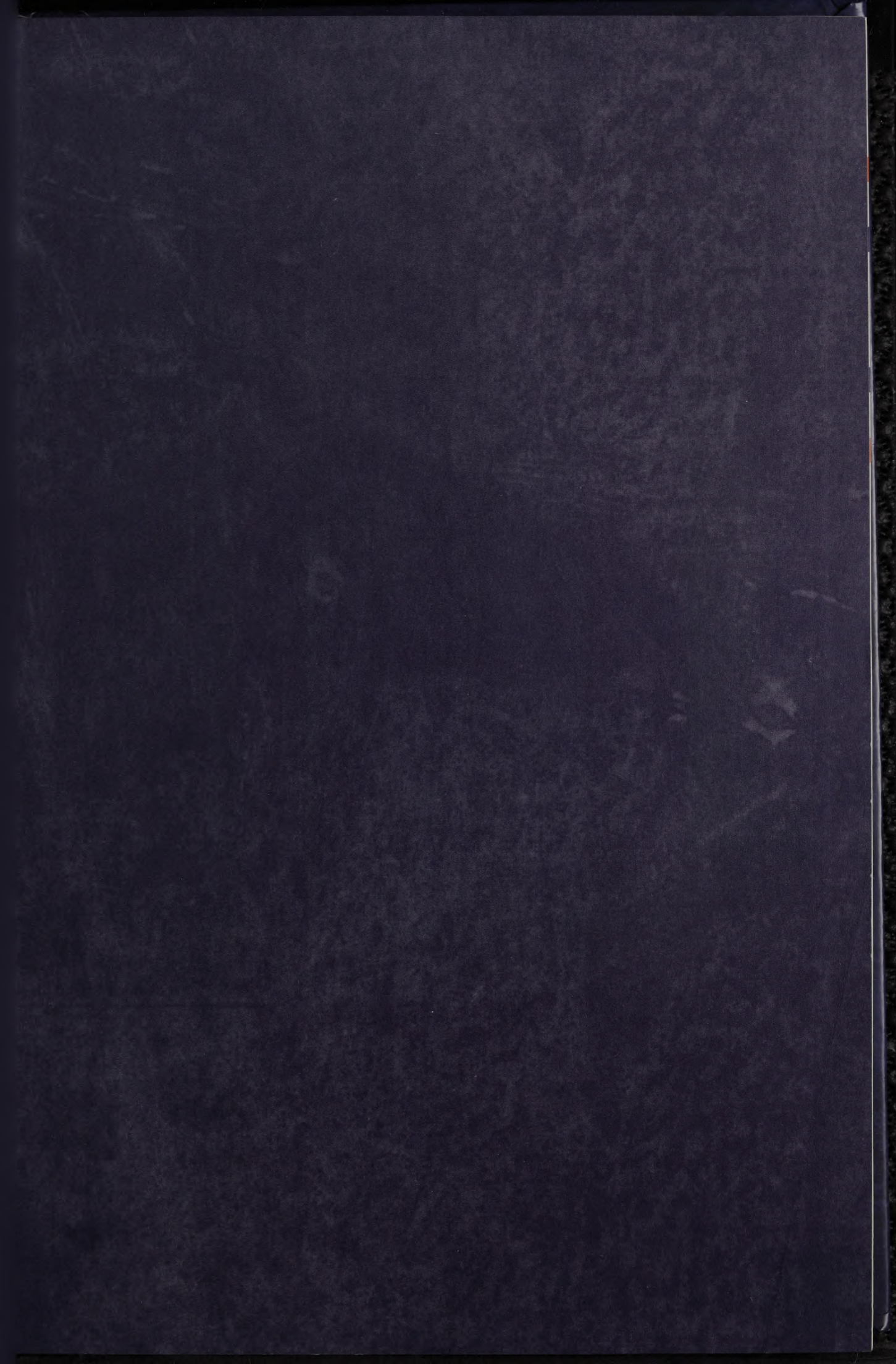


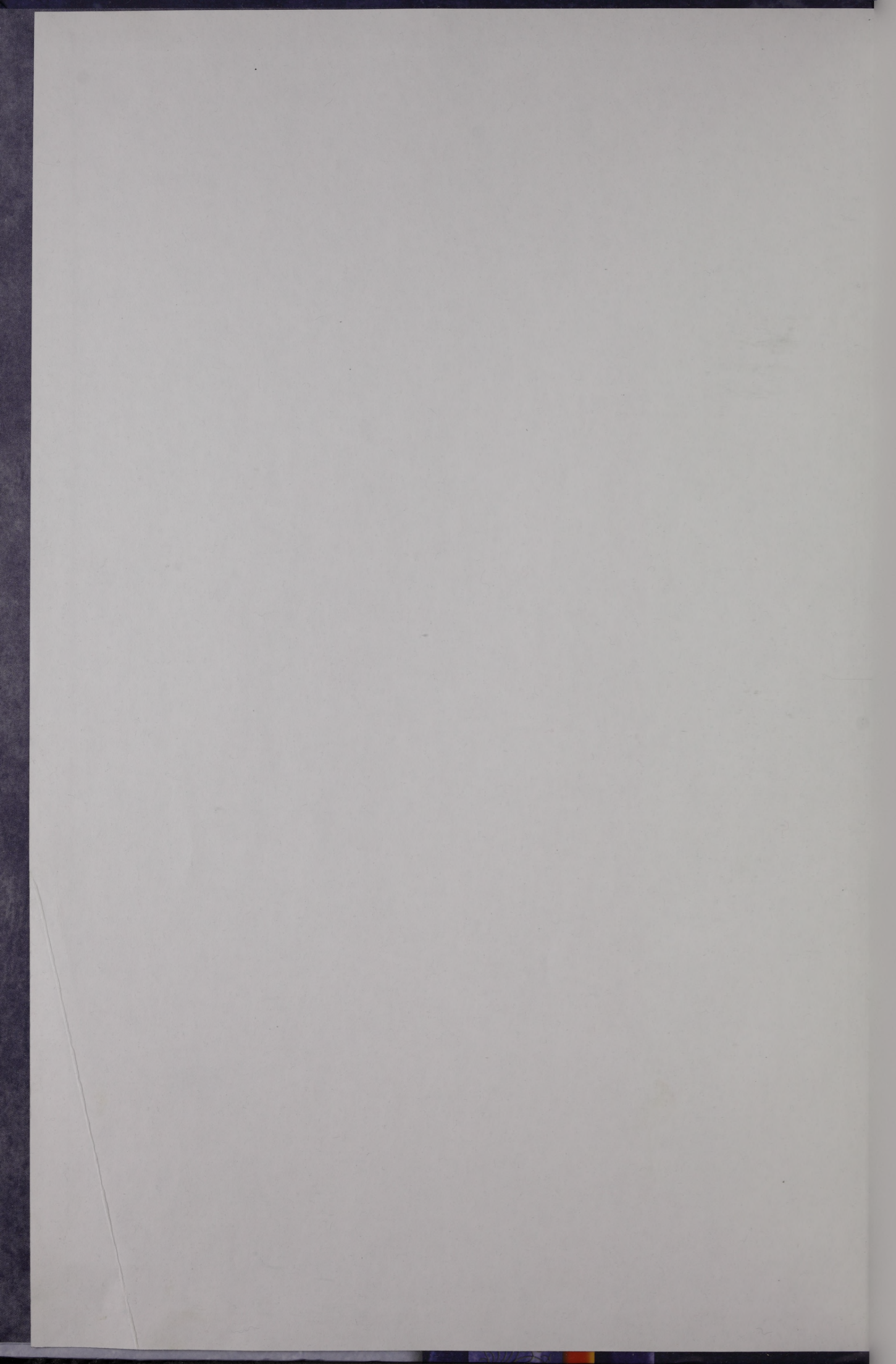
S A U A

K R Ā S A

VARAVĪKSNĒ







S A V A
K R Ā S A
DARAVĪKSNE

ŠO IZDEVUMU ATBALSTĪJA





IZDEVNIECĪBA AGB®

1997

RĪGA

97-7
8

L
7

M Ū Z I K A

M Ā K S L A

A R H I T E K T Ū R A

T E Ā T R I S

K I N O

L A U S K A S

S A U A

K R Ā S A

V A R A V Ī K S N Ē

S A T U R S

Ābrams Kļockins

PRIEKŠDĀRDA DIETĀ

6

Lija Krasinska, Marina Mihaiļeca

M Ū Z I K A

8

Ievads	10
Sākums	12
Kantori un dziedātāji	12
Instrumentālisti un pedagogi	13
Neatkarīgās Latvijas laiks	16
Nacionālā opera	17
• Diriģenti	17
• Solisti	19
Latvijas konservatorija	20
• Izpildītāji un pedagogi	21
Ebreju tautas konservatorija	23
Traģiska pauze	24
Pēckara laiks	25
Pianisti	26
• Triāde	29
Komponisti	34
Profesori	35
• Mandelis Bašs	36
• Makss Goldins	37
• Lija Krasinska	39
Filharmonija	40
• Filips Šveiniks	41
• Tovijs Lifšics un kamerorķestris	42
Mūziķu ģimenes	44
• Abramisu ģimene	44
• Astoņi Jofes	47
• Maisku ģimene	49
Dziedātāji	49
Paaudžu maiņa	52
Muzikologi	52
Pianisti	53
Inese Galante	54
Grigorijs Ginzburgs	55
Inna Davidova	56
Samuils Heifecs	57
Estrādes postlūdija	57
Atvadas no lasītāja	61

Karmella Skorika

LAUSKAS

62

*Svetlana Hajenko***M Ā K S L A 66**

Ievads	68
Aleksandrs Dembo	70
Haims Risins	74
Semjons Šegelmans	79
Josifs Elgurts	84
Georgs Zernickis	88
Herberts Dubins	94

*Karmella Skorika***L A U S K A S 96***Jānis Krastiņš***A R H I T E K T Ū R A 100**

Ievads	102
Mihails Eizenšteins	104
Pauls Mandelštams	108

*Karmella Skorika***L A U S K A S 114***Zinovijs Segals, Maija Augstkalna,
Livija Akurātere, Hermanis Paukšs***T E Ā T R I S 116**

Ievads	118
<i>Livija Akurātere</i>	
Vienkārši Tīna	120
<i>Hermanis Paukšs</i>	
Ļova	123
<i>Zinovijs Segals</i>	
Pāvels Homskis	125
<i>Maija Augstkalna</i>	
Reiz Rīgā bija Ādolfa Šapiro teātris...	134
<i>Zinovijs Segals</i>	
Jekaterina Bunčuka	138
<i>Zinovijs Segals</i>	
Arkādijš Kacs	143
<i>Livija Akurātere</i>	
Piedod, Feliks!	153

*Karmella Skorika***L A U S K A S 156***Ābrams Kļockins***K I Ņ O 158**

Ebreji un Latvijas kinematogrāfija	160
Pāvela Armanda latviešu filmas	163

Latvijas kinodokumentālistu divas paaudzes	166
Ebreju izcelsmes latviešu režisors?	170
Draudzības vārdā:	
Osvalds, Žeņa un citi	176
Cilvēks, kas uzcēla namu un kuram to atņēma	180
Kā nekļūt par provinci?	182
Daži vārdi noslēgumam	185

*Karmella Skorika***L A U S K A S 186****P A S K A I D R O J U M I U N A V O T U N O R Ā D E S 196****G R Ā M A T Ā M I N Ē T O P E R S O Ņ U R Ā D Ī T Ā J S 198****P I E L I K U M S 209***Абрам Клецкин***О Б Э Т О Й К Н И Г Е 225***Abrams Kļockins***A B O U T T H I S B O O K 232**

PRIEKŠVĀRDA VIETĀ

Grāmatas autori un
sastādītāji, kas ilgi un
nopietni strādājuši pie tās
tapšanas, tomēr nekad
neuzdrošinātos apgalvot, ka
darbs nu ir pabeigts. Mēs
būtu patiesi gandarīti, ja
izrādītos, ka paveiktais ir
devis reālas cerības tam, ka
darbs turpināsies, ka šī
nebūs vienīgā grāmata, kas
veltīta Latvijas ebreju
līdzdalībai Latvijas kultūras
dzīvē, bet ka tā rosinās
arvien jaunu publikāciju
parādīšanos arī par citu
mazākumtautību līdzdalību
Latvijas kultūras krātuves
papildināšanā.

Kāpēc tādas publikācijas ir vajadzīgas? Gadu simtiem dzīvojot Latvijā, liela daļa ebreju, poļu, krievu, lietuviešu, čigānu un citu mazākumtautību pārstāvju tomēr nav asimilējušies, bet kļuvuši par Latvijas ebrejiem, poļiem, krieviem utt., kuriem piemīt īpaša mentalitāte un ir izveidojusies pašiem sava subkultūra, ko, ierodoties savā etniskajā dzimtenē, spilgti izjūt gan viņi paši, gan viņu turienes tautieši. Viņiem Latvija jau sen nav – un vai vispār kādreiz ir bijusi – gadījuma uzturēšanās vieta.

Protams, izcelsmes zemi viņi uztver kā savas tautas dzimteni, taču Latvija jau daudzās paaudzēs ir kļuvusi par viņu tēvu zemi, kurā viņi ieguldījuši savas spējas un spēkus, par kuru lējuši sviedrus un asinis un veicinājuši tās labklājību. Viņi nevar būt vienaldzīgi pret tās likteni. Tas nozīmētu nodot visu iepriekšējo paaudžu pūles. Francijā iedzīvotājus ar līdzīgu likteni dēvē par ebreju, poļu vai vēl kādas citas izcelsmes frančiem. Latvijā tādas tradīcijas nav. Taču tas nemaina lietas būtību: šie cilvēki ar sirdi un dvēseli pieder Latvijai, un viņu devums visās dzīves jomās un it sevišķi kultūrā vispirmām kārtām saistīts ar Latviju. Latvijas daudz kultūru kori pamatpartija neapšaubāmi pieder latviešiem, taču skanējumam sevišķu košumu piešķir virstoņi, un to veidotāju vidū īpaša nozīme ir minoritāšu balsīm. Kad sadziedāšanās turpinās gadu simtiem, rezultāts nevar izpalikt. Tikai to vajag izsvērt un apzināties. Lai izprastu līdz šim paveikto, lai apzinātos nākotnes iespējas. Pirmās ebreju kopienas Latvijas teritorijā izveidojās jau 16. gadsimtā. Tāpat kā citur tajos laikos viņu dzīve nebija viegla arī šeit. Tomēr jāatzīst, ka, izņemot traģēdiju, ko Latvijas ebreji piedzīvoja 2. pasaules kara gados un kas uz vispārējā holokausta fona šeit bija īpaši drausmīga – grūti atrast valsti, kur izglābušos un izglābto ebreju īpatsvars būtu bijis tik niecīgs, Latvijā ebreju liktenis tradicionāli tomēr bijis mazliet labvēlīgāks nekā daudzviet citur. Latgalē ebreji ieradās 17. gadsimta vidū, glābjoties no Bogdana Hmeļņicka kazakiem, kas zvēriski nogalināja apmēram pusmiljonu Ukrainas ebreju. Arī vēlāk ebreju skaits Latvijas novados ir nemitīgi pieaudzis, jo šeit gan iedzīvotāju, gan administrācijas attieksme pret viņiem bijusi visumā iecietīgāka. 1840. gadā Rīgā sāka darboties Krievijas impērijā pirmā

ebreju laicīgā skola. Un interesanti, ka pēc turpat 150 gadiem vēsture atkārtojās: atkal tieši Rīgā tika izveidota pirmā ebreju vidusskola bijušās PSRS teritorijā...

1905. gada revolūcijas laikā Latvija bija viens no nedaudzajiem cariskās Krievijas reģioniem, kur melnsimtniekiem pat ar tiešu varas orgānu atbalstu tā arī neizdevās sarīkot ebreju grautiņus, jo to kopīgiem spēkiem nepieļāva latviešu un ebreju strādnieki.

Arī padomju okupācijas laikā Kremļa piekoptais valstiskais antisemitisms šeit izpaudās diezgan pieticīgi, un ebreji no Ukrainas, Krievijas un citām tālaika padomju republikām devās uz Latviju sava veida bēgļu gaitās, lai rastu iespēju dot bērniem augstāko izglītību un paši iegūtu savām spējām un kvalifikācijai atbilstošu darbu, uz ko viņu iepriekšējās dzīves vietās cerību bija visai maz. Diemžēl neatkarības atguvušajā Latvijā viņus uzskata nevis par politiskajiem bēgļiem, bet gan par nelegāliem imigrantiem, pat okupantiem. Tāda nu reiz ir vēstures ironija, un tai, kā parasti, ir rūgta piegāšana, kaut gan neatkarīgajā Latvijā, it sevišķi līdz 1934. gadam, kā arī pēc neatkarības atjaunošanas, ebreju kopienai nav bijis īpaša pamata uztraukties par speciāli pret viņiem valsts līmenī vērstu politiku. Var pat apgalvot, ka valsts varas attieksme ar nedaudziem izņēmumiem visumā ir bijusi labvēlīga un iejūtīga.

Tas arī saprotams. Gadsimtiem dzīvojot blakus pret abām tautām vērstas nežēlīgas nacionālas un arī sociālas diskriminācijas apstākļos, latviešiem un ebrejiem ir bijis dziļš pamats savstarpējai līdzjutībai, ko, starp citu, arī apliecina gan latviešu folklorā, gan klasiskā literatūrā. Vajadzīga īpaša piepūle, lai tajā atrastu kādas antisemitiskas noskaņas.

Humors – jā, lūdzu, cik uziet, bet ne ģirgāšanās. Tāpēc nav jābrīnās, ka Latvijas ebreju vidū vienmēr ir bijuši cilvēki, kam patiesi rūp Latvijas un latviešu tautas liktenis, kas aktīvi cīnījušies par Latvijas neatkarību gan neatkarīgās Latvijas dibināšanas, gan atjaunošanas gados. Un, protams, daudzi apdāvināti Latvijas ebreji visas savas spējas un talantus veltījuši arī Latvijas kultūras bagātināšanai un attīstībai.

Grāmata pamatā ir veltīta šiem cilvēkiem. Ir atrasts, izpētīts un apkopots apjoma ziņā milzīgs, lielākoties nezināms un agrāk vispār neapzināts materiāls. Taču darba gaitā kļuvis pilnīgi skaidrs, ka tā pat nav aisberga redzamā daļa, nepaveiktā vēl ir nesalīdzināmi vairāk nekā paveiktā. Grāmatā atspoguļota ebreju līdzdalība vienīgi 20. gadsimta kultūras norisēs. Un arī tad runa ir tikai par mūziku, tēlotājmākslu, arhitektūru, teātri, kino. Pilnīgi novārtā atstāta literatūra, kā arī zinātne, izglītība, sports, žurnālistika. Neatradām iespējas pastāstīt par brīvo profesiju pārstāvjiem, it īpaši par ārstiem

un juristiem. Gandrīz nepieskārāmie pašas ebreju kopienas kultūras dzīvei. Kā redzat, robu vēl ir bezgala daudz.

Tā nu mēs atgriezāmie pie šo ievadvārdu pirmajiem teikumiem: darbs vēl ir tikai pašā sākumā. Tomēr autori tic – grāmata spēs pārliecināt lasītājus, ka dažādas izcelsmes Latvijas zinātniekiem bija vērts apvienot spēkus, lai sabiedrība varētu pārliecināties, cik lielas neapgūtas bagātības slēpjas Latvijas kultūras vēstures vēl neuzrakstītajās lappusēs, cik auglīgs, izrādās, var būt dialogs starp dažādām kultūras tradīcijām un cik tas ir svarīgs, lai dziļāk apzinātos savas tautas kultūras savdabīgumu, saprastu, ka savas identitātes meklēšana prasa nevis norobežošanos, bet gan aktīvu kultūras vērtību apmaiņu, jo, tikai salīdzinot sevi ar citiem, var saprast savu būtību un vienreizību. Mēs ilgi domājam par grāmatas nosaukumu un galu galā palikām pie grāmatas sastādītājas un ieceres autores Karmellas Skorikas priekšlikuma – Sava krāsa varavīksnē, tādējādi uzsverot ebreju izcelsmes mākslas darbinieku devuma piederību Latvijas kultūrai. Bet šis nosaukums izraisa vēl kādu asociāciju. Latviešu tautas pasaules uztverē īpaša nozīme ir baltajai krāsai: pietiek atgādināt kaut vai par Balto tēvu un Balto māti. Bet baltā krāsa, kā zināms, rodas no visu varavīksnes krāsu sajaukuma. Taču, ja kādas no spektra krāsām trūkst vai tā nav pietiekami tīra un spilgta, tad, tās visas kopā sajaucot, varam iegūt tikai kaut ko pelēku... Tas nav salīdzinājums, tas drīzāk ir novēlējums, varbūt pat cerība: lai Latvijā, kuru mēs visi kopā veidojam, kultūras varavīksne būtu vienmēr krāsu pilna un spilgta, bet mēs paši būtu balti.

Vēl maza, taču, mūsaprāt, būtiska piebilde. Mēs ļoti ceram uz lasītāju atbalstu un būsim pateicīgi par katru uzrādīto nepilnību vai kļūdu, par katru dokumentu vai liecību, kas varētu papildināt un bagātināt mūsu savāktos materiālus. Esam pielikuši punktu grāmatai, taču ne darbam. Turpinājums sekos. Vismaz tā tam vajadzētu būt.



Marina Mihajleca

Lija Krasinska



M

Ü

Z

I

K

A

I E U A D S

Ebreju kultūras darbinieku
vidū Latvijā ir ļoti daudz
mūziķu, tāpēc bija jāizvēlas:
vai nu sniegt dažu mūziķu
tuvplāna portretus, atainojot
tikai spilgtākās personības
un pārējos ignorējot, vai arī
mēģināt aprakstīt pēc
iespējas vairāk cilvēku un
pilnīgāk parādīt viņu
darbības aspektus.

No pirmā ceļa atteicāmies,
uzskatot, ka šajā gadījumā
aina būtu ne vien nepilnīga,
bet arī izkropļota. Savukārt
otrs ceļš nenovēršami noveda
pie tā, ka nav izdevies
viengabalains, raits
stāstījums, bet drīzāk
aprakstu mozaika. Un
tomēr, mūsaprāt, arī šajā
mozaikā saskatāma kopējā
aina.

Daudzus mūsu stāstījuma varoņus lasītāji, protams, jau pazīst. Tomēr ir arī tādi talantīgi mūziķi, kas nepelnīti aizmirsti. Viņi ir pietiekami daudz paveikuši Latvijas mūzikā, tādēļ centāties apkopot atsevišķās laikrakstos, grāmatās un atmiņās saglabājušās liecības par viņiem.

Stāstījumu sadalījām trīs daļās, nodalot trīs laika posmus. Cilvēku dzīvi, protams, nevar iespiest stingros rāmjos, tāpēc vēstījumu par konkrētiem mūziķiem saistījām ar to laiku, kad viņu radošā darbība Latvijā bija visveiksmīgākā un visražīgākā. Viņi bija labi izglītoti mākslinieki, kas mācījušies Latvijas, Maskavas, Pēterburgas un citās konservatorijās, papildinājuši zināšanas Vācijā, Francijā un Itālijā. Būdami īsti profesionāļi, viņi vienlīdz sekmīgi darbojās gan uz skatuves, gan mūzikas pedagoģijā.

Apzinoties, ka ebreju izcelsmes mākslinieku nodalīšana no pārējiem Latvijas mūziķiem ir nosacīta, centāties atainot arī viņu radošo sadarbību ar laikabiedriem, lai stāstījums pēc iespējas atbilstu reālajai dzīvei.

Darba gaitā mēs izjutām visu emociju spektru – aizrautību, vienaldzību, retus prieka brīžus, ja kaut kas likās labi izdevies, un izmisumu, ja darba rezultāts šķita neapmierinošs. Kā jau bieži gadās, pārļausot uzrakstīto, katrā lappusē atradām iemeslus neapmierinātībai un, dabiski, vēlējamies kaut ko mainīt, papildināt vai saīsināt. Taču šis process var būt nebeidzams, kamēr manuskripta sagatavošanas laiks ir ierobežots...

Strādājot mēs tuvu iepazinām un saradām ar mūsu nodaļas varoņiem, un mums bija žēl šķirties no viņiem. Ja lasītājs kaut daļēji izjutīs to pašu, uzskatīsim savu pienākumu par izpildītu.

Nodaļu mēs gatavojām divatā, taču dažas apakšnodaļas rakstītas pirmajā personā. Tās balstītas uz vienas autorei – Lijas Krasinskas vai Marinas Mihailecas – personiskajām atmiņām.

S Ā K U M S

KANTORI UN DZIEDĀTĀJI

Ievērojamākajiem kantoriem bija profesionāla mūziķa izglītība, un vairāki apvienoja kantoru amatu sinagogā ar laicīgu dziedoņu un pedagogu darbu. Daži tomēr principiāli atsacījās no jebkuras laicīgas darbības un aprobežojās ar kantora pienākumiem sinagogā. Tāds ir slavenais Rīgas kantors Baruhs Leibs Rozovskis.

Baruhs Leibs Rozovskis (1841–1919) dzimis Naļivoki pilsētiņā (tagad Lietuvā) turīgā ģimenē, kas deva viņam iespēju iegūt labu mūzikas izglītību. Absolvējis Sanktpēterburgas konservatoriju, viņš pēc tam slīpējis savu meistarību Vīnē.

Kad 1871. gadā Rīgā sāka darboties Lielā korālā sinagoga (idišā – *Di griese horschul*), B. V. Rozovskis tika aicināts par tās kantoru. Šo darbu viņš turpināja 40 gadus – līdz 1911. gadam. Šajā laikā viņš ne vien izpildīja kantora pienākumus, bet arī komponēja mākslinieciski augstvērtīgu mūziku daudzām lūgšanām.

Pats balstoties uz izcilāko pagātnes meistarību tradīcijām, viņš stipri ietekmēja daudzus turpmākos kantorus, kas saglabāja šīs tradīcijas. Viens no viņa skolniekiem bija **Ābrams Abramiss** (1873–1941), «Peitavšula» kantors no 1912. līdz 1941. gadam (par viņu sīkāk stāstīsim nodaļā «Abramisu ģimene»).

Tajā pašā desmitgadē, kad Lielajā korālajā sinagogā sāka strādāt B. Rozovskis, – 1877. gada 17. jūlijā – Rīgā piedzima zēns, kam bija lemts kļūt par pasaules mēroga zvaigzni, – nākamais dziedātājs **Hermanis Jadlovkers** (1877–1953).

Populārajā mūzikas enciklopēdijā «The New Grove Dictionary» H. Jadlovkers dēvēts par Latvijas tenoru.¹ Viņš mācījies Vīnes konservatorijā un 1899. gadā debitējis Fentona Iomā O. Nikolaji operā «Jautrās vindzorietes» Ķelnes teātrī. No 1900. gada neilgi strādājis Štetinē, viņš atgriezās Rīgā, kur uzstājās pilsētas Vācu teātrī. Jaunais mākslinieks dziedāja galvenās partijas dažādu komponistu operās. Spriežot pēc tā laika presē publicētajām recenzijām, viņš dziedājis Alfrēdu Dž. Verdi «Traviatā», Hercogu Dž. Verdi «Rigoleto», Faustu Š. Guno «Faustā», Turidu P. Maskanji «Zemnieka godā», Kanio R. Leonkavallo «Paja-

Nav iespējams precīzi pateikt, kad īsti Latvijas teritorijā parādījās pirmie ebreju mūziķi. Var pieņemt, ka jau pirmo uz Latviju atceļojušo ebreju vidū bija arī klezmeri – tautas muzikanti, pārsvarā vijolnieki, kas spēlēja vairāk vai mazāk pārticīgu cilvēku ģimenes svētkos. Droši vien eksistēja arī vijoles spēles skolotāji. Spriežot pēc populārā ebreju izteiciena, ka labai līgavai jāprot runāt franciski un spēlēt klavieres, pirmo mūziķu vidū bijuši arī pianisti, par kuriem gan līdz mūsdienām nekādas ziņas nav nonākušas.



Hermanis Jadlovkers.
1906. gada foto

cos», Hermani P. Čaikovska «Piķa dāmā» u.c. Neskaitāmo pozitīvo atsauksmju vidū īpašu interesi izraisa kritiķes J. Mihalovskas spriedums laikrakstā «Rižskij Vestņik»: «Par H. Jadlovkera veikto Hermaņa partijas izpildījumu vokālā ziņā var teikt tikai labāko. Mākslinieks tiešām dziedāja labi un, sākot ar āriju «Viņas vārdu nezīnu», tika galā ar savu grūto uzdevumu. Dziedātājam īpaši izdevās aina ar Līzu un viņa ārija šajā ainā, visai izjusti dziedāta. Lielu iespaidu dziedātājs radīja arī kazarmu un spēļu nama ainās. Hermaņa noslēguma dziesmu spēļu namā H. Jadlovkers nodziedāja lielā paciltībā, un par viņa talantu vairs nevar būt nekādu šaubu pēc lieliski izpildītās sarežģītās Hermaņa partijas.»² H. Jadlovkeram tolaik bija 27 gadi.

Apmēram pēc gada šī pati kritiķe raksta: «H. Jadlovkeram piemīt starp citām arī šāda laba īpašība – jo grūtāka ir viņa izpildāmā partija, jo labāk viņš to izpilda; turklāt māksliniekam acimredzot vistuvākās ir stipri dramatiskas partijas, piemēram, Hermaņa partija «Piķa dāmā» un Kanio partija «Pajacos». Aizrāvis ar tēloto personāžu stāvokļa dramatismu, mākslinieks dzied un tēlo citādi nekā vieglākās partijās, un tieši nopietnās partijās viņa mākslinieka talants izpaužas pilnībā. Hermaņa partiju H. Jadlovkers dzied lieliski. To pašu var teikt par Kanio partiju, kuru mākslinieks tēlo pienācīgi tumšās krāsās. Populāro āriju «Smeļies, pajaco» H. Jadlovkers dzied ļoti labi, piešķirdams tai vajadzīgo dramatisko nokrāsu. Pēdējā ainā ar Nedu mākslinieks ienes daudz reālisma.»³

No 1906. gada H. Jadlovkers trīs sezonas dziedāja Karlsrūes operā, kur piesaistīja plašas sabiedrības interesi. Sekoja uzaicinājums uz Berlīnes Karalisko operu (1909), pēc tam uz Ņujorkas «Metropolitan Opera» (1910–1912). Par viņa pasaules slavu liecina kaut vai tas, ka Rihards Štrauss, kurš tolaik bija Vīnes operas galvenais diriģents, tieši viņu izraudzījās Bakha lomai savā operā «Ariadne Naksā» (1912).

H. Jadlovkera liriski dramatiskajam tenoram piemita neparasts skaistums un vieglums. Viņu salīdzināja ar E. Karūzo. H. Jadlovkera uzstāšanās allaž pavadīja veiksmē – to apstiprina arī divpadsmit apbalvojumi, ko no 1908. līdz 1918. gadam viņš saņēma dažādās Vācijas pilsētās, kā arī turku pusmēness – turku sultāna pasniegts apbalvojums.⁴

20. gadsimta pirmās divas desmitgades bija dziedātāja talanta uzplaukuma laiks. Par to liecina arī skaņuplates, kas ierakstītas pārsvarā no 1907. līdz 1911. gadam pasaules labākajās firmās «Odeon» un «HMV». Repertuārs ir plašs – Dž. Verdi, R. Vāgners, G. Doniceti, P. Maskanji, Ž. Bizē, Š. Guno, L. Bēthovens, Dž. Meierbērs. Viņa skaņuplates tika iekļautas pasaules labāko dziedātāju katalogos, piemēram, itāļu «Le Grandi Voci» («Dižās balsis»).

Taču dziedātāja skatuves karjera nebija ilga. Aizrāvis ar dramatiskajām partijām, viņš sāka dziedāt R. Vāgnera operās, un tas negatīvi ietekmēja balsi. Pēc pirmā pasaules kara viņš gandrīz vairs nedziedāja operās, taču daudz un bieži uzstājās koncertos.

1906. gadā pametis dzimto pilsētu, dziedātājs atgriezās Rīgā tikai 1929. gadā, un viņa dzīvē notika pagrieziena – viņš kļuva par Lielās korālas sinagogas kantoru, kaut arī turpināja koncertēt gan Rīgā, gan ārzemēs.

No 1932. līdz 1935. gadam H. Jadlovkers strādāja par pedagogu Latvijas konservatorijā, 1938. gadā viņš pārcēlās uz Palestīnu. Pašreizējā Rīgas ebreju vecākā paaudze galvenokārt atceras H. Jadlovkeru kantora amatā, taču patiesībā viņa darbības mērogs bija daudz plašāks.

INSTRUMENTĀLISTI UN PEDAGOGI

No 1911. līdz 1913. gadam Rīgā strādāja vijolnieks **Jakovs Magaziners** (1889–1941). Viņš dzimis Ukrainā, Zvenigorodkas pilsētā tagadējā Čerkasu apgabalā. Bērnībā viņš mācījās Odesas mūzikas skolā, pēc tam Leipciģas konservatorijā. Jau 19 gadu vecumā viņš kļuva par orķestra solistu Leipciģā, pilsētā, kas slavēta ar savām mūzikas tradīcijām, – tāpat bija lielisks vijolnieks. Augstāko muzikālo izglītību viņš ieguva Pēterburgas konservatorijā, kuru beidza ar lielo sudraba medaļu 1911. gadā, t.i., 22 gadu vecumā, ievērojamā profesora I. Nalbandjana, profesora L. Auera skolnieka, klasē. Pēc tam viņš spēlēja dažādu pilsētu orķestros, arī Rīgā. Strādāja par pedagogu Rīgas mūzikas skolā un Ķeizariskās Krievu mūzikas biedrības⁵ mūzikas vidusskolā. Viņa audzēkņu vidū ir ievērojamie latviešu vijolnieki Alberts Bērziņš, Verners Taube un citi.

1922. gadā J. Magaziners kļuva par profesoru Kijevas konservatorijā, kur ieguva visaugstāko autoritāti. Laikabiedri viņu uzskatīja par vienu no mūsdienu ukraiņu vijolnieku skolas pamatlicējiem. Ukrainas nopelniem bagātā profesora tituls liecina, ka viņa darbs tika pienācīgi novērtēts arī oficiāli. Viņš nomira 1941. gada 30. maijā, nesasniedzis 52 gadu vecumu.

Ar Rīgu ir saistīta vēl viena I. Nalbandjana skolnieka darbība. Runa ir par **Julianu Brodecki**, kurš strādāja G. Gižicka Rīgas mūzikas skolā no 1910. līdz 1915. gadam. Viņš vadīja ļoti lielu klasi – 37 skolniekus. To vidū bija populārais latviešu vijolnieks un pedagogs Pēteris Smilga. 1913./14. mācību gadā J. Brodeckis mācīja arī Jelgavā. Laikabiedri atzina, ka, mācīdams skolniekiem izpildīšanas tehnikas pamatus, viņš lielu



Jakovs Magaziners.
30. gadu foto

uzmanību pievērsa arī viņu muzikalitātes attīstībai un izpildāmā skaņdarba stila izpratnei. Tā laika avižu sludinājumi liecina, ka J. Brodeckis uzstājās arī koncertos.

Ļoti svarīgs ir fakts, ka, pateicoties I. Nalbandjanam, Rīgas vijolnieki tika piesaistīti L. Auera skolai, kurš pats arī strādāja par pedagogu un ne vienreiz vien koncertēja Rīgā.

Pie L. Auera mācījušies visā pasaulē pazīstamie vijolnieki brāļi **Piastro**, kuri dzimuši Kerčā. Rīgai ir laimējies, ka kaut uz īsu laiku tās mūziķu vidū parādījās tik spožas personības. Vecākais brālis **Josifs** (1889–1964) bija daudzpusīgi apdāvināts cilvēks. 1912. gadā pabeidzis konservatoriju, viņš uzsāka aktīvu koncertdarbību. Pēterburgā J. Piastro organizēja L. Auera vārdā nosaukto stingru kvartetu. 1918. gadā sākās viņa ārzemju koncertdarbība, kas 1920. gadā noveda J. Piastro Amerikā, kur viņš apmetās uz dzīvi. Vēl būdams students, viņš paralēli vijoles spēlei arī sacerēja mūziku un izveidojās ne vien par spīdošu vijolnieku – solistu, diriģentu un pedagogu, bet arī komponistu. Bez tam J. Piastro bija populārs gleznotājs ainavists, kurš jau 1924. gadā kļuva par Amerikas Mākslas akadēmijas locekli.

Josifa Piastro jaunākais brālis **Mihails Piastro** (1892–1970) pabeidza L. Auera klasi 1910. gadā. Arī viņš daudz koncertēja dažādās Krievijas un citu valstu pilsētās. Tāpat kā Josifs, viņš 1920. gadā pārcēlās uz Ameriku, strādāja par labāko Amerikas orķestru koncertmeistaru, diriģentu un bija arī populārs pedagogs.

No 1910. līdz 1913. gadam Mihails dzīvoja Rīgā. 1912. gadā viņam pievienojās brālis. Viņi strādāja par pedagogiem jau minētajā Gižicka skolā un bieži koncertēja, izpildīdami P. Čaikovska un F. Mendelsona vijoļkoncertus, J. S. Baha, G. F. Hendeļa un Dž. Tartīni sonātes, H. Veņavskā, K. Sindinga u.c. komponistu darbus.

Kritiķi atzīmēja viņu vijoļspēles augsto māksliniecisko līmeni, atzīdami, ka šo vijolnieku spīdošā tehnika lieliski atklāj izpildāmo skaņdarbu māksliniecisko saturu. Par M. Piastro laikrakstā «Dzimtenes Vēstnesis» 1912. gadā rakstīts, ka «reti kādam virtuozam laimējas samērā īsā laika sprīdī – nepilnās divās sezonās tik lielā mērā iegūt nedalītu publikas piekrišanu.»⁶

Spilgta personība bija arī **Jurijs Fajers** (1890–1971), kas ieradās Rīgā 1910. gadā. Pēc stingra eksāmena, ko viņam sarīkoja pilsētas Vācu teātra galvenais diriģents Hanss Veclers, J. Fajers tika pieņemts darbā par orķestra koncertmeistaru. Šis amats pats par sevi bija rekomendācija, un drīz vien viņš saņēma uzaicinājumu strādāt Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolā. Bez tam viņš bija solists vasaras simfoniskajos koncertos Dzintaros (tolaik Edinburga). Šo koncertu diriģents bija Krievu mūzikas biedrības mūzikas skolas direktors Gvido fon Samsons-Himmelstjens. Ievērojis J. Fajera apdāvinātību,

G. Samsons-Himmelstjens reizēm uzticēja viņam savu diriģenta zīli. Tādējādi vienā koncertā J. Fajers parādījās trejādi: bija koncertmeistars (F. Šūberta «Nepabeigtā simfonija»), solists (K. Sen-Sansa vijoļkoncerts) un, beidzot, diriģents (F. Lista «Rapsodija»). Šādi Rīgā viņš guva jaunas iemaņas, kas pēcāk viņam palīdzēja kļūt par Maskavas Lielā teātra diriģentu un vienu no slavenākajiem baleta diriģentiem pasaulē.

Latvijas mūzikas dzīves aspektā visinteresantākā šķiet J. Fajera dalība P. Čaikovska operas «Jevgeņijs Onēgins» pirmizrādē 1912. gadā. Operu uzveda Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolas audzēkņi un dziedāja to latviešu valodā. Šī izrāde kļuva par latviešu operas trupās izveides sākumu. Uzvedumu vadīja pedagogs vokālists Pāvuls Jurjāns. J. Fajers bija viens no izrādes organizatoru iniciatīvas grupas dalībniekiem. Par to visu stāstīts autobiogrāfiskajā grāmatā «Par sevi, par mūziku, par baletu».⁷

J. Fajera darbs Rīgā nebija ilgs – 1914. gadā viņš pārcēlās uz Maskavu, ar kuru saistīta visa viņa turpmākā dzīve. Vēlāk viņš ne reizi vien atbrauca uz Rīgu ar viesizrādēm, diriģēdams dažādus simfoniskos koncertus.

Īpašu vietu 20. gadsimta sākuma Rīgas vijolnieku vidū ieņem **Jakovs Gurvičs** (1881–1943). Viņš strādāja Rīgā vairākus desmitus gadu, bija Skaņu mākslas skolas (*Schule der Tonkunst*) pedagogs un skoloja daudzus latviešu vijolniekus. Viņš bija liela autoritāte. J. Gurvičs arī aktīvi koncertēja un jau 20 gadu vecumā sekmīgi bija uzstājies Vācijā, Francijā, Polijā un Krievijā. Kādu laiku viņš mācījās pie populārā Berlīnes konservatorijas profesora J. Joahima un pēc tam Leipciģas konservatorijā pie profesora A. Hilfa.

Rīgā J. Gurvičs uzstājās solo un ansambļos. Piemēram, viņš koncertēja kopā ar Rīgā pazīstamiem mūziķiem: pianisti Vinu Berlinu un čellistu Oto Fogelmani. Ansamblis sniedza vairākus koncertus, izpildot P. Čaikovska, J. Brāmsa, G. Fitelberga, K. Sindinga, E. Napravņika, S. Rahaņņinova trio. 1918. gadā kopā ar V. Berlinu J. Gurvičs uzstājās vairākos koncertos, kur izskanēja visas L. Bēthovena vijoļsonātes. 1920. gadā šo koncertu ciklu J. Gurvičs atkātoja kopā ar pianisti A. Sokolovsku, Latvijas konservatorijas profesori.

J. Gurviča pedagoga darbība turpinājās līdz 1941. gadam, kad viņu piemeklēja visu ebreju liktenis, kuri nebija paguvuši evakuēties no Rīgas. Pēc pieejamiem datiem, viņš gājis bojā 1943. gadā.

Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolas pedagogu vidū sastopams arī pianista **Ābrama Feigelsona** (1892–1941?) vārds. Viņš dzimis Gorodokas pilsētā Baltkrievijā. 1911./12. gadā mācījies Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolā. 1915./16. gadā, kad skolu evakuēja uz Tartu, viņš tajā strādāja par pedagogu. Jau 1914. gadā viņš bija solists simfoniskajos koncertos Jūrmalā

un Ķemeross. No 1919. līdz 1930. gadam Ā. Feigelsons bija pianists repetitors Nacionālās operas orķestri, pēc tam strādāja Ebreju teātri par dirigentu un komponistu. 20. un 30. gados viņš bija arī pianists pavadītājs. Ir ziņas par viņa uzstāšanos kopā ar S. Rašinu, L. Zahodņiku, A. Mecu, J. Jofi un daudziem citiem.

Kopš 1913. gada Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolā strādāja mūzikas teorijas pasniedzējs un komponists **Efraims Škļars** (1871–1941). Viņš bija N. Rimski-Korsakova skolnieks Pēterburgas konservatorijā. M. Aleksandrovičs savos memuāros «Es atceros...» atkārtoti runā par to, ka dziedājis E. Škļara komponētās solo dziesmas. Līdz šim Rīgā atrasta tikai viena šī komponista romance – «Rozes valdzināta lakstīgala», kas sarakstīta krievu komponistu Austrumu stila mūzikas garā. Savukārt Kijevā Ebreju bibliotēkā ir izdevies atrast vairākas E. Škļara komponētās dziesmas solistam klavieru pavadījumā un kora dziesmas. Tās izdevusi Ebreju tautas mūzikas biedrība Sanktpēterburgā 1909.–1914. gadā. Pēc Ebreju enciklopēdijas datiem (Brokhausa un Efrona izdevums), E. Škļars bijis viens no šīs biedrības izveidošanas iniciatoriem un tās loceklis.⁸

Dzimis mazā Baltkrievijas pilsetiņā – Minskas guberņas Timakovičos nabadzīgā ebreju ģimenē, Efraims Škļars bērnību pavadīja vidē, kādu pazīstam pēc Šoloma Aleihema stāstiem. Ģimenē runāja idišā, bet mācēja arī ivritu. Par to nepārprotami liecina E. Škļara romances, kas patlaban ir mūsu rīcībā. Mūzika komponēta gan ivritā, gan idišā rakstītiem tekstiem. Viena no dziesmām ir tautasdziesmas «Der parom» aranžējums, divas citas – E. Škļara oriģinālkompozīcijas, taču visas veltītas savas tautas ciešanai un cerībai tēmai. E. Škļara mūzikai piemīt spilgti izteikts ebreju nacionālais raksturs, ko ietekmējušas kopš bērnības dzirdētās ebreju tautasdziesmas un sinagogu dziedājumi.

Kādā ceļā nabadzīgam ebreju zēnam izdevās nokļūt Pēterburgas konservatorijā, nav nekādas iespējas noskaidrot, jo 1941. gadā visa Škļaru ģimene nonāca geto. Neviens no viņiem neizglābās, tāpēc nav kam jautāt. Tomēr faktu, ka Efraims Škļars beidzis konservatoriju, apstiprina arī tālāk minētā vēstule, kurā viņš nosaukts par brīvmākslinieku – tādu nosaukumu oficiāli ieguva konservatorijas absolventi, saņemot diplomu. Nostrādājis Rīgas mūzikas skolā trīs mācību gadus, E. Škļars ieguva neapšaubāmu autoritāti, un 1. pasaules kara laikā, kad tika nolemts evakuēt skolu uz Tartu (tolaik Jurjeva), viņam uzticēja skolas vadību. Par to liecina Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolas administrācijas vēstule galvenajai direkcijai Pēterburgā ar lūgumu atļaut «turpmāk uzticēt skolas vadību vecākajam pasniedzējam brīvmāksliniekam Efraimam Škļaram».⁹

Pirms kara E. Škļara darbs Rīgas mūzikas skolā bija ļoti intensīvs. Viņa vadītajā teorijas klasē ik gadu mācījās vairāki desmiti – līdz pat 80 skolnieku. Interesanti pieminēt, ka skolnieku vidū bija daudz ebreju (par to liecina skolnieku saraksti, kas glabājas arhīvā: šajos sarakstos obligāti tika norādīta skolnieka ticība).

Pēc 1. pasaules kara beigām Škļara ģimene atgriezās Rīgā. Latvijas konservatorijas kompozīcijas teorijas klasē pie profesora J. Vitola mācījās viņa dēls. Pats Efraims Škļars acimredzot pasniedza privātsiņas. Pēc Latvijas Literatūras un mākslas vēstures muzeja Mūzikas nodaļas vadītāja Elmāra Zemoviča, ista savas specialitātes entuziasta, sniegtajām ziņām, 1931./32. gada sezonā vienā no Rīgas orķestra koncertiem tika izpildīta E. Škļara simfoniskā kompozīcija «Pie Rāheles kapa». Tātad arī simfoniskās mūzikas žanrā E. Škļars palika uzticīgs iemīļotajai tēmai – ebreju tautas liktenim.

E. Škļars nebija pirmā lieluma zvaigzne, taču viņa daiļrade ir viens no mēģinājumiem atjaunot ebreju nacionālo mūziku, bet viņa darbs Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas vidusskolā atstājis pēdas vietējās muzikālās izglītības vēsturē.

Šis īsais apskats rāda, ka 20. gadsimta sākumā Latvijā nebija daudz ievērojamu ebreju mūziķu. Taču ir svarīgi, ka tie bija dažādu profesiju pārstāvji – dziedātāji, vijolnieki, pianisti un pat komponisti. Turklāt vairāki ieguva pasaules mēroga popularitāti (H. Jadlovers, brāji Piastro). Gandrīz visi viņi bija imigranti, tomēr neatkarīgi no uzturēšanās ilguma viņu darbība Rīgā bija visai nozīmīga. Divi – E. Škļars un J. Gurvičs – pārcēlās uz dzīvi Rīgā un turpināja šeit strādāt arī 20. un 30. gados.

NEATKARĪGĀS

1940

-

1918

*Pēc neatkarīgās Latvijas
Republikas pasludināšanas
sākās nepieredzēts latviešu
nacionālās kultūras
uzplaukums. Par Latvijas
mūzikas kultūras centriem
kļuva Nacionālā opera,
konservatorija un
radio.*

LATVIJAS LAIKS

NACIONĀLĀ OPERA

Nacionālā operas teātra pamati tika radīti jau pirms 1. pasaules kara, kad 1912. gadā Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolas audzēkņi saviem spēkiem uzveda P. Čaikovska operu «Jevgeņijs Onegins» latviešu valodā. Šīs izrādes dalībnieki vēlāk izveidoja Latvijas operas trupu, kas sekmīgi darbojās līdz 1915. gadam un kuras repertuārā bija «Karmena», «Piķa dāma», «Traviata», «Rigoletto» un citas operas.

1. pasaules kara laikā izklīdinātā trupa no jauna sapulcējās Rīgā, un 1919. gadā tika atklāta Latvijas Nacionālās operas pirmā sezona. 20. un 30. gados teātri bija lieliski solisti, daži būtu varējuši kļūt par jebkura liela Eiropas teātra lepmumu. Izcilākie bija talantīgais aktieris Ādolfs Kaktiņš, kuram bija neparasti jauks bass-baritons, plaši pazīstamais un populārais Mariss Vētra un lieliskā aktrise un dziedātāja Milda Brehmane-Štengele. Pie diriģenta pulsts stāvēja Latvijā labi pazīstamais Teodors Reiters. Viņa vadībā sekmīgi tika izpildīti operas klasikas šedevri.

DIRIĢENTI

Milzīga ietekme Latvijas teātra un mūzikas kultūras attīstībā bija diviem ebreju diriģentiem, kuru vārdi plaši pazīstami pasaulē: Emilam Kuperam un Leo Bleham. Viņi darbojās Rīgā dažādos laika posmos, katrs tikai pāris gadu, taču atstāja neizdzēšamas pēdas teātra vēsturē un tādējādi arī visā Latvijas mūzikas kultūrā.

Emila Kuperā (1877–1960) darbība Latvijas Nacionālajā operā bija ārkārtīgi ražīga. Viņš teātrī strādāja trīs sezonas (1926–1929). Tajā laikā maestro bija trīsdesmit gadu diriģenta stāžs. Ir zināms, ka jaunībā E. Kupers bijis sekmīgs vijolnieks-solists daudzās Eiropas pilsētās. Viņam piederēja divas lieliskas vijoles (Amati un Stradivāri), kuras, pēc paša E. Kuperā sacītā, viņš nopircis par zeltu, ko tam dāvinājis turku sultāns pateicībā par lielisko vijoles spēli. Tas notika pagājušā gadsimta 80. gadu beigās, kad diriģenta tēva

Alberta Kuperā¹⁰ ģimene uz laiku bija aizbraukusi no Odesas uz Konstantinopoli, glābdamās no ebreju grautiņiem. Kļuvis par diriģentu, E. Kupers pilnīgi pārtrauca vijolnieka solokonzertus.

20. gados E. Kuperā vārds bija plaši pazīstams visā pasaulē. Viņu pazina gan kā S. Djaģileva t.s. Krievu sezonu dalībnieku Parīzē, gan kā viesizrāžu diriģentu, kurš uzstājās daudzos pasaules teātros. Veiksmīgās viesizrādes Rīgā 1925. gadā beidzās ar uzaicinājumu strādāt par Nacionālās operas galveno diriģentu.

20. gadu otrajā pusē teātri strādāja lieliski skatuves mākslinieki, tāpēc E. Kupers, būdams radošas enerģijas pārpilns, varēja veikt visgrūtākos uzdevumus. Jau pašu pirmo viņa uzvedumu Rīgā kritiķi novērtēja pozitīvi. Tā bija N. Rimska-Korsakova opera «Pasaka par caru Saltanu», kas tika uzvesta ārkārtīgi īsā laikā – vienā mēnesī. Pirmizrāde notika 1925. gada 16. decembrī. Kritiķis J. Zālītis rakstīja, ka Emila Kuperā «pieredze un darba mīlestība pelna augstāko uzslavu. Orķestra, solistu un kora izpildījums viņa vadībā kļūst neparasti pilgts un elastīgs. Mūzika elpo, dzirksti, spārno, attaisno savu sūtību [..]. «Saltana» uzvedums muzikālā ziņā Kuperam izdevies spidošs».¹¹

Par lielu notikumu kļuva N. Rimska-Korsakova operas «Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu un jaunavu Fevroniju» uzvedums 1926. gadā. Šī izrāde tiek uzskatīta par vienu no labākajiem Nacionālās operas uzvedumiem 20. gados. Komponists un kritiķis J. Graubiņš īpaši izcēlis diriģenta darbu: «Šis impulsīvais mākslinieks aizraujas savā darbā pats līdz aizmirstībai un aizrauj līdzī arī visu pārējo operā nodarbināto personālu. Ir bauda klausīties orķestri: lokanība tempos un nianšes, samērīgums katrā vietā; liegākais pianissimo un graužošs fortissimo – kā Keržencas kaujas simfoniskajā atveidā.»¹² Pēc M. Brehmanes-Štengeles nostāsta publika vienmēr likusi Kuperam atkārtot operas simfonisko ainu «Keržencas kauja».

Divas citas N. Rimska-Korsakova operas E. Kuperā vadībā – «Sadko» un «Zelta gailītis», kas uzvestas 1927. un 1928. gadā, tāpat izpelnījās lielu atzinību. Noslēdzot E. Kuperā iestudēto krievu komponistu operu sarakstu Nacionālajā operā, nosauksim vēl M. Musorgska «Hovanščinu».

R. Vāgnera operu uzvedumi bija Nacionālās operas tradīcija. Arī E. Kupers bija R. Vāgnera operu cienītājs. 1926. gadā viņš uzveda «Valkīru». Panākumi bija milzīgi. J. Sudrabkalns izsaucās: «Kuperam jāsauc pats skaļākais bravo! Orķestra mūziķi ir strādājuši un meistara vadībā izslīpējuši



Emils Kupers.
1926. gada foto

smalkas nianšes, radījuši harmonisku spēku. Kas pratis un varēs iedziļināties skaņās, kuras Kupers atraisa orķestrim, būs atradis savām jūtām un domām lielu un jaunu pasauli.»¹³

Mīnēsīm arī citu Rietumeiropas komponistu operas, ko E. Kupers iestudējis Rīgā: 1926. gadā – Dž. Verdi «Otello», Ž. Masnē «Verters», Dž. Pučīni «Meitene no Rietumiem»; 1927. gadā – L. Deliba «Lakmē»; 1928. gadā – U. Džordāno «Andrē Šenjē», Š. Guno «Romeo un Džuljeta» un A. Ponkjelli «Džokonda». Pavisam trīspadsmit izrāžu trīs sezonu laikā!

E. Kupers vienmēr strādāja ātri un intensīvi. Un tomēr kādā intervijā viņš atzinās, ka tas ir rekordskaitlis pat viņa darba stilam. Jāņem vērā, ka laiku pa laikiem viņš kopā ar operas orķestri sniedza simfoniskos koncertus ar ļoti daudzveidīgu programmu. 1927. gadā sakarā ar dižā komponista nāves simtgadi viens no koncertiem pilnībā bija veltīts L. Bethovena daiļradei.

E. Kupera ārkārtīgais prasīgums pret sevi un citiem izrādes dalībniekiem deva labus rezultātus. Katrs sākums bija pārbaudīts un panākumi nodrošināti. Sevišķi augstu māksliniecisko līmeni viņš spēja panākt no orķestra dalībniekiem. Apveltīts ar lielisku dzirdi, viņš nepieļāva ne mazāko kļūdu, nekādas neprecizitātes, un orķestris viņa vadībā skanēja teicami. Viņa temperaments lika radoši iedegties ikvienam. «Negribēdams pūtisi,» – tā parupji, bet trāpīgi un isi savu sajūmu par dirigentu pauda kāds orķestra mūziķis.

Sprīžot pēc laikabiedru atmiņām, dirigentam bija valdonīgs raksturs. Darba karstumā viņš varēja būt ass, un, tāpat kā katram māksliniekam, viņam bija nelabvēļi, tomēr vairāk bija viņa talanta pielūdžeju. Lūk, ko rakstījis dziedonis un režisors N. Vasiljevs: «Kupers ar visu savu būtību dzīvoja izrādē [...]. Viņš iejutās ikvienā personā uz skatuves, sākot ar vadošo solistu līdz aktierim un statistam, kam izrādē bija vismazākā nozīme. Viņš izjuta katru vijolnieka lociņa vilcienu un katru pūtēja noti orķestri [...]. Viņš bija īsts izrādes iedvesmotājs.»¹⁴ Daudzi mākslinieki dēvēja darbu E. Kupera vadībā par aktieru meistarības skolu, kas nebeidzas pēc darba ar iegaumēto lomu. Reti gadās, ka dziedātāji sēž zālē un klausās orķestra mēģinājumus. Bet E. Kuperam tā bija. Par to savās atmiņās stāsta skatuves mākslinieki.

1928. gada pavasarī E. Kupers kopā ar Nacionālās operas kori un solistiem tika uzaicināts uz Berlīni, lai piedalītos M. Musorgska «Borisa Godunova» uzvedumā. Šo priekšlikumu izteica F. Šaļapins, kurš arī Rīgā bija dziedājis šajā operā. Vācu prese ļoti augstu novērtēja rīdzinieku meistarību.

Diemžēl pēc kontrakta termiņa beigām līgums netika pagarināts, un 1929. gada pavasarī E. Kupers uz visiem laikiem atvadījās no Rīgas. Tomēr viņš atstāja dziļas pēdas pilsētas radošajā dzīvē. Lūk, kā viņa darbību Rīgā vērtē mūzikas vēsturniece Vija Briede: «E. Kupera nozīme latviešu

opermākslas attīstībā ir milzīga. Būtībā viņš pacēla mūsu teātri Eiropas līmenī.»¹⁵

Ko ebrejiem nozīmēja 30. gadu beigas Eiropā, nav jāskaidro. Latvijas prese pārdrūcēja trauksmainas vēstis no ārzemju laikrakstiem. «Mūzikas Apskats» 1938. gadā ziņoja: «Vīnē mūziķi – žīdi izslēgti no filharmonijas orķestra. Arī Austrijā tagad sagaida tikpat stingrus soļus pret žīdu māksliniekiem un komponistiem kā pārējā Vācijā.» Un lappusi tālāk vēl viena ziņa: «Žīdu meklēšanu mūzikā vācu prese turpina joprojām, pārbaudot vai ikviena komponista radurakstus. Aizdomīgs šai ziņā bija kļuvis «Karmenas» komponists Žoržs Bizē. Tagad noskaidrots, ka Bizē tomēr nav bijis žīds, bet tīrs francūzis, tikai vienīgi apprecējis žīdi – franču komponista Halevi meitu. Katrā ziņā «Karmena» vācu operateātru repertuāriem ir saglabāta.»¹⁶

No Vācijas ebreju mūziķiem dzīvi palika tikai tie, kam izdevās savlaicīgi emigrēt. 30. gadu vidū aizbraukt no Vācijas iespēja arī Vācijas Valsts operas Berlīnē galvenais diriģents **Leo Blehs** (1871–1958). Vācijas opera, kur diriģents strādājis divus gadus desmitus, viņa vadībā bija uzplaukusī. 1937./38. gada sezonā L. Blehu uzaicināja strādāt uz Rīgu par Nacionālās operas galveno diriģentu. Tā divpadsmit gadus pēc E. Kupera Rīgā atkal sāka strādāt diriģents ar pasauleslaveni vārdu. L. Bleham tolaik bija 66 gadi, viņu pazina visā pasaulē, un viņa autoritāte bija milzīga.

Rīgā L. Bleha pirmā izrāde bija Dž. Verdi «Aida» 1938. gadā. Tai sekoja atjaunots Ž. Bizē «Karmenas» iestudējums, bet tā paša gada martā notika Dž. Pučīni «Manonas Lesko» pirmizrāde.

Par «Aidas» uzvedumu kritiķis J. Zālītis rakstīja: «Vakar Nacionālās operas plašā mākslinieku saime piedzīvoja vienu no izcilākajiem un spožākajiem notikumiem savās darba gaitās. [...] Lai Verdi darbs arī runātu uz mums savu vareno valodu, mobilizēti labākie spēki, kas pašu ricībā, turklāt vēl pieaicināts viens no tagadnes slavenākajiem diriģentiem – Leo Blehs, kam uzticēta muzikālā virsvadība [...]. Leo Bleha debija Rīgā guva vakar jūsmīgu atsaucību.»¹⁷

1938./39. gada sezonu ievadīja Ž. Ofenbaha «Hofmaņa stāsti», decembrī tika atjaunots Dž. Verdi «Trubadūra» uzvedums, bet 1939. gada aprīlī notika Dž. Verdi «Masku balles» pirmizrāde.

1940. gadā tika iestudēta V. A. Mocarta «Burvju flauta» un J. Štrausa «Čigānu barons». Kā apliecina prese, «Burvju flauta» bija izcilākais L. Bleha uzvedums Rīgā. Ievērojamais latviešu kritiķis J. Zālītis rakstīja: «Leo Blehs Mocarta mūzikai tuvojies ar dziļāko prieku, to iestudējis priekšzīmīgi.»¹⁸

Ievērojams notikums bija Dž. Verdi Rekvīema atskaņošana 1938. gada 18. decembrī. J. Zālītis atzīmēja: «Rekvīems sagatavots teicami. Mūsu apstākļos grūti iedomāties to vēl pilnīgākā veidā. Leo Bleha vadībā sarežģītā partitūra raisās skaidri,

harmoniski, pārlicinoši.»¹⁹ Rekvīems tika atkārtoti atskaņots 1939. un 1940. gadā.

Visai interesantas ir atmiņas par L. Bleha darba stilu teātrī. Režisors J. Zariņš stāsta: «Diriģents gribēja, lai režisors un dziedoņi būtu klāt, kad viņš pie klavierēm katram tēlam deva savu interpretāciju. L. Blehs to darija, tikko sāka pie operas strādāt [...]. Diriģentam jābūt apveltītam ar režisora talantu, un L. Bleham tāds bija [...]. Arī scenogrāfs un baletmeistars sēdēja klāt.»²⁰

L. Blehs ļoti saudzīgi izturējās pret skatuves māksliniekiem, aizrādījumus izsakot korekti, lai nevienu neaizvainotu. Interesanti, ka galvenās dziedātāju kļūmes viņš norādīja rakstiski – katram rakstidams zīmītes. Lūk, zīmīte, kas adresēta M. Brehmanei-Štengelēi:

Milda!
Sitzen Abund. Aber aussen
dem: ich bitte verglich
mit Ihre Tupsille
im Anfang des 2 Aktes.
(beim Refrain des Lied)
Mud:
der zweite Refrain ist
forte! forte!
f - o - r - te!
Ja 2. Refrain
Grues Blut

Acimredzot šīs zīmītes kalpoja diviem mērķiem: pirmkārt, ļāva dziedātājam vienatnē mierīgi pārdomāt diriģenta piezīmi, un, otrkārt, kas varbūt nav mazāk svarīgi, L. Blehs tādejādi pasargāja sevi no iespējamiem dziedātāju emociju uzliesmojumiem mēģinājuma laikā.

L. Bleha darbības laiks teātrī bija nozīmīgs un neaizmirstams. Tā bija īsta skola visiem, kam laimējās strādāt kopā ar viņu. Darbs ar L. Blehu bija liels radošs impulss gan solistiem, gan visam operas kolektīvam vēl daudzus turpmākos gadus.

1941. gadā L. Blehs bija spiests pamest Rīgu. Viņa ceļš veda uz Stokholmu. Pēc 2. pasaules kara viņš atgriezās Rietumberlīnē, kur līdz 1953. gadam strādāja Valsts operā.

S O L I S T I

1936. gadā Nacionālajā operā sāka strādāt jauns dziedātājs – **Leonids Zahodņiks** (1912–1988). Tajā laikā L. Zahodņiks jau bija visai populārs un dziedāja ne vien operā, bet samērā bieži arī koncertos. Viņam bija ne pārāk spēcīgs, bet ļoti skaista tembra tenors. Beidzis Rauhvargera ģim-

nāziju, viņš mācījās Latvijas konservatorijas vokālistu klasē pie profesora P. Saksa, bet pēc tam no 1934. līdz 1936. gadam pilnveidoja savu vokālo prasmi Itālijā pie profesora Salvatores Salvīni. Brīnumainā kārtā saglabājusies 1936. gada Brešas «Teatro Grando» koncerta programma vēsta, ka koncertā piedalījies Leonardo Zahodini (tā viņu dēvēja Itālijā), kurš izpildījis R. Vāgnera operu fragmentus.

Rīgā L. Zahodņiks dziedāja Kavaradosi partiju Dž. Pučīni «Toskā», kā arī Faustu un Romeo Š. Guno operās. Viņš dziedāja Rūdolfu Dž. Pučīni «Bohēmā» un Ļenski P. Čaikovska «Jevgeņijā Ņeņginā». Taču sevišķi bieži viņam nācās dziedāt Alfredo partiju Dž. Verdi «Traviatā». Šajā operā viņa partneres bija ne vien Rīgas dziedātājas, bet arī daudz viesojošos slavenību: I. Bandrovska-Turska, M. Kapsira, T. Dal Monte, T. Menoti. Ar Tatjanu Menoti L. Zahodņiks dziedāja ne vien «Traviatā», bet arī «Rigoletto», kur dziedātāja izpildīja Džildas partiju. Viens no dziedoņa veiksmīgākajiem darbiem teātrī bija Tamino partija V. A. Mocarta operā «Burvju flauta», ko L. Blehs uzveda 1940. gadā.

Pirms kara L. Zahodņiks bieži braukāja viesizrādēs – dziedāja Polijas, Igaunijas, Somijas un Dienvidslāvijas teātros. Šajos braucienos viņš sniedza arī solokonzertus. Savu pirmo solokonzertu Rīgā viņš sniedza Melngalvju namā drīz pēc atgriešanās no Itālijas. Klavieru partiju izpildīja tolaik populārais koncertmeistars, konservatorijas profesors Pauls Šūberts. Dziedonis izpildīja K. V. Gluka, Dž. Rosīni, P. Čaikovska, A. Dargomižska, J. Vītola un J. Mediņa dziesmas. Kritiķi atzinīgi novērtēja viņa balss skaisto tembru, lirisko maigumu un prasmi noturēt kantilēnas līniju.

L. Zahodņiks bija jebkura koncerta centrālā figūra. Viņš bieži dziedāja vasaras simfoniskajos koncertos L. Vignera, V. Berdjajeva un citu diriģentu vadībā. Viņam bija plašs repertuārs – no operu ārijām līdz neapolitāņu dziesmām, kuras viņš dziedāja ar lielu meistarību. Kritiķis S. Almazovs stāsta par balalaiku orķestra koncertu ar L. Zahodņika piedalīšanos: «Par vakara varoni kļuva L. Zahodņiks, dziedādams orķestra pavadījumā. Nepārtrauktu ovāciju dēļ Zahodņiks nodziedāja visu programmu divas reizes, bet dziesmu «Vsju-to ja vseļennuju projehal» pat trīskārt!»²¹

Dziedonis vairākkārt piedalījās arī ebreju kopienas rīkotajos labdarības koncertos: ebreju speciālās skolas nabadzīgo bērnu labā, Asaru bērnu kolonijas labā, ebreju atpūtas namu labā un citos. Šajos koncertos uzstājās arī vijolniece S. Rašina un pianists Ā. Feigelsons. Par vienu no L. Zahodņika un ebreju pianista J. Hellera koncertiem konservatorijas zālē J. Graubiņš rakstīja: «Ebreju sabiedrība bija abiem koncertantiem tik atsaucīga bijusi, ka pildīja konservatorijas zāli līdz pedējai vietīnai. Paraugš mums, latviešiem, kā jācienī un jāatbalsta savi nacionālie mākslinieki.»

1941. gada vasarā viņš Latvijas delegācijas sastāvā aizbrauca uz Maskavu, lai piedalītos Latvijas mākslinieku koncertā, taču sākās karš, un koncerts nenotika. L. Zahodņika ģimene palika Rīgā – viņa sieva dziedātāja Herta Gotliba un vecāki gāja bojā...

Kādu laiku L. Zahodņiks strādāja par solistu Saratovas operā, bet pēc tam Ivanovā – Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblī. Vairākkārt uzstājās ar koncertiem Maskavā un piedalījās radioaidījumos. L. Zahodņiks daudz reizi koncertēja karavīriem dažādās frontēs. 1943. gadā viņam piešķīra Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukumu.

1944. gadā dziedonis atgriezās Rīgā. Lidz 1947. gadam viņš strādāja operas teātri, pēc tam pārgāja uz Latvijas filharmoniju. Viņš bieži uzstājās Latvijas pilsetās un aiz republikas robežām, kopā ar sievu dziedātāju Jevgeņiju Jeršovu apbraukāja gandrīz visu Padomju Savienību. Koncertu programma vienmēr bija plaša un daudzveidīga – krievu un ārzemju klasika, latviešu komponistu daiļrade un noteikti daudz duetu.

Kopš 1963. gada L. Zahodņiks strādāja filharmonijā par vokālo pedagogu, mācīdams daudzus latviešu estrādes dziedātājus, piemēram, Laimu Vaikuli un Žoržu Siksnu. Ir saglabājušies daudzi pašlaik populāru dziedātāju portreti ar veltījuma uzrakstiem un pateicības vārdiem skolotājam.

Nav šaubu, ka L. Zahodņika zvaigžņu stunda bija 30. gadu beigās, un, kaut gan, tāpat kā katram māksliniekam, viņam mēdza gadīties arī neveiksmes, tomēr biežāk par viņu rakstīja tādā garā kā kritiķis V. Pastuhovs recenzijā par Herco-ga partijas dziedājumu operā «Rigoletto»: «Visa koncerta laikā dziedātājs valdzināja ar savas bals vīglumu un skaistumu.»

Koncertu afišās blakus L. Zahodņika vārdam bieži bija redzams arī dziedoņa baritona **Jēkaba Jofes** vārds. Tā 1940. gadā viņš kopā ar L. Zahodņiku un H. Gotlibu uzstājās konservatorijas zālē. Tā paša gada vasarā viņi dziedāja ārijas un duetus Dzintaru koncertzālē. Jēkabam Jofem bija skaista balss. Daudz gadu viņš nostrādāja Liepājas operas teātri, bieži dziedāja Nacionālās operas izrādēs. Starp viņa izpildītajām lomām ir Skarpija Dž. Pučīni «Toskā», Žermons Dž. Verdi «Traviatā», Toreadors Ž. Bizē «Karmenā», Jevgeņijs Ņeņegins P. Čaikovska operā u.c. Viņš regulāri uzstājās Rīgā ar solokoncertiem, daudz dziedāja Eiropas valstīs. Vecākā paaudze atceras viņa spožo uzstāšanos teātri un koncertos.

Vienlaikus ar operas trupu teātri sekmīgi strādāja arī baleta kolektīvs. Šeit gribam pieminēt piecas sezonas teātri nostrādājušo dejotāju **Simonu (Simonu) Šapiro**. Dzimis 1908. gadā, viņš jau divdesmit gadu vecumā uzstājās vairākos baletos. Teātra programmās mēs atradām vairākas viņa dejas partijas – doktors Kopeliuss, feja

Karabosa. 1933. gada oktobrī viņš pārtrauca savu līgumu ar teātri un aizbrauca no Rīgas.

1936. gadā laikraksts «Segodņa Večerom» ziņoja par Latvijas dejotāja panākumiem ārzemēs. Pēc trim gadiem tā pati avīze stāstīja par Montekarlo Krievu baletu (*Ballet Russe de Monte Carlo*), kurā darbojās divi dejotāji no Latvijas – latvietis Arvīds Ozoliņš un ebrejs Simons Šapiro.

L A T V I J A S K O N S E R V A T O R I J A

Viens no ievērojamākajiem notikumiem Latvijas mūzikas kultūrā bija konservatorijas dibināšana 1919. gadā. Šīs mācību iestādes izveidošanas aktīvākais iniciators bija izcilais komponists Jāzeps Vītols. Viņš bija izglītojies pie N. Rīmska-Korsakova Pēterburgas konservatorijā, kur arī nostrādājis vairāk nekā trīsdesmit gadu. Bagātā pedagoga darba pieredze un plašā mūzikas erudīcija izpaudās visā turpmākajā J. Vītola darbībā. Būdams ļoti kulturāls un inteliģents cilvēks, konservatorijas rektors interesējās tikai par abiturientu muzikālajām spējām, nepievēršot uzmanību viņu tautībai. Lidz ar to konservatorijas studentu vidū vienmēr bija daudz ebreju. Kā liecina konservatorijas desmitgadei par godu izdotā grāmata, ebreju skaits tajā svārstījies no 20 līdz 40 katrā mācību gadā, bet kopējais studentu skaits bija 350–450 cilvēku.

Šo cilvēku aktīvā radošā darbība izvērās vēlāk – no četrdesmitajiem līdz sešdesmitajiem gadiem, taču jau studentu gados izvirzījās spilgti talanti. Piemēram, pianists un komponists **Viktors Babins** (1908–1972), kurš beidza konservatoriju 1928. gadā un noslīpēja savu meistarību Berlīnē pie komponista F. Šrekerā un ievērojamā pianista profesora A. Šnābela. Apprecējies ar pianisti Viktoriju Vronsku, V. Babins uzstājās kopā ar viņu klavieru duetā, kas kļuva plaši pazīstams. Duets aktīvi koncertēja, periodiski uzstādāmies arī Rīgā. Reizēm abi pianisti uzstājās ar solo koncertiem. 1937. gadā pārcēlies uz dzīvi ASV, V. Babins strādāja par pianistu un pedagogu, kā arī komponēja.

30. gadu sākumā konservatorijā sāka mācīties brīnumbērns **Nataša (Natālija) Šrēdere**, kura jau desmit gadu vecumā spēlēja L. Bēthovena Pirmo klavierkoncertu. Natašas liktenis spilgti ataino turpmāko gadu traģiskos notikumus, tāpēc par viņu sīkāk pastāstīsim mazliet tālāk.

Par konservatorijas pedagogiem J. Vītols uzaicināja dažādu mūzikas skolu skolotājus, kā arī Pēterburgas un Maskavas konservatorijas absolventus. Ebreju viņu vidū bija maz: isu laiku



Natālija Šrēdere.
60. gadu beigu foto

konservatorijā strādāja Margarita Toimane un Hermanis Jadlovkers.

Vienīgais pedagogs ebrejs, kurš konservatorijā strādāja pastāvīgi un ilgus gadus, bija **Ādolfs Mecs** (1888–1941). Bez viņa nav iedomājama tā laika Rīgas mūzikas dzīve.

Vienpadsmit gadu vecumā pabeidzis Odesas mūzikas skolu, Ā. Mecs uzreiz sāka uzstāties koncertos. Profesionālo izglītību viņš turpināja Pēterburgas konservatorijā ievērojamā profesora L. Auera klasē, pēc tam pilnveidoja savu meistarību pie pasauleslavenā vijolnieka E. Izaī. Tad sāka pedagoga darbu Rostovā Krievu mūzikas biedrības skolā.

Rostovā pie pavisam vēl jaunā Ā. Meca mācījās Cecilija Hanzena, kas vēlāk kļuva par pasaulslaveno vijolniecei. Pēc Rostovas dažus gadus nostrādājis Maskavas filharmonijas biedrības skolā, Ā. Mecs 1922. gadā pārcēlās uz Rīgu, kur viņam piedāvāja darbu J. Vitols. Strādādams par Pēterburgas konservatorijas profesoru, J. Vitols pazina Ā. Mecu kopš studenta gadiem un ne veltī bija paturējis viņu prātā.

Rīgā Ā. Mecs apvienoja plašu pedagoga darbu ar biežu uzstāšanos koncertos. Ļoti bagātīgais repertuārs deva viņam iespēju jau 1924. gadā organizēt koncertu ciklu «Vijoļliteratūras vēsture». Viens koncerts bija veltīts senajiem itāļu komponistiem, divi nākamie – vācu klasiskajai un romantiskajai mūzikai, viens – franču vijoļmūzikai un pēdējais – latviešu komponistu un P. Čaikovska skaņdarbiem vijolei.

Tā laika autoritatīvākais kritiķis J. Zālītis uzskatīja, ka P. Čaikovska Vijoļkoncerts ir viens no Ā. Meca repertuāra galvenajiem skaņdarbiem. Būdams konservatorijas kvarteta pastāvīgs dalībnieks (pirmā vijole), Ā. Mecs kopā ar pārējiem ansambļa dalībniekiem ļoti bieži koncertēja un iepazīstināja Rīgas publiku ar kvartetu mūzikas labākajiem paraugiem. Solopriekšnesumus Ā. Mecs sniedza ne vien Latvijā, bet arī Lietuvā, Vācijā un Itālijā.

Ne mazāk nozīmīgs ir Ā. Meca pedagoga darbs. Viņš apmācījis veselu plejādi latviešu vijolnieku. Viņa klasē katru gadu bija ap divdesmit audzēkņus. Nodarbības profesors Ā. Mecs lielu uzmanību veltīja tehnikai, cenzdams panākt savu skolnieku patiesu virtuozitāti. Vēl lielāku vērtību viņš veltīja atskaņojamās mūzikas satura atklāšanai. Ā. Meca klasē mācījās Aleksandrs Arnītis, kurš beidza konservatoriju 1926. gadā, spēlēja otro vijoli konservatorijas kvartetā un kļuva par radio simfoniskā orķestra koncertmeistaru, Artūrs Madrevičs un Teodors Vējš, kuri absolvēja konservatoriju 1936. gadā, kā arī Arvids Kļaviņš un Voldemārs Ruševičs. Ā. Meca klasi beidza arī Izraīls Abramiss, ar kuru tuvāk iepazīstināsim Abramisu ģimenei veltītajā nodaļā.

Profesora Ā. Meca darbība traģiski pārtrūka 1941. gadā.

Ļoti talantīga Ā. Meca audzēkne bija vijolniece **Sāra Rašina** (1920–1941). Sākusi mācīties vijoles spēli četrus gadus vecumā, divpadsmitgadīgā Sāra jau Jelgavā uzstājās ar savu pirmo solo koncertu. Tajā pašā gadā viņu uzņēma konservatorijā, kur viņa mācījās no 1932. līdz 1937. gadam pie profesora Ā. Meca, vienlaikus bieži uzstādāmās koncertos. 1937. gadā viņa kļuva par E. Izaī Starptautiskā konkursa diplomandi Briselē. 1938.–1939. gadā viņa pilnveidoja savu meistarību pie ievērojamā vijolnieka K. Fleša, kurš bija minētā konkursa žūrijas loceklis.

S. Rašina vairākkārt uzstājās dažādās Eiropas valstīs. Sekmīgi noritēja viņas koncerti Parīzē un Londonā. Viņas mākslā izpaudās iedzimta muzikalitāte un izpildījuma tehnikas pilnība. Par viņas koncertu Rīgā mūzikas kritiķis un komponists J. Graubiņš rakstīja: «Pilnīgi pārvarēta tehniskā puse, tā ka klausītājus valdzināt valdzina spēles vieglums, nepiespiestība [..]. Nav dzirdama ne mazākā paviršība, ne misēšana. Spēlē viscaur gaume un smalkums, viss skaņdarbs skaidri pārskatāms, ar gudru ziņu visās daļās saliedēts un samērots. Vijolniece vada apvaldīts temperaments, dzīva izjūta, dabīga muzikalitāte, kam pakļauts plašs, dziedošs, sulīgs tonis.»²²

Bagātīgajā S. Rašinas repertuārā bija pārstāvēti dažādi mūzikas stili. Viņa spēlēja Dž. Vioti, V. A. Mocarta, J. Brāmsa, P. Čaikovska un A. Glazunova vijoļkoncertus, G. F. Hendeļa, Dž. Tartīni, N. Paganīni un S. Franka sonātes. Viņas atskaņoto skaņdarbu vidū bija arī J. Vītola vijoļdarbi.

Spoži iesāktais vijolniece ceļš traģiski aprāvās, fašistiem okupējot Latviju. Jau 1941. gadā 21 gada vecumā viņa gāja bojā geto, tāpat kā viņas profesors Ā. Mecs.

IZPILDĪTĀJI UN PEDAGOGI

Ļoti daudzi ebreju mūziķi, kuri dzīvoja Latvijā 20. un 30. gados, nebija saistīti nedz ar operas teātri, nedz konservatoriju. Konservatorijā studēja daudz ebreju, bet viņi profesionālo karjeru sāka krietni vēlāk – pēc 2. pasaules kara. Gadsimta sākumā vairākums profesionālo mūziķu, kas piedalījās mūzikas dzīvē visdažādākajās formās, bija privātskolotāji un koncertējoši solisti.

Jaunajiem Latvijas mūziķiem tolaik bija iespēja mācīties un pilnveidot savu meistarību ārzemēs. Daži atgriezās Latvijā, iemantojuši lielu skatuves darba pieredzi un atzinību, – S. Tagers, R. Ocupa, M. Zalmanoviča un E. Tāls. Par **Sergeju Tageru** (1905–1941) komponists un kritiķis J. Graubiņš rakstīja: «Pianists nāk no ārzemēm ar labu Parīzes, Berlīnes, Vīnes presi. Rīgā viņu sagaidīja labs pulciņš ziņkārīgas publikas. Savu ierašanos koncertā tā nenožēlos – Tagers ir labs pianists.»²³

Skopas ziņas par S. Tageru var gūt no 1940. gada anketas, ko viņš aizpildījis, stādāmie darbā



Adolfs Mecs.
30. gadu foto

konservatorijā,²⁴ – dzimis Daugavpilī, mūziķa izglītību guvis Berlīnes mūzikas augstskolā pie pasauleslavenā pianista Egona Petri, turpmākajos gados uzstājies lielākajās Eiropas pilsētās, bet 1926. un 1927. gadā veicis lielu koncertturneju pa ASV pilsētām. 30. gados viņš dzīvoja un strādāja Rīgā, bieži uzstādamies koncertos un sniegdams privātsiņķus.

S. Tagera sieva bija pianiste **Raisa Ocupa** (1900–1941). Pēc laikabiedru atmiņām, viņa bijusi viena no ievērojamā krievu komponista un pasauleslavenā pianista Nikolaja Metnera mīļākajām skolniecēm. N. Metners emigrēja no Maskavas 1921. gadā, un R. Ocupa acimredzot mācījās pie viņa Parīzē, kur viņš bieži un ilgi uzturējās. Diemžēl nekādu precīzu datu par talantīgo pianisti mums nav, un varam balstīties tikai uz atmiņām. Atšķirībā no vīra viņa nebija aktīvi koncertējoša pianiste, bet nodarbojās ar privātsiņķiem. Viņa iemantoja tik izcilas pedagoģes slavu, ka pie viņas mācīties nāca pat cilvēki ar konservatorijas diplomu. Piemēram, pie viņas savu pianistes meistarību pēc konservatorijas beigšanas pilnveidoja R. Mihelone, kas pēcāk kļuva par ļoti autoritatīvu pedagoģi Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā. 30. gados Raisas Ocupas vārds bija ļoti pazīstams Rīgas mūziķu aprindās. 1941. gadā viņa nepaspēja evakuēties un viņu piemēkleja tāds pats liktenis kā citus Latvijā palikušos ebrejus.

Reizē ar S. Tageru popularitāti Rīgā iemantoja pianiste **Marija Zalmanoviča** (1903–1941; pati savu uzvārdu viņa rakstīja – Zalomonoviča). Šis pianistes vārdu komponists Jānis Mediņš piemin sakarā ar sava klavierkoncerta izpildījumu. Viņš rakstīja, ka šo koncertu izpildījusi pianiste no Dānijas, un «jāteic, ka labāk par Ellegori manu Klavieru koncertu spēlēja žīdu pianiste Marija Zalmanoviča. Žēl, ka pret viņu bija kādi aizspriedumi, un tā šī talantīgā pianiste Rīgā tika reti dzirdēta».²⁵

Tāpat kā S. Tagers, M. Zalmanoviča 1940. gadā sāka strādāt konservatorijā, un no viņas aizpildītās anketas mēs uzzinām, ka 1. pasaules kara laikā viņa mācījies Pēterburgas konservatorijā, kur pilnveidojusi savu pianistes meistarību. M. Zalmanoviča ir dzimusi Liepājā un 1930. gadā atbraukusi uz Rīgu. Jau Berlīnē viņa uzstājusies ar solokoncertiem un turpinājusi šo darbu arī Rīgā, taču, pēc J. Mediņa liecības, tas viņai nav izdevies bieži. Viņas pastāvīgā darbavieta Rīgā bija radio, kur viņu uzskatīja par solisti.

30. gadu presē sastopams arī pianista **Edgara Tāla** (1912–1941) vārds. J. Graubiņš rakstīja, ka viņam pienākas «viens no pirmajām vietām starp Rīgas pianistiem».²⁶

Nav šaubu, ka visi minētie pianisti bija talantīgi mūziķi un viņus gaidīja spoža nākotne, ja vien nebūtu sacies karš, kas viņus pazudināja.

Komponists **Marks Lavri** (1903–1967) bija rīdzinieks. Mūziķa izglītību viņš guva Rīgas un Leipcigas konservatorijā. Trīsdesmitajos gados M. Lavri bija ļoti pazīstams kā simfonisko koncertu diriģents un komponists. Vasarās laiku pa laikam viņš koncertēja kopā ar Rīgas simfonisko orķestri un Radio orķestri Vērmanes parkā Rīgā un Edinburgas kūrvieta dārzā Jūrmalā. Sevišķi bieži viņš izpildīja populāru operēšu mūziku, par solistiem uzaicinot M. Vētru, M. Ančarovu, N. Tallini un citus.

1933./34. gada sezonā M. Lavri bija diriģents Ebreju teātrī, kur viņa vadībā darbojās neliels orķestris teātra izrāžu muzikālajam pavadījumam. Ar šo orķestri M. Lavri sniedza vairākus simfoniskos koncertus. Koncertu programmas bija veidotas visai interesanti: sākumā tika atskaņots klasiskais repertuārs, bet pēc tam katrā koncertā bija iekļauti iepriekš Rīgā neatskaņoti komponistu M. Gņesina, J. Engeļa, E. Bloha, Brandmana, G. Mālera un J. Kreina skaņdarbi. Lūk, raksturīgs koncerta programmas paraugs: P. Čaikovskis. Tatjanas vēstules skats («Jevgeņijs Oņegins»); J. S. Bahs. Koncerts divām klavierēm ar orķestri; V. A. Mocarts. 22. simfonija; M. Gņesins. Svīta «Ebreju muzikanti pilsētas priekšnieka ballē» – jaunums Rīgai. Šajās programmās piedalījās Ā. Mecs, M. Zalmanoviča, R. Ocupa, J. Jofe, O. Riss un citi mūziķi.

30. gados sākās M. Lavri komponista ceļš. 1931. gadā viņš sarakstīja mūziku kinofilmā «Tautas dēls». Ievērojamais dziedātājs Ā. Kaktiņš ierakstīja skaņuplatē viņa dziesmas «Dzimtene» un «Lāčplēsis». Koncertos M. Lavri atskaņoja savus sacerējumus: 1931. gadā – simfoniskās variācijas par latviešu tautasdziesmas «Div' dūjiņas» tēmu, 1932. gadā – simfoniskās variācijas par J. Zāliša dziesmas «Ceļš uz dzimteni» tēmu, 1933. gadā – «Hasīdu deju», «Ukrainas nakts» (fragments no baleta pēc N. Gogoļa «Tarasa Buļbas» motīviem) un simfonisko ainu «Ahasvērs». Par pēdējo kritiķis V. Jurevičs rakstīja, ka tā liecina par «teicamu orķestra pārzināšanu, smalku formu un vietām visai drosmīgu harmoniskas domašanas interpretāciju».²⁷

1935. gadā M. Lavri emigrēja uz Palestīnu, kur turpināja diriģenta un komponista darbību, kļuva par ievērojamu komponistu. No 1941. līdz 1947. gadam viņš bija Palestīnas tautas operas (*Palestine Folk Opera*) diriģents, bet no 1950. līdz 1958. gadam vadīja mūzikas nodaļu radio. Par nozīmīgākajiem skaņdarbiem viņa daiļradē tiek uzskatīti simfoniskā poēma «Emeks» (1937), oratorija «Augstā dziesma» (1940) un folkopera «Sargkareivis Dans».

Jau 20. gadu sākumā Rīgā bija dzirdams brīnumbērns **Mišas (Mihaila) Aleksandroviča** vārds. Vēl pavisam nesen par viņu varēja uzzināt tikai no stāstiem un leģendām, bet 1992. gadā Maskavā iznāca M. Aleksandroviča autobiogrāfiskā grāmata «Es atceros...». Minimālas ziņas par



Marks Lavri.
1930. gada foto

viņu atrodamas «Īsajā ebreju enciklopēdijā», kuras pirmais sējums izdots Jeruzalemē 1976. gadā.

Pats M. Aleksandrovičs stāsta, ka dzimis Latvijā, Varakļānos, 1914. gadā. Viņš bijis trešais no pieciem bērniem ģimenē. Tēvs sācis mācīt viņam ebreju dziesmas kopš piecu gadu vecuma, kā arī vedis uz minjenu – lūgšanu namu, kur zēns klausījies sinagogas dziesmas. Pēc paša vārdiem, sinagogas mūzikas ietekme uz viņu bijusi milzīga: «Atdarinot kantoru manieri dziedāt ebreju reliģiozās dziesmas, es iemācījos vibrēt balsi, imitēdams raudas.»

Ievērojusi viņa apdāvinātību, vecāki nolēma pārcelties uz Rīgu. Tur Mišu pieņēma Ebreju tautas konservatorijas bērnu grupā, kur viņš apguva solfedžo, klavierspēli un solodziedāšanu. Viņa skolotājs bija Jefims Veisbeins, kurš saprata, ka astoņgadīgam bērnam vissvarīgāk ir izskaidrot skaņdarbu emocionālo saturu.

1923. gadā 19. oktobrī Ebreju tautas konservatorijas zālē notika pirmais tolaik deviņgadīgā Mišas koncerts. Tas bija slēgts koncerts, kuru klausījās tikai mūziķi. Miša dziedāja visu koncerta otro daļu – F. Šūberta dziesmas, krievu komponistu romances un ebreju dziesmas. Taču viņa repertuārs bija krietni plašāks. Kopā ar skolotāju bija sagatavotas F. Šūberta, R. Šūmaņa un E. Griģa dziesmas un N. Rimskā-Korsakova romances. Viņš dziedāja arī ebreju komponistu E. Škļara un L. Jampoļska, kā arī ebreju tautasdziesmas. Ģimenes dzimtā valoda bija idišs, šajā valodā tika dziedātas arī ebreju dziesmas. F. Šūberta dziesmas viņš dziedāja vāciski. Miša pārvaldīja arī krievu un latviešu valodu.

Divas nedēļas pēc pirmā koncerta vienā no Rīgas smalkākajām zālēm – Melngalvju namā – notika otrais. Kopš šī brīža sākās dziedoņa brīnumbērņa triumfa gājiens. Viņa koncertos Rīgā un citās Latvijas pilsētās, kā arī Igaunijā, Lietuvā un Polijā zāles bija pārpildītas, koncerti guva sajušminātas atsauksmes presē. Viesizrādes turpinājās daudzās citās Eiropas valstīs. Zēna brīnišķīgais diskants (soprāns) pēc balsis lūzuma pārvērtās par skaistu tenoru, kas ļāva M. Aleksandrovičam kļūt par lielisku dziedātāju.

Pieaugušā M. Aleksandroviča pirmie gadi saistīti ar kantora darbību. 1932. gadā 18 gadu vecumā viņš pirmoreiz bija kantors Rīgas sinagogā. 1934. gadā viņu uzaicināja uz Lielo sinagogu Mančestrā. 1936. gadā viņš pārcēlās uz Kauņu (tolaik tā bija Lietuvas galvaspilsēta), kur arī strādāja par kantoru. Visus šos gadus viņš turpināja viesizrāžu braucienus uz dažādām Eiropas valstīm, pilnveidoja vokālista meistarību Itālijā.

Sākot ar 1940. gadu, kad Latviju iekļāva PSRS sastāvā, M. Aleksandrovičs ieguva lielu popularitāti visā valstī un 1948. gadā kļuva par Staļina prēmijas laureātu. Bez klasiskā repertuāra M. Aleksandrovičs savos koncertos ietvēra arī ebreju komponistu skaņdarbus un ebreju tautas-

dziesmas. 1971. gadā viņš emigrēja uz Izraēlu, kur turpināja strādāt par kantoru. Līdz 1971. gadam viņš bieži dziedāja Rīgā.

M. Aleksandroviča personā mēs redzam cilvēku, kura darbībā savijas spoža kantora un slavēta dziedātāja ceļš.

EBREJU TAUTAS KONSERVATORIJA

20. gados Rīgā pastāvēja Ebreju tautas konservatorija (dibināta 1920. gadā), kuru mūsdienās atceras vairs tikai vecākās paaudzes cilvēki. Mēģinājumi atrast dokumentus pagaidām nav devuši nekādus rezultātus. Tomēr fakts, ka tāda konservatorija pastāvējusi, nav apšaubāms. Piemēram, M. Aleksandrovičs savos memuāros raksta, ka viņš mācījies Ebreju tautas konservatorijā, kuras zālē noticis viņa pirmais koncerts. No Doras Braunas biogrāfijas zināms, ka viņa strādājis Ebreju tautas konservatorijā no 1921. līdz 1924. gadam. Zināma arī adrese – Pauluči (tagad Merķeļa) iela 11. Pēc manas [L. Krasinskas] māsas atmiņām, kura īsu laiku tur mācījusies, konservatorija bijusi izvietota vienā stāvā. Tur bijusi neliela zāle, kur regulāri rikoti audzēkņu koncerti. Bez nodarbībām specialitātē bijušas arī klavierspēles un elementārās teorijas stundas.

Šo mācību iestādi izveidoja par vietējo bagātnieku līdzekļiem, un, protams, nebija nekāda pamata to saukt par konservatoriju. Spriežot pēc niecīgajām atmiņu lauskām, tā bijusi mūzikas skola, kur katrs gribētājs varēja gūt minimālās zināšanas un iemaņas. Kaut arī tā nebija profesionāla mācību iestāde, par tās pastāvēšanu nevajadzētu aizmirst. No dažādiem avotiem, to vidū arī ārkārtīgi interesantām adrešu grāmatām, kurās norādīta cilvēku profesija, zināms, ka skolā par pedagogiem strādājuši: jau minētais vijolnieks J. Gurvičs, dziedātāja R. Ratnere, komponists Š. Rozovskis un dziedātājs J. Veisbeins, pianisti S. Zegors, D. Brauna un Z. Kvartins. Droši vien tas nav pilns uzskaitījums, bet ar to pietiek, lai ievērotu, ka skolā bijuši visu mūzikas pamatspecialitāšu pedagogi. Vienlaikus šīs konservatorijas nozīmi nevajadzētu arī pārvērtēt – tā tomēr nav atstājusi ievēribas cienīgas pēdas vietējā mūzikas kultūrā.

TRAGISKA

PAUZE

1941 - 1945

Vācu fašistiem okupējot Latviju 1941. gada jūnija beigās, Latvijas ebrejiem sākās tragisks laika posms – vajāšanas, geto, masu slepkavības, dzīvu cilvēku dedzināšana sinagogā. Latvijas ebreju mūzikas dzīvē iestājās pārtraukums. Vairākums ebreju mūziķu gāja bojā, izglābās tie, kas, karam sākoties, bija evakuējušies no Latvijas.

Dīvaina vēstures paradoksa dēļ tieši 1941. gada 22. jūnijā no Rīgas uz koncertu Maskavā aizbrauca mūziķu grupa. Uzzinājuši par kara sākumu, viņi šaubījās, vai vajadzētu braukt, bet tad mierināja sevi ar domu, ka karš nebūs ilgs un jau pēc pāris nedēļām viņi būs mājās. Šajā grupā bez ievērojamiem latviešu dziedoņiem E. Pakules un A. Daškova bija arī ebreji – L. Zahodņiks un populārā estrādes dziedātāja un ebreju tautasdziesmu izpildītāja S. Fridlendere.

Pa dažādiem ceļiem Latvijas mūziķi nokļuva Ivanovā, kur 1941. gada beigās viņus apvienoja Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblī. Šajā ansamblī ietilpa jau pieminētie mūziķi, kuriem drīz vien pievienojās dziedātāji R. Bērziņš, V. Krampe, A. Pile, dejotāji I. Strobe, T. Vitiņa, komponisti A. Liepiņš, J. Ozoliņš u.c., arī ebreji – pianisti H. Brauns un M. Sluckovs, komponists M. Goldins. Ansamblis daudz koncertēja frontē, dažādās PSRS pilsētās, bet H. Brauns kopā ar solistiem A. Daškovu un E. Pakuli bieži uzstājās Maskavā. Kopš tā laika H. Brauna kā lieliska pavadītāja vārds kļuva plaši pazīstams. Par citiem ebreju mūziķiem zināms, ka viņi bija izkaisīti pa dažādām Padomju Savienības pilsētām: daži strādāja par pedagogiem mūzikas skolās un augstskolās, citi – par filharmoniju solistiem un koncertmeistariem; vārdu sakot, katrs bija spiests strādāt, kur iespējams. Daudzi dzīvi palikušie 1945. gadā atgriezās Latvijā un turpināja savu profesionālo darbību jaunajos apstākļos.

PĒCKARA LAIKS

1945 - 1995

*Padomju Latvijā slēpti
eksistēja antisemitisms,
maskēti pastāvēja
«procentuālā norma»,
pieņemot darbā vai
augstskolā, taču apdāvināti,
talantīgi un enerģiski cilvēki
spēja izlauzties cauri
neredzamajai sienai, un mēs
ieraugām ebreju mūziķus
mūzikas skolās,
konservatorijā, filharmonijas
darbinieku vidū, orķestros
un uz operas teātra
skatuves. Viņu bija maz, bet
bez viņiem nav iedomājama
Latvijas mūzikas dzīve.*

Oficiāli tika sludināta visu tautu pilnīga vienlīdzība. Antisemitisms, kas 20. un 30. gados Padomju Savienībā bija noplicis, sadzīves limeni uzplauka tūlīņ pēc kara sākuma, pēc tam vairākus gadus kvēloja oficiālā «tautu draudzības» lozunga aizsegā, bet 40. gadu beigās kļuva par valsts politikas daļu – visiem zināma provokācija ar ebreju «āršiem slepkavām», «bezdzimtenes kosmopolītu» vajāšana, kas bija vērsta pret ebreju kultūras darbiniekiem. Cits pēc cita tika apcietināti un pēc tam nošauti gandrīz visi ebreju rakstnieki un dzejnieki, slēgts Maskavas Ebreju teātris un izdevniecība, noslepkavots pasauleslavenais režisors un aktieris, Daugavpili dzimušais S. Mihoelss (1890–1948).

Padomju varas gados (1940–1990) latvieši jutās apspiesti: Latvija bija zaudējusi neatkarīgas valsts statusu, latviešu valoda gandrīz pilnīgi bija izspiesta no oficiālās valsts dzīves, un galvenie lēmumi tika pieņemti Maskavā. Tomēr latviešu bērni mācījās latviešu valodā, darbojās latviešu teātri, kori, notika tradicionālie dziesmu svētki utt.

To nevar teikt par ebreju nacionālo kultūru: netika atjaunots ebreju teātris, netika atvērta neviena ebreju skola, nebija ne miņas no ebreju preses. Pats par sevi saprotams, ka valstī, kur reliģija tika vajāta un visu konfesiju dievnami slēgti, nevarēja būt ne runas par aktīvu sinagogu darbību. Turpināja darboties tikai viena sinagoga Rīgā, nekur citur nebija atlicis nekas no ebreju kultūras.

Tomēr ebreju izcelsmes ļaužu vidū bija daudz profesionāļu, kas aktīvi piedalījās Latvijas mūzikas dzīvē. Konservatorijā tika izveidotas divas jaunas fakultātes: kordiriģentu un mūzikas zinātnes fakultāte ar mūzikas teorijas un vēstures katedrām. Pie konservatorijas tika atklāta E. Dārziņa speciālā mūzikas vidusskola sevišķi apdāvinātiem bērniem. Daudzās Latvijas pilsētās tika izveidotas mūzikas skolas. Visas šīs mācību iestādes pavēra plašas iespējas pianistu, vijolnieku un citu jau 20. un 30. gados izglītību ieguvušo mūziķu pedagoģiskajam darbam.

Darbojās Operas un baleta teātris, Operetes teātris, taču šķiet, ka īpaši nozīmīga koncertējošiem mūziķiem bija Valsts filharmonija, kas tika dibināta 1941. gadā, – iestāde, kuras uzdevums bija Latvijas mūziķu koncertdarbības un ārzemju viesturneju organizācija.

P I A N I S T I

Šis vārds uzreiz iztēlē uzbur spilgti apgaismotu zāli, ovācijās, ziedus un smaidošu solistu. Viņš velta skatītājiem pateicības smaidu, uz publikas vēlēšanos atkārtu skaņdarbu un beigās aizver klavieru vāku, noteikdams: «Pietiks, vairāk nespēlēšu!»

Taču tādu pianistu ir ļoti maz. Aiz viņiem stāv simti un tūkstoši pieticīgu darbarūku, bez kuriem nebūtu ne spīdošo klaviersolistu, ne dziedātāju, ne vijolnieku un vispār nekādu koncertējošu mūziķu. Tie ir gan skolotāji, kas palīdz bērniem apgūt klavierspēles pamatus, gan pavadītāji, bez kuriem nav iedomājams neviens dziedātāja vai instrumentālista solokoncerts. Lūk, par šiem mūzikas darbiniekiem gribas pastāstīt vispirms.

50., 60. un 70. gados visaktīvāk strādāja tie, kas bija mācījušies un beiguši konservatoriju 30. gados. Viņu vidū biju arī es, Lija Krasinska; diplomu saņēmu 1933. gadā. Dabiski, ka sevišķi spilgti atceros tos mūziķus, kuri mācījās vienā laikā ar mani. Man vistuvākais cilvēks bija **Sofija Rafailoviča-Mamiova** (1909–1991). Viņa absolvēja konservatoriju 1930. gadā. Mums bija viena skolotāja – veca vāciete, profesore A. Sokolovska. Runājām ar viņu vāciski. Relatīvi nesen Soņa, starp citu, man teica: «Atceries, kā viņa mēdza teikt: *«Ich habe euch beide sehr gern, aber warum fährt ihr nicht nach Palestina?»*»²⁸.

Mēs ar Soņu dzīvojam kaimiņos, bieži reizē gājām uz konservatoriju un satikāmies kā jau draudzenes. Soņa bija miniatūra meitene, ar tik mazām rociņām, ka likās tirais brīnums, kā viņa tiek galā ar klaviatūru. Viņai palīdzēja neparastā muzikalitāte, kas ļāva pārvarēt visas tehniskās grūtības. Jau mācību laikā konservatorijā viņa strādāja par pavadītāju Ā. Meca klasē, un šis darbs noteica visu viņas turpmāko dzīvi. Pēc konservatorijas beigšanas viņa strādāja par pavadītāju H. Jadlovkera privātsudijā, un viņam Soņa tā iepatikās, ka viņš pat dziedāja viņas kāzās. Kad H. Jadlovers strādāja konservatorijā, Soņa bija pavadītāja viņa klasē. Atgriezies Rīgā no evakuācijas, viņa ilgu gadus strādāja par koncertmeistari konservatorijā, pēc tam operas teātri un beigās mūzikas vidusskolā. Solistiem patika strādāt kopā ar viņu.

30. gadu otrajā pusē konservatoriju absolvēja grupa pianistu, ar kuriem es satikos retāk, jo, būdami jaunāki par mani, viņi mācījās citos kursos. Tuvāk ar viņiem iepazīnos pēc kara, un bija patikami satikt vecus paziņas. Vairākums strādāja par pedagogiem.

Lai būtu vieglāk uztvert turpmāko stāstījumu, nepieciešama neliela atkāpe, kas izskaidro Latvijā pieņemto mūzikas izglītības sistēmu. Konservatorija, kas nosaukta Jāzepa Vītola vārdā, ir augstā-

kā mācību iestāde (tagad to sauc par Mūzikas akadēmiju). Lai iestātos konservatorijā, nepieciešama nopietna profesionāla sagatavotība. Savukārt, lai mācītu mūziku visiem bērniem, kas to vēlas (pareizāk sakot, kuru vecāki to vēlas), darbojās plašs bērnu mūzikas skolu tīkls, kur tika pasniegti mūzikas teorijas un iemaņu pamati, bet nebija ievirzes uz profesionalitāti.

Bērnu mūzikas skolās bija septiņas klases (tālāk mācīties gribētājiem daudzās skolās bija arī astotā klase). 1945. gadā īpaši apdāvinātiem bērniem atklāja speciālu mūzikas vidusskolu (mācību ilgums – 11 gadi), kurai tika piešķirts latviešu komponista Emīla Dārziņa vārds. Šajā skolā mācījās un vēl joprojām mācās bērni, kas vēlas kļūt par profesionāliem mūziķiem. Skolas absolventi parasti bez grūtībām iestājas konservatorijā, jo viņiem jau ir nepieciešamais priekšzināšanu līmenis.

Tomēr ne visi spējīgie bērni nokļūst E. Dārziņa mūzikas vidusskolā. Otru ceļu uz konservatoriju piedāvā mūzikas vidusskolas, kas sniedz vidējo profesionālo mūzikas izglītību. Latvijā darbojas sešas tādas vidusskolas (Rīgā, Daugavpilī, Liepājā, Ventspilī, Rēzeknē, Jelgavā). Par labāko no tām tiek uzskatīta J. Mediņa mūzikas vidusskola.

Tādējādi konservatorijas pirmkursnieki visbiežāk ir E. Dārziņa mūzikas vidusskolas vai J. Mediņa mūzikas vidusskolas absolventi. Pārējie beiguši kādu no provinces vidusskolām. Turpmāk teksta bieži būs minēta vienkārši Dārziņa skola un Mediņa skola.

Ir ārkārtīgi svarīgi jau no paša mācību sākuma apgūt jebkura instrumenta pareizos spēles paņēmienus, tāpēc ļoti liela atbildība ir bērnu mūzikas skolu pedagogiem, kuri paši beiguši gan vidusskolu, gan arī konservatoriju. Lielī sava amata meistari sastopami ne vien Dārziņa skolā, bet arī parastajās septiņgadīgajās skolās. Visautoritatīvākā ir J. Mediņa skola, kur pedagogi jau no pirmās klases cenšas noskaņot bērnus uz nopietnu mūzikas apguvi.

Grūtāis un nepateicīgais bērnu mūzikas skolas skolotāja darbs neatbaida cilvēkus, kuri mīl mūziku. Ilgu gadus mūzikas skolā nostrādāja pianists **Mirons Hercbahs**, visu mūžu līdz pensijai bērnu skolā pavadīja muzikoloģe **Mira Berlina-Handlere**. Talantīgais konservatorijas students Vladimirs Psavke nekad neaizmirsis savu pirmo skolotāju **Ellu Orkovu**. Mūzikas skolu un skolotāju **Tatjanu Čerņavsku** neaizmirsis arī mūzikas zinātniece Irina Jaņenko, kas izcili pārvalda klavierspēli. Un vai var aizmirst pianisti **Bellu Iciksoni-Handleri**, kuras skolniece ieguva pirmo vietu bērnu mūzikas skolu audzēkņu konkursā Rīgā un diplomu starptautiskajā festivalā Bulgārijā? Vai diviņmāšas vijolnieces **Ellu** un **Emmu Čerņavskas**, no kurām viena strādā Rīgas 1. mūzikas skolā, bet otra Jelgavā? Visus nosaukt būs grūti, var tikai viņiem visiem izteikt

milzu pateicību par pašizliedzīgo darbu. Tomēr katra pedagoga sapnis ir nokļūt Dārziņa vidusskolā vai Mediņa vidusskolā, kur notiek profesionālo mūziķu apmācība un darba līmenis ir nopietnāks.

E. Dārziņa mūzikas vidusskolā kopā ar citiem meistarīgiem pedagogiem strādāja konservatorijas 1937. gada absolvente **Faina Bulavko** (Šribņika; 1911–1994) un 1935. gada absolvente **Lija Abramoviča** (Šveinika; 1909–1983). Viņu audzēkņi sekmīgi uzstājās dažādos jauniešu konkursos. F. Bulavko skolnieku vidū bija Kira Lavrinoviča – pirmā Latvijas pianiste, kas izpelnījās godu piedalīties F. Šopena starptautiskajā konkursā Varšavā. Viņa kļuva par konkursa diplomandi. Krietni vēlāk pie F. Bulavko mācījās **Dina Jofe**, konkursa *Concertino Praga* (1967. g., II prēmija), kā arī F. Šopena (1975. g., II prēmija) un R. Šumaņa (1974. g., II prēmija) konkursa laureāte. F. Bulavko un L. Abramovičas audzēkņi vienmēr bija profesionāli sagatavoti tik labi, ka iestāšanās konservatorijā viņiem bija garantēta ne vien Rīgā, bet arī Maskavā un Ļeņingradā.

J. Mediņa mūzikas vidusskolā sekmīgi strādāja konservatorijas 1933. gada absolvente **Rahele Mihelone** (1905–1987). Lai iestātos konservatorijā, viņa bija mācījies populārā J. Majevska studijā. Sekmīgi absolvējusi konservatoriju, viņa sāka pasniegt privātsiņķus Rīgā un jau tolaik ieguva lielu autoritāti. 1941. gadā viņai izdevās evakuēties. Pēc kara atgriezusies Rīgā, R. Mihelone no 1946. gada līdz 1970. gada beigām bez pārtraukuma strādāja J. Mediņa mūzikas vidusskolā, kur ilgu laiku bija klavieru nodaļas vadītāja. Viņas klasi beidza desmitiem skolnieku. Kā liecina pasaulslavenā Maskavas konservatorijas profesora Aleksandra Goldenveizera izteikumi vēstulē Rahelei Mihelonei, viņiem tā bija lieliska skola. Tajā laikā viņas klasē mācījās ļoti talantīgs jaunietis **Felikss Gotlibs**. Rahele uzskatīja, ka viņam nepieciešams turpināt izglītību pie labākajiem Maskavas pedagogiem, un pati brauca viņam līdzi, lai demonstrētu sava skolnieka spējas profesoram A. Goldenveizeram. Pēc tam Felikss līdz pat skolas beigšanai brauca konsultēties pie profesora Goldenveizera, kurš detalizēti dalījās savos iespaidos ar Rahele Miheloni. Lūk, īss fragments no viņa vēstules: «Viņa [F. Gotliba] lielos panākumus es izskaidroju ar lielisko ietekmi, ko veica Jūsu nodarbības ar viņu. Gan Jūsu izvēlētais repertuārs, gan viņa attieksme pret nosūto tekstu uz mani atstāja vislabāko iespaidu. Man ļoti patika, kā viņš spēlēja Baha prelūdijas un fūgas. Tāpat man bija liels prieks ar Fimas [F. Gotliba] spēles starpniecību iepazīties ar Jums kā ar ļoti labu pianisti un skolotāju.»²⁹

F. Gotlibs iestājās Maskavas konservatorijā, sekmīgi pabeidza to, apmēram 20 gadu dzīvoja Maskavā un kļuva populārs kā teicams ansamblists un koncertmeistars, uzstādamies kopā ar

ievērojamiem solistiem. Patlaban viņš dzīvo Vācijā, Štutgartē, un turpina koncertdarību, vienlaikus strādādamus Mūzikas augstskolā par profesoru. Savas meistarības pamatus viņš apguva R. Mihelones klasē.

Blakus F. Gotlibam R. Mihelones audzēkņu pulkā var izcelt Dž. Lifšicu un V. Brovaku, kas kļuva par savas skolotājas cienīgiem mūziķiem. Pēc V. Brovaka vārdiem, R. Mihelonei bijis nestandarta darba stils – skolniekiem ne vien uzstādītas ļoti augstas profesionālās prasības, bet vienlaikus ļauta arī pilna brīvība savas individualitātes izpaušmei.

Konservatorijā gadiem ilgi vispārējā klavieru katedrā strādāja **Ļubova Sverdlova** (1936. g. izlaidums) un **Tamāra Kļaviņa** (Mazo; 1940. g. izlaidums). Viņām abām bija liela autoritāte, un skolnieki viņas mīlēja. Latvijas konservatorijas koncertmeistars bija arī **Boriss Moisejevs**, kurš bieži uzstājās koncertos kopā ar vokālistiem, un **Debora Hercbaha**, kas strādāja arī par pedagoģi (1931. g. izlaidums).

Konservatorijā daudzu gadu nostrādāja **Marks Sluckovs** (dz. 1915), kas absolvēja to divdesmit gadu vecumā. Koncertdarību viņš sāka jau studenta gados. Pēc kara strādāja konservatorijā kameransambļa katedrā, bet kopš 1960. gada bija izpildītāju fakultātes dekāns un kļuva par visu studentu un pedagoģu bubuli.

Šeit uzskaitīta tikai daļa mūziķu, kas beiguši konservatoriju 30. gados. Turpmāk runāsim par tiem, kuri ieguvis diplomu pēc 2. pasaules kara. Vairākums iestājās konservatorijā pēc 1945. gada, bet daži bija studenti jau pirmskara laikā, taču karš pārtrauca viņu mācības, un turpināt studijas un iegūt diplomu viņi varēja tikai pēc kara beigām.

Visspilgtāk un dramatiskāk 40. gadu notikumi atspoguļojas pianistes **Natālijas Šrēderes** (dz. 1924) liktenī. Atgādinām, ka 30. gados viņu uzskatīja par brīnumbērnu. Septiņu gadu vecumā, mācīdamās J. Majevska studijā, mazā Nataša spēlēja F. Šopena Noktirni un Mazurku studijas koncertā, bet 13 gadu vecumā uzstājās simfoniskajā koncertā, kur atskaņoja V. A. Mocarta Klavierkoncertu.³⁰ Tolaik viņa mācījās Latvijas konservatorijas jauniešu nodaļas klavieru klasē pie profesores L. Gomanes-Dombrovskas un guva fantastiskus panākumus. Jau 1935./36. gada ziemā, t.i., vienpadsmit gadu vecumā, viņa spēlēja konservatorijas koncertā L. Bēthovena Pirmo klavierkoncertu. Jaunās pianistes muzikālā izaugsme bija pārsteidzoša. 15 gadu vecumā viņa spēlēja F. Šopena Sonāti ar sēru maršu un R. Šumaņa Koncertu. Publiski viņa šo koncertu izpildīja 1940. gada vasarā. Pianistes briedums izpaudās grūtākās F. Lista sonātes atskaņojumā 16 gadu vecumā.

Pabeigt konservatoriju Nataša nepaspēja... No bojāejas geto viņu glāba tas, ka tēvs bija vācietis

(viņa bija dzimusi Berlinē), bet pēc nacistu likumiem tautību noteica pēc tēva. Taču tēvs nomira ar tuberkulozi, kad Natašai bija tikai pieci mēneši, un viņa uzauga savas mātes ebreju ģimenē Rīgā.

Pārdzīvojusi karsti mīlotā vīra traģisko nāvi, Natašas māte otrreiz apprecējās tikai pēc 15 gadiem, t.i., 1940. gadā. Natašas māte un patēvs kopā ar jaundzimušo bērnu nonāca geto un gāja bojā. Sešpadsmitgadīgā Nataša palika gluži viena. Kara gados bija grūti izdzīvot naidīgajā vidē; cik pazemojumu un apvainojumu nācās pārdzīvot šajā laikā, to zina tikai Nataša pati. Par laimi, viņas ģimene pirms kara bija visai turīga, un meitene varēja izdzīvot, pakāpeniski pārdodot to, kas bija atlicis pēc dzīvokļa izlaupīšanas. Mūzikai vairs neatlika laika.

Pēc kara N. Šrēdere atgriezās konservatorijā profesora V. Zosta klasē un pabeidza to 1947. gadā. Pēc tam divus gadus viņa strādāja par koncertmeistari konservatorijas kori un vēlāk Valsts kori. Kopš 1962. gada viņa strādāja filharmonijā ar solistiem un pēc tam pati kļuva par filharmonijas solisti.

Strādājot filharmonijā, N. Šrēdere gandrīz katru gadu sniedza solokonzertus, kā arī aizrāvās ar ansambļu mūziku – spēlēja S. Rahmaņinova, S. Franka un M. Ravela trio. 70. gadu beigās N. Šrēdere kļuva par pastāvīgo koncertmeistari A. Svetlovai un G. Rozenbergam, kuri izpildīja ebreju tautasdziesmas M. Goldina apdarē. 1988. gadā beigusi darbu filharmonijā, Nataša turpināja aktīvi piedalīties visos Rīgas ebreju kopienas kultūras pasākumos.

N. Šrēdere bija pirmā, kas sāka strādāt, absolvējot konservatoriju drīz pēc kara. Vēl bija **Jefims Babčins** (1948. g. izlaidums) un **Mirjama Hazana** (Krāmera; 1950. g. izlaidums), kuri kļuva par ievērojamiem konservatorijas un filharmonijas koncertmeistariem.

Pārējie ebreju pianisti, kas aktīvi strādāja pēc-kara periodā, bija arī šo gadu studenti (hronoloģiskā secībā pēc konservatorijas beigšanas gada): Rašele Akcina-Zingarenko, Zlata Brikmane, Pera Sigalova, Estere Opeskina, Boriss Holmeckis, Džoja Lifšica, Bella Handlera, Marina Baltere, Noemi Beļinka, Gaļina Anšeleviča, Raisa Nahmanoviča. Pārsvārā viņi kļuva par bērnu mūzikas skolu skolotājiem, taču daži ļoti spilgti sevi izpauda arī citās darbības jomās.

J. Mediņa mūzikas vidusskolā aktīvi strādāja **Rašele Zingarenko** (1951. g. izlaidums), kuras klasē mācījās daudz labu pianistu. Daži viņas skolēni patlaban atrodas tālu aiz Latvijas robežām, piemēram, **Anatolijs Koblencs**, visā pasaulē aktīvi koncertējošs ansamblists; **Zinaida Tovba**, kura daudzus gadus bija viena no labākajām koncertmeistarēm Rīgā, bet tagad ir Berlīnes Mūzikas augstskolas koncertmeistare un pedagoģe; **Anna Zelikmane**, Ņujorkas mūzikas skolas

pedagoģe. No tiem, kas strādā Latvijā, izceļas latviešu pianiste Antra Viksna, kas sekmīgi uzstājas klavieru duetā kopā ar viru Normundu.

Boriss Holmeckis (1956. g. izlaidums) jau ilgu gadus strādā Daugavpils mūzikas vidusskolā. Daudzi viņa klases beidzēji sekmīgi iestājas konservatorijā. Ilgu laiku viņš bija vidusskolas klavierspēles nodaļas vadītājs.

Džoja Lifšica (1960. g. izlaidums) guva labu izglītību jau pie R. Mihelsones. Viņa mācījās konservatorijā Ļeņingradas profesora un ievērojamā pianista P. Serebrjakova klasē (profesors katru mēnesi divas nedēļas strādāja Rīgā). Ilgu laiku Dž. Lifšica strādāja J. Mediņa mūzikas vidusskolā un bērnu mūzikas skolā. Viņa bija klavierspēles nodaļas vadītāja un tika uzskatīta par labu pedagoģi. 80. gadu beigās viņa aizbrauca no Latvijas.

Marina Baltere (vīra uzvārdā Geringa, 1962. g. izlaidums) savas muzikālās spējas bija mantojusi no mātes – Jadvīgas (Hedvīgas) Balteres. Pabeigusi J. Majevska studiju Rīgā un pēc tam konservatoriju Štutgartē, **Jadvīga Baltere** (1910–1968) strādāja Rīgā E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā un bija iemantojusi lieliskas solfedžo skolotājas slavu.

Marina (dz. 1939) mācījās E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā, pēc tam Latvijas konservatorijā pie profesora N. Dagues un vēlāk pie K. Blūmentāla. Jau studentes gados viņai piemita pārsteidzoša muzikalitāte, izpildot visdziļākos un sarežģītākos skaņdarbus. Absolvējusi konservatoriju, viņa mācījās aspirantūrā Maskavā. Mācību laikā viņa strādāja par koncertmeistari profesora V. Stūrestepa un J. Targonska klasē. Pēcāk viņa strādāja par pasniedzēju dažādās Rīgas mācību iestādēs – Dārziņa skolā, Mediņa skolā un konservatorijā. Viņa vadīja ansambļa un klavierspēles klases.

Drīz pēc mātes nāves M. Baltere atstāja Rīgu. Viņa daudz koncertēja, spēlēja kameransambļos, piemēram, kopā ar latviešu vijolnieci Rasmu Lielmani, uzstājās gan atklātos koncertos, gan radio Izraēlā, ASV, Meksikā un Kanādā. Pašlaik viņa dzīvo Toronto (Kanāda) un kopš 1978. gada strādā par pasniedzēju *Royal Conservatory of Music* un mūzikas fakultātē Toronto universitātē. Viņas audzēkņi vairākkārt spēlējuši koncertos kopā ar Toronto simfonisko orķestri. Marina pasniedz arī klavierspēles metodiku un daudzkārt ir vadījusi pedagoģu seminārus Kanādā un ASV, bet 1994. gadā arī Taizemē.

M. Balteres darbības laiks Latvijā bija relatīvi īss, taču lielā autoritāte, ko viņa iemantojusi Rietumos, ir lieliska Latvijas mūzikas kultūras propaganda.

Noemi Beļinka (1962. g. izlaidums) tika uzskatīta par vienu no labākajām filharmonijas koncertmeistarēm. Kopš 1973. gada viņa dzīvo Izraēlā, strādā par pedagoģi un turpina pilnveidot savu izpildītājas meistarību, uzstādamās ar atse-

višķiem koncertiem Amerikas un Eiropas lielākajās pilsētās.

No pianistiem, kas konservatoriju beiguši 60. gadu otrajā pusē, pieminēsim **Galīnu Anševiču** (1966. g. izlaidums), kura strādāja par koncertmeistari konservatorijā, un **Raisu Nahmanoviču** (1969. g. izlaidums) – koncertmeistari, kas labi pazīstama Latvijas solistiem, kuri bieži uzstājušies kopā ar viņu.

Par pianistiem, kas ieguvuši diplomus 70. un 80. gados, runa būs tālāk.

T R I Ā D E

Atceras Lija Krasinska

Pianistu solistu vidū, kas no 50. līdz 80. gadiem strādāja Latvijā un kuru anketās bēdīgi slavenajā piektajā punktā – tautība – bija rakstīts «ebrejs», izceļas spoža trijotne. Viņi bija ļoti atšķirīgi cilvēki un it kā papildināja cits citu. Tās bija personības, kas atstāja spožas pēdas Latvijas mūzikas dzīvē. Šo triādi veidoja Pēteris Pečerskis, Hermanis Brauns un Konstantīns Blumentāls.

Pēckara Rīgas mūzikas dzīve nav iedomājama bez **Pētera Pečerska** (1914–1974). Viņš spēlēja filharmonijas koncertos gan solo, gan pavadijumu, gan ansambļos, kā arī bija lektors. Latvijas laikrakstos varēja lasīt viņa recenzijas par koncertiem, daudzos nošu izdevumos un mūzikas grāmatās bija rakstīts: «Redaktors P. Pečerskis.» Arī latviešu valodā izdoto grāmatu «P. Čaikovskis», «M. Musorgskis» un «Krievu klasiskā mūzika» autors ir Pēteris Pečerskis. Par zinātnisko darbu «K. Debiši klavieru skaņdarbi» viņš saņēmis mākslas zinātņu kandidāta diplomu.

Visu, ko P. Pečerskis darija, viņš paveica visaugstākajā profesionālajā līmenī. Daba bija apveltījusi šo cilvēku ar talantu, darbaspējām un neparastu personisko pievilcību. Jau pirmajā tikšanās reizē viņš apbūra sarunas biedru ar šarmu, sabiedriskumu, erudīciju, dzīvesprieku un asprātību. Visspilgtāk šis P. Pečerska īpašības izpaudās lektora darbībā, kad publika jau pēc pirmajiem vārdiem nokļuva viņa valdzinājumā. Turklāt viņš bija ne vien lielisks orators, bet arī augsti profesionāls pianists, kas savas lekcijas ilustrēja ar nevainojamu klavierspēli.

P. Pečerska dzīves ceļš nebija gluži parasts. Viņa tēvs, profesionāls revolucionārs, bija spiests emigrēt no Krievijas pēc 1905. gada. Viņš pārcēlās uz Vīni, kur 1914. gadā piedzima viņa dēls Pēteris. 1918. gadā ģimene atgriezās Krievijā, un tēvs sāka strādāt Ārējās tirdzniecības tautas komisariātā, tāpēc ģimenei bieži nācās pārcelties no vienas valsts uz otru. P. Pečerskis gājis skolā gan Maskavā, gan Parīzē, gan Rīgā, gan Berlīnē, kur 1932. gadā pabeidza ģimnāziju. Mūzikas nodarbības sākās jau bērnībā, un arī tās notika dažādās pilsētās. Dzīvodams Berlīnē, viņš privāti mācījās pie ievērojamā vācu pianista E. Petri.

1932. gadā, atbraucis uz Maskavu, viņš iestājās Maskavas konservatorijā profesora H. Neihauza klasē. Šajā laikā tur mācījās pirmā lieluma zvaigznes pianisti E. Gilelss, J. Fliers, S. Rihters, ar kuriem P. Pečerskis sadraudzējās uz visu mūžu.

Pēc Maskavas konservatorijas beigšanas 1937. gadā P. Pečerski norīkoja uz Sverdlovsku, kur viņš bija konservatorijas klavieru klases docents, kā arī strādāja par filharmonijas māksliniecisko vadītāju un uzsāka lektora darbu.

P. Pečerska tēvu un māti 1937. gadā represēja, un viņam draudēja tā saucamo tautas ienaidnieku ģimenes locekļu liktenis, tāpēc aizbraukšana uz Sverdlovsku izrādījās glābiņš. Savus vecākus viņš vairs neieraudzīja. 50. gadu beigās vecākus pēc nāves rehabilitēja tāpat kā daudzus tūkstošus citu nevainīgu cilvēku.

1939. gadā P. Pečerski iesauca armijā. Viņš piedalījās Somijas karā, pēc tam 2. pasaules karā. Vairākkārt viņu ievainoja. 1944. gadā ievainojumu dēļ viņš nokļuva Dzintaros. Te viņš arī sagaidīja kara beigas un 1945. gadā Rīgā sāka aktīvu daudzveidīgu darbību.

40. gadu otrajā pusē Rīgā un citās Latvijas pilsētās sākās tā saucamo tautas kultūras universitāšu organizācija. Lūk, šajās universitātes, kā arī koncertlekciju ciklos un atsevišķās filharmonijas lekcijās galvenokārt izvērsās P. Pečerska darbība. Viņš bija arī aktīvi koncertējošs pianists. Viņa repertuārā bija dažāda rakstura skaņdarbi – S. Raḥmaņinova «Rapsodija par Paganīni tēmu», S. Franka «Simfoniskās variācijas» un, galvenais, Dž. Geršvina «Rapsodija blūza stilā» un «Klavierkoncerts». Jau dzīvodams ārzemēs, P. Pečerskis iepazīna šī brīnišķīgā amerikāņu komponista mūziku. Lai gan tolaik Padomju Savienībā Dž. Geršvinu uzskatīja par «pagrimušās buržuāzijas mākslas» pārstāvi un viņa skaņdarbu notis nebija iespējams iegādāties, tomēr P. Pečerskis bija gatavs kļūt par viņa propagandistu. Dž. Geršvina skaņdarbus, kas bija rakstīti klavierēm ar orķestri, P. Pečerskis spēlēja kopā ar daudziem diriģentiem: R. Matsovu (Tallina), I. Gusmanu (Gorkija), K. Kondrašinu (Maskava), A. Jansonu (Rīga, Ļeņingrada), A. Kacu (Novosibirska) un L. Vīgneru (Rīga).

Pirmo liecību par P. Pečerska koncertiem atrodam kādā 1945. gada februāra laikrakstā: «Virsnieks P. Pečerskis izjusti nospēlēja «Dumku».» Un tiešām – P. Čaikovska «Dumku» viņš spēlēja lieliski.

P. Pečerska solo repertuārs bija visai plašs. Par to liecina arī 1949. gada 5. maijā filharmonijas zālē rīkotā koncerta programma. Koncertā tika atskaņoti J. S. Baha, V. A. Mocarta, L. Bēthovena, F. Lista, J. Ivanova, K. Debiši, M. Ravela skaņdarbi. Pirmo reizi izskanēja Jāņa Ivanova – tālaika izcilākā latviešu komponista Variācijas. Komponists ļoti cienīja P. Pečerski. Viņš uzticēja Pečerskim aranžēt klavierēm savu Sesto simfoniju un



*Pēteris Pečerskis.
60. gadu foto*

uzrakstīja sajusminātu atsauksmi par paveikto darbu. Atzīdams, ka sarežģītajā simfoniskās mūzikas aranžējumā klavierēm viegli var padoties vai nu primitīvam shematismam, vai arī pārslōgt klavieru skaņdarbu ar pārmēri daudzām detaļām, ievērojamais latviešu simfonists rakstīja: «Man šķiet, ka savā pārlikumā P. Pečerskis spējis izvairīties no abām šīm galējībām. Noklausījies simfoniju klavieru izpildījumā, es biju ārkārtīgi apmierināts ar faktūras dziļumu un tajā pašā laikā caurspīdīgumu un pianistiskumu. Tiesa, dažas epizodes izklāstītas diezgan sarežģīti un prasa no pianista solīdu tehnisku sagatavotību, bet ar to nākas samierināties tā vienkāršā iemesla dēļ, ka vienkāršāks izklāsts neizbēgami novestu pie augstākminētā shematisma.»³¹

Tas rakstīts 1954. gadā un liecina, ka jau tajā laikā P. Pečerskim Latvijā bija liela autoritāte. Šī autoritāte nepārtraukti auga. Tas izpaudās arī pedagoģiskajā darbā – P. Pečerskis bija mūzikas vidusskolas pedagogs, pēc tam strādāja konservatorijā – vadīja speciālo klavieru klasi, kameransambļa klasi un pat strādāja mūzikas vēstures katedrā, kur viņa klasi pabeidza muzikoloģe Raisa Smoļare (1965. g. izlaidums). Nepārtraukti auga arī viņa koncertmeistara slava. To gadu jaunie dziedātāji ar dziļu pateicību atceras sadarbību ar P. Pečerski. Būdams koncertmeistars, viņš detalizēti izstrādāja katru frāzi, katru intonāciju un, pats pārvaldīdams vairākas valodas, rūpīgi sekoja vācu un franču tekstu izrunas pareizībai. Tolaik viņš bieži uzstājās kopā ar A. Svetlovu, I. Buškinu un citiem. Piemēram, ar I. Buškinu viņš piedalījās M. Musorgska Vissavienības vokālistu konkursā, kur I. Buškina kļuva par laureātu, bet P. Pečerskis ieguva koncertmeistara godalgu – diplomu. Nešaubos, ka dziedātāja panākumu pamatā bija ilgstošā sadarbība ar P. Pečerski. Pēc vairākiem gadiem – 1970. gada 17. maijā Maskavā Ģeņsinu institūta koncertzālē notika I. Buškina un P. Pečerska koncerts. Tā programmā ietilpa krievu komponistu M. Ģlinkas, A. Dargomižska, P. Čaikovska, S. Raħmaņinova, M. Musorgska un G. Sviridova skaņdarbi.

Spriežot pēc avižu izgriezumiem, programmām un afišām, P. Pečerskis strādāja neparasti aktīvi un dažādās jomās. Piemēram, savos koncertos viņš daudz un bieži spēlēja latviešu komponistu klaviermūziku. Lekcijas viņš lasīja par jebkuru tēmu, starp citu, arī par dzezu.

Mūziķa darbība ir tik daudzpusīga, ka grūti pateikt, kas īsti viņš bija pirmām kārtām. Tomēr atmiņā viņš palicis galvenokārt kā pianists (solists, ansamblists, koncertmeistars) un lektors.

P. Pečerska vārds bija pazīstams arī aiz robežām. Viņu uzaicināja uz Čehoslovākiju, un PSRS Kultūras ministrija viņu komandēja uz Mākslu institūtu (konservatoriju) Bratislavā. Bet tad notika negaidīta traģēdija – pirms paredzētās aizceļošanas, pēc sekmīgi pārciestas operācijas, dienā,

kad viņam bija jāizrakstās no slimnīcas, viņu pārsteidza pēkšņa nāve. Bija 1974. gads. P. Pečerskis šķīrās no dzīves sava talanta un meistarības brīdumā, un Rīgas mūzikas dzīve kļuva bālāka.

Hermani Braunā (1918–1979) apvienojās spilgta muzikāla apdāvinātība, nevaldāma enerģija un pārsteidzošas darbaspējas. Apbrīnojama bija viņa daudzpusība: viņš prata vienlaikus būt izpildītājs – solists, koncertmeistars, ansambļa dalībnieks, pedagogs un redaktors, strādādam gan konservatorijā, gan radio, gan filharmonijā. Un viss tika paveikts nevainojami.

– Hermani, tu, protams, atceries, ka mums tautas universitatē pēc divām nedēļām lekcijas tēma būs «Džuzepe Verdi»? Vai tev izdevās atrast izpildītājus?

– Protams. Ar operas solistiem es sarunāju, ka no «Traviatas» dziedās divas Violetas ārijas, Violetas un Alfredo ainu un Žermona āriju. No «Rigoletto» Džildas āriju, Džildas un Rigoletto ainu un Hercoga dziesmiņu. No «Aidas» Radamesa āriju, divas Aidas ārijas, Aidas un Amnerisas ainu un beigu duetu. Būs arī Filipa monologs no «Dona Karlosa», Amēlijas ārija no «Masku balles», bet no «Otello»...

– Paga, paga, dārgais! Es, protams, nezīnu visu šo fragmentu precīzu hronometrażu, bet man šķiet, ka tur jau būs mūzika kādai stundai. Un kur tad pašas lekcijas laiks? Saprotu, ka nevar apvainot cilvēkus, atteikdamies no viņu piedalīšanās, bet vai programmu nevarētu kaut kā saīsināt?

Tādi dialogi mums ar Hermani bija samērā bieži. Kad viņa vairs nebija, mēs ar Jevgeņiju Ivanovu – kultūras universitātes organizētāju un dvēseli – sapratām, ka mūsu rūķšana par pārlieko mūzikas daudzumu, ko pastāvīgi piedāvāja H. Brauns, varbūt arī nebija gluži bez pamata, bet viņš taču gribēja mums palīdzēt, un bez viņa sadabūt izpildītājus bija ārkārtīgi grūti – Hermanim bija profesionāli kontakti ar ļoti daudziem mūziķiem.

Mīnēšu vēl kādu tipiska dialoga piemēru.

– Nu, bet tu pats varēsi atnākt pavadīt dziedātājus?

– Pagaidi, tūliņ pārbaudīšu. – Ar ierastu žestu Hermanis izvelk no kabatas savu piezīmju kalendāriņu, sameklē vajadzīgo datumu un sāk uzskaitīt: – Tā. Tātad no deviņiem līdz vienpadsmitiem – konservatorija, darbs ar studentiem; no vienpadsmitiem līdz vieniem – ieraksts televīzijā; no vieniem līdz trijiem – orķestra mēģinājums (vai atceries, pēc trim dienām es spēlēju A. Hačaturjana Klavierkoncertu?); no pusčetriem līdz sešiem – darbs ar filharmonijas solistiem, bet pēc tam konservatorijas zālē manas klases studentu koncerta mēģinājums, tas ir uz pāris stundām. Kad jums tur sākas? Astoņos? Nē, astoņos es netikšu, bet ap pusdeviņiem varu piebraukt. Tev lekcijai vajag pusstundu? Nu tad arī uz koncerta sākumu paspēšu.

Jā, man vajag laiku lekcijai, bet man patik lekcijas tekstā iestarpināt muzikālas ilustrācijas un būtu gribējies jau mazliet agrāk atskaņot kādu fragmentu, bet ko lai dara, ja Hermanim tik piesātināta dienas darbu programma? Tā nu es piekritoši pamāju ar galvu.

Šādi viņš dzīvoja diendienā, no gada gadā. Mašīna, runājot nemirstīgā Ostapa Bendera vārdiem, viņam patiešām bija nevis greznumlieta, bet pārvietošanās līdzeklis. Ar to viņš braukāja ne vien pa Rīgu, bet pa visiem Latvijas nostūriem, piedalīdamies filharmonijas koncertos.

Hermana Brauna mūziķa dzīve sākās ļoti agri, kad viņam klavierspēli mācīja māte Dora Brauna, kas bija laba pedagoge. Pēc tam viņš mācījās pie viena no ievērojamākajiem Latvijas konservatorijas profesoriem – Nikolaja Dauges. No 1931. gada Hermanis Brauns mācījās Nadeždas Kārklīņas klasē un beidza konservatoriju 1938. gadā.

Piecpadsmit gadu vecumā H. Brauns sāka strādāt par pianistu Silvas Budo baleta studijā un sešpadsmit gadu vecumā pirmoreiz spēlēja pavadījumu Sāras Rašinas koncertā. Konservatorijas laikā viņš strādāja par koncertmeistaru studentiem – vokālistiem un instrumentālistiem.

No 1938. līdz 1940. gadam H. Brauns dzīvoja Parīzē, kur pilnveidoja savu meistarību pie Francijas labākajiem pianistiem – L. Lazāra-Levī, R. Kazadezi un A. Korto, kā arī pie populārā krievu pianista A. Borovska.

1940. gadā atgriezies Rīgā, H. Brauns sniedza solokonzertu, bieži uzstājās radio, bet rudenī kļuva par Latvijas konservatorijas pedagogu.

Pirmajā kara gadā H. Brauns darbojās Sarkanās armijas koncertbrigādē, kas uzstājās frontē un hospitāļos. Kopš 1942. gada viņš strādāja Latvijas Valsts mākslas ansambli Ivanovā – kur sākās viņa ilggadējā radošā draudzība ar ievērojamajiem latviešu dziedātājiem E. Pakuli un A. Daškovu, kuri arī darbojās šajā ansambli.

Atgriezies Rīgā tūlīt pēc tās atbrivošanas no vācu okupācijas, H. Brauns atsāka darbu Latvijas konservatorijā, kur vadīja ansambļa klasi, koncertmeistaru klasi un speciālo klavierspēles klasi. Viņa audzēkņu vidū bija arī Raimonds Pauls. Vienlaikus viņš strādāja filharmonijā un radio. Tomēr galvenais H. Brauna darbalauks bija koncertmeistaru klase, kur viņa darbības laikā tika sagatavots apmēram divsimt pianistu. Viņš bieži rīkoja savas klases koncertus, kas vienmēr notika publikas pārpildītā zālē.

Par H. Brauna radošo interešu daudzveidību liecina arī tas, ka no 1950. līdz 1955. gadam viņš Rīgā vadīja sieviešu kori, kurš piedalījās 1955. gada Dziesmu svētkos un ieņēma trešo vietu sieviešu koru sacensībā.

Pats būdams lielisks pavadītājs, H. Brauns audzināja darba mīlestību arī savos skolniekos, kuru vidū ir daudz ievērojamu koncertmeistaru – S. Heine, M. Saiva, T. Goba, N. Šrēdere. Vokālisti

un instrumentālisti lieliski zina, ko nozīmē labs pavadītājs; viņi jūtas daudz mierīgāki un pārliecinātāki, ja pie klavierēm sēž cilvēks, kurš elpo ar viņiem unisonā un izjūt visas izpildījuma detaļas. Lūk, to arī H. Brauns mācīja saviem skolniekiem: ansambļa izjūtu, pilnīgu saplūsmi ar solista izpildīto partiju. Bieži vien pianists ir ne tikai izpildījuma līdzautors, bet arī iejūtīgs skolotājs, kurš solistam demonstrē frāžu smalkumu, izpildījuma nianšes un palīdz atklāt mūzikas dvēseli. Tāds bija arī Hermanis Brauns.

Pašai izlēdzīgi strādādams koncertmeistaru klasē, viņš izvēlējās repertuāru saviem skolniekiem, rūpīgi gatavoja viņus koncertiem un pats tos sistemātiski arī organizēja. Darbam ar viņa klases pianistiem tika aicinātas profesionālas dziedātājas – L. Rjabova un A. Arbeņina. L. Rjabova, Hermana Brauna sieva, vēlāk Latvijas konservatorijas vokālās katedras profesore, atceras: «Kādā koncertmeistaru klases koncertā man nācās pirmajā daļā dziedāt divpadsmit F. Lista romances, bet otrajā – trīspadsmit M. Balakireva romances. Studenti pianisti mainījās, bet dziedātājam izturēt visu programmu, nūdien, nemaz nebija viegli!»



H. Brauns aktīvi palīdzēja arī jauniešiem dziedātājiem, kas tikko sāka profesionālo karjeru, rīkodams viņiem koncertus, kuros pavadījumu spēlēja pats. Tādus koncertus viņš rīkoja dziedātājiem, kas vēlāk kļuva par ievērojamākajiem Latvijas operas solistiem: Laimai Andersonei, Kārlim Zariņam, Žermēnai Heinei-Vāgnerai, Elgai Brahmanei, Jānim Zāberam. Iesācējiem solistiem tā bija lieliska skola.

Taču biežāk H. Brauns uzstājās ar pieredzējušiem dziedātājiem, pastāvīgi koncertēja ar E. Pakuli, A. Daškovu un daudziem citiem. Manuprāt, tikai H. Brauns ar savām darbaspējām varēja uzstāties arī pianista lomā paša organizētajos unikālajos ciklos: «Visas S. Rahmanīnova romances» (1955), «Visas P. Čaikovska romances» (1956), «Visas Alfrēda Kalniņa solodziesmas» (1958),³² «Latviešu vokālā mūzika» (1959), «Padomju vokālie

Jānis Ozoliņš,
Jānis Ivanovs un
Hermanis Brauns.
1976. gada foto

cikli» (1960), «XX gadsmita pirmās puses aizrobežu vokālā mūzika» (1962).

Bez tam H. Brauns bija daudzpusīgs pianists – solists. Viņa repertuārā bija J. S. Baha, L. Bēthovena, V. A. Mocarta, P. Čaikovska, S. Ļapunova, A. Hačaturjana, O. Taktakišvili, L. Garūtas klavierkoncerti. Viņš spēlēja visus nozīmīgākos S. Prokofjeva, D. Šostakoviča, F. Lista, kā arī latviešu komponistu klavieru skaņdarbus.

H. Brauns koncertēja ne vien Rīgā, bet arī Maskavā, Ļeņingradā un daudzās citās Padomju Savienības pilsētās. Maskavā viņu labi pazina jau kopš Ivanovas ansambļa laikiem. Uzstādamies koncertos kopā ar izcilākajiem latviešu solistiem (galvenokārt dziedātājiem), viņš iemantoja lielska koncertmeistara slavu, un kopā ar viņu bieži uzstājās populārākie padomju dziedātāji un instrumentālisti – N. Špillere, P. Norcovs, S. Knuševickis, B. Gutņikovs un citi. Viņš uzstājās uz viesizrādēm atbraukušo ārzemju mākslinieku koncertos, piemēram, kopā ar bulgāru dziedoņiem K. Georgijevu un D. Uzunovu.

H. Brauns izstaroja enerģiju, emocionalitāti un mērķtiecību. Viņš nespēja dzīvot bez mūzikas un saskares ar auditoriju nevienu minūti.

Neraugoties uz lielo noslogotību, viņš atrada laiku sabiedriskajam darbam – bija Poligrāfistu kluba tautas kultūras universitātes sabiedriskais dekāns un aktīvi piedalījās tās darbā.

Milzīgā pārslodze, nepārtrauktais skrējieni pa dzīvi lika sevi manīt. H. Brauns dabūja smagu infarktu – veselu nedēļu viņa dzīvība karājās mata galā. Un tomēr nepagāja ne pāris nedēļu kopš atgriešanās no slimnīcas, kad viņš jau sēdēja pie automašīnas stūres un traucās pa dažādām Rīgas un Latvijas vietām, kur viņu gaidīja darbs.

Tomēr slodze izrādījās pāri viņa spēkiem, un viņš nodzīvoja tikai divus gadus pēc pirmā infarkta. Taču arī viņa nāve bija tikpat pilna mūzikas kā dzīve.

1979. gada decembri H. Brauns piedalījās koncertā Smiltēnē. Tas bija organizēts par godu kāda Smiltēnes uzņēmuma jubilejai. Pēc koncerta bija bankets un balle. Pirmā deja bija «baltais valsis», kad dāmas uzlūdz kavalierus. Viņš nodejoja šo deju, apsēdas pie sava galdiņa un paguva pateikt kaimiņam, ka tagad viņam jāuzlūdzot sava dāma. Piepeši mūziķis nokāra galvu un sastinga. Apkārtējie mēģināja runāt ar viņu, bet H. Brauns vairs nespēja izteikt ne vārda. Nāve bija iestājusies momentāni, priekšlaicīgi pārtraucot šī izcilā mūziķa dzīves ceļu. Viņa darbība atstājusi neizdzēšamas pēdas latviešu mūzikas kultūras vēsturē.

Runājot par H. Braunu, neviļus gribas sākt nodaļu «Braunu ģimene», jo arī viņa māte **Dora Brauna** (1892–1973), kura absolvēja Pēterburgas konservatoriju 1916. gadā, uzreiz iemantoja lielskas pedagoges slavu un no 1924. līdz 1940. gadam Rīgā vadīja savu studiju, bet pēc kara strādāja par skolotāju E. Dārziņa mūzikas vidusskolā.

Hermaņa Brauna brālis **Joahims Brauns** dzimis 1929. gadā Rīgā. Muzikālā gaisotne ģimenē (Hermanis bieži muzicēja kopā ar dažādiem solistiem) veicināja mazā vijolnieku ātru attīstību. Viņa pirmais skolotājs bija Jakovs Gurvičs. Mācības pie viņa pārtrauca karš. Evakuācijas laikā Joahims mācījās dažādās pilsētās, pēc atgriešanās Rīgā turpināja sistemātiskas nodarbības mūzikas skolā, bet kopš 1946. gada – Latvijas konservatorijā, kuru beidza 1951. gadā profesora K. Briknera klasē.

J. Brauns vairākus gadus nostrādāja Latvijas radio simfoniskajā orķestrī un vienlaikus vadīja vijolnieku klasi E. Dārziņa mūzikas vidusskolā, kur katru gadu rīkoja savas klases audzēkņu koncertus. J. Brauns bieži uzstājās, izpildīdams J. S. Baha, N. Paganini un A. Glazunova vijolkoncertus. Taču bez tā visa mūziķi vilināja arī pētniecība. 1954. gadā viņš iestājās Maskavas konservatorijas aspirantūrā, kur profesora L. Ginzburga vadībā gatavoja kandidāta disertāciju «Vijoļspēles mākslas attīstība Latvijā». Pēc disertācijas sekoja zinātniski raksti dažādos krājumos un grāmata ar minēto nosaukumu. J. Braunam mēs izsakām sirsnīgu pateicību par sniegtajām ziņām, kas ļoti atviegloja mūsu darbu.

1970. gadā J. Brauns pārcēlās uz Izraēlu, kur turpina zinātnisko un pedagoga darbu. Latvijas mūzikas kultūras aspektā īpaša vērtība ir viņa grāmatai, kura pirmo reizi sniedz pilnīgu vijoļspēles attīstības ainu Latvijā.

Konstantīns Blūmentāls (1925–1989) bija apbrīnojami gaišs cilvēks. Vienmēr nosvērts, no viņa strāvoja siltums un labvēlība, un viņa klātbūtne konservatorijas kolektīvā bija jūtama vienmēr, pat ja konkrētajā brīdī viņa tur nebija.

Konservatorijā viņš parādījās 1954. gadā vispirms pieticīgā skolotāja lomā vispārējā klavieru katedrā, bet drīz vien atklājās viņa augstā profesionālā meistarība, un viņu pārcēla darbā uz speciālo klavieru katedru. 1962. gadā viņš kļuva par šīs katedras vadītāju. Taču ātrā virzība uz profesionālās darbības virsotnēm konservatorijā nemaz neizmainīja viņu. Tāpat kā iepriekš, K. Blūmentāls bija pieticības un ārkārtējas vienkāršības iemiesojums.

Lai nokļūtu savā klasē, kas atradās otrajā stāvā, man, L. Krasinskai, bija jāiet cauri garam gaitenim, un jau tā sākumā ar kaut kādu sesto maņu es allaž nojautu, ka no savas klases gaitēņa otrā galā iznācis Konstantīns Blūmentāls. Un es nekad nemaldījos. Patiešām, viņš parādījās gaitēņa galā un nāca man preti parastajā lēnajā gaitā. Satikušies mēs pirmijām pāris vārdu, bet ar tiem pietika, lai gaišuma un siltuma sajūta saglabātos visu dienu.

Viņa radošais ceļš bija samērā tipisks apdāvinātam mūziķim. K. Blūmentāls dzimis Rīgā. Būdam pavisam mazs bērns, viņš izrādīja interesi par klavierspēli. To ievērojusi, māte aizveda viņu

uz J. Majevska studiju, kur viņš mācījās pie Raheles Brodas. Pēc astoņiem studijā pavadītiem gadiem viņu uzņēma konservatorijas jaunākajā nodaļā profesores L. Gomanes-Dombrovskas klasē.

Mācības pārtrauca karš. Mātei ar abiem bērniem izdevās evakuēties uz Čkalovu (Orenburgu). No turienes 1944. gadā Konstantīns aizbrauca uz Maskavu, kur tika uzņemts konservatorijā. Tur viņš mācījās pie pazīstamiem pianistiem profesoriem K. Igumnova un V. Sofronička. Pēc konservatorijas beigšanas 1949. gadā K. Blūmentālu nosūtīja strādāt uz Latviju. Pirmos piecus gadus viņš strādāja Liepājā, bet kopš 1954. gada – Rīgā.

H. Blūmentāls vienlaikus strādāja konservatorijā un aktīvi koncertēja. Viņam bija plašs repertuārs, un mūziķis sniedza vismaz vienu solo koncertu gadā, kā arī bieži spēlēja jauktajos koncertos. Koncertu programmas un afišas, ko rūpīgi saglabājis viņa sieva, dod iespēju pietiekami sīki iepazīties ar šo viņa darbības jomu. Pirmais viņa koncerts Latvijā notika 1951. gadā Liepājā, kur viņš spēlēja S. Rahaņinova Otro koncertu. Vēl strādādam Liepājā, viņš uzstājās Rīgā un atskaņoja L. Bēthovena «Fantāzijas» korim, orķestrim un klavierēm solopartiju. Dzīvodams Liepājā, viņš paspēja tur sniegt trīs solokonzertus.

Pēc pārcešanās uz Rīgu K. Blūmentāls kļuva par vienu no visvairāk koncertējošajiem pianistiem. Viņa koncertu skaits pakāpeniski auga: 1957. gadā notika divi koncerti, 1959. g. – četri, 1960. g. – pieci, 1962. g. – septiņi koncerti. Viņš spēlēja arī Viļņā, Tallinā un daudzās citās Padomju Savienības pilsētās, bet noteikti divas trīs reizes gadā arī Rīgā. Viņa repertuārā bija plašs klavieru solo skaņdarbu spektrs, no V. A. Mocarta līdz K. Debisi un S. Prokofjevam, kā arī ansambļi. Piemēram, kopā ar E. Bertovski K. Blūmentāls koncertos nospēlēja visas L. Bēthovena sonātes un variācijas čellam un klavierēm. Viņš bieži uzstājās simfoniskajos koncertos, atskaņodams V. A. Mocarta, L. Bēthovena, F. Šopena un S. Rahaņinova mūziku. K. Blūmentāls pirmais izpildīja J. Ivanova Klavierkoncertu, ko vēlāk pastāvīgi iekļāva repertuārā.

Daudzās recenzijas rada noteiktu priekšstatu par viņa spēles stilu. Piemēram, P. Pečerskis atzīmēja mūziķa patstāvību, viņa individuālo pieeju katram atskaņojamam skaņdarbam. Par koncertu, kura otrajā daļā skanēja F. Šopena mazurkas un balādes, viņš rakstīja: «Blūmentālam, spilgti izteiktas liriskas noskaņas mūziķim, vistuvākās Šopena skaņdarbos izrādījās tieši maigi dziedošas intīmās liriskas lappuses...»³³

R. Haradžanjans, atsaukdami uz 1977. gada solokonzertu, rakstīja: «Viņa traktējumā mūzika šķiet kā tēlains, dzīvs un saturīgs stāsts, kas raisās dabiski un secīgi. Viņa uzstāšanos vienmēr izdaiļo silta emocionalitāte.» Kritiķis atzīmēja «frāžu plastiskumu, dziedošu skanējumu, sliekšmi improvizēt un artistisku brīvību».³⁴

Cik grūti vai gandrīz neiespējami ir vārdos izteikt mūzikas saturu, tikpat grūti ir ar vārdiem pastāstīt, kur tieši slēpjas tā vai cita skaņdarba atskaņojuma burvība.

Man patika klausīties viņa koncertus: radās sajūta, ka klavieru spēlē pilnīgi atklājas šī cilvēka raksturs. Klausītājus aizrāva dziedošo skaņu valdzinājums un iedziļināšanās cilvēka emociju smalkākajās nokrāsās. Un, kaut arī P. Pečerskim bija taisnība, kad viņš rakstīja, ka Blūmentālam vistuvākās Šopena skaņdarbos izrādījās tieši maigi dziedošas intīmās liriskas lappuses, esmu dzirdējusi arī ko citu – vētrainu aizrautību, kaislīgu protestu un klaju dramatismu. Man laimējās relatīvi bieži sadarboties ar Konstantīnu Blūmentālu tautas kultūras universitātē, kur es lasīju lekcijas, bet viņu lūdzu atskaņot manai tēmai atbilstošus skaņdarbus. Lūk, tā man arī izdevās noklausīties tik dramatisku mūziku kā F. Šopena pēdējā – divdesmit ceturta prelūdija un «Skерco», par ko gribas teikt komponista vārdiem, ka šajos darbos viņš «trakojis pie klavierēm». Šo «trakojošo» Šopenu pianists saprata tikpat labi un spēja klausītājam nodot komponista traģisko pārdzīvojumu vētrains straumi.

Lieliskā skola, ko profesors Blūmentāls bija guvis meistariskāko pianistu klasēs, ļāva viņam pārvarēt visas izpildījuma tehniskās grūtības. Mēs viņu atceramies kā lielisku pianistu, un to pašu var teikt arī par viņa pedagoga prasmi. Skolnieki viņu mīlēja (nemīlēt viņu īstenībā nebija iespējams), turklāt ne vien mīlēja, bet arī sajusminājās par viņa mācīšanas stilu. Augstais prasīgums, pedagogam izvirzīto uzdevumu dziļa izpratne, no vienas puses, un profesoram Blūmentālam raksturīgā meistarība, no otras, ļāva sasniegt teicamus rezultātus. Katru gadu notika klases vakari, kuros piedalījās daudzi viņa audzēkņi. Parasti tie bija solokonzerti. Visos koncertos bija jūtams augsts profesionalitātes līmenis, ko profesors bija centies panākt no saviem skolniekiem.

No viņa audzēkņu atmiņām ar īpašu dziļumu un smalkumu izceļas Valentīnas Brovaka piezīmes. Viņa vēlāk kļuva par sava skolotāja darba cienīgu turpinātāju. Lūk, ko savās npublicētajās atmiņās raksta Valentīna: «Stundas notika 12. klasē, kur bija dubultdurvis. [...] Tu klusiņām atver pirmās durvis un dzirdi – Konstantīns Blūmentāls spēlē. Viņš spēlēja katru brīvu britiņu – mums, kas klusi ieslidējām klasē, lai klausītos, tā bija meistarības un visaptverošas mūzikas skola. [...] Blūmentāls vienmēr bija labā formā. Atceros, ka, būdama aspirantūrā [Leningradā. – L. Krasinska], es atbraucu demonstrēt viņam F. Šopena divdesmitceturta prelūdiju ciklu, un viņš uzreiz spidoši sāka spēlēt visgrūtāko sibemola minora prelūdiju. [...] Viņa izjusto, vissmalkākā *rubato* apdvēsto F. Šopena mazurku un valšu atskaņošanu vienmēr esmu uzskatījusi par vienu no augstākajiem pianista meistarības etaloņiem.»



Konstantīns Blūmentāls.
60. gadu foto

K. Blūmentāls šķīrās no dzīves pēc ilgas neārstējamas slimības. To, ka viņš slimoja ar leukēmiju, zināja tikai viņa vistuvākie draugi. Konservatorijas pedagogiem tas nebija zināms. Arī es to nezināju. Pēc viņa izskata bija nojaušams, ka viņš ir smagi slim, taču viņa uzvedībā nekas nemainījās. Tāpat kā iepriekš, mūziķis bija nosvērts, mierīgs, vienīgi runāja mazliet klusāk nekā parasti un retāk smaidīja. Viņš turpināja strādāt, kamēr vien spēja.

«Viņš bija sava darba fanātiķis. Tā bija viņa dzīve,» – tā par viņu stāstīja sieva.

Fizisko spēku vairs nepietika, un pēdējo solo koncertu viņš spēlēja 1984. gadā, piecus gadus pirms nāves. Tomēr pedagoga darbu viņš turpināja līdz pašam pēdējam dzīves dienām. Uz darbu viņu pavadīja uzticamā dzīvesbiedre, kurai viņš mēdza teikt: «Man nu tikai līdz konservatorijai tikt.» Tomēr klasē viņš strādāja ar pilnu atdevi. 1988. gada 19. martā notika pēdējais viņa audzēkņu koncerts, bet 1989. gada janvārī viņš aizgāja. Tas bija smags zaudējums ne vien ģimenei, bet arī skolniekiem un draugiem.

K O M P O N I S T I

Atšķirībā no pianistiem, kuru bija diezgan daudz, tikai daži ebreju mūziķi nodevās komponista darbam. Par M. Bašu un M. Goldinu sīkākas ziņas lasītājs atradīs nodaļā «Profesori». Savukārt šeit pastāstīsim par N. Zolotonosu, Z. Feiginu un R. Grinblatu.

Nikolajs Zolotonoss (1914–1987) profesionālo darbību sāka kā pianists, 1935. gadā pabeidzis Latvijas konservatoriju eksterna statusā. Pirms tam viņš īsu laiku nodarbojās ar kompozīcijas teoriju Berlīnes mūzikas augstskolā. 1940. gadā N. Zolotonoss strādāja par Ebreju teātra muzikālo vadītāju un diriģentu.

N. Zolotonosa darbība visaktīvākā bija no 50. līdz 70. gadiem. Drīz pēc kara viņš kādu laiku bija Rīgas Operetes teātra direktors, pēc tam divus gadus – Operas un baleta teātra direktors, bet kopš 1954. gada līdz mūža galam – Rīgas kinostudijas mūzikas redaktors. Nedaudzās N. Zolotonosa kompozīcijas saistītas ar viņa darbu teātros un kino. Viņš ir sarakstījis divas muzikālās komēdijas – «Kad Ādams atvaļinājumā» (1958) un «Ak, muļķā sirds!» (1971). Abi šie sacerējumi savulaik ar panākumiem uzvesti uz Rīgas Operetes teātra skatuves, turklāt pirmais tika iekļauts arī Tallinas un Viļņas teātru repertuāros. Abu operešu fragmentus publicējusi Latvijas Valsts izdevniecība. Tāpat publicētas viņa «Liriskas dziesmas» solistam. N. Zolotonoss sarakstījis arī daudzas estrādes un masu dziesmas.

No komponistiem, kas mācījušies konservatorijā pēc kara, minēsim **Zāru Feiginu**. Viņa absolvēja profesora A. Skultes klasi 1959. gadā. Pēc

tam Z. Feigina strādāja par pedagogi un vienlaikus nodevās komponēšanai, sacerējuma galvenokārt bērnu mūziku (nozīmīgākais darbs – opera «Kaķu nams»).

Neapmierināta ar darba apstākļiem Rīgā, Z. Feigina 1971. gadā aizbrauca uz Izraēlu. Tur viņa organizēja konservatoriju,³⁵ kurā mācījās apmēram 250 audzēkņi. Apmēram 10 gadu Z. Feigina bija šīs skolas direktore, vienlaikus pasniedza klavierspēli un teorētiskās disciplīnas. Taču viņas galvenais aicinājums ir komponēšana, kurai Z. Feigina veltī visu savu laiku. Viņas skaņdarbu sarakstā ir vokāli simfoniskā poēma «Klausies» ar Izraēlas dzejnieka E. Harusi vārdiem, Sonāte vijolei un klavierēm, daudz klavierdarbu, galvenokārt bērniem, starp tiem interesanti ansambļi sešrocīgi vienām klavierēm. Daudzi no viņas skaņdarbiem publicēti un ieguvuši popularitāti.

Patiesi spilgts un talantīgs komponists bija **Romualds Grinblats** (1930–1995). Ar mūziku viņš sāka nodarboties tikai 15 gadu vecumā, taču neparastais talants darija savu: jau gadu pēc mūzikas nodarbību sākuma Romualds mācījās dzimtajā pilsētā Ļeņingradas mūzikas vidusskolas komponistu nodaļā. Jaunietis aizrāvās ar mūsdienīgu komponistu D. Šostakoviča un S. Prokofjeva mūziku laikā, kad viņu daiļrade Padomju Savienībā oficiāli bija atzīta par prettautisku formālismu un šāda stila mūzikas komponēšana tika uzskatīta par valsts noziegumu. Romualds «sagāja ragos» ar Ļeņingradas konservatorijas kompozīcijas katedru un atrada patvērumu Latvijas konservatorijā, kur uz viņa neparasto gaumi skatījās caur pirkstiem, bet redzēja viņa nenoliedzamo talantu. 1955. gadā viņš pabeidza konservatoriju ievērojamā komponista profesora Ā. Skultes klasē un palika Rīgā turpmākos desmit gadus.

R. Grinblats bija neparasti produktīvs komponists, viņš spēja ātri sacerēt ļoti talantīgas kompozīcijas dažādos žanros. Viņa spējas izpaudās jau studenta gados, kad viņš rakstīja ne vien dziesmas, bet komponēja arī stīgu kvartetu un klavieru kvintetu. R. Grinblats diplomdarbā Pirmā simfonija demonstrēja savu briedumu, radot vērienīgu darbu un apliecinot orķestrācijas prasmi un brīvu kompozīcijas tehnikas pārvaldīšanu. Sekoja vairāki lieli skaņdarbi – Otrā un Trešā simfonija, jauniešu uvertīra, mūzika četrām mākslas filmām un septiņām dažādos Rīgas teātros uzvestām lugām. Taču par visievērojamāko notikumu plašās mūzikas un teātra cienītāju aprindās kļuva R. Grinblata balets «Rigonda» (pēc latviešu rakstnieka Viļa Lāča romāna «Pazudusi dzimtene» motīviem). Balets ilgi noturējās uz Latvijas Operas un baleta teātra skatuves un aizceļoja arī uz citu pilsētu (Tallinas un Viļņas) skatuvēm, atnesdams autoram slavu. Baleta popularitāte bija tik liela, ka Rīgā tika atvērta kafējnīca «Rigonda», parādījās radiouztvērēji un šokolādes tāfelītes ar šādu nosaukumu.

Tomēr visspilgtākais apliecinājums R. Grinblata atstātajām pēdām Latvijas kultūrā bija jauna sieviešu vārda ieviešanās. Latvijā tradicionāli svin vārdadienas, un katrs vārds, kas ir pazīstams tautā, tiek ierakstīts kalendārā. Nākamajos gados pēc baleta pirmizrādes jaunais vārds kļuva moderns, un latviešu kalendāros 22. februārī parādījās Rigondas vārds.

1965. gadā R. Grinblats atstāja Rīgu un devās uz Ļeņingradu. Tomēr populārais mūziķis neaizmirsā pilsētu, kurā dzimis un savus pirmos soļus spēris nevis kā bērns, bet komponists Romualds Grinblats. Viņš periodiski ieradās Rīgā kā dažādu Rīgas teātru uzvedumu mūzikas autors. Pēdējais viņa šāda veida darbs bija mūzika populārajai latviešu dramaturģijas klasiķa Rūdolfa Blaumaņa lugai «Trīnes grēki», kas 1993. gadā tika iestudēta Rīgas Krievu drāmas teātri.

P R O F E S O R I

Jau ieguvuši profesora nosaukumu, uz Rīgu atbrauca V. Muzaļevskis un J. Targonskis. Bez minētajiem konservatorijas pasniedzējiem profesora nosaukumu ieguva vēl trīs ebreju izcelsmes cilvēki: M. Bašs, M. Goldīns un L. Krasīnska.

Tā kā par H. Braunu un K. Blūmentālu jau stāstījām, šajā nodaļā būs runa par pieciem profesoriem. Hronoloģiski pirmais bija V. Muzaļevskis.

Vladimirs Muzaļevskis (Buņimovičs; 1894–1964) nedzīvoja Rīgā ilgu laiku, tomēr aktīvi piedalījās Latvijas mūzikas kultūras attīstībā. Jau minējām, ka pēckara gados Latvijas konservatorijā tika atvērta divas jaunas fakultātes. Profesors V. Muzaļevskis atbrauca uz Rīgu pēc PSRS Kultūras ministrijas rīkojuma, lai organizētu mūzikas zinātnes fakultāti. Viņam bija plašas zināšanas un liela pieredze gan pedagoga, gan administratīvajā darbā.

V. Muzaļevskis ir dzimis Simferopolē, pabeidzis Petrogradas konservatoriju klavierspēles specialitātē, pēc tam mācījies Mākslas vēstures institūtā. Viņš pasniedza klavierspēli, kā arī krievu un ārzemju mūzikas vēsturi Ļeņingradas konservatorijā. Jau pirms kara viņam bija piešķirts docenta nosaukums.

Kara laikā evakuācijā Uzbekijā viņš ieguva administratīva darba pieredzi, strādājot par Uzbekijas PSR Mākslas lietu pārvaldes nodaļas vadītāju un konsultantu.

Kopš 1947. gada, ieguvus profesora nosaukumu, V. Muzaļevskis Latvijas konservatorijā vadīja viņa paša izveidoto katedru un lasīja studentiem lekcijas mūzikas vēsturē. Viņa galvenais nopelns bija jaunas nodaļas organizēšana Latvijas konservatorijā. Šajā nodaļā izglītību ieguvuši vairāk nekā divi simti Latvijas mūzikas zinātnieku

(1993./94. mācību gada beigās viņu skaits bija 223). Šie speciālisti kļuvuši par mūzikas teorijas un vēstures pasniedzējiem visās Latvijas mūzikas skolās un vidusskolās, par radio un televīzijas mūzikas redaktoriem. Daudzi turpinājuši studijas Maskavas vai Ļeņingradas konservatorijas aspirantūrā, aizstāvējuši kandidāta un doktora disertāciju, ieguvuši docenta un profesora nosaukumu un sēkmīgi strādā Mūzikas akadēmijā – tā 1990. gadā pārdēvēja konservatoriju. Visspējīgākie no viņiem strādā zinātnisku darbu.

Kļūt par Latvijas konservatorijas profesoru nekad nav bijis viegli. Pianistiem, vijolniekiem un dziedātājiem jāstrādā daudz gadu, viņu klases jāpabeidz ļoti daudziem absolventiem, kas pēcāk kļūst par augsta līmeņa profesionāļiem, un tikai pēc tam – docents var pretendēt uz profesūru.

Muzikologiem (visu teorētisko mācību priekšmetu cikla, mūzikas vēstures un folkloras pasniedzējiem) obligāti bija jāaizstāv kandidāta disertācija, lai kļūtu par docentiem, bet pēc tam – doktora disertācija, lai kļūtu par profesoriem. Turklāt pēc aizstāvēšanas noteikti bija jābūt arī jaunām zinātniskām publikācijām. Visu minēto noteikumu dēļ pat tādi sava aroda meistari kā Hermanis Brauns un Konstantīns Blūmentāls profesora nosaukumu ieguva tikai divus trīs gadus pirms savas priekšlaicīgās nāves.

Profesors **Jakovs Targonskis** (1898–1974) Rīgā ieradās 1952. gadā. Tolaik viņš bija jau bagātu pieredzi guvis profesionālis, kam aiz muguras bija ilgs mūziķa dzīves ceļš.

Sācis mācīties vijoles spēli Krievu mūzikas biedrības mūzikas vidusskolā pie čehu vijolnieka profesora Karbulkas, Jakovs Targonskis 1916. gadā iestājās Pēterburgas konservatorijā profesora L. Auera klasē. Pilsoņu kara laikā studijas pārtrūka, viņš tās atsāka 1924. gadā Maskavas konservatorijā pie profesora Ā. Jampoļska. Kopš šī gada J. Targonska dzīve uz ilgu laiku bija saistīta ar Maskavu. 1933. gadā viņš pabeidza aspirantūru Maskavas konservatorijā pie profesora K. Mostrasa un līdz 1941. gadam strādāja par viņa asistentu. Pedagoga darbu J. Targonskis savienoja ar aktīvu koncertēšanu: daudz uzstājās kā solists; spēlēja pirmo vijoli paša organizētajā R. Gliera vārdā nosauktajā kvartetā, pēc tam Komponistu savienības kvartetā; spēlēja pirmajā simfoniskajā orķestrī, kas uzstājās bez diriģenta, un ilgu laiku bija Maskavas filharmonijas orķestra koncertmeistars. 30. gados viņš ieguva mākslas zinātņu kandidāta grādu par saviem zinātniskajiem darbiem «Stīgu instrumentu flažoleti» un «Par J. Voiķu dabisko sistēmu».

Kara laikā J. Targonskis dzīvoja Alma-Atā, kur strādāja par mūzikas vidusskolas pedagogu (konservatorijas toreiz tur vēl nebija), kā arī turpināja aktīvu izpildītāja darbību. Alma-Atā kara gados nonāca vairāki izcili mūziķi, ar kuriem J. Targonskis spēlēja trio.

Pēc kara J. Targonskis strādāja Viļņas konservatorijā, bet 1952. gadā pārcēlās uz Rīgu.

Profesors J. Targonskis bija ārkārtīgi erudīts speciālists. T. Lifšics stāsta: «Viņš bija 19. un 20. gadsimta robežas dižās krievu vijolnieku skolas pēdējais mohikānis. L. Auers, Ā. Jampoļskis, K. Mostrass – tās bija pirmā lieluma zvaigznes. Līdz pēdējam sikumam viņš pārzināja vijolspēles tehnikas iespējas, turklāt bija izcilākais pedagogs metodiķis un vienlaikus lielisks mūziķis, kas pārzināja gandrīz vai visu vijolei veltīto literatūru. Katrai viņa vadītajai nodarbībai bija dziļš saturs, un skolniekos tā atstāja neizdzēšamas pēdas. Bez tam viņš bija patiesi sirsnīgs cilvēks, ar kuru sarunāties bija liels prieks.»

J. Targonskis Rīgā nostrādāja 12 gadus. Šai laikā viņa klasi absolvēja 19 vijolnieki. Nosauksim kaut vai divus: Toviju Lifšicu, kurš 25 gadus vadīja Latvijas kamerorķestri, kas pazīstams daudzās valstīs, un Valdi Zariņu, tāda mēroga vijolnieku, ka ar viņu patiesi varētu lepoties arī mūzikas tradīcijām visbagātākā valsts.

M E N D E L I S B A Š S

Šis neparasti pieticīgais, mierīgais, klusais un labvēlīgais cilvēks, kurš vairiņas no skaļām ovācijām un jubileju svinībām, gandrīz pusi gadsimta darbojās latviešu mūzikas kultūrā un aktīvi veicināja tās izaugsmi.

Visa Mendelja Baša dzīve ir cieši saistīta ar Rīgu, te viņš 1919. gadā ir arī dzimis. Viņa tēvs īsu laiku bija mācījies dziedāt un bija kaislīgs melomāns. Mājās viņš bieži dziedāja – gan operu ārijas (viņam bija skaists bass-baritons), gan arī ebreju tautasdziesmas. Tēvs labi zināja sinagogas melodijas, jo dziedāja sinagogas kori, kad par kantoru tur bija Ā. Abramiss.

Kad zēnam bija seši gadi, viņš sāka mācīties klavierspēli. Jaunā un nepieredzējusi skolotāja nespēja ieinteresēt zēnu, un pēc trim gadiem viņš pameta mūzikas nodarbības. «Ja negribi, tad nevajag,» teica tēvs.

Pamatskolas izglītību Mendelis Bašs ieguva ebreju sešgadīgajā skolā, ko pabeidza 1932. gadā. Pēc tam, gadu mācījies ebreju ģimnāzijā, jauniešis nolēma apgūt specialitāti, kas nodrošina darbu, un iestājās ebreju arodskolā, ko pabeidza 1936. gadā, izmācījies par mehāniķi.

1936. gadā viņam apritēja 17 gadu. Un kā tad ar mūziku? Te atkārtojas pazīstams sižets: pusaudža gados muzikāli apdāvināti cilvēki nespēj iztikt bez mūzikas. Sākās ar to, ka viņam gribējās spēlēt pavadijumu, kad tēvs dziedāja savas ārijas. Pēc tam viņš sāka improvizēt. Iegribējās mācīties mūziku. Tēvs sacīja: «Ej un sameklē pats sev skolotāju.» Mendelis tā arī darija – sameklēja Kārli Zaļupu, kurš tolaik pats mācījās Latvijas konservatorijā pie profesora A. Dauguļa. Būdams apveltīts ar absolūto dzirdi un juzdams asu nepiecieša-

mību nodarboties ar mūziku, jauneklis attīstījās ļoti strauji, gada laikā guva milzu panākumus un bija gatavs iestāties konservatorijā. Tolaik Mendelis strādāja par mehāniķi fabrikā, kas ražoja svarus. Kļūt par pianistu? Viņš šaubījās. Laiks bija nokavēts, un viņš baidījās, ka mehāniķa rokas zaudējušas nepieciešamo lokanību. Ceļu norādīja improvizācijas tieksme. Aši izmācījies mūzikas elementārteorijas pamatus pēc kādas nejausi atrastas mācību grāmatas, Mendelis Bašs aizgāja pie profesora J. Vītola un tika uzņemts kompozīcijas klasē. Līdz 1940. gadam viņš apvienoja mācības konservatorijā ar darbu fabrikā, jo par studijām bija jāmaksā un šī nauda bija jānopelna.

Tad pienāca traģiskais 1941. gada jūnijs. Mendelis Bašs nokļuva nevis geto, bet uzreiz cietumā un no turienes vācu koncentrācijas nometnē vispirms Rīgā, pēc tam Liepājā. Izrādījās, ka ne velti viņš bija beidzis arodskolu! Nacistiem bija vajadzīgi labi meistari, un mehāniķa profesija glāba viņam dzīvību. Pirms kara beigām Mendelim izdevās aizbēgt no koncentrācijas nometnes.

Pēc kara viņš atgriezās Latvijas konservatorijā. Profesora J. Vītola vairs Rīgā nebija, taču kompozīcijas un diriģēšanas nodarbības vadīja viņa skolnieki. 1948. gadā Mendelis Bašs absolvēja konservatoriju Ā. Skultes kompozīcijas klasē, bet vēl pēc diviem gadiem – simfoniskās diriģēšanas klasē pie L. Viņnera.

Vēl būdams konservatorijas students, Mendelis Bašs sāka strādāt par pedagogu Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā, kur pasniedza mūzikas teorijas priekšmetus un vadīja kompozīcijas klasi. Tur viņš sastapa savus pirmos talantīgos skolniekus – nākamos komponistus Ringoldu Ori un Aldoni Kalniņu, un mūzikas zinātnieku Ludvigu Kārkliņu. 1950. gadā sākās M. Baša darbs Latvijas konservatorijā, kas turpinās jau vairāk nekā 45 gadus.

Visus šos gadus viņš strādāja galvenokārt kordiriģentu nodaļā, izkopa diriģēšanas tehnikas metodiku, dodams saviem studentiem stabilas profesionālās pamatzināšanas. Vienlaikus viņš lielu uzmanību veltīja izpildāmā skaņdarba tēlainā satura atklāšanai, visām muzikālās struktūras īpatnībām, kora skanējumam un niansēm. Viens no viņa nopelniem ir vienīgā metodiskā mācību līdzekļa latviešu valodā – «Diriģēšanas tehnikas pamati» – publikācija (1982).

M. Baša klasi beiguši apmēram 60 kordiriģenti, kuru vidū ir ne mazums visizcilāko šīs profesijas pārstāvju. Minēsim kaut vai Imantu Kokaru, kurš vada pasauleslaveno kori «Ave sol», kas viesojies daudzās pasaules valstīs un atgriezies no visdažādākajiem konkursiem kā pirmo prēmiju un *Grand prix* ieguvējs. M. Baša skolniece ir arī Terēzija Broka – labākā diriģente Latgalē, kas vairākas reizes bijusi Vispārējo dziesmu svētku virsdiriģente. No jaunākajiem M. Baša klases absolventiem izceļas talantīgais M. Kupčs.

Kopš 1980. gada Mendelis Bašs nodarbojas ne tikai ar kordirigentu, bet arī orķestra dirigentu ampacību. Tomēr viņš ne vien mācīja citus, bet arī pats strādāja par dirigentu.

Pirmo reizi dirigents M. Bašs varēja sevi parādīt 1959. gadā, kad Daugavpili tika organizēts Muzikāli dramatiskais teātris, kur uzveda gan lugas, gan operas. Finansiālu grūtību dēļ teātris pastāvēja tikai divus gadus, bet šajā laikā tika uzvestas operas «Traviata» un «M-me Butterfly». Teātra orķestris vairākkārt rikoja simfoniskos koncertus, kuros M. Baša vadībā tika atskaņoti vissarežģītākie klasiskie skaņdarbi.

Vienlaikus Mendelis Bašs kopīgi ar L. Vigneru strādāja arī Latvijas konservatorijas operas klasē. Šis darbs ilga no 1953. līdz 1962. gadam un vēlāk no 1975. līdz 1985. gadam. Sākot ar 1953. gadu, operas klase piedzīvoja savu pirmo uzplaukumu. Klases atklātajos koncertos zāle bija pārpildīta. Pilnībā tika uzvesta P. Čaikovska opera «Jolanta» (ar konservatorijas orķestri un kori), tāpat arī V. A. Mocarta «Figaro kāzas» klavieru pavadījumā un daudz atsevišķu ainu no Rietumeiropas un krievu klasiķu operām («Aida», «Boriss Godunovs», «Jevgeņijs Ņegins», «Nāra»). Šajos uzvedumos pirmo skatuves darba pieredzi guva daudzi latviešu dziedoņi, kas vēlāk kļuva par mūsu teātra lepnumu: J. Zābers, K. Zariņš, G. Antipovs, L. Andersons u.c. No 1975. līdz 1985. gadam tika uzvestas operas «Pajaci» pirmais cēliens, «Sikspārņa» pirmais cēliens, «Rigoletto», «Otello» u.c. operu fragmenti. Šeit izauga jauna dziedātāju paaudze, kuri vēlāk kļuva par operas teātra solistiem, – F. Kalēja, A. Krancmanis, V. Svetovidovs, I. Galante, I. Pētersons un S. Martinovs.

Pārtraukums Mendēļa Baša darbā ar operas klasi bija saistīts ar to, ka ar LPSR Kultūras ministrijas pavēli viņu norikojā par Rīgas Operetes teātra galveno dirigentu, lai celtu teātra māksliniecisko līmeni. Pēc Mendēļa Baša vārdiem, viņš ķēries pie tā bez īpaša entuziasma un ne reizi vien dzirdējis no skatuves māksliniekiem pārmetumu: «Te jums nav opera!» Tomēr šajos gados, kamēr viņš bija galvenais dirigents, ievērojami bagātinājās teātra repertuārs, un rūpīgais darbs ar solistiem un orķestri deva pozitīvus rezultātus. Operetes teātrī M. Bašs iestudēja klasiskus žanra paraugus – «Sikspārni», «Vestsaidas stāstu», «Skūpstīmani, Ket!», kā arī paša komponēto dziesmuspēli «Trīnes grēki» pēc R. Blaumaņa lugas motīviem. Šis uzvedums tika spēlēts vairāk nekā 170 reizi.

Šķiet, notikumiem pietiekami bagāta dzīve. Tomēr vēl bez tā visa Mendelis Bašs no 1974. līdz 1993. gadam dirigēja profesionālo pūtēju orķestri «Rīga», par kuru būtu jārunā īpaši. Orķestri, kura parastais sastāvs ir 50 cilvēku (no tiem divdesmit – koka pušamie instrumenti, pārējie – metāla pušamie un sitamie instrumenti), noorganizēja pēc nelaiķa dirigenta Gunāra Ordellovskā iniciatīvas, kurš pats arī sākumā vadīja orķestri. G. Ordē-

lovskis draudzīgi izturējās pret otro dirigentu M. Bašu, kurš piedalījās orķestra repertuāra izvēlē un bieži aranžēja skaņdarbus orķestrim «Rīga».

Parasti pūtēju orķestri koncertē brīvā dabā parkos, laukumos utt. Bet orķestris «Rīga» bija iecerēts kā kolektīvs, kas uzstājas arī zālēs, tāpēc tam bija vajadzīga pilnīgi cita instrumentu izvēle. Orķestra repertuārs ir iespaidīgs. Blakus parastajiem maršiem, polkām un citām dejām repertuārā ar pārsteigumu var ieraudzīt ne vien L. Bēthovena uvertīru «Egmonts», K. M. Vēbera uvertīru operai «Eirianta», M. Musorgska «Nakti Kailajā kalnā», J. Ivanova VI simfoniju, P. Čaikovska uvertīru «1812. gads» un A. Borodina «Polovciešu dejas», bet arī no orķestra skanējuma viedokļa tik smalkus skaņdarbus kā A. Ļadova «Kikimora», M. Ravela «Bolero» un K. Debišī «Fauna diendusa». Šis ārkārtīgi bagātais repertuārs, no kura nosaukta tikai kāda desmitā daļa, deva iespēju orķestrim uzstāties ar patstāvīgiem koncertiem ne tikai Rīgā un citās Latvijas pilsētās, bet arī daudzās PSRS pilsētās, kā arī Bulgārijā, Vācijā, Holandē, Somijā, Norvēģijā un citās valstīs. Gudrā un precīzā instrumentu izvēle paveica brīnumu! Klausoties orķestra «Rīga» koncertus, grūti saprast, ka tas ir tikai pūtēju orķestris – tik bagāta ir skanējuma tembru palete. Pūtēju orķestra skanējums tuvojas simfoniskā orķestra izpildījuma līmenim.

Kas tad isti ir mūsu priekšā? Pedagoģi? Dirigēnti? Jā, arī komponists, kaut gan komponēšanai M. Bašs veltīja mazāk laika. Nozīmīgākie viņa skaņdarbi ir oratorija «Fašisma upuru piemiņai» (1961), simfonija – balāde (1949), poēma vijolei un simfoniskajam orķestrim (1955).

Pats M. Bašs uzskata sevi galvenokārt par pedagoģu. Tam ir pamats: viņš taču ir mācījis ne vien dirigentus, bet arī dziedātājus operas klasē, un daudzi izcili mūzikas darbinieki ir viņa skolnieki. Tomēr arī viņa dirigenta darbs Daugavpils teātrī, operetes teātrī un pūtēju orķestri «Rīga» ir bagātīgs ieguldījums Latvijas mūzikas kultūrā.

M A K S S G O L D I N S

1994. gadā Maskavas izdevniecība «Kompozitor» publicēja «Ebreju tautasdziesmu antoloģiju». Krājuma sastādītājs un komentāru autors ir Latvijas Mūzikas akadēmijas profesors mākslas zinātnu doktors Makss Goldins. Viņam pienākas īpaša vieta mūsu grāmatā, jo viņa darbībā koncentrēti izpaužas tieksme atdzīvināt ebreju tautas mūziku.

Muzikālo izglītību M. Goldins ieguva Latvijas konservatorijā profesora J. Vītola kompozīcijas klasē. Konservatoriju viņš pabeidza 1939. gadā. Studiju laikā viņš apguva katram komponistam nepieciešamās iemaņas un tehniku, vēl īpaši neiedziļinādamies ebreju dziesmu specifiskā.

Drīz pēc tam, kad M. Goldins absolvēja konservatoriju, sākās karš. Sekoja evakuācija, brīvprātīga pieteikšanās Latvijas pulkā, kas cīnījās pret



Mendelis Bašs.
70. gadu foto

vācu fašistu armiju, ievainojums pie Ļeņingradas. M. Goldins ir kara invalīds.

Pēc izveseļošanās viņš sāka strādāt Latvijas Valsts mākslas ansambli Ivanovā. Šeit radās pirmās M. Goldina dziesmas ar tiem laikiem raksturīgu saturu, veltītas cīņai pret iebrucējiem.

Ansambli M. Goldins ilgi nepalika. 1944. gadā viņš iestājās Maskavas konservatorijas aspirantūrā, kur profesora Anatolija Aleksandrova vadībā pilnveidoja savu komponista prasmi.

Pēc aspirantūras, sākot ar 1948. gadu, M. Goldins strādāja par pedagogu Latvijas konservatorijā, izpildīdams docenta pienākumus. Pēc tam viņš kļuva par docentu un profesoru. Jau kopš pirmajiem soļiem pasniedzēja darbā viņš lasīja ne tikai teorētisko mācību priekšmetu, bet arī folkloras kursus. Viņš sāka ar latviešu folkloru, kas ir obligāta Latvijas konservatorijā, taču drīz vien M. Goldinu ieinteresēja dažādu tautu folkloru savstarpējās saiknes, un viņš sarakstīja vairākus šim problēmu lokam veltītus darbus, piemēram, «Par latviešu tautasdziesmu tēlainību», «Latviešu klasisko zemnieku meldīju forma», «Latviešu tautas deju melodijas», «Latviešu un baltkrievu tautasdziesmu saiknes». Šo pētījumu rezultātā tapa doktora disertācija «Latviešu tautasdziesmu muzikālo stilu pamatiezīmes un to saistība ar austrumslāvu tautasdziesmām».

50. gados sākās pirmie mēģinājumi kaut minimāli atdzīvināt ebreju tautas kultūru, arī ebreju tautasdziesmas. Te jāmin filharmonijas brigādes koncerti (aktieris A. Reņņiks, dziedātāja K. Vaga, vijolnieks T. Lifšics, pianiste M. Hazana), kur skanēja ebreju tautasdziesmas un ebreju rakstnieku stāsti idišā. Tajā pašā laikā H. Brauns un dziedātāja L. Rjabova ierakstīja radio piecas ebreju dziesmas. Pieminams arī Rīgas Maskavas rajona koris, ko organizēja I. Abramiss. Tā repertuārā daudz vietas ieņēma ebreju tautasdziesmas. Savas viesošānās laikā ar šo kori kā soliste uzstājās slavenā lietuviešu dziedātāja Nehama Lifšicaite. Filharmonijas koncertos ebreju tautasdziesmas dziedāja S. Fridlendere. Pēc kara gados pārciestajām šausmām sākās tikko manāms, kautrīgs, bet nenoliedzams tautas nacionālās apziņas atdzimšanas process.

Šī noskaņa pārņēma arī dažādu tautu folkloru pētnieku M. Goldinu, un viņš pievērsās ebreju tautas mūzikas izpētei. Ebreju mūzika kļuva gan par viņa zinātniskās pētniecības, gan radošā darba galveno saturu. Viņš rediģēja, sarakstīja komentārus un pēcvārdu M. Beregovska grāmatai «Ebreju tautas instrumentālā mūzika» (Maskava, Sovetskij kompozitor, 1987). M. Goldins sāka vākt un sistematizēt ebreju tautasdziesmas jau minētajai antoloģijai. Taču galvenais – viņš pievērsās ebreju tautasdziesmu apdarei un ebreju folkloras izmantošanai savās kompozīcijās.

Visplašāk ir pazīstamas M. Goldina ebreju tautasdziesmu apdares balsij un klavierēm (apmē-

ram 80 kompozīciju). Šīs apdares veidotas ar smalku gaumi un augstu profesionālo meistarību. Atstādams nemainītu tautasdziesmas melodiju solista partijā, M. Goldins bagātinājis to ar savu spilgtu, bieži vien virtuozu klavieru pavadījumu. Klavieru partija it kā atklāj dziesmas zemtekstu – vietām bēdīgu, vietām draisku, vietām domīgu vai humoristisku.

Šo dziesmu galvenie izpildītāji bija A. Svetlova un G. Rozenbergs, kurus pavadīja N. Šrēdere. Pēc pianistes atziņas, M. Goldina apdaru pavadījuma partijas atskaņošana vienmēr prasījusi cītīgu iepriekšēju darbu. Septiņpadsmit dziesmas M. Goldina apdarē A. Svetlovas un N. Šrēderes izpildījumā ierakstītas skaņuplatē. M. Goldina apdares vairākkārt skanējušas minēto mākslinieku koncertos, kas notika dažādās PSRS pilsētās, arī Maskavā, Ļeņingradā, Birobidžanā, Doņeckā, Ļvovā, Kijevā un Černovcos. Dabiski, ka daudz reižu dziesmas skanējušas arī Rīgā un citās Latvijas pilsētās. Šo koncertu laikā zāles vienmēr bijušas pārpildītas un panākumi – milzīgi. Vēlāk jau nosauktajiem izpildītājiem pievienojās dziedātāja I. Galante un pianists V. Hohlovs. Bez uzstāšanās koncertos viņi ierakstījuši radio 18 dziesmas.

Bez solodziesmām M. Goldina radošajā portfelī atrodas ap 40 apdaru korim bez pavadījuma. Par šīm apdarēm savā laikā ieinteresējās Latvijas Valsts kora mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents I. Cepītis un iestudēja lielu koncertu ar šīm dziesmām. Es [L. Krasinska] klausījos pirmatskaņojumu. Izpildījums bija spīdošs. Gan koristi, gan diriģents atradās īpašā radošā pacēlumā, dziesmas skanēja spilgti, temperamentīgi, nepiespiesti un krāšņi. Piebildīsim, ka solopartijas dziedāja I. Galante un J. Sproģis. Koncerti notika Rīgā, Ļeņingradā un Maskavā. Šī lieliskā darba dabiskais noslēgums bija skaņuplates ieraksts.

Ebreju folklorā bija pamatā M. Goldina svītai stīgu kvartetam (1983), kā arī svītai un simfonietai kamerorķestrim, vairākiem skaņdarbiem klavierēm, vijolei un čellam. Bibeles tematikas ierosināts ir muzikāli dramatiskais skaņdarbs «Estere un Ahašverošs», ko komponists nosaucis par mistēriju. Piebildīsim, ka viņš sacerējis arī šī darba libretu. Mistērijas fragmenti vairākkārt atskaņoti koncertos.

Lai M. Goldina darbības raksturojums būtu pilnīgs, jāpasaka arī, ka viņš ir dažādu žanru darbu autors. Interesanti, ka viņa radošā darbība aktivizējās 70. gadu beigās un 80. gados, kad viņa ebreju tautasdziesmu apdares tika bieži atskaņotas. Ne velti vislielākais komponista darbs «Estere un Ahašverošs» sarakstīts 1988. gadā.

Profesors M. Goldins izpaua sevi dažādās mūzikas jomās. 43 gadus viņš strādāja konservatorijā par pasniedzēju, bet paralēli veica folkloras zinātniskus pētījumus. Šai tēmai viņš veltījis četras grāmatas un desmit rakstus, kas izdoti dažādās valstīs.

M. Goldins daudz paveicis arī latviešu folkloristikā, taču vislielākais viņa nopelns ir pievērsšanās ebreju folklorai. Tā ir nenovērtējama velte ebreju tautai, kas, pateicoties M. Goldinam, guvusi iespēju klausīties savas tautasdziesmas patieši mākslinieciskā formā.

L I J A K R A S I N S K A

Stāsta Marina Mihaiļeca

Lija Krasinska – tā ir vesela ēra Latvijas mūzikas kultūras un zinātnes attīstībā. Būdamā habilitētā mākslas zinātņu doktore, konservatorijas profesore, mūzikas zinātniece, kas bauda milzīgu autoritāti profesionālo mūziķu vidū, viņa labi pazīstama arī plašam mūzikas cienītāju lokam.

L. Krasinska dzimusi Rīgā 1911. gadā. Muzikālo izglītību viņa guvusi Latvijas konservatorijā divās nodaļās, ko absolvēja 1933. gadā. Viņas skolotāji bija profesors J. Vītols (kompozīcijas teorija) un profesore A. Sokolovska (klavierspēle).

Tikpat labi viņai varēja izdoties spīdoša koncertējošas pianistes karjera. Klausoties Lijas Krasinskas spēli, vēl šobaltdien visi sajūsminās par viņas tehniku, kas nekad nav prasījusi stundām ilgu etižu un gammu spēlēšanu – viņas pirksti vienmēr ir gatavi vissarežģītāko muzikālo pasāžu atskaņošanai. Pievienojiet tam fenomenālu atmiņu, spēju paturēt prātā milzīgu daudzumu skaņdarbu, ko viņa pārzina līdz sīkākajām detaļām. L. Krasinska uzstājās kā soliste un pavadītāja, taču koncertdarbība bija epizodiska. Par to liecina 1933. gada laikrakstu sludinājumi un pēckara laika filharmonijas programmiņas.

L. Krasinska varēja izvēlēties arī komponistes karjeru, kā tas būtu patīcis viņas skolotājam komponistam profesoram J. Vitolam. Tomēr, par laimi, viņas ceļš – tā ir mūzikas zinātnie. Šajā jomā viņa pamatīgi un ražīgi strādājusi gan kā pedagoģe, gan kā pētniece.

No 1945. līdz 1993. gadam Lija Krasinska strādāja Latvijas konservatorijā. Sākumā viņa pasniedza visus teorētiskos priekšmetus un mūzikas vēsturi, pēc tam sāka lasīt krievu un padomju mūzikas lekciju kursu. Līdz pat šai dienai viņa aicina nolasīt studentiem atsevišķas tēmas no šiem kursiem.

Ko bijušie skolnieki atzīmē savas skolotājas raksturā? Vienmēr – labvēlību pret studentiem. Līdzās šai īpašībai – objektivitāti un prasīgumu. Nevarēja būt ne runas par to, ka varētu nākt uz eksāmenu nesagatavojies. Špikerus rakstīt nebija jēgas. Vienkārši bija jāzina mūzika, un viss. Minēšu kādu piemēru. Rit eksāmens. Profesore Krasinska paņem rokās M. Gļinkas operas «Dzīvība par caru» («Ivans Susaņins») klavierizvilckumu. Atver to kaut kur vidū un sniedz studentam: «Parādiet, lūdzu, trio «Ne tomi, rodimij!»» Atgādināšu, ka šo trio dzied Susaņins, Antoņida un Sobiņins pirmajā cēlienā. Tātad klavierizvilckuma lap-

pusē jāšķir atpakaļ uz operas sākumu. Ja students sāk drudžainus meklējumus tuvāk operas beigām, viņa nezinašana uzreiz redzama... Tādu piemēru ir ļoti daudz.

Visus šos gadus L. Krasinska vadīja speciālo mūzikas zinātnes klasi, kuru beiguši 43 muzikologi. Daudzi no viņiem ir kļuvuši par ievērojamiem kultūras darbiniekiem, piemēram, habilitētais mākslas zinātņu doktors J. Vītola Latvijas mūzikas akadēmijas radošā un zinātniskā darba prorektors Jānis Torgāns (1971. g. izlaidums) un habilitētā mākslas zinātņu doktore profesore Vita Lindenberga (1969. g. izlaidums), mūzikas vēstures katedras vadītāja Mūzikas akadēmijā. Maskavas konservatorijā strādā mākslas zinātņu doktore Tatjana Kuriševa (1959. g. izlaidums). L. Krasinskas klases absolventu vidū ir Vladimirs Kaupužs un Jeļena Lobačova (1955. g. izlaidums), Vizbulīte Bērziņa, Vija Muške un Brigita Briede (1958. g. izlaidums), Vija Briede (1962. g. izlaidums), Marina Mihaiļeca (1978. g. izlaidums), Arkādijs Aizens (1985. g. izlaidums), Irina Jaņenko (1993. g. izlaidums) un citi. Vairākums viņas skolnieku sekmīgi strādā par pedagogiem mūzikas vidusskolās, daži aizraujas ar lektora darbu, vairāki ir sarakstījuši grāmatas.

Viņa savus skolniekus bieži sauc: mani bērni. A. Aizens saka: «Skolnieks viņai – tas pirmkārt ir tuvinieks, cilvēks, kam viņa vajadzīga. No tā izriet viņas delikātā un ļoti ieinteresētā dalība studenta dzīvē. Manai mātei viņa saka: «Mūsu kopējais bērns...»»

Arī es par vienu no aizkustinošākajiem brīžiem savā dzīvē uzskatu viņas teiktos vārdus: «Tu man esi kā meita.» Nav brīnums, ka viņai adresētās vēstules mēdz sākties tāpat kā Larisas Berezovskas (arī viņas audzēkne, 1978. g. izlaidums, kura tagad dzīvo ASV) rakstītā: «Dorogaja moja, rodnaja Lija Emanuilovna!»

Katram profesores Krasinskas studentam labās attiecības ar viņu sākās studiju laikā. Konservatorijā visvērtīgākās ir individuālās nodarbības, kur students apgūst radošo zinātniskā darba pamatus. I. Jaņenko atceras: «Divus gadus strādājot ar diplomdarbu, es biju kā sūklis, kas alkātīgi uzsūc visas zināšanas, ar kurām tik dāsni dalījās Lija Krasinska.» Dodama iespēju studentam izpaust savas individuālās radošās spējas, darbā viņa allaž bija līdzās, neuzkrietoši piedāvādama jaunus tēmas izpētes aspektus. Lūk, ko raksta A. Aizens: «Pētījuma tēmu izvēlas pats skolnieks. Šī tēma varēja arī nebūt profesores Krasinskas zinātnisko interešu lokā, taču, ja jūs esat to izvēlēties, tad pētījumam jābūt pamatīgam visos aspektos, līdz pašai saknei un vienmēr jābalstās uz konkrētu mūziku. Nekādas tukšas teoretizēšanas. [...] Un vienmēr jābūt skaidram pētījuma galamērķim un tā iespējamai lietišķai nozīmei: kam un kādam nolūkam tas vajadzīgs. [...] Katrā darbā jebkuram skolniekam bija kaut kādā ziņā jāklūst par pirmatklājēju. Nopietnību, galēju pašatdevi, profesionālu godīgumu –



Lija Krasinska.
70. gadu foto

šis īpašības viņa bez žēlastības prasija no visiem, tāpēc ka uz šiem principiem viņa balstīja pati savu zinātnisko darbu. [...] Palasiet jebkuru viņas monogrāfiju, piemēram «P. Čaikovska operu melodiku», – fundamentālitate, pamatīgums, pētījuma skrupulozitāte un tajā pašā laikā izklāsta kristālskaidrība un aizrautība.»

«P. Čaikovska operu melodika» pētīta melodijas un balss intonācijas savstarpējā ietekme, kā arī salīdzināti principi, pēc kuriem dzejas tekstus iemiesots P. Čaikovska, N. Rimska-Korsakova un M. Musorgska melodijās. Šī monogrāfija ir viena no vienpadsmit grāmatām, ko sarakstījis L. Krasinska. Ir vēl citas monogrāfijas – «Ā. Skulte», «M. Zariņš»; mācību grāmata – «Elementārā mūzikas teorija», kas sarakstīta kopīgi ar V. Utkinu un vairākkārt atkārtoti izdota krievu un latviešu valodā; dažas mūzikas vēstures mācību grāmatas – «Padomju mūzikas literatūra», «Latviešu mūzikas vēsture» un «Muzikālā audzināšana» 10. un 11. klasei, kurās atainoti latviešu un krievu mūzikas, kā arī 20. gadsimta mūzikas jautājumi. Bez grāmatām publicēti vēl apmēram trīsdesmit lieli zinātniski raksti, kas ievietoti krājumos «Latviešu mūzika». Apmēram puse L. Krasinskas darbu saistīta ar latviešu mūziku. Daudz rakstu publicēti arī presē – tās ir koncertu recenzijas, pārdomu raksti par mūzikas mākslas stilu u. tml.

L. Krasinska bija zinātnisko grādu piešķiršanas specializētās padomes locekle divus šīs padomes darbības termiņus. Bieži uzstājoties par oponentu dažādu disertāciju aizstāvēšanā, viņa sagatavoja apmēram 35 atsauksmes.

Neraugoties uz lielo noslogotību, mūsu pedagogei vienmēr atradās laiks katram, kas prasīja padomu darbā. Zinu to pati no savas pieredzes. Viņa pastāvīgi atradās jauniešu vidū. No konservatorijas laikiem atceros, kā pie viņas vērsās jaunie pedagogi, pat tie, kuri nemaz nebija bijuši viņas audzēkņi.

Atgādināšu vēl vienu visai svarīgu L. Krasinskas darbības jomu. Kopš 1946. gada viņa veica plašu izglītošanas darbu, lasīdama daudz lekciju dažādās auditorijās. Tie bija koncerti filharmonijas zālēs, populārās «Muzikālās svētdienas» konservatorijā, ļoti populārās tikšanās Mākslas darbinieku namā, Poligrāfiķu kultūras namā un dažādās tautas kultūras universitātēs. Klausītājus saistīja L. Krasinskas lekciju satura dziļums, kā arī tas, ka teiktais uzreiz tika ilustrēts, nospēlējot atbilstošu fragmentu uz klavierēm. Viņas devīze bija: «Par sarežģīto vienkārši.» Šī saprotamība arī bija galvenais iemesls, kāpēc koncertus apmeklēja tik daudz cilvēku, kuri bieži vien gāja klausīties tieši L. Krasinsku – viņas lekcijas vienmēr bija aizraujošas un interesantas. Lektora darbību L. Krasinska turpināja līdz 1992. gadam, kaut gan radio raidījumu sērija par mūziku 1995. gada pavasarī liecina, ka šī darbošanās istenībā turpinās joprojām. Starp citu, arī trīs profesores Krasinskas

audzēkņi turpināja viņas iesākto, dažādos laikos strādādami par lektoriem Latvijas filharmonijā.

Kaut arī pazīstu Liju Krasinsku jau daudzus gadus, es vienalga katru reizi apbrīnoju viņas kūsošo enerģiju. Šķiet, cik daudz gan viņa padarījusi, taču izrādās, ka plānu ir vēl vairāk! Pabeigts darbs ar divām klasiskā repertuāra aranžējumu burtniecām mazajiem pianistiem iesācējiem – nepieciešams, lai kopš pirmajiem soļiem bērni mācītos izjust istu mūziku, tā uzskata L. Krasinska. 1996. gadā sagatavots publikācijai krājums «32 viegli dueti mazajiem vijolniekiem». Rodas arī jaunas idejas.

Šajā grāmatā visi L. Krasinskas varoņi nosaukti vienīgi par talantīgiem, par visbrīnīšķīgākajiem cilvēkiem, jo viņas dvēseli pilda cilvēku un mūzikas mīlestība.

FILHARMONIJA

Filharmonija ir grieķu cilmes vārdu saliktenis:

phileō – mīlu un harmonia – saskaņa, t.i., mūzika. Šajā vārdā jau 19. gadsimtā sāka saukt biedrības, kuru mērķis bija nopietnās mūzikas propaganda. 19. gadsimta beigās filharmonijas biedrības izveidojās Parīzē, Londonā, Maskavā, Pēterburgā, Ņujorkā un citās lielākajās pilsētās. Pārsvarā tajās apvienojās entuziasti un patiesi mūzikas cienītāji, kas centās pilsētas koncertdzīvē ieviest organizētību un kārtību. Padomju varas gados filharmonijas bija valsts iestādes ar stingri noteiktiem administrācijas un izpildītāju sarakstiem. Latvijas PSR Valsts filharmonija (tāds bija pilns nosaukums) bija viena no 138 pilsētu, novadu un republiku filharmonijām, kas 1980. gadā atradās PSRS.

Filharmonijai bija liela nozīme mūziķu dzīvē. Ja bija atbilstošs profesionālais līmenis, pēc piedalīšanās speciālā konkursā varēja kļūt par filharmonijas solistu, pavadītāju, koristu, lektoru vai dejotāju horeogrāfijas ansambli. Daudzi mūziķi tieši no skolas sola nonāca filharmonijā, un tas nodrošināja viņiem darbu specialitātē.

Darbam filharmonijā bija arī ēnas puse: bija jāreķinās ar filharmonijas repertuāru, jāpiedalās koncertos nevis pēc brīvas izvēles, bet pēc direkcijas plāniem, jābrauc uz pilsētām, kur nebija nopietnās mūzikas uztverei sagatavotas publikas un koncerti bieži vien notika tukšās zālēs, spēlējot nenoskaņotas klavieres... Ir bijis visādi.

Tomēr filharmonijas darbiniekiem bija šī iespēja uzstāties nopietnos koncertos. Jau stāstījām par K. Blūmentāla solokoncertiem, H. Brauna simfoniskajiem koncertiem un koncertu cikliem, ko organizēja filharmonija.

FILIPŠ ŠVEINIĶS

Latvijas filharmonija piedzīvoja lielāko uzplaukumu gados, kad tās direktors bija Filips Šveiniks (1911–1974). Šī neparastā cilvēka liktenis atspoguļoja Staļina represiju laika dramatismu. Viņa dzīve bija savdabīga un grūta.

Dzimušam 1911. gadā Rīgā ne visai bagātā ebreju ģimenē, viņam jau agrā jaunībā bija pašam jāpelna nauda izglītībai, vasaras mēnešos strādājot smago plostnieka darbu. Pēc J. Majevska studijas beigšanas viņš iestājās Latvijas konservatorijā, ko absolvēja 1933. gadā kā pianists.

Aizrāvis ar sociālisma idejām, F. Šveiniks 1934. gadā pārcēlās uz PSRS. Tur viņš divus gadus strādāja par klavierspēles pasniedzēju Habarovskas mūzikas skolā, bet jau 1936. gada beigās viņu apcietināja un notiesāja uz pieciem gadiem par «aizdomām spiegošanā». Kad 1941. gada decembrī beidzās soda termiņš, jau plosījās karš, un viņu neatbrīvoja līdz pat kara beigām. Pēc atgriešanās Latvijā 1946. gadā viņam nebija tiesību dzīvot galvaspilsētā, un viņu norīkoja darbā uz Jelgavu.

Savas neparastās organizatora spējas F. Šveiniks jau bija paguvis demonstrēt studiju gados, kad pēc viņa iniciatīvas tika noorganizēta studentu pašpalīdzības kase. Pats būdams kases vadītājs, viņš prata organizēt tās darbību, lai kritiskos brīžos studentus tiešām nodrošinātu ar atmaksājamiem un neatmaksājamiem aizdevumiem. Viņa organizatora spējas izpaudās arī ieslodzījumā, strādājot par koncerttrācījas nometnes kluba pārzini. Uz Jelgavu F. Šveiniku norīkoja par mūzikas vidusskolas direktoru, bet darbu pārtrauca jauns represiju vilnis 40. gadu beigās. 1949. gadā, izsūtīts «uz mūžu», viņš nonāca Jeņiseiskas pilsētā.

Pēc Staļina nāves pienāca rehabilitācijas laiks, un 1954. gadā F. Šveiniks atgriezās Latvijā. Viņš uzreiz kļuva par mūzikas vidusskolas direktoru Rīgā, bet drīz vien viņu pārcēla darbā par Valsts filharmonijas direktoru.

Lūk, šeit arī visā pilnībā uzplauka F. Šveinika organizatora talants. Viņa vadībā Latvijas filharmonija kļuva pazīstama visā Padomju Savienībā. Vairākkārt tā tika atzīta par labāko filharmoniju. Būdams ļoti prasīgs pret sevi, viņš tādas pašas prasības izvirzīja arī pārējiem. Strādāt kopā ar viņu nebija viegli, jo raksturs viņam bija stingrs.

Mūziķu vidū, kuri strādāja filharmonijā, kad tās direktors bija F. Šveiniks, saglabāties ne mazums pusanekdotisku nostāstu par viņa darba stilu. Lūk, viens no tiem.

Astoņos vakarā jāsākas koncertam Dzintaru sanatorijā. Sešos no filharmonijas ēkas atiet autobuss, kam jāved turp koncerta dalībnieki. Autobuss piebrauc jau laikus. Bez piecām minūtēm sešos tajā iekāpj Filips Šveiniks. Tieši sešos izrādās, ka divi mūziķi vēl nav ieradušies – kavējas. Direktors nenovērš acis no rokaspulksteņa ciparnīcas. Divas minūtes pāri sešiem viņš saka šofe-

rim: «Darbini motoru,» – un autobuss dodas ceļā uz Dzintariem. Ko darīt kavētājiem? Uz koncertu jānokļūst laikā, citādi no rājienu neizvairīties, bet trīs rājienu jau ir iemesls atlaišanai no darba. Gribot negribot nākas braukt ar taksometru, bet tas sit pa maku! Tad nu nākamreiz koncerta dalībnieki krietni padomās, vai vērts kavēties.

Filharmonijas direktors audzināja ne vien savus darbiniekus, bet arī publiku. Afišās un programmiņās bija rakstīts: «Ieeja zālē pēc trešā zvana aizliegta.» Tie nebija tukši vārdi. Koncerti sākās tieši noteiktajā laikā, tāpat kā radio vai televīzijā. Šķiet – kāpēc gan neatļaut klausītājam ienākt zālē aplausu laikā starp atsevišķiem koncerta skaņdarbiem? Taču tāda staigāšana pa zāli, kamēr kavētājs meklē vietu, kur apsēsties, traucē klausītājus un mūziķus. Kņada zālē grauj koncerta atmosfēru. Tāpēc kavētāji varēja nokļūt zālē tikai koncerta otrajā daļā. Viņiem it kā tika teikts: «Jūs tik maz cienāt izpildītājus un mūziku, ka nevarējāt iziet no mājas desmit minūtes agrāk? Nu tad esiet tik laipni, pasēdiet pirmo daļu foajē. Bet, lai jums nebūtu pārlietu žēl, arī foajē varat klausīties koncertu pa vietējo radiotranslāciju.»

Viens no F. Šveinika jauninājumiem bija arī tas, ka viņš likvidēja bufeti. Apsvērumi bija tie paši. Bufetē pārtraukumu laikā vienmēr sapulcējās daudz ļaužu, daži nepaspēja līdz trešajam zvanam apēst savu sviesta maizi vai kūku, radās steiga, tracis, cilvēki nokavēja muzicēšanas sākumu. Bez tam iedzeršanas mīļotāji varēja atnest uz koncertu savu pudelīti un tad bufetē to izdzert. Bet tas jau nu galīgi nepiedienas filharmonijai. Vēl jo vairāk tāpēc, ka pats Filips Šveiniks bija principiāls atturībnieks. Bufetes vietā otra stāva foajē tika novietoti mazi galdiņi, uz kuriem stāvēja karafes ar ūdeni, laikraksti un žurnāli. Bet pie pretējās sienas bija novietots garš galds, pie kura vienmēr pulcējās daudz ļaužu: tur pārdeva skaņuplates, tā ka varēja ne vien baudīt koncertā atskaņoto mūziku, bet arī aiznest mājās kādu iemīļotu skaņdarbu pasaules labāko mūziķu izpildījumā.

Tagad daudzas F. Šveinika tradīcijas ir zudušas, bet šīs tas palicis. Un, pošoties uz koncertu, klausītājs vienmēr pievērš uzmanību pulkstenim, lai koncerta pirmā daļa nebūtu jānosēž foajē...

Lieliskā darba organizācija, disciplīna un precizitāte deva augļus: Rīgā labprāt viesojās visu PSRS republiku mūziķi un arī ārzemju mākslinieki. Koncertsezona ilga cauru gadu: ziemā Rīgā, bet vasarā speciāli uzbūvētā brīvdabas koncertzālē kūrortpilsētā Jūrmalā tik tuvu jūrai, ka orķestra paužu laikā bija dzirdamas viņu šalkas. Jūrmalas koncertos piedalījušies visi ievērojamākie padomju orķestri un diriģenti. Katrs Latvijas viesis noteikti apmeklēja ērģelmūzikas koncertus, ko filharmonija rīkoja Doma baznīcā divas trīs reizes nedēļā. Vārdu sakot, mūzikas dzīve ieguva nebijušu vērienu. Filharmonijas koncerti aptvēra visu Latviju – no Rīgas līdz mazākajiem ciematiem.

F. Šveiniku filharmonijā varēja satikt no astoņiem ritā līdz pat vakara koncerta beigām, organizatora darbs, kas noritēja viņa kabinetā un svešām acīm nebija redzams, aizņēma visu dienu.

Ieslodzījumā pavadītie gadi, saspringtais darba ritms, dažnedažādu administratīvu grūtību pārvarēšana un galu galā baismīgais ugunsgrēks filharmonijā, kas izcēlās svētdienā apkopējas nolaidības dēļ, – tas viss pakāpeniski sagrāva F. Šveinika veselību. 1974. gada vasaras sezonas pašā vidū viņš pēkšņi nomira ar insultu.

TOVIJS LIFŠICS UN KAMERORĶESTRIS

Viens no ievērojamākajiem F. Šveinika darbības rezultātiem filharmonijā bija kamerorķestra dibināšana (1967). Filharmonijai – Rīgas mūzikas dzīves centram – nebija sava orķestra. Tā sistemātiski rikoja simfoniskos koncertus, bet tajos spēlēja radio orķestris. Pilna simfoniskā orķestra organizēšanai, kura sastāvā ietilpst 60–120 un vēl vairāk cilvēku, filharmonijai nepietika līdzekļu, taču diviem mūziķiem, kuri strādāja filharmonijā, – čellistam Ernestam Bertovskim un vijolniekam Tovijam Lifšicam – radās ideja izveidot kamerorķestri (15–20 cilvēku, turklāt tikai stīgu instrumenti). Viņi ierosināja filharmonijas direktoram realizēt šo ideju. F. Šveinikam ideja iepatīkās, un viņš ar sev raksturīgo enerģiju ķērās pie orķestra organizēšanas. Drīz vien orķestra sastāvs bija saņemts, un 1967. gada septembrī filharmonijas kamerorķestris sniedza pirmo koncertu. Par galveno diriģentu un orķestra māksliniecisko vadītāju kļuva E. Bertovskis, bet par viņa asistentu – T. Lifšics. Taču drīz vien notika tā, ka E. Bertovskis pameta orķestri, un par tā vienīgo vadītāju kļuva T. Lifšics, kurš šajā amatā nostrādāja 25 gadus. Šajā laikā Latvijas kamerorķestris iemantoja pasaules slavu, bet tā diriģents ieguva visaugstāko autoritāti.

Tovijs Lifšics dzimis Rīgā 1928. gadā. Viņa tēvs bija vijolnieks amatieris, bet māte mazliet spēlēja klavieres. Vecāki agri pamanīja dēla muzikālo apdāvinātību un četru piecu gadu vecumā sāka mācīt viņam klavierspēli pie privātskolotāja. Tomēr bērnam šī nodarbe nepatika, un pēc pāris gadiem viņš kategoriski paziņoja vecākiem, ka nekad mūžā nenodarbosies ar mūziku.

Kā jau tas bieži notiek ar muzikāli apdāvinātiem ļaudīm, pusaudža gados viņš sajuta nepieciešamību nodarboties ar mūziku. Tas bija laiks, kad Lifšicu ģimene, kurai bija izdevies evakuēties no Latvijas pirmajās kara dienās, dzīvoja Alma-Atā. Toreiz tur bija mācību iestāde ar sarežģītu nosaukumu – P. Čaikovska vārdā nosauktais mūzikas un horeogrāfijas kombināts. Šajā kombinātā strādāja izcili mūziķi, kurus karš bija piespiedis pamest dzimtās vietas. Viņu vidū bija Latvijas konservatorijas profesors K. Brikners, pie kura trīspadsmitgadīgais Tovijs sāka mācīties, spēlējams brīnišķīgo

profesora vijoli – meistara Gvadanini darinājumu. Tomēr pēc diviem gadiem viņš pārgāja J. Targonska klasē. T. Lifšics ļoti cienīja J. Targonski. Dzīve uz laiku izšķīra viņus, kad 1945. gadā Lifšicu ģimene atgriezās Rīgā, bet profesoru J. Targonski uzaicināja darbā uz Viļņu.

Rīgā Tovijs iestājās J. Mediņa mūzikas vidusskolā pedagoga Pētera Smilgas klasē. Jaunā vijolnieka sekmes bija tik straujas, ka jau pēc otrā kursa beigšanas (kopā vidusskolā bija četri kursi) T. Lifšicu pārcēla uz konservatoriju tā paša pedagoga klasē. Tomēr tik un tā reizēm viņš brauca konsultēties pie sava iemīļotā profesora J. Targonska. Beidzot pēc ceturta kursa viņš pārcēlās uz Viļņas konservatoriju, kuru arī absolvēja profesora J. Targonska klasē 1950. gadā. (Par J. Targonski sīkāk stāstīts nodaļā «Profesori».)

Pēc T. Lifšica iniciatīvas J. Targonskis 1952. gadā tika uzaicināts uz Rīgu, un Tovijs Lifšics, jau pabeidzis konservatoriju, turpināja draudzību ar savu skolotāju.

1950. gadā sākās Tovija Lifšica aktīvā pedagoga un izpildītāja darbība. Viņa pirmā darbavieta bija Jelgavas mūzikas vidusskola, kur viņš bija ne vien skolotājs, bet arī stīgu instrumentu nodaļas vadītājs. Pēc gada viņš sāka apvienot darbu Jelgavā ar darbu J. Mediņa mūzikas vidusskolā Rīgā, bet 1953. gadā pameta Jelgavu un sāka strādāt tikai Rīgā. Šeit liktenis viņu atkal saveda kopā ar J. Targonski, pasniedzēju un stīgu instrumentu nodaļas vadītāju, – T. Lifšics kļuva par viņa asistentu. Kad J. Targonskis atstāja skolu un strādāja tikai konservatorijā, T. Lifšics kļuva par stīgu instrumentu nodaļas vadītāju. Skolā T. Lifšics noorganizēja audzēkņu kamerorķestri. Darbs orķestrī notika visai nopietnā līmenī. Orķestris daudz un bieži koncertēja ne vien Latvijā, bet arī Baltkrievijā un Ukrainā. Šis darbs sniedza jaunajam mūziķim ļoti daudz: viņš guva pirmās diriģēšanas iemaņas un iepazinās ar kamerorķestru repertuāru. Tas nenoliedzami kļuva par stimulu viņa turpmākajai darbībai. Bez tam Tovijs Lifšics sniedza arī solokontertus. Viņam bija plašs un nopietns repertuārs: J. Brāmsa, E. Griģa, L. Bēthovena un F. Šūberta sonātes; J. Konisa, N. Mjaskovska un A. Hačaturjana koncerti, daudzu autoru skaņdarbi vijolei, to vidū arī latviešu komponistu darbi.

T. Lifšics uzstājās arī citos filharmonijas koncertos. Mūsu tēmas aspektā īpašu interesi izraisa ebreju tautības izpildītāju grupa: dziedātāja Klāra Vaga dziedāja ebreju tautasdziesmas, viņas vīrs aktieris A. Reznīks idišā lasīja ebreju rakstnieku stāstus, pirmām kārtām – Šoloma Aleihema darbus, bet Tovijs Lifšics spēlēja ebreju komponistu E. Bloha un J. Ahrona mūziku. Viņu pavadīja pianiste Mira Hazana. Šie ebreju mākslinieku koncerti bija tādas kā pirmās bezdelīgas un izraisīja milzīgu publikas interesi. Tie notika Latvijā, kā arī Baltkrievijā un Ukrainā, kur joprojām turpināja

dzīvot ebreji, kuriem bija izdevies izglābties fašistu okupācijas laikā. Ar spilgti izteiktu humora sajūtu apveltītais Tovijs Lifšics stāstīja par administratoru Rūdolfu Kisinu: «Kad bijām aizbraukuši uz kādu pilsētu, mūsu administrators tajā pašā dienā ziņoja, cik koncertu mums tur būs. Viņš uzzināja, cik ebreju dzīvo pilsētā un cik vietu ir zālē. Izdalījis pirmo skaitli ar otro, viņš droši secināja: koncertu būs tik un tik!» Latvijas filharmonijas mākslinieku brigāde sāka veldzēt ebreju auditorijas slāpes pēc dzimtās mākslas – vārda un dziesmas.

Turpinādamas pedagoga darbu mūzikas vidusskolā un pēc tam Latvijas konservatorijā, kur viņš strādāja līdz 1991. gadam, Tovijs Lifšics aktīvi uzstājās arī kā vijolnieks. Bet kā gadījās, ka viņš vijoles lociņu apmainīja pret diriģenta zizli? «Man vienmēr ir patīcis spēlēt vijoli, taču diriģēšana sniedz ne ar ko nesalīdzināmu baudu,» – šie T. Lifšica vārdi ietver atbildi uz jautājumu.

Par svarīgāko robežšķirtni Tovija Lifšica biogrāfijā kļuva Latvijas kamerorķestra dibināšana. Gūdams «ne ar ko nesalīdzināmo baudu» no diriģenta darba, viņš veltīja šai nodarbei visus spēkus. Tieši šajā jomā pa istam atklājās viņa mūziķa talants un rakstura īpašības. Viņam izdevās saliedēt kolektīvu un draudzīgā gaisotnē nostrādāt kopā ar to gandrīz 26 gadus.

Kamerorķestra kolektīvā, kas sastāvēja no 21–23 mūziķiem, spēlēja galvenokārt Latvijas konservatorijas absolventi. Daži no viņiem bija beiguši aspirantūru Maskavas vai Ļeņingradas konservatorijā. Tovijs Lifšics rūpīgi atlasīja savus orķestrantus, uzstādamas pretendentiem ļoti augstas profesionalitātes prasības. Rezultātā gandrīz katrs orķestra dalībnieks spēja būt arī solists. Dažādos gados tā uzstājās vijolnieki V. Zariņš, V. Ozoliņš, A. Zaķe, A. Grieze, A. Pauls, čellisti L. Briede, M. Grinbergs, L. Veldre un altisti J. Madrevičs, R. Maļecka un A. Štāls.

Kamerorķestrim bija neparasti bagāts un daudzveidīgs repertuārs (ap 600 skaņdarbu), kas aptver no 17. līdz 20. gadsimtam radīto mūziku. Orķestris spēlēja ne vien A. Vivaldi, J. S. Baha, G. F. Hendeļa, Dž. B. Pergolezi, V. A. Mocarta un L. Bēthovena, bet arī A. Šēnberga, B. Bartoka, B. Britena, P. Hindemita, D. Šostakoviča, K. Karajeva, E. Mirzोजना, J. Bucko, A. Pēta, A. Šnitkes u.c. komponistu mūziku. Īpaša vieta orķestra repertuārā bija latviešu autoru J. Ivanova, M. Zariņa, P. Dambja, P. Vaska, J. Karlsona, R. Kalsona, Ģ. Ramana, E. Straumes un P. Plakida darbiem. Kamerorķestris ir atskaņojis gandrīz visus latviešu komponistu skaņdarbus kamerorķestrim, turklāt bieži vien stimulējis arī to sacerēšanu. Tovijs Lifšics mēdza pārliecināt vienu vai otru komponistu: «Vai tad jūs tiešām neinteresē reāla iespēja jau pēc īsa laika dzirdēt savu skaņdarbu koncertos, ierakstos, radio un televīzijā?» Komponistus, protams, šāds aicinājums neatstāja vienaldzīgus, un tā Latvijas kamerorķestra – aktīvi koncertējoša

kolektīva pastāvēšana veicināja daudzu šādam mūziķu sastāvam domātu skaņdarbu rašanos Latvijā.

Jauni skaņdarbi, kas sarakstīti speciāli Latvijas kamerorķestrim, radās ne tikai Latvijā. Minēsim, piemēram, gadījumu ar kādu Maskavas komponista Jurija Bucko skaņdarbu. Tovijs Lifšics stāstīja: «1973. gadā mums piedāvāja piedalīties mūzikas festivālā «Varšavas rudens», ar noteikumu, ka atskaņosim krievu avangarda mūziku. Kā zināms, «Varšavas rudeni» izpilda tikai vismodernākos skaņdarbus, bet nošu materiālu mums tolaik bija visai maz. Pēc ilgām meklējumiem es bibliotēkā atradu Jurija Bucko simfonijas partitūru. Es zināju, ka viņš ir ļoti talantīgs komponists, un nolēmu iekļaut šo skaņdarbu nākamo Varšavas koncertu programmā. Taču, tuvāk iepazīstoties ar partitūru, es ieraudzīju, ka tajā ir četras atsevišķas kontrabasas partijas, bet mums orķestrī bija tikai divi. Nospriedu, ka komponists man palīdzēs apmainīt kontrabasus ar čelliem, un atstāju simfoniju programmā. Programmu apstiprināja visas instances, un man vajadzēja tikai sazināties ar komponistu. Es piezvanīju viņam un jautāju, vai viņš nevarētu izdarīt partitūrā atbilstošas izmaiņas. Taču Jurijs atteicās no idejas atskaņot šo simfoniju, teikdams, ka tas bijis viņa diplomdarbs, kas viņu pašu vairs neapmierina. Ko darīt? Programma jau bija Varšavā, un tajā bija ierakstīta Bucko simfonija. Braucu uz Maskavu,» turpināja T. Lifšics, «un sāku lūgt komponistu tomēr atļaut simfonijas atskaņošanu. Viņš no jauna kategoriski atteicās. Tad es ierosināju: «Uzrakstiet jaunu skaņdarbu, saglabājot veco nosaukumu. Bet mēs vedīsim to uz Varšavu.» J. Bucko bija ar mieru un sarakstīja lielisku skaņdarbu ar nosaukumu «Svinīgais dziedājums. Simfonija kamerorķestrim». Šajā skaņdarbā bija izmantoti krievu senlaiku «zimju dziedājumi», orķestris imitēja zvanu skaņas, bet beigās koris dziedāja bez vārdiem, kas skanējumam piešķīra īpaši siltu kolorītu. Šo kompozīciju mūsu orķestris pirmoreiz izpildīja festivālā «Varšavas rudens». Panākumi bija milzīgi, un Jurijs Bucko vārds kļuva plaši pazīstams, bet mums ar komponistu radās dziļa un ilggadēja draudzība.»

Speciāli Latvijas kamerorķestrim ir sarakstīta arī A. Pēta kompozīcija «Tabula rasa» – skaņdarbs vijolei, čellam un kamerorķestrim, speciāli komponēts atskaņošanai padomju mūzikas nedēļā Parīzē (1979).

Sākumā kolektīvs koncertēja tikai Latvijā, taču visai drīz aptvēra PSRS republikas un vēlāk izgāja pat ārpus PSRS robežām. Kamerorķestris vairākkārt viesojies Čehoslovākijā, Dienvidslāvijā, Polijā, Bulgārijā un Austrumvācijā. Tas bija laiks, kad Padomju Savienība bija atdalījusies no pasaules ar «dzelzs priekškaru». Viesizrādes ārzemēs bija pieejamas tikai izcilākajiem kolektīviem un Maskavas vai Ļeņingradas solistiem. Ar viesizrāžu



Tovijs Lifšics.
70. gadu foto

organizēšanu nodarbojās PSRS Valsts koncertu apvienība (*Goskoncert*), kas atlasīja braucieniem starptautisko konkursu laureātus un tādus kolektīvus kā Lielais teātris, Ļeņingradas Kirova teātris u. tml.

Caurist šo sienu Latvijas kamerorķestrim izdevās tikai pateicoties tam, ka jau kopš pirmajiem koncertdarbības gadiem kopā ar to bieži uzstājās ievērojamākie padomju solisti: pianisti E. Gilelss, V. Kraiņevs, A. Ļubimovs, E. Virsaladze, V. Viardo, L. Bermans, D. Baškirovs; vijolnieki V. Spivakovs, O. Kagans, B. Gutņikovs, I. Oistrachs, G. Krēmers; čellisti D. Šafrans, M. Homičers, N. Gūtmane; altists J. Bašmets. Šie izcilie solisti daudzējādā ziņā sekmēja Latvijas kamerorķestra popularitāti, un tas palīdzēja kolektīvam nokļūt ne vien pieminētajās Austrumeiropas valstīs, bet arī Francijā, Austrijā, Rietumvācijā, Indijā un citās valstīs, arī ASV.

Savas divdesmit piecu gadu ilgās darbības laikā Latvijas kamerorķestrī Tovijs Lifšics sadarbojās ar daudziem solistiem, kuru vidū bija ne mazums ļoti ievērojamu mūziķu. Bez pasaules mēroga zvaigznēm kamerorķestrī uzstājās arī vietējie mūziķi. To vidū bija pianisti K. Blūmentāls, I. Graubiņa, vijolnieki V. Zariņš, U. Sprūdžs, ērģelnieki J. Ļisicina un P. Sipolnieks.

Visur, kur vien uzstājās Latvijas kamerorķestris, tā koncerti izraisīja daudz pozitīvu atsauksmju. Pastāvīgi tika atzīmēts augstais izpildījuma līmenis, ansambļa saskaņotība, nevainojamas tehnikas un emocionalitātes veiksmīgs apvienojums. Īpaši tika izcelta repertuāra bagātība un daudzveidība. Minēsim tikai dažus fragmentus no vairākiem desmitiem recenziju:

«Šī izcilā ansambļa izpildījumā nevar atrast ne mazāko iemeslu pārmētiem. Pergolezi tika atskaņots tik emocionāli, ka skanējums ieguva pilnīgi jaunu nokrāsu.» (Strasbūra, 1979. gads.)

«Tovijs Lifšics, kas vada divdesmit mūziķu kolektīvu, pārstāv savas dzimtās pilsētas Rīgas un savas republikas augsto mūzikas kultūru.» (Dienvidslāvija, 1982. gads.)

«Tovijs Lifšics izvairās no ārišķīgi efektīgiem žestiem, taču neko nezaudējot no savas diriģenta iniciatīvas. Viņa orķestris runā pats par sevi.» (Rietumvācija, 1980. gads.)

«Nevainojama intonācija, ārkārtīgi piesātināts un silts skanējums, smalkas niansēšanas spējas – tas viss veido ansambļa augsto kvalitāti.» (Čīrihe, 1990. gads.)

Viesizrādēs, kuru programmā bija iekļauta A. Šēnberga «Apskaidrotā nakts», visi recenzenti īpaši izcēla šī skaņdarba meistarisko izpildījumu. Daudz cildinājumu veltīti arī I. Stravinska «Apolonam Musagetam». Ļoti augstu tika vērtēti koncerti ar solistiem – pasauleslaveno Maskavas pianistu L. Bermanu un jauno pianistu no Izraēlas Šlomo Šeimu-Tovu, kurš savu pirmo koncertu sniedza deviņu gadu vecumā.

Pēdējo gadu recenzijās īpaši izcelts talantīgu latviešu komponistu skaņdarbu izpildījums. Atzīmēts izteiksmīgs P. Vaska simfonijas «Balsis» izpildījums, kā arī P. Plakida viendabīgais koncerts divām obojām un kamerorķestrim. Recenzija teikts: «Tovijs Lifšics aizrauj klausītājus ar latviešu komponistu P. Vaska un P. Plakida moderno mūziku.» (Libeka, 1992. gads.)

Bez parastās koncertdarbības Latvijas kamerorķestris ierakstījis arī 22 skaņuplates ar ļoti plašu repertuāru, no J. S. Baha un A. Vivaldi līdz M. Zariņam un P. Vaskam. Kolektīvs piedalījies daudzos prestižos festivālos.

Viens no pēdējiem festivāliem ar T. Lifšica dalību bija Baltijas mūzikas festivāls Šlēsvīgā-Holšteinā 1992. gadā. Tajā uzstājās visu triju Baltijas valstu kamerorķestri, kas iepazīstināja publiku ar jaunākajiem savu komponistu sacerējumiem. Festivāla koncerti notika gan zem klajas debess, gan senās pilīs, gan speciāli iekārtotos šķūņos – viss bija neparasti interesanti un piesaistīja daudz tūristu no dažādām valstīm. Aizrāvis pats un aizraudams līdzī savu orķestri, T. Lifšics padarīja Latvijas kamerorķestri par plaši pazīstamu ansambli, un viņš kļuva par vienu no mūziķiem, kuri aktīvi veicināja Latvijas mūzikas kultūras propagandu visā pasaulē.

M Ū Z I K U G Ī M E N Ē S A B R A M I S U Ģ I M E N Ē

Stāsta Lija Krasinska

1994. gada maija pirmajās dienās es apciemoju pēdējo šīs mūziķu ģimenes pārstāvi – Izraīlu Abramisu. Jaunībā bijām pazīstami, taču mums katram bija savs darbs, savas rūpes, un mēs tikāmies reti. Par manu vizīti un tās mērķi Abramisu ģimenē jau zināja: biju brīdinājusi, ka nākšu, lai no pirmavota uzzinātu visu par mūziķiem Abramisem.

Izraīlu nebiju sen redzējusi, un mani ļoti iepriecināja šīs 85 gadus vecais vīrs – sabiedrīks, dzīvespriecīgs, emocionāls un asprātīgs. Viņa mājiņā istabā ar daudzajām gleznām mēs sarunājāmies stundas četras. Laiku pa laikam sarunā iesaistījās Izraīla ārkārtīgi jaukā sieva – viņa bijusi skolniece un visas dzīves uzticīgā pavadone. Uz galda bija kaudze fotogrāfiju, sajauktas kā pagādās. Vecāki, skolnieki, draugi, koru kolektīvi – fotogrāfijas nebija sistematizētas, bet parādīt taču gribējās pēc iespējas vairāk! Saruna bija tīra improvizācija, mēs pārlecām no vienas tēmas uz otru, kā jau cilvēki, kas satikušies pēc ilga laika. Sarunas gaitā es šo to pierakstīju, un uz šo piezim-

ju pamata tagad cenšos izveidot daudz maz saka-
rīgu ainu. Sākšu ar Izraila Abramisa tēvu Ābramu.

Tēvs, kurš vēlāk kļuva par slavenu kantoru Ri-
gā, bija dzimis Baltkrievijā, Vitebskas guberņā.
Tēva dzimšanas gadu Izrails precīzi neatceras,
bet, pēc viņa atmiņām, 1939. gadā tēvs esot svinē-
jis sešdesmit gadu jubileju, tātad dzimis 1879. ga-
dā.³⁶ Jau zēna gados Ā. Abramiss vietējo ebreju vi-
dū kļuvis slavens ar savu skaisto balsi un dziedā-
jis svētku lūgšanās. 20. gadsimta sākumā viņš
atbraucis uz Rīgu, lai iemācītos kantora mākslu.
Tas varējis būt ap 1905. gadu, jo vecākais dēls Ja-
kovs dzimis 1903. gadā Baltkrievijā, bet meita
Katja (Hasja) – 1906. gadā Rīgā.

Rīgas Lielajā korālajā sinagogā tolaik par kan-
toru strādāja B. L. Rozovskis. Viņš ne vien dziedā-
ja, bet arī sacerēja sinagogas dziedājumus, kas bi-
ja piesātināti ar dažādām koloratūrām. **Ābrams
Abramiss** gribēja iekļūt B. L. Rozovska kori, ta-
ču koris jau bija sakomplektēts, un viņam nācās
iekārtoties par kantoru Josifa Meijera minjēnā
(lūgšanu namā). Taču drīz Rīgā uzcēla jaunu sina-
gogu – «Pētersūli», un bagātie tirgoņi, kas bija tai
ziedojuši naudu, gribēja iegūt isti labu kantoru.
Ābramu Abramisu viņi bija ievērojuši jau agrāk
un aizsūtījuši mācīties uz Itāliju. Tur viņš mācījās
pie profesora Alberto Tomā, pēc tam turpināja iz-
glītību Vinē. Viņam bija profesionāli nostādīta
balss – liriski dramatisks tenors ar skaistu tembru,
kas spēja veidot lielisku koloratūru. Jaunās sina-
gogas atklāšanas laikā Ābrams Abramiss jau bija
profesionālis un ieņēma galvenā kantora amatu
šajā sinagogā no 1912. līdz 1941. gadam.

Viņa kori dziedāja vīri un zēni, un, kaut arī ko-
ris nebija liels (seši vīri un trīsdesmit zēni), tā ska-
nējums bija brīnišķīgs. Tēva vadītajā kori dziedā-
jis arī mazais Izrails. Skatos uz tēva fotogrāfiju un
brinos: ja es nezinātu, ka viņš ir ebreju sinagogas
kantors, es teiktu, ka tas ir tipisks krievu tirgonis.
Mūsu priekšā ir apmēram četrdesmit piecus
gadus vecs virs cilindrā, ar ieapaļu seju, nelielu,
vidū akurāti pārdalītu bārdu. Viņa skatiens
pauž mieru un drošību.

Ā. Abramisam – mūziķu ģimenes ciltstēvam
bija trīs bērni. Vecākais bija **Jakovs**. Izrails Abra-
miss stāsta par savu vecāko brāli: «Viņš bija ar lie-
lu talantu apveltīts cilvēks, tikai paslinks. Būtu viņ-
am cits raksturs, viņš varētu kļūt par lielu kom-
ponistu. Ebreju teātrim viņš sarakstīja mūziku
lūgai «Tukšais grozs». Ja jūs būtu dzirdējuši viņa
improvizācijas! Viņš spēja paņemt jebkuru visne-
nozīmīgāko tēmiņu, kaut vai «Čižiku», un impro-
vizēt no tās veselu simfoniju!» Viņa mūzikas sko-
lošanās aprobežojās ar klavieru spēli, taču iekšē-
jais aicinājums bija diriģēšana. Un viņš sāka
nodarboties ar koriem. Savu pirmo ievērojamo
kori Jakovs Abramiss organizēja Rīgā Bjalika klu-
bā. Šis koris izpildīja vissarežģītākās kompozīci-
jas, un to sauca par oratorisko kori. Tur J. Abra-
miss praksē apguva diriģenta profesiju un vadīja

kori līdz 1940. gadam. 1940. un 1941. gadā viņš
dzīvoja Daugavpilī, kur bija uzaicināts strādāt par
karavīru ansambļa māksliniecisko vadītāju, bet
kara laikā nonāca Gorohovecas kara noietnē,
kas vēlāk kļuva slavens ar savu kori, ko vadīja Ja-
kovs Abramiss.

Kopš 1945. gada viņš bija Baltijas kara apgaba-
la ansambļa mākslinieciskais vadītājs un par sek-
mīgo darbu viņam bija piešķirts Latvijas PSR No-
pelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukums.

Jakovam bija negants raksturs, viņš nekad ne-
bija labās attiecībās ar priekšniecību, tādēļ pēc
demobilizācijas klejoja no vienas pilsētas uz otru.
Dažādas pilsētas zib vien – Baku, Rīga, Magnito-
gorska un virkne citu. Pēdējā pilsēta, kur dzīvoja
J. Abramiss, bija Pjatigorska. Šajā kūrortpilsētā ar
daudzām sanatorijām viņš noorganizēja medicī-
nas darbinieku sieviešu kori, kas ieguva nopel-
niem bagātā kolektīva nosaukumu. Pjatigorskā
viņš arī nomira 60. gadu beigās.

Īsa bija māsa **Katjas** dzīve (1906–1941). Bērni-
bā sākusi mācīties klavierspēli (pirmā skolotāja
Ella Markuševiča), viņa 20. gados aizbrauca uz
Parīzi, kur mācījās pie profesora Filipa, pēc tam
beidza Parīzes Krievu konservatoriju pie profes-
ora J. Konisa. Atgriezies Rīgā, viņa pasniedza kla-
vierspēles privātstundas, bet noteikti reizi gadā ri-
koja solokonzertus, kuros spēlēja J. S. Baha,
V. A. Mocarta un L. Bēthovena skaņdarbus, bet
vistuvākā viņai bija Šopena daiļrade.

Bet tagad pastāstīsim par šīs nodaļas galveno
varoni – **Izrailu Abramisu**, kurš visu mūžu no-
strādājis Rīgā un palīdzējis apgūt profesionalisma
pamatus vairāk nekā 50 Latvijas vijolniekiem.

Izrails – jaunākais ģimenē – piedzima 1908. ga-
da 23. augustā. Mācīties viņš sāka mājās: nāca re-
be un mācīja viņam Toru. Pēc tam viņš mācījās
hederā, bet, tā kā arī tur mācīja tikai Toru, viņu
pārcēla uz skolu, kur stundas notika krievu valo-
dā, un līdz sestajai klasei viņš bija otrais skolnieks
klasē. Nodarboties ar mūziku Izrails sāka bērnībā,
uzreiz mācīdamies vijoles spēli. Viņa pirmais sko-
lotājs bija Aronovičs, bet pēc tam J. Gurvičs
I. Blūma mūzikas skolā. Izrails mācījās pie J. Gur-
viča līdz piecpadsmit gadu vecumam, taču, kā
pats stāsta, piespiedu kārtā. Beidzot tevs nolēma,
ka vajag parādīt dēlu kādam istam vijolniekiem,
lai izlemtu jautājumu par turpmāko apmācību.
Izdevās sarunāt tikšanos ar B. Hubermani, kad
viņš viesojās Rīgā. B. Hubermanis teica: «Zēns
jums ir spējīgs. Bet jums Rīgā taču ir Mecs!» (At-
gādinu, ka Ā. Mecs strādāja Rīgas konservatorijā
20. un 30. gados.) Ā. Mecs noklausījās zēnu un
piekrita kļūt par viņa skolotāju, bet pēc dažiem
gadiem Izrails Abramiss iestājās Latvijas konser-
vatorijā Ā. Meca klasē, kuru pabeidza 1932. gadā.

Ā. Mecu Izrails atceras ar dziļu cieņu un miles-
tību. Tieši Ā. Mecam izdevās pamodināt viņa
interesi par vijoles spēli un sniegt labas profesio-
nālas pamatzināšanas. Ā. Meca stundas bija ļoti



*Ābrams Abramiss.
30. gadu foto*

dzīvas un interesantas. Profesors staigāja pa klasi, laiku pa laikam tverdams vijoli, lai parādītu, kā jāspēlē tas vai cits fragments. Profesors daudz stāstīja par to, kā vijoli spēlējuši izcilākie vijolnieki. (Kādā Abramisam piederošā fotogrāfijā redzams Ā. Mecs kopā ar L. Aueru un M. Elmanu.) Izraīls Abramiss atcerējās, kā stundām ilgi ir sēdējis Meca klasē, kad viņš nodarbojies ar citiem skolniekiem, – tik interesanti tas bijis.

Ā. Meca klasē jaunais vijolnieks apguva ļoti plašu repertuāru. Drīz pēc konservatorijas beigšanas Izraīls Abramiss sniedza pirmo koncertu. Kopā ar māsu Katju viņš spēlēja S. Franka sonāti, J. Konisa koncertu un E. Korngolda skaņdarbus. Programmu viņi bija sagatavojuši patstāvīgi, taču piecas dienas pirms koncerta lūguši Ā. Mecu to noklausīties. Sākumā profesors sašutis par to, ka viņam paziņojuši tik vēlu, bet tomēr noklausījies un bijis ļoti apmierināts. Par S. Franka sonāti viņš teicis: «Tā var nospēlēt tikai cilvēki, kas dzīvo zem viena jumta!»



Jakovs un Izraīls
Abramisi.
50. gadu foto

Pēc konservatorijas beigšanas Izraīls pasniedza dziedāšanu Rauhvarģera skolā. Šīs skolas kori viņš ieguva pirmās diriģenta iemaņas. Viņu iesauca Latvijas armijā, bet pēc tam viņš aizbrauca uz Prāgu, kur bija nolēmis turpināt mācības pie profesora Felda. Te nu viņš varēja novērtēt profesoru Mecu, kas viņam bija devis istu skolu.

Prāgā I. Abramisam palīdzēja izdzīvot privātskolnieki. Tajā laikā no Prāgas bijis aizbraucis kora «Juwal» diriģents, kurš bija arī Karlēnas apgabala sinagogas diriģents. Viņa vietā uzaicināja Izraīlu Abramisu.

Taču tad sākās 2. pasaules karš, un Prāga bija jāatstāj. 1939. gadā Izraīls atgriezās Rīgā un izveidoja vīru kori ebreju klubā. Tolaik viņš diriģēja arī sinagogā Stabu ielā. Koris pastāvēja neilgi, līdz 1941. gadam un paspēja sniegt tikai vienu atklātu koncertu Ebreju teātra ēkā.

Dramatisks ir stāsts par ģimenes evakuācijas mēģinājumu. Dažas dienas pēc kara sākuma visa

Abramisu ģimene jau sēdās vilcienā, lai dotos projām. Māju viņi bija atstājuši steigā, bez mantām, vienīgi Izraīls bija paņēmis līdzi vijoli. Tā viņi nosēdēja vagonā veselu diennakti, bet nebija zināms, kad isti vilciens aties. Tolaik viņi dzīvoja piecu minūšu gājienā no stacijas, tāpēc nolēma aiziet uz mājām pēc drēbēm, paņemt visnepieciešamāko. Aizgāja tēvs, māte un māsa, bet Izraīls palika sargāt vijoli un mazu čemodāniņu. Un tieši tad vilciens sāka kustēties... Rīgā palikušie vecāki un māsa gāja bojā. No Daugavpils evakuējās brālis un, tāpat kā Izraīls, aizbrauca pretī nezīnāmai nākotnei.

Pēc ilgiem klejojumiem I. Abramiss nonāca Magnitogorskā, kur viņam izdevās kļūt par mūzikas skolas pasniedzēju un simfoniskā orķestra koncertmeistaru. Magnitogorskā ieradās arī M. Aleksandrovičs, ar kuru kopā bija pagājuši I. Abramisa jaunība Rīgā. Viņi kopīgi uzstājās koncertos. Turpat evakuācijā atradās arī satīras teātris un aktieris M. Jahontovs. Kad I. Abramiss spēlēja, M. Jahontovs lūdza: «Mans dārgais, spēlējiet vēl, jūs mani iedvesmojat.»

1945. gadā I. Abramiss ar sievu un meitu atgriezās Rīgā un kopš tā laika nepārtraukti strādāja par pedagogu.

Pirms kara Rīgā bija izveidota tautas konservatorija, kuras direktors bija N. Vanadziņš. Gadu pirms kara sākuma šajā konservatorijā iestājās I. Abramisa privātskolniece, kuras spēle tā iepatikas direktoram, ka viņš piezvanīja I. Abramisam un uzaicināja darbā. 1945. gadā N. Vanadziņš bija mūzikas skolas direktors un uzreiz pieņēma darbā seno paziņu, kura profesionālismu ļoti cīnīja. 40. gadu beigās par I. Abramisa darbavietu kļuva E. Dārziņa mūzikas vidusskola. Nostrādājis šajā skolā turpat pusgadsimtu, I. Abramiss kļuva par tās vadošo pedagogu. Viņa klasi absolvēja vairāk nekā 50 vijolnieku, kuru vidū bija daudz izcilu mūziķu.

Jau iepriekš bija runa par to, cik svarīga nozīme ikviena mūziķa turpmākajā darbībā ir viņa apmācības pirmajiem gadiem. Cik daudzi potenciāli talantīgi cilvēki nav kļuvuši par izcilu mūziķiem tāpēc vien, ka nav paveicies ar pirmo skolotāju! Bet tiem, kuri nonāca I. Abramisa klasē, paveicās. Jau kopš pirmajiem soļiem viņš savos audzēkņos ieaudzināja vijoles mīlestību un sniedza stingru profesionālo pamatu izaugsmei.

Galvenais I. Abramisa nopelns ir tādu vijolnieku apmācība, kuri vēlāk kļuva par plaši pazīstamiem mūziķiem. Nosaukšu tikai dažus: ievērojams latviešu vijolnieks Valdis Zariņš – spožais vijolnieks ansamblists un Latvijas simfoniskā orķestra koncertmeistars, kopš 1995. gada vijoļu koncertmeistars Bergenā; Valērijs Ozoliņš, kurš beidzis Maskavas konservatoriju un aspirantūru pie profesora D. Ciganova un patlaban strādā simfoniskajā orķestrī Rīgā; Inese Milzarāja, kas beigusi Latvijas konservatoriju pie V. Zariņa;

Dace Bērzaļa – pašlaik vada stingru instrumentu nodaļu E. Dārziņa mūzikas vidusskolā; Aida Grieze, kas ilgu laiku spēlēja Latvijas kamerorķestrī. Tagad daudzi I. Abramisa audzēkņi nonākuši ārzemēs. Jānis Švinka beidzis aspirantūru Ļeņingradas konservatorijā un spēlēja J. Mravinska orķestrī; Rubens Agaranjans beidzis aspirantūru Maskavas konservatorijā un izcīnījis *Grand prix* Monreālā un otro vietu P. Čaikovska konkursā, pašlaik ir aktīvi koncertējošs solists un Armēnijas kamerorķestra vadītājs; Rasma Lielmane beigusi Maskavas konservatorijas aspirantūru, tagad strādā par profesori Meksikas konservatorijā; Josifs Risins beidzis Maskavas konservatoriju un aspirantūru un pēc tam strādājis par profesoru Karlsrūē; Josifs Cipins beidzis Latvijas konservatoriju un strādājis par otro vijoliņu otro koncertmeistaru Ņujorkas simfoniskajā orķestrī; Alla Itkina beigusi aspirantūru Gņesinu institūtā Maskavā un pašlaik atrodas Kanādā, Kalgari, kur spēlē orķestrī un pasniedz mūzikas koledžā; Mihails Taics ir spēlēja R. Baršaja un V. Tretjakova kamerorķestros, bet tagad spēlē Gentes simfoniskajā orķestrī Beļģijā.

Kaut arī visi tikko minētie mūziķi beiguši dažādas augstākās mācību iestādes, šo izcilo vijolnieku meistarības pamatus licis I. Abramiss.

Lai gan I. Abramisa galvenais nopelns ir vijolnieku apmācība, viņš ir arī diriģents. 1950. gadā viņš vidusskolā organizēja vijolnieku ansambli, kuru vadīja 35 gadus. Ansamblis daudz uzstājās Rīgā un Jūrmalā. Tas spēlēja arī uz Kremļa Kongresu pils skatuves Maskavā. Ansambļa repertuārā ietilpst aranžējumi vijolnieku ansamblim, piemēram, J. S. Baha «Čakona» un A. Korelli «Folia», kā arī daudz kas no Lielā teātra vijolnieku ansambļa repertuāra. Tomēr vijolnieku ansamblim ir visai ierobežots skanējuma diapazons, tādēļ pēdējos gados darbā ar šādu kolektīvu I. Abramiss nav izjutis gandarījumu.

Savukārt koris – tā ir cita lieta! Te jūtami tēva Ābrama Abramisa gēni. Un Izraīls Abramiss centies dibināt korus. Pirmais, par ko jau bija runa, tika izveidots Rīgā 1940. gadā, otrais – 50. gadu beigās: Maskavas rajona jauktais koris. Tas piedalījās Vispārējos dziesmu svētkos un pastāvēja pāris gadu. Koris dziedāja dažādu autoru dziesmas, to vidū arī latviešu – E. Dārziņa, J. Vitola u.c. Taču īpaša vieta repertuārā bija tautasdziesmām – koris dziedāja krievu, latviešu un ebreju dziesmas M. Baša un M. Goldina apdarē. Tas uzstājās atklātos koncertos, un daudzkārt zāles bija pārpildītas.

Tomēr tajos gados ebreju dziesmas neizraisīja sajūsmu valdības aprindās. I. Abramisam pārmeta, ka viņš dzied pārāk daudz ebreju dziesmu, un koris tika likvidēts ar ieganstu, ka nav telpu.

Pašlaik I. Abramiss ir pensionārs, bet skolnieki nav viņu aizmirsuši. Viņš saņem vēstules un apsveikumus Jaunajā gadā un dzimšanas dienā no dažādām zemeslodes vietām. Viņš nav aizmirsts arī kā pedagogs. Mūsu ieilgušās sarunas laikā pie

viņa uz nodarbību ieradās desmitgadīga meitenīte ar vijoli. Palūdzām viņu nedaudz pagaidīt, un viņa pacietīgi sēdēja minūtes divdesmit, kamēr pabeidzām sarunu.

Tādi ir Abramisu ģimenes locekļu mūzikas ceļi Rīgā no divdesmitā gadsimta sākuma līdz beigām. Bet patlaban I. Abramisa mazmeita mācās Mūzikas akadēmijas vokālajā nodaļā pie profesores L. Braunas. Kas zina, varbūt viņa turpinās Abramisu ģimenes tradīcijas un padaris to slaveņu arī divdesmit pirmajā gadsimtā?

A S T O Ņ I J O F E S

Jau grasījos sākt nelielu nodaļu ar nosaukumu «Pieci Jofes», bet tad uzzināju, ka tiem pievienojusies vēl trīs, tā ka piecu vietā iznāca astoņi. Bet stāstīšu par visiem pēc kārtas.

Sen esmu ievērojusi, ka uzvārdam «Jofe» īpaši paveicies ebreju mūziķu vidū Latvijā. Kad viņi bija pieci, viens bija no atsevišķas ģimenes, bet četri uzvārda brāļi pārstāvēja divas ģimenes; tie bija divi brāļi – čellists un vijolnieks un brālis ar māsu – muzikologs un pianiste. Šiem pieciem cilvēkiem kopīgs ir tas, ka viņiem ir viens uzvārds, un ka visi pieci pašlaik dzīvo un strādā dažādās valstīs. Interesanti, ka viņi pārstāv atšķirīgas mūziķu profesijas, turklāt pieci Jofes pārstāv sešas profesijas, jo vienam ir divas – muzikologs un sitamo instrumentu spēlētājs. Starp citu, viņš ir visvecākais no pieciem, tāpēc sāksu tieši ar viņu.

– Profesore, nu iedomājieties, cik neērtu vārdu man izdomājuši vecāki! Elhonons! To taču pat izrunāt grūti!

– Nu ko jūs, Honočka, – es viņu mierināju, – gluži jauks vārds! [Man tas patiešām patik.] Bet, ja jau jums tik ļoti nepatīk nestandarta vārdi, tad savus bērņus sauciet parastākos vārdos.

– Jā, bet viņi taču būs Elhononoviči! – gandrīz vai izmisumā izsaucās Hona.

«Elhononoviču» problēmas nav, jo Elhonona ģimene dzīvo nevis Krievijā, bet ASV, kur tēvavārdos nevienu nedēvē, bet pats Elhonons sen ir pieradis un samierinājies ar savu vārdu.

Elhononu Jofi (dz. 1928) es pazīstu kopš tā laika, kad viņš iestājās mūzikoloģijas nodaļā, jau strādādams radio orķestrī, kur spēlēja timpānus. Radio orķestris uzstājās atklātos simfoniskos koncertos, un man patika sēdēt zālē tādā vietā, no kurienes labi redzami timpāni un tos spēlējošais Elhonons. Viņš bija neparasti muzikāls un spēlēja aizrautīgi. Viņam nemaz nebija jāuzmana diriģenta žests, kas norādīja tā vai cita instrumenta spēles sākumu. Pēc viņa mimikas bija redzams, ka viņš zina spēles iesākšanas brīdi ar precizitāti līdz sekundes daļai. Viņš dzīvoja līdz mūzikai, un viss viņa organisms elpoja to.

Protams, ka tik ļoti muzikāls cilvēks vēlas dziļāk iepazīt skaņu mākslas noslēpumus, un viņš iestājās konservatorijā mūzikoloģijas nodaļā,

kuru pabeidza 1955. gadā mūzikas vēstures katedrā.

Viņš turpināja spēlēt orķestrī, taču jaunā specialitāte atklāja jaunas iespējas – viņš kļuva par vienu no aktīvākajiem mūzikas recenzentiem Rīgā. Jofes uzvārds regulāri parādījās laikrakstos.

Viņš nodarbojās arī ar pētniecību. No 1958. līdz 1990. gadam iznākušajos zinātnisko rakstu krājumos ar nosaukumu «Latviešu mūzika» publicēti E. Jofes darbi «Dirigents Edgars Tons» un «Par Ā. Skultes simfonismu» (1974). Cik spilgti šo rakstu tēmu izvēlē izpaužas autora ilggadējais darbs simfoniskajā orķestrī!

Elhononam bija viens dēls. Neatceros, kā viņu sauca, bet man vienmēr gribējās saukt viņu par Koļu, jo viņš bija neparasti līdzīgs Nikolajam Gogolim. Cik atminos, viņš interesējās par literatūras zinātni un viņam bija spilgti izteiktas dotības filoloģijā. Rūpes par dēla nākotni acimredzot bija viens no iemesliem, kas lika vecākiem pieņemt lēmumu emigrēt. 70. gados viņi atstāja Latviju un tagad dzīvo ASV. E. Jofe strādā par orķestra bibliotekāru. Taču nav aizmirsta arī mūzikas zinātnieka specialitāte: 1986. gadā ASV publicēta E. Jofes grāmata «Čaikovskis Amerikā».

Pēc vecuma nākamais Elhonona uzvārda brālis ir **Dons Jofe** (dz. 1933). Viņš ir izcilā latviešu čellista Ēvalda Berzinska skolnieks. Savukārt pats skolotājs bija guvis profesionālo izglītību Maskavas konservatorijā pie ievērojamā izpildītāja un pedagoga profesora A. Glēna. Gandrīz visi labākie Latvijas čellisti ir Ē. Berzinska skolnieki. Pie tiem pieder arī Dons Jofe. Viņš pabeidza Latvijas konservatoriju 1956. gadā, bet operas teātra orķestrī sāka strādāt, vēl būdams students. Pēc konservatorijas beigšanas D. Jofe nostrādāja Rīgā 15 gadus, savienodams dalību orķestrī ar intensīvu pedagoga darbu E. Dārziņa mūzikas vidusskolā.

Pedagoga darbs izrādījās galvenais D. Jofes aicinājums, piemēram, viņa skolnieki Laima Kunkule un Josifs Feigelsons kļuva par Prāgas jauniešu mūzikas konkursu *Concertino* laureātiem.

Dons Jofe aizbrauca no Latvijas 1974. gadā. Nostrādājis trīs gadus Jeruzalemē Rubīna mūzikas akadēmijā un vienlaicīgi Jeruzalemes radio orķestrī, viņš pārcēlās uz Vāciju. Pēc orķestrī *Berliner Symfoniker* pavadīta gada D. Jofe pārcēlās uz Brēmeni, kur dzīvo vēl joprojām. Viņš spēlēja Brēmenes filharmonijas orķestrī, tajā pašā laikā strādādam par Brēmenes mūzikas augstskolas pedagogu. Bez tam viņam ir daudz privātskolnieku, kas uzskata par milzu veiksmi mācīties pie tik lieliska skolotāja. Daudzi D. Jofes Brēmenes skolnieki kļuvuši par dažādu starptautisku konkursu laureātiem un solistiem, kas koncertē dažādās pilsētās un valstīs. Pie šādiem čellistiem pieder arī Dona Jofes dēls **Ramons**.

Lūk, tā pieci Jofes sāka pārtapt par astoņiem. Taču, lai turpinātu šo līniju, vispirms nepieciešams pastāstīt par Dona brāli **Ābramu Jofi**.

Ābrams ir piecus gadus jaunāks par Donu. Abu brāļu biogrāfijas ir visai līdzīgas. Mūzikas nodarības Ābrams sāka Rīgā, kur arī 1962. gadā beidza konservatoriju profesora J. Targonska vijolnieku klasē. Pēc tam dažus gadus viņš strādāja operas orķestrī, bet 1971. gadā aizbrauca uz Izraēlu. Pēc gada Ā. Jofe pārcēlās uz Vāciju un tagad pastāvīgi dzīvo Berlīnē. Visu šo laiku viņš strādā Berlīnes radio simfoniskajā orķestrī par trešo koncertmeistaru. Atšķirībā no sava brāļa, kurš pievērsās pedagoga darbam uzreiz pēc diploma saņemšanas, Ābrams šajā jomā darbojas apmēram kopš 1984. gada. Viņam ir daudz privātskolnieku, kuru vidū ir arī abas Ābrama meitas – **Anžela un Sofija**. Šīs meitenes ir vairākkārtējas dažādu konkursu laureātes, kas iepazīstina mūzikas pasauli ar tēva – ievērojama pedagoga un vijolnieka vārdu. 1994. gada novembrī iebraukusi Rīgā, Dona Jofes dzīvesbiedre stāstīja, ka neilgi pirms viņas aizbraukšanas Berlīnē ar lieliem panākumiem noticis koncerts, kurā spēlējuši trīs jaunie Jofes: Anžela, Sofija un Ramons. Tādējādi mani pieci Jofes vienā jaukā brīdī pārvērtās par astoņiem Jofēm. Var iebilst, ka šiem jaunajiem mūziķiem nav nekāda sakara ar Latviju, ka viņi (izņemot Ramonu) dzimuši un uzauguši ārpus tās robežām...

Bet viņi ir Latvijas konservatorijas absolventu skolnieki; un viņu skolotāji mācījušies pie ievērojamākajiem šīs konservatorijas profesoriem, tādējādi, manuprāt, viņi demonstrē pasaulei Latvijas mūzikas kultūras līmeni.

«Pagaidiet,» lasītājs varbūt iebildīs, «jūs stāstāt tikai par sešiem: Elhononu, Donu, Ābramu, Ramonu, Anželu un Sofiju. Bet kur tad solītie astoņi?» Mazliet pacietības! Pieci Jofes bija vienas ģimenes locekļi, tāpēc gribēju pastāstīt par viņiem vienuviet. Bet palikuši viņu uzvārda brāļi.

Jefims Jofe (dz. 1947) ir muzikologs. Taču atšķirībā no sava uzvārda brāļa Elhonona viņš nodarbojas nevis ar mūzikas vēsturi, bet teoriju. Guvis lieliskas pamatzināšanas E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā, kur teorētiskos mācību priekšmetus apguva teicamās pedagogoģes Regīnas Juroveckas klasē, J. Jofe mācības turpināja konservatorijā. Jau pirmajā kursā izpaudās viņa interese par priekšmetu, kuram ir izšķiroša nozīme muzikālās dzirdes attīstībā, – solfedžo.

Jau studenta gados J. Jofe sāka strādāt par patsniedzēju savā dzimtajā skolā, vadīdams solfedžo kursu. 1970. gadā viņš pabeidza konservatoriju Latvijas ievērojamā mūzikas teorētiķa – Ludviga Kārklīņa vadītajā klasē.

Strādādams skolā, Jefims izstrādāja oriģinālu dzirdes attīstības metodi. Panākumi, ko viņš guva šajā jomā, izraisīja konservatorijas vadības interesi, un J. Jofi uzaicināja strādāt mūzikas teorijas katedrā. Te viņš turpināja pilnveidot savu metodi, strādājot vairs nevis ar bērniem, bet ar studentiem.

Nepārtrauktie vislabākās metodikas meklējumi lika J. Jofem pievērsties zinātniskajam dar-

bam. 1982. gadā viņš aizstāvēja zinātņu kandidāta disertāciju «Mūzikālās dzirdes attīstības ceļi». Šajā darbā viņš izklāstījis savas metodes pamatprincipus, kas aprobēti ilggadējā pedagoga darba praksē, strādājot ar bērniem skolā un studentiem konservatorijā. Visi J. Jofes skolnieki ar pateicību atceras viņa interesantās un dziļi pārdomātās stundas.

1992. gadā J. Jofe emigrēja uz Izraēlu, kur sekmiņi turpina pedagoga darbu Telavivas Mūzikas akadēmijā.

Jefima māsa **Dina Jofe** (dz. 1952) ir R. Šūmana un F. Šūberta konkursa laureāte. Arī viņas ceļš sācies E. Dārziņa mūzikas vidusskolā. Viņa mācījusies pie lieliskās skolotājas F. Bulavko, par kuru stāstījām iepriekš. Ieguvusi teicamas priekšzināšanas, viņa turpināja studijas Maskavas konservatorijā. Dinas vārds patlaban atrodams visā pasaulē labāko pianistu solistu vidū.

P.S. Biju jau uzrakstījis šīs lappuses, kad uzzināju, ka Jefima meita Anžela (lūgums nejaukt ar Ābrama meitu vijolnieci!) – pianiste, kas arī mācījusies E. Dārziņa mūzikas vidusskolā pie F. Bulavko un jau tolaik kļuvusi par Prāgas jauniešu mūzikas konkursa *Concertino* laureāti, ir Latvijas konservatorijā profesores Ilzes Graubiņas klasē iesāktās studijas pabeigusi Telavivas Mūzikas akadēmijā. Patlaban viņa pilnveido savu meistarību Dalasā (ASV), uzstājas dažādās Amerikas pilsētās kopā ar vīru – vijolnieku Vadimu Gluzmanu. Vadima tēvs ir diriģents Mihails Gluzmans, māte muzikoloģe Ludmila Gluzmane (vēl viena mūziķu ģimene!).

Tā nu astoņi Jofes pārtapuši par deviņiem Jofēm. Atklāti sakot, pašas esam apmaldījušas radurakstos un spriežam, ka nebūtu slikti uzzīmēt šo ģimeņu ģeoloģijas koku. Par vienu gan mums nav šaubu: proti, turpinājums sekos...

MAISKU ĢIMENE

Pēc kādas dabas kaprizes Maisku ģimenē, kur nebija neviena mūziķa, piedzima trīs neparasti apdāvināti bērni, kas bija gluži kā radīti mūzikai: divi brāļi un māsa. Jaunākais – čellists **Mihails** bija P. Čaikovska konkursa laureāts 1966. gadā. Viņam tolaik bija tikai 18 gadu. Vecākais brālis **Valērijs**, kam piemita īstas zinātnieka dotības, gāja bojā autokatastrofā 39 gadu vecumā. Viņš jau bija paspējis iemantot autoritāti un strādāja par docentu Ļeņingradas konservatorijas mūzikas teorijas katedrā. Māsa **Lina** (vīra uzvārdā Jākobsone) ir pianiste.

Visi trīs sāka mācīties E. Dārziņa mūzikas vidusskolā Rīgā, kur apguva profesionālās meistarības pamatus. Lina Rīgā izgāja visus muzikālās izglītības posmus. Pēc septītās klases beigšanas specializētā mūzikas skolā viņa turpināja mācības J. Mediņa mūzikas vidusskolā izcilās pedagoģes R. Mihelsoņes klasē. 1963. gadā viņa pabeidza

Latvijas konservatorijas N. Fedorovska klasi. Vairākus gadus nostrādājusi dzimtajā konservatorijā par koncertmeistari, Lina aizbrauca uz Izraēlu, kur strādā par pedagoģi un koncertē.

Mihails (dz. 1948) sāka mācīties čella spēli mūzikas skolas klasē, ko vadīja M. Išhanovs, profesora Ē. Berzinska audzēknis. Mihails turpināja mācības pie pasauleslavenā čellista M. Rostropoviča, sasniegdams augstu meistarību jau agrā jaunībā, par ko liecina iepriekš minētais laureāta tituls prestižajā P. Čaikovska starptautiskajā konkursā. Aizbraucis uz Izraēlu drīz pēc māsas, viņš kļuvis par populāru solistu, kas uzstājas visā pasaulē.

1995. gadā Mihails Maiskis sniedza vienīgo koncertu Rīgā, atskaņodams K. Sen-Sansa un D. Šostakoviča koncertus čellam. Klausītāji varēja pārliecināties, ka viņš ir pirmā lieluma zvaigzne. Viņa izpildījumā apvienota nevainojama tehnika ar neparasta skaistuma kantilēnu un nevaldāmu temperamentu. Visā pasaulē viņš ir pazīstams kā Miša Maiskis.

DZIEDĀTĀJI

Ebreju dziedoņus Latvijā var burtiski uz pirkstiem saskaitīt. Tā bija gadsimta sākumā, kad Rīgā izcēlās H. Jadlovers. Tā bija arī 20. un 30. gados, kad vokālistu vidū parādījās L. Zahodņiks un M. Aleksandrovičs un kļuva populārs J. Jofe. Pēckara periodā, no 1945. līdz 1953. gadam, diplomu ieguva seši ebreju dziedātāji, taču tikai četri no viņiem kļuva slaveni Latvijā: H. Judeloviča (vēlāk Ritova), R. Šulova, I. Feigelsons un I. Buškīns. Vēlāk aina kļuva vēl skumjāka. 1964. gadā konservatoriju beidza viens dziedātājs, pēc tam sekoja pauze līdz 1982. gadam, kad konservatoriju pabeidza un uzreiz par operas zvaigzni kļuva talantīgā Inese Galante, bet kopš tā laika konservatorijas absolventu dziedātāju vidū vairs nav neviena ebreju uzvārda. 70. gados operā parādījās daudz lielisku jaunu dziedātāju, kas bija beiguši konservatoriju. Acīmredzot ebreju trūkums viņu vidū izskaidrojams ar 70. gados sākušos ebreju emigrāciju uz ārzemēm...

Pirmā pēckara gados konservatoriju absolvēja **Haja Ritova** (dz. 1915; 1949. g. izlaidums). Ar mūziku Haja nodarbojās kopš bērnības – spēlēja klavieres; tāpēc, jaunības gados atklājot, ka viņai piemīt brīnišķīga balss, viņa jau daļēji bija sagatavota mūziķes karjerai.

Būdamā apveltīta ar skaistu, skanīgu, sudrabaini lirisku soprānu, viņa 1937. gadā viegli iestājās Latvijas konservatorijas jauniešu nodaļā E. Žebranskas klasē, izturējusi neticami lielu konkursu – 25 pretendenti uz divām vietām. Karš pārtrauca dziedātājas tik spoži sāktu ceļu, taču, pēc evakuācijas atgriezusies Rīgā, viņa turpināja



Mihails Maiskis.
80. gadu foto

izglītību un pabeidza konservatoriju M. Bolotovas klasē.

Jau četrdesmitajos gados, būdama studente, viņa sāka uzstāties filharmonijā kā soliste pēc līguma. Beigusi konservatoriju, dziedātāja turpināja koncertdarbību ar pseidonīmu Anna Arbeņina; ar šo vārdu viņu arī atceras Rīgā. Šajos gados kopā ar bijušā Ebreju teātra aktieri Einesu viņa sagatavoja ebreju dziesmu programmu. Iesāktais viesizrāžu brauciens tika pārtraukts Einesa slimības dēļ – pēc smagas angīnas viņš zaudēja balsi un vairs nevarēja uzstāties.

1955. gadā Anna Arbeņina zaudēja darbu filharmonijā un ilgi raizējās par savu turpmāko likteni. No Latvijas populārākajiem dziedoņiem viņa ieguva daudz lielisku rakstisku atsauksmju par savu dziedātājas prasmi. Beidzot pēc Mācību iestāžu nodaļas (vēlāk tā kļuva par Latvijas PSR Kultūras ministriju) vadītāja V. Kaupuža rīkojuma viņu nosūtīja darbā uz konservatoriju – strādāt par ilustratori koncertmeistaru klasē.

Darba apjoms konservatorijā bija milzīgs – viņa strādāja trīs pedagoģu pianistu klasēs: pie H. Brauna, D. Hercbahas un J. Putniņas. Šis darbs krietni bagātināja viņas repertuāru. Eksāmenu laikā viņai reizēm nācās dziedāt pa četrdesmit dziesmām dienā. Anna Arbeņina sniedza arī vairākus koncertus konservatorijas zālē, reizēm dziedāja filharmonijas zālē, taču koncertu nebija daudz. Tā kā viņai tomēr gribējās dziedāt uz skatuves, 1971. gadā viņa emigrēja uz Izraēlu.

Izraēlā Anna Arbeņina vairs neizmantoja pseidonīmu un kļuva par Haju Ritovu. Viņa daudz koncertēja gan kopā ar pianistiem pavadītājiem, gan ar simfonisko orķestri dažādās Izraēlas pilsētās. Ir saglabājies viņas izpildītā Tatjanas vēstules skata («Jevgeņijs Ņegins») ieraksts orķestra pavadījumā, kas dod priekšstatu par H. Ritovas balsis neparasto skaistumu. Lūk, fragmenti no dažām atsauksmēm par viņas koncertiem: «Skaistajam dziedātājai soprānam ar bagātu tembru bija šauri nelielajā zālē» (koncerts notika jaunā Telavivas muzejā zālē). «Koncertā dziedātāja demonstrēja neparastu artistiskumu un meistariski pārvaldīja dažādus žanrus – no ārijas līdz tautasdziesmai.»

Vienlaikus ar koncertdarbību H. Ritova aktīvi piedalījās sabiedriskajā dzīvē – 21 gadu viņa vadīja biedrību «Ņegunot», kuras mērķis bija palīdzēt tikko uz Izraēlu atbraukušajiem dziedoņiem atrast vietu jaunajā dzimtenē.

Rašele Šulova pazīstama galvenokārt kā pedagoģe. Viņa pabeidza Latvijas konservatoriju 1952. gadā klasē, ko vadīja viena no tolaik labākajām pedagoģēm vokālistēm M. Bolotova. Pēc konservatorijas beigšanas R. Šulova savienoja koncertdarbību ar pedagoģes darbu – dziedāja filharmonijas koncertos un strādāja par skolotāju J. Mediņa mūzikas vidusskolā. Būdama filharmonijas soliste, viņa apbraukāja visu Latviju. Pēc

tam viņa kļuva par Valsts koncertu apvienības (*Goskoncerta*) solisti Maskavā un uzstājās Krievijā un citās PSRS republikās. Viņa dziedāja Maskavas koncertapvienības (*Moskoncert*) ceļojošajā operā. No 1964. līdz 1968. gadam viņa studēja Maskavā Gņesinu institūta aspirantūrā.

Pēc aspirantūras viņa turpināja pedagoģes darbu mūzikas vidusskolā Rīgā. Viņas klasi beidza ļoti daudz skolnieku, un vistalantīgākie no tiem turpināja mācības konservatorijā. R. Šulovas skolnieku vidū, kuri vēlāk ieguva augstāko izglītību, ir izcilas Latvijas operas teātra solistes – Lilija Greidāne, Solveiga Raja un, visbeidzot, Inese Galante. Tomēr konservatorijā nonāk tikai atsevišķi mūzikas skolas absolventi, bet tie, kuru muzikālā izglītība aprobežojas ar vidējo, bieži kļūst par kolistiem. Daudzi operas kora un Valsts kora dalībnieki ir R. Šulovas audzēkņi.

Nebūdama apmierināta ar darbu mūzikas vidusskolā, R. Šulova 1980. gadā aizbrauca uz Izraēlu, kur jau pēc četriem mēnešiem kļuva par Rubina Mūzikas akadēmijas pedagoģi. Pirmajos dzīves gados Izraēlā viņa sniedza daudz koncertu, bet tagad koncentrējusies pedagoģiskajam darbam. Daži no viņas skolniekiem kļuvuši par Ņujorkas un Londonas operu un dažādu Vācijas teātru solistiem. Viņi visi brauc viesizrādēs uz Izraēlu. Viens no viņas skolniekiem – Jevgeņijs Čerņaks – ir Milānas E. Karūzo konkursa laureāts.

Reizē ar R. Šulovu konservatoriju pabeidza **Izraīls Feigelsons** (1921–1991). Viņam piemita varens liriski dramatisks tenors, un viņš bija ievērojams operdziedonis.

I. Feigelsons dzimis Rīgā, taču vecāki drīzumā pārcēlās uz Daugavpili, kur Izraīls pabeidza vidusskolu. Drīz pēc tam sākās karš, ģimenei izdevās evakuēties uz Krasnojarskas novadu, taču tur nācās strādāt, nevis mācīties. 1946. gadā I. Feigelsons iestājās Krasnojarskas mūzikas skolā, bet 1947. gada sākumā viņam izdevās atgriezties Rīgā. Viņa balss piesaistīja vokālās fakultātes pedagoģu uzmanību, un, lai gan bija gandrīz mācību gada beigas, I. Feigelsonu uzņēma Latvijas konservatorijā. Viņš mācījās pie ievērojamā latviešu tenora R. Bērziņa un basa-baritona A. Viļumaņa. 1952. gadā pabeidzis konservatoriju, I. Feigelsons uzreiz kļuva par operas teātra solistu.

Desmit gadus strādādam operā, viņš nodziedāja apmēram 30 partijas, vienlīdz sekmīgi apgūdam gan liriskus, gan dramatiskus tēlus. Liriskie varoņi (Kņazs A. Dargomižska operā «Nāra» vai Alfredo Dž. Verdi operā «Traviata») un dramatiskie varoņi (Viltvārdis M. Musorgska operā «Boriss Godunovs», Hosē Ž. Bizē operā «Karmena») viņam padevās vienlīdz labi. Vairākkārt viņš dziedāja tenora partijas klasisko komponistu lielajos vokāli simfoniskajos skaņdarbos: G. F. Hendeļa «Mesijā», V. A. Mocarta «Rekviēmā» un citos.

1955. gadā Maskavā notika latviešu literatūras un mākslas dekāde, kuras laikā I. Feigelsons Lie-

lajā teātri ar panākumiem dziedāja tenora partiju L. Bēthovena Devītajā simfonijā.

Latvijas operas teātra viesizrādēs I. Feigelsons uzstājās uz Ļeņingradas, Maskavas, Kijevas un citu lielo PSRS pilsētu teātru skatuvēm.

Dziedātājs uzstājās arī filharmonijas kamerkoncertos, un 1963. gadā pārgāja darbā uz filharmoniju. Būdams filharmonijas solists, viņš bieži dziedāja dažādās pilsētās.

Viens no talantīgā dziedoņa nopelniem ir materiālu vākšana par Latvijas operas un baleta teātra vēsturi, kas tagad glabājas Rīgas Teātra muzejā.

1979. gadā I. Feigelsons pārcēlās uz Izraēlu, kur aktīvi piedalījās koncertu dzīvē.

I. Feigelsona dēls **Josifs** pašlaik ir pazīstams koncertējošs čellists. J. Feigelsons, ieguva lielisku profesionālo sagatavotību pie D. Jofes, pēc tam mācījās Maskavas konservatorijā pie M. Rostropoviča, bet 1974. gadā kļuva par P. Čaikovska konkursa laureātu. Patlaban viņš ir viens no izcilākajiem čellistiem, kas koncertē visā pasaulē. Tā kā Josifa Feigelsona māte **Dina** ir vijolniece, kas ilgus gadus strādājusi orķestrī, var runāt par vēl vienu mūziķu ģimeni – Feigelsoniem.

1953. gadā konservatoriju beidza **Išers Buškins** (dz. 1928, Rīgā), kurš jau kopš bērnības bija sapņojis kļūt par diriģentu un skolas gados veidojis korus, iesaistoties tajos skolasbiedrus.

1941. gadā kopā ar māti un brāli viņš evakuējās uz Čeboksariem un strādāja rūpnicā. 1945. gadā atgriezās Rīgā un iestājās kordiriģentu nodaļā. Taču daba bija apveltījusi viņu ar reti skaistu samtaina tembra basu, un pēc trešā kursa vidusskolā viņš iestājās konservatorijā nevis kordiriģentu, bet vokālajā nodaļā.

Jau studenta gados I. Buškins izrādījis lieliskus dziedātājs. Īpaši atmiņā palikušas viņa uzstāšanās operas klases koncertos, kur tika uzvesti dažādu operu fragmenti un I. Buškinam tika uzticētas atbildīgas basa partijas.

Pēc konservatorijas beigšanas I. Buškinu norīkoja darbā par filharmonijas solistu, bet pēc gada viņš kļuva par galveno basa partiju izpildītāju Operas un baleta teātrī. Viņa tembrāli mīkstais, bet tajā pašā laikā spēcīgais bass bija lielisks dažādās partijās. Vienlīdz skaisti viņš dziedāja Bartolo partiju Dž. Rosīni «Seviljas bārdzinī» un Pimenu M. Musorgska «Borisā Godunovā», Končaku A. Borodina operā «Kņazs Igors» un Gudalu A. Rubiņšteina «Demonā». Pēc paša vārdiem, viņa iemīļotākā loma bijusi Dzirnavniece A. Dargomižska «Nārā», un to var saprast, jo Dzirnavniece tēls ir visdinamiskākais un emocionālās nokrāsas ziņā daudzveidīgākais.

Dziedātāju saistīja arī satura ziņā daudzveidīgu solokonzertu iespējas, viņam vienmēr patikušas ne tikai operas, bet arī romances. 1963. gadā I. Buškins atgriezās filharmonijā un sāka intensīvu koncertdarbību. Viņš dziedāja atklātos koncertos, radio un televīzijā. 1964. gadā I. Buškins

kļuva par M. Musorgska Vissavienības vokālistu konkursa laureātu, kas padarīja viņu populāru aiz Latvijas robežām. Viņš dziedāja basa partijas tādos monumentālos skaņdarbos kā Dž. Verdi «Rekviēms», J. S. Baha «Mateja pasija» (Maskavā) un R. Vāgnera opera «Klīstošais holandietis» (koncertizpildījums Kijevā).

Pašā radošo spēku plaukumā I. Buškins nolēma demonstrēt savu meistarību aiz Padomju Savienības robežām un 70. gadu sākumā emigrēja. Tagad viņš dzīvo Vācijā, kur vada vokālo studiju.

Ilgu laiku filharmonijas soliste bija **Ada Svetlova**. Viņas bagātīgajā repertuārā ietilpa krievu un Eiropas komponistu vokālie skaņdarbi. Viņas izpildījums izceļas ar pārdomātību un ekspresiju. A. Svetlova lieliski pārvalda savu balsi, guvusi teicamu dziedāšanas skolu Kišinevas konservatorijā, kur mācījās vienlaikus ar M. Biješu pie ievērojamās profesores L. Aļošinas. Apprecējusi rīdzinieku, viņa 60. gadu vidū atbrauca uz Rīgu un sāka strādāt filharmonijā, piedalījās koncertos. Ļoti bieži šo koncertu repertuārs tika sagatavots kopīgi ar P. Pečerski. Šis izcilais mūziķis bija ne tikai A. Svetlovas pavadītājs un skolotājs – viņa ar pateicību atceras, cik rūpīgi P. Pečerskis kopā ar viņu izstrādājis visas skaņdarba detaļas un cik daudz uzmanības pievērsis svešvalodu tekstu pareizai izrunai. Kopš 1974. gada A. Svetlova gatavoja koncertu programmas un uzstājās kopā ar smalku un atsaucīgu pianistu Vladimiru Hohlovu.

70. gadu vidū A. Svetlova iekļāva repertuārā ebreju tautasdziesmas M. Goldina apdarē. Pianistes Natālijas Šrēderes pavadījumā viņa neskaitāmas reizes dziedāja šīs dziesmas Rīgā un citās Latvijas pilsētās, kā arī daudzās Baltkrievijas, Krievijas un Ukrainas pilsētās. 17 dziesmas A. Svetlovas un N. Šrēderes izpildījumā ierakstītas skaņuplatē, tādējādi propagandējot ebreju mūziku.

1990. gada beigās A. Svetlova aizbrauca uz Izraēlu, kur turpina koncertdarbību.

Līdzīgi kā A. Svetlova par ebreju dziesmu izpildītāju kļuva Latvijas filharmonijas solists **Genādijs Rozenbergs**, kurš dzimis Daugavpilī. Vokālo izglītību viņš ieguvis Saratovas konservatorijā. Kopš 60. gadu sākuma G. Rozenbergs ir Latvijas Valsts filharmonijas solists. Viņš piedalījies ļoti atbildīgos koncertos, piemēram, dziedājis tenora partiju J. S. Baha «Mateja pasijā», piedalījies arī R. Vāgnera operas «Klīstošais holandietis» koncertuzvedumā Kijevā (diriģents L. Vigners). Viņam ir bagātīgs repertuārs: P. Čaikovskis, S. Raḥmaņinovs, S. Taņejevs, A. Arenskis, H. Volfs, J. Brāmss u.c. G. Rozenberga balss ir spēcīgs dramatisks tenors.

Kopš 1982. gada G. Rozenbergs pastāvīgi piedalās M. Goldina autorkonzertos. Tagad G. Rozenbergs aktīvi iesaistās Rīgas ebreju kopienas kultūras centra rīkotajos pasākumos.

P A A U D Ž U M A I Ņ A

No 50. līdz 70. gadiem darbības zenītu sasniedza konservatorijas 30. un 40. gadu absolventi, bet 70., 80. un tagad jau 90. gados sāka skanēt viņu skolnieku un pat skolnieku skolnieku vārdi.

Diemžēl daudzi ir aizbraukuši tālu prom no Latvijas – viņus var sastapt ne vien Izraēlā, bet arī daudzās lielās Rietumeiropas, ASV un Kanādas pilsētās, un pat Dienvidāfrikā un Austrālijā – «smadzeņu noplūdes» fakts ir plaši zināms, un aizplūst ne tikai «smadzenes», bet arī talanti. Tomēr Latvijas ebreju mūziķi, dzīvodami dažādos zemeslodes nostūros, joprojām demonstrē pasaulei Latvijas mūzikas kultūras līmeni. Tāpēc turpmākajā stāstījumā runāsim par mūziķiem, kuru vārdi kļuvuši pazīstami 70.–90. gados, neatkarīgi no tā, vai viņi palikuši Latvijā vai emigrējuši un turpina strādāt citās valstīs.

Aktīvi strādā mūziķi, kurus pirms 30 gadiem vēl nemaz nenodarbināja profesijas izvēles problēma. Un arī viņu vidū ir vecākie un jaunākie. Viena no vecākajām jaunajā mūziķu paaudzē ir pianiste **Valentīna Brovaka** un mūzikas zinātnieks **Jefims Jofe**. Abi absolvējuši konservatoriju 1970. gadā. Par J. Jofi stāstijām nodaļā «Astoņi Jofes», bet par V. Brovaku pastāstīsim šajā nodaļā. Viņi it kā atklāj «septiņdesmitgadnieku» sarakstu, kad diplomus saņēma daudzi jauni ebreju izcelsmes mūziķi visdažādākajās specialitātēs: no 1970. līdz 1980. gadam konservatoriju beiguši 17 pianisti, 13 stūdzinieki (pārsvarā vijolnieki), 12 muzikologi, viens bundzinieks, viens pūtējs un divi mūzikas pedagogi. Daudzi ir saņēmuši diplomu ar izcilību. Ne visi ieguva ievēribas cienīgu vietu mūzikas dzīvē, taču dažu vārdi kļuva populāri.

M U Z I K O L O G I

No 18 muzikologiem, kas augstāko izglītību ieguvuši Rīgā, vairākums beidzis konservatoriju 70. gados. Tā kā iepriekš neesam runājuši par vecākās paaudzes mūzikas zinātniekiem, šeit pastāstīsim arī par viņiem.

1957. gadā mācību kursu pabeidza talantīga muzikoloģe **Regīna Buhova (Jurovecka)**. Viņa ilgus gadus strādājusi E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā. Jau studentes gados R. Buhova izcēlās ar neparastām spējām mūzikas teorijā, kas īpaši izpaudās viņas diplomdarbā, kurš bija

veltīts ārkārtīgi sarežģītas D. Šostakoviča Astotās simfonijas analīzei. Personiskās dzīves apstākļu dēļ Regīna neiestājās aspirantūrā, kas būtu devis viņai iespēju strādāt konservatorijā. Tomēr viņas pedagoģes darba meistarības līmenis skolā padarīja viņas vārdu slavenu. Bija zināms, ka R. Buhovas stundas ir ārkārtīgi interesantas un saturs ziņā dziļas, bet viņas skolnieki tiek lieliski sagatavoti visos teorētiskā kursa mācību priekšmetos.

Mira Handlere (Berlina) beidza konservatoriju 1958. gadā. Ilgus gadus viņa strādāja vienā no Rīgas bērnu mūzikas skolām.

Raisa Smoļare (1965. g. izlaidums) dzīvo Liepājā, kur daudzveidīgi darbojas mūzikas teorijas jomā.

Kira Šlugere (1968. g. izlaidums) patlaban strādā par pedagogi vienā no Izraēlas skolām.

Pāvels Ēdelmans savu muzikālo izglītību sāka kā pianists. Viņš beidza mūzikas vidusskolu pie R. Mihelsoņes, iestājās konservatorijā pianistu nodaļā, bet pēc trim gadiem pārgāja mūzikas zinātnes nodaļā, kuru N. Grīnfelda klasē pabeidza 1968. gadā. Viņš nostrādāja Latvijas filharmonijā sešus gadus – sākumā par redaktoru, bet drīz vien kļuva par lektoru. Vienlaikus viņš trīs gadus nodarbojās konservatorijas kompozīcijas nodaļā pie profesora V. Utkina. 1974. gadā P. Ēdelmans aizbrauca no Latvijas. Patlaban viņš dzīvo Minhenē, pasniedz klavierspēli mūzikas ģimnāzijā.

Septiņdesmitie gadi bija īpaši ražīgi muzikologu sagatavošanas ziņā. Šo sarakstu atklāj lasītājam jau zināmais **Jefims Jofe**. Vairākums citu absolventu ir kļuvis par mūzikas skolu pedagogiem.

Daudz gadu Daugavpils mūzikas vidusskolā strādāja **Jevgeņija Striževska** (1975. g. izlaidums). Viņas māsa **Polīna Striževska-Goržaļcane** baudīja J. Mediņa mūzikas vidusskolas skolu cieņu un mīlestību. No Latvijas aizbrauca **Levs Kobļakovs** (1971. g. izlaidums), jau minētā Polīna Goržaļcane, **Larisa Berezovska**, **Marina Fabrikante** (abas 1978. g. izlaidums), **Igors Šmuļevskis** (1980. g. izlaidums).

Raisa Grodzovska (vīra uzvārdā Kažoka, 1980. g. izlaidums) bija viena no apdāvinātākajām muzikoloģijas nodaļas studentēm. Viņai bija īstas zinātnieces dotības. Diemžēl sliktā veselība neļāva nodarboties ar pētniecību. Sešus gadus viņa strādāja konservatorijā, kur vadīja atbildīgo polifonijas kursu muzikoloģijas studentiem. Patlaban viņa ir pedagoģe Jelgavas mūzikas skolā.

Marina Mihaileca pabeidza konservatoriju 1978. gadā profesores L. Krasinskas klasē. Viņas specialitāte ir mūzikas vēsture. No 1978. līdz 1991. gadam viņa strādāja Latvijas filharmonijā par mūzikas lektori. Šajos gados viņa vadījusi vairāk nekā 3000 koncertu gan Rīgas koncertzālēs, gan citās Latvijas pilsētās. M. Mihaileca pastāvīgi strādāja ar bērnu auditoriju, katru gadu rīkoja koncertus skolās. Bija izveidotas koncertu sērijas

jaunākajām, vidējām un vecākajām klasēm. Viņas darba galvenais mērķis bija ieinteresēt jaunāko paaudzi par mākslas pasauli, konkrēti, par mūziku. Lielus panākumus guva abonementu koncerti bērniem un vecākiem, kas notika filharmonijas zālēs. Panākumus garantēja interesants, neuzmācīgais stāstījums par mūziku, tas, ka koncertos kopā ar pieaugušajiem uzstājas arī jaunie mūziķi, visas ģimenes klātbūtne zālē un atgriezeniskā saikne ar skatītājiem. Pēc katra koncerta pienāca atbildes uz mūzikas viktorīnu jautājumiem, kas bija nodrukāti programmās. Vēstulēs bērni un pieaugušie pateicās par koncertiem. Abonementi saucās «Mēs spēlējam, dejojām, dziedām» un «Mūzika un bērni draudzējas».

No pieaugušo auditorijai paredzētajiem koncertiem jāatzīmē koncertu sērija ar nosaukumu «Šūbertiādes», «18. gadsimta mūzika», kā arī monogrāfisko koncertu sērijas, kas bija veltītas izcilu komponistu daiļradei, un muzikāli literāras kompozīcijas. No 1991. gada M. Mihaiļeča strādā Latvijas Nacionālajā bibliotēkā.

1985. gadā konservatoriju beidza pagaidām pēdējais ebreju muzikologs **Arkādijs Aizens**. Būdams ļoti spējīgs, apveltīts ar labām oratora dotībām un temperamentu, viņš uzreiz pēc konservatorijas absolvēšanas kļuva par filharmonijas lektoru. Vēlāk pārgāja pedagoga darbā ar pirmskolas un skolas vecuma bērniem.

P I A N I S T I

No pianistiem, kas konservatoriju beiguši 70. gados, lielu autoritāti iemantojušas koncertmeistares **Zoja Sļivkina** (1975. g. izlaidums) un **Zinaida Tovba** (1977. g. izlaidums).

Zinaida Tovba konservatoriju beidza ar izcilību. Viņa strādāja par koncertmeistari Operas un baleta teātri, viņu labi pazina daudzi solisti. Viņa bieži bija redzama pie klavierēm labāko dziedātāju un instrumentālistu koncertos. Diemžēl Zinaida Tovba 1992. gadā aizbrauca no Latvijas un tagad strādā par koncertmeistari un pedagoģi Berlīnes mūzikas augstskolā.

Vairākums pianistu nodarbojas ar pedagoģisko darbu dažādās Rīgas un provinces skolās.

Viena no vecākajām jaunāko grupā ir pianiste **Valentīna Brovaka**, kas absolvēja konservatoriju 1970. gadā. Būdama profesora K. Blūmentāla skolniece, viņa mantojusi no sava skolotāja viņa raksturīgāko īpašību: divu talantu – pianista un pedagoga dotību – pilnīgu apvienojumu. Vēl būdama trešā kursa studente, viņa sniedza savu pirmo koncertu K. Blūmentāla klases vakaru sērijā. Pēc tam viņas solokoncerti notika regulāri, un V. Brovaka kļuva par vienu no populārākajām Rīgas pianistēm.

Vēstulē no Amerikas, kurp Valentīna aizbrauca 1994. gadā apprecēdamās, viņa rakstīja par saviem studentes gadiem: «Tolaik es biju ārkārtīgi

aizrāvusies ar Bahu un spēlēju daudz viņa skaņdarbu, gatavodama programmu Baha konkurssam, uz kuru mani diemžēl nepalaida (atcerieties, kādi laiki bija!)» Tomēr tas, ka viņu nepalaida uz Baha konkursu, netraucēja Valentīnai kļūt par lielisku pianisti.

V. Brovaka dzimusi 1946. gada 1. decembrī Viļņā un sešu gadu vecumā sākusi nodarboties ar mūziku. Pēc ģimenes pārcelšanās uz Rīgu viņa turpināja mācības pie R. Mihelsones, kuras klasē 1965. gadā pabeidza J. Mediņa mūzikas vidusskolu. Valentīnai paveicās ar skolotājiem. No lieliskās vidusskolas pedagoģes rokām viņa nonāca konservatorijā profesora K. Blūmentāla klasē, kur viņa atceras ar visdziļāko cieņu un pateicību.

Guvusi teicamu klavierspēles skolu Rīgā, V. Brovaka turpināja profesionālo izglītību Ļeņingradas konservatorijā, trīs gadus bija asistente stažiere, strādādama lielā meistara profesora Natana Perelmana vadībā. Ari Ļeņingradā viņa katru gadu sniedza solokoncertus.

1973. gadā atgriezusies Latvijā, Valentīna trīs gadus strādāja par klavierspēles nodaļas vadītāju Jelgavas mūzikas vidusskolā, kur sagatavoja vairākus skolniekus studijām konservatorijā.

1976. gadā V. Brovaku uzaicināja darbā uz konservatoriju, kur viņa vadija speciālo klavieru klasi un pedagoģisko praksi. Valentīna ir ļoti aizrautīga, un viss, ko viņa dara, rod viņas dvēselē emocionālu atbalsi. Iepriekš minētajā vēstulē viņa stāsta par savu pedagoģes darbu: «Man ļoti patīk šis darbs, un es milu savus studentus. Mēs regulāri gatavojām klases vakarus ar nopietnām programmām. Mani studenti regulāri piedalījās dažādos konkursos – gan republikas, gan starprepubliku mērogā.»

1993. gadā Rīgā V. Brovakas students Viktors Rītovs kļuva par J. Vītola starptautiskā konkursa diplomandu.

Intensīvo pedagoģes darbu Valentīna savienoja ar koncertdarbību. No 1971. līdz 1993. gadam viņa sniedza 13 solokoncertus. Koncertu programmā blakus plaši pazīstamu komponistu skaņdarbiem bieži skanēja arī izcilā, taču mazpazīstamā čehu komponista Bohuslava Martinū darbi. Viņa aktīvi propagandēja šī komponista daiļradi, un daudzi viņa skaņdarbi pirmo reizi skanēja V. Brovakas izpildījumā Rīgā. Par B. Martinū daiļradi publicētas divas viņas sarakstītas brošūras.

Pēdējos piecos sešos Rīgā pavadītos gados Valentīna aizrāvās ar kameransambļiem. Interesanti atzīmēt, ka K. Blūmentāla skolniece V. Brovaka kopā ar E. Bertovska skolnieci A. Stepīņu nospēlēja visas L. Bēthovena sonātes un variācijas čellam un klavierēm, gluži tāpat kā savulaik viņu skolotāji. Viņu repertuārā bija arī reti atskaņotās J. Brāmsa, D. Šostakoviča un B. Martinū sonātes altam, ko V. Brovaka izpildīja kopā ar A. Senakolu. Valentīna spēlēja arī ar kamerorķestri.

Atšķirībā no daudziem citiem Rīgas pianistiem V. Brovaka regulāri sniedza koncertus. Par viņas priekšnesumiem parādījās atsauksmes presē. Recenzijās tika atzīmēta viņas nopietnība, labā gaume un nevainojamais klavierspeles pārvaldījums.

Citēsim tikai dažus fragmentus no visnopietnākā mūzikas kritiķa J. Torgāna recenzijām:

«Starptautisko konkursu laureātam no tālas zemes šāds aparāts ir vairāk vai mazāk pašsaprotama lieta, diemžēl pašmāju mūziķu lokā tas ir diezgan liels retums. Tādēļ iepriecināja augstā skaņas kvalitāte un toņa kultūra Valentīnas Brovakas klavierkoncertā, kas – māksliniecei tradicionāli – iezīmējās arī ar saturīgu un svaigu programmu.»³⁷

Citā recenzijā kritiķis atzīmē «nopietno, dziļo un saturīgo muzicēšanu, domas vērienīgumu un ar labu gaumi sastādītu programmu» – un tālāk:

«Par koncerta virsotni neapšaubāmi kļuva J. Brāmsa Pirmā klavieresonāte – monumentāls sacerējums ar dziļu un bagātu jūtu pasauli. Diemžēl pianisti reti ķeras pie šīs sonātes – galvenokārt tās tehniskās un mākslinieciskās sarežģītības dēļ. V. Brovakas priekšnesumā šis cietais rieksts tika pārkosts bez grūtībām (bez redzamām grūtībām!), atklājot ne vien komponista stila specifiku, bet dodot arī savu individuālu ietonējumu.»³⁸

Valentīna bieži uzstājās arī televīzijā. Gribas pieminēt četras koncertfilmas: «Džona Filda noktirne», «B. Martinū», «Debisī prelūdijas» un «M. Goldina skaņdarbi». Šīs filmas var noskatīties televīzijā arī mūsdienās.

Pēc tikko aprakstītā portreta ikviens lasītājs saprot, ka runa ir par daudzšķautņainu, dziļu mūziķi, kas nevainojami pārvalda savu profesiju.

Īsajā laikā, kamēr viņa dzīvo Losandželosā, Valentīna jau ieguvusi skolniekus un sniegusi savus pirmos solokontertus, kuru programmā skanēja viņas iemīļotie komponisti – J. Brāms, F. Šūberts, F. Lists un F. Šopēns. Turpmākajos gados Valentīna neapšaubāmi sasniegs jaunus lielus panākumus.

I N E S E G A L A N T E

70. un 80. gados parādījās jauni dažādu mūzikas profesiju speciālisti, bet ebreju vārdi diemžēl sastopami ļoti reti. Spilgtākā personība, kuras vārds ieskanējās 80. gadu sākumā, ir dziedone Inese Galante. Viņa absolvēja konservatoriju profesores L. Braunas klasē 1982. gadā.

Jau mācību laikā konservatorijā bija skaidrs, ka šī jaukā un ārkārtīgi simpātiskā meitene apveltīta ar izcilu talantu. Viņas dziedātājas prasme attīstījās ļoti strauji un pārliecinoši, kaut arī, pēc skolotājas vārdiem, pirmajā un otrajā kursā viņa nebija spējusi pilnībā izpaust savas iedzimtās skatuviskās dotības. Būdamā ļoti emocionāla, Inese it kā kautrējās atklāt šo savu īpašību un dziedāja apvaldīti. Mācīdamās trešajā kursā, viņa

piedalījās starprepubliku dziedātāju konkursā Minskā un kļuva par šī konkursa laureāti. Panākumi spārnoja viņu un deva impulsu dziļākai emocionālai izpildāmo skaņdarbu atklāšanai.

Par istu triumfu kļuva izlaiduma eksāmens, kad I. Galante spidoši nodziedāja un notēloja Violetu Dž. Verdi operā «Traviata» uz operas teātra skatuves, piedaloties teātra korim un orķestrim, bet solistu lomā bija Latvijas konservatorijas absolventi. No šī brīža Inese Galante sāka aktīvu skatuves un koncertu dzīvi un kļuva par vienu no spožākajām zvaigznēm Latvijas vokālajā mākslā.

Nākamais viņas panākumu pakāpiens bija pirmā vieta G. Otsa vokālistu konkursā Tallinā (1986. g.), kas padarīja viņas vārdu pazīstamu.

I. Galantes mākslā atainojas viņas rakstura īpašības. Viņa ir apbrīnojami labsirdīga un atsaucīga, humāniste šī vārda augstākajā nozīmē. Viņa stāsta, ka kopš bērnības sapņojusi kļūt par psihiatru, lai palīdzētu īpaši nelaimīgiem cilvēkiem.

Ceļš uz mediķes profesiju sācies farmaceitu skolā, ko Inese pabeidza 1972. gadā, pēc tam strādāja aptiekā. Jau kopš pusaudzes gadiem viņa gan viena pati, gan kopā ar māsu Tamāru bieži dziedāja mājās un draugu lokā. Un tad negaidīti laimīgs gadījums pavērsa viņas likteni mūzikas virzienā.

Inese un Tamāra kā tādi putniņi dziedāja kādās mājās, kur viesojās arī mūzikas skolas pedagoge Rašele Šulova. Izdzirdējusi meiteņu balsis, viņa bija pārsteigta: kāpēc viņas nestudē dziedāšanu? R. Šulova pierunāja viņas mēģināt iestāties mūzikas vidusskolā. Māsu spīdošās vokālās dotības pārsteidza uzņemšanas komisiju, un abām ļāva kārtot iestāšanās eksāmenus, kaut arī viņām nebija nepieciešamās teorētiskās sagatavotības. Tamāra pārdomāja un neiestājās skolā, bet Inese nolika visus eksāmenus, un viņas turpmākais dzīves ceļš bija izlemts. Mācīdamās mūzikas vidusskolas vakara nodaļā, viņa turpināja strādāt aptiekā.

Pēc skolas beigšanas Inese iestājās Latvijas konservatorijā profesores L. Braunas klasē. Divus gadus viņa nodarbojās H. Brauna kamerdziedāšanas klasē. Pēc spoža izlaiduma eksāmena I. Galanti uzreiz uzaicināja uz Nacionālo operu, piedāvājot galvenās lomas. Viņas tembra ziņā neparasti bagātajam, siltajam un sulīgajam soprānam piemīt liela elastība un vieglums, tas viegli pārvar koloratūras grūtības. Ne velti viņas pirmie panākumi bija Violetas lomā, kurā apvienota sievišķība un skumjas ar vieglumu un spožumu, ko pauž koloratūra.

Pati dziedātāja 1993. gadā atzina savu tieksmi pēc daudzveidības: «Nevēlos stāvēt uz vietas, mūžīgi dziedāt biklas jaunavas, ierobežoties ar šādiem tēliem. Man patīk eksperimentēt ar balsi, izmēģināt dažādas krāsas, skanējuma manieres.»³⁹

Vairākus gadus nostrādājusi Rīgā, I. Galante nodziedāja daudz atbildīgu koloratūru un lirisku partiju: Violetu Dž. Verdi «Traviatā», Adinu



Inese Galante.
80. gadu foto

G. Doniceti «Milas dzērienā», Rozīnu Dž. Rosīni «Seviljas bārdzīni», Lučiju G. Doniceti «Lučija di Lammermūrā», Mikaelu Ž. Bizē «Karmenā», Pāžu Dž. Verdi «Masku ballē», Margaritu F. Guno «Faustā», Džildu Dž. Verdi «Rigoletu», Sniegbaltīti N. Rimski-Korsakova «Sniegbaltītē», Magdu Dž. Pučīni «Bezdelīgās», Gudrinieci K. Orfa «Gudriniecē», Ganiņu R. Vāgnera «Tanheizerā».

80. gadu beigās Rīgu sāka apmeklēt citu valstu impresāriji, un Inesi Galante, bez šaubām, ievēroja. Notika tā, ka 1991. gadā I. Galante piedalījās Dreieihes festivālā (netālu no Frankfurtes pie Mainas), kurā Latvijas operas teātris piedalījās ar Ž. Bizē operu «Karmenā». Izrādē viņa dziedāja Mikaelas partiju, pārsteigdama klausītājus ne vien ar nevainojamu dziedāšanu, bet arī ar neparastu tēla traktējumu. Tūlīt pēc izrādēm viņai piedāvāja darbu vienā no Vācijas labākajiem operas teātriem Manheimā, un viņa parakstīja līgumu uz diviem gadiem. Pēc šī termiņa beigām līgumu pagarināja vēl uz diviem gadiem, un 1994./95. gada sezonā viņa turpināja dziedāt Manheimas operā un dzied tur pat arī 1996./97. gadā.

Manheima ir pilsēta ar senām mūzikas tradīcijām. Savulaik jaunais Mocarts sajūsmīnājās par slavenās Manheimas kapelas spēli – tas bija viens no pirmajiem zināmajiem simfoniskajiem orķestriem Eiropā. Manheimas publika pazīst daudzus pasauleslavenus dziedātājus, bet arī šeit Inese parādīja sevi kā šo zvaigžņu cienīgu partneri. Gada laikā Manheimā viņa dziedāja Nedu R. Leonkavallo «Pajacos», Paminu V. A. Mocarta «Burvju flautā», Donnu Elviru V. A. Mocarta «Donā Žuānā», Violetu Dž. Verdi «Traviatā», Lauretu Dž. Pučīni «Džanni Skiki», Najādu R. Štrausa «Ariadnē Naksā», Freiju R. Vāgnera «Reinas zeltā», Margaritu un Helēnu A. Boito «Mefistofeli», Mikaelu Ž. Bizē «Karmenā», Eiridiki K. V. Gluka «Orfejā», Mimi Dž. Pučīni «Bohēmā» u.c.

Neparasti bagātais repertuārs, ko I. Galante iemantojusi Rīgā un Manheimā, demonstrē ātrumu, ar kādu viņa apgūst sarežģītas partijas.

Dzīvodama un strādādama Manheimā, I. Galante dodas daudzās viesturnejās. Viņa bijusi dažādās Vācijas pilsētās, Šveicē, Beļģijā un Somijā.

Viens no braucieniem bija koncertturneja ASV un Kanādā. Tās dalībnieki bija Latvijas dziedātāji I. Galante, K. Zariņš, A. Krancmanis un koncertmeistars M. Skuja – viens no labākajiem dziedātāju vadītājiem, kurš daudzus gadus nostrādājis Rīgā, Nacionālajā operā. I. Galante uzskata viņu par vienu no izcilākajiem pasaules mēroga sava aroda meistariem.

Minētais brauciens bija labdarības pasākums: tika vākti līdzekļi bērnu slimnīcām un Nacionālās operas ēkas kapitālremontam, kura dēļ operas kolektīva darbs bija kļuvis visai neapskaužams un spieda solistus pārcelties uz ārzemēm. Brauciens aprakstīts brošūrā «Dziesmotais ceļš no krasta uz krastu», kas īstenībā ir ceļojuma dienasgrāmata.

Un patiesi, mūziķu ceļš veda no ASV rietumu piekrastes līdz Kanādas austrumu krastam.

Taču, lai kur arī būdama, Inese Galante neaizmirst dzimto Rīgu, kur viņa pavadījusi bērnību un visu dzīvi pirms Manheimas. Katru gadu viņa viesojas Rīgā, piedalās koncertos un dažkārt arī operas uzvedumos. Katrs viņas apciemojums ir svētki melomāniem.

Daudzi koncerti bija labdarības pasākumi, līdzekļi tika veltīti teātra ēkas remontam. «Tas ir mans mīļotais teātris. [...] Man bija brīnišķīgi koncertmeistari – Māris Skuja, Volodja Hohlovs, brīnišķīgi partneri – Samsons Izjumovs, Saša Poļakovs, Jānis Sproģis, Egils Siliņš, Ingus Pētersons. Tādas balsis varēja apskaust ikviens Eiropas teātris. [...] Tās ir manas mājas. Gan teātris, gan publika bija labvēlīgi noskaņoti pret mani, un tas deva iespēju augt, pilnveidoties.»⁴⁰

No koncertiem Latvijā īpaši spilgti atmiņā palicis vakars Siguldā 1993. gadā – vietējie melomāni bija nolēmuši atdzīvināt brīvdabas koncertu tradīciju pie pilsdrupām. Sapulcējās liels pulks klausītāju – ne tikai vietējie iedzīvotāji, daudzi bija atbraukuši no dažādām Latvijas vietām. Publiku nenobiedēja aptumsušās debesis ar melniem mākoņiem, lietus sākās tikai pēc koncerta. Tāds pats koncerts notika arī 1994. gadā. Tagad nolemts šādus koncertus rīkot ik gadu.

I. Galante neaizmirst arī dzimto ebreju mūziku un uzstājusies kā soliste Valsts kora koncertā, kura programmā bija ebreju tautasdziesmas M. Goldina apdarē.

Katrs brauciens uz Rīgu I. Galantei bija galeji noslogots. Viņa piedalījās atklātos koncertos, uzstājās radio un televīzijā; dažādas tikšanās un intervijas tik ļoti piesātināja viņas darbdienu, ka tikai uz īsu brīdi viņa paspēja tikties ar savu meitu pusaudzi, kas līdz 1994. gadam dzīvoja Rīgā kopā ar vecmāmiņu – Ineses māti. Tagad Ineses meita dzīvo Manheimā. 1994. gadā Latvijā tapis kompaktdisks ar I. Galantes repertuāra ierakstiem.

Pašlaik I. Galante atrodas savu radošo spēku un meistarības plaukumā. Taču pilnveidošanai nav robežu, un gribas ticēt, ka turpmākajā dzīves ceļā viņu gaida vēl lielāki panākumi un uzvaras.

GRIGORIJS GINZBURGS

Nesen mūziķa gaitas ir sācis Grigorijs Ginzburgs. Viņš dzimis 1959. gadā Rīgā, un ar to saistīta visa viņa dzīve. Mūzikas nodarbības viņš sāka pēc mātes vēlēšanās. Viņai bija absolūtā dzirde, taču par mūziķi viņa nebija kļuvusi.

Grigorijs sāka ar klavierstundām, taču pēc iestāšanās mūzikas skolā tika pamanīta viņa lieliskā dzirde, un zēnu pierunāja mācīties vijoles spēli. Viņam bija vienalga, un tā Grigorijs kļuva par vijolnieku. Skolas gadi nemošināja viņā nekādu interesi par mūziku, pat vēl vairāk – nostiprināja nevēlēšanos nodarboties ar to.

Četrus gadus nostrādājis dažādos amatos tipogrāfijā, G. Ginzburgs tika iesaukts karadienestā un tikai pēc armijas sajuta nepārvaramu vēlēšanos nodarboties ar mūziku. Te nodereja savulaik mūzikas skolā gūtās zināšanas, un viņš iestājās J. Mediņa vidusskolā kordiriģentu nodaļā. Ar lielu siltumu un pateicību Grigorijs atceras savu specialitātes pasniedzēju Latvijas konservatorijas absolventi Irmu Mihelmani, kura ne vien iemācīja viņam diriģēšanas pamatus, bet arī stimulēja viņa vispārējo attīstību. Kā visi citi I. Mihelmanes skolnieki, G. Ginzburgs bez pūlēm iestājās konservatorijā. Šeit viņš mācījās profesores L. Pismennajas klasē (pie viņas kādreiz bija mācījusies arī I. Mihelmane).

Grigorijs mācījās aizrautīgi un interesējās ne tikai par savu specialitāti, bet arī par mūzikas teoriju un estētiku. Tolaik viņa sapnis nebija kļūt par kordiriģentu. Ceturtajā kursā viņš fakultatīvi apguva simfonisko diriģēšanu pie viena no labākajiem Latvijas diriģentiem – A. Viļumaņa. Gadu ilgās nodarbības ļāva viņam pārliecināties, ka diriģēt kori un diriģēt orķestri ir divas pilnīgi dažādas lietas, un nostiprinājās viņa sapnis par orķestra diriģēšanu.

Izlaiduma eksāmenā bez korim domātiem skaņdarbiem viņš diriģēja arī simfonisko ievadu 3. cēlienam un noslēguma kori (ar orķestri) no Ž. Bizē operas «Karmena». Tas vēl vairāk pierādīja, ka viņa īstais aicinājums ir orķestris.

1989. – konservatorijas beigšanas – gadā viņš mēģināja iestāties Ļeņingradas konservatorijā, taču neveiksmīgi. Kad viņš atgriezās Rīgā, atbrīvojās Operetes teātra otrā diriģenta štata vieta. A. Viļumanis, kurš pazina G. Ginzburgu pēc kādreizējām nodarbībām, ieteica viņu šim amatam.

G. Ginzburgs nostrādāja Operetes teātrī piecus gadus. Pēc jaunā diriģenta vārdiem, darbs ar orķestri devis viņam ļoti daudz, jo vairāk tāpēc, ka viņam bija iespēja vadīt vairākus atklātos simfoniskos koncertus ar šī teātra orķestri. Tomēr palikt Operetes teātrī jaunais diriģents nevēlējās, lai neiestīgtu šajā žanrā uz visu mūžu. Pārvarējis visas grūtības, viņš sāka mācīties Latvijas Mūzikas akadēmijas simfoniskās diriģēšanas klasē. Vienlaikus viņš guva iespēju strādāt ar Ventpils simfonisko orķestri. Ar pilsētas mēra atbalstu tur tika organizēts vietējās mūzikas skolas pedagogu un studentu orķestris. Koncerti notika katru mēnesi.

No 1995. gada G. Ginzburgs dzīvo Vācijā.

I N N A D A V I D O V A

Šis ir populārākais no jaunākās paaudzes mūziķu vārdiem. Inna Davidova (dz. 1961) beigusi mūzikas vidusskolu pie Džoņas Lifšicas 1981. gadā, pēc tam 1987. gadā konservatoriju pie V. Brovaka – visai uzskatāms paaudžu maiņas paraugs, kas atainojas līnijā: K. Blumentāls – V. Brovaka –

I. Davidova. Innas specialitāte ir klavierspēle, bet viņai piemīt arī liels radošais potenciāls un, būdama laba pianiste, viņa vienlaikus ir lektore, kas nemaldīgi atrod ceļu uz klausītāju sirdīm.

Tūlīt pēc konservatorijas beigšanas Inna sāka grūto, bet ļoti nepieciešamo pedagoģes darbu vispārīgloītojošā skolā. Ne visi saprot, cik tas ir svarīgi – jau kopš bērnības modināt interesi par mūziku. Pēc ilgjiem radošiem meklējumiem viņa atrada ceļus tā sasniegšanai. Būdama pianiste, viņa bieži spēlēja stundās un prasmīgi izvēlas mūziku, kuru atskaņot ierakstos. Šajā darbā viņai, protams, palīdz arī lektores spējas. Kopš 1989. gada I. Davidova strādā vienā no labākajām Rīgas mācību iestādēm – Puškina licejā, no kurienes viņas vārds kļuvis plaši pazīstams Rīgā.

Tā ir tikai viena no viņas darbības jomām. No 1987. līdz 1991. gadam viņa Mākslas darbinieku namā vadīja koncertlekciju ciklu «Laikmets tēlos, vārdos un skaņās». Jau pati iecere vilkt paralēles starp tēlotājmākslu, poēziju un teātri un mūziku liecina par viņas interešu plašumu un erudīciju. No 1988. līdz 1990. gadam viņa turpat lasīja lekciju ciklu bērniem un pieaugušajiem «Ar tēti un māmiņu uz Skaņuburgu».

Tomēr pati galvenā Innas darbības joma ir klavierspēle. Vispirms pieminama viņas tiekšanās pēc profesionālas izaugsmes: 1994. gadā viņa pabeidza maģistratūru Mūzikas akadēmijā koncertmeistares specialitātē, mācoties pie vienas no labākajām šīs profesijas pārstāvēm Latvijā – Intas Villerušas. Tieši koncertmeistares darbā Inna ļoti īsā laikā sasniedza lielus panākumus. Jau vairākus gadus ilgst viņas radošā draudzība ar lietuviešu dziedātāju Jolantu Stanelīti un Maskavas dziedātāju – Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko teātra solisti Irinu Dolženko. Kopā ar J. Stanelīti I. Davidova piedalījās starptautiskajā konkursā Tokijā, kur viņas ieguva ceturto prēmiju. Viņas kopā uzstājās arī 1991. gadā koncertos Itālijā, pie Veronas, kur dziedāja festivālā «Neatklātās zvaigznes». Innas draudzība ar abām dziedātājām nebeidzas. Viņas vairākkārt kopā uzstājušās Rīgā, Viļņā, Maskavā u.c.

I. Davidova aktīvi propagandē komponista Romualda Kalsona skaņdarbus. Jau piecus gadus viņa uzstājas ar tiem koncertos, lasa lekcijas, radiatoraidījumos stāsta par šī komponista daiļradi. Romualda Kalsona mūziku viņa atskaņojusi arī Maskavā.

Innas Davidovas vārds ir labi pazīstams Rīgā. Ar viņu grib sadarboties gan ievērojami solisti, gan tie, kas tikai sāk savu karjeru. No 90. gadu vidus sākas viņas radošā draudzība ar jaunām, daudzsolosām Latvijas dziedātājām Ingu Kalnu un Antru Bigaču.

Inna Davidova turpina radošus meklējumus, pilnveido sevi un cītīgi strādā. Viņa ir piemērs tam, kādus rezultātus dod talants, kuram līdzināks darba mīlestība.

SAMUILS HEIFEC S

Stāsta Marina Mihaiļeca

Cik atceros, viņu visi vienmēr saukuši isi – par Semu. Vidēja auguma virs platiem pleciem, ar lielu galvu, ogļu melniem matiem un dziļām mandeļveidīgām acīm – tāds varētu būt Samuila Heifeca portreta uzmetums. Viņš pagaidām ir pēdējais liels ebreju mūziķu ģimenes pārstāvis.

Viņš ir pirmais no mūsu grāmatas varoņiem, kas spēlē nevis vijoli vai klavieres, bet oboju. Samuils Heifecs nav tikai obojists vien. Viņš ir gan diriģents, gan komponists, gan aranžētājs, gan organizators. Mūziķis, kurā manāmi ar mūziku nodarbojušos Heifecu vairāku paaudžu ģeņi. Viņa tēvs, kam nācās iziet cauri visiem fašisma elles lokiem un brīnumainā kārtā izdevās palikt dzīvam, bija čellists, kontrabasists un mandolinu orķestru vadītājs. Vectēvs bija vijolnieks. Ciltskoks norāda, ka arī iepriekšējās paaudzēs ģimenē bijuši mūziķi, kas spēlējuši vijoli un flautu.

Samuils Heifecs sāka savu mūziķa ceļu ar obojas spēli. Viņš ir beidzis E. Dārziņa speciālo mūzikas vidusskolu un pēc tam 1977. gadā konservatoriju E. Zemoviča klasē.

Viņa aktīvā muzikālā darbība sākās pēc tolaik visiem jaunajiem mūziķiem obligātā dienesta armijā – 70. un 80. gadu mijā.

Uzreiz neatradis darbu specialitātē, viņš sāka veidot nelielus ansambļus un izpildīja dažādu žanru un stilu mūziku. Tieši šajā nodarbē viņš pa istam atrada sevi. S. Heifeca vārds kļuva populārs, un 1984. gadā viņš guva iespēju izveidot ansambli jau filharmonijā.

Sastāva ziņā savdabīgais S. Heifeca ansamblis (vijole, alts, čells un oboja) pēc viņa paša iniciatīvas tika nodēvēts par «*Via tertia*», («Trešais ceļš»). Šī nosaukuma jēga slēpjas apstākļi, ka ansamblis spēlēja gan klasisko, gan estrādes mūziku un pat džezu. Ansambļa koncertiem vienmēr bija milzu panākumi. Tas uzstājās visplašākajai publikai – atpūtas namos, kultūras namos, klubos un skolās. No 1984. līdz 1990. gadam ansamblis sniedza apmēram 1500 koncertu. Koncerti filharmonijas zālēs arī bija ļoti labi apmeklēti.

S. Heifecs stāsta, ka pēc pasaules uztveres viņš ir ebreju mūziķis. Daudzas ebreju tautasdziesmas Heifeca aranžējumā tika iekļautas «*Via tertia*» repertuārā. Atskaņotas arī viņa kompozīcijas ebreju mūzikas garā.

S. Heifeca interese par visu, kas skar viņa tautu, izpaudusies arī sabiedriskajā darbībā. Viņš bija viens no Latvijas ebreju kultūras biedrības dibināšanas iniciatoriem un bija biedrības pirmās valdes sastāvā. Kopā ar savu ansambli viņš piedalījās visos biedrības pasākumos.

Ansamblis ieguva lielu popularitāti un autoritāti, un 1989. gadā tika ierakstīta skaņuplate. Uz plates vāka ar Dāvida zvaigzni fonā rakstīts: «*Jewish impressions*» («Ebreju iespaidi»). Blakus no-

saukumam attēlota oboja un vijole. Vāks runā pats par sevi. Platē ierakstītas galvenokārt ebreju tautas melodijas S. Heifeca apdarē ansamblim, kā arī četri viņa paša sacerēti skaņdarbi.

1990. gadā S. Heifecs atstāja Latviju. Tagad viņš pastāvīgi dzīvo Filadelfijā (ASV), kur izvērsis vēl aktīvāku darbību. Viņam joprojām ir pašam savs ansamblis (šoreiz tas ir trio – oboja, ģitāra un kontrabass), viņš spēlē ansambli «*The Fourth World*» («Ceturta pasaule») un vada bērnu kori «Eladim». Ebreju bērnu kora uzdevums, pēc Samuila ieceres, ir jau kopš bērnības audzināt savas tautas mākslas izpratni un mīlestību.

Viņš sacer mūziku dažādām izrādēm un skaņdarbus savam ansamblim. Viņš uzstāties arī kā solists obojists, izpildīdams V. A. Mocarta, V. Bellīni un citu lielu komponistu koncertus dažādās prestižās zālēs Amerikā, ieskaitot Kārnegihollu Ņujorkā.

Būdams enerģisks, temperamentīgs un neparasti apdāvināts, S. Heifecs izpaudis sevi visai daudzveidīgi, taču pats par sevi saka: «Es visu mūžu spēlēju un, ja drīkstu tā izteikties, rakstu ebreju mūziku. Citādu mūziku sacerēt es nemāku un negribu. Es vienmēr dzīvoju kopā ar ebreju mūziku un uztveru sevi kā dabisku tās sastāvdaļu.»⁴¹

ESTRĀDES POSTLŪDIJA

Līdz šim esam runājuši par profesionāliem mūziķiem, kas nodarbojušies ar nopietnu klasisko mūziku, bet nedrīkst aizmirst arī citas mūzikas nozares pārstāvjus. Šī nozare tiek saukta par vieglo (arī par estrādes vai populāro) mūziku. Šo mūziku īpaši iecienījuši visplašākie cilvēku slāņi, kuri, kā viņiem pašiem šķiet, nespēj uztvert klasisko mūziku.

Patlaban mūsdienu vieglā populārā mūzika dzirdama radio un televīzijā, un pat atklātos koncertos vislielākajās zālēs, piemēram, Rīgas Sporta pili. Kamēr šādas iespējas nebija, vieglā mūzika skanēja restorānos, kafējnicās, kā arī sadzīves svīnībās, piemēram, kāzās.

Restorānu un kafējnicu Rīgā pašlaik ir ļoti daudz, arī 30. gados Latvijas pilsētās to netrūka, un katrā noteikti skanēja mūzika. Kas tad spēlēja restorānos? Daudzi mūziķi bija autodidakti, daži bija mācījušies mūziku samērā īsu laiku. Neapšaubāmi, viņu vidū bija daudz talantīgu cilvēku, kuri kādu iemeslu dēļ nebija spējuši realizēt sevi nopietnajā mūzikā. Reizēm šajā nozarē iesaistījās mūziķi ar solidu konservatorijas izglītību. Iemesli pārejai uz vieglo mūziku katram bija citādi: estrādes mūzika bija populārāka, tātad vairāk

varēja nopelnīt. Daži šo mūziku spēlēja aiz pārliecības. Citi mēģināja savienot darbu nopietnos žanros ar piepelnišanos restorānos. Daudzu mūziķu vārdi bija plaši pazīstami. Īpaši tas attiecas uz estrādes mūzikas komponistiem.

«Ak, melnās acis, kaislīgās» – kurš gan nezina šo slaveno tango? Tas skan ausis ikvienam. Vairākums nemaz nezina, kas ir tā autors. Bet 30. gados komponista vārds Rīgā visiem bija zināms. Šo mūziku komponējis **Oskars Stroks** (1892–1975). Jau dzīves laikā viņu dēvēja par tango karali. Un vēl šobaltdien populāras ir viņa 20. gadu beigās un 30. gados komponētās dziesmas «Zilās acis», «Mans pēdējais tango», «Sakiet, kādēļ» un daudzas citas. Jaunībā O. Stroks tiešām bija ļoti slavens. Vecumdienās komponistam nācās izbaudīt rūgto apziņu, ka viņa vārds ir aizmirsts, kaut arī dziesmas skanēja it visur. Tikai pēc nāves komponists Oskars Stroks iemantoja plašu popularitāti, kad pie viņa daiļrades vērsās mūsdienu ievērojamie estrādes mākslinieki, piemēram, V. Trošins, J. Guļajevs un J. Kobzons.

Latvijas Valsts arhīvā Latvijas Komponistu savienības fondā saglabājušies materiāli par O. Stroku.⁴² Uz anketu un autobiogrāfiju pamata var izveidot viņa dzīves kopējo ainu. Oskars Stroks dzimis 1892. gadā Daugavpilī. Viņa tēvs bija mūziķis, tāpēc mūzika pavadīja topošo komponistu kopš visagrākās bērnības. Tomēr nopietnākas mūzikas nodarbības, kā pats O. Stroks apgalvojis, viņš sācis 11 gadu vecumā. Jau pēc diviem gadiem viņš iestājās Pēterburgas konservatorijas jaunākajā nodaļā klavieru klasē. Viņa skolotājs bija profesors N. Dubasovs. Visai drīz O. Stroks sāka komponēt, un jau šajos gados tika izdoti viņa pirmie sacerējumi – romances ar M. Ļermontova vārdiem.

Kopš agras jaunības mūziķim nācās pašam pelnīt sev iztiku, un no mācībām konservatorijā brīvā laikā O. Stroks strādāja Pēterburgas kinoteātros par pianistu improvizētāju, pavadot mēmas filmas. Dažādu personisku apstākļu dēļ O. Stroks nepabeidza studijas konservatorijā – nācās aiziet no pēdējā kursa. O. Stroks turpināja strādāt kinoteātros, diriģēt nelielus orķestrus, kas spēlēja pārtraukumos starp seansiem. Vienlaikus viņš komponēja daudz vieglās mūzikas.

1921. gadā O. Stroks atbrauca uz Rīgu. Tā kā viņš spēlēja restorānos «Alhambra», «Lido», «Maskote», «Rokoko», «Femina» un populārajā Oto Švarca kafejnīcā, drīz viņa vārds kļuva plaši pazīstams visā pilsētā. Stāsta, ka pašam Strokam pirms kara pavisam īsu laiku bijusi sava kafejnīca Brīvības ielā. To apstiprināja mūzikas vēsturnieks profesors O. Grāvītis, kas daudzus gadus vāc materiālus par Latvijas mūziku. Viņam to savukārt pastāstījis komponists un rakstnieks M. Zariņš, uzsverdams, ka O. Stroks centies uzaicināt darbā labus mūziķus. M. Zariņš stāstījis, ka komponists un kritiķis Volfgangs Dārziņš, latviešu mūzikas

klasiķa Emila Dārziņa dēls, savulaik strādājis pie O. Stroka. Taču kafejnīca ātri vien paputēja, jo O. Stroks tomēr vairāk bija mūziķis nekā komersants, kaut arī zināmā mērā šādas dotības viņam piemita. Runā, ka kādu laiku viņam bijusi arī sava izdevniecība, kas saukusies «Kazanova» un drukājusi tolaik populāras mūzikas notis – modernās dejas un dziesmas. Autobiogrāfijā O. Stroks nepiemin ne kafejnīcu, ne izdevniecību, bet tas ir gluži dabiski, jo autobiogrāfija rakstīta padomju laikos un tad šādas ziņas viņam nekādā gadījumā nevarēja noderēt.

Daudzi 30. gados populāri dziedātāji izpildīja O. Stroka dziesmas. Piemēram, Mariss Vētra un Pauls Sakss. «Bellaccord» studijā ierakstītas vairākas skaņuplates ar viņa mūziku Alekseja Čerkaska, Pjotra Ļeščenko un Konstantina Sokoļska izpildījumā. 20. gadu beigās O. Stroks esot veicis vairākas viesizrāžu turnejas uz Parīzi, Varšavu un Berlīni. Kopā ar dziedātāju Viktoru Henkinu viņš uzstājies Šanhajā un Tokijā.

1941. un 1942. gadā O. Stroks dzīvoja Alma-Atā un strādāja kinostudijā. 1944. gadā viņu uzaicināja darbā par pianistu solistu orķestri, ko vadīja A. Semjonovs. Šis orķestris tolaik strādāja kopā ar dziedātāju K. Šulženko. Speciāli viņai O. Stroks sarakstīja dziesmu «Kādreizējā aizraušanās».

1943. gadā O. Stroku uzņēma PSRS Komponistu savienībā, un, 1945. gadā atgriezies Rīgā, viņš kļuva par Latvijas PSR Komponistu savienības biedru. Tomēr 1948. gadā pēc bēdīgi slavenā PSKP CK lēmuma «Par operu «Lielā draudzība» u.c.» viņu izslēdza no šīs organizācijas. Lēmums par izslēgšanu bija motivēts ar to, ka O. Stroka darbība neatbilst Latvijas padomju komponistu savienības mērķiem un uzdevumiem.

1962. gadā O. Stroks mēģināja no jauna iestāties Komponistu savienībā, taču nesekmīgi. Tajā pašā gadā Vissavienības autortiesību aģentūra izsniegusi viņam izziņu, kur nosaukti vairāk nekā 60 populāri, visā PSRS atskaņoti komponista skaņdarbi. Turpināja skanēt viņa tango «Senā romance», «Mana Natalī», «Tavas acis».

L. Utjosovs ierakstījis skaņuplatē vairākas komponista dziesmas – «Mēness rapsodiju», «Dusi, mana nabaga sirds», «Dzeltenās lapas», «Staļingradas vals». 70. gados firma «Melodija» izlaida vairākas skaņuplates, kur O. Stroka mūzika skan ļoti populārā G. Garanjana ansambļa izpildījumā. Iznāca arī skaņuplate, kurā O. Stroka dziesmas iedziedājis K. Sokoļskis komponista dzīvoklī, bet pie klavierēm sēdējis pats autors.

Komponists miris 1975. gadā Rīgā. Viņa dziesmas dzirdamas vēl šobaltdien. Nesen uz jautājumu: kas jums visvairāk patīk O. Stroka mūzikā? – dziedātāja Alla Bajanova atbildēja vienkārši: «Lirika.» Šķiet, ka tas ir visprecīzākais formulējums.

30. gados tikpat populārs kā O. Stroks bija **Marks Marjanovskis** – pianists un akordeonists. Pēc vienas no versijām, viņš bijis autodi-

dakts, pats sacerējis melodijas, bet pavadījumu tām rakstījis viņa dēls Aleksandrs, kurš bija beidzis J. Majevska studiju. M. Marjanovskis bija ļoti daudz šlageru autors. P. Leščenko studijā «Bel-laccord» ierakstījis vairākas viņa dziesmas.

Acīmredzot kafejnīcu un restorānu ansambļu un orķestru kolektīvi pastāvīgi mainījās – viena un tā paša mūziķa vārds sastopams daudzās šāda tipa iestādēs. Piemēram, vijolnieks **Jaša Levensons** minēts «Maskotē», pēc tam restorānā «Lido» un kafejnīcā «Rokoko». Populārais vijolnieks **Miša Aljanskis** kādu laiku strādājis Oto Švarca kafejnīcā, bet **Leo Šalits** (1905–1941) – pianists ar solidu konservatorijas izglītību (viņš bija L. Gomanes-Dombrovskas skolnieks) – bez šīs slavenās kafejnīcas norāda vēl ap desmit kafejnīcas un kinoteātrus, kur viņam nācies strādāt.

L. Šalits bija ļoti pazīstams mūziķis, taču pašlaik viņu gandrīz neviens vairs neatceras, tāpat kā daudzus no tiem, kuru dzīves ceļš pārtrūka 1941. gadā vai mazliet vēlāk – kara laikā.

Nosauksim vēl vienu populāru mūziķi – **Dže-ku Mihajlicki**, kurš tika dēvēts par Rīgas publikas miluli. Viena no vietām, kur viņu varēja noklausīties, bija «Maskote». Turpat arī mazliet vēlāk strādāja pianists un akordeonists **Solomons Ostrovskis**.

Minētie mūziķi darbojās pirmskara laikā, taču arī pēc kara dzīve turpinājās. Tagad nosauksim to vārdus, kuri savu darbu bija iesākuši jau pirms 2. pasaules kara.

Viens no tādiem mūziķiem ir **Iļja Heifecs** – iepriekš minētā Samuila Heifeca tēvs, čellists un kontrabasists, kuru pirms kara ļoti pazina kā restorānu orķestru mūziķi (starp citu, arī pēc kara viņš ilgi spēlēja restorānos un kāzās) un kā mandolīnu orķestra organizētāju un vadītāju. Šis orķestris strādāja Ebreju klubā. Tas bija kaut kas līdzīgs kamerorķestrim, tikai parasto vijoļu, altu un čellu vietā spēlēja dažāda lieluma mandolīnas. Te jāpiebilst, ka ebreju tautas kolorīts un ebreju tautasdziesma vijas cauri visai I. Heifeca radošajai dzīvei. Mandolīnu orķestri pēc vajadzības uzaicināja spēlēt arī pūtējus. I. Heifeca orķestra repertuārs bija ļoti daudzveidīgs – no ebreju tautas melodijām līdz klasiskā repertuāra skaņdarbiem. Atskaņoja arī daudz populārās mūzikas visplašākajai auditorijai. Orķestra un tā diriģenta popularitāte bija visai liela. Notis savam orķestrim viņš pasūtīja Itālijā, Beļģijā un citās valstīs. Pats aranžēja, sacerēja popūrijus, svītas, rakstīja oriģinālus skaņdarbus. 1927. gadā viņš sarakstīja maršu «Makabi» speciāli otrajai Makabiādei, kas notika Helsinkos. 30. gados tika sacerēta «Hasīdu rapsodija», kuras partitūra 2. pasaules kara laikā gāja zudumā.

To, ko I. Heifecam nācās piedzīvot kara laikā, nav iespējams aprakstīt. Pietiks ar vienkāršu uzskaitījumu: geto Rīgā, pēc tam Štuthofas, Būhenvaldes, Terezīnas koncentrācijas nometnes. Viņu

atbrīvoja 1945. gada 10. maijā. Tajās dienās viņš svēra 37 kilogramus.

Atrazdamies Rīgas geto, I. Heifecs bija pat iemanījies mācīt bērniem mūziku. Viņa dēlam Samuilam saglabājušies divi tolaik viņa komponēti tango un dziesmu melodijas, ko dziedājis no Varšavas geto atvests zēns, bet pierakstījis I. Heifecs.

Būhenvaldē nebija vietas mūzikai – I. Heifecs stiepa akmeņus akmeņlauztuvēs, viņa pleci saduga un palika slīpi uz visiem laikiem. Pēc kara brīnumainā kārtā dzīvs palikušais čellists sāka spēlēt kontrabasus. Daudzi vēl atceras pēckara laika I. Heifeca mandolīnu orķestri, taču tas jau bija kolektīvs ar pilnīgi citu sastāvu. Šis orķestris pastāvēja no 40. gadu beigām līdz 60. gadu sākumam un uzstājās dažādās vietās.

Par pēckara laika estrādes pārstāvjiem saglabājušās visai skopas ziņas, jo netika izdots neviens šlageru kalendārs, kur būtu kārtīgi uzskaitīti visu restorānu orķestru dalībnieku vārdi, un praktiski nekas netika pieminēts presē. Tāpēc stāstījumu nākas balstīt tikai uz personiskajām atmiņām.

Divus mūziķus atceras L. Krasinska. Viņa stāsta: «Man nebija kontaktu ar daudziem estrādes mūziķiem, bet es minēšu divus spilgtus paraugus. Pirmais no tiem ir **Benjamins Šperlings**, ko pazina ar pseidonīmu «Čužojs» vai vēl īsāk «Čižs». Viņš ir tipisks piemērs tam, kā materiālas grūtības liegušas talantīgam cilvēkam iespēju iegūt profesionālu muzikālo izglītību. Es viņu ļoti labi pazinu 50. un 60. gados. Toreiz viņš strādāja dažādos restorānos un vienlaikus vadīja krievu tautas instrumentu orķestri. Par viņa bērnību un jaunību es neko nezinaju. Vienīgi to, ka kara gadus viņš pavadījis vācu koncentrācijas nometnēs un brīnumainā kārtā palicis dzīvs. Vēlāk no viņa atraitnes uzzināju, ka viņš dzimis nabadzīga kurpnieka ģimenē un mūziku apguvis pašmācības ceļā. Viņš spēlēja klavieres, ģitāru un mandolīnu, bet vajadzības gadījumā arī daudzus citus mūzikas instrumentus. Elementāro profesionālo zināšanu trūkums viņu ļoti apbēdināja, un viņš izmantoja katru izdevīgu gadījumu, lai uzzinātu no manis kaut ko mūzikas teorijā, vispirms – par harmoniju. Šim cilvēkam piemita iedzimta elegances un smalkums. Zinādams, ka restorānu muzikanti bieži nodzeros, viņš izvīrēja sev likumu – ne piliens alkohola darba laikā. Šo likumu viņš allaž ievēroja, un tas paglāba viņu no bēdīgā likteņa, kas piemeklēja daudzus restorānu mūziķus. Viņš vienmēr bija mūdris, asprātīgs, un viņa vaļasprieks bija makšķerēšana. Viņš bija kaislīgs makšķernieks, un nekādi laika apstākļi nespēja noturēt viņu mājās, ja bija to vai citu zivju makšķerēšanas sezona. Restorānu viņš ienīda, taču muzikālās sagatavotības limenis neļāva viņam nodarboties ar ko citu. Viņš varēja vadīt krievu tautas mūzikas orķestri, jo pats spēlēja tautas instrumentus, taču tā galvenokārt bija sirdslieta, nevis maizes darbs ģimenes uzturēšanai. Par viņa

vadītā pašdarbības orķestra augsto māksliniecisko līmeni liecina liels daudzums godarakstu, ko B. Čužojš saņēmis kā krievu tautas mūzikas instrumentu orķestra vadītājs visvisādos salidojumos, skatēs un festivālos.

Savas mūziķa dotības viņš nodevis vienīgajam dēlam Gideonam, kurš pabeidzis ne vien E. Dārziņa mūzikas vidusskolu pianistu klasē, bet arī konservatorijas kompozīcijas nodaļu. Pašlaik Gideons dzīvo Berlīnē un pamazām nodarbojas ar kompozīciju – raksta mūziku bērnu stāstiem, kas tiek ierakstīti diskos. Tēvs nepiedzīvoja to, kā dēls iemiesoja viņa sapni par radošu darbību. Pēc koncentrācijas nometnē pavadītajiem gadiem Čižs saslima ar tuberkulozi un nomira 1979. gadā. Viņa liktenis atspoguļo daudzu talantīgu cilvēku likteņus, kuri nespēja realizēt savu potenciālu nabadzības dēļ. Domāju, ka restorānu mūziķu vidū bija daudz tādu cilvēku.»

Lūk, vēl kāds stāsts par restorānmūziķi pret savu gribu. 30. gados konservatorijā mācījās dziedātāja ar ļoti skaistu soprānu – **Sofija Sloņim-ska**. Taču kādā pavisam nejaukā dienā viņai kaut kas notika ar balsi. Vai nu bija dziedājusi saaukstējusies, vai arī kāda cita iemesla dēļ viņas skaistais soprāns kļuva līdzīgs basam. Ja vēl balss būtu pārvērtusies par zemu kontraltu, nebūtu tik slikti. Taču tā zaudēja skanīgumu un dziedāt atbildīgas vokālas partijas viņa vairs nespēja. Glābiņš bija restorāns, kur gan Sofija (vīra uzvārdā kļuvis par Frīdlanderi) nedziedāja ilgi – 1941. gadā nodibināja Valsts filharmoniju, kurā strādāja arī estrādes dziedātāji. Apveltīta ar patiesu muzikalitāti, dziedātāja ātri ieguva plašu popularitāti un autoritāti. Jau iepriekš bija teikts, ka 1941. gada 22. jūnijā no Rīgas uz Maskavu brauca Latvijas mūziķu grupa, lai piedalītos latviešu mākslinieku koncertā. Šajā grupā bija izcilākie operas teātra solisti Elfrīda Pakule un Aleksandrs Daškovs, dejotāji Bērziņu pāris, L. Zahodņiks un estrādes dziedātāja S. Frīdlandere. Šis brauciens pasargāja viņu no fašistu vajāšanas un izglāba viņai dzīvību.

Kara laikā S. Frīdlandere daudz dziedāja frontes koncertos, bieži vien kaujas laukā, kā arī uzstājās hospitāļos, bet pēc kara atgriezās darbā filharmonijā. Viņai bija plašs repertuārs, galvenokārt viņa dziedāja liriskas masu dziesmas un ebreju tautasdziesmas. Tomēr aizlūztā balss piepieda viņu pēc vairākiem gadiem pārtraukt koncertdarbību. Pēdējos sava mūža gadus S. Frīdlandere pavadīja Izraēlā, bet nokļuva tur tādā vecumā, kad atrast sev piemērotu nodarbošanos vairs nevarēja. Viņa mira ar infarktu.

Mēs nosaucām tikai dažus vārdus. Bet šādu mūziķu bija ļoti daudz. Par pārējiem mums vienkārši trūkst ziņu, taču mēs atceramies viņus un zinām, ka viņu darbs bija, ir un būs daudzu cilvēku dzīves neatņemama sastāvdaļa.

ATVADAS NO LASĪTĀJA

Ebreju nacionālā mūzika reālajos sabiedriskajos apstākļos nevarēja attīstīties sistemātiski. Tomēr tā guvusi izpausmi dažādos aspektos, brīžiem uzliesmojot kā dzirksts, brīžiem iedegoties uz ilgāku laiku. Visbagātākais laika posms ebreju kultūras attīstībā bija 20. un 30. gadi, kad Latvijā bija ne vien daudz sinagogu un lūgšanu namu, bet arī ebreju skolas, kur mācīja idišā un ivritā. Bez tam pastāvēja Ebreju teātris, Ebreju tautas konservatorija un ebreju prese.

Mēģinājumi atdzīvināt šo kultūru sākās laikā, kad 80. gadu vidū Latvijā veidojās nacionālās kustības un 1990. gadā pēc Latvijas neatkarības atgūšanas. Latvijas ebreju kultūras biedrības (tagad – Rīgas ebreju kopiena) dibināšana veicināja ebreju koncertu un ebreju amatieru teātru darbības atsākšanu, tika izveidota ebreju bibliotēka un ebreju skola. Taču fakti ir spītīga lieta. Arvien vairāk un vairāk ebreju pamet Latviju un pārceļas uz dzīvi Izraēlā, ASV vai Vācijā. Šajos apstākļos saglabāt kaut vai ebreju kultūras kripatas, neļaut tai pilnīgi apsīkt – tāds ir visu Latvijas ebreju kultūras biedrības pasākumu mērķis un arī šīs grāmatas uzdevums.

Centāties pēc iespējas pilnīgāk atainot ebreju mūziķu dalību Latvijas kultūras dzīvē. Kaut arī fragmentāri, šī grāmatas daļa sniedz priekšstatu par to, ka ebreju mūziķu loma visās mūzikas dzīves nozarēs bijusi visai svarīga.

LAUSKĀS

1918. gads – vēl redzamas šaviņu pēdas, vēl atšaudās bermontieši, vēl notiek bruņota cīņa. Bet kultūras dzīve Rīgā turpinās... Ikviens tajās dienās iznākoša laikraksta pirmajā lappusē noteikti publicētas ziņas par karadarbību un politiskajiem manevriem, bet pēdējā atvēlēta vieta pieticīgiem paziņojumiem – līdzīgi paziņojumi avīzēs atrodami arī 1919. gadā: «1919. gada 6. decembrī, sestdien, Amatnieku biedrības zālē tiks rādīta pazīstamā operete, kas visur izraisījusi milzīgus panākumus: «Šir-Haši-

viens ir skaidrs: ebreju kultūras attīstībā Latvija vērojamas noteiktas likumsakarības – vēl nebija apklusušas ieroču zalves, kad skaļās ebreju publikas ovācijās uzmundrināja tos, kuri nenogurstoši kultivēja un loloja savu kultūru, sargāja valodu un pasaules uztveri valstī, kas Latvijas ebrejiem kļuvisi par otro dzimteni.

Kopīgi mēģināsim iepazīt aktierus, mūziķus, gleznotājus un centsimies iedomāties, kā atpūtas, izklaidējās un strādāja ebreju kopiena Rīgā no 1919. gada līdz 1941. gadam. Diemžēl mūsu grāmata neskar žurnālistiku, literatūru, izglītību un zinātņi. Mūsu skatiens uz «ebreju ielu» būs vienkopus. Mēs vienkārši iemetīsim aci koncertzālēs un izstādēs, parunāsim par teātra lietām, apmaiņsimies domām par vienu vai otru izrādi (protams, ar aculiecinieku palīdzību). Un neizdarīsim nekādus zinātniskus secinājumus. Mēs neesam arheologi un pēc sīkajām lauskām, kas ir mūsu rīcībā, neuzdrošināsim restaurēt kopainu... «Riger Judiše Rundšau», «Idiše Vort», «Segodņa» (ar izdevumu «Segodņa večerom») – tāds ir visai nepilnīgs to avīžu uzskaitījums, kuras pastāvīgi rakstīja par ebreju dzīvi Rīgā. Raksti no šīm avīzēm ievietoti arī mūsu mozaikā, kurā kāds varbūt ieraudzīs sev mīļas un dārgas sejas, kāds atklās sev ko jaunu, bet vēl kāds cits vienkārši pabrīnīsies par ebreju kolektīvu radošā portreta bagātību un daudzveidību.

Tātad 20. gadsimta 20. gadi teātros. Notiek ziemas sezonas izrādes un sludinājumos teikts, ka biļetes pārdod katru dienu. No tā var secināt, ka teātrim ir savs repertuārs, savi skatītāji.

Vēl Latvija nebija nodzīvojusī savas neatkarības pirmo gadu, kad ebreju publika rikoja balli Ebreju biedrībā, devās uz tautas mūzikas koncertu, draudzīgi aplaudēja viesizrādēs atbraukušajai ebreju trupai no Kauņas un apsprieda mākslinieka Mihaila Jo (Meijera Jofes) miniatūru izstādi.

Šīs grāmatas lappusēs mēs ne reizi vien sastapsimies ar šo apbrīnojamo mākslinieku. Pēc vienpadsmit gadiem viņa personalizstādē būs eksponētas 100 gleznas..., bet 1920. gadā jaunais cilvēks, kas dzimis Vitebskā, izgājis kara takas, guvis ievainojumus, izmēģinājis desmitiem profesiju – no pulksteņmeistara līdz žurnālistam –, spēra pirmos, bet drošos soļus ceļā, pa kuru viņš ies visu savu grūtību pilno dzīvi – ebreja mākslinieka ceļu. «Ebreju mākslas kā tādas nemaz nav,» mākslinieks reiz izteicies. «Māksla ir internacionāla.» Tomēr viņa turpmākā daiļrade apgāz šo izteikumu. «Ebreju nacionālais elements dominē viņa daiļradē, tā sakot, neapzināti,»² – tā 30. gados par Mihailu Jo rakstīja Boriss Ovečkins.

Pēc M. Jo miniatūru izstādes drīz sekoja ebreju mākslinieku kolektīva izstāde, ko plaši reklamēja Rīgas prese...

Ielūkosimies mūsu mozaikā! Ja pieņem, ka ne visi ebreju kultūras dzīves notikumi ir atspoguļoti presē un vēl mazāk ir citas informācijas, tad

ВНИМАНИЕ! Въ субботу, 6-го декабря, состоится **ВНИМАНИЕ!**
ОТКРЫТИЕ ЗИМН. СЕЗОНА ЕВРЕЙСК. ТЕАТРА
 Залъ Реновденнаго Общества
 Бл. Королевская ул. № 30.
 Въ субботу, 6-го декабря, представлено будетъ известная популярная оперетка, прошедшая повсюду съ громаднымъ успѣхомъ въ 4 дѣйствіяхъ со Шоръ:
„ШИРЪ-ГАШИРИМЪ“
 Въ воскресенье, 7-го декабря, представлено будетъ:
„ДОСЪ ИДИШЕ КИНДЪ“
 Современная пьеса въ 4 дѣйств. соч. Рахтера.
 Начало РОВВО въ 5 час. вечера.
 Билеты заблаговрем. продаются ежедневно въ кассѣ театра съ 11—2 и 5—7 ч., а въ дни спектакля съ 10 час утра весь день.

rim». Svētdien tiks izrādīta «Dos idiše Kind» («Ebreju bērns». – Šeit un turpmāk nosaukumu tulkojumi mani. – *Karmella Skorika*).¹ Laiks ir nežēlīgs un reizē augstsirdīgs: tas iznīcina gan ģeniālus cilvēka darbus, gan pašus cilvēkus un vienlaikus apvij ar zināmu unikāluma oreolu visu, kas bijis un pagājis, padarot to nozīmīgu. Pēc nodzeltējušiem avīžu izgriezumiem, ģimenes albumu fotogrāfijām, dienasgrāmatām centāmieš reproducēt ebreju kultūras dzīves ainu divdesmit starpkaru gados. Tomēr velti... Izdevās savākt tikai lauskas, atsevišķas fragmentāras ziņas. Pārskatot privātos arhīvus, pārlapojot laikrakstus, rodas vairāk jautājumu nekā atbilžu.

Kāds bija ebreju nacionālais teātris, tā repertuārs, mākslinieciskais limenis? Kādi bija ebreju mākslinieku, mūziķu darbi? Kādi posmi saskatāmi ebreju kultūras attīstībā? Ko izcēlt īpaši? Neņemot atbildēt uz šiem un daudziem citiem jautājumiem. Tikai



Mihails Jo.
30. gadu foto



Mihaila Jo gleznas
«Klusu, rabi!...»
30. gadu
reprodukcija

jāpriecejas, ka līdz mums nonākušas ziņas par unikālu notikumu – Ebreju nacionālās konservatorijas atklāšanu. Laikraksta «Segodņa» 1921. gada 3. numurā bija ziņojums par darba sākumu, bet 119. numurā – jau ielūgums uz koncertu...

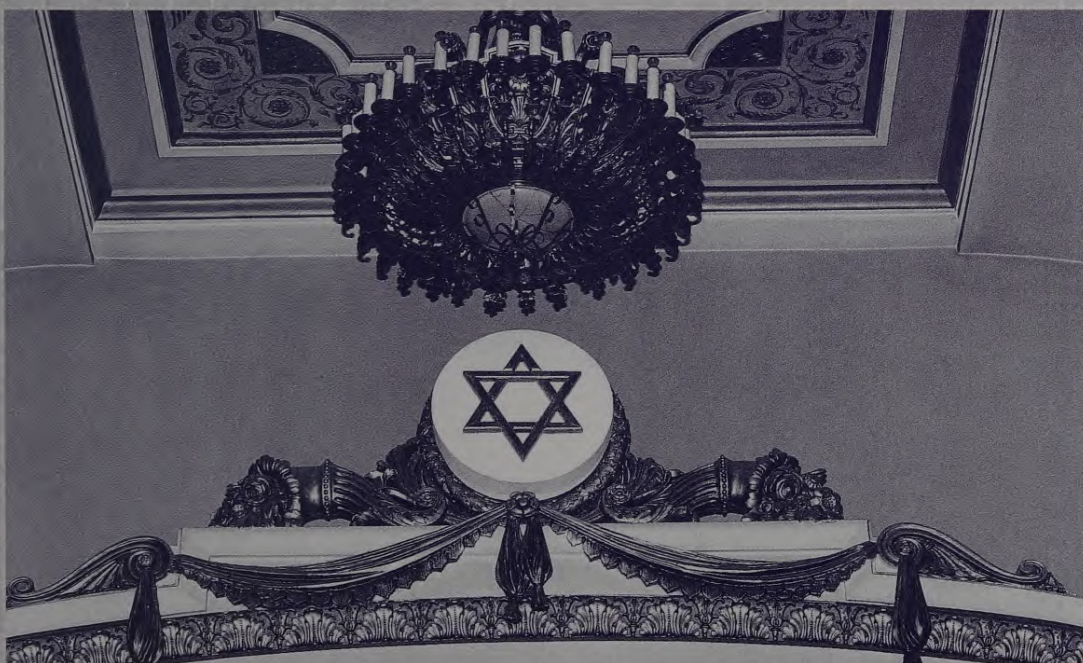
Mēs pūlamies reproducēt ebreju kultūras dzīves ainu arī pēc avīžu sludinājumiem. Tie liecina, ka tajās dienās teātri, kurš sevi dēvēja par Mūsdi-

nu dramatisko teātri, bija izrādes «Der iešive boher» («Ebreju zēni»), «Der get» («Šķiršanās»). Šos laikraksta «Segodņa» numuros publicēti Ebreju operetes teātra sludinājumi. Grūti konstatēt, cik šajos gados bijis teātra (amatieru un profesionāļu) kolektīvu, kā mainījušies to nosaukumi.

Profesora B. Kvartina koncentrētā recenzija rada priekšstatu par Ebreju tautas universitātes



Mihaila Jo
skulpturāla skice
Ebreju kluba preses
ballei 1932. gada
24. martā



Ebreju kluba
Skolas ielā 6
zāles fragments.
1997. gada foto

אידישער פאלקס־טעאטער

קונסט־לייטונג ל' סקסלעוו

Театръ „Паласъ“.

Во пятницу, 9 января: дебютъ А. Эймоса, народное произведение съ пѣніемъ въ 4 актахъ Я. Гордина.

Дер Идишер кениг Лир.

Во субботу, 10 января: второй дебютъ А. Эймоса, впервые въ этомъ сезонѣ веселая оперетта въ 4 актахъ. Музыка Саалера.

Шлоймке ун Рикл.

Во обихъ спектакляхъ участвуетъ вся группа.

Билеты продаются въ кассѣ театра по средамъ и четвергамъ отъ 1—5, въ день спектакля — весь день.

kollektiva veikto A. Rubiņšteina operas «Mozus» iestudējumu.

«Rubiņšteina operas – oratorijas «Mozus» fragmenta (3. cēliens) iestudējums, ko veikusi Ebreju tautas universitāte, ir eksperiments, kas liecina par labiem nodomiem un uzņēmību. Nopietnu muzikālu rezultātu ziņā šim iestudējumam gan nav īpašas nozīmes.

No dalībniekiem jāatzīmē Safonovas-Finkelšteinas k-dzes simpātiskais mecosoprāns, Rjabīņina labais, dramatiskais tenors, Taica baritons un Šmemana bass.

Kapelmeistars Jakobsons iepazīstināja mūs ar diviem saviem sacerējumiem – skeču «Muzikants» un futuristisko «Dejotāju», kas atklāj eksperimentālu instrumentāciju un krāsainu orķestrāciju.

Tēmkō k-dzei, kas dziedāja «Dejotāju», ir sulīgs, dramatisks soprāns. Jungmana k-gs ar stin-

gru roku vadīja kori un orķestri. Atzīmējama Mihaila Jo prasmīga režija.»³

Jāteic, ka laikā, kad «Mozus» tika parādīts Rīgā, Mozus tēls nodarbināja daudz domātāju prātus: ar to nodarbojās Zigmunds Freids, Mozum savu darbu veltīja slavenais komponists Gustavs Mālers. Šī mazā piebilde nav mēģinājums analizēt to gadu kultūras dzīvi, vienīgi vēlējos pievērst uzmanību tam, ka īpatnējā ebreju kultūra Latvijā eksistēja nevis geto vai vakuumā, bet vistiešākajā sakārā ar vēsturiskajiem, kultūras dzīves un politiskajiem strāvājumiem un notikumiem.

Interesanti, ka tajā pašā avīzē ir sīka piezīme par vakaru, kas bijis pirmsākums kādai ebreju dzīves neatņemamai daļai, kura turpmāk ieguvusi nosaukumu «ģimenes vakari».

«Ebreju sabiedriskās sapulces.

Pagājušajā sestdienā mājīgajās ebreju sabiedrisko sapulču telpās Antonijas ielā notika pirmais ģimenes vakars, kas atstāja patīkamu iespaidu. Programmā piedalījās Goras k-dze, Makss Epšteins, Levina k-gs. Pēc programmas notika parastās dejas.

Līdzīgu vakaru rikošana ebreju sanāksmēs paredzēta pēc katrām divām nedēļām [...]»⁴

Saltā decembra vakarā pa bruģēto Baznīcas ielas brauktuvi stiepās ormaņu ratu rinda. Tie nogriezās uz Dzirnāvu ielu un apstājās pie milzīga, grezna nama Skolas ielā 6. Bez trokšņa atvēras un aizvēras stiklotās durvis, ielaižot publiku... Par šo vakaru laikrakstā «Segodņa» rakstīti:

«12. decembrī notika pirmā balle jaunajā biedrības mājā. [...]»

Sakarā ar to, ka ebreju kopiena Rīgā palielinājās, radās nepieciešamība pēc ebreju kluba, kas varētu kalpot kā visas ebreju sabiedrības centrs. [...] 1913. gadā sākās ēkas celtniecība, kuru drīz vien pārtrauca karš. Tikai pēc astoņiem gadiem – 1925. gadā iesvētīja ēku, kuru bija cēlušī arhitekti P. Mandelštams un G. Rozenbergs.»⁵

Tiesa gan, spriežot pēc avīžu ziņām, mājas uzturēšanai nepieciešamo līdzekļu trūkuma dēļ lielā zāle nekavējoties tika iznomāta vācu operetei. Un arī citas Ebreju nama telpas periodiski piemeklēja tāds pats liktenis...

«Pirmoreiz Rīgā skanēs nelaiķa virskantora Rozovska garīgo dziesmu cikls, ko izpildīs Olga Riss un vokālais kvartets. Komponista Rozovska ievadvārdi «Par virzieniem mūsdienu ebreju mūzikā». Programmā Ahrons, Kreins, Milners, S. Rozovskis, B. Rozovskis,» ziņots avīzes «Segodņa» 1925. gada 5. numurā.

Tai pašā numurā lasāms paziņojums par Ebreju tautas konservatorijas darba atjaunošanu Merķeļa ielā 11 un sludinājums par aktiera A. Einesa debiju divos iestudējumos – «Der idišer kenig Lir» («Ebreju karalis Lirs») un «Šloimke un Rikls».

שפאטישע יידישע שלום עליכם גרונטשור

ארדנט איין מאנטאג ד' 25 אפריל, 4 אויגער אנאוונט אוי

שפאטישן טעאטער

שיינער

אונט

איין פראגראם: כאר טורנען דעקלאמאציעס.

פרייזינגס באפרייונג

קינדערפיעס פון יילינגס אוי אקטן מיט געזאנג אוי טעניז.

די ערשטע אוינגעשר גארדעראב: פארטער ל' 3 דלס 0:90 באקלאו ל' 0:40 דלס 0:50 גאלערי ל' 0:40 - 0:30

DZELZCELNIĒKU TEĀTRIS
אִיזְרַבְּאֵל־טֵעֵאטֵעֵר

Slavenā židu aktiera un režisora

Rudolfa Zaslavska
 vielasrēde

viel. **Rašels Bergers** u. **Oslips Runičs**

Rigas židu minoritātes
די שטעד מענטש'ס-טראגעד

יבס'ס יידישן שטיש'יער און רעזיסירער

ר' זאסלאווסקי

טעל בערגער און אסיף רוניטש

Vakarā **אינאוונטס**

Sestdien, **10** שבת, 10

decembrī, pl. 9 vak.
 דעסעמבר, 9 און אינאוונט

Pirmizrādel **פרעמיערע!**

יאיר

19

GAR

Biletes dabūjamas pie 5 Dmuntā

Židu Strādnieku Teātris

Jēzusabatcas ielā 3. Tālr. 13474

Sestdien, 17. decembrī 1932. g., plkst. 8.30 vakarā

H. Leivika 4 cēl. luga

„ŠOP”

Biletes no Ls 0.80—Ls 0.90 dabūjamas teātra kasē izrādes dienā

Sagatavoš. pirmizrāde „**Es nogalināju**”

יידישער ארבעטער טעאטער
 קוויט-קויטן נאכ 3 טעל. 33474

שבת, דעם 17 דעסעמבר, האלב 9 אינאוונט

„שאפ”

דראמס און 4 אקטן פון ד. לויטן

ביקטן פון 0.80—0.90 לט צו ביקטן און קאסן פון סטאטקע און פון

פון דיקע פארשטעלונג

טעלפאן און ד. פארשטעלונג. אד. דאכ דערהאנדעלט

Pirmdien, š. g. 26. dec.

HIRS I F...

Pilsētas židu Šolem-Aleichema pamatskola
 Rožu ielā 10.

sarīko pirmdien, 25. aprīlī, plkst. 9 vakarā

PILSĒTAS TEĀTRĪ

SKOLĒNU

VAKARŪ

Programmā: Kora dziesmas, vingrošana, deklamācija,

„PAVASARA ATBRĪVOŠANA”

Ilgi gaidā bērnu luga 3 cēlienos ar mūziku un deju.

Biletes (ieskaitot garderobi): Parterā Ls 3.— Ls 0.90. Balkonā Ls 0.90 — Ls 0.50
 Geterijā Ls 0.50 — Ls 0.40. dabūjamas skolas kanceļā darbdienās no 3-4 un izrādes
 dienā teātra kasē sākot ar plkst. 5 p. p.

ŽIDU STRĀDNIĒKU TEĀTRIS

Sezonas atklāšana

CINA AP S

Biletes no Ls 0.40—1.50 dabūjamas Blumentāls un B-dra vānkā, Marijas ielā 12 un izrādes dienā teātrī

בעטער-טעאטער





M

Ä

K

S

L

A

I E V A D S

-
-
-
-
- Radoša personība
(kaut arī bieži vien tas nav
uzkrītoši redzams) īstenībā izjūt
dziļu pieķeršanos grupai un
kultūrai, kurā dzīvo, daudz
dziļāku nekā jebkurš cits
cilvēks, kas dzīvo šīs kultūras
drošajā čaulā.
-

Erihs Noimans

*Latvijā viņu ir bijis diezgan
daudz – veiksminieku un
nevienam nezināmu,
laimīgi radošu vai mokoši
tiečošos attēlot
neizsakāmo – ebreju
tautības mākslinieku.
Pietiek, ja atceramies
Vilhelma Purviša draugu
ievērojamo gleznotāju Leo
Mihelsonu, Goda leģiona
ordeņa kavalieri, kurš
saņēma atzinības krustu par
Latvijas mākslas
propagandu ārzemēs. Vai
lielisko autodidaktu Rudiju
Arnšteinu, kura kino
reklāmas plakāti nav
atdalāmi no pirmskara
Rīgas veidola. Turklāt, sākot
ar 20. gadiem, Rīgā regulāri
notiek ebreju
mākslinieku izstādes.*

Teodors Brensons, Barciols Škoļņiks, Izaks Šermans, Arkādijs Neišloss, Mozus Dembo – viņu vārdi bieži minēti pirmskara preses izdevumos. Saglabājušies arī izstāžu katalogi, kur starp citiem dalībniekiem minēti Latvijas Mākslas akadēmijas absolventi Mihails Pasternaks un Alberts Rītovs, Sergeja Vinogradova skolnieks Aleksandrs Kopelovičs, skulptore Hiena Himmelhoha, kā arī Zāmuels Haskins, Simons un Saļa Gūtmani, Vovsi, Boriss Timmermanis u. c. Par pirmās ebreju mākslinieku darbu ekspozīcijas organizēšanu bija atbildīgs Mihails Jo – cilvēks ar cēlu un grūtu likteni, scenogrāfs, gleznotājs un grafiķis, kurš savu talantu atdevis ebreju teātrim. Starp citu, Latvijā dzimis pazīstamais Parīzes skulptors Naums Aramsons (Krāslavā) un mākslinieks Jakovs Šapiro (Daugavpilī), kurš arī ar panākumiem darbojies Francijā. Amerikā ievēribu izpelnījies Latvijā dzimušais un izglītību ieguvušais Alberts Adamovičs. Vienlaikus ar Benciona Cukermana personālizstādi 1939. gada janvārī Rīgā atklāja ebreju grafiķu starptautisko izstādi, kurā bija Eiropas un Amerikas slavenību darbi. Īpaša vieta šajā izstādē bija Latvijas ebreju grafiķiem Mihailam Jo, Leai Aronovai-Botvinkinai, Bernhardam Dannenhiršam, Teodoram Brensonam, A. Zelbovičam un I. Fridlenderam.¹

Pēckara gados Rīgā čakli strādā Salomons un Simons Gūtmani, Josifs Kuzkovskis, Vladimirs Kadišs, Alberts Rītovs un Semjons Gelbergs. Jāpiemin arī skulptore Lea Novožņeca, kura karā cīnījās ar ieroci rokās un tagad dzīvo Izraēlā. Izraēlā dzīvo arī Marina Ainbindere, izsmalcināta māksliniece ar cēlu un precīzu patiesas glezniecības izpratni. Semjons Šegelmans ir Kanādā, Romans Laps – Austrālijā. Visi šie dažāda vecuma mākslinieki ir Latvijas Mākslas akadēmijas absolventi, un tieši Latvijā viņi ir sākuši izprast mākslas uzdevumus.

Laī arī ikviens mākslinieks eksistē pats par sevi, viņus vieno kāda iekšēja smeldzīga, neatminēta dzīves izjūta. Tieši tā piešķir viņu daiļradei, kas bieži vien attīstījusies latviešu mākslas skolas ietvaros, īpašu kolorītu, aromātu un pat šarmu. Tā atklājas arī izsmalcināti izteiksmīgā meistara grafiķa Naftalija Gūtmana daiļradē, kura oforti jaunā attīstības pakāpē pievērs mūs klasikai, tajā pašā laikā saglabājot autora personības pievilcības dziļumu un savdabību. Tā atklājas arī Mihaila Štilmana darbos. Viņš nav ieguvis sistemātisku mākslinieka izglītību, bet, varbūt tieši pateicoties tam, ir saglabājis tautas atmiņas dziļumus. Viņš ir kaislīgs un smeldzīgs nabadzības un nelaimes dziesminieks, bet viņa darbiem piemīt naivisma spēcīgā pievilcība. Apbrīnojamais sakausējums, kas dzimst to cilvēku daiļradē, kuri dzīvo un strādā citas

nacionālas kultūras vidē, ir noslēpumains un neprognozējams. Tā sastāvu nosaka ne vien mākslinieka liktenis, viņa talants un temperaments. Ir vēl kas dziļāks, ko neiespējami aprakstīt un kas izpaužas tajā cīņā ar dzīvi, ko neizbēgami izcina cilvēks, tāpat arī mākslinieks. Novērtēt ebreju mākslinieku ieguldījumu Latvijas mākslā, noskaidrot kultūru savstarpējo ietekmi viņu daiļradē (sākot ar pirmajiem ebreju meistariem, kuri apgleznoja slavenās Kurzemes lādes) un galu galā sastādīt izsmēlošu personu rādītāju – tāds ir rītdienas uzdevums.

ALEKSANDRS DEMBO



Aleksandrs Dembo.
1986. gada foto

•
•
•
•
•
•
•
•
•
•

Nepūlies izlikties mūsdienīgs.
Tas – ak vai! – ir vienīgais,
no kā nevar izsargāties,
lai kā censtos.
Salvadors Dali

*«Vai es gribētu nodzīvot
mūžu citādi, ja būtu iespēja?
Droši vien neko nemainītu.
Protams, ir smeldzošas
atmiņas – kad dzīve reizēm
izveidojas citādāka, nekā tā
varētu būt. Bet šīs atmiņas
ir dziļi paslēptas, tajās
nedalās. Un cilvēki redz
tikai ārējo, visiem skatāmo
čaulu. Turklāt šī ārējā tēla
veidotāji ir divi. Viens esmu
es pats, otrs – tas, kas mani
uztver. Man šķiet, ka cilvēki
mani bieži vien ir pilnīgi
pārpratuši. Bet tur neko
nevar darīt, jo bezcerīgi
cīnīties ar viņu svētajām
versijām. Par šo tēmu Fellini
varētu uzņemt veselu filmu.
Tad tur būtu visdažādākie
Dembo – gari un īsi, resni,
smieklīgi, skumji –
visādi...»²*

Īsi biogrāfiskie dati

- Dzimis 1931. gada 6. jūlijā Parīzē.
- 1955. gadā beidzis J. Rozentāla Rīgas mākslas vidusskolu, 1963. gadā – Latvijas Valsts mākslas akadēmijas Grafikas nodaļu. Kopš 1962. gada strādā par pasniedzēju, bet no 1983. gada ir profesors T. Zaļkalna Latvijas PSR Valsts mākslas akadēmijā (tagad Latvijas Mākslas akadēmija).
- Izstādēs piedalās kopš 1962. gada. Latvijas Mākslinieku savienības biedrs kopš 1967. gada.
- 1981. gadā ieguvis Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukumu.

Šis atzītais mākslinieks, Latvijas Mākslas akadēmijas profesors, kura darbi pārstāvējuši Latvijas mākslu gandrīz vai visās pasaules valstīs, patiešām ir daudzveidīgs.

A. Dembo teiktā intervijā laikrakstam «Diena»³ neparasti precīzi raksturo viņa un zināmā mērā arī viņa paaudzes vietu latviešu mākslā. Viņš taču bija to mākslinieku vidū, kuri 70. gados ar savu daļradi apliecināja šodien tik dabiskās tiesības būt dažādam, sarežģītam. Toreiz bija vajadzīga drosme, lai sāktu aizrauties ar pretējām pasaules izjūtām. Mūsu priekšā ir gan lirīkis, dzimtenes dabas apjūsmotājs, gan pārliecināts urbānists, gan ironisks karnevālu, svētku un koncertu vērotājs. Tiesa, pat viņa ironija ir pilna lirisma, taču tas ir apslēpts, it kā kautrētos pats no sevis. Mākslinieks vispār māc slēpties – stāstot par savu pasaules redzējumu, viņš nekad nerunā par sevi. Iespējams, ka tas izriet no viņa paša dzīves, kas jau bērnībā prasīja no viņa neiedomājamo piepūli, lai neļautu pagātnei atņemt viņam nākotni.

A. Dembo dzimis 1931. gadā Parīzē, bet no gada vecuma viņu audzināja vecvecāki Rīgā. Karš sagrāva visu... Bērnunams, atgriešanās Rīgā kopā ar audžumāti un «aptraipīta» biogrāfija: māte – francūziete dzīvo ārzemēs, tēvs gājis bojā Staļina lēģeros, arī vectētiņš un vecmāmiņa tur zaudējuši dzīvību. Izdzīvot palīdzēja sapņi, interese par literatūru un zīmēšanu, draudzība ar Borisu Bērziņu, ar kuru kopā Aleksandrs iestājās Jaņa Rozentāla Rīgas mākslas vidusskolā Dekoratīvās glezniecības nodaļā. 1957. gadā Aleksandrs Dembo sāka mācīties Latvijas Valsts mākslas akadēmijas Grafikas nodaļā. Visa viņa turpmākā dzīve būs saistīta ar latviešu grafikas skolu – tās meklējumiem, atklājumiem un problēmām. Pateicoties savai absolūtajai laika izjūtai, Dembo jau ar pirmajiem patstāvīgajiem soļiem apbrīnojami dabiski un nepiespiesti savija šodienu ar vēsturi un folkloru. Pēc tam, kad trīsdesmit astoņus gadus vecajam māksliniekam, kurš jau kļuvis profesors, ir iespēja satikties ar māti un daudz ko apskatīt Parīzē, viņā nostiprinās pārliecība, ka galvenais mākslā ir kvalitāte.

Formu Aleksandrs Dembo vienmēr uzskatījis par svarīgu mākslas problēmu. Trauceklis viņam bija valdošā orientācija, kas no mākslinieka prasīja maksimālu saprotamību, precīzāk – vieglu saprotamību. Jautājums – vai tik sapratis? – tajos gados nebūt nebija mazsvarīgs. Taču Dembo prasme pāriet no atsevišķā pie vispārējā, parādīt cilvēka un vides savstarpējo attiecību dažādos līmeņus, dažkārt arī indivīda attieksmi pret laimētumu izcēla viņa darbus citu vidū. Mākslinieks mēģinājis meklēt jaunus ceļus šo attiecību izpausmē, jo viņam forma nozīmē materializētu pasaules apzināšanos. Savienojot pretstatus un publikas vērtējumam piedāvājot sava laika sarežģītākās problēmas (civilizācija un daba, cilvēks un

Re, kur muzikanti spēlē. 1978.
Mikstā grunts.
39 x 34 cm



kosmos, miers un agresija), viņš neizprotamā veidā spēj saglabāt autonomiju, uzticas skatītāju intelektam, gaumei, erudīcijai. Aleksandrs Dembo bija viens no pirmajiem māksliniekiem Latvijā, kas grafikā sāka izmantot krāsas un strādāt t.s. asociatīvās jeb konceptuālās montāžas grafikas nozarē.

Aleksandra Dembo darbos sastopamā dažādu motīvu kombinēšana ir tikpat dabiska kā elpa. Tā ir viņa improvizācija par tēmu. Džeza mīlestība, kas viņu pavada no jaunības, nebūt nav nejauša. Dembo ir džeziests pēc dabas. Un mākslinieka tieksme improvizēt – izsmalcināti, efektīgi, reizēm pārgalvīgi – ir viņa daiļrades valdzinošākā īpašība. Ne velti astoņdesmitajos gados Maskavas kritiķi viņu ierindoja toreizējās lielās valsts grafiķu elitē. Lai ko attēlotu mākslinieks – vai tie būtu Latvijas zvejnieki, dzimtā pilsēta vai kosmosa apgūšana, lai ko viņš prātotu savās slavenajās «Atklātajās vēstulēs draugiem», viņa darbos vienmēr jūtama autora klātbūtne – spilgtas, gudras personības klātbūtne – personības, kura spēj aptvert daudz. Un Aleksandram Dembo bija pa spēkam aptvert daudz vairāk, nekā tas šķita iespējams laikos, kad visi aizrāvās ar montāžu.

Raugoties no mūsdienu viedokļa uz «notikumu liktenīgo sakarību», mēs viņa darbos atrodam ne vien spilgtu tēlainību un emociju spēku. Tajos ir vēsturiskuma blīvums, kas rada spilgtu un reljefu «lielās vēstures» ainu. Viņa lapās izcilie un mazie notikumi (no lidojumiem kosmosā līdz Ligo svētkiem) ir cieši saistīti ar miljoniem citu notikumu, citu dzīvju, citu sajūtu. Par piemēru var kalpot kaut vai 1985. gadā radītie darbi «Gernikas atbalss» un «Agresija (Kaķis ar putniņu)». Tāpēc, lūkojoties uz šo pasauli ar šodienas acīm, mēs vienlaikus vērtējam viņu ar tā laika cilvēku acīm. Turklāt Aleksandrs Dembo iedarbojas uz skatītāju ne tik daudz ar sižetisko izdomu kā ar kādu pulsējošu enerģiju, lapas kompozīciju, krāsu, liniju ritmu – visu to, ko rada pats darba autors. Ne velti tiek apgalvots, ka mākslinieka kvalitāti nosaka pagātnes pieredze, ko viņš uzkrājis sevi.

Personālizstādē 1994. gadā Aleksandrs Dembo eksponēja darbus, kas pārsteidza pat daudz pieredzējušo publiku. Līdzās viņa «Džeza» grafikas lapām atradās mākslinieka apzīmētās skaidu plākšņu atlūzas. Par tik negaidītu savas daiļrades pavērsienu Dembo saka: «Lauskas un atlūzas cilvēkam vienmēr kaut ko nozīmējušas. Pat zemē atņastu vecu Kuzņecova tases suķi kulturāls cilvēks nez kāpēc nes uz mājām.

Kad sāku domāt, ko nozīmē tāds fragments, tāda lauska, tad nāku pie secinājuma, ka visa cilvēces vēsture sastāv no cikliem: katra perioda pamatā ir radišana vai sagraušana. Lielās civilizācijas uzplauka un sagruva, atstājot aiz sevis tikai drupas, kādu mazumiņu savas arhitektūras, glāzniecības, keramikas – no visa tikai pa lauskai. [...] Cilvēks šo ceļu noiet pretējā virzienā: mazs bērns

biežāk salauž, bet pieaudzis cilvēks, ja viņš ir normāls, cenšas radīt no jauna. Un tā es arī pūlos no lauskām radīt ko jaunu. Šajās lauskās saskatāmi visi mākslas periodi, par kuriem esmu sajūsminājies, kuri man jau aiz muguras.

Indiešu un afrikāņu reminiscences, 20. gadsimta mākslas meistari – Miro, Klē. [...] Visi šie periodi itin kā ar jaunu elpu parādās manos darbos, it kā visus iepriekšējos gadus gaidījuši šo jauno formu.»⁴

Mākslinieka spēju «reproducēt un radīt no jauna» kritika atzinusi jau ļoti sen. Bet skatītājs, aplūkodams mākslinieka «atlūzas», pēkšņi jūt, ka arī viņa dzīves cerības un vilšanās, zināšanas un pārdomas jau koncentrējušās kādā pieredzē. Un šādu savu personisko un vispārcilvēcisko pieredzi Aleksandrs Dembo cenšas padarīt par sargājošu, gleznodams uz lauskām atgādinājuma zīmes – glabā, saudzē, pasargā.



Lauku Pegazs.

1985.

Zimulis, sēpija.

50 x 34 cm



Viņš un viņa. 1983.

Mikstā grunts.

34 x 50 cm

HAIMS RISINS



Haimis Risins.
1991. gada foto

-
-
-
- Aiz pleca svečturi septiņas liesmas;
- Kā Raudu mūra ēnā
- Raisa neredzams grēcinieks
- Mūžīgās vainas apziņu.
-

Anna Ahmatova

Haimis Risins nekad nav bijis Izraēlā. Nav gadījies. Un Menora, ko radījis astoņdesmit gadus vecais mākslinieks, šķiet, koncentrē visu, kas nebija agrāk izteikts. Skaidras, plūstošas atbalstzaru līnijas svinīgi un gaiši paceļ augšup septiņas sveces. Pats koks balstās uz platas, pēc proporcijām apbrīnojami samērīgas pamatnes, kuras faktūra sauc atmiņā Raudu mūri. Prieks un bēdas, dzīvība un nāve, cerība un mūžīga piemiņa – tas viss apvienots šajā elegantajā un smalki apstrādātajā rituāla gaismeklī, ko radījis cilvēks, kura biogrāfiju varētu uzskatīt gluži vienkārši par fantastisku; savā mūžā viņš radījis tik daudz dažādu un reizē izcilu darbu.

Īsi biogrāfiski dati

Dzimis 1911. gadā Ludzas apriņķa Pasienes pagastā. No 1926. līdz 1929. gadam strādājis juvelierfirmā «L. Rozentāls», no 1929. līdz 1936. gadam – H. Meijera darbnīcā, no 1936. līdz 1939. gadam – kopā ar R. Krastu un A. Naiku izveidotajā darbnīcā «Rīgas sudrabs». Latvijas Mākslinieku savienības biedrs kopš 1945. gada. No 1950. līdz 1970. gadam bijis Mākslinieku savienības Lietišķās mākslas sekcijas priekšsēdētāja vietnieks. Kopš 1950. gada nodarbojas ar metrostaciju un citu sabiedrisku objektu noformēšanu. Darinājis arī lietišķi dekoratīvos darbus. 1968. gadā ieguvis Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukumu, 1975. gadā – Latvijas PSR Tautas mākslinieka nosaukumu. Personālizstādes rīko kopš 1986. gada.

Viņš dzimis Latgalē, mazajā, provinciālajā Pasienē 1911. gadā. «Atceros [..], tur bija tikai divas ielas. Viena veda lejup pie Zilupes, uz otras – galvenās šķērslas – paugura virsotnē atradās pat daži veikaliņi. Taču galvenais ievērojams ciema objekts bija baltā mūra baznīca ar milzīgām, pret debesīm vērstām torņu smailēm. Baznīca majestātiski pacēlās pāri visam plašā apkaimē. Būdam piecgadīgs puika, es bieži skatījos augšup, kur, kā man likās, baznīcas torņu smailēs balsta debesis. Es jutos kā mazs kukainītis un ar trīsām un bailēm domāju, ka tur, augšā, virs smailēm sēž pats visuvarenais brīnumdaris Dievs, kas valda pār mums. Mans tēvs bija ticīgais, bet viņš ticēja citam Dievam. Desmit ciema ebreji sapulcējās nabadzīgā istabā pie mana vectētiņa brāļa Josifa Risina netālu no baznīcas un ebreju reliģiskā kulta ietērpā cītīgi lūdza savu Dievu. Mans tēvs – spēcīgs vidēja auguma vīrietis ar tumšiem matiem un pelēkzilām acīm daudz strādāja, lai kaut kā uzturētu savu lielo ģimeni. Viņš prata dažādus darbus: būvēt mājas, labot apavus, likt jumtus un neizrādīja ne mazāko tieksmi uz tirdzniecību.»⁵

Acīmredzot no tēva Haima Risina mantojis zelta rokas. Daba viņu bija apveltījusi arī ar skaistu balsi. Taču vienīgā saskare ar mākslu viņam bija sinagogā atbraukušā kantora klausīšanās. Iekārtojoties pēc iespējas tuvāk, puika, burtiski, skatījās kantoram mutē, bet mājās pūlējās atcerēties dzirdēto. Tāda bija viņa bērnība – ne vienmēr pilns vēders, ne vienmēr labs apģērbs. Karš, revolūcija, varas maiņa, Latvijas Republikas nodibināšanās. Pasiene, Zilupe un beidzot Rīga – juvelieru firma «L. Rozentāls», kurā izsludināta mācekļu uzņemšana. Konkursa noteikumos bija paredzēts divu nedēļu pārbaudes laiks. Jau ceturtajā dienā Risinam paziņoja, ka viņš ir uzņemts. Par godu tādai veiksmei zēns saņēma no māsas dubultporciju buberta. Haimam Risinam bija 15 gadu.

No šīs dienas viss viņa mūžs ir veltīts metālam. Un diez vai viņa skolotāji – berlīnietis A. Veisbergs, austrietis G. Fasthubers, ridzīnieks Arvids Vills, kā arī tolaik ievērojamais vācu mākslinieks Heinrihs Meijers – varēja iedomāties, ka, pateicoties augstajam profesionālismam un apbrīnojami daudzveidīgajam talantam, viņu audzēknim būs lemts izpildīt Latvijas prezidentu A. Kvieša un K. Ulmaņa pasūtījumus, bet pēckara gados strādāt J. Staļinam, Ņ. Hruščovam un L. Brežņevam. Ar viņa vārdu laikabiedriem saistīsies metrostaciju noformējums Maskavā, Sanktpēterburgā un Taškentā, skulptūras Artekā, Kremļa lustras un Maskavas Kongresu pils interjeri. Haima Risina darbu vidū ir arī ļoti skaistas dažādas formas un lieluma vāzes, krūkas un svečturi. Tiesa gan, par tiem Latvija uzzināja tikai tad, kad māksliniekam apritēja 75 gadi un viņš nolēma rīkot savu pirmo personālizstādi. Lūk, daži citāti no atsauksmju grāmatas:

- Lai dzīvo lielais mākslinieks Haims Risins mūsu mazajā Latvijā!
- Man ir 77 gadi – tādā vecumā vairs grūti ar kaut ko pārsteigt. Taču izstāde mani saviļņoja. Te viss ir aizraujošs un pievērš uzmanību. Lietas, kas cita par citu labākas. Nav sliktu eksponātu, visi labi, pati pilnība.
- Tādu izstādi, nodzīvojot Rīgā 40 gadus, neesmu redzējis un droši vien arī neredzēšu.
- Jāizsaka nožēla, ka tik filigrānu mākslu mēs pirmo reizi redzam tikai šodien...
- Jūsu stingrā roka, maestro, liek ticēt, ka harmonija eksistē!
- Esmu pilnīgi mainījis savu attieksmi pret kalamjiem. Jūs mani pārliecinājat. Racionālisms nekaitē, gluži otrādi – tas priecē acis.
- Gan tiešā, gan pārnēstā nozīmē žilbinoša kolekcija. Tas ir jauks atgādinājums un reizē mācību stunda jaunajai paaudzei.
- Neatceramies, kad vēl būtu parāditi tik harmoniski, līdz pēdējam sīkumam nostrādāti metāla veidojumi, kas taisīti mūsu dienās.
- Tādu dzīvi ir vērts dzīvot, meistar!

Taču visi šie sajūsmas pilnie vērtējumi ir gala-rezultāts. Sākumā gandrīz 10 gadus vajadzēja mācīties visdažādākos amatus (kalēja, spiedēja, lodētāja, slipētāja utt.) un apgūt metālapstrādes metodes. H. Risina mācekļa gadi pagāja laikā, kad veidojās latviešu profesionālā juveliermāksla. Daudzus nodarbināja jautājums par tautiskā ornamenta izmantošanu lietišķās mākslas izstrādājumos, jo pieprasījums pēc nacionālā garā veidotiem darbiem strauji palielinājās. Pirmie mākslinieki, kas sudrabkalumos (kausos, tasēs, ietvaros) izmantoja latviešu nacionālo ornamentu, bija Haims Risins un viņa kolēģis Arvids Naika. Māka organiski saliedēt ornamenta ritmus ar sudraba mirdzošo virsmu liecināja par jaunā mākslinieka patiešām augsto meistarību. Un viņa spējas tika pienācīgi novērtētas. Pēc Doma baznīcas nodošanas latviešu draudzēm daļu no katedrāles metālkalumiem, to skaitā svečturus, veidoja H. Risins. Tāpat viņš piedalījās daudzu Valsts prezidenta, pilsētas pārvaldes, studentu, reliģisko un citu organizāciju pasūtījumu izpildē. Kopā ar Arvidu Naiku Risins izveidoja metāla futrāli dokumentiem, ko ielika Rīgas Tiesu pils pamatos. Viņš piedalījās arī prezidenta dāvanas – ceļojošā futbola kausa izveidē.

Un reizē ar visu to viņš mācījās dziedāt.

Rīgu tajos gados apmeklēja daudzas slavenas personas.

«Vesela sensācija 1929. gadā bija paša Šaļapina iebraukšana Rīgā. Es atrados milzīgajā ļaužu pulī, kas sagaidīja viņu uz perona Rīgas stacijā. Izspraucos cauri cilvēku drūzmai pie vagona, atskanēja skaļi aplausi un izsaučieni «urā!» un «bravo!». Šaļapins uzrunāja publiku: «Mīļie draugi, paldies!» Cilvēki pacēla viņu un uz rokām aiznesa līdz pašai viesnīcai «Metropole». Uz Šaļapina

koncertiem Operā nopirkt biļeti bija visai sarežģīti, un tā maksāja dārgi. Es nostāvēju rindā piecas stundas un dabūju stāvvietu augšējā galerijā. Biļete maksāja 6 latus. Tolaik tā bija nedzirdēti augsta cena. Tajā izrādē Rozīnas lomā uzstājās jaunā dziedātāja Barsova un mūsu pašu slavenais tenors Priednieks-Kavarra, kurš parasti dziedāja Berlīnē un Vīnē. Publikas sajūsma un nervu sapsprindzinājums bija milzīgs. Pretēji gaidītajam vislielākos panākumus guva jaunā Barsova. Uz skatuves viņa mirdzēja kā perle. Viņai bija neparasti skaista balss, viņa dziedāja tik viegli un brīvi visos reģistros, ka šķita – balss augstumam nav robežu. Kad uz skatuves parādījās Šaļapins, atskanēja dārdoši aplausi. Es gaidīju brīnumu. Taču brīnums nenotika. Šaļapins dziedāja mierīgi, pat atturīgi, it kā slēpdams savu slaveno spēcīgo balsi azotē. Bet es biju gaidījis vulkāna izvirdumu. Tikai dažās vietās viņš spīdēja ar savām šaļapiniskajām nebēdnībām un tūlīt tika apbalvots ar nebeidzamiem aplausiem.»⁶

Apzinādamies, ka balss ir dabas dāvana, kam kā jebkuram mūzikas instrumentam nepieciešams skaņotājs, Risins ar vokālajām studijām nodarbojās sešus gadus (pēdējos divus gadus pie savā laikā pazīstamās dziedātājas Žerebcovas-Andrejevas), neizvirzīdams sev nekādas praktiskus mērķus. Tomēr dziedāšana, kā parādīja dzīve, Risinam ne tikai palīdzēja izdzīvot (viņš strādāja Rīgas radiofonā), bet kļuva par viņa melodijas sastāvdaļu metālā.

Tad sekoja karš, kas aizvadīts evakuācijā, grūtais pēckara laiks, iestāšanās Mākslinieku savienībā, augstais un atbildīgais Latvijas Mākslas fonda pārvaldes sekretāra amats, kombināta «Māksla» izveide, metāla māksliniecišķās apstrādes pamatu organizēšana un beidzot pirmie lielie pasūtījumi no Maskavas. Turpmāk visi radošie spēki būs veltīti nozīmes ziņā grandiozu objektu radīšanai. Mākslinieka daudzpusība, augstais profesionālisms, iedzimtais elastīgums un prasme ātri pārorientēties uz jaunu, darba procesā radušos tehnisku uzdevumu piesaistīja Risinam daudzu nopietnu arhitektu un mākslinieku, piemēram, Pāvela Korina, Aleksandra Strelkova, Mihaila Posohina un Dmitrija Čečuļina uzmanību.

Lai kāda šodien būtu mūsu attieksme pret šiem «attīstītā sociālisma» laika pieminekļiem (atcerēsimies, ka laiku, tāpat kā vecākus, neizvēlas), Risina talants, viņa apbrīnojamā īpašība izjust metāla dekoratīvās īpašības daudzējādā ziņā palīdzēja piešķirt dažādiem objektiem svinīguma, pat «pils krāšņuma» iespaidu, pēc kura tā tiecas to laiku oficiālā arhitektūra. Tagad tā ir vēsture.

Interesantas ir mākslinieka atmiņas par dāvanu gatavošanu «visu tautu tēvam».

«Katram Mākslinieku savienības loceklim vajadzēja piedalīties muzejos periodiski rīkotajās izstādēs. Mums pieprasīja, lai mūsu darbos būtu padomju tematika.

Apsvēruši savas iespējas, mēs ar Kasparoviču nolēmām uztaisīt sudraba vāzi par tautu draudzības tēmu topošajai izstādei, kas bija veltīta Oktobra revolūcijas trīsdesmitajai gadadienai. Apvījuši republiku ģerboņus ar latviešu nacionālajiem ornamentiem, mēs ieguvām izteismīgu tematisku kompozīciju. Metru augstā vāze ar četrdesmit centimetru diametru bija eksponēta Valsts mākslas muzejā Rīgā 1947. gadā.

Valdība nopirka mūsu vāzi, lai dāvinātu Staļinam no latviešu tautas. Mans uzdevums bija saglabāt kārtībā vāzi, kas atradās Latvijas pārstāvēniecībā Maskavā, līdz tās pasniegšanai adresātam.

Savā naivumā biju iedomājies, ka pats Staļins saņems vāzi no manām rokām. Gaidīju divas dienas, neļaudams ne puteklītim nosēsties uz dāvanas. Trešajā dienā ieradās militārā formā tērpies cilvēks un uzrunāja mani: «Nu parādiet man vāzīti.» Ieraudzījis viņš to uzmanīgi apskatīja, apostīja, iecēla mašīnā un aizbrauca. Es atgriezos Rīgā, pārliecināts, ka stāsts par vāzi nu ir galā. Mums par lielu pārsteigumu, nākamā gada sākumā visos centrālajos un latviešu laikrakstos parādījās plaši raksti un vāzes fotogrāfijas. Šajos rakstos bija augsti novērtēts vāzes skaistums un mākslinieciskā izpildījuma meistarība.

Vēlāk vāze bija eksponēta Tretjakova galerijā. 1955. gadā, kad notika latviešu mākslas dekāde Maskavā, mums atļāva vāzi eksponēt izstādē.

Drīz pēc tam mēs ar Kasparoviču saņēmām jaunu uzdevumu – sagatavot dāvanu Staļinam septiņdesmit gadu jubilejā. Tolaik visizplatītākie suvenīri skaitījās lādītes, un mēs izvēlējāmies šādu dāvanu. Kad parādījām varas iestādēm savas skices, mums ieteica lādīti izgreznot ar zinātniskā komunisma teorētiku skulpturāliem veidojumiem. To darīšanai bija pieaicināta viena no mūsu ievērojamākajām skulptorēm, PSRS Mākslas akadēmijas istenā locekle Aleksandra Briede.

Iespaidīgu izmēru lāde, kas svēra piecpadsmit kilogramu, bija nolikta apskatei radošo savienību ēkā un ieguva ļoti augstu skatītāju vērtējumu. Dāvanas pasniegšanai jubilarām tika izveidota delegācija, kurā ietilpām arī mēs ar Kasparoviču.

Dāvanas svinīgā pasniegšana notika Puškina vārdā nosauktajā muzejā.

Jau otrreiz nepiepildījās mana cerība redzēt dzīvu Staļinu. Mūsu dāvanu pieņēma valdības delegācija.»⁷

Tomēr nākamo valsts galvu Ņikitu Hruščovu Risinam izdevās redzēt ne vienu reizi vien. Bet dāvanu pieņemšanas laikā Kongresu pili, kad tika nodots mums vēl labi zināmais metāla aizkars ar Ļeņina portretu, mākslinieks dabūja pamatīgi uztraukties. Hruščovs ieinteresējās par metāla nokrāsām ģerbonī un sāka ar rokām to aptaustīt. Pēc tam ģenerālsēkretāra pirkstu nospiedumus uz pulētās virsmas steidzīgi likvidēja.

Pēc 20 gadiem, būvējot pāreju pie Kongresu pils un rekonstruējot Kremļa pili, Risinu atkal

aicināja veikt mākslinieciskos metālapstrādes darbus. Lai saglabātu stilistisko vienotību, viņu iepazīstināja ar Kremļa šedevriem. Atmiņa no tiem laikiem ir lustra, kas redzama viņa personalizstādē. Viņam tik ļoti gribējās parādīt cilvēkiem kaut vienu no saviem Kremlī esošajiem mākslas darbiem, tāpēc viņš izkala lustru līdzīgu tām, kas pašlaik atrodas Kremļa telpās. Daudzi viņa izveidotie interjeri bija padarīti tik slepeni, ka autora īpašumā nebija pat savu darbu fotogrāfijas. Tāpat notika ar reprezentācijas vajadzībām Jaltā uzcelto objektu, kas sastāvēja no divām telpām: konferenču un banketu zāles. Taču šoreiz Risins vēlējās uzzināt, ar ko viņš ir sliktāks par amerikāņiem un japāņiem, kuriem šajās telpās ļāva klikšķināt fotoaparātus kaut vai visu dienu, turpretī viņa personiskajā arhīvā nav pat fragmenta no šeit izvietotajiem kalumiem. Tā viņam pirmo reizi izdevās iegūt savu darbu fotouzņēmumu. Starp citu, tieši ar Jaltas objektu saistīts gadījums, par kuru mākslinieks stāsta:

«Mani darbi Kremlī, viesnīcā «Rossija», Kaļiņina prospektā saistīti ar celtniecības organizāciju, ko vadīja I. Rodoss. Ilgstošā sadarbība mūs tuvināja, mēs sadraudzējāmies. Reiz viņš man teica: «Izrādās, ka ir mākslinieks, kas tevi pārtrumpojis. Koroļovs man stāstīja, ka Jaltā kāds mākslinieks ar saviem metālkalumiem vienreizēji skaisti noformējis konferenču zāli, kur Brežņevam uzņemt ārzemju viesus, izskatoties kā konfektīte. Tātad tu mums neesi vienīgais.» Es Rodosam atbildēju: «Lūdzu, nodod Koroļovam sirsnīgu sveicienu no «konfektītes» autora un pasaki lielu paldies par augsto mana darba novērtējumu.»»

Laikmeta gaume un ideāli, mūsu pašu nesenie priekšstati par sabiedrisko interjeru jūtami katrā mākslinieka darbā, bet sevišķi spilgti metrostaciju noformējumos. Risinam tādi bijuši trīspadsmit (deviņi – Maskavā, trīs – Sanktpēterburgā un viens – Taškentā).

Haimam Risinam nācies strādāt kopā ne tikai ar sava laika ievērojamākajiem arhitektiem, bet arī ar māksliniekiem, kuri pazīstami visā pasaulē. Ar Pāvelu Korinu viņu sveda kopīgs darbs, kas pārauga ilgstošā draudzībā. Ernsts Ņeizvestnijs, atrazdamies Rīgā, vienmēr izmantoja Risina darbnīcu – tur pat palikuši daži šī pazīstamā meistara zīmējumi, bet viss sākās ar kopīgu Arteka noformēšanu. Par saviem draugiem, satikšanos, draudzību un strīdiem ar daudziem saviem laikabiedriem Haims Risins sarakstījis atmiņas. Tās ir savdabīgs laikmeta spogulis, kurā ieskatāties sevišķi uzmanīgi, lūkodami tikt skaidrībā par savu nesen pagātņi.

Un nez kāpēc liekas: nav nejaušība, ka starp H. Risina darbiem ir milzīgs spogulis, kura greznais, kaltais rāmis demonstrē ne tikai autora fantāziju un meistarību. Te slēpjas kas vairāk, kaut arī šis darbs paredzēts Padomju Savienības vēstniecībai Vašingtonā un tikai gadījuma pēc

atradās mākslinieka pirmajā personalizstādē. Vēstniecību Vašingtonā tā arī nepaguva atvērt, un spogulis palika autora īpašumā. Šis spogulis ir vēl viens pierādījums tam, ka, neraugoties uz mākslai uzspiesto mērķi (pat politisku), tajā vienmēr ir kaut kas, kas dod tai citu, cilvēcisku jēgu. Un tagad atkal gribas atgriezties pie tām dienām, kad Latvijas PSR Tautas mākslinieks Haims Risins pēkšņi nostājās latviešu skatītāja priekšā pavisam citā kvalitātē.

Arī bez jebkādiem viltīgiem ekspozīcijas paņēmieniem skatītājs pieņēma Risina darbus kā darinājumus, kas radīti personiski viņam – tik acimirkliģis bija pēc harmonijas un profesionālisma izslāpušās publikas kontakts ar nelielajām lietām, it kā tās būtu magnetizētas un pievilktu dvēseles.

Gāja gadi, daļa šo darbu nokļuva muzejos un privātās kolekcijās ārzemēs. Mainījās laiki un attieksme pret mākslu, tomēr aizvien līdz sirds dziļumiem ar savu klasisko formu nobeigtību, silueta skaidrību un visu daļu nevainojamo saskaņotību aizkustina krūze «Stārķis». Vēl tāpat valdzina krūzišu, vāzu un svečturu organizētā daudzveidība. Jo viss, ko radījis mākslinieks, radīts pēc lietu likuma, bet tas nozīmē – precīzi konstruēts, pamatīgi nostrādāts, katra detaļa ir likumsakarīga. Turklāt pašu autoru pirmām kārtām interesē, cik dziļi tēls spēj atvērties, reizēm arī – savdabīgs sižets (iezīme, kas pedējā laikā raksturīga visiem mākslas veidiem, arī lietišķajai mākslai), bet biežāk – vienkārši savu darbu liriskā būtība.

Cik daudz labsirdīga humora jūtams kafijas kannu pāri «Viņš un viņa» (misiņš, 1985), smalks un mīlestības pilns vērojums komplektā «Mamma, tētis un es» (varš, 1985), cik fantāzijas un bērnišķīgas aizgrābtības ir «Meža pasakā» (misiņš, varš, 1985)! Nav aizmirstami šie divi meža radījumi ar smieklīgiem purniņiem un kroņiem, viņu ovālie ķermeņiši kažociņos, kas veidoti no maziem konusiem un lodītēm. Viņi balstās uz trim kājiņām, un katra adatiņa viņu kažociņā ir izvirpota atsevišķi, katra lodīte stingri nostiprināta. Kā vienmēr, izpildījums apburošs.

Krūkas «Hellāda» (misiņš, 1985) augstums ir 35 centimetri, bet cik eleganti mākslinieks izmantojis vēsturisko atribūtiķu: grieķu amforas formu sadala gofrēti ielaidumi, snīpja plūstošais pacēlums līdzsvarojas ar rokturi. Un viss šis mirdzošais darinājums balstās uz trispakāpju kājiņās.

Izmantodams to, ka vienas formas it kā paspiltgta gaismu un krāsu, bet citas to absorbē, mākslinieks, burtiski, regulē zeltainas gaismas strauti. Krāsu viņš salīdzina ar balsi tembru.

Biķerim «Ināra» (misiņš, 1984), kura korpuss veidots ananasa formā, ir glezni rokturi, ko rotā mazi ananasiņi. Dabas doto formu izmantošana metālmākslā, protams, nav nekas jauns, un ananasi, ziedi vai čiekuri zināmā mērā kļuvuši par pamatformām. Toties jo interesantāka ir katra mākslinieka pieeja, individuālais risinājums. Arī

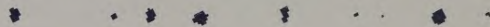
sulas servīzei (misiņš, 1985) izmantota zieda forma. Kausa un tasišu korpuss ir ietilpīgs un sadalīts «vainaglapās», kas to padara vieglāku, toties kakliņa sašaurinājums vienkāršs – konusveidīgs. Rokturi veido virkne gludu grezenu pirkstiem. Lai kausa korpusu padarītu vēl vieglāku, mākslinieks to pacēlis uz trīs saplacinātu lodiņu kājiņām. Šāds paņēmieni ir ļoti sens – atcerēsimies kaut vai antīkos trijkājus. Taču, zinādams, ka stabilitātes izjūta uz trim atbalsta punktiem ir lielāka nekā uz četriem, Risins šo metodi izmanto bieži.

Mākslinieks nebaidās metālmākslā izmantot formas, kas parastas citiem materiāliem, protams, koriģējot proporcijas. Tāda ir vāze «Pasiene» (misiņš, 1985), kas nepārprotami veidota Latgales keramikas stilā, tikai tās korpuss mazāks un kakliņš stipri izstiepts, kā arī līdzsvara saglabāšanai palielinātas osas.

Interesanti, ka arī skatītāji uztvēruši Risinu nevis no patērētāju (sadzīves priekšmetu lietotāju) viedokļa, kas būtu dabiski, bet gan kā radītāju, izjūtot mākslinieka saudzīgo attieksmi pret materiālu, priecājoties par siluetu un tiksmīnoties par lielisko formu.

Taču baudījumā, ko izjūt skatītāji, vērojot formu, gaismu un krāsu, slēpjas kāds pārsteigums, ko skatītāji pilnībā neapzinās. Ne velti kritiķi šo Risina daiļrades daļu nosaukuši par «paradoksālu un pat sensacionālu parādību Latvijas mākslā», ne velti katra jauna, kaut neliela šī meistara darbu ekspozīcija pulcina lielu viņa cienītāju pulku.

Negaidīta un skatītājam tik pievilcīga ir meistara īpatnība – Rietumu racionālisma un tīri austrumnieciskas tieksmes pēc greznuma apvienojums. Moderna pasaules uztvere un visdažādākie tehniskie paņēmieni viņa daiļradē balstās uz seniem pamatiem un pakļaujas citiem ritmiem, kas radušies gandrīz intuitīvi, un rezultātā praktiski visi viņa mazās formas darbi rada asociācijas ar citu laiku un citu kultūru traukiem. Viņš nemeklē saknes – tās saaug pašas, kā saaug, pārveidodamies kokā, senais svečturis – Menora.



SEMJONS ŠEGELMANS

Mēs neesam ārsti – mēs esam sāpes.
Aleksandrs Hercens

Šim rakstam, kas sākās ar vārdiem: «Mūsu mākslā līdz šim vēl nekad nav atspoguļojušās tādas sāpes...», vajadzēja parādīties pirms gadiem divdesmit, kad ievērojamajam Latvijas grafiķim Semjonam Šegelmanam tika atklāta personālizstāde Makslinieku namā Rīgā. Šī paša nama augšstāvā atradās viņa darbnīca, kur vārdos skopais saimnieks klusēdams vārija viesiem kafiju un pēc tam no jauna ķērās pie darba. Šeit, meistara darbnīcā Daugavas krastā, iegriezās mākslinieki un režisori, dzejnieki, rakstnieki un studenti – iegriezās, lai paskatītos meistara darbus un iegrimtu klusā apcerē. Viņa zīmuļu un spalvu tikko dzirdamā skrapstoņā viegli raisījās domas.

Apmeklētājus saistīja arī tas, ka darbnīcas saimniekam nevajadzēja neko paskaidrot – ne kāpēc esi ienācis, ne kāpēc tev ir vēlēšanās vēlreiz palūkoties uz viņa estampiem. Ne velti Semjona Šegelmana darbi vienmēr saņēmuši diplomus un apbalvojumus Tallinas grafiķu triennālēs, kas tajā laikā bija pašas ietekmīgākās un neatkarīgākās.

Tālais 1975. gads Semjonam Šegelmanam bija ļoti smags, jo mūžībā aizgāja māmuļa, kurai viņa dzīvē bijusi tik liela nozīme. Viņa grafiķā, kas jau tā bija dramatisma pilna, tagad atspoguļojās gandrīz neizturamas zaudējuma sāpes, mokoši izejas meklējumi. Viņš radīja ciklu «Mātes atcerei», kas kļūst par savdabīgu grafisku rekviēmu. Šī cikla 16 darbi kļuva par izstādes pamatu. Un tad notika kaut kas divains – pārējie estampi, no kuriem daļa bija izstādīta arī agrāk, līdzās minētajam 16 lapām ieguva citu skanējumu. Izstāde pārvērtās par rekviēmu visiem aizgājušajiem un nomocītajiem, izstumtajai tautai, personībai, kuru sabiedrība lauž un loka, cenzdamās pazemināt līdz vispārējam līmenim.

Uz toreizējo optimistisko izstāžu fona šī skumju un sāpju tēma, cenšanās izrauties no nebrīves un atrast savu ceļu bija tik spēcīga, ka publika jutās šokēta. Izstādītajos simt grafikas darbos slēpās neredzēti liels spriegums, ko palielināja izjūta, ka mākslinieka iemiesojusies nevis vienas paaudzes dzīves pieredze, bet gan veselas tautas vēsture.

Skatītāju satrieca tēlu izaicinošais dramatisms – tie radīti, neiedziļinoties sīkumos, vienīgi ar siluetu un kontūrlīniju palīdzību. Nereti šim cilvēciskajām būtņēm ir seši vai astoņi pirksti, un par to nebūtu ko brīnīties, jo mākslinieks zīmē nevis rokas, bet daudzu roku žestus, nevis kājas, bet daudzu kāju soļus. Jāpiebilst, ka žestiem šajos darbos ir gandrīz vai rituāls raksturs. Arī figūras, it sevišķi silueta figūras, ko veido cieši sasprindzinātu muskuļu kamols, pēc konteksta uztveramas kā neatrisināmu iekšējo pretrunu kamols. Vispār Semjona Šegelmana darbi daudzveidīgi un skarbi atspoguļo to laiku izjūtas un būtību. Viņa personāži it kā nes neredzamu vientulības nastu, sašpringtu gaismas meklējumu smagumu un zaudējuma sāpes. Sejas, kas parasti pavērstas pret debesīm, māksliniekam ir simboli. Šajos estampos gandrīz nav nekādu sadzīves elementu, izņemot tos, kam no sāhta gala bijusi simboliska nozīme (durvis, logi, kāpnes). Šajos grafikas darbos nav nekādu latvisku reāliju. Toties ir cilvēks ar savām sāpēm. Traģisma un konfliktu pārpilna

Īsi biogrāfiskie dati

- Dzimis 1933. gadā Bobruiskā. No 1953. gada līdz 1958. gadam mācījies Latvijas Valsts mākslas akadēmijā.
- Kopš 1970. gada darbi eksponēti Rīgā, Tallinā, Viļņā, Maskavā, Sanktpēterburgā, Minskā, Kijevā, Berlinē, Drēzdenē, Leipcigā, Prāgā, Varšavā un Helsinkos.
- 1975. gadā emigrē no Padomju Savienības un kopš 1976. gada dzīvo un strādā Kanādā.
- Šajā laikā notikušas vairāk nekā 50 viņa darbu personālās un grupu izstādes Kanādā, ASV un lielākajā daļā Eiropas valstu, trīs izstādes arī Latvijā.

Šegelmanā grafika, tik lielā skaitā koncentrēta vienā zālē, radīja tik spēcīgu emocionālu sasprindzinājumu, ka «socialistiskā realisma» aizstāvju nervi neizturēja – kādu dienu mākslinieks ieraudzīja, ka viņa darbi no sienām ir noņemti. Izstāde steigšus tika slēgta, un pat draugi to nepaguvu apskatīt. Jā – kā šeit lai neatceras O. Mandelštama domu, ka laiks ir kā vilks, kas var arī nogalināt.

Semjons Šegelmans aizbrauca uz Kanādu, pametot pilsētu, kurā mācījies un kura bijusi viņam dārga, atstājot draugus un milzum daudz darbu, kas līdz pat šai dienai parādās Rīgas antikvariātos. Kopā ar ģimeni viņš pameta pilsētu, kurā dzimis. Viņam bija 42 gadi. Viss jāsāk no jauna.

Šegelmanā nākamā tikšanās ar Latviju notiek tikai pēc 15 gadiem. Jūrmalas izstāžu zālē skatītāji, kuri nav aizmirsuši grafiķi Šegelmanu, tagad ierauga gleznotāju Šegelmanu.

Tajā laikā mākslinieka aktivā bija jau ap 30 personālo un grupu izstāžu, kas notikušas Itālijā, Francijā, Izraēlā, ASV un Kanādā. Viņa darbi izstādīti pašās autoritatīvākajās gleznu galerijās un novietoti līdzās pat Marka Šagāla darbiem.

Tomēr Rīgas skatītājam nebija nemaz tik viegli pierast pie jaunā, spožiem panākumiem bagātā gleznotāja, kura darbi, šķiet, atspoguļoja vienīgi viņa aizraušanos ar ceļojumiem – tajos redzamas arvien jaunas un jaunas pilsētas, bāri, deju zāles un ievērojami arhitektūras pieminekļi. Tā ir iedomāta pilsētu paradīze, kas palikusi atmiņā fragmentāri, atsevišķu tēlu veidā, kam nav nekāda sakara ar reālo telpu. Šajās gleznās laistās neona gaisma, kuru mākslinieks it kā izdala no nakts dzīves neprātīgā spožuma, un pirmajā acu uzmetienā gleznas liekas gandrīz rāmas un bezrūpīgas. Sudrabortās gaismas pārpilnība un naksnīgās pilsētas pulsējošie ritmi izskaidro daudzo ārzemju kritiķu sajūsmu, kuri Šegelmanu dēvēja par bardu, nakts apdziedātāju un viņa gleznas – par nebeidzamu noktirņu ciklu.

Mākslinieka darbu noslēpumainais ārējais spožums sākumā patiešām skatītāju apbūra, pēc tam aiz gleznu mirdzošās gaismas sāka parādīties gluži reāli tēli – un tas izraisīja absolūti nereālas realitātes sajūtu. Sākumā mēs taču priecājamies par svētku noskaņas un gaismas, un krāsu zibšņu pārpilnu ainu, bet pēc tam uzdūrāmies statiskām figūrām un arhitektoniskām detaļām. Un viss rai-bais, karnevāliskais, brižam satraucošais virpulis sāka iegūt jēgu. Atsevišķie fragmenti savienojās, atklājot, cik paradoksālas ir attiecības starp lietu pasauli un statiskiem tēliem, kas aizstāj personību. Priekšmeti, kas it kā dzīvoja savu dzīvi, ne tikai aizēnoja cilvēkus, pārvēršot tos manekenus – šī lietu pasaule spēja saglabāt cilvēka veidolu, un tad radās aizdomas, ka ne tikai tagadne atceras pagātņi, bet arī pagājušais spēj uzmanīgi vērot šodien, šo neprātīgo dzīvi. Bet nez kur radušās plaisas (vai nu laika gaitā nolibijusies krāsa, vai

ari visā pasaules telpā sazarojušās saknes) bija tik dabiskas un nekur nevedošās kāpnēs tik daiļrunīgas, ka sākotnējā bezrūpība izgaisa. Izrādījās, ka mūsu priekšā ir brīdinājums, kura tragismu spējis pārvarēt autora izsmalcinātais kolorīts, artistiskums un gandrīz vai kristālskaidrais estētisms. Mākslinieks mūs brīdina – gluži tāpat kā Anna Ahmatova, kas sajūt, ka nākotnes ēna manāma jau labu laiku pirms pašas nākotnes.

Mūsdienu pētījumi šo hipotēzi apstiprina: laika fiziskās īpašības ir tādas, ka nākotne spēj ietekmēt tagadni. Varbūt kādreiz šie šķietami nereālie pieņēmumi, kas sakņojas mākslas pasaulē, cilvēcei kļūs par aksiomu. Bet pagaidām Semjona Šegelmana jaunā glezniecība, ko mēs pazīstam galvenokārt no reprodukcijām, liek mums meklēt tās avotus šeit, Rīgā. Un, lai cik tas savādi, reizēm arī laimējas. Gan privātās kolekcijās, gan antikvariātos pēkšņi ieraugām viņa gleznas, kas nekad nav piedalījušās izstādēs (visbiežāk tie ir Rīgas skati vai klusās dabas), atrodam viņa daudzkrāsaino grafiku un atklājam, ka Šegelmans jau no sakta gala pasauli uztvēris kā noslēpumainu, daudzveidīgu, vienotu veselumu un šī uztvere atspoguļojas viņa daiļradē.

Mākslinieku vienmēr kaitinājuši neskaitāmie ierobežojumi. Semjona Šegelmana darbnīcā bija amizanta visdažādāko aizliegumu – gan tipogrāfijā iespiestu, gan ar roku rakstītu – kolekcija.

Draugi viņam piegādāja pat bronza kaltus (varēja atrast un noskrūvēt pat tādus!) «vērtīgus norādījumus»: «Ar kājām nekāpt!», «Ieeja aizliegta», «Pa zālienu staigāt aizliegts» un tamlīdzīgus. Semjons Šegelmans neprata un nevēlējās pakļauties. Un, lai cik dīvaini, visspilgtāk tas izpaudās ebreju tematikai veltītajos darbos. Tomēr pret savu bijušo dzimteni viņš nejūt aizvainojumu un, kā raksta savā ar 1994. gada 17. jūliju datētajā vēstulē, «netur akmeni kabatā».

Pasauli Semjons Šegelmans uztver tāpat kā dzejnieks Rilke:

Ir pasaule vienota – gan tur – ārpusē,

Gan šeit – iekšā.

Caur mani traucas putnu kāsis.

Tāpat kā koks aug tur un mani.



Prieks. 1971.
Linogriezums.
25 x 27 cm



Allez! 1968–1975.

Serigrāfija.

74,5 x 59 cm



Kāpnes. 1968–1975.

Litogrāfija.

49 x 64 cm



Ebreju kāzas. 1964.

Oforts.

16 x 16 cm

*P.S. Šeit aplūkojamās mākslinieka melnbalto darbu
reprodukcijas ņemtas no rīdzinieku privātajam
kolekcijam un publicētas pirmo reizi.*

JOSIFS ELGURTS



*Josifs Elgurts.
1997. gada foto*

*•
•
•
•
•
•
•
•
•
•
•
•
•
•*

*Ja es nebūtu ebrejs (tādā nozīmē,
kādu piešķiru šim vārdam), es
nebūtu mākslinieks vai būtu
pavisam kas cits.*

Marks Šagāls

*Rīgas grafiķa Josifa Elgurta
ieceru ārkārtīgā vienkāršība
vienmēr ir satriecoša. Tomēr
ārējo pieticību it kā
kompensē visai sarežģītās
izjūtas – skumja un
grūtsirdīga tiksmē par
ierasto un ikdienišķo. Šīs
izjūtas bija jaušamas
mākslinieka estamos jau
tajā laikā, kad viņš aizrāvās
ar industriālām ainavām un
zīmēja ražošanas
pirmrindniekus. Pēc tam
viņa darbos parādījās
pilsētas, visbiežāk tās
nomaļu motīvi, taču
mākslinieka skatiens
nemainījās, darba noskaņa
palika iepriekšējā.*

Ir uzskats, ka tādu noskaņas pastāvību koriģē emocionālā atmiņa. Bet Elgurtā atmiņas ir Kišinevas pušļa atmiņas, kurš audzis tolaik provinciālas pilsētiņas nomalē, kur sekmīgi beidzis mākslas skolu; tās ir tāda cilvēka atmiņas, kurš pārdzīvojis visas ebreju geto šausmas, kuru Rumānija atbrīvojuši padomju karavīri, kurš paspējis piedalīties kaujās un guvis ievainojumus, – šādas atmiņas nevar palikt bez pēdām. Un nekur neaizbēgt no vajātas tautas atmiņām.

«Kamēr cilvēks dzīvo, viņš instinktīvi cenšas izvairīties no sliktā, aizmirst nepatīkamo. Es nevaru piespiest sevi attēlot sāpes, jo tādējādi nespēšu palīdzēt cilvēkiem, lai cik sāpīgi kliegtu mani zīmējumi. Man vienkārši gribas, lai no maniem darbiem starotu ebrejisks siltums un varbūt arī mūsu skumjā pieredze,» saka mākslinieks.

Lai gan visu darbu pamatā ir konkrēti iespaidi, lai gan viņa grafikas lapās it kā nekas nenotiek (šķiet, trūkst pat sižeta), tomēr tajās ir jūtama autora trauksmainā un satraucošā tuvība attēlojamiem objektiem – likajiem koku stumbriem un koka piebūvītēm, čikstošajām, sašķiebtajām mājiņām un jaunceltņu tipveida kārbīņām, baltajam sniegam, pa kuru pārvietojas runcis, melnajiem dūmeņiem, kas ietiecas debesis.

Māksliniekam ļoti tuvs ir Piena ielas motīvs – tā ir viņa bērnības zeme viena pagalma lielumā. Kādreizējā Rīgas nomale, kas tagad atrodas gandrīz vai pilsētas centrā, bet turpina savu veco dzīvi, valdzina ar pavisam citādo laiku un telpas izjūtu – ar lēni plūstošo laiku un mazo (cilvēku augumā), sašķiebtu mājeļu ierobežoto telpu, ar šejienes nabadzīgajiem sadzīves apstākļiem, kaķiem un večiņām, un vienīgi šeit vēl eksistošiem skursteņslauķiem. Un mākslinieks piešķir ierastajam Rīgas tēlam citas, mazpazīstamas un aizkustinoši skumīgas iezīmes, kas atgādina, ka cilvēkam par kosmosu var kļūt arī ikdienišķā realitāte. Gan aicinoši siltā gaismā mirdzošs logs, kuru redzot pēkšņi iegūst nozīmi teiciens «mājas pavarda siltums»; gan veco, kailo koku stumbri, kas sargā mazo pagalmu mieru un kam, tāpat kā cilvēkiem, ir katram pašam savs un vēl viens visiem kopīgs liktenis; gan putni, kas velti cenšas izlidot no mākslinieka dotās telpas, – tas viss ir ārkārtīgi svarīgi tāpēc, ka atrodas tepat blakus. Tāpat kā blakus ir kāda dvēsele, kas izmisīgi meklē līdzsvaru starp sevi un vidi. Varbūt šī iemesla dēļ Elgurtu pēdējā laikā sevišķi saista «iekštelpu» žanrs – Latvijas mākslā visai retā interjera tēma.

Sarunā, kas risinājās 1994. gada 23. oktobrī Jozifa Elgurtā personālizstādes laikā, mākslinieks izteicās: «Latviešu grafikā mani visvairāk saista jūtu atturīgums, paguruma trūkums. Esmu ļoti pateicīgs saviem skolotājiem, taču man ejams savs ceļš.» Šis ceļš pēdējā laikā arvien biežāk viņu ved pie miniatūras. Iespējams, ka mazais formāts (15 x 15 cm) Elgurtam ļauj precīzāk izteikt savu attieksmi pret pasauli, it īpaši pret interjeru. Viņa

Īsi biogrāfiskie dati

Dzimis 1924. gadā Kišinevā.

Kopš 1952. gada dzīvo Rīgā.

1958. gadā beidzis Latvijas

Valsts mākslas akadēmijas

Grafikas nodaļu.

Izstādēs piedalās kopš

1958. gada. No 1964. gada

Latvijas Mākslinieku

savienības biedrs. Darbi

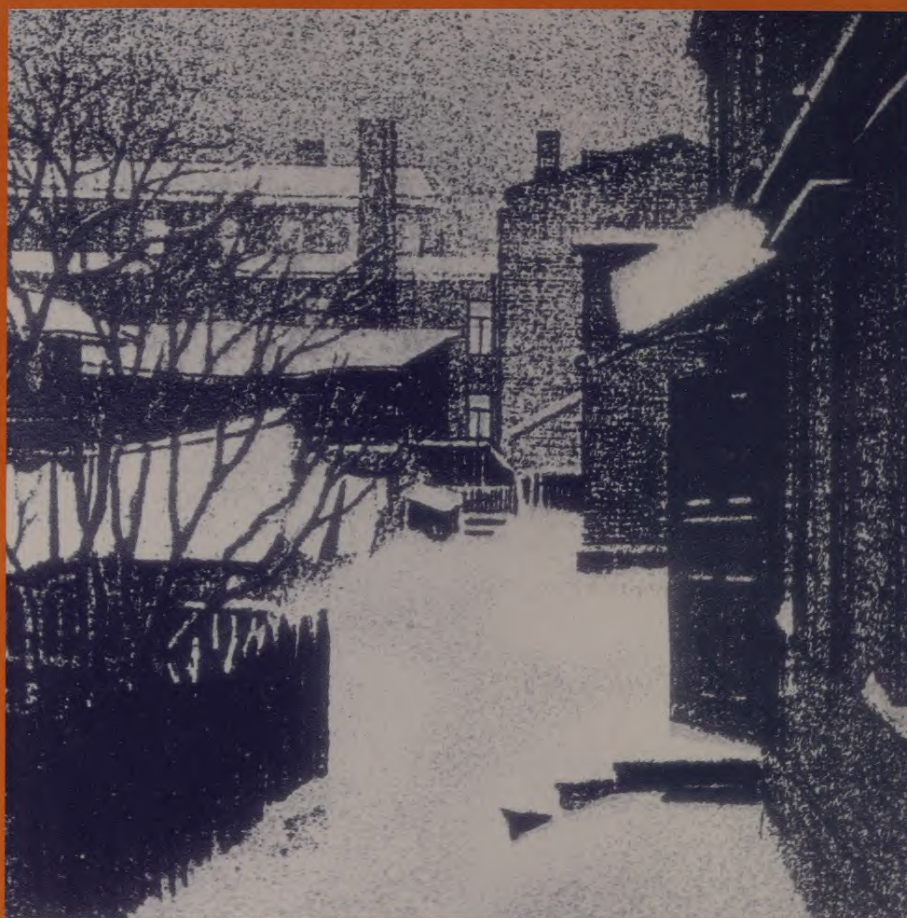
atrodas Latvijas,

Krievijas un Moldovas

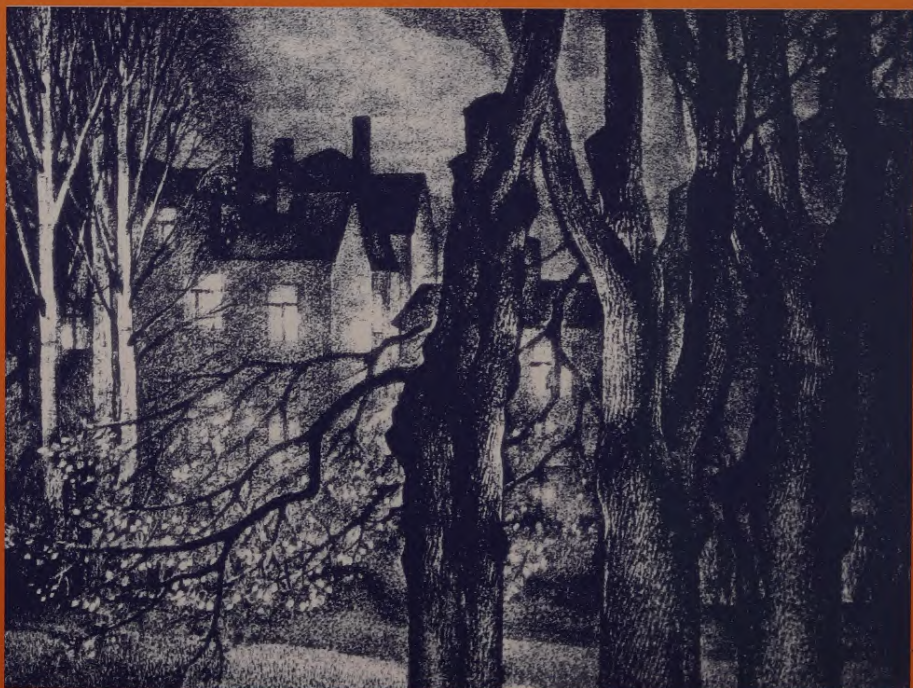
muzejos, kā arī

privātkolekcijās ASV,

Vācijā un Izraēlā.



Pūkainais sniegs. 1990.
Serigrāfija.
15 x 15 cm



Sermuliņu iela. 1988.
Serigrāfija.
45 x 60 cm



Mijkrešlis. 1989.

Serigrāfija.

65 x 50 cm

interjeri nav sadzīves spogulis vai dažādu gaumju atspoguļojums, tie ir vientuļas dvēseles spogulis. Šajās miniatūrās nav jūtama tīksmināšanās ap lietām, nav uzsvērtā cilvēka klātbūtnes izjūta. Nelielā formāta darbi it kā ievē skatītāju pa durvīm pieticīgā istabā, bet pēc tam caur logu aizved tālāk sīcīnā, parasti piesniugušā pagalmiņā. Gausais ritms, priekšmetu savstarpējā sakarība un secīgums nepārprotami atklāj vientuļa cilvēka mājokļa netraucēto klusumu. Bieži tur redzams pulkstenis, kas simbolizē lēno laika plūdumu, laiku, kas gan neapstājas, tomēr gandrīz nemainās. Un šī māja nav pagaidu patvērumus. Lietas tajā nav aizmirsušas vienmērīgi ritošās dzīves siltumu un skumst. Šis skumjas ir dziļi izjustas, mūžsenas, it kā caur logu plūstošas no «atmiņā ieslēgtās pasaules», un caur šo pašu logu tās atgriežas atpakaļ, ziemīgā dārza dzestruma un žilbinošā sniega baltuma atsvaidzinātas. Tas viss parādīts ar pārsteidzošu, tīri ebrejisku precizitāti.

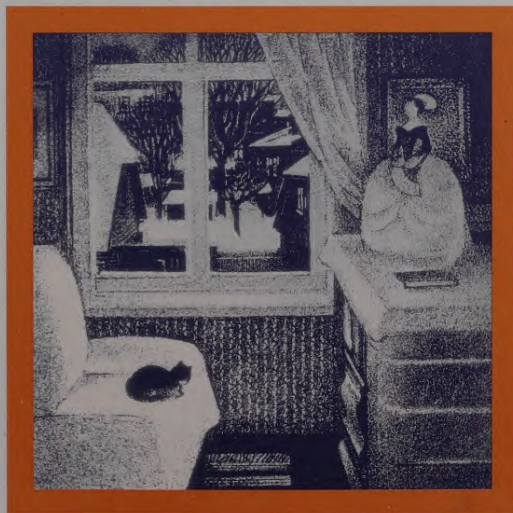
Ne velti grafiku uzskata par vienu no izsmalcinātākajiem mākslas veidiem. Elgurta estampi pārsteidz ar toņu gradāciju, nianšu bagātību, ko tik grūti panākt ar sietspiedes tehniku. Neskaitāmās tehniskās operācijas, kas rada uz papīra, burtiski, punktu dūmaku, ļauj sasniegt pilnīgi neiedomājamu telpas dziļumu un poētiskumu.

Mākslas darbā attēloto nedaudzo lietu – atvērtas grāmatas, gleznas ovālā ietvarā vai uz kumodes noliktas senatnīgas lelles – nespējīga aplūkošana skatītājā rada savādu izjūtu. Tā nav nostalģija pēc pagājušā laika, drīzāk gandrīz fiziski sajūtama vientulība. Žilbinoši balti aizkari ar volāniem, ar pārvalkiem pārsegtas mēbeles un

vienīgā dzīvā būtne – kaķēns ir tikai šīs mēmās pasaules nemainīgās zīmes.

Varbūt tāpēc Josifs Elgurts (kā kādreiz mākslinieku apvienības «Mir iskusstva» biedri) tā priecājas par lietām ar cilvēka seju. Tās bieži redzamas viņa intejeros – skaistas leļļu princeses vai klauni. Dažreiz tie darbojas pilnīgi patstāvīgi, un tad aiz šīm leļļu sejām sāk iezīmēties ne vairs leļļu drāmas, ko mazina vai pastiprina tipiski ebrejiska prasme pasmierties pašam par sevi. Tieši šī pašironija ļauj lellēm nostāties blakus cilvēkam, kā tas, piemēram, ir savā ziņā programmatiskajā Elgurta lielformāta darbā «Mijkrešlis» (1989).

Caur logu mēs redzam mijkrešļa ēnām pilnu istabu, vecu, sēdošu sievieti, bet uz palodzes divaini smaidošu rotaļu klaunu. Lōgs – tā vienmēr ir «glezna gleznā». Gadsimta sākumā mākslinieki bieži mēdza gleznot logu, jo tas ir it kā telpas turpinājums. Elgurtam, kas bieži izmantoja šo paņēmieni, lapas plakne, ko divi logi sadala trīs plānos, šķiet sevišķi parocīga. Vecīņa ar nogurušām, klēpī saliktām rokām eksistē tādā kā sastingušā paralēlā pasaulē, kur pat senlaicīgā pulksteņa vēzēklis ir nekustīgs. Bet aiz loga redzama tā pati Elgurta iecienītā ainava, motīvs, kas tiek atkārtots ar milētāja maigumu, – piesniedzis pagalmiņš, koki un iepretī veca māja. Ainava, kurā kā ģenētiskā kodā jau iemitinājusies cerība, kaut niecīga un sniegos ieputināta, kaut mēma... Mākslinieka pasaule – kā iekšējā, tā ārējā – ir neliela, tomēr šajās klusajās sadzīviskajās bezsīzeta situācijās ir jaušama neliekuļota vaļsirdība. Tajās sajūtamās tādas skumjas, ilgās pēc cilvēciska siltuma, ka nav pat vēlēšanās tās klievēt. Tā taču ir veca rīdzinieka jaunas, nelielas patiesības par labi pazīstamo pilsētu atklājums. Savas pasaules – Rīgas nomaļu sakumpušo koka māju atklājums, kur dzīvo vientuļi un ne pārāk laimīgi cilvēki. Un te ir vieta vēl vienam mākslinieka izteikumam: «Pats gaišākais manā dzīvē – tā ir iespēja pārliecināties, ka labu cilvēku tomēr ir daudz – vairāk, nekā domāju. Tas dod spēku dzīvot.»



Interjers. 1991.

Serigrāfija.

15 x 15 cm

GEORGS ZERNICKIS



Georgs Zernickis.
1987. gada foto

Tik tā ir mana zeme,
Kas manā sirdi mīt,
Bez nodoma, bez vīzas
Kur varu iet kaut rit.
Tā manas skumjas redz un bēdas.
Marks Šagāls

Mihaila Dimova nelielās
grāmatiņas «Bērni raksta
Dievam»⁸ vāks uzreiz
piesaista uzmanību – tik ļoti
uz palodzes sēdošā
pusaudža saspringtais acu
skats atgādina par mūsu
pašu bērnības bažām. Tur –
aiz loga – milzīga un salta
pieaugušo pasaule. Bet šeit
vēl pagaidām nav zudis
sapņu kuģis un fantastiski
putni... Šīs grāmatas vāka
noformējumā izmantotās
gleznas autors ir Georgs
Zernickis.

Īsi biogrāfiskie dati

Dzimis 1938. gadā Saranskā. Kopš

1962. gada dzīvo un strādā Rīgā.

Inženieris. 1981. gadā pabeidz

Latvijas Valsts mākslas

akadēmijas dizaineru kursus un

pāriet radošā darbā,

nodarbojas ar reklāmu.

1982. gadā kopā ar grupu

«Brīvā māksla» sācis

pedalīties izstādēs.

Personālizstādes 1993. un

1994. gadā Rīgā. Darbi

atrodas privātkolekcijās

ASV, Izraēlā, Krievijā,

Venecuēlā un

Zviedrijā.

Georga Zērņicka gleznas nebūt nav tik vienkāršas, kā varētu likties. Šie nelielie darbi spēj pievilkt un – saērcināt, iedzīt strupceļā un spiest atkal un atkal pārdomāt sen zināmo.

Mazas, reizēm grūti atšķiramas cilvēciskas traģēdijas, simtiem reižu redzētas, simtiem reižu dzirdētas, bet pēc tam vairs nemaz kā traģēdijas neuztvertas – tās kļuvušas par Georga Zērņicka daiļrades tēmu, kuru viņš risina ar tik smeldzīgu cilvēkmīlestību, ar tik labestīgām skumjām, ka jebkurā izstādē viņa gleznas acumirkli iespiežas skatītāju atmiņā.

Georgs Ivanovs reiz teicis, ka mākslā visu, kas ievēribas cienīgs, caurstrāvo gadsimta skumjas, trauksmes skumjas vai miera skumjas. Georga Zērņicka glezniecība ir skumja. Mākslinieks acīmredzot agrī izjutis savu nepiederību pasaulei, kuru pārvalda svešas kaislības. Skumja nokrāsa ir katrai nodzīvotai dienai, jo viņa dzīves pozīcijas nesakrīt ar optimistisko mitu pasauli (tipiska ebrejiska iezīme) ir apzināta un pastāvīga. Lai arī ko mākslinieks gleznotu – ielas skatu, kur dzīvas būtnes – zēns ar pieradinātu žurku – ir mokoša pretstatā drūmai, nekustīgai celtnei; kluso dabu, kur vectēva amatnieka senlaicīgā, caurumainā veste apaug ar puķēm; vai savu portretu bērnu dienās –, visur viņš ir un paliek ebreju mākslinieks. Un ne tas ir galvenais, ka Georgs Zērņickis, varbūt vienīgais no Latvijā dzīvojošiem māksliniekiem, daudz gleznojis Izraēlā, un pat ne tas, ka viņa darbu varoņos skaidri redzama nacionālā piederība. Viņam vienkārši izdodas saskatīt neparasto, reizēm paradoksālo, uztvert nacionālajā raksturā kaut ko tādu, kas nav vārdos aprakstāms.

«Parasti impulss darbam ir kāds nejauši redzēts vai saklausīts gadījums, kāds absolūti nenozīmīgs sīkums vai arī senas atmiņas. Bieži tā detaļa vai tēls, kam paredzēta galvenā loma, vēlāk izrādās nenozīmīgs vai arī nozūd pavisam, dodot vietu citiem tēliem, kuri līdz tam it kā slēpās ēnā.

Un tālāk sižets attīstās neatkarīgi no manis, pēc saviem likumiem, kuri man ne vienmēr ir saprotami. Mana vara pār savu darbu varoņiem drīz beidzas, viņi kļūst neatkarīgi, dzīvo patstāvīgi, un es nonāku viņu pakļautībā,» saka mākslinieks.

Ikdienas dzīves nepretenciozās ainiņas neizprotamā veidā pārvēršas vientulības, bezpalīdzības un neaizsargātības simbolos. Varbūt tādēļ Georga Zērņicka darbu varoņi visbiežāk ir bērni un veci cilvēki. Savukārt deformētās figūras jau pašas par sevi liek uzmanīgāk ielūkoties un iedziļināties gleznu būtībā. Tā kā mākslinieks eļļu izmantojis tik taupīgi, ka viņa darbi jau atgādina pastelus, viņš panācis apbrīnojami maigu kolorītu. Un skatītājs šo skumjo maigumu izjūt uzreiz. Tas ir maigums pret būtnēm, kas neprot ērti iekārtoties pasaulē, kaut arī reizēm mēģina to darīt. Dubultdzīves (savējais vai svešinieks?) traģēdija,



*Rīts. 1994.
Audekls, eļļa.
70 x 50 cm*



*Tauriņu ķērāja.
1994.
Audekls, eļļa.
64 x 35 cm*

ko pārcietis pats mākslinieks arī dziļi personiski, tāpat nevarēja neatstāt pēdas viņa daiļradē.

Aplūkojot Georga Zernīcka darbus, nez kāpēc rodas asociācijas ar mazu balagānu, kurp skatītāju aicina leijerkastes skumjās skaņas. Ne velti mākslinieks savu gleznu kolekciju nodēvējis tieši par «Balagāniņu», ne velti viņa varoņi bieži parādās Pjero, Arlekina vai tauriņu ķērāja tēlā.

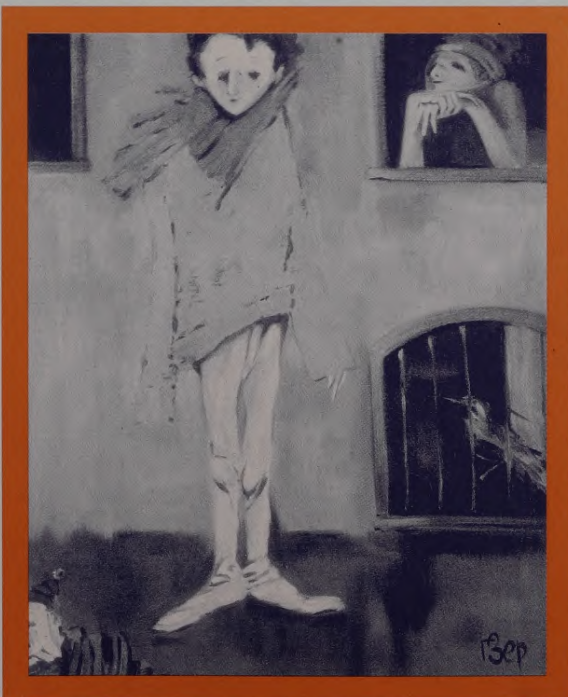
Kādā sarunā Georgs Zernīckis teicis: «Cik viegli un interesanti ir tēlu paslēpt zem maskas – tērpa, manierēm, absurdas situācijas, jo arī dzīvē cilvēks bieži bez iepriekšēja nodoma uzliek situācijai atbilstošu masku. Vientulība divatā, bet cilvēks jau sākotnēji ir vientuļš, pievilta mīlestība, vienaldzība un cietsirdība – viss atbilstošās maskās.»

Maskarādes tērps savienojumā ar dzīva cilvēka seju liek skatītājam izjust to stāvokli starp ironiju un drāmu, kādā atrodas mākslinieka tēlotie aktieri – neveiksminieki. Varoņi, kurus dzīve gandrīz uzveikusi vai kuri jau sākotnēji jutušies kā dzīves pabērni, nemeklē vainīgo savā liktenī, pagaidām viņi nav zaudējuši dzīvotgribu un, tāpat kā autors, vēl spēj pajokot par savu nelaimi. Īpaši bieži gleznotāja darbos redzami putni: tie viņ ligzdas uz bērna galvas, tie var staigāt, piesieti pie snaudoša veciņa kājas, un pat izvilkt «laimīgo lozi», ja tāda vispār kādreiz ir bijusi. Mākslinieks tos nosaucis par savu sižetu mēmajiem lieciniekiem, bezkaisligiem novērotājiem, kuru klātbūtne pastiprina trauksmes un neaizsargātības izjūtu. Šie bezkaislīgie novērotāji ir iekšējā nebrīve, kas tik raksturīga viņa paaudzes pasaules uztverei. Senā «mazā cilvēka» tēma parādās no jauna, šoreiz citā – Zernīcka skatījumā. «Kad darbs pabeigts, tas dzīvo savu dzīvi, un rodas sērīga noskaņa, ka nekas vairs nav darāms, bet tad atkal uzrodas kāds sīkums, zemapziņā kaut kas sarosās, un jau atkal viss ir iespējams,» apgalvo mākslinieks.

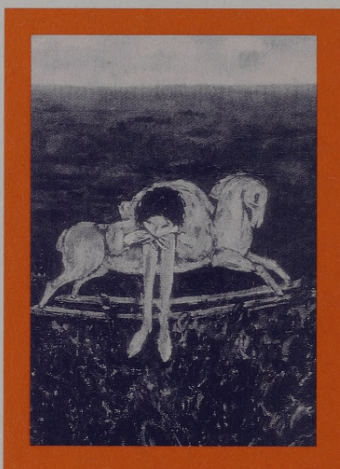
Formālisti savulaik runāja par «savādošanu», tas ir, mākslas darbu varoņa apveltīšanu ar divainībām. Georgs Zernīckis šo paņēmienu ir plaši izmantojis. Tomēr ielūkosimies vērīgāk. Vai ir tik divaini šie puišēļi, kas lidinās gaisā, turoties vienīgi pie naglas sienā, vai kas sēž uz jumta radioaustiņās un grāmatu rokās? Vai tik tie neesam mēs?



*Pagalms. 1993.
Audekls, eĶla.
59 x 31 cm*

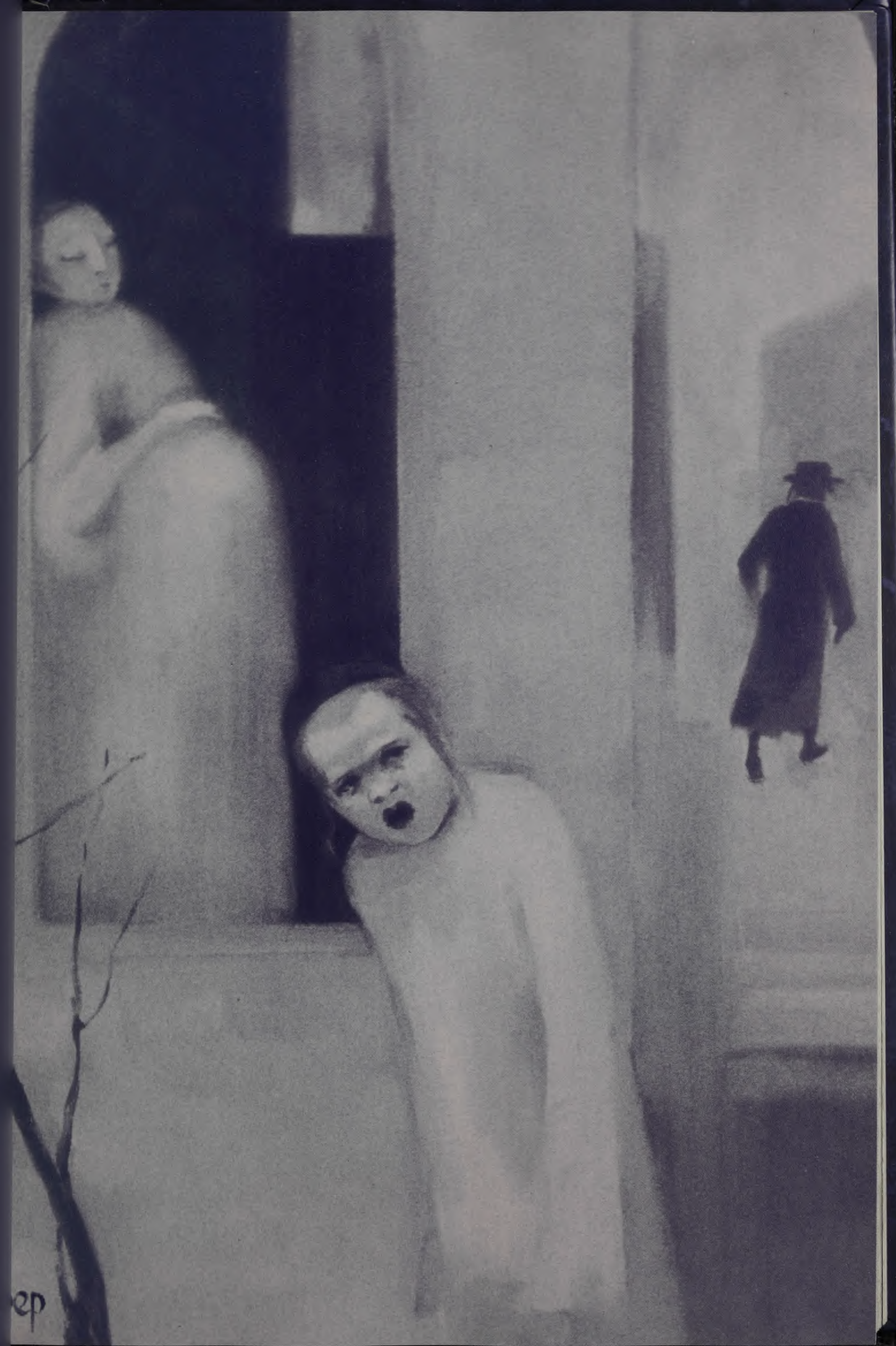


*Būris. 1994.
Audekls, eĶla.
35 x 25 cm*



*Lauks. 1994.
Audekls, eļļa.
70 x 50 cm*

*Mēs. 1993.
Audekls, eļļa.
50,8 x 40,6 cm*



HERBERTS DUBINS



Aldis Kļaviņš.
Herberta Dubina
portrets. 1973.
Ogle.
92 x 60 cm

*Kuģim jāpeld,
tāda ir tā būtība.*

*Herbertu Dubinu zīmējuši un
gleznojuši daudzi.*

*Neierobežots, visu apšaubošs
prāts, daudzpusīgas intereses,
smalks, reizēm arī dzēlīgs
humors, azartiska daba –
tādas īpašības pievilka un
intrigēja.*

Īsi biogrāfiskie dati

Dzimis 1919. gadā Rīgā. 1937. gadā
iestājies Latvijas Universitātes
Vēstures fakultātē, specializējies
mākslas vēsturē pie B. Vīpera.
1948. gadā kā eksternis beidzis
Latvijas Valsts universitāti.
1947. gadā sāk strādāt par
pedagogu. No 1958. līdz
1987. gadam lasa lekcijas
Latvijas Valsts Mākslas
akadēmijā. Kopš
1948. gada regulāri publicē
rakstus un recenzijas presē
un rakstu krājumos gan
Latvijā, gan ārzemēs.
Mākslinieku savienības
biedrs kopš
1962. gada. Miris
1993. gadā, apbedīts
Rīgā Lāčupes kapos.

Pati tikšanās ar personību, kurā absolūti nebija nekā no tumsonīgas aprobežotības vai visziņa augstprātības, lika uz daudz ko palūkoties citādi. Herberta Dubina uzstāšanās konferencēs un simpozijos tika nepacietīgi gaidītas. Prasme izcelt vērtīgo, saskatīt jaunā būtību, bet ierasto pasniegt neparastā skatījumā, tieksme uz paradoksiem padarīja par neaizmirstamu notikumu ikvienu viņa publisko uzstāšanos. Viņš prata visu, ko vien teica, pārvērst par atklājumu cilvēkiem, veicdams to ļoti artistiski, ļoti efektīgi. Šo spilgto runu pamatā bija tas, ka Herberts Dubins neparasti precīzi izjuta mūsdienu latviešu mākslu visas pasaules kultūras un sociāli politiskajā kontekstā. Informatīvi analītiska pieeja mākslas darbam vai parādībai, apbrīnojami ātra jauno sociālo un kultūras tendenču uztvere bija tas svaigais strāvājums, kurš tik nepieciešams speciālistiem. Dubina klātbūtnē izteikt tradicionālu spriedumu, tradicionālu atbildi šķita vienkārši nepieklājīgi. Un kas var saskaitīt, cik daudz jaunu ideju, cik jaunu darbu radies; pateicoties vienīgi viņa klātbūtnē to gadu radošajā vidē. Tiem gadiem neparasti lielā informētība par visdažādākajām kultūras dzīves sfērām izraisīja atklātu skaudību, kaut gan tieksme pēc daudzpusīgām zināšanām (viņš regulāri izskatīja speciālos izdevumus vācu, krievu un latviešu valodā) izskaidrojama ne tikai ar paša Dubina raksturu, bet ar viņa pārliecību, ka māksla ir kā dzīvi audi, kas savā īpašā veidā reaģē uz visu, kas notiek pasaulē. Viņš bija viens no pirmajiem, kas sāka cīņi par Latvijas dizaina attīstību, un viņa pūliņu rezultātā radās Latvijas Dizaineru savienība. Pienāks laiks, un viņa ieguldījums latviešu mākslas attīstībā tiks pienācīgi novērtēts, tāpat kā šodien ir novērtēta viņa skolotāja Borisa Vīpera loma; pie šī ievērojamā mākslas teoretiķa Latvijas Universitātes pasniedzēja Herberts Dubins mācījies, iestājoties universitātē pēc Ezras ebreju privātskolas beigšanas 1937. gadā. Karš pārtrauca mākslas nodarbības. Dubina paaudzes acu priekšā sabruka ierastā pasaule, pārvērtoties necilvēciskā maskā. To nav iespējams ne aizmirst, ne piedot. Arī no Herberta Dubina laiks prasīja nežēlīgu un baigu nodevu – viņa tuvinieki gāja bojā Rīgas geto. Taču viņam piemita apbrīnojama spēja nekad neapstāties, un ar to vien viņš spieda arī citus kustēties uz priekšu. Tā bija viņa misija, viņa cilvēciskā būtība, varbūt arī viņa tautas būtība – tās tautas būtība, kuras gēnos bija ieprogrammēta vajadzība izdzīvot.

Pateicoties lieliskajām vācu valodas zināšanām (sākumā Dubins mācījās 10. Rīgas vācu pamatskolā), viņam radās iespēja iepazīties ar Drēzdenes galerijas šedevriem, jo no 1945. līdz 1947. gadam viņš bija Drēzdenes militārās administrācijas tuks. 1948. gadā Herberts Dubins atgriezās universitātē un, nolīcis eksternātā eksāmenus, aizstāvēja diplomdarbu. No šī brīža sākas viņa pasniedzēja darbs: sākumā mākslas vidus-

skolā un mūzikas skolā, pēc tam kultūras un izglītības darbinieku tehnikumā un, beidzot, Mākslas akadēmijā. 1962. gadā Herberts Dubins kļuva Mākslinieku savienības biedrs. Viņam nebija ne grādu, ne apbalvojumu. Arī publicēties ļāva nelabprāt, lai gan ievērojamākie kritiķi Grigorijs Nedošivins, Anatolijs Kontors un Boriss Bernšteins augstu vērtēja viņa domas. Mums palicis tikai pāris grāmatu un daži raksti speciālajos žurnālos, kā arī apmēram simt recenziju Latvijas un Maskavas presē. Pēdējos gados Herberts Dubins sastādīja kartotēku par tiem ebreju māksliniekiem, kuri strādājuši Latvijā, taču nepaguva pabeigt šo darbu. Lūk, arī visa oficiālā informācija par cilvēku, kura uzticība latviešu mākslai, gatavība aizsargāt jaunā asnus vai netaisni nopelto veco bija gandrīz leģendāra. Pie viņa griezās pēc palīdzības, un viņš, profesionāli pamatodams un artistiski iepazīstinādams ar secinājumiem, aizstāvēja tajos laikos šķietami visneticamākās lietas. Ar sirdi un dvēseli ieaudzis latviešu kultūrā, Dubins tomēr bieži bija viens, bet reizēm nonāca opozīcijā vispārpieņemtajam viedoklim. Ne velti viens no viņa ievērojamākajiem skolniekiem – Latvijas Mākslas akadēmijas rektors Indulis Zariņš teicis: «Parasti taisnspārņiem [...] bruņņu spārni ir virspusē, bet nesošie spārni apakšā, bet Herbertam Dubinam zīžainie spārni ir virspusē. Nupat jau šķiet, ka viņu caururbs atriebības bulta, ko nekas nespēj aizturēt, bet tā saliecas un nokrīt atpakaļ, atsitusies pret bruņām.»⁹ Herberts Dubins prata pacelties pāri visam, ko parastie cilvēki neuzskatīja par sīkumiem. «Dzīves grūtības viņš pārvarēja kā rakete Zemes pievilksanas spēku,» nekrologā rakstīja Ābrams Kļockins. «Herberts to varēja, jo glabāja sevī milzīgu un šodien reti sastopamu mantojumu – savas tautas mentalitāti un pasaules kultūras gaisotni.»



LAUSKĀS

Laika-
biedru atmiņas
un mūsu pieticīgie
pētījumi rada iespaidu, ka
ebreju nacionālais teātris, tāpat
kā glezniecība un mūzika, šajos ga-
dos līdzinājās savdabīgi sazarotam kokam.

Viens zars piederēja izsmalcinātai, izglītotai publikai, arī repertuārs bija nopietns, prasības izpildītājiem, kā tagad pieņemts teikt, tuvojās pasaules standartiem, turpretī cits zars dāvāja savus radošos augļus tiem ebreju skatītājiem, kas piepildīja zāli cerībā izklaidēties. Šajā sakarībā visai zīmīgs ir raksts avīzē «Segodņa večerom» ar nosaukumu «Ebreju teātri» (publicējam to saīsinātu).

«Jau ceturksnis uz deviņiem. Lai gan gandrīz visas biļetes ir pārdotas un izrādes sākums paredzēts tieši plkst. 8, garderobē un zālē – tukšums. Nokavešanās šeit kļuvusi par paradumu.

Viens no ebreju vecajiem Goldfādēna aktieriem ar mani dalās domās par iespējamo jauno ebreju teātri.

– Es biju ebreju departamentā, iesniedzu pieņemumu, lūdzu neaizmirst mūs, kad veidos jaunu trupu. Teica, ka atbildēs. Ar mums tur lāgā neapspriežas. Jau trīs gadus jāstrādā uz savu atbildību, bez jebkādiem pabalstiem. [...] Jūs vaicājat, – viņš ar rūgtumu turpina, – kāpēc mēs atsakāmies no nopietna repertuāra. Mēs to mēģinājam un nevienu reizi vien, bet allaž nācās izputēt. Rīgas ebreju teātra apmeklētājiem jebkura izrāde bez mūzikas un jautrām kupļēm nav pa prātam. Tāpēc bieži vien esam spiesti ņemt nopietnas lugas un pārtaisīt tās par operetēm, pievienojot mūziku. Daudzi šī iemesla dēļ atstājuši mūsu trupu. [...]

Zvans, kas vēstīja izrādes sākumu, pārtrauca mūsu sarunu.

Iestudēja «Agudas-Ichoku». Tā ir viena no labākajām ebreju teātra dibinātāja Goldfādēna operetēm. Tajā veselīgs tautas humors mijas ar nieku melšanu, aicinājums uz altruismu un kultūru mijas ar karikatūrpersonāžu ākstīgām replikām. Goldfādēna luga, kaš domāta neizvēlīgai gaumei, izraisa zināmu kultūrvēsturisku interesi, jo tajā ietilpst daudz tautas daiļrades elementu. Ebreju tautas mūzikas pazinējs Goldfādēns dedzīgi sargāja dzimtās melodijas no dažādām reformatorkām tieksmēm.

Uzvedumam bija lieli panākumi. Gan atsevišķi mākslinieki, gan viss ansamblis bija uzdevuma augstumos. Izejot no teātra, satiku vienu no vecajiem ebreju teātra speciālistiem antreprenieri G.

G. priecājās, ka Rīgā beidzot sākuši runāt par ista ebreju teātra iekārtošanu, kas atbilstu Eiropas prasībām. No jauna ierīkotās ebreju klubā telpas ar skaisto zāli un labo skatuvi, pēc viņa domām, būtu pašas piemērotākās telpas jaunajam ebreju teātrim.

Ja uz Rīgu aicinātu tādu režisorus kā Marku Ārenšteinu vai Germanu un pie reizes papildinātu Rīgas trupu ar slaveniem ebreju aktieriem, droši varētu sagaidīt gan morālus panākumus, gan pilnu zāli. Tāda nodoma realizēšanai vienīgi nepieciešams vairāk ebreju departamenta un ebreju kultūras organizāciju iniciatīvas.»¹

It kā apstiprinot vecā aktiera sūrošanos, tajā pašā laikraksta numurā bija reklamēta J. Adlera operete «Gopļas jaunkundze», bet nākamajā numurā atkal operete «Dos Hupe Kleid» («Kāzu kleita»), tiesa gan, turpat rakstīti, ka lugas pamatā ir varmācīgas kristīšanas traģēdija (!), bet... skatītājs iet uz opereti, un viņš to saņem...

Ebreju kultūras koka zari ir savijušies un no tālienes izskatās kā vienots ziedošs zaru vainags, bet, ieskatoties mazliet vērigāk, kļūst skaidrs: katrs mākslinieks cenšas radīt ko jaunu. Izveidojušies neskaitāmi klubi un studijas, kurās parasti darbojas cilvēki ar vienādiem politiskiem, ne tikai mākslinieciskiem uzskatiem.

«Pagājušajā sestdienā darbu sāka dramatiskā sekcija «Gaksaha». Ebreju valodā bija iestudēta Šoloma Aša luga «Mitn štom» («Ar vētru») un S. Juškeviča komēdija «Zilbermana znots».»²

Mēs nezinām, vai «Zilbermana znots» pulcināja daudz skatītāju, vai «Gaksahai» bija ilgs mūžs, bet nav apšaubāms tas, ka 30. gados ebreju inteliģence ar prieku uzņēma nopietnā teātra dzimšanu ar A. Morevski priekšgala.

Interesants ir paša A. Morevska liktenis. 1910. gadā viņš pabeidza A. Suvorina teātra skolu Pēterburgā (tai pašā kursā mācījās arī M. Čehovs), tomēr viņam kā ebrejam nebija «dzīvošanas tiesību» galvaspilsētā, tāpēc sākās klejojumi pa pilsētām – Grodņa, Viļņa... Berlinē viņš filmējās, teātri spēlēja Čacki «Gudra cilvēka nelaimē» un Aktieri «Dibenā». Vārdu sakot, gudrs, mūsdienīgs aktieris un režisors ķērās pie jaunā Ebreju teātra izveides Rīgā.

Lūk, fragments no A. Morevska publiskās runas.

«Jau sen notiek strīdi par ebreju teātra ceļiem. Vai tam jābūt «ebreju teātrim» vai «ebrejskam teātrim».

«Ebreju teātris» – tas ir ļoti subjektīvs jēdziens, un to nevar izvīzīt kā praktisku lozungu. Jebkurš vācu antisemīts jums teiks, ka Reinharta teātris ir ebreju teātris. Zonntāla teātris, bez šaubām, ir ebreju teātris, pat ja tas spēlē «Vallenšteinu». Savā laikā pār Korša teātri kā krusa bira pārmetumi par to, ka tas kļuvis «ebreju teātris» un iestudēja «Mireli Efrosu» un citas ebreju lugas. No otras puses, ir pamats apgalvojumam, ka «Gabima» ir vairāk Maskavas nekā «ebreju» teātris.

Tāpēc es atklāti un bez iebildumiem paziņoju,» saka A. Morevskis, «ka mēs attīstāmies pa «ebrejska teātra» ceļu. Mūsu lozungs – būsīm universāli, bet skatīsimies caur individuāli ebrejsko un līdz ar to nacionālās daiļrades prizmu.

Ebreju aktieris, kas sniedz spilgtu Hamleta tēlu, darbojas nacionālās mākslas sfērā, jo viņš šo tēlu pārstrādājis savā apziņā – ebreju mākslinieka apziņā.»³

Jaunā ebreju teātra trupā bija divas grupas: Viļņas un Varšavas ansambļu daļas, ar katru no tām A. Morevskis strādāja vairākus gadus.

Teātra repertuāru veidoja ievērojamu ebreju dramaturgu darbi un labākie pasaules teātra literatūras sacerējumi. Pirmais iestudējums bija Kacizņa luga «Der Dukus» («Magnāts»). Tā ir brīvi apstrādāta leģenda par grafu Potocki, kurš it kā pieņēmis ebrejību 17. gadsimtā un ticis sadedzināts pilsētas laukumā Viļņā. Kaciznis ir ievērojams dramaturgs. Mūsdienu teātra literatūrā reti sastopams tik spilgts skatuviskums.

Turpmāk repertuārā bija iekļautas Aša lugas «Novadnieks» un «Ivtuha meita», kā arī Hiršbeina «Zaļie lauki», «Kalēja meitas» un «Gaismas bērni», Pinska «Pēdējie rezultāti» un «Kalējs Jakovs», Gordina «Mirele Efross» un «Patiesais spēks».

No neebreju dramaturgu darbiem iestudēja lugas «Venēcijas tirgotājs» un «Tas, kurš saņem pļaukas». Teātris nodomājis pievērsties arī melodramai un tuvākajā nākotnē iestudēt «Kinu». Vēl plānota kāda no Moljēra lugām, kā arī Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi».

«Pats par sevi saprotams,» A. Morevskis saka, «mūsu ceļš ir grūts un ērkšķiem klāts. Katrs iesākums ir grūts, taču mēs ceram drīz kļūt par tādu ebreju mazākumtautības teātri, par kādu ne tikai sapņojam, bet pie kura izveidošanas jau esam ķērušies.»⁴

1926. gada 17. novembrī avīzes parādījās Jaunā ebreju teātra aktieru fotogrāfijas un I. Jefimova recenzija, kuru sniedzam saīsinātu.

«Vakar Ebreju teātris Rigā atklāja savu pirmo sezonu. Tas bija eksāmens jaunajam teātrim, un jāsaka, ka teātris spidoši izturēja šo pārbaudījumu. Kaut arī vēl ir daudz kas labojams, tomēr katrā ziņā jāatzīst, ka Rīgas ebreju tautības iedzīvotāji saņēmuši tādu teātri, kāds viņiem bija nepieciešams un pēc kura viņi bija izslāpuši. [..]

Izrādei bija lieli panākumi. Skatītāji, kas papildināja zāli, uzņēma to ar sajūsmu. Otrajā starpbrīdī aktieriem pasniedza grozus ar ziediem un buķetes.»⁵

Vienlaikus ar A. Morevski trupā strādāja vēl kāds interesants režisors – A. Šteins. Pēc gada šis režisors ebreju teātra aktieriem kļuvis par personu *non grata*. Būs sūdzības, ķildas, nesaskaņas (kurā teātri gan tādu nav!), bet toreiz 1926. gadā A. Šteins, tāpat kā A. Morevskis, teātri iestudēja nopietnu dramaturģiju.

Jaunā ebreju teātra pirmizrāde «Grūti būt ebrejam» pēc Šoloma Aleihema lugas pulcināja nepieredzēti daudz skatītāju. Pārpildītajā zālē bija gan ebreju intelīģence, gan publika, kas alka vieglas izklaides. Cilvēki gaidīja brīnumu, notikumu teātra pasaulē. Bet vai sagaidīja? Pameklēsim atbildi I. Jefimova recenzijā par šo izrādi.

«Šoloms Aleihems savu lugu «Grūti būt ebrejam» nosaucis par komēdiju. Šo nosaukumu attaisno daudzās ārēji komiskās situācijas, kas pasniegtas ar Šolomam Aleihemam raksturīgu humoru, bet patiesībā smieklī šajā komēdijā ir smieklī caur asarām. Un, ja publika izrādes laikā daudz smējās, tad tas izskaidrojams ar to, ka «dzīvošanas tiesību» laiki sen pagājuši. Tikai pēdējā – noslēguma aina, kad Dāvids Špiro pēc pristava aiziešanas, kurš aizved rituāla slepkavībā apsūdzēto gan īsto, gan neisto Šneiersonu, paliek savā «cara tornī» un turpina Lieldienu lūgšanu, atklāj skatītājiem dziļo traģediju, ko trīs cēlienos bija slēpuši autora joki.

Jaunā ebreju teātra aktieri Havels Buzgans, Abrams Volfštads, Morduhajs Hilsbahs, Dāvids Kaizerovičs, Marija Kaizeroviča, Klāra Mandelsone (Segaloviča), Haims Sandleris, Leibs Fridmans, Danils Špiro un Jeguda Julins.

6

СЕГОДНЯ ВЕЧЕРОМЪ № 260
Первый спектакль Еврейского театра.
«Дерь Дукусъ» — Кацизнагс.

Среда 17 ноября 1926 года



Хавель Бузгань.



Абрам Вольфштадт.



Мордухай Гилебах.



Давидь Каизеровичь.



Мария Каизеровичь.



Клара Мендельсонъ (Сегаловичь).



Хаймъ Сандлорь.



Лейбъ Фридмань.



Даниль Шапиро.



Егуда Юлинь.

A. Šteins iestudējis lugu «Grūti būt ebrejam» tā, kā Šoloms Aleihems ir jāiestudē, – vienkārši un bez slēptām idejām. Uz skatuves parādās gabalīšs iz ebreju dzīves ārpus apmešanās robežām. Ikvienu lugas persona bija reālās dzīves lauska. Smalkais šolomaleihemiskais humors bija jaušams visā izrādes gaitā.

A. Šteinam tikusi pati grūtākā – Ivana Ivanoviča Ivanova – «trīskāršā Ivana» loma, kurš uz gadu nolēmis kļūt par ebreju, lai parādītu, ka «būt ebrejam nepavisam nav tik grūti». A. Šteins ārkārtīgi veiksmīgi atveidoja bezbēdīgo puisī, istu krievu studentu – ģenerāļa dēlu. Viņa grims bija labs (bet parūka ne sevišķi izdevusies).

Istā Šneiersona – pseidoivanova loma Šolomam Aleihemam nav izdevusies, un lugā nemaz netiek pamatota Šneiersona aizraušanās ar Betiju. Bet H. Buzgans labi tika galā ar lomu un guva pelnītus panākumus.

aktieru (gan iesācēju, gan profesionāļu) bija pietiekami visiem virzieniem, visiem klubiem un visiem teātriem...

Lūk, fragments no pianistes M. Rozenbergas vēstules savai radniecei Maskavā 1932. gadā:

«Miļā Riva [...] beidzot man ir laiks Tev uzrakstīt. Pēdējās trīs nedēļas bija kā murgs. Mūsu māja pārvērtās par šuvēju un mākslinieku darbnīcu: tika gatavoti tērpi Ebreju politehniskās biedrības ballei. Man liekas, ka mūsu dāmas pēdējā laikā ar to vien nodarbojas. Garijs [arhitekts Rozenbergs] zīmēja neskaitāmas skicītes resnām un tievām, jaunām un vecām [...]. Protams, mūsu tualetes tika turētas slepenībā. [...] Pati balle bija lieliska.

Visu apakšējo stāvu un zāli aizņēma mazas, jociģas bodītes dažādās krāsās, tajās pārdeva visādu niekus par trāku naudu. [...]

Es biju izvēlēta par vienu no goda dāmām. Mums vajadzēja izvīlināt no mūsu bagātniekiem

Ebreju oratoriskais
koris un
diriģents
Jakovs Abramiss.
1927. gada foto



Visspilgtāko tipiski šolomaleihemisko tēlu radījusi Vitalina. Pavisam nesen mēs redzējām viņu dziļi traģiskās vecās «rebecen» (rebes sievas) lomā («Diena un nakts»). Šoreiz viņa spēlēja komisku večiņu. Starp abām lomām ir būtiska atšķirība, un abas lomas ir noslipētas līdz pēdējam sikumam. Grims un kostīms, intonācija, kustības, visa «a idiše mame» psiholoģija bija lieliska. Cienīgs partneris viņai bija A. Einess, kas Davidu Špiro spēlēja atturīgi un ar lielu humora izjūtu. Tankela bija apburoša ģimnāziste. Štreitmans (māklers Kacs) un Surics (melameds) rādīja veiksmīgus tipus. Vairāk nekā apmierinošas bija dekorācijas.»⁶

Interesanti, ka tajā pašā avīzes numurā lasāms, ka regulārie ģimeņu vakari «Bjalik» klubā nenotiks... Kas zina, kas atceras? Varbūt Jaunais ebreju teātris pārvīlinājis savā pusē pastāvīgos kluba apmeklētājus. Un tomēr, iepazīstoties ar «Bjalik» kluba kora sastāvu, ko vadīja tāds meistar kā Jakovs Abramiss, neviļus jānonāk pie secinājuma: tajos mums jau tālajos laikos ebreju

pēc iespējas vairāk naudas, tas ir, pārdot zīmuli par Meisenes servīzes cenu, jo nauda taču bija paredzēta trūcīgo ebreju bērniem. [...] Man visu laiku šļuka nost baltā parūka. [...] Bet tas bija pat amizanti. Katrā ziņā savācām pieklājīgu summu. [...] Silvu [Silvu Budo – M. Rozenbergas meitu] ievēlēja par balles karalieni un pasniedza balvu. [...] Dejojām līdz ritam. [...] Pašlaik visi šie krāmi stāv priekšnamā, žēl tos mest prom [runa ir par tērpiem]. Tā tiešām bija vislepnākā un krāšņākā balle, kādu es atceros ebreju klubā. [...]

Balles, dažādi vakari... Tiem gatavojās, veidoja speciālus projektus zāļu un citu telpu noformēšanai. Slavenais Mihails Jo, noformējot ebreju preses balli, izveidoja asprātīgu un oriģinālu skulpturālu simbolu šim vakaram.

Teātri notika vēl viena pirmizrāde – F. Bimko «Zagli». Šķietami nekas neliecināja par vētras tuvošanos. A. Šteina iestudētā izrāde norisa normāli, lielisko dekorāciju autors bija Mihails Jo.

Pa to laiku brieda batalijas: grupa aktieru nosūtīja avīzēm «Frimorgn» un «Segodņa večerom»

vēstulī, kurā apvainoja A. Šteinu visos nāves grēkos. Ne jau mums šodien spriest par to, cik piemērots A. Šteins bija teātra vadītāja un režisora postenim, kā arī par to, vai viņa iestudētais uzvedums «Sabotājs Cvi» bija labs vai slikts. Mums jābūt viņam pateicīgiem par to vien, ka uzveduma noformēšanai viņš uzaicināja tik izcilu mākslinieku kā M. Jo, un jāpateicas laikam, kas saglabājis izrādei paredzēto kostīmu interesantās skices. Uzveduma «Sabotājs Cvi» trupas sastāvs: Š. Bļahers, H. Buzgans, K. Kaplans, I. Krēmers, G. Levitass, K. Segaloviča, M. Surics, D. Šapiro, A. Šteins, J. Julins; piedalījās arī koris un orķestris.

Ēkā Skolas ielā 6 bija vēl kāds interesants notikums – gleznotāja Izaka Fridlendera izstāde «Gleznas un grafika». Izstādē notika lekcija, kuru ilustrēja «gaismas bildes». Šodien grūti iedomāties, kāda 20. gadu beigās bijusi gaismas tehnika, droši vien viss bija jaunums un mākslinieka eksperimentu rezultāts.

Leģendārā Abramisa ģimene... Par to daudz stāstīts nodaļā «Mūzika», un tomēr gribas pieminēt kādu virskantora Abramisa, vecākā, koncertu, kas notika 1928. gada 20. janvārī. Citešu dažas rindiņas no recenzijas par šo koncertu:

«[...] Vienīgi uzveduma augstais kultūras līmenis varēja tik labi pasargāt šo plašo, patīkami tembreno balsi, kas neskaitāmas reizes tikusi piepulēta un nogurdināta, dziedot sinagogā un atklātā telpā. Kultūra izpaužas visur: gan balsi uzņemot, gan izmantojot dažādos veidos. [...]»⁷

...Koncerti, izstādes, uzvedumi Amatnieku biedrībā, «Bjalik» klubā, Ebreju teātrī – visiem šiem sarīkojumiem pietika enerģisku, talantīgu cilvēku, stingru kritiķu un, protams, – humoristu. Ironisku, labvēlīgu, paškritisku. Lūk, kā Ebreju teātra dzīvi apraksta pazīstamais to gadu humorists Anri Gri «Starpbrīdi ebreju teātrī»:

«Vējš no Dzirnau un Baznīcas ielas stūra atpūtis šo rindu autoru Ebreju teātrī. Notiek pirmizrāde. Ļaužu ka biezs, valda liela rosība. Foajē tiek apspriestas aktuālas tēmas. Dzirdami vārdi: jubilejas... atentāts... Garnero... Divi kontrolieri ar burvīgiem zaļiem atlokiem pārbauda biļetes.

Autors vienmēr bijis pārlieku kautrīgs. Tāpēc viņš, klusi nostājies stūrī, pacietīgi gaida sākumu. Tas nevelkas nemaz tik ilgi. Galvenais, viņš ir sagaidījis. Viņš pat paguvjis pa šo laiku saskatīt daudz ko raksturīgu. Tas viņam tā iepatikās, ka viņš šo nodarbi turpināja arī izrādes laikā, starpbrīdi un vēlāk, kad sākas uzbrukums garderobei. Tā dzimusi viņa mazā teātra tipu galerija.

Teātra draugs. Iespējams – komitejas loceklis

Viņam šķiet, ka teātris balstās tikai uz viņu. Viņš priecīgi skrien pa kāpnēm sagaidīt ienākošos paziņas un, iejuzdamies saimnieka lomā, lepni un norūpējies vaicā:

– Nu kā jums patīk pie mums? Es redzu, ka jūs te esat pastāvīgs viesis...

Nelabvēlis

Protams, ir arī tāds. Skaidrs, ka tas ir «operetnieks». Viņš nācis no naidīgas nometnes, pilns karstas vēlmes samalt miltos, iznīcināt. Izrādes laikā viņš nespēj mierīgi nosēdēt. Ik pa brīdim viņš vērsas pie blakusēdētāja:

– Ak, šausmas, vai dzirdējāt, ko viņa teica. Pie mums, operetē, tā nerunā. Esiet mierīgs. Un viņi vēl apgalvo... Fui...

Skeptiķis

Viņš atnācis pirmo reizi. Pa kāpnēm viņš iet uzmanīgi. It kā baidīdamies, ka tās tūlīt sagāzīsies. Uz biļešu kontrolieri viņš skatās ar zobgaliņu smīnu. Pirms ieiešanas zālē viņš ieskatās tajā ar vienu aci.

– Sakiet, lūdzu, kur jums ir skatuve. Ā, redz kur, gandrīz nemaz nav redzama.

Nicināms asimilators

Viņš patiešām ir nicināms. Uz viņu skatās ar līdzjūtību. Starpbrīžos viņš mirkst sviedros aiz sapsprindzinājuma, studē programmā latviešu tekstu. Izrādes laikā viņš pieliecas kaimiņam pie auss un lūdz, lai paskaidro. Viņu cenšas klusināt no visām pusēm. Tas jau kļuvis par sava veida sportu. Viņš jūtas neomulīgi. Droši vien aiziedams viņš solās pats sev, ka ķersies pie ebreju valodas.

Stridnieki

Nevienā teātrī starpbrīžos nestrīdas tik daudz kā šajā. Strīdas virieši. Strīdas dāmas. Tēma vienmēr ir viena un tā pati.

Virieši strīdas tā:

– Apžēlojieties, tauta vienmēr runājusi šajā valodā, tā patiešām ir valoda, to vajag kultivēt, sargāt...

– Jums nav taisnība, tas tomēr ir izkropļots valodu maisījums. Mums ir sava sena, brīnišķīga valoda, mūsu pienākums to atkal popularizēt.

Dāmas strīdas citādi:

– Nē, tā ir valoda.

– Nē, žargons.

– Bet es jums saku, ka valoda.

– Bet es saku, ka žargons.»⁸

Starp citu, pēdējā rindkopa dod vielu pārdomām arī mūsdienu valodniekiem, kuri diskutē par idiša likteni... Būšu drosmīga un, neielaižoties filoloģiskos pētījumos, vienkārši novēlēšu, lai valoda (vai žargons), kurā gadsimtiem ilgi runājusi ebreju iedzīvotāju lielākā daļa daudzās Eiropas valstīs, arī Krievijā, netiktu nodota aizmirstībai, kaut arī senā, labskanīgā Izraēļa bērnu valoda neapšaubāmi ieņem vadošo vietu...



Silva Budo – balles karaliene.

1932. gada foto

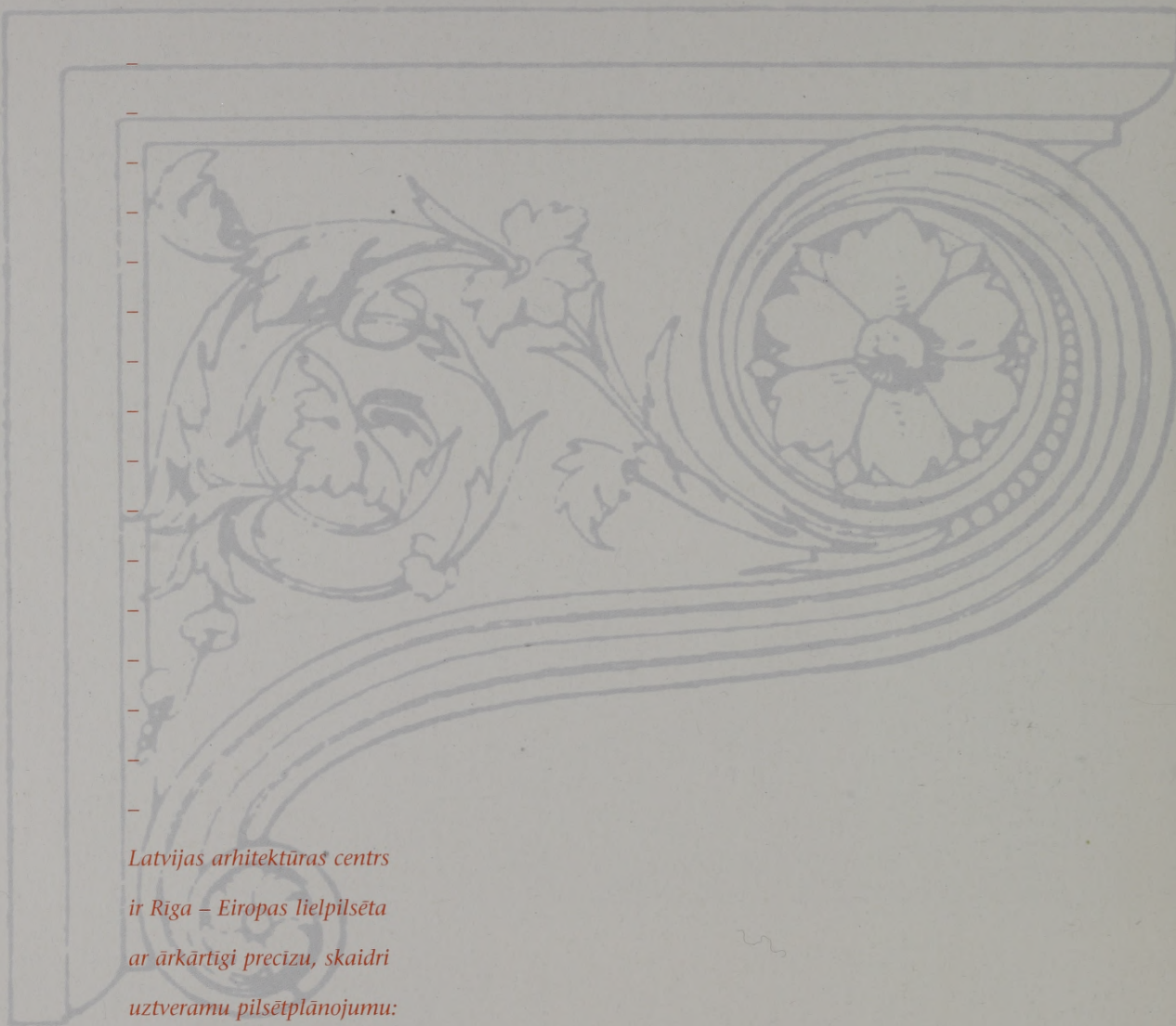


Mihails Jo skice izrādei «Sabotājs Cvi». 30. gadu reprodukcija





A R H I T E K T Ū R A



*Latvijas arhitektūras centrs
ir Rīga – Eiropas lielpilsēta
ar ārkārtīgi precīzu, skaidri
uztveramu pilsētplānojumu:
viduslaiku vecpilsētu
Daugavas labajā krastā
apjož bulvāru pusloks, bet
tālāk plešas viengabalaina
regulāru taisnstūra kvartālu
apbūve. Tāda Rīga
izveidojās 19. gs. otrajā pusē
un 20. gs. sākumā – vienā
no straujākajiem un
auglīgākajiem uzplaukuma
periodiem pilsētas vēsturē.*

Bulvāru apbūve aizsākās 19. gs. otrajā pusē pēc pilsētas nocietinājumu nojaukšanas, bet īpaši nozīmīgs ir 20. gs. sākums, kad nepilnu 15 gadu laikā pilsētas iedzīvotāju skaits gandrīz divkāršojās. Senākās koka ēkas bijušajās priekšpilsētās nomainīja kapitāla daudzstāvu apbūve. Tā arī nosaka mūsdienu Rīgas centra seju.

Visu, kas pēdējā gadsimta gaitā uzcelts Rīgas centrā, radīja paši rīdzinieki. Te roku rokā strādāja vietējie baltvācu, latviešu un ebreju arhitekti, arī kāds krievs. Rīga bija internacionāla pilsēta, taču kultūrā vadošo vietu noteikti iekaroja latviešu radītais, aktīvi piesaistot gan tuvākas, gan tālākas ietekmes. Arī arhitektūrā vērojama latviešu dominante – vairāk nekā 60% no gadsimta sākumā būvētajām daudzstāvu ēkām piederēja latviešiem. Aktīvi strādājošu arhitektu Rīgā bija ap 70, bet kādi 10 latviešu arhitekti uzcēla vairāk nekā 40% no visām mākslinieciski izteiksmīgākajām ēkām. Tomēr tālaika arhitektūrā īpaša loma bija diviem ebreju meistariem – Mihailam Eizenšteinam un Paulam Mandelštāmam. Lai novērtētu viņu veikumu visā Latvijas arhitektūras vēsturē, nepieciešams izprast tālaika būvmākslas stilistiskās attīstības vispārējās īpatnības. 19. gs. valdīja eklektisms – stils, kas balstījās uz plašu iepriekšējo vēsturisko stilu formu izmantošanu. Taču eklektismam bija tikai tam raksturīga mākslinieciski pozicionāla sistēma: vienmērīgi ritmizēta, ļoti piesātināta arhitektoniskā apdare un visu detaļu viennozīmība. Arhitektonisko dekoru izmantoja aplikatīvi, bet to izvēlējās atbilstoši celtnes funkcijai (arī vārda «eklektisms» jēdzieniskais saturs ir «izvēle»). Tāpēc, piemēram, Lielo un Mazo ģildi ietērpa viduslaicīgās, gotiskās formās, bet Bīržu uzcēla līdzīgu renesanses laikmeta Venēcijas pilim, kas simbolizē bagātību. Skolām parasti izvēlējās vispārinātas renesanses formas, jo renesanse saistās ar humānismu. Ne vienmēr lietoja tīru neostilu, bieži vien vienlaikus izmantoja vairāku vēsturisko stilu formu valodu.

20. gs. sākumā kā reakcija uz pagātnē vērsto eklektismu uzplauka jūgendstils, kura pamatā ir nevis iepriekš izvēlēta forma, bet gan pilnīgi jauna mākslinieciskā metode – celtniecības objekta materiāli tehniskās substances (būvprogrammas, funkcionālā plānojuma telpiskās struktūras, izmantoto būvkonstrukciju materiālu utt.) mākslinieciski izteiksmīgs atspoguļojums ēkas arhitektoniskajā veidolā. Izmantoja, protams, arī tikai jūgendstilam raksturīgu, pilnīgi jaunu ornamentālo dekoru – liekti saspriestas, viļņotas un vijīgas līnijas vai tīri ģeometriskas formas, stilizētu augu motīvus, smaidīgas, smejošas, klieždošas vai melanholiskās grimasēs veidotas maskas, pāvus,

gulbjus, fantastisku dzīvnieku figūras utt. Taču ornamentālos rotājumus vienmēr organiski iekauseja arhitektoniskajā pamatformā. Vārdu sakot, eklektisma radošo paņēmieni – it kā no ārpusē uz iekšpusi – nomainīja ar pilnīgi pretēju – no iekšpuses uz ārpusi. Šāda principā racionāla mākslinieciskā metode ir pamatā visai 20. gs. modernajai arhitektūrai. Ar jūgendstilu sākās mūsdienu arhitektūras stilu sistēma.

20. gs. divdesmitajos gados radās funkcionālisms, ko dažkārt dēvē arī par jauno lietišķību, konstruktīvismu vai moderno kustību. Tas strikti atteicās no jebkādiem ornamentāliem rotājumiem ēku fasādēs. Celtnēm raksturīgs kubisks apjomu kārtojums, lēzeni vai pat plakani jūti, lieli, parasti vienlaidu lentēs kārtoti logi, ar šīm «lentēm» kontrastējoši vertikāli iestiklojumi, aiz kuriem parasti atradās kāpņu telpas.

Rīgas bulvāru pusloks ir izcils eklektisma būvmākslas ansamblis, bet tam apkārtējo bijušo priekšpilsētu pilsētvides raksturu galvenokārt nosaka jūgendstils. Atšķirībā no būvprakses gandrīz visā pasaulē Rīgā eklektisms pilnīgi izzuda jau ap 1904. gadu. Rīga ir īsta jūgendstila metropole, kam nav līdzīgu citur. Bez tam Rīgā ir arī vairākas izcilas, turklāt salīdzinājumā ar pasaules pieredzi samērā agri celtas funkcionālisma ēkas.

Mihaila Eizenšteina vārds galvenokārt saistās ar jūgendstilu tā agrajā, dekoratīvi pārsātinātajā veidolā, bet Pauls Mandelštāms Latvijas būvmākslas vēsturē laikiem gan ir vienīgais meistars, kura daiļradē pārstāvēti visi iepriekš aplūkoti vēsturiskie stili, turklāt ar izciliem darbiem.

MIHAILS EIZENŠTEINS

—
—
—
—

*Tikpat bieži kā Vecrīgu
tūristi Rīgā apmeklē Alberta
ielu, kur redzamas
jūgendstila visdažādākās
izpausmes, bet
intrīģējošākās un
impozantākās ir
Mihaila Eizenšteina celtās
ēkas. Tās veidotas
jūgendstila ekstrēmi
dekoratīvā formā, kas ir
visvairāk apbrinota un
visniknāk pelta, visskaļāk
cildināta un visnoteiktāk
noraidīta. Tajā spoža
oriģinalitāte sadzīvo ar
tiešiem atdarinājumiem,
kurus, ja grib, var saukt par
plaģiātu. M. Eizenšteina
arhitektūra var patikt un var
arī nepatikt, bet vienaldzīgu
tā neatstāj nevienu.*

*Pretrunās dzimst patiesība,
bet pretruna mākslā bieži ir
skaista pati par sevi.*

*M. Eizenšteina daiļrade
acīmredzot ir tieši šis
gadījums.*

M. Eizenšteins (1867–1921), pēc profesijas būv-inženieris jeb, kā toreiz teica, civilais inženieris, izglītību bija ieguvis Sanktpēterburgā. Viņš strādāja Vidzemes guberņas valdē par satiksmes ceļu nodaļas priekšnieku. Pēc viņa projektiem Rīgā uzcelts vairāk nekā 15 daudzstāvu mūra dzīvojamie ēku, un gandrīz puse no tām tagad ir augstākās proves – valsts nozīmes arhitektūras pieminekļi.

Būdams dzīvespriecīgs patmīlis, M. Eizenšteins cienīja pārticību, ko nodrošināja veiksmīga dienesta karjera. Aizvien skanīgāka kļuva iegūtās «čīnas» – galma padomnieks, valsts padomnieks, īstenais valsts padomnieks. Mājās viņam patika uzņemt viesus, klausīties mūziku, baudīt delikateses un kavēt laiku kāršu spēlē. Acimredzot, lai to visu sasniegtu, viņš bija atteicies no savu senču ticības un pārgājīs pareizticībā. Arī apglabāts viņš ir pareizticīgo kapsētā Berlinē, bet tautību tomēr bija devis Dievs.

Skopas ziņas par M. Eizenšteina privāto dzīvi saglabājušās vienīgi viņa dēla – pazīstamā kinorežisora Sergeja Eizenšteina atmiņās, bet viņa arhitektūra dzīvo joprojām.

Pirmās M. Eizenšteina celtnes – ires nami Strēlnieku ielā 19 (1897), K. Barona ielā 39 (1898) un Margrietas ielā 16 (1900) – uz vispārējā Rīgas arhitektūras fona ne ar ko neizcēlās. Tie bija tradicionālie eklektisma stila darinājumi ar fasādēs vienmērīgā ritmā sakārtotiem, galvenokārt renesanses formu garā veidotiem arhitektoniskās apdares elementiem un detaļām. Tāda ir arī Dzirnavu ielas 18. nama pagalma dziļumā pēc viņa projekta 1901. gadā celtā ēka. Taču 1904. gadā šajā pašā pagalmā M. Eizenšteins uzcēla vēl vienu ēku, un tā nepavisam nelidzinās iepriekšējai. Pilnīgi cita apjomu kompozīcija, cita logailu forma, cits stils.

Krasas pārvērtības M. Eizenšteina daiļradē notika jau 1901. gadā, kad viņš cēla J. Lazdiņa namu Elizabetes ielā 33. Ēkas fasāžu kompozīcijas ritms un kopējā uzbūve vēl pilnīgi iekļaujas eklektisma arhitektoniski mākslinieciskajā sistēmā, bet apdares detaļas pārsteidz ar kaut ko pilnīgi jaunu un nebijušu. Starp solidi akadēmiskajām kaimiņu ēkām Rīgas bulvāros M. Eizenšteina būve burtiski mutuļo un verd. Visas detaļas veidotas augstcilni, un to ir tik daudz, ka uzskaitījums aizņemtu pabiezu sējumu. Te var redzēt gandrīz vai visu, kas Eiropas arhitektūrā sastopams pēdējo 1000 gadu laikā. Ir arī daudz kā vēl neredzēta – tāda, kas parādījās līdz ar jūgendstilu: dažādu liektu līniju un geometrīzētu formu, kā arī augu motīvu ornamentu, maskaronu ar teiksmainām frizūrām, kurās sapinušies augu zari, ziedi un saknes, putnu spalvas, spārni un sazin kas vēl – domā, ko gribi.

Ridzīnieki ar jūgendstila mākslu visā tās grūti aptveramajā formu un izteiksmes līdzekļu diapazonā pirmoreiz iepazīs vērienīgajā pilsētas 700 gadu jubilejas svinībām veltītajā izstādē 1901. gadā. Tā aizņēma visu Esplanādi un bija izvietota

pēc arhitektu A. Ašenkampfa un M. Šervinska projektiem būvētos dažāda lieluma paviljonos (tolaik vēl nebija tagadējo Mākslas akadēmijas un Mākslas muzeja ēku). Acimredzot tieši te M. Eizenšteins guva ierosmi savam turpmākajam darbam. 1904. gadā pazīstamais latviešu literatūrkritiķis, publicists, sabiedriskais un kultūras darbinieks J. Asars rakstīja, ka pēdējos gados lielas pārmaiņas skārušas gan cilvēku apģērbu, gan jauncelto namu fasādes, gan skatlogos izliktās preces – viss izskatās pavisam citādi nekā pirms pāris gadiem. Viņš uzsvēra: «Šī garša, kura Rīgā tikusi pie vārda īpaši ar 1901. gada jubilejas izstādi, ir tiešām kas jauns.»¹

1902. gads M. Eizenšteina bija radošu pārdomu laiks, kad viņš neuzcēla neko. Jaunā stila formu valoda bija tik impozanta, izteiksmīga un efektīga, ka tai drīz vien radās jauni pasūtītāji. Tas nebija nejausi: arhitektūra ir vizuālā māksla, kuru uztver vispirms un vienīgi ar formu, lai kāda tā arī būtu, un novitātes parasti saskata tieši no ārpusē, bez dziļāka ieskata iekšējās uzbūves likumsakarībās.

1903. gadā parādījās trīs jauni meistara darbi – ires nami Elizabetes ielā 10a un 10b un Alberta ielā 8. Ēku **Elizabetes ielā 10a** vēl 1902. gadā tradicionālā eklektisma stilistikā bija projektējis ievērojamais latviešu arhitekts Konstantīns Pēkšens, bet tad tai mainījās īpašnieks, un jau celtniecības gaitā jaunā saimniece L. fon Hanovska kundze pasūtīja jaunu fasādes projektu M. Eizenšteina, kas to ietēra bagātās jūgendstila dekoratīvās formās.

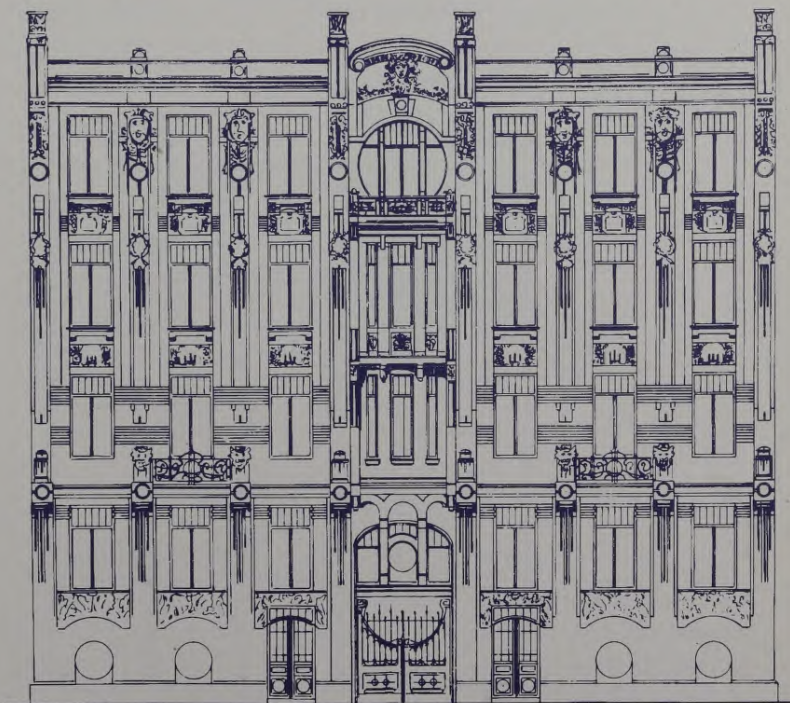
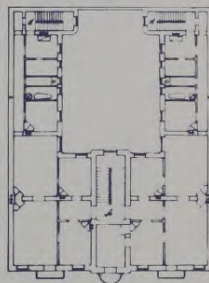
Turpat kaimiņos – **Elizabetes ielā 10b** – M. Eizenšteins cēla ēku turīgajam namīpašniekam A. Ļebedinskim. Tālaika kritika ēkas fasādi novērtēja samērā atzinīgi, uzsverot prasmīgo

A. Pola nams

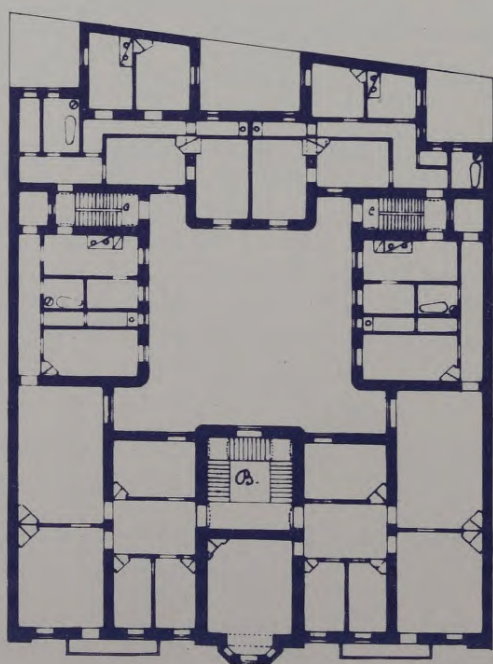
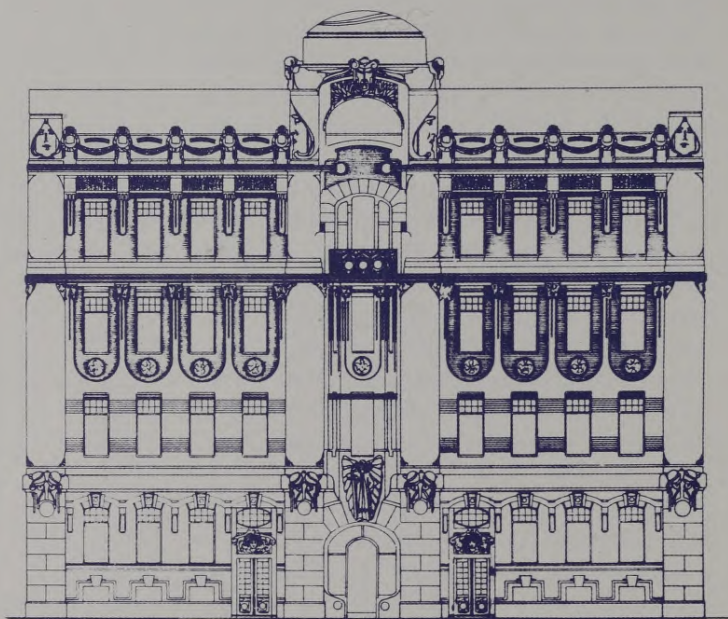
Alberta ielā 8.

1903. gads.

Plāns un fasādes projekts



tonālo risinājumu (gaiši pelēks un zils) un apdares materiālu izvēli, un piebilda: «Ja nebūtu vēl šausmīgi izķemoto sieviešu ķermeņu ar neizprotamajiem riņķiem rokās un tāpat arī baismīgās sieviešu galvas atikā, tad te nebūtu ko pelt».² Milzīgā formu daudzveidība fasādē to pašu kritiķi tomēr spieda konstatēt «daudzējādā ziņā pa daļai neattaisnotas izstādes iespaidu». Bet agrais, ļoti dekoratīvais jūgendstils bieži vien tads arī bija – neapvaldītā formu spēlē liesmojošs. Interesanti, ka, veidojot šīs ēkas fasādi, M. Eizenšteins ārkārtīgi veikli izmantoja jau gatavu Leipcigas arhitektu G. Vinšmaņa un H. Kocela izstrādātu fasādes zīmējumu, kas bija publicēts kādā Sanktpēterburgā izdotā grāmatā par jaunā stila fasādēm.³ Šī grāmata bija kāda vācu izdevuma pārpublicējums.



A. Ļebedinska nams
Elizabetes ielā 10b.
1903. gads. Plāns un
fasādes projekts

Vācijā dažādi «jaunā stila» abstraktu fasāžu zīmējumu albumi bija ļoti populāri, tos izdeva lielā skaitā, bet laikam gan nekur citur pasaulē tajos ietvertās formu kompozīcijas neieguva reālu iemiesto apjomu tādā apjomā un tik koncentrētā veidā kā M. Eizenšteina darbos Rīgā.

Starp citu, Krievijā izdotajā žurnālā «Zodčij» izraisījās asa diskusija par minēto Brodersena grāmatu. Kāds kritiķis to nosauca par lētu, domādams, protams, tajā atspoguļotās arhitektūras māksliniecisko kvalitāti. Savukārt izdevējs norādīja uz grāmatas solido cenu, kas atbilstot arī saturs vērtībai...

Lai nu kā, bet M. Eizenšteina celtnes Rīgā neatkarīgi no tā, kā tās vērtē, par lētām nevar nosaukt nekādi to nenoliedzamās mākslinieciskās vērtības dēļ. Galu galā māksla jau ir arī prasme iemiesot dzīvē dažkārt pat šķietami trakas, nereālas idejas, uz ko M. Eizenšteins bija liels meistars. Vēlāk ilgu laiku visu jūgendstilu identificēja vienīgi ar M. Eizenšteina reprezentēto dekoratīvi piesātināto norvirzienu. Lūk, daži citāti no autoritatīvu arhitektu izteikumiem 30. gados. H. Pirangs: «Jūgendstils nevaldīja ilgi un nav arī atstājis daudz pēdu. Tikai nožēlojamā Alberta iela ir visa tam kritusi par upuri.»⁴ J. Rutmanis: «Ši [tas ir, jaunā latviešu arhitektu. – J. K.] paaudze atturējās aizrauties no Rietumos tanī laikā liesmojošā secesioniskā modernisma [jūgendstila. – J. K.], ko Rīgas Alberta ielā tik kupli iedestīja civilais inženieris Eizenšteins.»⁵

M. Eizenšteins savā ļoti ipatnējā jaunradē ne tikai prasmīgi atveidoja kaut kur noskatīto vai veikli izmantoja gatavas formu klišejas, bet atklājās arī kā savdabīgs mākslinieks, kura radošo talantu un profesionālo varēšanu nav iespējams noliegt. Alberta ielas apbūve tam ir labākais pierādījums.

Atšķirībā no lielākās daļas Rīgas bijušo priekšpilsētu apbūves, kur daudzstāvu mūra namus visbiežāk cēla senāko koka ēku vietā, Alberta iela pilsētas plānā parādījās tikai ap gadsimtu miju, kad te līdz tam pilnīgi klajā vietā izdalīja zemesgabalus jaunu ēku celšanai. Te cits citam blakus atrodas pieci pēc M. Eizenšteina projektiem celti īres nami. Tie piederēja dažādiem namīpašniekiem: jau minētais nams **Alberta ielā 8** A. Polam, **Alberta ielā 4** un **6** (1904) A. Ļebedinskim, bet **Alberta ielā 2** un **2a** (1906) V. Boguslovskim. Vēl viens M. Eizenšteina projektētais A. Ļebedinska nams atrodas Strēlnieku ielas stūrī (Alberta ielā 13; 1904), bet blakus tam – arī viņa celtais S. Mitusova nams Strēlnieku ielā 4a (1905), kurā atradās privātā skola. Tādējādi gandrīz viss nozīmīgākais M. Eizenšteina radītais koncentrēts visai nelielā teritorijā, nostāk atrodas vienīgi P. Šteinberga nams Brīvības ielā 99 (1905).

Salīdzinājumā ar Alberta ielas namiem pat paši greznākie un dekoratīvi piesātinātākie citu Rīgas arhitektu darbi izskatās samērā pieticīgi. Vis-

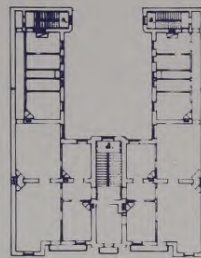
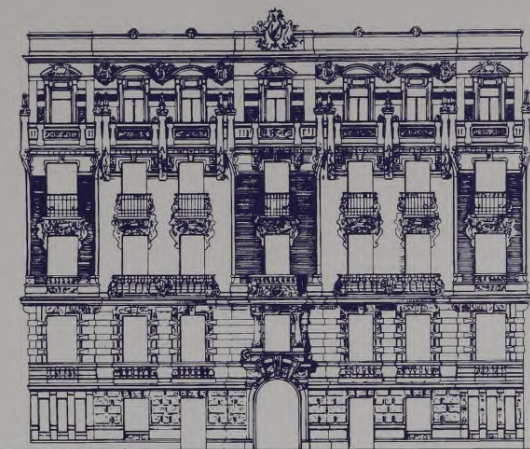
negaidītākajās kombinācijās te apvienoti dažādi ģeometrizētu ornamentu cilņi, noslēpumaini viepli, stilizētu eksotisku augu atveidojumi, pārpilnības ragi, spārnoti nezvēri, sfinksas, lauvas un citas divvainas būtnes, izmantota dažādas tonalitātes keramika, metālkalumi u.c. materiāli. Dažkārt vienas fasādes plaknes vien ir par maz, lai uz tās izvietotu visu dekoru. Tāpēc, piemēram, virs ēkas Alberta ielā 2a slejas vēl viens stāvs, kurā telpu nemaz nav. Caur tukšajām logailām spīd debesis, toties iegūts laukums, kurā skan vesela akmenī sastingušu izsmalcinātu ornamentu formu simfonija. Taču tas vēl nav viss – no fasādes plaknes noslidējušas un ēkas priekšdārziņā gozējas divas teiksmainas sfinksas. Tiesa, arī te kopējai kompozīcijai var atrast prototipu – kombinācija ar sfinksām ļoti līdzīga kādam Mīnhenes arhitektu firmas «Helbig un Haigers» monumenta projektam, kas 1903. gada martā publicēts žurnālā «Deutsche Bauzeitung».

M. Eizenšteina ēku fasādēs liela nozīme ir arī tīri arhitektoniskiem elementiem – erkeriem, dzeģām, balkoniem, logailu formai. Logaila mēdz atgādināt atslēgas caurumu vai veidota pat vēl neparastākā konfigurācijā. Šādi tiek risināts viens no jūgendstila izvirzītajiem uzdevumiem – utilitāri nepieciešamajam atrast mākslinieciski izteiksmīgu veidojumu.

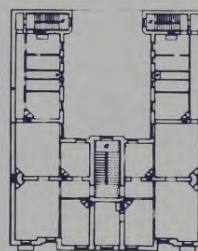
Visām M. Eizenšteina celtajām Alberta ielas ēkām ir analogs plānojums – katrā stāvā simetriski izvietoti divi lieli dzīvokļi, bet pagalma spārnos gar katra zemesgabala sāniem atrodas saimniecības telpas un virtuves, kā arī t.s. melnās kāpnes. Proporcijās vislīdzsvarotākā un arī emocionāli visizteiksmīgākā ir ēka Alberta ielā 4. Visās piecās ēkās gandrīz pilnīgi saglabājusies oriģinālā iekštelpu apdare un ornamentālie gleznojumi kāpņu telpās, lai kā tos postījuši paši iedzīvotāji, dažādu komunikāciju ierīkotāji un citi mūsdienu antikultūras pārstāvji. Ieejas haļļu un kāpņu telpu apdare Alberta ielā 2 un 2a tagad daļēji restaurēta.

Pēc 1906. gada, kad uzbūvēja šīs divas pēdējās ēkas Alberta ielā, M. Eizenšteins ilgāku laiku it kā pieklusā. 1911. gadā parādījās vēl trīs viņa darbi – īres nami tagadējā Lomonosova ielā 3 un 5 un Strūgu ielā 3. Taču tā bija tikai tāla un vāja atblāzma no tā, kas tapis laikā no 1903. līdz 1906. gadam.

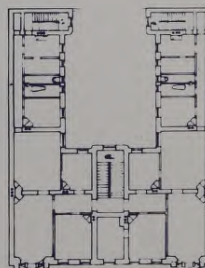
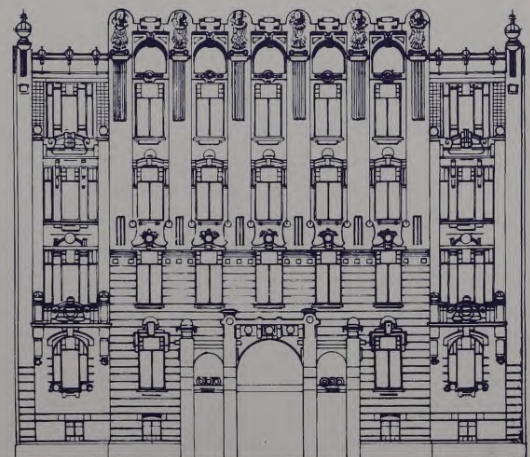
M. Eizenšteina vārdu reti kad nosauc, nepieņemot viņa dēlu. Taču Eizenšteins – tēvs ir pietiekami spilgta personība pati par sevi, nav nepieciešams viņu postamentēt uz kāda cita rēķina. Jāpiebilst, ka daudzajās grāmatās par slaveno kinovīru bieži runāts par it kā nelabvēlīgo ģimenes klimatu, par to, ka mazais Sergejs jau bērnībā visai skeptiski vērtējis sava tēva veikumu arhitektūrā. Laikam gan būs bijis otrādi – dēls no tēva jau gēnos mantojis nerimstošas meklētāja alkas, tiek smi pēc kaut kā allaž jauna, nebijuša, spilgta un



A. Ļebedinska nams
Alberta ielā 6.
1903. gads.
Plāns un fasādes
projekts



A. Ļebedinska nams
Alberta ielā 4.
1904. gads.
Plāns un fasādes
projekts



V. Boguslovska
nams Alberta
ielā 2a. 1906. gads.
Plāns un fasādes
projekts

atšķirīga – visu to viņš ieraudzīja arī tēva darbos, būdams tajā vecumā, kad sāk veidoties pasaulzskats, turklāt pirmo profesionālo izglītību S. Eizenšteins ieguva tieši tēva arodā, mācīdamies Pēterburgas Civilinženieru institūtā.

Arhitektūru mēdz dēvēt par akmeni sastingušu mūziku. M. Eizenšteina māksla reprezentablajā vācu žurnālā «Architektur & Wohnen» nosaukta par «arhitektūras opereti».⁶ Tā nav sastingusi, bet skan dzirkstoši, spilgti un rotaļīgi, par spīti laika zobam un ilgstošai nolaidībai. Un skanēs vēl ilgi, ja vien tai būs dzirdīgs un īsts saimnieks.

Ēkas Alberta ielā cēlušī arī citi prominenti arhitekti – Konstantīns Pēkšēns, Eižens Laube, Hermanis Hilbigis, Heinrihs Šēls, Pauls Mandelštams, taču Alberta iela un Mihails Eizenšteins ir divi nesaraujami saistīti vārdi Latvijas kultūrā.

PAULS



Alberta iela
1938. gadā.
R. Johansona foto

Ļoti talantīgais un mākslinieciski vispusīgi apdāvinātais arhitekts Pauls Mandelštams (1872–1941) bija īsts sava aroda meistars, darbarūķis, kas bez lieka trokšņa diendienā veica savu darāmo un sarūpēja paliekošas kultūrvērtības. Pēc viņa projektiem Rīgā uzcelts vairāk nekā 60 daudzstāvu mūra namu – skolas, kultūras iestādes, tirdzniecības nami, bankas un citas sabiedriskās ēkas, dzīvojamās mājas, kā arī ražošanas un komunālās saimniecības būves. P. Mandelštams vēriīgi sekoja sava laika arhitektūras attīstības aktuālajām parādībām un vienmēr uz tām jūtīgi reaģēja.

M A N D E L Š T A M S

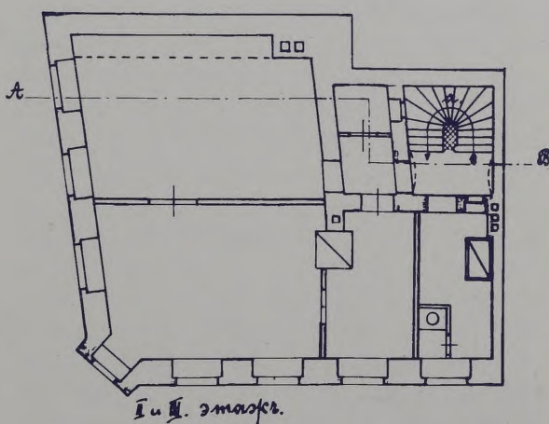
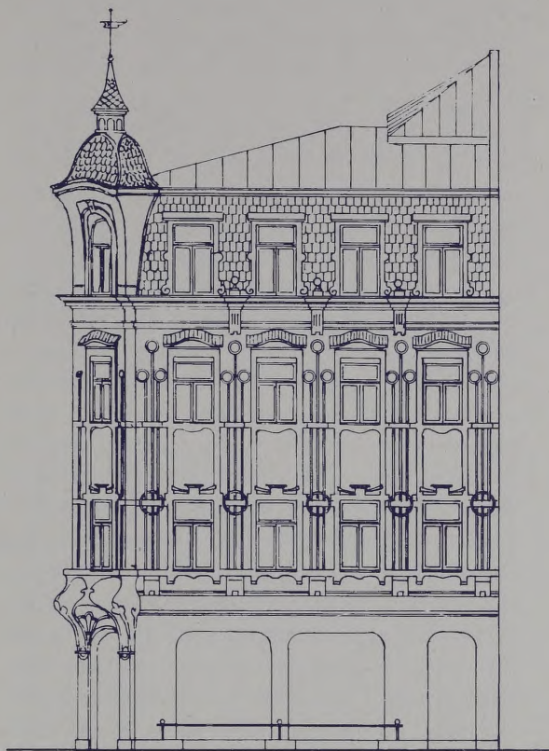
Arhitekts dzimis 1872. gada 6. septembrī Kauņas guberņā, Rīgā beidzis ģimnāziju un 1891. gadā iestājies Rīgas Politehniskajā institūtā. Vienu gadu studējis mehāniku, viņš pārgāja uz arhitektūras nodaļu, kuru 1898. gadā beidza kā diplomēts arhitekts. Viena no pirmajām viņa celtnēm bija īres nams Stabu ielā 30 – raksturīgs eklektisma stila darinājums ar vienmērīgi ritmizētu fasādes kompozīciju, kas piesātināta ar dažādiem, galvenokārt renesanses māksliniecisko formu izjūtā sakņotiem arhitektoniskās apdares elementiem un detaļām. Šis ēkas harmoniski izlīdzinātais mākslinieciskais veidols un izsmalcinātās detaļas liecina par jau pilnīgi nobrieduša meistara roku.

1900. un 1901. gadā P. Mandelštams strādāja Rīgas tramvaju būves sabiedrībā, un viens no viņa šī laika darbiem ir tramvaju depo ēka Fridriķa ielā 2 (1900). Tā, līdzīgi ļoti daudzajām apgadsimtu miju celtajām rūpniecības ēkām, veidota tā saucamajā ķieģeļu stilā – eklektisma paveidā, kur visa mākslinieciskā izteiksmība radīta, izmantojot vienīgi ķieģeļus, – izmūrojot no tiem dažkārt pat visai sarežģītas formas un profila dzegas, tornišus un citus arhitektūras elementus. Ķieģelis vienlaicīgi ir gan konstruktīvais, gan apdares materiāls. Raksturīga ķieģeļu stila celtnē ir arī pēc P. Mandelštama projekta 1904. gadā būvētā bijusī ebreju amatniecības skola Abrenes ielā 2.

No 1903. līdz 1904. gadam arhitekts vadīja Rīgas ūdensvada izbūves darbus, bet vienlaikus pēc viņa projektiem tapa arī vairākas dzīvojamās ēkas – Krasta ielā 39 (1902), tagadējā E. Birznieka-Upīša ielā 12, Dzirnavu ielā 87/89 (ēkas otrā kārtā), Noliktavas ielā 3 (1903), kā arī bijušās Mironova komercskolas ēka Alberta ielā 10 (1903). Tās visas bija tipiskas eklektisma celtnes neorenesanses stilistikajā manierē, bet eklektismu šajā laikā jau nomainīja jūgendstils.

1904. gadā, kad Rīgā radās pēdējās eklektisma celtnes, arī P. Mandelštams uzcēla savu pēdējo ēku šajā stilā – īres namu Dzirnavu ielā 92, taču jau pirms tam, 1903. gadā, pēc viņa projektiem tapa divas visai impozantas dzīvojamās ēkas – A. Šilenska nams Kalēju ielā 23 un N. Lapidesa nams Brīvības ielā 141. Abu namu fasādes rotā savdabīgi, līdz ar jūgendstilu modē nākušie dekoratīvie elementi, galvenokārt precīzas ģeometriskās formās veidoti ornamentāli cilņi, kā arī augu motīvi un dažādi liekti saspringtu līniju raksti.

1983. gadā ēku Kalēju ielā 23 restaurēja sākotnējā izskatā, precīzi ievērojot oriģinālo apdares tonalitāti, un tā kā īsts brīnums pēkšņi atplauka



A. Šilenska īres nams ar veikalu Kalēju ielā 23. 1903. gads. Plāns un fasādes projekts

visā savā jūgendstila krāsū, formu un materiālu spēles pilnskaņā. Ķieģeļi, dakstiņi, apmetums, koks, riņķi un taisnstūri, ziedi, stublāji un lapas, starojoša saule – tas viss, par laimi, nebija vēl gluži pazudis, tikai noplucis, apdrupis un apdauzīts, netīri pelekā krāsā notriepts. Bet, kad visi elementi, detaļas un materiāli atguva sākotnējo zaļo, sarkano, brūno, balto, zeltīto toni, ieguvām pilnīgi autentisku jūgendstila darinājumu, kas pirmajā mirkli pat šķietami neiederējās apkārtejā apbūvē – vismaz uz apkārtejas totālās nolaistības fona.

Dzīvespriekā neapvaldītais, liksmē pārpāri kūšājošais, bieži vien pārāk dāsni rotātais agrais jūgendstils tomēr neatrisināja tos tiri mākslinieciskos uzdevumus, ko laikmets izvirzīja arhitektūrai un ko jaunā stila meistari ierakstīja savā profesionālās darbības karogā. Pirāga garšu nosaka nevis glazūra, bet mikla un pildījums. Jūgendstila būtība, kā jau teikts, neslēpās ornamentā, bet gan arhitektoniskās jaunrades metodē: mākslinieciski izteismīgi traktēt lietderīgo, utilitāri nepieciešamo, respektīvi, no funkcionāli ērtas plānojuma struktūras atvasināt mākslinieciski telpisko veidolu. Rīgas gadsimta sākuma arhitektūrā šī metode plaši iemiesojās tā saucamajā stāniskā jūgendstila stilistikajā novirzienā, kas 1. pasaules kara priekšvakarā dominēja pilsētas apbūvē. Stāniskā jūgendstila celtnu fasāžu kompozīciju nosaka uzsvērti vertikāli dalījumi – vairākiem stāviem caurejošas lizēnas vai citi arhitektoniskie elementi. Ailstarpes starpstāvu pārsegumu līmeņos no viena loga pārsedes līdz nākamā palodzei parasti aizpilda dekoratīvi cīļņi, vienu virs otras esošās logailas optiski sapludinot vertikāli izstieptās slejās. Šis savā pamatievirzē racionālistiskais jūgendstila strāvojums Rīgas arhitektūrā izkoptā veidā izplatījās ap 1907. gadu, bet pirmoreiz tā elementus var saskatīt jau atsevišķās 1906. gadā tapušās ēkās, tostarp P. Mandelštama celtajā B. Levitasa īres namā Mārstaļu ielā 28. 1907. gadā pēc viņa projektiem Vecrīgā uzcēla vēl divas dzīvojamās ēkas – V. Goldšteina namu Mārstaļu ielā 16 un M. Mahmoņika namu Kaļķu ielā 14. Tajās stāniskā jūgendstila mākslinieciskie paņēmieni un formu valoda reprezentēta jau klasiski tirā veidā. Ēkas Mārstaļu ielā 16 fasādēs nav nekādu ornamentāli plastisko rotājumu, bet Kaļķu ielā 14 tie sablīvējušies virs dzegas un izliektajā zelminī. Divu pirmo stāvu vienlaidu iestiklojumu, aiz kura atradās veikali, P. Mandelštams izveidoja 1922. gadā.

Neatkarīgi no tā, kādā stilistikā ievirzē tika veidotas ēkas, tās vienmēr nevainojami iekļāvās esošajā apbūvē. Gan vides, gan laika konteksta izjūtas spilgts piemērs ir kāds pavisam neliels P. Mandelštama darbs – piebūve ēkai J. Alunāna ielā 2. Pašu ēku uzcēla 1876. gadā pēc arhitekta akadēmiķa R. Pflūga projekta kā brīvēstāvošu dzī-

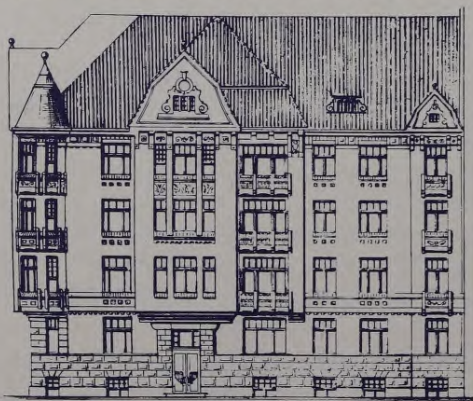
vājamo māju. 1906. gadā blakus tai – J. Alunāna ielā 2a uzcēla milzīgu īres namu, un starp abām ēkām izveidojās sprauga. To aizbūvēja 1908. gadā pēc P. Mandelštama projekta. Pirmajā mirklī grūti pamanīt, ka šī piebūve ir vairāk nekā 30 gadus jaunāka par pašu celtni: gandrīz visas detaļas fasādē ir pilnīgi analogas R. Pflūga veidotajām. Tomēr ar arku pārsegtā logaila virs caurbrauktuves ar masīviem mūra impostiem sadalīta vairākās daļās, visai delikāti, bet nepārprotami ieviešot kaut ko no stāniskā jūgendstila formu izjūtas.

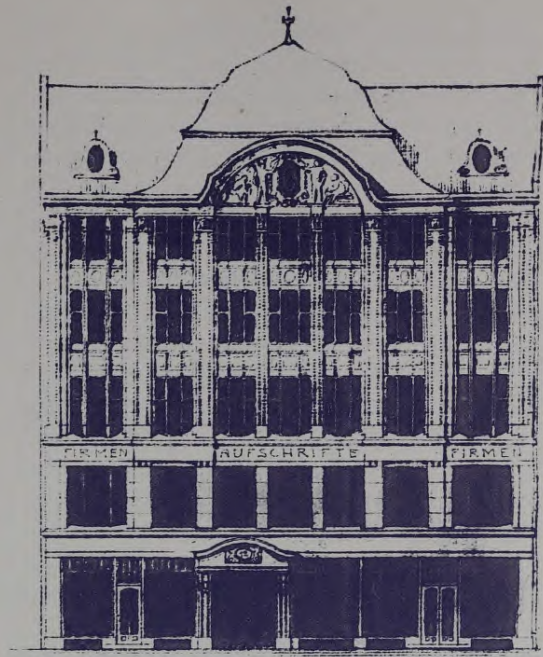
Šajā laikā Rīgas jūgendstila arhitektūra uzplauka vēl viens savdabīgs novirziens – latviešu nacionālais romantisms. Tas vairāk vai mazāk tieši atbalsojās arī ne vienā vien P. Mandelštama darbā, visraksturīgāk – dzīvojamā ēkā Artīlērījas ielā 35 (1908), kas piederēja latviešu namīpašniekam G. Liepiņam (lielākā daļa arhitekta klientu, kā to viegli noprast pēc uzvārdiem, bija viņa tautieši). Ēkas fasāde izceļas ar efektīgu šūnakmens ietēru un atturīgu ornamentālo apdari. Tieši dabisku būvmateriālu izmantošana, izvairoties no jebkādas imitācijas, un arhitektonisko formu vispārīgums latviešu tautas būvmākslas tradīciju garā bija E. Laubes formulētie nacionālā romantisma pamatprincipi. P. Mandelštams ir radījis daudz celtnu, kuru fasādēs nedalāmā mākslinieciskā vienībā saplūst latviešu nacionālā romantisma un stāniskā jūgendstila formālie paņēmieni. Raksturīgākā un skaistākā no šādām celtnēm ir H. Hercberga īres nams Lāčplēša ielā 7 (1909), bet daudz ko interesantu var saskatīt arī J. Rabinoviča namā Pulkveža Brieža ielā 11 (1908), A. Pieša namā E. Birznieka-Upīša ielā 27 (1910), J. Sluckina namā Tallinas ielā 59 (1910) u.c. Visām šīm ēkām ir mākslinieciski izkoptas, romantiskas proporcijas un meistarīgi veidoti ornamentāli rotājumi. Jāpiebilst, ka P. Mandelštama celtnu ornamentos jau ap 1908. gadu parādās stilizēti klasicisma motīvi, lai gan neoklasicisms kā jauns retrospektīvs virziens arhitektūrā izplatījās tikai ap 1910. gadu.

Neoklasicisms radās kā zināma reakcija uz jūgendstilu, kā šķietami mūžīgu vērtību no vēstures pūra atkal izceļot klasisko formu valodu un kompozīcijas paņēmienus. Īstenībā tas bija tikai atsevišķs sava laika modes strāvojums, tomēr deva iespēju radīt ēkām reprezentabli monumentālu



H. Hercberga īres nams Lāčplēša ielā 7. 1909. gads. Pret Lāčplēša un Skolas ielu vērsto fasāžu projekts un augšstāvu plāns



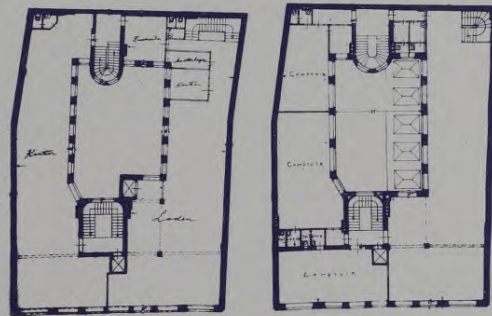


L. Tāla tirdzniecības un kantoru nams Kaļķu ielā 22. 1912.–1914. gads. Pa kreisi: 1912. gada septembrī apstiprinātais projekta pirmais variants (fasāde un otrā stāva plāns). Pa labi: 1913. gada decembrī apstiprinātais fasādes izpildprojekts un otrā stāva plāns

izskatu, paužot īpašnieku rocību un varenību. Ne velti neoklasicisms visbiežāk sastopams tālaika banku arhitektūrā.

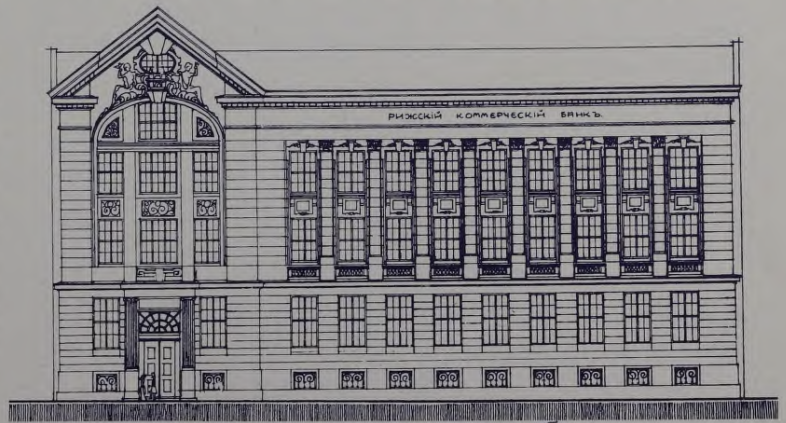
1913. gadā pēc P. Mandelštama projekta uzcēla vienu no vismonumentālākajiem banku namiem Rīgā – Rīgas komercbanku **Doma laukumā 8** (vēlāk tur atradās Latvijas Kredītbanka, tagad – Latvijas Radio). Ēkas fasādē dominē varens klasiskā stila ordera pilastru kārtojums, klasisku formu valodā ieturēta arī arhitektoniski izceltā ieejas daļa, kuras zelmīni virs kasetēta puskupola rotā tēlnieka A. Folca veidota skulptūru grupa. Gandrīz visu ēkas pagrabu aizņem milzīgs seifs ar dubultām sienām, starp kurām varēja pārvietoties apsardze. Augšstāvos atradās darba kabineti un dienešta dzīvokļi, bet ēkas centrālajā daļā iebūvēta plaša operāciju zāle bija pārsegta ar stikla jumtu. Sniega novākšanai no tā bija paredzēta īpaša telpa.

Pēdējos četros piecos pirmskara gados P. Mandelštama radošajā rokkrastā joprojām valda stateiniskais jūgendstils, bet katrā viņa darbā tas parādās atšķirīgās niansēs. Kā māksliniecišķiski augstvērtīgākās un emocionāli izteiksmīgākās celtnes var minēt K. Zihmaņa ires namu, grāmatu spiestuvi un noliktavu Akas ielā 5/7 (1911), Solomonska cirka veļas mazgātavu, gludinātavu un dzīvokļu namu Marijas ielā 2 (1911), J. Finkelšteina ires namu Mīnsterejas ielā 8/10 (1909), G. Meitāna ires namu Dzirnāvu ielā 32 (1912) u.c. celtnes. Vecrīgā pēc viņa projektiem šajā laikā uzcēla trīs daudzstāvu universālveikalus: E. Preisa – Audēju ielā 2 (1910), V. Ārenštama – Šķūņu ielā 4 (1911) un M. Natansona – Grēcinieku ielā 8 (1911), kā arī iespaidīgo L. Tāla veikalus un kantoru namu Kaļķu ielā 22 (1912–1914). Šīs ēkas ir celtas pilnīgi vai daļēji metāla karkasa konstrukcijās, kas deva iespēju veidot plašus fasāžu iestiklojumus.



Viena no interesantākajām ir ēka Grēcinieku ielā 8 – tagad valsts nozīmes arhitektūras piemineklis. Ēkas sākotnējā funkcionālā struktūra bija nepārprotami nolasāma tās fasādē: aiz milzīgajām trīs apakšējo stāvu vitrīnām atradās tirdzniecības telpas, bet ceturtais un piektais stāvs, kur atradās dzīvokļi, bija veidots atbilstoši tālaika stateiniskā jūgendstila manierē ieturēto dzīvojamo ēku arhitektūrai. Abas it kā atšķirīgās ēkas daļas (gludā, vienlaidu iestiklotā apakšdaļa un smalki izstrādātiem ornamentiem rotātā augšdaļa) savstarpēji gan harmonēja, gan kontrasteja. Proporciju saskaņa panākta, izmantojot atsevišķu

Rīgas komercbankas nams Doma laukumā 8. 1913. gads. Fasādes projekts



apjoma elementu izmēru attiecības, kas ir tuvas tā saucamajam zelta griezumam (1:1,618). Ēkas vizuālo uztveri jūtami deformē tā augstajam pretugunsmūrim vārgi «pielipušais», nesamērīgi zems, it kā visvarenā būvindustrijas ruļļa saplacinātais 3. vidusskolas blāķis, kas turklāt vēl apbrīnojama nevērībā pret vēsturisko pilsētvidi uzcelts šķērsām pāri Peldu ielai, uz kuru vērsta arī viena no P. Mandelštama celtnes fasādēm. Taču vēl apbrīnojamāka ir nemākulīgā, celtnieciski nevarīgā uzdrīkstēšanās, kādu pret šo arhitektūras pieminekli 1985. gadā atļāvās ēkas toreizējie saimnieki (Republikas apvienotais prettuberkulozes dispansers) un remontētāji, aizmūredami daļu no plašajām vitrinām otrajā stāvā, un filigrāni smalko iestieklojumu vietā ieliekot logus ar ārkārtīgi rupjiem un bieziem spraišļiem.

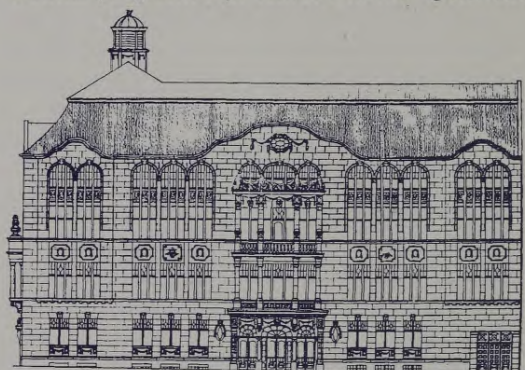
1. pasaules karš pilnīgi pārtrauca nepieredzēto būvniecības vērienu Rīgā. Tas pārsteidza pusbūvē arī vienu no ievērojamākajiem P. Mandelštama darbiem – Ebreju teātri un klubu Skolas ielā 6. To 1913. gadā projektēja arhitekts Edmunds fon Trompovskis, bet nākamajā gadā jau būvdarbu gaitā P. Mandelštams nedaudz izmainīja ēkas plānojumu un izveidoja fasādes, sulīgi ritmiskajā

stāteniskā jūgendstila kompozīcijā veikli iekļaujot arī atsevišķus neoklasicisma elementus. Ēkas iekštelpu apdares darbus arhitekta vadībā pabeidza pēc kara.

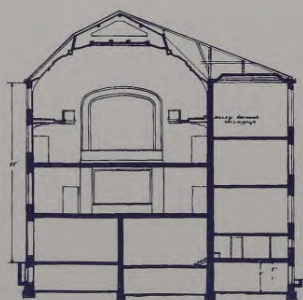
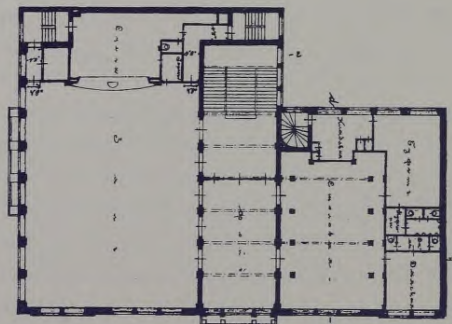
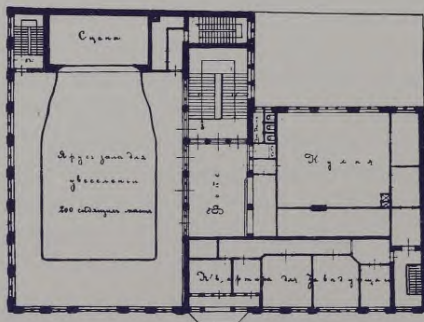
Neatkarīgās Latvijas valsts laikā Pauls Mandelštams turpināja rosīgu profesionālo darbību. Viņš iesaistījās arī dažādās tālaika sabiedriskajās aktivitātēs un mākslas pasākumos. Piemēram, viņa vārdu var lasīt 3. Latvijas židu mākslinieku biedrības izstādes katalogā (1930. gada aprīlī).

Pirmie pieci seši pēckara gadi Latvijā pagāja, kara brūces dziedējot. Aktīva būvniecība atsākas divdesmito gadu otrajā pusē. Arhitektūras stilistika sākumā bija diezgan raiba. Sastopamas gan brīvas atskaņas par 20. gs. sākuma arhitektūras tēmu, gan arī orientācija uz senāku vēsturisko stilu izteiksmi.

1926. gadā pēc P. Mandelštama projekta uzcēla vēl vienu daudzstāvu universālveikalu Vecrīgā – M. Šrages tirdzniecības namu Kalēju ielā 5. Klasisko pilastru ritms ēkas fasādē šo to atgādina gan no neoklasicisma, gan stāteniskā jūgendstila. Ap šo laiku mākslā uzplauka vēl viens savdabīgs stils – *Art Deco*, kam raksturīga nedaudz eksaltēta, taisnliniju ģeometrijā balstīta formu spēle. *Art*



Ebreju teātra un kluba nams Skolas ielā 6. Pa kreisi: arhitekta E. fon Trompovska izstrādāta un 1913. gada oktobrī apstiprinātā projekta fasāde un 3. stāva plāns. Pa labi: arhitekta P. Mandelštama 1913. gada decembrī izstrādātais un 1914. gada aprīlī apstiprinātais ēkas izpildprojekts – fasāde un 3. stāva plāns; apakšā – 1. stāva plāns un šķērsgrīzums



Deco atbalsojās arī Latvijā – pirmajās funkcionālisma celtnēs (piemēram, tirdzniecības un dzīvojamā namā Marijas ielā 8 (1926), arhitekts T. Hermanovskis; blokēkā Ausekļa ielā 3 (1927), arhitekts P. Dreijmanis u.c.). Brīnišķīgs *Art Deco* atspoguļojums P. Mandelštama jaunradē ir bijušās Rīgas tirdzniecības bankas ēka L. Smilšu ielā 1, kas celta 1929. gadā (dažas detaļas fasādē likvidētas 1936. gadā, veicot pārbūves pēc arhitekta K. Bikšes projekta).

Funkcionālisms sevi aizvien skaļāk pieteica ap divdesmito gadu nogali un palika vadošais stils Latvijā līdz pat krievu ienākšanai 1940. gadā. P. Mandelštams ir viens no šī stila pionieriem. Viņš ir gandrīz vienīgais no vecās gvardes meistariem, kas radījis tik daudz klasiski tīru funkcionālisma celtni, no kurām gandrīz visas var kalpot par hrestomātiskiem stila paraugiem.

Ēkas Stabu ielā 17 (1928) arhitektūrā jaušams vēl kaut kas no jūgendstila laika īres namu apjomu plastikas, bet Bruņinieku ielā 40 (1929) un 49 (1932), Brīvības ielā 97 (1934) u.c. trīsdesmito gadu arhitektonisko veidolu pilnīgi nosaka logu lentveida kompozīcija fasādēs. Lentveida logi ir viens no galvenajiem funkcionālisma formu valodas atribūtiem.

Viens no vistipiskākajiem un arī agrīnajiem funkcionālisma stila paraugiem ne tikai P. Mandelštama jaunradē, bet visā Rīgas un Latvijas arhitektūrā ir Ī. Šehtera veikalu, kantoru un dzīvokļu nams Elizabetes ielā 51 (1928). Ēkas vienkāršajā, bet izteiksmīgajā būvmasu kārtojumā ar horizontālām logu lentēm kontrastē augsti kāpņu telpu apjomi, kuru vertikalitāti uzsvēr visiem stāviem caurejošas lizēnas (vienkārši tainstūra profili). Pie vertikālajiem kāpņu telpu apjomiem bloķēti nelieli balkoni, bet visai kompozīcijai harmonisku nobeigtību piešķir lielāku balkonu gru-

pējums, kas apliec ēkas stūri. Kā šī, tā arī daudzas citas tālāka ēkas izeļas ar augstvērtīgu cēlapmetuma apdari un kvalitatīvām, perfekti nostrādātām detaļām.

Visaugstākajām prasībām atbilstošs profesionālisms un nevainojami pabeigts darbs atspoguļojas ikvienā lietā, pie kuras ķēras arhitekts Pauls Mandelštams. Pēc aculiecinieku nostāstiem, meistarū uz viņpasauli 1941. gada jūlijā vai augustā aizvadīja kāda fašistu lode Rīgas ielas. Bet arhitekta projektētie nami ir labākais piemineklis viņam šodien un nākamajās paaudzēs.



Rīgas tirdzniecības banka L. Smilšu ielā 1. 1929. gads.
Projekta perspektīva



Tirdzniecības, kantoru un dzīvokļu nams Elizabetes ielā 51. 1928. gads.
Projekta perspektīva

LAUSKĀS

Ebreju teātris 20. gadu beigās neapšaubāmi cinījās par teātra kultūru, par prasmīgu režiju, par savu teātra «liniju». 30. gados pie teātra vadības pulsts stājās M. Rubins, kas bija izgājis ebreju teātra skolu Padomju savienībā. M. Rubins Rīgas ebreju sabiedrībai adresēta atklātā vēstulē izteica domu, ka skatītājs ir tadā pašā mērā atbildīgs par teātra liniju kā aktieri. Viņš uzaicināja viesaktierus: no Amerikas Emiliju Adleri, no Beļģijas – Glosu; trupā bija arī aktieri Einess un Gilberts, Varšavska, Škoļņiks, Šapiro, Buzgans, Surics, Julins. Interesanti, ka pirmo reizi bija piešķirti līdzekļi jauniešu apmācībai teātra lietās.

Aktieri un režisori cinījās par repertuāru, bet teātra direktora Juliusa Adlera raksts, kas iespiests avīzes «Rīger Judiše Rundšau» 1929. gada 3. numurā, kā izriet no nosaukuma «Ebreji, apmeklējiet savu teātri», bija veltīts skatītāju problēmai. Acīmredzot šķelšanās radošajās aprindās izpaudās arī tā, ka skatītāju zālē kļuva arvien mazāk. Tās pašas avīzes citā rakstā tika kategoriski paziņots: «30 000 latas, kas paredzēti teātrim, labāk bija atdot ebreju konservatorijai...» Ne jau mums šodien spriest, vai stingrajam kritiķim bijusi taisnība un kur bija labāk novirzīt ebreju sponsoru ziedoto naudu. Skaidrs ir viens: bija cilvēki, kas ziedoja naudu ebreju kultūrai, un bija daudz kultūras centru, kam nauda bija vajadzīga.

E. Smiļģa Teātra muzeja arhīvos glabājas interesanti eksponāti, kas saistīti ar Šoloma Aleihema lugas «200 000» iestudējumu Nacionālajā teātrī. Tādi pazīstami aktieri kā Alise Brehmane, Alfrēds Amtmanis-Briedītis, spriežot pēc recenzijām, aizrautīgi un ar lieliem panākumiem spēlēja ebreju lugas varoņus. Izrādes programmiņā bija norādīts, ka pēc satura lugai ir vispārcilvēcisks raksturs, tā kā tajā ir runa par nabadzīga cilvēka tiešanos pēc laimes. Divu mākslinieku – M. Rubina un N. Strunkes Šoloma Aleihema lugas iestudējums izraisīja kā latviešu, tā ebreju publikas lielu interesi.

Tā sagadījies, ka lielākā daļa materiālu, kuri bija mūsu rīcībā, saistīta ar teātra darbību. Tomēr tas nepavisam nenožīmē, ka teātrim bija galvenā nozīme Rīgas ebreju kultūras dzīvē.

Hermaņa Jadlovkera liktenis ir līdzīgs pasakai: sākdam kā Rīgas sinagogas kora dziedātājs, viņš kļuva par Berlīnes Valsts operas solistu.

1929. gadā avīzes vēstīja: «Jadlovkers atgriezās Rīgā! Slavenais dziedonis pēc 25 gadu prombūtnes atkal dziedās Rīgas sinagogā...»

Pirms ierašanās Rīgā Hermanis Jadlovkers sniedza interviju Vīnes žurnālistiem savā pagaidu dzīvokli klusā, omulīgā mājiņā.

«– Jūs droši vien esat izbrīnīti, – Jadlovkers teica žurnālistiem, – sastopot mani tik pieticīgos apstākļos. Senāk es pieņēmu žurnālistus elegantās Vīnes viesnīcās. Redziet – šī mājiņa modina mani pašas skaistākās atmiņas – pirmo reizi te apmetos pirms divdesmit pieciem gadiem. Tas bija manas karjeras sākumā. Es taču mācījos Vīnes konservatorijā – tas bija trūkuma un cerību laiks. Lai dzīvotu un turpinātu mācības, man vēlreiz nācās ķerties pie sava agrākā darba, kuru es pazinu jau dzimtajā pilsētā Rīgā, – kļūt par dziedātāju Vīnes sinagogas korī. Tāpēc man bija sevišķi patīkami atkal apmesties pie tiem pašiem cilvēkiem, kuri pirms divdesmit pieciem gadiem pret mani bija ārkārtīgi viesmīlīgi.

Jadlovkers stāstīja par daudziem saviem draugiem, dažu no viņiem jau vairs nav, bet citi tālu projām.

– Kāds apbrīnojams cilvēks, kāds apdāvināts dziedātājs bija Josifs Švarcs! – Jadlovkers rūgti izsaucās. – Jaunībā mēs bijām lieli draugi un abi dziedājām Rīgas sinagogas korī. Abi bijām ceļšies no ļoti trūcīgām ģimenēm, abi kļuvām par lieliem operdziedoņiem. Kurš no mums gan varēja iedomāties, ka atkal dziedāsim mūsu Rīgā, uzstāsimies operas pirmajās partijās, ka pēc daudziem gadiem mēs kā pirmā lieluma dziedoņi satiksīsimies Berlīnes operā, es – hercoga, bet Švarcs – Rigoletto lomā. [...]

– Mēs ar Švarcu Vīnē iepazinām gan priekus, gan bēdas, – Jadlovkers turpināja. – Bijām ne tikai koristi sinagogā, mums vajadzēja piedalīties arī bērēs, kāzās un citās svinībās. Reiz kantors man pārmeta, ka uz bērēm esmu ieradies gaišās biksēs. Es atbildēju, ka citu man nav: ja godājamā kopiena pieprasa, lai koristi kapsētā ierodas atbilstošā tērpā, tad viņai jāparūpējas par to.

Vīnes sinagogā man maksāja 50 kronas mēnesī. Kad es rakstiski lūdzu palielināt honorāru, man atbildēja: «Ja neņemsiet atpakaļ savu lūgumu, jūs izmetīs no kora.»

Man bija jāuzklausa ne mazums ironisku piezīmju, ko izteica mana priekšniecība. «Šis jaunais cilvēks ir ieņēmis galvā, ka no viņa iznāks operdziedonis,» reiz par mani teica pazīstamais kantors Donfukss. Ar smagu sirdi man vajadzēja klausēt. Un zināt – vēlāk šis pats Donfukss aizrautīgi aplaudēja, klausoties mani operā.

[...] Amerikā es dziedāju trīs gadus, līdz pašam kara sākumam. Pēc tam atkal uzstājos Berlīnē un grāsījos viesoties Vīnes operā. Bet šeit, ņemot vērā manu krievisko izcelsmi, mani nelaida uz skatuves. Tomēr pēc kara es bieži uzstājos Vīnē un, kā jums zināms, ar panākumiem. Tagad pēc ilgiem gadiem esmu atkal Vīnē...

– Un atkal uzstājaties?

– Nē, ne šeit, ne arī kur citur uz skatuves. Esmu

*Hermanis
Jadlovkers.
20. gadu
beigu foto*



atvadijies no teātra. Tomēr nedomāju atteikties no savas mākslas. Mani uzaicināja par kantoru Rīgas korālajā sinagogā. Varbūt sāksu strādāt arī par profesoru Rīgas konservatorijā. Turklāt laiku pa laikam došos koncertturnejās.»¹

«Ebreju mākslinieku savienība ielūdž visus interesentus uz trešo regulāro izstādi...» Interesentu bija daudz, un mākslinieku bija daudz. Spriežot pēc recenzijām, viņu darbu vienoja 30. gadu glezniecības skola, augsts meistarības līmenis un... ebreju tēma, tautas elpa. No tā visa mums maz kas saglabājies, varbūt privātkolekcijās vēl atrodas to mākslinieku darbi, kurus savā rakstā pieminējis Jānis Siliņš.

«Energiski strādā Solomons Fleišmans, radi-dams virkni portretu un portreta etižu. Viņš nebaidās risināt samērā komplikētus kompozicionālus uzdevumus. Mākslinieka stiprā puse ir kolorita izjūta. Taču nepieciešams pievērst vairāk uzmanības formai un formas elementu saistībai. Dabisks un svaigs ir sievietes galviņas gleznojums.

Izaks Šermans aizraujas ar modernistiskiem meklējumiem. Viņa naivajā ainavas motīvu traktējumā jūtama gaume, ebreju gara strāvotums. Ritma un krāsu dekoratīvās vērtības izjūta atzīmējama tādā darbā kā «Tirgus laukums» un citos.

D. Škoļņiks iespiejies atmiņā ar savām sulīgajām, impresionistiskajām etiđēm iepriekšējā izstādē. Tagad mākslinieks cenšas pārvarēt tiri impresionistisko pieeju, un panākumi neizpaliek. Ar kontrastējošu krāsu plankumiem viņš prot trāpīgi raksturot spilgtās dabas parādības («Vecrīgas studija»).

Lielāka nozīme formai piešķirta viņa nedaudz dekoratīvi traktētajai «Ostai».

A. Naišlosa daiļradi reprezentē ainavu etiđes. No tām ar lielāku pabeigtību izceļas mierīgos pelēko krāsu toņos ieturētā «Ziema» (nr. 68). Delikātas toņu kombinācijas ir etiđe «Laiva» (nr. 71).

Modernisma gara caurstrāvotas ir Moiseja Dembo etiđes – improvizācijas. Šī nevērīgā krāsu spēle vairāk izdevusies akvareli (nr. 24). Vispār autors mazu uzmanību pievērs formai, triepumu struktūrai.

L. Gercmarks savās «Trīs šuvējās», «Etiđē» (nr. 49) radījis dekoratīvu krāsu un asu formas lauzumu kombināciju.

M. Parparovs savā sausi reālistiskajā manierē attēlo ebreju sadzīves ainas. Pilnīgi atšķirīgas no citiem viņa darbiem ir mākslinieciskā traktējuma ziņā interesantās «Govis». Ar pabeigtību izceļas pelēkos toņos ieturētā ainava (nr. 91).

Arijs Girnuns ir interesants grafiķis. Noskaņa un prasme izmantot grafiskos izteiksmes līdzekļus jūtama virknē viņa darbu, piemēram, «Barmicva» (nr. 41).

L. Botvinkinu raksturo izjustie melnās un baltās krāsas kontrasti gravīrās uz linoleja (piemēram, «Koki» – nr. 3; «Stokholmas iela» – nr. 5).

Izteiksmīgas ir arhitekta Viļina arhitektoniskās dekorācijas «dzīvajām bildēm» «Ufa». Šeit labi pārdomāta kompozīcija apvienota ar drošu tehniku.

M. Gimmelgofa statuetes ir interesantas ar savu ieceri un plastisko formu.»²

Tajā pašā avīzes numurā, kurā sniegts pārskats par mākslinieku darbību, ievietots materiāls, kas ataino Latvijas ebreju dzīvi. Raksta nosaukums «Sadursme starp hasīdu un mitnagedu rabīnu sakarā ar spriganas sievietes šķiršanos, kura pacienājusi vīru ar... dūrēm». Viņiem, protams, nebija prātā ne teātris, ne izstādes... Viņiem pašiem bija savas «izrādes»...

1930. gada 11. jūnijā zvērinātā advokāta M. Rozovska dzīvokļa priekštelpā nepietika vietas lietussargiem un galošām. Lai arī vasara, diena bija lietaina un apmākusies. Tikpat sadrūmušas izskatījās sapulcējušos cilvēku sejas: te bija sanākuši teātra komitejas locekļi un Saeimas un Valsts domes ebreju pārstāvji. Strīdējās, trokšņaini sarunājās, apspriedās. Strīda ābols – nesaskaņas Jaunajā ebreju teātri.

Runāja par birokrātisku pieeju teātrim, nepieciešamību izveidot stabilu teātra materiālo bāzi, kas ļautu kategoriski atteikties no zemas kvalitātes sasteigta repertuāra. Sapulce, kas ieilga līdz pulksten diviem naktī, deva cerēto rezultātu: 19. jūnijā avīze «Segodņa večerom» nodrukāja rakstu ar nosaukumu: «Paredzama izligšana ebreju teātra lietā». Kamēr galvenais valsts ebreju teātris (tā daži kritiķi dēvēja teātri Skolas ielā 6) risināja savas problēmas un konfliktus, uz ebreju teātru skatuves parādījās jauni vārdi un jauni uzvedumi – gan muzikāli dramatiskajā apvienībā «Karmel», gan strādnieku teātri Jēzus-baznīcas ielā, gan cionistu klubā «Bjalik» Pērses ielā 16. Vienus uzvedumus asi kritizēja, citus uzņēma ar sajūsmu.

Diemžēl ebreju strādnieku teātra mūžs nebija garš. Uzpūta jauni politiskie vēji – un visi kreisā novirziena radošie kolektīvi 1935. gadā tika slēgti. Liktenis lēmis saglabāt mums ne tikai dažas afišas un ielūgumus, bet arī rūgtuma pilnas rindas no aktiera un režisora Izaka Cisera dienasgrāmatas.³

«Vesela aktieru, mākslinieku, režisoru, mūziķu grupa kādu dienu gluži vienkārši atradās slēgtu sava teātra durvju priekšā. Dzīvs, radošs organisms, kas sagādājis daudz prieka gan skatītājiem, gan aktieriem, izrādījās nevajadzīgs. Ebreju strādnieku teātris tika likvidēts ar valdības lēmumu, bet bez pajumtes palikušie aktieri devās viesizrādēs uz dažādām pilsētām un miestņiem, pūlēdamies vismaz kaut kā saglabāt saikni ar saviem skatītājiem.»



J. Borščevska.
1927. gada foto



Zinovijs Segals

Livija Akurātere

Hermanis Paukšs

Maija Augstkalna



T
E
Ā
T
R
I
S

I E U A D S

—
—
*Lai arī mūsdienu teātra
mākslā visdažādākajās
valstīs aktīvi un, jāsaka, arī
veiksmīgi darbojas daudzi
ebreju izcelsmes aktieri,
režisori un citu teātra
profesiju pārstāvji, tomēr
tas nav saistīts ar kādu
dziļu un ilgstošu nacionālās
kultūras tradīciju.*

*Artistiskums nekādā
gadījumā nav svešs ebreju
mentalītai, bet tā
izpausmes parasti ir
organiska ikdienas dzīves
un cilvēku saziņas
sastāvdaļa, kas visā garajā
ebreju tautas vēsturē
gandrīz nekad nebija
kļuvusi par pamatu
profesionālai darbībai.*

*Tikai 19. gadsimtā –
apmēram tajā pašā laikā,
kad latviešiem, – ir
vērojami pirmie mēģinājumi
izveidot profesionālu ebreju
nacionālo teātri, un tikai
20. gadsimtā tas iegūst
nozīmīgu vietu nacionālajā
kultūrā.*

Mēs varam lepoties, ka lielākais ebreju teātra meistars ir mūsu novadnieks daugavpilietis Solomons Mihoelss (Vovsi). Tomēr vairākums ebreju izcelsmes teātra darbinieku ir apliecinājis un apliecina savu talantu ārpus nacionālā teātra ietvariem. Tā tas ir pasaulē. Atcerēsimies kaut vai Sāru Bernāru, Piteru Bruku, Anatoliju Efrosu, Arturu Milleru, Maksu Reinhartu, vēl vienu mūsu novadnieku Arkādiju Raikinu, Lī Strasbergu un daudzus citus.

Un tā tas ir arī Latvijā. Grūti iedomāties Latvijas pēckara teātra vēsturi bez režisoriem Pāvela Homska, Arkādija Kaca, Ādolfā Šapiro, Tīnas Hercbergas, Latvijas teātra dzīvi bez Valentīnas Freimanes, Zinovija Segala, Feliksa Deiča, Ļeva Birmaņa un vēl daudziem citiem. Par dažiem no viņiem stāsta Zinovijs Segals, režisors Hermanis Paukšs un latviešu teātra zinātnieces un kritiķes Maija Augstkalna un Līvija Akurātere.



«VIENKĀRŠI – TĪNA»



Tina Herberga.
70. gadu foto

Maija Augstkalna

«Vienkārši – Tina» – tā par
Latvijas Valsts leļļu teātra
galveno režisori Tinu
Herbergu apmēram pirms
divdesmit pieciem gadiem
rakstīja teātra zinātniece un
daudzu monogrāfiju autore
Lilija Dzene, tādējādi
uzsverot šīs radoši spilgtās
personības dziļo piesaisti
latviešu kultūrai un tuvību
visai Latvijas mākslas
darbinieku saimei.

Tiešām, ja Latvijas Valsts leļļu teātris (tobrīd Latvijas PSR Valsts leļļu teātris) ar savām divām trupām – latviešu un krievu – bija kļuvis miļš un vajadzīgs mazajiem skatītājiem un līdztekus iekarojis slavu tālu aiz Latvijas robežām, tad to cilvēku vidū, kuriem par to pienākas vislielākā pateicība, bija un vēl šodien ir jāpiemin Tina Herberga. Kā Lilija Dzene toreiz rakstīja: «Uzvārds nav no grūtajiem, bet, kur vien pieminī mūsu leļļu teātri – vai Maskavā, Viļņā, Tallinā (es domāju – arī Varšavā, Bukarestē, Francijas un Anglijas pilsētās – kur tik vien mūsu leļļinieki nav pabijuši pēdējā laikā!) –, tur atsaucas – Tina, kā viņai iet, ko viņa dara.»¹

Tā tas ir arī tagad, kad Latvijas Valsts leļļu teātris – šī zemes stūrīša lepnums – 1994. gada decembrī nosvinējis savu piecdesmit gadu darbības jubileju un kad pati Tina noslēgusi savu otro vadības posmu šajā teātrī. (Pirmais tika pārtraukts 1972. gadā, otrs – pēc astoņu gadu pārtraukuma – saistījās ar Latvijas mākslas dzīves likteņiem 80. gados un 90. gadu pirmajā pusē.)

Kādreiz īsu brīdi pastāvējušā Latvijas PSR Teātra institūta režijas nodaļas beidzēju vidū līdzās Aloizam Brenčam, Arnoldam Burovam, Imantam Krenbergam, Kārlim Pamšem un Pēterim Pētersonam Tina Herberga bija vienīgā sieviete režisore. Enerģiska, gudra, spoža. Arī viņu vilināja lielā skatuve, bet liktenis saistīja ar Leļļu teātri.

Mazie skatītāji par to varēja tikai priecāties. Sākusī režijas gaitas 1953. gadā, pēc pāris sezonām viņa jau veidoja teātra kopējo radošo programmu! Kā savulaik rakstīja Leļļu teātra vēstures apcerētāji – tās sākotnējais vadītājs Jānis Žigurs un pēc gadiem, pagātni pārskatot, arī teātra zinātniece Janīna Brance: piecdesmito gadu pirmajā pusē uz leļļu skatuves bija iestājusies pelēcība. Teātris iestudēja pārsvarā sadzīves rakstura repertuāru, kas nebūt nespēja atraisīt visas leļļu skatuves mākslinieciskās iespējas. Tieši Tina Herberga bija tā, kas atdeva šai skatuvei gan pasaku, gan vienu no latviešu dramaturģijas skaistākajiem sacerējumiem – Annas Brigaderes «Lolitas brīnumputnu», ko viņa iestudēja 1956. gadā.

Bet jau pirms tam notika muzikālas izrādes un līdztekus uzvedumiem mazajiem skatītājiem – arī izrādes pieaugušajiem: lai aktieri pavērtu plašāku savu radošo iespēju loku un lai bērnu vecāki saprastu, ka šis teātris var būt tikpat saturiski plašs un daudzveidīgs kā dramatiskā vai muzikālā teātra skatuve. Šo iestudējumu virknē iekļāvās J. Drdas un I. Štoka «Velna dzirnavas» (1955),

V. Poļakova un V. Grēviņa «Ak, sirds!» (1957). Visas teatralās Rīgas interesi piesaistīja arī Tinas Hercbergas, scenogrāfa Pāveta Šēnhofa un dramaturga Gunāra Priedes kopīgi veidotais uzvedums «Interlellis – 67» (1967) un pēc R. Blaumaņa motīviem radītā izrāde «Velniņi» (1969).

1962. gadā Varšavas festivālā kopā ar Arnolda Burova iestudēto «Saslauku veci» laurus plūca Tinas radītā izrāde – Elzas Stērstes «Tips un Taps». Par «Pifa piedzīvojumiem» priecājas bērni gan Rīgā, gan Francijā. 1972. gadā Bulgārijā aplaudēja «Velniņiem». Plašu popularitāti guva V. Buša «Maksa un Morica» uzvedums. Un kur tad vēl 1968. gadā iestudētais Andreja Pumpura «Lāčplēsis» un 1994. gadā uz Leļļu teātra skatuves iedzīvinātās Kārļa Skalbes «Kaķīša dzirnavas»!

Tinas Hercbergas novatoriskās ieceres piesaistīja Leļļu teātrim komponistu Raimonda Paulu, vēlāk arī Ģedertu Ramanu. Savukārt aktieriem viņa izvirzīja uzdevumu veidot jaukta tipa izrādes, kurās darbojas gan lelles, gan paši aktieri. Vēlāk šādas izrādes ieviesa arī citi Leļļu teātra režisori.

Tinai jāpateicas arī par pirmo Leļļu teātra aktieru kursu, kura beidzēji tagad veido profesionāli stipro teātra vidējo paaudzi.

Taču beigsim uzskaitījumu un vēlreiz dosim vārdu Līlijai Dzenei.

«Kad pirmoreiz dzirdēju šo vārdu, man teica: «Tu nepazīsti Tinu? Tas ir feierverks,» – tā viens, «viņa ir kā dinamīts,» – otrs, bet trešais stāstīja, ka Tina teātra institūta koncertā diriģējusi kaut kādu neiedomājamu orķestri un vispār viņa esot pulvermuca. Uguņi un spridzekļi netika žēloti raksturošanai, lai būtu pavisam skaidrs, ka runa ir par nemierīgu cilvēku, ar kuru nekad nekļūs garlaicīgi un kam netrūkst enerģijas.

Tāda viņa arī izrādījās iepazīstot. Allaž ap viņu sprakšķ sērkokociņi, iedzirkst cigarete aizsmēķējot, ar mašīnu braucot, ap kaklu vējo kāda šalle vai lakatiņš. Un pajautājiet, kas Tinai visvairāk patīk, viņa atbildēs: «Ugunskurs. Liesmas visu laiku mainās, un tādēļ tajā neapnik skatīties...»

Tādam straujam raksturam ir viena liela priekšrocība – cilvēkam nepielipikumainība, un viņš nesūdzas par niekiem. Bet dzīve ir nepielūdzama, un atvēlēto grūtumu un sāpju daļu, ko cits ik dienas izjūt kā zvirgzdus zem kājām, Tina ir saņēmusi pamatīgām lavīnām. Ir smagi pārbaudīta izturība un optimisms, ar ko šī sieviete, šī māksliniece it kā vitaminizē sabiedrību, draugus, tuviniekus.

Bet pats paradoksālākais ir tas, ka šī trauksmainā režisore, kura nevar piecas minūtes mierīgi nosēdēt vienā vietā, strādā teātri, kur vajadzīga neizsmeļama pacietība, līdz apnicībai atkārtota detaļu slīpēšana, kur darba procesā sava fantāzija jāsadala sīkās sastāvdaļās, lai varētu to īstenot «caur lelli».

Nianse mākslā – tas, ko mums sniedz vibrējošie aktieru nervi, sirdis, acis, šī brīnišķīgā nianse,

kura ir tik sika, ka katram no mums šķiet – tikai es viens pats to esmu pamanījis. Leļļu teātri tā dzimst ne kā jutīgs brīnumš, bet tikai tehniski atkārtota darba rezultātā.

Tina neieredz vārdu «triks», neieredz darba steigu, kad vajag šos leļļu trikus izdomāt, lai aktieri tikai realizētu. Un tādēļ, šķiet, pats dārgākais viņai ir process, kad, ilgi meklējot, pacietīgi gaidot, kaut kas kopīgi dzimst. [...]

Bet laiku šis process apēd, un tādēļ Tina tik bieži izsaucas: «Ārprāts! Kā aizskrien diena!»

Kad tapa šis raksts, uz režisores galda griezās R. Blaumaņa «Velniņu» scenārija lapas. [...] Teksts vēl Tinai neliekas pietiekami trāpīgs – tieši trāpīgs, jo tikai tāds der leļļu teātri. Lelle nevar gari izrunāties, nodarboties ar filozofiju. «Bet trakākais ir ilustrativisms, mēs vēl no tā netiekam vaļā. Lai gan, salīdzinot ar pirmajām izrādēm, tagad to jūt jau mazāk,» saka režisore.

Tina raksta, svitro, aizsmēķē, ieprasās, vai nav redzēts Raimonds Pauls – viņš vajadzīgs tādai un vēl tādai izrādei. Un, kad cigarete nodzēsta pelnu traukā, Tina ceļas un iet «pie Pauļa». Ar mākslinieku Pāvelu Šēnhofu viņa bija kopā teātri visu dienu, tikai nesen abi atgriezās mājup, bet vakarā atkal ir norunāts drusciņ pastrādāt. Tas jau ir dzirdēts tik daudz reižu, ka neviens vairs nebrīnās par šīm iešanām. Viņi ir ļoti, ļoti dažādi cilvēki, bet viņi ir duets mūsu leļļu valstībā, viņi ir kā pāris baletā. Un ko visbiežāk dzird? «Es Šēnhofam šajā ziņā nepiekritu...», «Mēs ar Pauli šausmīgi strīdamies par...» Un tik un tā teātri viņi abi ir viens nedalāms radošs kodols. [...]

Tips un Taps, francūzitis Pifs, zirdziņš – kuprainītis, desmitiem lāču, kaķu, zaķu, raušu un tomātu ir savijuši šīs grodās saites, kā arī pieaugušo izrāžu varoņi no «Velna dzirnavām», «Ak, sirds!», «Interlellja».

Mezglis ir ciešs un laikam jau sasiets uz mūžu. Kaut arī sākumā tā nebija domāts. Tina, maziņa būdama, pat nekad ar lellēm nav spēlējusies. Mājās kuplajā, draudzīgajā ģimenē tika rīkoti bērnu vakari, gatavotas izrādes svētkos. Tajās arī meklējams aizmetnis mūža interesei. Vēlāk aizrāvusies ar sportu, bet doma par aktrises gaitām tomēr sekojusi pa pēdām. Dažreiz liekas, ka šī doma ir gājusi līdz pat tālāk, nekā atļauts. Nevar aizmirst to vakaru, kad pie viņas ieradās Eduards Smilģis ar piedāvājumu debijai lielā lomā. Bet kāpēc tik dziļi otrā cilvēkā rakņāties? Un tā – režisoru fakultāte Latvijā! Vēl saistošāk! Un Tina Hercberga uz to pieteicās. Bet, kad atnāca uz konkursu, aptvēra sakarsēto atmosfēru, tad metās bēgtin bēgšus projām.

Gandrīz katra mākslinieka biogrāfija ir šāds kritisks panikas vai mazvērtības sajūtas brīdis, kuru palīdz pārvarēt kāda stipra, it kā maģiska roka, lai šī biogrāfija varētu sākties. Tinai tā bija Alfreda Amtmaņa-Briediša roka vārda vistiešākajā nozīmē. Vērigais pedagogs un lielais džentlmenis

Briedītis apturēja jauno sievieti burtiski uz institūta sliekšņa: «Bet ja nu es jūs ļoti lūgtu palikt!»

Tīna palika. Aleksandra Leimaņa vadītajā kursā viņa bija vienīgā sieviete: «savs puika» un kursabiedru lutekle. Prakses gados Jelgavas teātrī brieda nākamās režisores talants, kuru oficiāli apliecināja diploms pēc «Strakoņicas dūdinieka» izrādes Jaunatnes teātrī. [..]

Leļļu specifika?

«Par to man nebija ne jausmas. Jātaisa tāds «Buračino», bet es viņu redzu ar kājām. Visu es redzu ar kājām. Tas sākumā bija vistrakākais, kad izteļē redzētajiem teliem pazuda kājas.» [..]

Ilgajos gados režisore ir novērojusi, ka pavisam mazo teātri visvieglāk var ieinteresēt ar jocīgumu un... ar nežēlību. Un šī bērna nežēlība ir viņas niknākais ienaidnieks, tā ir indīga, progresējoša nezāle, kas pašā pavasarī jāizrauj no bērna dvēseles.

Reiz, kad sarunājāties, avīzē bija ievietota neliela ziņa, ka bērni ar akmeņiem nosituši vāverīti kokā. Briesmīgi, jā, bet Tīna par to jutās kā līdzvainīga un atbildīga. Pašlaik viņa auklē kādu lugu. Vēl tur daudz kas autoram jādara, bet gribas to iestudēt, par to runāt. Luga sauktos «Stārķītis un putnu biedēklis».

Vientuļš, sagrabejis putnu biedēklis atstāts klajā nokoptā laukā rudens vējos. Pāri tam slid mākoņi un gājputni. Un tad biedēkļa klātbūtnē norisinās šāds dramatisks notikums: svēteļu pulkam aizlidojot, izrādījās, ka viens putns ir ievainots un nevar laisties līdzī. Stārķiem ir bargs likums. Līdzī lidot nespējīgais jānobeidz. Notiek stārķu apspriede, kurā nolemj slimo stārķēnu nogalēt. Šo lēmumu dzird tukšajā laukā atstātais putnu biedēklis, kuram starp grabošajiem dēļiem, stieplēm un naglam vējā viegli, viegli šūpojas maza jūtīga sirsniņa – zvaniņš, diegā iesiets.

Un, kaut arī noklausīties ir slikti (bērniem šādas detaļas nekad nedrīkst palaist garām!), biedēklis ar skanīgo sirsniņu lūdz atstāt pa ziemeņu viņa ziņā nelaimīgo putnēnu. Tiek izdarīta šī atkāpe, un viņi paliek kopā. Cīnās ar sniegiem, vējiem, sildās kopā, balsta viens otru, līdz sagaida pavasari.

Pavasārī stārķis ar skumjām šķiras no izpalīdzīgā, istā drauga, atgriežas pie savējiem. Putnu biedēklim ir ļoti žēl šķirties, sirsniņa zvana, bet tajā skan arī laba darba prieks.

Vissvarīgākais būtu, ja mazie zālē uztvertu to brīdi, kad bailēs par otru un līdzjūtībā ātri, ātri šķindēdama sāk pukstēt biedēkļa sirsniņa.

Rakstnieki nereti piedāvā trikus, primitīvus sižetus par kaķiem un zaķiem, bet tieši par šo jūtīgo, dažkārt pat smeldzīgo pieskārienu bērna dvēselei nepadomā.

Taču, lai šis pieskāriens vispār varētu notikt, jānokārto viena nejdzība, tīri administratīva rakstura lieta, par ko Tīna bez cigaretēm nemaz nesāk runāt, par ko viņa mierīgi nespēj runāt.

Leļļu teātri nav skatītāju diferenciacijas vecuma ziņā, un dažreiz var visu mākslinieku sniegumu nolīdzināt ar zemi. Visādu vecumu skolnieki – un viņiem pa vidu (kas var liegt, un plāns jāpilda!) sēž pavisam «sīkais». Viņš sēž mammai klēpī un skaļi ziņo par to, ko ir spilgti ieraudzījis: «Re, kā sunītis kustina asti!» Un nerimstas, līdz visa zāle viņu dzird, bet no cita kakta otrs tāds pats sauciens: «E, kāds garš deguns!» Tas ir viņu uztveres robežās, bet līdzās sēž skolnieks, kurš šajā atmosfērā nespēj saklausīt kaut ko vairāk. Tādēļ vecumu noteikšana apmeklētājiem dažādām izrādēm Tīnai šķiet problēma numur viens. [..]

Kad Tīnai ieminējos par šo rakstu, viņa no visas sirds lūdz: «Nevajag par mani, uzrakstiet taču, kritiķi, kaut vienu recenziju par mūsu izrādi...»

Recenzijas nemēdz rakstīt – cik to ir bijis mūsu presē par leļļu izrādēm, varēs uz vienas rokas pirkstiem saskaitīt.

Lieki laikam būtu klāstīt, kāds neizsmejams iedvesmas avots māksliniekam ir publikas atsaucība, arī personiska atzinība. Tādēļ Tīna dedzīgi aizstāvēja un ieviesa maskas noņemšanu finālā, lai pēc katras izrādes aktieri iznāktu ar teatrālu atvadu sveicienu kopā ar savu lelli. Tas ceļ atbildības sajūtu, ļauj aktierim «izslieties visā augumā». Kaut kas īpaši savīļņojošs man šķiet šajos mirkļos, kad aktieris – cilvēks vēlas, lai viņu pazīst, lai redz viņu – radītāju. [..]

Vārdu sakot, ar Tīnu var aizrautīgi runāties, runāties pāri pusnaktij. Laiku pa laikam atskanēs viņas «iedod uzpipēt», un cigarešu gali pelnu traukā liecinās par garām, bet interesantām stundām. Tajās uzzinām, par ko viņa nupat bijusi «šausmīgi nikna» vai no sirds priecājusies.

Tīna Hercberga ir tāds sprakstošs, dzīvīgs cilvēks, kādu viņu pirms gadiem raksturoja. Un ko vēl varētu piemētināt?

Ja atņemtu nost teātri un visas mākslas lietas un tad vajadzētu pateikt, kāda īpašība visvairāk saista Tīnas darbā, es teiktu – tas, ka viņa vienmēr apšaubā, ja par kādu stāsta ko sliktu, un tūlīt tic un priecājas, kad par kādu cilvēku vai viņa darbu, rīcību pasaka ko labu.

Bet patiesībā bez šādas attieksmes jau arī mākslā nav ko meklēt un bez tās īpaši bērnu teātrī nevar nekā vērtīga paveikt.»²

Nekas nav mainījies. Tīna vēl arvien, par spīti gadu nastai, ir tikpat sievišķīgi valdzinoša un reizē vīrišķīgi nepieķāpīga. Gan pie savas automašīnas stūres, dodoties uz teātri vai kopā ar vīru Albertu Terpilovski kādā izbraucienā, gan tad, kad kopā ar darbabiedriem jārada izrāde. Atliek tikai cerēt, ka ar teātri saites viņa vēl nesaraus, kaut vadības nastu nolikusi, un mēs ieraudzīsim A. Sent-Ekziperī «Mazo princi» un vēl kaut ko, kas izauklēs viņas bagātajā fantāzijā.

L O V A

Hermanis Paukšs

*Sākšu ar to, kas jau tāpat ir
pietiekami labi zināms:*

*Ļevs (Ļova) Birmanis ir
aktieris, uz kura pleciem jau
gadu desmitiem ilgi balstās
Latvijas Valsts leļļu teātra
krievu trupas repertuārs.*

*Viņš ir mākslinieks, kas
vienlīdz meistarīgi darbojas
gan ar lelli, gan ar masku,
gan dzīvajā plānā. Viņa
radītie skatuves tēli arvien
ir enerģētiski uzlādēti,
skaidri izteiksmē un tik
pārliecinoši darbībā, ka
nemaz nevar zaudēt
publikas uzmanību.*

*Skatītājs seko katram viņa
teiktajam vārdam un katrai
ricībai.*

*Leļļu teātri, tāpat kā
pieaugušo izrādēs, tas ir
bezgala svarīgi. Varbūt pat
vēl svarīgāk.*

Dažkārt esmu brīnījies, kāpēc Ļova nav aizgājis, teiksim, uz Rīgas Krievu drāmas teātri. Labi zinu, ka liela daļa Leļļu teātra aktieru ilgojas pēc lielās skatuves. Bet tai pašā laikā zinu, ka ne katrs no viņiem spētu uz lielās skatuves pastāvēt. Ļova to vārētu noteikti.

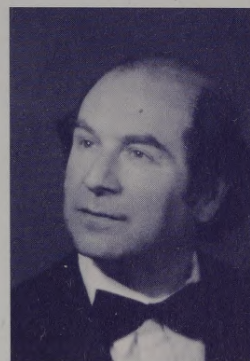
Esmu kopā ar viņu diendienā nostrādājis divpadsmit gadu un labi zinu Ļovas iespējas. Kaut gan šie divpadsmit gadi ir samērā neliels laika posms viņa aktiera biogrāfijā.

1975. gadā, kad sāku strādāt Leļļu teātri, tā bija mākslinieciska vienība, par kuru tikpat kā neinteresējās vietējā kritika – un diemžēl tā tas ir arī vēl šodien. Taču es zināju, ka tas ir teātris ar pasaules slavu. Teātris, kuru pazīst un ciena aiz mūsu toreizējās republiku savienības robežām – Bulgārijā, Polijā, Francijā... Baudot šīs slavas augļus, mēs devāmies ārzemju viesizrādēs, kad Latvijas dramatiskie teātri par to vēl tikai sapņoja. Un tāpēc mani visu laiku neatstāj sajūta, ka leģendārais Leļļu teātra darbības laikmets, kurā piedalījies arī Ļova (un par kuru gan viņš, gan citi viņa kolēģi tik labprāt mīlēja stāstīt), ir jau aiz muguras. Tur palikušas arī Ļovas skaistākās lomas – piemēram, ironiski filozofiskais Lucius «Velna dzirnavās».

Darbodamies latviešu trupā, es skatījos arī krievu trupas izrādes un drīz vien novērtēju Ļovas Birmaņa spilgto, mērķtiecīgo tēlojumu. Manas attiecības ar viņu izveidojās tādas, kādas tās nebija ne ar vienu citu kolēģi šajā teātri. Te man jāatgādina, ka gandrīz viss Leļļu teātra repertuārs tiek dublēts abās trupās. Un tā iznāca, ka daudzas lomas, ko Ļova spēlēja krievu trupā, es savukārt spēlēju latviešu izrādēs. Šādas kopējas lomas mums bija, piemēram, Herkules «Pifa piedzīvojumos», Vilks «Trīs sivēntiņos», laupītājs Barmalejs izrādē «Doktors Aikāsāp». Tas neapzināti radīja starp mums tādu kā psiholoģisku tuvību. Turklāt Ļova vajadzības gadījumā varēja aizvietot mani latviešu izrādēs, ko es gan diemžēl no savas puses nevarēju izdarīt krievu izrādēs.

Nozīmīgākā šāda reize iekrita tolaik, kad es pusgadu mācījos Maskavā. Latviešu trupai bija izbraukumi uz laukiem ar izrādi «Doktors Aikāsāp», un Ļova brauca manā vietā tēlot laupītāju Barmaleju. No tā laika teātri ir saglabājusies anekdote: Ļova aizrautīgi spēlēja Barmaleju, bet pēkšņi aizmirst, ka latviešu variantā daktera vārds ir Aikāsāp. Un kulminācijas brīdī viņa Barmalejs nelabā balsī iebrēcas: «Mēs noķersim Aiboļitu!»

Mūsu abu paralēlā vienu un to pašu lomu spēlēšana savu kulmināciju sasniedza man pašam



*Ļevs Birmanis.
70. gadu foto*

ļoti svarīgā brīdī un pavisam negaidīti. Biju uzrakstījis Leļļu teātrim ludziņu «Raganas trīs noslēpumi» un pats to iestudēju latviešu trupā, kā arī spēlēju šajā izrādē runci Filimurru. Kad vajadzēja ķerties pie lugas uzveduma krievu trupā, es nemaz nespēju iedomāties kādu citu aktieri runča Filimurra lomā kā vienīgi Ļovu. Tas bija diezgan paradoksāli, jo kā jūs, šīs rindas lasot, būsiet ievērojuši, iepriekš uzskaitītās mūsu abu paralēlomas visas bija negatīvas. Mēs, tā sakot, parasti bijām neliešu tēlotāji. Bet runča Filimurra vienīgā sūtība «Raganas trīs noslēpumos» ir cīņa pret neliešiem.

Te nu esmu nonācis līdz tai vietai, kad par Ļovu gribu teikt ne tikai kā par aktieri, bet arī kā par cilvēku. Lieta tāda, ka runcis Filimurrs patiesībā ir loma, kas visvairāk atbilst viņa paštēlam. Tos citus – viltniekus un ļaundarus – viņam palīdzēja radīt iztēle, šo – sirds.

Ļovam piemīt neizsīkstoša enerģija. Viņš nepārtraukti palīdz citiem cilvēkiem – un ne visai prot palīdzēt pats sev.

Kā saka Tina Herberga: «Ļova ir radošs cilvēks, kas teātri ir ļoti svarīgi, un vēl pie tam viņš ir tiešām labs cilvēks, kas vienmēr bijusi un būs liela vērtība. Atceros, ka tajā laikā, kad mūsu jaunajiem, tikko studiju beigušajiem aktieriem draudēja iesaukšana padomju armijā, Ļova Birmanis kā oficiāls trupas pārstāvis skraidīja pa dažādām instancēm, lai viņus izpestītu. Apgalvoja un pierādīja, ka līdz ar to sajuks un sabruks viss teātra repertuārs. Turpretī, kad paša dēlam Romanam pienāca līdzīgs brīdis, viņš nespēja darīt neko.

Ļovas izpalīdzība ir vērsta pret citiem cilvēkiem. Tā prevalē pāri visām citām viņa īpašībām. Tāpēc Ļovu mil.»

Arī es varu teikt, ka milu Ļovu. Par viņa draudzīgumu, par asprātību, arī par erudīciju. Viņš ir ne vien labs aktieris, bet arī labs literāts. Šajā sakarībā man jāpiemin vēl kāds moments, kas radīja mūsu īpašo tuvību teātri. Proti, Ļova kļuva par manu lugu tulkotāju krievu valodā. Viņš pārtulkoja ne tikai tās, kas tika iekļautas Leļļu teātra repertuārā, bet arī vienu otru citu. Finansiālā ziņā, jāsaka, šī tulkošana viņam bija ļoti neizdevīga (it sevišķi vēl tāpēc, ka viņš to veica kopā ar savu draugu, kino jomā nodarbināto Jevgeņiju Margoliņu. Kāpēc? Domāju – tāpēc, ka, būdams sabiedriskais cilvēks, Ļova bija pārliecināts, ka tā viņam labāk veiksies). Katrā ziņā tulkojumi bija labi. Manus darbus tulkojuši arī citi abu valodu pārvaldītāji, bet, ja man vēl kādreiz rastos vajadzība pārcelt kādu savu darbu krievu valodā (un par to darba veicējs varētu saņemt kādu samaksu), es noteikti lūgtu, lai to atkal dara Ļova. Viņš vienmēr tulkojot veica arī redaktora darbu; novērša nepilnības; vārdus sakot, kļuva par uzmanīgu līdzautoru, kas precīzē to, ko esmu iecerējis, tā ka viņa tulkojumā krievu valodā manas lugas skanēja labāk, nekā pats tās biju uzrakstījis.

Un ir vēl trešā joma, kurā kādu laiku veidojās mūsu visciešākā sadarbība. No 1984. līdz 1987. gadam, kad biju teātra galvenais režisors, man bija jāreķinās ar triju cilvēku viedokļiem: ar direktora viedokli, ar galvenā mākslinieka un ar partorga viedokli. Parasti tomēr iznāca tā, ka es reķinājos tikai ar vienu – ar partorga viedokli, un kārtējais paradokss, no kura pieminēšanas nav iespējams izvairīties, ir tas, ka Leļļu teātri partorgs šajā laikā bija Ļova. Te nu jāatgādina, ka tas jau bija Gorbačovs laiks, un Ļova bija savu kolēģu izbīdīts šim uzdevumam tieši tolaik, kad būt par partorgu vairs nemaz nebija izdevīgi. Taču kādam šis amats bija jāuzņemas. Un man ar Ļovu konsultēties bija ļoti labi gan radošajos, gan arī administratīvajos jautājumos.

Raksturojot viņu no šīs – no administratīvo jautājumu risināšanas puses, atceros tādu notikumu. Man bija jāizlemj, ņemt vai neņemt atpakaļ teātri kādu krievu trupas aktieri, ko absolūti nepazīnu. Prasīju padomu Ļovam. Viņš atbildēja: es nedrīkstu tev dot padomu, jo man ar šo cilvēku ir ļoti sliktas attiecības. Nolēmām, lai šo jautājumu izlemj visa trupa. Trupa toreiz izlēma pozitīvi, taču pēc tam diez vai teātri atradās kāds cilvēks, kas to nenozēlotu.

Tikai vēlāk pilnībā apjēdzu: ja Ļova saka, ka viņam ar kādu cilvēku ir sliktas attiecības, tas nozīmē, ka viņš šo personu uzskata par kaut kādā veidā nelietīgu.

Arī tagad, kad esmu aizgājis no Leļļu teātra, mana sadarbība ar Ļovu turpinās. Ja mums ir vajadzīgs kāds profesionāli kompetents žūrijas komisijas loceklis skolu teātru skatēm, tad, neskatoties uz lielo aizņemtību, Ļova man nespēj atsacīt. Un skatās viņš bērnu un jauniešu izrādes ar lielu ieinteresētību, pat aizrautību. Bieži vien pēc tam viņam ar ne vienu vien skolas teātra kolektīvu izveidojas pat ciešākas saites, nekā no žūrijas komisijas locekļa to varētu prasīt. Viņš konsultē un apmeklē viņu izrādes arī ārpus skatēm. Tāpat sava prieka pēc – lai atbalstītu.

Nobeigumā gribu teikt, ka Ļova visiem paziņām bija arī tāds kā sociālās palīdzības dienests. Viņš sagādāja zāles, kuras bija grūti dabūt, palīdzēja izkarot vietas bērnudārzos un atbalstīja cīņās par dzīvokļiem, turklāt pat tos, ar kuriem personiski nedraudzējās. Kopā ar otru krievu trupas aktieri Grišinu Ļova neaizmirst apciemot teātra veterānus, Leļļu teātra dibinātāja māsu Hildu Žiguri, kas tagad dzīvo pavisam noslēgti.

Protams, vēl jo vairāk viņam ir prieks kaut ko izdarīt draugu labā, nekad neliekot viņiem justies kā parādniekiem. Ar to arī varētu beigt...

Paliekot tomēr Ļovas parādnieks –

Hermanis Paukšs

PĀVELS HOMSKIS

Zinovijs Segals

Viņš ir no tās krievu ebreju paaudzes, kas nākusi pasaulē padomju varas rītausmā. Taču liktenis viņam bijis labvēlīgs. Viņa ģimene laimīgi pārdzīvoja 1937. gadu, kaut arī visapkārt visvairāk cieta inteliģence, kas tika apzināti grauta. Viņš pats bija liecinieks, kā tika padzīts Ebreju teātris un gāja bojā tā korifeji, pārdzīvoja «ciņu ar kosmopolitiem», «ārstu lietu» un pāreļos oficiālā antisemitisma vilņus. 1956. gadā sācis strādāt par teātra galveno režisoru, viņš šajā amatā ir vēl tagad, nu jau vadot vienu no lielākajiem Maskavas teātriem.

Liekas, Pāvelam Homskim dzīvē ir veicies, taču nevajadzētu aizmirst viņa dzīves pozīciju un cilvēciskās īpašības. Viņš vienmēr bija koncentrējies radošam darbam, nemilēja izcelties, sēdēt prezidijos, nodarboties ar sabiedriskām lietām un politiku. No dabas būdams runīgs un sabiedrisks, viņš katrā gadījumā atrada pareizo pieeju, lai necestu neveiksmi. Tas bija sarežģīts laiks, kurā viņš vadīja trupas, iestudēja izrādes, parādīja savas spējas, taktu un prātu. Vienmēr atrodoties ideoloģiskos žņaugos, viņš tomēr spēja atrast to izteiksmes veidu, kas ļāva viņam palikt godīgam. Viņam izdevās realizēt radošās ieceres, gandrīz vienmēr izvairoties no asiem konfliktiem.

P. Homskim veicās arī tajā ziņā, ka viņa pirmie profesionālie skatuves darba gadi pagāja Latvijā, kur pret māksliniekiem vienmēr bijusi īpaša attieksme un totalitārisma spiediens nebija tik dzelžains. Tie bija ļoti drūmi gadi. Viņš pats izvēlējās šādu likteni, pametot Maskavu. Rīgā uzplauka viņa talants, te viņš guva ievērojamus panākumus. Jaundibinātajam Jaunatnes teātrim, kuram vēl nebija savas vēstures, par panākumiem jāpateicas tieši P. Homskim. Tas bija teātris, kurā vienotā veselumā bija apvienota latviešu un krievu trupa un kuram bija ievērojama vieta Latvijas kultūras dzīvē. Šī teātra izrādes izaudzinaja vairākas paaudzes, paplašinot jauniešu redzesloku un mācot tos.

Pāvela Homska iepazīšanās ar teātri sākās agrā bērnībā Maskavas Ebreju teātri. Izcilais režisors, ebreju teātra dibinātājs Aleksejs Granovskis bija viņa mātes brālēns. S. Mihoelss, V. Zuskins un vēl daudzi citi Ebreju teātra aktieri bija A. Granovska skolnieki.

P. Homska māte Berta Pevznere ir dzimusi Rīgā, tagadējā Krišjāņa Barona ielā, mājā iepretim Latvijas Mūzikas akadēmijai. Pēc revolūcijas viņa Maskavā pabeidza juridisko skolu un ilgu laiku strādāja par tautas tiesnesi. Darbā viņa iepazinās ar Osipu Homski. 1925. gadā viņiem piedzima dēls Pāvels.

Arī Osips Homskis bija jurists. Viņš cēlies no Ukrainas ebrejiem. Vecie Kameņecas-Podoļskas iedzīvotāji līdz šim laikam atceras Homsku aptieku pilsētas galvenajā ielā, kurā norīsa dzīva tirdzniecība ar zālēm. Pabeidzis ģimnāziju, Osips Homskis centās iestāties Kijevas universitātes Juridiskajā fakultātē, taču šis mēģinājums bija neveiksmīgs, jo pastāvēja stingras normas, cik procenti no studentu skaita drīkst būt ebreji. Tad viņš aizbrauca uz Franciju, kur viss bija daudz



Pāvels Homskis.
80. gadu foto

vienkāršāk. Osips Homskis Francijā mācījās trīs gadus. Tomēr dzīvot un strādāt viņš gribēja tikai Krievijā, bet ar franču juridisko izglītību nebija nekādu izredžu dabūt darbu – citi likumi, normas un tiesības. Pāvela Homska tēvs atgriezās Kijevā. Tomēr Ukrainā viņš netika strādājis. Sākās Pilsoņu karš ar hetmaņu un peļturiešu varas laiku un ebreju vājšanām. Osips Homskis pārcēlās uz Maskavu, kur viņam izdevās dabūt juriskonsulta darbu.

Homsku māja Maskavā bija ebreju inteliģences tikšanās centrs. Kūsāja strīdi par ebrejiskumu, par mākslu un literatūru, par esošo un nākotni. Aleksejs Granovskis bija šo diskusiju pastāvīgs dalībnieks. Viņa iedvesma un aizraujošās domas par dzīvi un teātri, par paša iecerēm atstāja uz klātesošajiem milzīgu iespaidu. Par nožēlošanu, saskarsme ar šo apbrīnojamo cilvēku neturpinājās ilgi. Drīz viņš aizbrauca uz ārzemēm.

«Kad man palika deviņi gadi,» atceras Pāvels, «mani paņēma pie rokas un aizveda parādīt Mihoelsam. «Viņš ir Alekseja krustdēls,» teica mamma. Mihoelss uzmanīgi mani uzlūkoja, pasmaidīja un ļoti asprātīgi pajokoja. Visi jautri pasmejās. Bet es samulsu. Neparastā, izteiksmīgā aktiera seja, viņa gudrais skatiens, kas izstaroja labsirdību, viņa smaids man ilgi saglabājās atmiņā. Man gribējās redzēt šo cilvēku uz skatuves. Es laužos uz teātri.»

Jaunais skolnieks pasāka apmeklēt Maskavas Ebreju teātri. Šajā laikā teātris piedzīvoja radošo pacēlumu. Izrādes tika iestudētas cita pēc citas. Visa Maskava centās tās noskatīties. Nekas neliecināja par gaidāmo traģisko atrisinājumu. «Nakts vecajā tirgū», «Burve», «Miljonārs, zobārsts un nabags» – aizrūcēji elpu, Pāvels sedēja zālē, pārsteigts par aktieru meistarību, plastikas bagātību, raksturu izteiksmību.

Viņš iegremdējās nezināmajā ebreju pasaulē. Pēc tam viņš vēl un vēlreiz noskatisies daudzus šī teātra uzvedumus. Teātra šedevri bija «Karalis Līrs», «Tevje – piena vedējs», «Freilekss», «200 tūkstoši». Šīs izrādes atstāja milzu iespaidu uz nākamā režisora māksliniecisko rokrakstu. Aizraušanās ar teātri auga augumā. P. Homskis sāka regulāri apmeklēt dažādu Maskavas teātru izrādes. Viņš cēlās agri steidzās ieņemt rindu pēc biļetēm, pērkot tās ne tikai sev, bet arī vecākiem.

«Es sajutu pārsteidzošo Maskavas Ebreju teātra mākslinieciskās jaunrades atšķirību no citiem teātriem. Tajos valdīja pseidoreālisms, sadzīvīkums, bieži vien pelēki vienmuļš patiesums. Visiem bija jāievēro Maskavas Dailes teātra principi, jo šī teātra māksla bija pasludināta par etalonu. Protams, gadījās arī lieliski uzvedumi un pārsteidzoša aktieru spēle. Taču stils bija viens. Toties Ebreju teātri uzsvars tika likts uz formu, tajā valdīja atklāts un spilgts teatrālisms, improvizāciju stihija. Formas izjūta, rūpes par to vēlāk kļuva par manām īpašām raizēm.»

1941. gadā, kad P. Homskis pabeidza 8. klasi, sākās karš. Sešpadsmit gadus vecos armijā vēl neņēma – par jaunu. Tad Pāvels iestājās brīvprātīgo nodaļā, kas devās būvēt nocietinājumus pie Smoļenskas. No agra rīta līdz vēlai naktij viņi raka ierakumus, ierīkoja prettanku grāvjus, uzberžot asiņainas tūlnas. Bieži nācās nakšņot zem klajas debess.

Kad fronte tuvojās Smoļenskai, neapmācītos, karu neredzējušos un «pulveri neostījušos» cilvēkus ieskaitīja zemessargos. Iecēla staršinu, apbruņoja ar vecām trīslīniju šautenēm un nosūtīja uz pirmajām līnijām. Staršina, kaut arī bez izglītības, gadījās pieredzējis un rūpīgs. Viņš saudzēja jauniņos, pārsveda tos no vienas vietas uz otru, glābjot no bezjēdzīgas bojāejas. Pāvels Homskis vairs neatceras viņa vārdu, bet ir stingri pārliecināts, ka, tikai pateicoties šim staršinam, viņš palicis dzīvs.

Kad viņi nonāca aizmugurē, viņus sašķīroja – kam jau astoņpadsmit, tos mobilizēja armijā, kas jaunāki, tos palaida uz mājām. Pāvels ar lielām pūlēm aizkļuva līdz Maskavai. Un tieši laikā. Vācieši tuvojās galvaspilsētai. Vecāki gatavoja evakuēties uz austrumiem.

Ceļš uz Tomsku bija ilgs un mokošs. Kamēr vecāki iekārtojās, Pāvels nezaudēja laiku un nokārtoja kā eksternis desmitās klases eksāmenus.

Vajadzēja izšķirties, ko darīt tālāk. Prāts pateica priekšā – kamēr ir iespējams, jāmacās. Aizraušanās noteica izvēli – Tomskas universitātes Filoloģijas fakultāte. Taču kļūt par filologu Pāvelam nebija lemts. Visu izšķīra gadījums. Uz Tomsku bija evakuēties Ļeņingradas Teātra institūts. Lai turpinātu darbu, institūts izsludināja uzņemšanu aktieru kursā. To uzzinājis, Pāvels Homskis nolēma izmēģināt laimi, lai gan nebija pārliecināts, ka viņu uzņems. Teātra vilinājums izrādījās nepārvarams. Spilgtas aktieriskas ārienes un varenas balss viņam nebija. Kalsns, neliela auguma, sprogainiem matiem un apaļīgu seju – viņš varēja pārliecināt komisiju tikai ar savu apdāvinātību, temperamentu, teātra māniju.

Bija paredzēts, ka kursu vadīs pieredzējušais pedagogs un talantīgais režisors Andrejs Jefremovs, cilvēks ar sarežģītu likteni, kam sveša bija pielāgošanās. Viņam bija apbrīnojama intūcija, prasme noskārēt neatraisījušās spējas. Jauniņos sadalīja grupās pa pieciem cilvēkiem. P. Homskim gadījās ļoti spēcīga grupa. Tajā bija Agrijs Augškaps – vēlākais Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris, Marks Orlovs – vēlāk pazīstams televīzijas režisors, brīnišķīgā Ņina Mamajeva. Jefremovam Homskis ļoti iepatikās. Viņš ilgus gadus saglabāja pieķeršanos savam skolniekam, kļuva par viņa pirmo audzinātāju un padomdevēju.

Taču mācības neturpinājās ilgi. Pāvelam Homskim palika astoņpadsmit gadu – laiks iesaukumam armijā. Jauniešus ar vidējo izglītību sapulcēja vienuviet un nosūtīja uz evakuēto

Ļeņingradas Augstāko tehnisko zenitartilērijas skolu. Perspektīva kļūt par kadru virsnieku neiepriecināja. Nepameta domas par teātri. Augas naktis viņi abi ar A. Augškapu sprieda par nākotni. Karš drīz beigsies, bet kadru virsniekiem būs jāturpina dienests. Tātad – ardievu, skatuve! Tika pieņemts lēmums par katru cenu tikt prom no skolas, kaut vai par ierindniekiem. Jaunieši sāka pārkāpt reglamentu, izvairīties no mācībām, tēlot stulbeņus. Viņus sodīja, piešķīra ārpuskārtas norikojumus, izsauca vecākus. Nekas nelidzēja. Galu galā viņus no karaskolas izslēdza un nosūtīja uz rezerves pulku par ierindniekiem. Nejauši kāds no kadru darbiniekiem, pārbaudot dokumentus, ievēroja, ka abi puīši mācījušies teātra institūtā. Viņam šis atklājums nāca tieši laikā, jo bija saņemts rīkojums izraudzīties cilvēkus jaunorganizējamajam Sarkanarmijas estrādes un miniatūru teātrim. Kadru darbinieks atviegloti nopūtās un nekavējoties nosūtīja abus puīšus uz šo teātri.

Pāvels te jutās kā dzimtajā vidē. Uzstāšanās karspēka daļās, hospitāļos un uzņēmumos sagādāja prieku. Programmu sagatavoja paši. Teātris iekaroja autoritāti. Vairākas reizes to sūtīja uz Maskavu, uz armijas pašdarbības skatēm. Ieradies Maskavā, P. Homskis skraidīja pa dažādām teātra skolām parādīties. Un vienmēr paziņoja – pašlaik es esmu viens, bet patiesībā mēs esam divi, ar to domājams A. Augškapu.

Beidzot pienāca 1945. gads. Beidzās karš. Pirmos demobilizēja bijušos studentus. P. Homskis atgriezās Maskavā un mēģināja atjaunot mācības. Ščukina Teātra skolā piedāvāja iestāties pirmajā kursā. Maskavas pilsētas skola tos, kas jau bija mācījušies teātra skolās, uzņēma uzreiz otrajā kursā. Skolas dažādas. Kuru izvēlēties? Uzzinājis, ka Andrejs Jefremovs strādā Maskavā, Pāvels Homskis devās pie viņa pēc padoma. Uzmanīgi uzklauzījis savu bijušo skolnieku, Jefremovs negaidīti sacīja: «Jums, Pāvel, nevajag stāties ne Ščukina, ne Maskavas pilsētas skolā. Stājieties Staņislavska Operas un drāmas studijā. Tā ir pavisam jauna mācību iestāde. Mācību daļu tur vada mans labs draugs Kristi. Viņš ir pieredzējis un gudrs pedagogs, ilgus gadus strādājis kopā ar Staņislavski. Lieliski noorganizējis mācības. Tiesa, uzņemšana tur jau ir beigusies, bet es jums iedošu ieteikuma vēstuli. Tā ir ļoti laba skola. Paklausiet mani.»

P. Homskis ar ieteikuma vēstuli rokā devās pie Leonida Kristi. Izlasījis vēstuli, viņš izņēmuma kārtā (tajā laikā tas bija visai populāri) noteica noskatišanās laiku. Protams, uz noskatišanos P. Homskis ieradās kopā ar A. Augškapu. Abus uzņēma uzreiz otrajā kursā. Izņēmuma kārtā.

Studijas mākslinieciskais vadītājs – Maskavas Dailes teātra galvenais režisors M. Kedrovs studijā par pasniedzējiem iesaistīja sava teātra vadošos meistaros. Tie bija augstas kultūras cilvēki, patiesi

radošas inteliģences pārstāvji, ne tikai praktiķi, bet arī teātra teorētiķi. Iedziļinoties aktieru mākslas noslēpumos, viņi nenoguruši rūpējās arī par savu audzēkņu redzesloku un erudīciju. P. Homskis nokļuva V. Toporkova kursā. Viņš mācījās pašaieliedzīgi. Un vēl bezgala daudz gāja uz teātriem – vēroja, salīdzināja, iesaistījās diskusijās. Studijas etidēs viņš visus pārsteidza ar savu vētraino fantāziju. Tieši studijā viņš nobrieda pilnīgi noteikta vēlme kļūt par režisoru. Savas idejas viņam gribējās pašam izdomāt, izlolot, realizēt. Neizjust režisora diktātam pakļauta aktiera atkarību, bet darboties mākslā patstāvīgi un brīvi. Bija jūtama arī Ebreju teātra ietekme. Par spīti valdošajiem standartiem, viņš tiecās pēc spilgtas formas, spēles stihijas. Homskis sāka iedziļināties A. Granovska radošajā darbībā, salīdzināt viņa režiju ar Staņislavska sistēmu. Viņš bija zinātkārs un skrupulozs.

Studiju P. Homskis beidza 1947. gadā. Tajā laikā veidojās Staņislavska Dramatiskais teātris, kura pamatu veidoja studijas audzēkņi. Jaunos aktierus iekļāva teātra trupā. Pāvels kaut ko spēlēja pats, kādam asistēja, taču neapmierinātība auga augumā. Režija likās kā nepiepildīts sapnis. Dabūt Maskavā patstāvīgu iestudējumu, turklāt vēl cilvēkam, kas nav režisors, bija neiespējami. Jaunos pie teikšanas nelaida. Visā nopietnībā izvirzījās jautājums – ko darīt? Turpināt mācības režisoru nodaļā? Nākotne likās miglā tita. P. Homskis atkal devās apspriesties ar A. Jefremovu.

A. Jefremova atbilde bija pilnīgi skaidra: «Tev nav nekādas vajadzības stāties režisoru nodaļā. Tev ir laba teatrālā izglītība. Ir skola. Turpināsi mācības – pāzaudēsi četrus gadus. Vajag sevi pārbaudīt praktiskā darbā. Lūk, ko es tev teikšu. Es esmu norikots darbā Rīgā par Krievu drāmas teātra galveno režisoru. Brauc man līdz, es tev palīdzēšu. Vispirms pastrādāsi pie manis par režisora asistentu, pēc tam izmēģināsi savus spēkus patstāvīgi. Strādāsi ar jauniešiem. Es uzaicināju grupu jauno aktieru. Ar viņiem arī mēģināsi strādāt. Vai esi ar mieru?»

P. Homskis ar prieku piekrita. Viņš atcerējās mātes stāstus par Rīgu un viņas jaunības gadiem. 1948. gadā divdesmit trīs gadus vecais aktieris un nākamais režisors izkāpa Rīgas stacijā. Nepazīstama pilsēta, pēckara gadi, neskaidras perspektīvas. Labi vēl, ka kopā ar viņu atbrauca trīs viņa kursa biedri – uzticamais Agrijs Augškaps, Alla Isajeva un Viktors Konopackis. Sākās patstāvīga radoša dzīve.

Teātrim tas bija drūms laiks. Tika publicēti partijas lēmumi par žurnāliem «Zvezda» un «Ļeņingrad» un par dramatisko teātru repertuāru. Krasi pieauga ideoloģiskais spiediens. Sāka valdīt bezkonfliktu teorija. Nekādu asumu, tikai mākslots optimisms, labā sadursme ar vēl labāku un ražošanas tēmas. Uz skatuves valdīja pelēcīgums un ārišķība.

P. Homski uzreiz iesaistīja vairākās izrādēs. Divu mēnešu laikā viņš nospēlēja Dormidontu A. Ostrovska «Vēlajā mīlā», Ludvigu K. Simonova «Zem Prāgas kastaņām», dēlenu J. Petrova «Miera salā». Viņš spēlēja ar prieku, kaut arī padomju lugas bija vājas un atklāti tendenciozas. A. Jefremovs turēja vārdu un drīz vien iecēla P. Homski par režisora asistentu lugai, kuru viņš sāka iestudēt. Tā bija P. Bomaršē komēdija «Trakā diena jeb Figaro kāzas». Pirmo reizi jaunais aktieris piedalījās pieredzējuša un interesanta meistara vadītā lugas iestudēšanā no sākuma līdz beigām. Kopā ar A. Jefremovu viņi pārdomāja lugas risinājumu, ar mākslinieku apsprieda dekorācijas, meklēja lomu labāko sadalījumu. Mēģinājumi bija ļoti aizraujoši. A. Jefremovs uzticējās P. Homskim, atbalstīja viņa ieteikumus, pierādīja un strīdējās kā ar līdzīgu. Tāda skola bija nenovērtējama.

Kad teātris devās viesizrādēs uz Kaļiņingradu, A. Jefremovs, kas palika Rīgā, uzdeva P. Homskim patstāvīgi vadīt mēģinājumus. Te nu iesācējam režisoram bija jāsakaras ar aktieru savstarpējo nenovīdību. Daļa aktieru, it sevišķi pieredzējušie, atteicās atzīt sava jaunā kolēģa tiesības stāvēt pie režisora galdiņa un viņus komandēt. Izmisumā P. Homskis nosūtīja A. Jefremovam zibenstelegrammu. Nākamajā mēģinājumā pēc pāris dienām, ienācis zālē, P. Homskis bija pārsteigts – visi aktieri bija rūpīgi koncentrējušies, gatavi sākt darbu. Viesizrāžu vadītājs – direktora vietnieks nolasīja A. Jefremova telegrammu. Tajā galvenais režisors ieteica saglabāt radošu disciplīnu, atbildību un savstarpējo attiecību ētiku. Viņš kategoriski pieprasīja uzticēties savam asistentam. Mēģinājumi turpinājās paredzētajā kārtībā.

Nenoliedzami, «Trakā diena jeb Figaro kāzas» ir viens no labākajiem A. Jefremova iestudējumiem Rīgā. Dzīvespriecīgs, izteiksmīgs, izdomas bagāts, tas patika ridziniekiem. Uz skatuves valdīja ista teātra atmosfēra. Darbojās noslipēts un saliedēts aktieru ansamblis. P. Homskim šis iestudējums bija ļoti nozīmīgs arī tāpēc, ka tas atbilda viņa priekšstatiem par labu teātri.

Taču oficiālajā kritikā izskanēja piesardzīgas atrunas – izrādes saasinātais žanrs, neierastā forma, dzīvu, dabisku smieklu pārbagātība zālē biedēja. A. Jefremovam pārmeta, ka viņš esot nogludinājis sociālās pretrunas starp personāžiem, ka izrādē trūkst precīza šķiru atšķirību attēlojuma. Izrāde neatbilda tendencei nonivelēt teātru radošos rokrakstus, kas bija attīstījušies tajā laikā, kad bija izplatīta dogmatiska sociālistiskā reālisma metode.

Beidzot pienāca ilgi gaidītais brīdis – P. Homskis saņēma atļauju iestudēt pirmo patstāvīgo izrādi. Tas bija 1949. gada sākumā. Debijai režijā viņš izraudzījās Mihaila Svetlova «Pēc divdesmit gadiem». Viņa izvēli noteica divi faktori. Pirmkārt, lugu bija sarakstījis labs dzejnieks, tajā bija krietna romantisma deva, kas bija tuva jaunajam

režisoram. Otrkārt, lugā galvenokārt vajadzēja nodarbināt teātra jauno paaudzi, kas P. Homski pazina un ticēja viņam. Kaut arī izrāde nebija plānā paredzēta, mēģinājumi ritēja aizrautīgi. P. Homskis katram aktierim viņa lomā atrada kaut ko izteiksmīgu, izdomāja detaļas, kas ļāva spilgtāk parādīt ikviena personāža raksturu. Rezultātā izdevās viegla, dzīva un ļoti dinamiska izrāde. No skatuves strāvoja romantika un optimisms.

Jaunajam režisoram tūlīt gribējās ķerties pie nākamā darba, pārņēma dziņa strādāt. Taču A. Jefremovam šajā laikā bija neveiksmju periods un viņš neriskēja savam skolniekam uzticēt iestudēt otru izrādi. Astoņus mēnešus P. Homskis lūdza skolotāju un mākslas padomi, piedāvāja, pierunāja un prasīja. Galu galā viņš savu panāca. Jaunais režisors nolēma pārdoši sekot sava audzinātāja piemēram un izmantot «Figaro» iestudēšanas laikā gūto pieredzi. Viņš izšķīrās par P. Kalderona de la Barkas komēdiju «Ar mīlu ne-joko». Tas, ka izrādi atkal neiekļāva plānā, viņu nemulsināja. Aktieru uzticība ar darbu jau bija iekarota, pārējais bija atkarīgs tikai no viņa paša. P. Homska fantāzijai bija plašs darbalauks. Kopā ar skulptoru A. Terpilovski viņš izdomāja elegantu un ērtu skatuves iekārtojumu, tā ka bija iespējams veidot daudz oriģinālu mizanscēnu. Uz skatuves valdīja visistākais feierverks. Pa skatuvi virpuļoja cilvēcisko kaislību viesulis, pārpratumi, valšķīga mānīšanās un tās atmaskošana, jūsmīgi uzliesmojumi un pārsteidzīgas cerības sekoja cita citai. Šajā izrādē P. Homskis ar visu jaunības degsmi metās cīņā pret ikdienību uz skatuves, aicinot uz spirdzinošu un liksmu izrādi. Četrus gadus «Ar mīlu ne-joko» nepazuda no teātra afišām, luga tika izrādīta 161 reizi. Tas bija rekords.

Sekoja Jaunatnes teātra galvenā režisora Borisa Praudiņa uzaicinājums teātra krievu trupā iestudēt V. Goldfelda lugu «Ivans un Marja». P. Homskis šo uzaicinājumu pieņēma ar lielu prieku.

Tikšanās ar jaunu kolektīvu nebija vienkārša. Vispirms jau trupa nebija pilnībā nokomplektēta, arī režija varēja būt labāka. Pats B. Praudiņš galveno vērību veltīja latviešu trupai. Tāpēc P. Homskim lielu uzmanību nācās pievērst izpildītāju profesionālajai meistarībai, pārvarot arī dramaturģijas trūkumus. Palīdzēja aktieru alkatīgā ieinteresētība istā radošā darbā. Pasaka izdevās viengabalaina, labdabīga un valdzinoša.

Pabeidzis iestudējumu, P. Homskis atgriezās savā teātri. Te perspektīvas bija visai bēdīgas. A. Jefremovs gatavojās doties prom. Viņa režisora sirdsapziņa vairs nespēja samierināties ar nepārtrauktajiem kompromisiem. Viņš nespēja vairs iestudēt antidramaturģiskus gabalus un saglabāt to ideoloģisko kursu, kas viņam – galvenajam režisoram – bija uzdots.

P. Homskis saprata, ka pēc viņa aizbildņa aizbraukšanas neviens viņu vairs neaizstāvēs, nebūs

nevienu, uz ko pašauties. Jaunais galvenais režisors nez vai būs tik labvēlīgs un uzticēs patstāvīgu režisora darbu.

Tomēr A. Jefremovs arī tagad parūpējās par savu audzēkni. Negribēdams viņu atstāt bez palīdzības un juzdamies par viņu atbildīgs, meisters piedāvāja iesācējam režisoram braukt uz Naļčiku, uz Kabardas-Balkārijas teātri. Ar šo teātri A. Jefremovs bija cieši saistīts. Vēl trīsdesmitajos gados viņš vadīja kabardiešu un balkāru studentu grupu Valsts teātra mākslas institūtā, to pabeidza vairāki viņa vadītie kursi. Kara laikā viņš ar saviem audzēkņiem iestudēja vairākas izrādes. A. Jefremovu tur labi pazina un cienīja.

Pāvels Homskis devās uz Naļčiku. Teātri strādāja divas trupas – kabardiešu un krievu. P. Homskim uzdeva ar krievu trupu iestudēt visai viduvēju lugu – M. Volpina un M. Šatrova darbu ar odiozu nosaukumu «Cīņa par dzīvi». Vajadzēja pielikt daudz pūļu, lai izveidotu daudz maz pieņemamu izrādi. Nākamais iestudējums jau bija kabardiešu trupā – A. Tokajeva komēdija «Līgavaiņi». P. Homskis strādāja ar lieliskiem aktieriem, kas jau no pusvārda uztvēra katru režisora priekšlikumu, teicami pārvaldīja kustības, bija veikli un labi sava amata meistari. Arī luga ar daudzajiem amizantajiem raksturiem un smieklīgajām epizodēm viņam bija pa prātam. Viņš ar prieku iedziļinājās komēdijas situācijās, deva vaļu izdomai. Izrāde guva plašu publikas atsaucību.

Un atkal negaidīts pavērsiens dzīvē. No Rīgas tika atsūtīta telegramma, ko bija parakstījis Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks F. Rokpelnis. P. Homskim piedāvāja režisora vietu Jaunatnes teātra krievu trupā. Padomājis P. Homskis nolēma atgriezties Latvijā. Sākās viens no visspilgtākajiem un ražīgākajiem viņa radošā darba posmiem.

Boriss Praudiņš jauno režisoru sagaidīja ļoti laipni un uzreiz iesaistīja viņu darbā. Situācija teātri bija sarežģīta. Abas trupas nebija saskaņotas, nepietika jauniešu. Bet jaunatnes teātris bez jauniešiem nav nekāds jaunatnes teātris. Mākslinieciskā ziņā krievu trupa krietni atpalika. Vajadzēja paaugstināt tās līmeni, radīt vienotu radošu kolektīvu, kurā valdītu nevis konkurence, bet gan sacensība. To varēja izdarīt, tikai panākot līdzsvaru starp abām trupām un nokārtojot savstarpējās attiecības arī psiholoģiskajā plāksnē.

Pamats bija labvēlīgs. Gudrais un ļoti inteligēntais teātra direktors P. Rolovs bija gatavs darīt visu, lai celtu teātra prestižu, radītu visus nepieciešamos apstākļus daiļradei. Pedagoģiskās daļas vadītājs Cepliovičs pielika daudz pūļu, lai teātris kļūtu par skolēnu dzīves neatņemamu sastāvdaļu, iesaistot pedagogus un vecākus. Vajadzēja labas izrādes.

Vispirms sāka ar trupas papildināšanu. P. Homskis aizrāva B. Praudiņu ar savu nenogurdināmību un enerģiju. Meklēja, skatījās, izvēlējās.

Teātri ieplūda jauni spēki. Daudziem no viņiem vēlāk bija nozīmīga vieta Latvijas teātra mākslā.

Atlika pats galvenais – repertuārs. Ko iestudēt? Kā izvairīties no samākslotības, vienveidības un primitivisma? Nevar par galveno uzskatīt izrādes pašiem mazākajiem, kā tas bija līdz šim. Tikpat svarīgi ir piesaistīt teātrim pusaudzus un jauniešus. Skatītāju auditorijas paplašināšana dotu teātrim jaunu elpu, piespiestu paaugstināt meistariību, varētu runāt par svarīgām un interesantām problēmām. Tikai tad repertuārs vairs nebūs salašs kā pagadās, tas būs pārdomāts un mērķtiecīgs.

Klasika. Tā ne vien paplašina redzesloku, izvirza mūžīgos jautājumus, bet arī pieļauj visplašākos mākslinieciskos meklējumus. Turklāt ar klasikas palīdzību iespējams izvairīties no nevajadzīgiem strīdiem ar vadību par repertuāru. Bet kādu klasiku? Kā redzams, tādu, kam ir saistošs sižets un kas var ieinteresēt jaunos skatītājus.

P. Homskis pakāpeniski sāka īstenot savu klasikas uzvedumu iestudēšanas programmu.

Č. Dikensa «Mazulīte Dorita» – šajā sentimentālajā un aizkustinošajā stāstā viņš, neaizmirstot par formu, galveno uzmanību pievērsa aktieriem, cenšoties panākt raksturu skaidrību, personāžu savstarpējo attiecību un darbības uz skatuves ticamību. Režisoram bija svarīgi izvirzīt problēmas par labo un ļauno, par godīgumu un nelietību. Viņš centās parādīt darba morāli, autora humānās domas. Izrāde bija pietiekami sarežģīta uztverei, taču ļāva nojaust teātra jauno virzienu.

N. Gogoļa «Mīrušās dvēseles» režisoram izvirzīja jaunu uzdevumu – kā Jaunatnes teātra aktieriem pārliecinoši parādīt N. Gogoļa attēloto Krievijas tipu raksturu nianšes? Tam bija vajadzīga īpaša meistarība. Sapratis, ka tās vēl nepietiek, P. Homskis savā iestudējumā necentās iedziļināties personāžu psiholoģijā, bet izraudzījās katram smalku un izteiksmīgu tēla zīmējumu. Šāds zīmējums ļāva jaunajiem skatītājiem izprast katru personāža būtību un situāciju komismu. Ainas tika dzīvi uztvertas un izraisīja daudz smieklus.

Katrā jaunā iestudējumā režisors sev izvirzīja sarežģītāku uzdevumu, meklēja citus izteiksmes līdzekļus. V. Igo «Nožēlojamie» – tas jau ir vesels notikums, cilvēku likteņu un dramatisku situāciju kaleidoskops. P. Homskim izdevās to visu savienot vienā veselumā, panākt organisku darbības ritējumu laikā, kas raksturīgs tik plašam romānam. Protams, ne viss izdevās tā, kā gribējās, taču pieauga ticība saviem spēkiem. Nostiprinājās profesionālā meistarība. P. Homskis nolēma izvēlēties sev tik iemīļoto teatrālisma ceļu. Moljēra «Skapēna nedarbi» viņu aizrāva ar iespēju apžilbināt ar pārgalvību, fantazēt uz skatuves. Šajā interesantajā izrādē valdīja dzīvesprieks. Aktieri spēlēja azartiski, aizraujot skatītājus.

P. Homskis izmēģināja savus spēkus arī piedzi-vojumu žanrā, kas tik ļoti saista jaunatni un ne tikai jaunatni. Viņš iestudēja R. L. Stivensona «Bagātību salu». Te viņu interesēja ne tikai aizraujošais sižets, bet galvenokārt iespēja veidot spēcīgus raksturus, asas, saspringtas situācijas visas izrādes laikā.

Jau kopš pirmajām darba dienām Jaunatnes teātri bija skaidrs, ka ar klasiku vien nepietiks. Skatītājiem bija vajadzīgs aktuāls mūsdienu repertuārs. To prasīja arī ministrija. P. Homskis pārskatīja vienu lugu pēc otras un vienu pēc otras tās atmata. Pelēcība, domu nabadzība un moralizēšana lida laukā no katras lappuses. Taču padomju lugas bija jāiestudē. Vajadzēja atrast kompromisu, lai saglabātu ne tikai tiesības izvēlēties, bet arī darbu. No vājas lugas ir grūti izveidot gudru un labu izrādi. Režisors darija visu iespējamo, taču neveiksmes bija neizbēgamas, kaut arī tajā laikā daudz kas izskatījās pilnīgi apmierinoši. J. Uspenskis un Ļ. Ošaņina «Es tevi atradišu», V. Ļubimovas «Pie bistamās robežas», V. Gubareva un A. Uspenska «Greizo spoguļu karaļvalsts» – šīs izrādes skatītāji uzņēma ļoti atsaucīgi.

Teātra autoritāte auga. Līdz ar to auga arī jaunā režisora popularitāte. Radās aizvien jaunas un jaunas problēmas. Tā kā trupas tagad bija līdzvērtīgas, bija jāsāk domāt par vienotu teātri ar mākslinieciski vienādi labām izrādēm, darba un kultūras principiem.

Lai velti nerunātu, Pāvels Homskis piedāvāja iestudēt izrādi latviešu trupā. Vēl jo vairāk tāpēc, ka latviešu aktieri bija izteikuši tādu vēlēšanos. Viņš izraudzījās saprotamu un vienkāršu lugu – S. Mihalkova «Smieklī un asaras». Mēģinājums izdevās. Ātri izveidojās savstarpēja sapratne. Izrāde sniedza gandarījumu.

P. Homskis sāka pārmaiņus strādāt abās trupās, kļuva it kā par kopēju režisoru. Latviešu trupai imponēja jaunais un enerģiskais režisors, kuram bija noteikta pozīcija un laikmeta izjūta. Viņš aizrāva aktierus ar savu fantāziju. Savukārt P. Homskis iemācījās strādāt ar latviešu aktieriem, pamazām aizvien labāk izjūtot arī latviešu valodu. Viņš rūpīgi izraudzījās lugas, izdomāja interesantus risinājumus. Viņa iestudētās izrādes vienmēr guva panākumus, piemēram, spilgtā un rotajīgā J. Švarca «Sniega karaliene», aizraujošā un dažādu izdomu bagātā V. Korostiļova luga «Neredzamais Dimka», latviešu trupā atjaunotā agrāk iestudētā izrāde «Ivans un Marja».

Beidzot viņš izšķīrās latviešu trupā iestudēt jaunā dramaturga Gunāra Priedes lugu «Lasija Bebre». Tas, ka luga bija par laikabiedriem, kurus viņš ļoti pazina, palīdzēja režisoram uztvert personāžu uzvedības specifiku un savstarpējās attiecības. Nebija ne mazāko aizdomu, ka lugu iestudējis režisors, kas nav latvietis.

Šajos gados pilnībā izveidojās Pāvela Homska darba principi, kuru pamatā bija viņa personības

īpatnības un uzskati par teātri. P. Homskis nekad nenomāca aktierus, nekliedza uz viņiem. Viņš vienmēr bija labvēlīgs, neizrādīja režisora ambīcijas. P. Homskim aktieri nebija tikai viņa gribas izpildītāji, nebija marionetes, bet radītāji. Tāpēc viņš ļoti uzmanīgi uzklausa aktieru priekšlikumus un tos pārbaudīja. Viņš tos pieņēma vai noraidīja, nevis strupi atsakot un apvainojot, bet gan pārliecinot un pierādot. Nenoliedzami, sava nozīme bija viņa agrākai aktiera pieredzei. Aktieri iemīlēja savu režisoru, ar viņu kopā jutās vienkārši un brīvi. Mēģinājumos atmosfēra bija lieliska.

1956. gadā Borisu Praudiņu pārcēla uz Operetes teātri. Dabiski, ka viņa vietu ieņēma Pāvels Homskis. Viņš bija pirmais režisors, kas vadīja nacionālu teātri, nebūdamas latvietis. Viņam palika 31 gads. Trupa viņa iecelšanu uzņēma kā pašu par sevi saprotamu. Strādājot roku rokā ar B. Praudiņu, viņš jau sen bija noteicis teātra tālāko virzību. Kā viņš pats teica: «Es pieņēmu teātri darba gaitā.» Taču tagad viņam pašam bija jāņem rokās stūre un jānosaka kurss, pa kuru viņš vedis teātra kuģi. Pirmkārt viņš gribēja, lai viņa teātris ir krietns. Lai patiesība, līdz kādai viņš aizlaužas savās izrādēs, rada labas jūtas.

Galvenais režisors – tā ir pavisam cita profesija. Un citi pienākumi. Viņš ir teātra veidotājs. Viņam ir paaugstināta atbildība ne tikai par savu izrādi, bet arī par visa kolektīva likteni, par atmosfēru kolektīvā, par cilvēku savstarpējām attiecībām. Sākot darbu, P. Homskis saprata, ka no viņa nekad neiznāks vadītājs diktators. Pēc savas būtības viņš ir pedagogs. Un viņa ieroči ir nevis pavēles, uzklīdzieni vai kategoriskums, bet gan individuāla pieeja katram. Pārliecināšana un... humors. P. Homskis tos plaši izmantoja gan savstarpējās attiecībās, gan mēģinājumos. Viņš bieži aktierim smieklīgi attēloja, kā viņš mēģina. Aktieris neapvainojās – viņam viss kļuva saprotams. Bez uzspiešanas.

Pāvels Homskis sāka veidot teātri, rūpīgi izraugoties repertuāru un virzot radošos meklējumus. Viņš ļoti labi saprata, ka pats galvenais ir paša iestudētās izrādes. Tās noteiks teātra limeni un kultūru, gaumi un prasīgumu pret sevi. Tāpēc lugas, kuras viņš uzņēmas iestudēt, bija par svarīgām problēmām un saistījās ar paša uzskatiem par dzīvi. Turklāt P. Homskis neizdabāja skatītājiem, vai tie būtu jaunieši vai pieaugušie, bet veda viņus sev līdzī. Savās lugās viņš bija dabisks, organisks un pārliecināts, lai kādā formā tās tika veidotas.

Izrāde sekoja izrādei. Īstu satricinājumu izraisīja F. Gudriča un A. Haketa «Annas Frankas dienasgrāmata». Ar smeldzošu sāpi režisors atklāja ebreju ģimenes likteni, kura slēpās no vāciešiem okupētajā Holandē. Dekorāciju ierobežota telpa, kas attēloja mājas bēniņus, radīja iespaidu par pilnīgu nošķirtību no apkārtējās pasaules. Šajos bēniņos ritēja saspringta, nāves draudu pilna dzīve. Cerības un bezizeja sadūrās asā konfliktā.

Soli pa solim režisors izsekoja jaunās Annas pārdzīvojumiem un domām, atklāja meitenes, kas tik agri kļuva pieaugusi, iekšējo pasauli. Ebreju garu, ebreju psiholoģiju aktieri attēloja psiholoģiski smalki, bez šaržēšanas. Ticamība, ko bagātina iestudētāja atrastās detaļas un nianšes, izraisīja zālē emocionālu pārdzīvojumu. Tika spēlēta ļoti humāna, aizkustinoša izrāde, kas arī aktierus pavirzīja uz nākamā pakāpiena.

Ļoti tuva Pāvelam Homskim bija Viktora Rozova dramaturģija. V. Rozova jauno varoņu garīgums, savas vietas dzīvē meklējumi, viņu nesamierināmība ar mietpilsoniskumu bija cieši saistīta ar šo laiku un atbilda režisora pozīcijai. Vispirms P. Homskis krievu trupā iestudēja «Laimīgu ceļu!», pēc tam latviešu trupā «Prieku meklējot». Abos iestudējumos viņš apzināti saasināja konfliktu. Aktieri spēlēja atbrīvoti un temperamentīgi. Režisors kopā ar mākslinieku prasmīgi izmantoja Jaunatnes teātra skatuves īpatnības – tās lielo platumu un mazo dziļumu, lai organizētu dzīvi interjerā.

Likās, ka P. Homskis ir kļuvis neuzticīgs savai spilgtajai, teātrālajai izrāžu iestudēšanas manierei. Taču tā vis nebija. Viņš iestudēja J. Drdas «Velna dzirnavas» – spilgtu komēdiju. Tajā valdīja improvizācijas stihija, groteska, neapvaldīta fantāzija. Izpildītāju aizrautība nevienu zālē neatstāja vienaldzīgu. Un lieliskā J. Oļešas pasaka «Trīs resnvēderi!» Ne revolucionārs patoss, bet pretimstašanās ļaunajam un cietsirdīgajam. J. Oļešas lugas ir grūti atveidojamas. Daudzi režisori, tās iestudējot, cieta fiasko. P. Homskim izdevās radīt gudru un saistošu izrādi.

Teātra mākslinieciskais līmenis auga no izrādes uz izrādi. Teātris jau darbojās kā līdzīgs ar līdzīgu ar citiem Rīgas teātriem. Izpārdotas izrādes kļuva par parastu parādību. Teātri bija iecienījuši kā bērni, tā pieaugušie. Aktieri kļuva populāri. Viņi lepojās ar savu teātri un tā māksliniecisko vadītāju. Kritika nenogurstoši rakstīja par izrādēm. P. Homskim izdevās sasniegt galveno mērķi – teātri uztvēra kā vienotu organismu, kā Latvijas nacionālo bērnu teātri.

Tiesa, neiztika arī bez atsevišķām sadursmēm ar partijas organizācijām. Tā notika ar A. Zaka un I. Kuzņecova izrādi «Pieaugušie bērni». Asā, daudzējādā ziņā publicistiskā izrāde izpelnījās asu reakciju. Izrādi un līdz ar to režisoru vainoja īstenības nomelnošanā. Te nu parasti labdabīgais un maigais P. Homskis parādīja rakstura stingrību un cīnītāja dabu. Viņš metās cīņā. Un uzvarēja – izrādi atļāva, tiesa gan, visai reti.

Sākās mākslinieciskā brieduma laiks un līdz ar to arī tiesības eksperimentēt. Radošo meklējumu un eksperimentu rezultātā radās Pāvela Homska labākie sasniegumi uz Jaunatnes teātra skatuves. Š. de Kostēra «Tils» latviešu trupā bija vesels atklājums. Dekorācijas kontrastēja ar varoņu uzve-

dību. P. Homskis drosmīgi atteicās no tajā laikā padomju lugās valdošās nogludināšanas un izskaistināšanas. Izrāde bija skarba, taču tajā bija arī skaidri jaušama romantika. Tajā bija apvienots viss – gan režijas bagātība, gan lieliska scenogrāfija, gan gudra aktieru spēle. Latviešu aktieri bija panākuši spēju māksliniecisku pacēlumu un varēja iemiesot sarežģīto iestudētāja ieceri. Viņš spēra izšķirošu soli no līdz kaklam apnikušās it kā ticamības teātrālas nosacītības virzienā. Spēles virzienā. Tam vajadzēja jaunus līdzekļus, citus paņēmienus, citus aktieru izteiksmes veidus un viņu dabisku rīcību.

Pēc tam viņš abās trupās iestudē Ē. Kestnera «Emīlu un Berlīnes zēnus». Šajā laikā pie teātra bija izveidojies savs skolēnu aktīvs. Jaunieši iepazinās ar teātra mākslu, apmeklēja mēģinājumus un izrādes, apsprieda tās. Ļoti daudzi vēlējās iekļūt šajā aktīvā. Daļu apdāvinātāko bērnu P. Homskis iesaistīja savā izrādē. Vairāk nekā 30 skolēnu kopā ar teātra vadošajiem aktieriem piedalījās Berlīnes bērnu piedzīvojumos. Viņi azartiski darbojās uz skatuves, aizraujot skatītājus ar savu dabiskumu. P. Homskis meistarīgi organizēja šo pulku, izdomājot oriģinālas mizanscēnas. Izrāde bija ievērojams notikums teātra dzīvē.

1957. gadā teātri uzaicināja uz Maskavu, uz bērnu teātru skati. Uz Maskavu aizveda trīs izrādes – J. Raiņa «Zelta zirgu», Ē. Kestnera «Emīlu un Berlīnes zēnus» latviešu valodā un «Prieku meklējot» krievu valodā. Uzņemšana pārspēja visas cerības. Rīgas Jaunatnes teātri atzina par vienu no labākajiem bērnu teātriem valstī. Latvijas teātra māksla droši izgāja ārpus pašu zemes robežām. Pēc katras izrādes – ovācijas, ziedi, jūsmīgas atsaucsmes. Pēc tam apspriedās festivāla žūrija, kurā bija divi izglītības ministri, bet no teātra aktrise Vera Singajevska. Viņa pēc sēdes atnāca, asaras slaucīdama, – «Emīls un Berlīnes zēni» bija atzīta par skates uzvarētāju. Māksliniekam un aktieriem piešķīra diplomus. Taču ne Pāvelam Homskim. Viņu apvainoja, ka viņš sludinot nevis šķiru cīņu, bet to samierināšanu. Viņš, lūk, neesot sadalījis bērnus buržujos un darbaļaudīs. P. Homskis pats teica: «Man tas bija principa jautājums. Visi bērni ir vienādi. Un to es arī uzsvēru.» Tā kā teātris guva vispārēju atzinību, noklusēt tā māksliniecisko vadītāju nebija iespējams. P. Homskim diplomātiski piešķīra diplomu par izrādi «Prieku meklējot». Latviešu aktieri ārkārtīgi pārdzīvoja šo kārtējo netaisnību.

Piedalīšanās festivālā deva radošu ierosmi. P. Homskis turpināja savus radošos meklējumus. Tika iestudēta B. Šova luga «Velna mācekļi» krievu un «Piters Pens» latviešu trupā. Pēc tam vēl vairākas izrādes. Pāvelu Homski atzina par talantīgu režijas meistaru, prasmīgu vadītāju un organizatoru. Viņš bija Latvijas vadošo režisoru skaitā un pazīstams tālu aiz tās robežām. Nepieciešamība virzīties tālāk spieda viņu domāt par teātra

nākotni, par tālākās virzības ceļiem. Viņam izveidojās savi uzskati par aktiera misiju, par teātra lomu patiesības izpratnē, par mākslinieciskajām iespējām tās sasniegšanai. Viņu interesēja ne vien prakse, bet arī teorija. P. Homskis publicēja rakstus presē par režijas jautājumiem, mūsdienīgu teātri, lugu un izrāžu žanru. Viņš aizstāvēja savus uzskatus ar polemisku kaisli.

Tuvojās sešdesmitie gadi. Sabiedrības apziņā notika apvērsums, atklājās jaunas perspektīvas. Šajā laikā Pāvils Homskis asi izjuta, ka jaunatnes teātra mērogi, bērnu teātra repertuāra prasības, trupas sastāva specifika viņu ierobežo, neļauj pilnībā realizēt savas ieceres. Viņam jau bija ap 40 iestudējumu. Visu, ko varēja, viņš bija izdarījis. Radošai iedvesmai bija nepieciešams jauns darba lauks. Aizvien vairāk viņš domāja par pāriešanu uz citu teātri. Rīgā brīvu vietu nebija. Viņš sāka pārrunas ar Ļeņingradu.

Te noskaidrojās, ka Krievu drāmas teātri pamet tā galvenā režisore V. Baļuna. Viņa pārgāja pedagoģiskā darbā.

Pāvelam Homskim piedāvāja vadīt Krievu drāmas teātri. Viņš šo priekšlikumu pārdomāja. No vienas puses – strādāt trupā, kur tevi pazina kā pavisam jaunu iesācēju, kur ar cilvēkiem bija izveidojušās noteiktas savstarpējās attiecības, sarežģīti. No otras puses – saņemt tādu interesantu māksliniecisko kolektīvu – vilinoši. Viņš taču labi zināja kolektīva spēku un vājās vietas. Galu galā P. Homskis piekrita.

1959. gada rudenī Pāvils Homskis atgriezās Krievu drāmas teātri. Pirms astoņiem gadiem aizgāja aktieris un iesācējs režisors, tagad atgriezās atzīts mākslinieciskais vadītājs. Tiem laikiem apbrīnojams lēciens. Viņš atgriezās ar rūpīgi pārdomātu māksliniecisko un ētisko programmu. Pirmām kārtām – mūsdienīgums. Ne nogludināts, ne arišķīgs, bet pazīstams, saistīts ar asām dzīves problēmām. Tikai tāds virziens padarīs teātri dzīvu, aktīvu un tajā atgriezīsies skatītāji. Mūsdienīgumam jābūt jūtāmam ne tikai izrāžu saturā, bet arī tā atklāsmes mākslinieciskajos līdzekļos. Tāpēc nepieciešami jauni principi darbā ar aktieriem un māksliniekiem.

Teātri P. Homski sagaidīja labvēlīgi. Aktieri ar viņu saistīja lielas cerības. Un viņš darija visu, lai tās attaisnotu. Izvirzījis teātra repertuāram augstākas prasības, viņš to veidoja mērķtiecīgu, tādu, kas atbilst laikmeta prasībām. Pats viņš sāka ar A. Arbuzova «Irkutskas stāstu». Viens no pirmajiem viņš izvēlējās šo lielu troksni sacēlušo lugu, jo saskatīja tajā jaunas vēsmas un aktualitāti. Viņam bija svarīgs lugas morālais aspekts, iespēja parādīt nevis sociālā mehānisma skrūvīti, bet dzīvu cilvēku ar viņa jūtām un pārdzīvojumiem. «Dzirdot vārdus «romantisks tēls», nevajag iedomāties tikai Igo un Šilleru, apmetņus un zobenus, ceļmalas krodziņus un diližansus. Katrs laikmets rada savu romantiku. Un to nevar iznīcināt ne-

kāds atomkodolu fizikas progress vai matemātiskas analīzes,»³ rakstīja P. Homskis par šo iestudējumu. A. Arbuzova lugas Kori šajā iestudējumā iemiesoja viens aktieris. Tāds risinājums ļāva izvairīties no mākslotas patētikas, pārdomām par dzīvi un cilvēkiem piešķirt personisku raksturu. No izpildītājiem P. Homskis centās panākt īstu pārdzīvojumu, patiesumu attēlojamajos apstākļos, aktiera un cilvēka identitāti. Mēģinājumos viņš daudz runāja par dzīvi. Saikne ar dzīvi kļuva par viņa režisora darba metodi.

Izrāde izdevās dinamiska, ar saspringtu darbību, piesātināta ar varoņu iekšējo dzīvi. Uz skatuves darbojās saliedēts aktieru ansamblis. «Irkutskas stāsta» panākumi apliecināja izraudzītā virziena pareizību. Pāvelam Homskim uzreiz gribējās izmēģināt arī citu savas radošās paletes krāsu. Lasītājs droši vien nojauš, ka runa ir par izteikti teatralu izrādi. Viņš izveidoja asi satirisku izrādi – J. Švarca «Kailo karali». Pēc H. K. Andersena pazīstamās pasakas motīviem veidotā J. Švarca luga ilgu laiku bija aizliegta, tāpēc ka tajā bija izsmieti varas pārstāvji un apkārtējo pielīšana un tukšpaurība. Tikai tagad mēs varam teikt, ka J. Švarca luga bija spogulis, kas atspoguļoja daudzas padomju īstenības puses. Taču tad bija nepieciešama uzmanība un aizplīvurotība. Katrā ziņā blīvajā aizliegumu sienā bija parādījusies plaša, un P. Homskis drosmīgi metās to izmantot. Viņa teatralisms ieguva jaunu nokrāsu. Tas kļuva par līdzekli, lai daudz izteiksmīgāk atklātu lugas sociālo nozīmi, tās kritisko patosu. Režisors iestudēja asu politisku pamfletu. Viņš plaši izmantoja grotesku, veikli manevrēja, deva mājienu, neko nesaasinot. Viņš smalki nīrgājās par totalitārās valsts nevērtībām, par tās militarizēto būtību, kur ģenerālis pavēl kareivjiem ieslēgt un izslēgt smadzenes un apbruņotas galmadāmas dzied bungu pavadībā: «Дух военный не ослаб, нет солдат сильнее баб!» Izrāde pārsteidza ar neskaitāmiem asprātīgiem atklājumiem, smieklīgām detaļām, uzjautriņošām mizanscēnām. Tajā pašā laikā P. Homskis, aizrāvis ar tēmu, pārāk sarežģīja lugu un pavājināja tās romantisko līniju. Nosliece uz sociālo pusi bija saistoša. P. Homskis stāvēja pie sešdesmitgadnieku kustības sākotnes, isa, bet ļoti rosīga atkušņa.

Tulīt pēc «Kailā karaļa» viņš iestudēja latviešu dramaturga Gunāra Priedes lugu «Lai arī rudens». Tā bija pareiza un gudra izvēle, kas uzsvēra Krievu drāmas teātra nozīmi nacionālā republikā un rūpes par jauno latviešu dramaturgu. Teātra uzdevums taču bija iepazīstināt krievu skatītājus ar latviešu kultūru, paverot tai ceļu arī uz citām skatuvēm. Tāpēc P. Homskis pret šo iestudējumu izturējās sevišķi rūpīgi. G. Priedes luga ļāva risināt sarunu par personības veidošanos. Izturēti liriskā, cilvēku smalko savstarpējo attiecību caurautā, pieklusinātā izrāde it kā parādīja jaunas šķautnes P. Homska režisora daiļradē.

Daiļrades plašais diapazons un iegūtā pieredze izveidoja viņa uzskatus par režiju. P. Homskis rakstīja: «Pirmām un galvenām kārtām režisora māksla ir prasme domāt par dzīves problēmām, izsakot dramaturga dziļi personisko attieksmi pret tām. [...] Saskatīt zināmu literāru parādību nevis vispār, bet konkrētā teatrālā formā nozīmē atrast vienīgo – attiecīgai lugai atbilstošu atslēgu, kas ļauj izstrādāt topošās izrādes iekšējās likumsakarības un vienoties par tām ar skatītāju. Protams, šo vienošanos noslēgs nevis režisors, bet aktieris. Režisora uzdevums ir virzīt aktieri tā, lai šī vienošanās būtu maksimāli cieša.»⁴

Krievu drāmas teātris sāka savu augšupeju. Pāvelu Homski pārņēma pirmatklājēja kaisle – neizmantot jau pārbaudītu repertuāru, bet atrast jaunus dramaturģiskus darbus un pirmajam dot tiem skatuves dzīvi. Uzzinājis, ka A. Šteins uzrakstījis asu un interesantu lugu «Okeāns», P. Homskis par katru cenu centās šo lugu dabūt. Taču A. Šteins pirmuzveduma tiesības bija piešķīris Majakovska Maskavas drāmas teātrim un nevienam citam tās nedeva. Dabūt lugu no Maskavas teātra nebija iespējams. Taču luga tik un tā nonāca uz P. Homska galda. To izlasījis, viņš saprata – tā ir nekavējoties jāiestudē. Pirmo reizi dramaturģijā tik skaudri bija izvirzīts jautājums par dogmatisku un radošu attieksmi pret dzīvi. Kā zināms, tajā laikā valdīja dogma. Cilvēka paša vietā visu izlēma citi. Bez atļaujas – ne soli. Drīz sākās mēģinājumi. Tas bija drosmīgs un riskants pasākums. Autors varēja uzzināt un pārtraukt darbu. Drīz kļuva zināms, ka kara flotes politiskie vadītāji metušies virsū lugai un pieprasījuši to aizliegt. Tā bija liela atbildība. P. Homskis sapulcināja teātra labākos aktierus. Katru epizodi izstrādāja dziļi un rūpīgi. Pirms pirmizrādes nejausi tapa zināms, ka A. Šteins ir Dubults un izteicis sašutumu, ka tiek iestudēta viņa luga. Galu galā pēc pārrunām ar autoru P. Homskis saņēma atļauju lugas pirmizrādei. A. Šteins paziņoja: «Noteikumi ir šādi. Es atbraukšu un paskatišos. Ja uzvedums būs slikts, es to nekavējoties aizliegšu.» Pirmizrāde notika Jaunā gada priekšvakarā – 1960. gada 31. decembrī. No Dubultu Jaunrades nama atbrauca vesela kavalkāde mašīnu ar rakstniekiem, kritiķiem un literatūrzinātniekiem. Situācija bija saspringta. Tikai Pāvels Homskis izskatījās pārliecināts un mierināja aktierus. Viņi spēlēja ar pilnu atdevi. Režisora pūles atklāt personāžu iekšējo pasauli, saduroties varoņu personiskajām īpašībām, nebija veltas. Skatītāji ar saspringtu uzmanību sekoja notikumiem, precīzi reaģējot uz katru epizodi. Kad izskanēju beigu akords, zālē sākās aplausu vētra. Aplaudēja arī A. Šteins. Pēc tam viņš īsi noteica: «Izrāde ir lieliska. Atļauju. Spēlējiet!»

Teātra repertuārs kļuva bagātāks, tas risināja nopietnu sarunu par laiku un cilvēkiem, izmantojot gan klasiku, gan mūsdienu dramaturģiju.

Pāvels Homskis visu uzmanību koncentrēja uz mūsdienu dramaturģiju. Viņš darbam izvēlējās gudru čehu dramaturga V. Blažeka komēdiju «Devītais vakars». Viņu saistīja tas, ka komēdija vērstā pret svētulību un piemērošanos, kā arī iespēja aizskart aizliegto tēmu par paaudžu savstarpējām attiecībām, tēvu un dēlu konfliktu.

Izrādi viņš veidoja kā vieglu komēdiju, vienkārši un izteiksmīgi. Nosacītais paņēmiens apvienojās ar dzīves patiesumu. Uz skatuves darbojās dzīvi un redzēti cilvēki ar savām problēmām un uzskatiem. Pati dzīve tika parādīta visā savā sarežģītībā, tā nebija destilēta un nogludināta, bet gan ar daudziem likumiem un gribām. Tai bija vajadzīga sapratne un piespiešanās.

Liels P. Homska daiļrades panākums bija J. Germana lugas «Viens gads» izrāde. Stāstot par bijušā ieslodzītā likteni, P. Homskis atkal varēja izvirzīt problēmu par uzticēšanos cilvēkam, atbildību par viņa likteni. Šajā izrādē režisors izmantoja daudz jaunu izteiksmes līdzekļu. Novatorisms bija varoņu dialogs pašam ar sevi nākotnē ar spoguļa palīdzību. Mūsdienīgums izrādē bija jūtams visās tās sastāvdaļās. Režisoram tas bija jauns posms viņa daiļrades meklējumos.

1961. gada vasarā Pāvelam Homskim piedāvāja galvenā režisora vietu Ļeņingradas Komjaunatnes teātri. Izrādījās, ka ar šo teātri viņš bija runājis par darbu pirms diviem gadiem un visu šo laiku teātris viņu gaidījis. P. Homskis nespēja no šī piedāvājuma atteikties. Viņam likās, ka daiļrades perspektīvas tur ir daudz plašākas. Rudenī viņš aizbrauca no Latvijas. Pēc tam, vēl izpildot ridzniekiem doto solījumu, viņš iestudēja «Sirano de Beržeraku» Krievu drāmas teātri un I. Žamiaka «Jumts Matufam» Jaunatnes teātri. Taču tās bija atvadu izrādes. Viņš jau dzīvoja citā dimensijā.

Pāvela Homska radošā darbība uz Rīgas skatuves jūtami ietekmēja Latvijas teātra mākslu. Mākslinieciski izauga un kļuva slavens Jaunatnes teātris, Krievu drāmas teātri bija daiļrades pacēlums. Teātros ienāca mūsdienīgs repertuārs ar savu problemātiku un jauniem skatuves izteiksmes līdzekļiem. Pāvela Homska iestudējumi nenoliedzami ietekmēja latviešu teātrus. Bet pats režisors metās jaunos, neizzinātos teātra mākslas meklējumos.

REIZ RĪGĀ BIJA ĀDOLFA ŠAPIRO TEĀTRIS...



Ādolfs Šapiro.
80. gadu foto

Maija Augstkalna

Ādolfs Šapiro dzimis

1939. gadā Harkovā, tur

beidzis arī Teātra institūtu

un nodibinājis savu studiju,

kuras spīrgto, tiem laikiem

novatorisko garu pamanīja

vēri Maskavas kultūras

darbinieki. Diemžēl ne

mazāk vēri bija arī

Harkovas kultūras un

partijas viedie funkcionāri.

Studijas pārtapšanai par

teātri tika pārvilkts krusts.

1961. gadā Rīgas Jaunatnes

teātra viesizrāžu laikā

Harkovā tā tikko ieceltais

direktors Staņislavs Gudzucs

uzzina par jauno nemiera

cēlāju un uzaicina viņu

izmēģināt spēkus sava teātra

krievu trupā. 1962. gadā

notiek Ādolfa Šapiro pirmā

iepazīšanās ar Rīgu.

«Uz kapsētu,» teica savādais direktors, un mašina sāka braukt. «Pēc tam uz Piena restorānu.» Ja Staņislavs Gudzucs vispirms nebūtu mani aizvedis uz Brāļu kapiem, iespējams, manā dzīvē daudz kas būtu noticis citādi. Es tā nepieķertos Rīgai un būtu aizbraucis uz Ļeņingradu, kā bija iecerēts. Kas to lai zina! Toreiz, sēdēdams mašīnā, es brīnījos. Restorāns – tas ir skaidrs, bet kādēļ kapsēta? Pirms stundas es biju ieradies šajā pilsētā ar slipajiem jumiem, kurā man nebija nevienas paziņas, pagājies pa Suvorova ielu, pa kuru dārdēdami brauca tramvaji, un pusstundu staigājis ap Jaunatnes teātri, meklēdams dienesta ieeju. No šā brīža sākās Rīgas brīnumi. Izrādījās, ka šajā teātrī nav dienesta ieejas [...], direktors nav līdzīgs direktoram [...], skatuve nelīdzinās skatuvei [...]. Un vēl, lūk, kapsēta. [...]

Es lasīju kapakmenī cirstos uzrakstus kā daudz cietušas tautas likteņa grāmatu traģiskā laikmetā. Uz zemeslodes nav daudz tādu vietu, kur ar tādu pārliecību pār tevi nolist patiesības atskārsme. [...] J. Raiņa «Zelta zirgs», G. Priedes «Centrifūga», M. Zālītes «Dzīvais ūdens» – šais manos uzvedumos ir dzīva tās gaisotnes daļa, kuru ieelpoju kādā 1962. gada augusta dienā Brāļu kapos Rīgā.»⁵

Tā nu Ādolfs Šapiro paliek Latvijā un jau ar saviem pirmajiem iestudējumiem krievu trupā – M. Šatrova «Gļebu Kosmačovu» un M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem» tiek ievērots un pat apbalvots republikas teātru skatēs, bet 1964. gadā viņš kļūst par galveno režisoru – visjaunāko padomijas plašajā teātru kartē, turklāt nebūdam PSKP biedrs – tiem laikam gandrīz neiedomājams brīnums. Arī vēlāk Ādolfs Šapiro partijā neiestājas, rekrutēties vispār nav viņa dabā, savu mākslinieka un personības (kas galu galā ir viens un tas pats) neatkarību viņš pratis sargāt vienmēr.

Par to pārliecinājos, ilgu gadu strādādama kopā ar Ādolfu Šapiro kā viņa palidze literārajos jautājumos galvenokārt latviešu trupas repertuāra veidošanā. Sākumā likās, ka viņa uzmanība koncentrēsies darbam krievu trupā. Par to liecināja arī tas, ka režisors aicināja uz Rīgu pulciņu savu domubiedru no Harkovas, ar kuriem viņš

varēja turpināt meklējumus aktieriskā un literārā mēlīguma izskaušanā, kuri nebaidījās sekot viņam negaidītām improvizācijām piestrāvotā pasaules izziņāšanas procesā, samērojot to ar savu cilvēcisko un māksliniecisko stāju iepretim uzpūstai didaktikai, liekulīgai patētikai un klabošiem lozungiem. Nenoliegsim – tās bija izrādes, kas sakņojās sabiedriskā un politiskā atkušņa atmosfērā ar tā piedāvāto iekšējās brīvības malku, ko aizgūtnēm tiecās dzert daudzi tālaika kultūras darbinieki. Kad atkusni pārklāja ledus, daudzi to neizturēja, nemanāmi pakļaudamies gan lielākiem, gan mazākiem kompromisiem. Ne visi, bet daudzi. Tomēr Ādolfs Šapiro to nedarija nekad. Ne attiecībā ar dzīvi, ne attiecībā ar dramaturgiem un aktieriem, ne attiecībā ar visvarenajām instancēm. Daudzkārt nācās vērot, kā režisors apbrīnojamā mierā spēja pretī stāvēt gan ierēdnieciskiem uzklīdzieniem un draudiem, gan maigi viltīgiem aicinājumiem uz it kā sīku piekāpšanos. Nu, bija taču tik skaista un godīga viņa režisoriskā jaunība, kas kulminēja smeldzīgi optimistiskajā izrādē «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» – uzvedumā, kurā konkrēta cilvēka – dzejnieka Mihaila Svetlova traģiskām laikmeta pretrunām plosīta dzīve vienlaikus atklājas arī kā visu uzveduma radītāju liriski aktīvs pašportrets. Vai tad tā nevarētu turpināt – tik daudz taču bija atļauts...

Bet «atļautā – neatļautā» robežās Šapiro nespēja ietilpt – un ne tikai tāpēc, ka tas neatbilda viņa rakstura morāli ētiskajiem kritērijiem un talanta bezkompromisa ievirzei. Jo – un tas ir ne mazāk svarīgi – šāda ietilpināšanās ir mākslinieciski gaužām neinteresanta.

Te jāpiebilst, ka Ādolfs Šapiro spējis būt maksimāli prasīgs pret sevi un citiem. Daudzi teātri tāpēc viņu dēvēja par nežēlīgu, pat cietsirdīgu. Tas «pret citiem» jau vienmēr ir labāk redzams... Atceros, kā viņš noņēma no repertuāra gandrīz nespēlētās izrādes – M. Kundera «Atslēgas pagriezīnu», J. Švarca «Ēnu», A. Ostrovska «Negaisu», uzskatīdams tās par savu neveiksmi, lai gan tajās neapstrīdami bija arī savdabīgi atklājumi. Neviens nespieda, režisors to izdarīja pats.

Ādolfam Šapiro bija ļoti laimējies. Viņa rīcībā bija teātris, kurā viņš varēja īstenot savus mākslas principus, kurā viņš pats varēja attīstīties kā radītājs un veidot mākslinieciski spēcīgu, saliedētu aktieru kopumu. Viņš apzinājās, ka šis ir divvalodu teātris, turklāt ar latviešu trupu, kas bija šai zemei pilnībā piederīga; vēl vajadzēja atrast kopīgu valodu ne tikai lingvistiskā izteiksmē (režisors jau no pirmajām dienām kā bite medu krāja sevī līdz šim nedzirdētās valodas vārdus), bet arī apjaust, izjust latvisko mentalitāti, pārraut uzmanīgo piesardzību pret sevi. Tautībai te nebija nozīmes, jo latviešu aktieri jau bija labi sastrādājušies ar Pāvelu Homski, kura aiziešanu uz citu teātri daudzi sāpīgi pārdzīvoja. «Homska laiks» joprojām viedīja gaisā, tur zelta burtiem bija ierakstīti «Emila un

Berlīnes zēnu» neaizmirstamie panākumi. Pēc šķiršanās no P. Homska Jaunatnes teātris strauji zaudēja iekarotās virsotnes, iestājās radošs apstākums.

Ādolfs Šapiro, pirms pats iekļāvās darbā ar latviešu trupu, piedāvāja Pāvelam Homskim tajā vairākas sezonas pēc kārtas iestudēt izrādes. Varbūt tāpēc, lai tādā kārtā iepazītu latviešu aktierus to «labākajā formā». Apgalvot to, protams, nevaru, jo ko gan vispār var apgalvot tik sarežģītā un noslēpumainā lietā kā teātris... Tā tapa G. Priedes karnevāliski liksmais «Lasija Bebre» uzvedums, un arī vēlāk, kad Ādolfs Šapiro jau pats ķērās pie S. Lungina un I. Nusinova «Zoss spalvas» iestudēšanas, trupa joprojām dzīvoja priecīgās sastapšanās gaidās ar F. Molnāra «Pāvilielas zēniem» un Šarla de Kostēra «Leģendu par Pūcēspieģeli». P. Homskis nebija aizmirsis savus aktierus, mīlēja tos un prata viņus krāšņi «eksponēt». Vienlaikus tie visi bija lielinscenējumi, tajos iepriekšējās sezonās apātiska kļuvusi trupa atdzīvojas un iezagojas ansambli, kur pat visniecīgākajam uzdevumam ir nozīmīga vieta izrādes koptēla veidošanā.

Izvēlēdamies savam pirmajam iestudējumam latviešu trupā publicistiski aso «Zoss spalvu», Ādolfs Šapiro prasmīgi stimulēja aktieru teatrali spilgtu spēles prieku savienojumā ar psiholoģiski trāpīgu, vienlaikus sakāpinātu tēlu iekšējās dzīves atklāsmi. It kā tikai par skolas problēmām rakstītā luga ieguva spēcīgu vispārinājumu, norises ikdienišķajā skolotāju istabā pārtapa daudz plašākā kaujas laukā, kurā nesamierināmi sadūrās sabiedrībā valdošie viltus pravieši ar ilgi slāpētajām cilvēku ilgām pēc godaprāta un pašcieņas.

Īpaši baismīgu un vienlaikus nožēlojamu tēlu radija bērnu un skolotāju pelnītā dievinātā Vera Singajevska mācību daļas vadītājas Vasilisas Fjodorovnas lomā. Daudzi satraucās – tāda gaiša aktrise un tik melns radijums, gandrīz vai karikatūra par saulaino padomju skolu! Ar «Zoss spalvu» jau arī sākās pastiprināta modrība pret Jaunatnes teātri un tā jauno galveno režisoru.

Bērnu teātris un tādas lietas – vai dieniņ!

Bet bērniem un, kā tolaik teica, jaunajiem skatītājiem domātās skatuves mākslas izpratnē Ādolfam Šapiro bija savi, no vispārpieņemtajiem atšķirīgi uzskati. Viņš apņēmīgi tiecās pēc tā, lai viņa vadītajā teātrī pret jauno skatītāju izturētos ar cieņu, lai ar mākslas palīdzību tas apjaustu, cik sarežģītā un daudzveidīgā pasaulē ir jādzīvo. Tā ir kā milzu katls, kurā sajaukusies tumsa ar gaismu, mīlestība ar naidu, vienaldzība ar aizrautību, krietnums ar visbaismīgāko nežēlību, meli ar patiesību... Nekas tajā nav viennozīmīgs un vienkāršs, un tikai cilvēkam vienīgajam ir dota iespēja izvēlēties – kurā pusē nostāties.

Režisors neslēpj, ka ceļš uz izvēli ir bezgala grūts, ka «būt cilvēkam» šajā pasaulē nesola vieglu dzīvi. Un tāda tā nebūs arī aktierim, kam viņa piedāvātā cilvēkpetniecības programma jārealizē.

Tomēr tā ir bezgala interesanta un noslēpumu pilna, tās mākslinieciskajai atšifrēšanai tiks izmantoti visdažādākie skatuviskās izteiksmes līdzekļi, žanri un stilistika, ritmu un noskaņu maiņa, psiholoģiski smalka iedziļināšanās tēlu pasaulē mainīsies ar atklātu publicistiku, izaicinošu paradoksālītāti pēkšņi pārtrauks lirisks, apbrīnojami dzidr, kluss tuvplāns, kas liks aizturēt elpu brīnuma priekšā. Trupa šos noteikumus pieņēma kā savus, un tie īpaši spilgti realizējās viņa lielajos klasikas iestudējumos – M. Gorkija «Pēdējos», A. Čehova «Ivanovā», kas neapšaubāmi bija novatoriski visā izteiksmes līdzekļu kopumā, kur lieļa nozīme bija arī sadarbībai ar scenogrāfu Martu Kitajevu. Vēlāk līdzīgi panākumi tika sasniegti kopdarbā ar scenogrāfu Andri Freibergu, radot tādas izrādes kā «Homburgas princis», «Saplēstais apmetnis» un citas. Vedas domāt, ka abiem šiem māksliniekiem sadarbība ar Ādolfu Šapiro bija viņu daiļrades liksmākais, grūtākais un harmoniskākais laiks.

Taču atgriezīsimies pie izvēles problēmas. Neaugoties uz to, ka Ādolfam Šapiro bija lieliskas un patiesi draudzīgas attiecības ar sava laika ievērojamiem dramaturgiem un rakstniekiem – vispirms jau ar Alekseju Arbuзовu, Zinoviju Paperņiju, režisors ļoti rūpīgi, reizēm arī viņiem un sev sāpīgi ņēma no viņu rakstītā tikai to, kas atbilda teātra konkrētā brīža programmai. Bet – un kas, manuprāt, bija visai svarīgi – izvēlēta luga nepastāvēja viņa izpratnē pati par sevi kā autonoma pasaule. Ādolfam Šapiro bija nepieciešams, lai viņš pazītu savus autorus ne vien kā radītājus, bet arī kā cilvēkus, jo katrs mākslas darbs taču ir arī autora dzīves daļiņa, laiks, kurā luga tapusi, un tas ir jāiepludina skatuves uzvedumā, reizēm pat it polemiskā saasinājumā – kā, piemēram, lugā «Pilsēta ritaumā».

Divaini, ka darbā ar latviešu aktieriem režisors ar dažiem izņēmumiem ātri atteicās uzvest šo sev tuvo dramaturgu lugas. Tās gūst paliekamu vietu krievu trupā. Iespējams, tas notika tāpēc, ka pēc «Zoss spalvas» viņš kļūdījās J. Volčeka lugas «Slepkavas un liecinieki» izvēlē. Šo kriminālo gabalu režisors centās lokalizēt ar latviskiem uzvārdiem, bet izrāde tāpēc labāka nekļuva. Tādas kļūdas režisors vairs nekad neatkātoja un šo uzvedumu, kas bija pat labi apmeklēts, izsvītroja no savas atmiņas.

Ādolfs Šapiro jau savas darbības pirmajos gados iepazīna Gunāru Priedi – teātri taču bija viņa «Lasija Bebre», vēlāk arī paša autora iestudētā luga «Trīspadsmitā». Šajā sakarā jāpiebilst, ka Jauņatnes teātris grūtā brīdī bija atsaucīgs tiem, ko skāra visvareno ierēdņu netaisnība un obstrukcija. Tieši šeit divainais direktors Staņislavs Gudzuks un galvenais režisors Ādolfs Šapiro deva mājvietu bez savas trupas palikušajam Pēterim Pētersonam, pavērdami plašu telpu viņa jaunradei – krāšņai, gudrai, vērienīgai, kas vainagojās

ar Aleksandra Čaka «Spēlē, Spēlmani!», vēlāk arī paša sarakstīto «Bastardu» un citiem uzvedumiem. Tā izpaudās teātra cieņa pret neparastu talantu un klusa pretestība netaisnībai. Iedrošinos apgalvot, ka arī tādā veidā izpaudās galvenā režisora bezkompromisu stāja, kas nebūt nebija pa prātam instancēm.

Bet tagad vēlreiz ielūkosimies grāmatā «Starpbrīdis», nodaļā, kurā režisors raksta par Gunāru Priedi.

«[...] par tiem, kuri ir cietuši vai vēl cietīs, Priede ārkārtīgi pārdzīvo, cenzdamies pasargāt viņus no pretnaida, kas saplosa dvēseli.

Tādu skatījumu uz dzīvi, manuprāt, sevī uzņēmusi mazā latviešu tauta, līdz mielēm izbaudījusi pasaules kaislību virtojumu. Tauta, kas pēc savas dabas tiecas pēc rūpīga, kārtīgi nostrādāta ikdienas darba, bet, dienai beidzoties, pēc rāmas vakara atpūtas ugunsķuru blāzmā dzirdamas sarunas, tās nomaina tautasdziesmas. Dzirdami parupji joki, vīri dzer, bet ar garšu, bez alkatības. Puiši un meitas nemanāmi pazūd no ugunsķuru un pēc ņeilga laika ar pilnīgi nevainīgām sejām iznāk no meža, lai atkal pievienotos dziedātājiem. Pārlietu idilliska un literāra ainava, taču tas, kurš ilgi dzīvojis Latvijā un nav sagaršojis latviešu dzīves poēziju, velti savas dienas šajā zemē vadījīs.»⁶

Ādolfs Šapiro savas dienas Latvijā nebija veltī vadījīs, un tāpēc viņa sastapšanās ar varbūt vislatviskāko un arī visnoslēpumaināko mūsu dramaturgu bija likumsakarīga. Viņš dodas autoram līdzī uz Lielvārdi, kur notiek lugas «Ugunsķurs lejā pie stacijas» darbība, atrod autentiskus čigānu dziesmu izpildītājus, vēlāk pirms «Aivaru gaidot» iestudēšanas tālā lauku mājā nobauda lielos kāpostus un cenšas iepazīt – atkal iepazīt! – atminēt autora personību. Viņa kluso, bet stingro nepieķāpību, pamatīgumu, domas precizitāti, prasmī dzīves norises atklāt lakoniski, trāpīgi, aiz sadzīvīskā mātīguma ieraudzīt laikmeta radītās drāmas, pat ja tās atklātas komēdijas formā. G. Priede kļūst viņa autors (gandrīz tāpat kā A. Arbuзовs un arī A. Čehovs). Un varbūt tāpēc, ka Latvijā Šapiro sevī ir audzējis kā ienācējs, kurš atdevīgi tiecas saprast šīs tautas dvēseli, viņam piemīt arī spēja paraudzīties uz latviskā dramaturga radīto caur vispārcilvēcisku, mazliet atsvešinātu prizmu. Liriskais Priede, liriskais Priede – tikai to no viņa gaida «modrā acs»... Bet kāpēc tad tik nežēlīga pretestība smalki stīgotajam «Ugunsķuram»? Izrādi neatļāva pieņemt vairākkārt, komisijā tika iesaistīts pat iekšlietu ministrs, tandēms «Priede – Šapiro» kļuva par uztraudzības iestāžu biedu. Režisors vēlāk secinās, ka «varbūt tāpēc, ka izrādē bija spēcīgi jūtama laika atmosfēra. Tā laika, kurā daudz kas varēja notikt, taču diemžēl nenotika nekas. Un, jo ilgstošāk valdīja sastingums, jo vairāk pārņēma uztraukums, ka var notikt visneieedomāmākais.»⁷ Precīzs konstatējums.

Ādolfs Šapiro ir iestudējis daudzas G. Priedes lugas. Un gandrīz vienmēr ap tām ir virmojusi polemika gan par nepieļaujamo saasinājumu – kā «Aivaru gaidot», gan par trakotošas mietpilsoņes pārāk vērienīgo izspilgtinājumu «Saniknotajā sliekā», gan par pārāk atpazīstamo līdzību spēli «Sniegotajos kalnos». Zināms jau, ko autors un režisors ar to Ķīnu ir domājuši... Turklāt satraukums jau nevaldīja vienīgi pāruzmanīgajos ierēdņos, sašutumu pauda arī senā, milīgā bērnu teātra «aizstāvji», kas nepavisam nebija gājuši mazumā. Nu, nedrīkst Jaunatnes teātris būt tik skarbs un polemisks, turklāt «mēs pavisam tādi neesam», mīļie, jaukie latvieši tiek rādīti nepareizā gaismā...

Bet režisors bija nepiekāpīgs, viņam bija daudz atbalstītāju gan lielā latviešu kritiķu daļā, gan skatītāju vidū, gan viņa mākslas cienītājos Maskavā, Igaunijā. Uz Šapiro izrādēm brauca no visām malām, tās guva panākumus ne tikai vietējās skatēs, bet arī ārpus Latvijas rīkotos festivālos un viesizrādēs.

Te es gribētu pieminēt vēl vienu viņa iestudējumu būtisku īpašību, kas ar laiku kļūst arvien spēcīgāka. Tie ir viņa labāko izrāžu bridinoši atvērtie fināli. Nekam, kas noticis tādos uzvedumos kā Gunāra Priedes «Centrifūga» vai Māras Zālites «Dzīvais ūdens», nav pieliekams punkts. Šie iestudējumi it kā raugās pāri laikam, liek satraukties par cilvēka trauslumu ne tikai šobrīd, bet arī nākotnē. Sevišķi spilgti tas izpaužas Ādolfa Šapiro vienīgajā Raiņa lugas – «Zelta zirgs» interpretācijā. Es te nemīnēšu strīdu par Antiņa lomas uzticēšanu meitenīgi trauslajai Andai Zaicei – šodien, kad pat Edmundu «Karalī Lirā» spēlē sievietē, par to būtu smieklīgi runāt. Raiņa filozofisko pasaku režisors izlasīja kā filozofisku traģēdiju – askētiski un bezgala tīri. Viņš īpaši jūtīgi uztvēra ģeniālā rakstnieka domu, ka vieglu uzvaru nav ne tiešajās norisēs, ne cilvēka iekšējā pasaulē. Mēs gan priecājamies, ka Antiņš ir atmodinājis Saulcerīti, bet mums neļauj aizmirst, ka joprojām eksistē Melnā māte un Bagātais princis, pat simboliski zārkā likts, tas joprojām ir viņas sabiedrotais...

Es te nepieņemu daudzus Ādolfa Šapiro novatoriskos gan klasikas, gan mūsdienu dramaturģijas iestudējumus, kas zelta burtiem ierakstīti latviešu teātra vēsturē un kuru atbalsis vēl ilgi būs manāmas. A. Ostrovska «Mežs», B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts», P. Putniņa «Gaidišanas svētki» – lugas, kurās jaunā talanta spožumā uzmirdzēja gan trupas vecākā, gan vidējā paaudzē un neparastā spilgtumā sevi pieteica Ādolfa Šapiro tiešie audzēkņi.

Taču katram istam māksliniekam pienāk arī brīži, kad jāapstājas un jāpārdomā savs tālākais ceļš. Ir vajadzīgs šis «Starp–brīdis», vientulības domas. Šo pieturu vientulības stacijā Ādolfam Šapiro nepiedeva. Sadumpojās daļa latviešu trupas, kas, neslēpsim, baidījās, ka ar jauno aktieru

ienākšanu teātri kļūs nevajadzīga režisoram, to veikli izmantoja «svēto bērnu teātra principu» aizstāvji... Žēl, ka tas notika tieši tad, kad Latvijā sākās atbrivošanās no padomju jūga. Ādolfs Šapiro gan vēl pagūst iestudēt divas bridinošas izrādes – G. Gudeta un J. Zvirgzdiņa «Jubilejas gadu» un J. Brodskā «Demokrātiju» – un viss.

1992. gada 1. aprīli kultūras ministrs Raimonds Pauls tikās ar Jaunatnes teātra kolektīvu un paziņoja par teātra slēgšanu sezonas beigās. Ādolfs Šapiro vairs nepiedalījās konkursā par jauna teātra veidošanu. Viņš joprojām ir mākslinieks, kas nav spējīgs uz kompromisiem. Viņam joprojām ir darbs gan ASV, gan Pēterburgā, gan Maskavā. Tikai Latvijā vairs nav Ādolfa Šapiro teātra. Es zinu ļoti daudzus cilvēkus, kam tā pietrūkst. Vismaz man noteikti. Un ir kauns, ka nepratām viņu aizstāvēt un paturēt. Nesen Kārļa Auškāpa intervijā izlasīju, ka viņš esot piedāvājis Ādolfam Šapiro iestudēt kādu A. Čehova vai I. Turgeņeva izrādi Dailes teātri. Kaut tas notiktu!

JEKATERINA BUNČUKA



*Jekaterina Bunčuka.
30. gadu beigu foto*

Zinovijs Segals

—
—
—
—
—
—
—
Latvija var lepoties ne vien ar latviešu teātra mākslas lieliskajām tradīcijām, bet arī ar to, ka tā devusi mājas, nevis tikai pajumti vienīgajam krievu teātrim ārpus Krievijas, kurš nu jau otro gadsimtu, spītējot apstākļiem, vēsturiskiem apvērsumiem un politiskām pārmaiņām, nepārtraukti saglabā savu vietu kultūrā un ir Latvijas teātra ainavas organiska un dzīva sastāvdaļa. Tā nav nejaušība. Tam pamatā ir daudzu un dažādu cilvēku talants, labā griba un vīrišķība. Viena no viņiem – un varbūt tieši visgrūtākajos, izšķirošākajos brīžos – vairāku gadu desmitu garumā ir bijusi aktrise Jekaterina Bunčuka.

Teātri viņu ilgi sauca vienkārši un milīgi – Katja. Viņas isto ebrejietes vārdu neviens nezināja. Vai tāds vispar bija? Savu ebrejisko izcelsmi J. Bunčuka neaifišēja, un neviens neko arī neprasīja – uzskatīja viņu par talantīgu krievu aktrisi. Tāda viņa arī bija.

J. Bunčuka piedzīvojusi gan milzu panākumus, gan negēlīgu nodevību, gan lielu mīlestību, gan personisku drāmu. Jebkurā situācijā viņa nezaudēja lepnumu, pašcieņu un savaldību. Kad vācieši okupēja Rīgu, kāds bija nodevis, ka viņa ir ebrejiete. Viņu saņēma ciet. Nelidzēja ne aktrises slava, ne vārds, ne pierunāšana. Tad viņa izmantoja pēdējo iespēju un teica, ka viņai ir vīrs, kas nav ebrejs. Viņš varot atnākt un par viņu galvot. Tas lidzēja. «Lai atnāk,» noteica vācu virsnieks. «Ja būsi melojusi – nošausim.» J. Bunčuka piezvānīja mīļotajam cilvēkam, ar kuru kopā bija dzīvojusi pēdējos gadus. Trieciens bija negaidīts. Viņš atteicās nākt. Izglāba aktrises bijušais vīrs, no kura viņa jau sen bija šķīrusies. Riskējot ar savu brīvību, šis cilvēks ieradās policijā un kategoriski pieprasīja viņu atbrīvot. «Es esmu francūzis,» viņš teica. «Bunčuka ir mana sieva. Mans uzvārds ir de Būrs. Mēs abi 24 gadus esam kopā uz krievu teātra skatuves.» J. Bunčuku atbrīvoja.

Mīļotā cilvēka nodevību Jekaterina Bunčuka nepiedeva. Tikai vēlāk, pēc daudziem gadiem, kad viņš bija uz nāvi slim, viņa samierinājās un aprūpēja viņu maigi un uzmanīgi.

Viņa nevienam neatklāja savu iekšējo pasauli, bija noslēgta un vientuļa. Tāpēc par J. Bunčukas personisko dzīvi nav nekas daudz zināms. Toties uz skatuves viņa atklājās nopietni, dziļi un daudzpusīgi.

Jekaterina Bunčuka ir dzimusi Harkovā. Viņas tēvs – mūziķis spēlēja orķestrī un bija pasniedzējs mūzikas skolā. Māte bija dziedātāja. Mūzika mājās skanēja no rīta līdz vakaram. No pieciem viņas brāļiem un māsām divi kļuva par profesionāliem mūziķiem. Arī J. Bunčukai bija muzikālas dotības. Vecāki viņai paredzēja mūziķes karjeru. No savas pieredzes parliecinājušies, ka ebrejiem bez izglītības Krievijā ceļš uz lielo mākslu ir slēgts, viņi iekārtoja savu meitu mācīties Popovas krievu ģimnāzijā.

Mūzikas nodarbības Jekaterīnu nesaistīja. Apņēdusies pie klavierēm, viņa nošu vietā atvēra romānu un aizrāvās, iztēlojamās sevi par grāmatā aprakstīto varoni. Meiteni spieda spēlēt klavieres, pieprasīja, sodīja. Taču viņu vilināja skatuve – iz-

tēlotā pasaule un viņa tajā. Pēc ģimnāzijas beigšanas viņu tomēr piespieda turpināt muzikālo izglītību.

Taču laime viņu nepameta. 1913. gadā pazīstamais teātra darbinieks A. Petrovskis Harkovā atvēra teātra studiju. Neprasījusi vecākiem atļauju, J. Bunčuka metās uz studiju. Gara, slaida, skaista, ar zemu krūšu balsi un lielām, gudrām acīm – viņa bija kā radīta dramatiskām lomām. Viņas temperaments, prāts, kultūra un muzikalitāte, bagātināta ar fantāziju, neļāva Petrovskim ne brīdi šaubīties. J. Bunčuka bija vienīgā harkoviete, kuru pieņēma studijā. Viņa bija tik bezgala priecīga, ka vecāki padēvēs.

Mācīties Jekaterinai Bunčukai iznāca pirmā pasaules kara laikā. Kad grand šāvienī un iet bojā cilvēki, ir jābūt ļoti pārliecinātam par savas izvēles pareizību. Mācības viņu pilnīgi aizrāva. J. Bunčukai vēl studijas gados bija kāda īpaša nojauta, ka viņai savā daiļradē nepieciešama patstāvība, mākslā svarīga ir iniciatīva, pašas izdoma un idejas. Kopā ar brāļiem čellistiem viņa sagatavoja īpašu programmu, ar kuru bieži uzstājās slimnīcās, iepriecinādama ievainotos kareivjus.

Trīs mācību gadi aizskrēja kā ar vēja spārnēm. Izlaidumā jaunos aktierus nopētīja pazīstamais antreprenieris un režisors Nikolajs Šiņeļņikovs. Pirmo viņš savā teātrī uzaicināja Jekaterinu Bunčuku. Taču ar labām lomām bija sarežģītāk. Teātris tajā laikā balstījās uz pārbaudītām primām, bet viņai piešķīra sikas lomiņas, izmantoja masu skatos. Jekaterina izbaudīja, kas ir radošā neapmierinātība. Saprata, ka pacietība ir daļa no aktiera likteņa. Pāris reizi viņai izdevās aizvietot saslimušās aktrises un nospēlēt nozīmīgas lomas. J. Bunčuka tās spēlēja pārliecināti un ticami.

N. Šiņeļņikova teātrī viņa satikās ar savu nākamā vīru Juriju de Būru. Viņus satuvināja mūzika. J. de Būrs bija mācījies Pēterburgas konservatorijā, strādājis par pianistu operas skolā, pēc tam aizrāvies ar teātra mākslu un pametis savas mūzikas studijas. Pabraukājis pa provinces teātriem, viņš bija nonācis Harkovā. Jurijs bija labs plaša profila raksturlomu tēlotājs ar smalku humora izjūtu. J. De Būrs pārsteidza J. Bunčuku. Viņš valkāja garu kreklu ar jostu, krievisku sakrokotu garo mēteli un zābakus. Katju nemulsināja viņa nelielais augums, vienkārša, apaļa seja, tieksme uz korpulenci un tas, ka viņam ir 34, bet viņai – tikai 22 gadi. Viņš bija gudrs. Viņa iemīlējās.

Nodzīvojuši kopā ap divdesmit gadu, viņi izšķīrās. Šķiršanās noritēja apstākļos, kurus varētu nosaukt par teatrālu vodevilu, ja vien tā nebūtu tik dramatiskā. Jekaterina iemīlējās citā cilvēkā. Viesojoties Amerikā pie brāļa, viņa savā aktrises izklaidībā sajauc vēstules. Vīrs saņēma vēstuli, kas bija adresēta citam. Viņi izšķīrās. Līdz savas dzīves beigām aktrise bija viena.

Revolūcija un Pilsoņu karš padzina J. Bunčuku un viņas vīru no Harkovas. Teātris tika slēgts. Sā-

kās jaunā aktieru pāra klejojumi pa Krievijas provinces teātriem. Nedaudz viņi aizkavējās Rostovā pie antrepreniera Zaraiska. Īsta darba nebija. Bija tikai viens ceļš – uz Maskavu.

Maskavā abi drāzās te uz vienu teātri, te uz otru... Nevienam negribēja slēgt kontraktu ar nepazīstamo provinciālo pāri. Galu galā viņus pieņēma teātrī «Ermitāža». Tas bija teātris izklaidei, repertuārs – tukšs. Taču jaunajai skaistulei J. Bunčukai, kas izjuta publiku, un izteiksmīgajam komēdijas zīmējuma meistaram J. de Būram izdevās pilnībā parādīt savas spējas. Viņus ievēroja. Viņi spēlēja daudz, taču apmierināti nebija. J. Bunčuka pārgāja darbā pie Fjodora Komisarževska. Darbs pie F. Komisarževska viņai kļuva par startu ceļā uz istu aktiera daiļradi. Viņa saskārās ar nopietnu repertuāru, istu režiju un lieliskiem partneriem. Panākumi sekoja cits citam. Par J. Bunčuku sāka runāt. Brīvā teātra vadītājs Konstantins Mardžanovs – izcils režisors un teātra darbinieks – piedāvāja viņai izdevīgu kontraktu un galvenās lomas savā trupā. J. Bunčuka piekrita. Gads K. Mardžanova trupā viņai bija labākais darba gads Maskavā.

J. de Būram tik labi neveicās. Konstantins Ņezlobins, kam Pēterburgā bija savs teātris, ieteica viņam kopā ar J. Bunčuku braukt turp. J. Bunčuka šaubījās, bet J. de Būrs uzstāja. Aktrise devās līdzī vīram. K. Ņezlobina teātris Pēterburgā ilgi nenoturējās. Nebija skatītāju. Gadījuma repertuārs un neizteiksmīgi iestudējumi nevienu neinteresēja. K. Ņezlobins nolēma atgriezties Rīgā, ar kuru bija saistīti viņa labākie daiļrades gadi. Aizrakstījis Muratovam, Rīgas Krievu drāmas teātra vadītājam, un saņēmis no viņa pozitīvu atbildi, K. Ņezlobins piedāvāja arī J. Bunčukai un J. de Būram braukt kopā ar viņu. Viņu mocīja sirdsapziņa par aktieru pāra neveiksmīgo pārceļšanos uz Pēterburgu.

Tā 1923. gadā J. Bunčuka nonāca Rīgā. Sākās viņas 44 gadus ilga, mākslinieciskiem panākumiem piesātinātais skatuves dzīves posms. Pilnībā atklājās viņas spoža apdāvinātība, viņa apguva lielisku meistariību, viņas māksla ieguva plašumu un dziļumu.

No sākuma viss veidojās visai labvēlīgi. Muratovs viņus sagaidīja labi. Viņi noirēja dzīvoklī, iekārtojās. Drīz J. Bunčuka dabūja arī labu lomu – Mariju A. Puškina «Mazepā». Tiesa, papildu izrādē – tajā laikā teātris reizēm vienā vakarā izrādīja divas lugas. Marijas raksturs, viņas kaisle un dramatiskais liktenis J. Bunčukai bija tuvs. Lomā viņa ielika savu temperamentu un iekšējo kvēli. Viņas Marija bija gudra un nevaldāma. Lieliskā debija uz Rīgas skatuves guva atzinību. Bija acimredzams, ka teātrī ienācis jauns, spilgts talants.

Makovkinas loma Ļ. Tolstoja lugā «Tēvs Serģijs» vēl vairāk nostiprināja šos uzskatus. Sievišķīgā un valdzinošā Makovkina bija apveltīta ar

neizskaidrojamu pievilcību. Viņā it kā slēpās kāda mīkla. J. Bunčuka piesaistīja sev, izstaroja neredzamu magnētismu.

Taču dzīve izdarīja savus labojumus. Teātra trupā bija lieliskās krievu aktrises M. Vedrinska un J. Žihareva. Bieži atbrauca J. Poļevicka. Dabiski, ka viņām tika visas galvenās lomas. Tā kā J. Bunčuka bija tā paša stila aktrise, viņu gaidīja nopietni pārbaudījumi – ne tikai iekarot režisoru uzticību, bet arī apliecināt savu individualitāti, pierādīt savas mākslinieciskās spējas. Un viņa to spēja pierādīt. Taču visu nebūšanu vainagojums bija tas, ka pats teātris iekļuva drūmā joslā. Nepietika naudas. Nedrošā materiālā situācija neļāva paaugstināt izrāžu līmeni. Muratovs izputēja. Sapratis sava teātra darbības pilnīgo bezcerību, viņš 1924./1925. gada sezonas beigās atteicās no antrepreniera pienākumiem un drīz aizbrauca no Latvijas.

Krievu teātrim draudēja bojāeja. Negribējama to pieļaut, grupa vadošo aktieru griezās pie visiem Rīgas krievu aktieriem ar aicinājumu veidot Brālību. J. Bunčuka ar sev raksturīgo enerģiju saistījās jaunās Brālības organizēšanā.

Brālībā iekļāvās 38 aktieri. Laikraksts «Segodņa» rakstīja, ka visas lietas pārejot aktieru kolektīva rokās. Brālībā iekļāvušies spēcīgākie Krievu drāmas un Kamerteātra spēki: Bunčukas, Žiharevas, Meļņikovas kundzes, Astarova, Barabanova, Bulatova, de Būra, Maļikova, Terehova, Ungerna, Jurijs Jakovļeva kungi un mākslinieks Antonovs. J. Bunčuka bija jaunā teātra vadībā.

Organizatoru ideja bija, ka visi Brālības biedri iemaksāja sev iespējamu naudas summu – paju iemaksas. Par šo naudu teātrim bija jāsāk radošā dzīve. Iegūtā peļņa, ja tāda būs, sezonas beigās jāsadala atbilstoši paju skaitam. No algas aktieri sākmā atteicās, piepelnoties, kā nu katrs varēja.

Tā 1925. gadā Rīgā izveidojās Brālība «Krievu drāmas teātris». Tās darbība bija grūta un neierasta. Nebija nekādas pieredzes, tikai kvēla vēlšanās un teātra mīlestība.

Vispirms izraudzīja režisorus. Galvenais režisors – R. Ungerns, režisori – K. Ņezlobins, I. Šmits, I. Bulatovs, J. Jakovļevs. Pēc tam domāja par repertuāru. Sākas dedzīgi strīdi. J. Bunčuka aizrautīgi pierādīja, ka jāizvairās no lētas izklaidēšanās, pamatā jābūt nopietnai dramaturģijai. «Mani skolotāji ir krievu reālistiskās skolas labākie pārstāvji. Viņi uz skatuves vienmēr apliecināja dzīves patiesigumu. Viņi palīdzēja man atrast šo patiesumu, iemācīja pareizi iedzīvoties tēlā, atklāt to. Vai tad tas ir iespējams vājas lūgās?» viņa paziņoja. – «Bet kā tad skatītāji?» viņai iebilda. – «Ja būs labas izrādes, būs arī skatītāji,» bija pārliecināta J. Bunčuka.

Brālībā pirmā lielā loma J. Bunčukai bija Vasiļisa Melentjeva A. Ostrovska lugā. Loma bija viņai mazliet negaidīta. Viņai bija jātēlo jauna krievu sieviete, kas kļūst par rotaļlietu Ivana Bar-

gā rokās. Viņa to nospēlēja. Viņas Vasiļisa bija apbrīnojami sievišķīga. Viņā vienlaikus bija jūtams kaut kāds iekšējs spēks un vājums. No ainas uz ainu pieauga priekšnojauta par traģisku iznākumu. J. Bunčuka krietni pavirzījās uz priekšu dziļi dramatisku raksturu atveidē.

Loma sekoja lomai. Katrā no tām J. Bunčuka, saglabājot ārējo mieru, plastiskā zīmējuma stingrību, precīzu detaļu atlasī, panāca iekšējā pārdzīvojuma bagātību, precīzu rīcības loģiku. Pat viņas Katarīna V. Šekspīra «Spītnieces savaldīšanā», kuru parasti tēloja ar plašu vērienu, nežēlojot komēdijas elementus, pirmām kārtām bija gudra un enerģiska. Aktrise parādīja, ka ir spējīga darboties arī komēdijā. Tomēr viņas aktrises būtībai tuvākas bija dramatiskās lomas. Tajās sevišķi spilgti parādījās J. Bunčukas pasaules uztvere, apdāvinātība, izpratne par sievietes psiholoģiju. Grušeņka no F. Dostojevskas «Brāļiem Karamazoviem» J. Bunčukas atveidojumā aizrāva ar savu dedzīgumu. Likās, viņā kvēlo nerimstošas alkas pēc laimes. Viņa bija kā jauns dzinums, kas liecas, bet nelūst, izturot likteņa triecienus. Viņas Maša Ļ. Tolstoja «Dzīvajā mironī» ar lielām, izplatījumā vērstām acīm bija apveltīta ar viliņošu sievietes pievilcību. Viņā varēja sajūst noslēpumainu likteni un bezprātīgu pašai dziedību.

J. Bunčuka bija aktrise no galvas līdz kājām. Vienmēr koncentrējusies, vienmēr tēlojot ar pilnu atdevi, dzīvojot tikai skatuvei, viņa pārliecināti iekļāvās teātra vadošo aktieru skaitā. Publika gāja skatīties tieši viņu. Sagaidīja ar pavadija ar aplausiem. Viņa izcēlas ar savu iekšējo un ārējo kultūru, izsmalcinātību un aristokrātismu. Ar savu inteliģenci. J. Bunčuka nekad neatļāvās rupjus vārdus, vieglprātīgu uzvedību. Koncentrējusies teātrim, dzīvē viņa bija aizmāršīga, izklaidīga un nespējīga tai piemēroties. Sadzīvē viņu maz interesēja.

Jekaterina Bunčuka lieliski pārvaldīja pārtapšanas mākslu. Taču jaunu tēla raksturu panāca ne jau ar āriem līdzekļiem, ne jau ar parūkas, grimma vai gaitas palīdzību, bet gan ar savu varoņu uzvedības un domāšanas, ar viņu rīcības un savstarpējo attiecību ar citiem personāžiem loģiku. Viņai bija sveša mākslota patētika un pārspīlēts tēlojums. Mēra sajūta bija raksturīga viņas daiļradei.

Pašcieņa un pašapziņa izcēla viņas Jeļenu Talbergu M. Bulgakova lugā «Turbinu dienas». J. Bunčuka tēloja sievieti, kas radījusi pati savu pasauli un nevēlas tajā nevienu ielaist. Viņa pārliecināti kustējās pa skatuvi – skaista un majestātiska, it kā nepievērsdama uzmanību vētrainajiem notikumiem, kas risinājās aiz iedzeltenajiem aizkariem. Bet iekšēji – milzīgs sasprindzinājums. Nezināmā gaidas.

Pavisam savādāka bija viņas Anna Kareņina. Viņa spēlēja visu – mīlestību un šaubas, ilgas pēc

dēla un apziņu, ka laime nav iespējama, vientulību. Soli pa solim viņa veda savu Annu uz traģisko finālu. Ar apbrīnojamu pārlicību J. Bunčuka parādīja, kā Anna no sabiedrības dāmas pārvēršas par parastu, ciešanu pārņemtu sievieti. Beztiesisku un bezpalīdzīgu.

J. Bunčuka uz Rīgas skatuves nospēlēja daudz lomu – vairāk nekā divus simtus. Viņas lomu diapazons kļuva arvien plašāks. Taču milestību veidot precīzas grafiskas formas J. Bunčuka saglabāja visu savu dzīvi. Viņas skatuves tēls, manieres, žesti, gaita – viss bija gleznaini smalks, nevainojams gaumes ziņā un atbilda tās varones individualitātei, kuru viņa tēloja. Ar kaut kādu sevišķu nojautu J. Bunčuka panāca pilnīgu saplūšanu ar savu varoni.

Tagad, palūkojoties atpakaļ uz garo J. Bunčukas lomu sarakstu, var atzīmēt tās, kas viņas daiļrades ceļā bija kā virsotnes.

Valdonīgā un pašpārliecinātā Kleopatra A. Ostrovska lugā «Arī gudrinieks pārskatās», Gurmīška A. Ostrovska «Mežā», cietsirdīgā intrigante lēdija Milforde F. Šillera lugā «Mīla un viltus», romantiskā Heda Gablere tāda paša nosaukuma H. Ibsena lugā, izlaidīgā Nastja M. Gorkija «Dibenā», Aņisja L. Tolstoja lugā «Tumsas vara», lepnā un varaskārā Marina Mniškeka A. Puškina «Borisā Godunovā», kautrīgā Veročka I. Gončarova «Kraujā». Šis uzskaitījums vien jau liecina par J. Bunčukas talanta daudzpusību. Viņai bija izdevība nospēlēt visas trīs māsas A. Čehova lugā. It īpaši izcēlās viņas Maša ar savu apslēpto temperamentu, prātu, cenšanos izrauties no smacīgās pasaulītes. J. Bunčukas Maša visu saprata, taču sapratusi turpināja iet pa iesāktu ceļu. Atvadu ainu ar Veršīņinu J. Bunčuka tēloja ar satriecošu dramatismu. A. Čehova «Tēvocī Vaņā» viņa ar īsti čehoviski smalkiem toņiem atklāja Jeļenas Andrejevnas raksturu. Viņa bija skaista un pievilcīga, taču viņā jautās kāds apslēpts netikums. Un vienaldzība.

Gan radošo, gan organizatorisko J. Bunčukas darbību Brālībā grūti pārvērtēt. Viņa sevi visu atdeva teātrim. Taču 1935. gadā Brālība «Krievu drāmas teātris» pārtrauca savu darbību. Teātri sāka saukt par Rīgas Krievu drāmas teātri. Iemesls – materiālās grūtības. Brālības biedri bija spiesti paziņot, ka viņiem vairs nav līdzekļu parādu nomaksai un biedru naudas iemaksām. Lietas pārgāja Krievu teātra draugu biedrības ziņā. Tā arī pieņēma lēmumu par Brālības reorganizāciju.

J. Bunčuka ar sāpošu sirdi pieņēma šis pārmaiņas. Pārāk daudz spēka viņa bija atdevusi Brālībai. Taču Krievu teātris bija kļuvis par neatņemamu viņas dzīves sastāvdaļu. Paliekot tam uzticīga, viņa nolēma nepamest trupū.

Sākās biežas pārmaiņas. Repertuārs aizvien redzamāk ieguva komerciālu raksturu. Labas lugas un vispirms jau klasika kļuva par retumu. Iestudējumu mākslinieciskais līmenis kļuva vājāks,

kaut gan trupā bija lieliski aktieri. No režisoriem palika vienīgi R. Ungerns un J. Jurovskis, kas sāka nodarboties ar režiju.

J. Bunčuka spēlēja daudz. Nevienā lomā viņa nepieļāva nekādu radošu kompromisu, palika tikpat prasīga pret sevi. Viņas piedalīšanās lugās piešķīra tām nozīmīgumu.

Pienāca 1940. gads, un Latviju pievienoja Padomju Savienībai. Teātris nonāca zem nežēlīga ideoloģiskā spiediena. Parādījās pavisam cita dramaturģija ar savu tendenciozitāti un nekļūdīgiem varoņiem, kas bija pilnīgi sveši aktrises radošajam garam. Viņa vēroja skatuvi, mokoši cenšoties aptvert, kas īsti ir jātēlo. Revolucionārais patoss J. Bunčuku nesaviļņoja. Personāžu dzīve likās ierobežota un vienpusīga. Lomu palika mazāk, tāpat arī pirmizrāžu. Vienīgā cerība – klasika. Viņai iedala Annas Andrejevnas lomu N. Gogoļa «Revidentā», tik atšķirīgu no viņas radošās individualitātes. J. Bunčuka spēlēja pilnīgi pieņemami, taču bez agrākā spožuma. Taču klasika bija tikai sīkas saliņas padomju lugu jūrā, un J. Bunčuka drosmīgi metās nezināmajā, cenšoties savās varonēs atklāt viņu sievišķīgo dabu, viņu likteni notikumu krustpunktos. Lugā «Mstislavs Udalojs» viņas atveidotais bruņuvilciena komandiera sievas tēls krasi atšķīrās no J. Bunčukas agrākajām varoņēm. Tajā vairs nebija valdinošas sievišķības, pārdzīvojumu bagātības, psiholoģiska dziļuma. Pilnīga pašatteikšanās, neierobežota uzticēšanās vīram, dzīves jēgas zudums pēc viņa nāves. Sāpes un naidis atstāja tikai vienu vēlēšanos – atriebties. Tāda bija Marija J. Bunčukas tēlojumā. Raksturs bija iespaidīgs, kaut arī mazliet vienveidīgs.

Karš pārtrauca teātra darbu. Pārdzīvojusi kritisko situāciju, satriektā aktrise noslēdzās savā mājā. Tie bija grūti gadi. Lai sagādātu līdzekļus iztikai, J. Bunčuka mājās šuva trikotāžas fabrikai. Dienu pēc dienas viņa sēdēja, noliekusis pār šuvekli, tikai retumis atļaudamās atpūtu pie grāmatas. Teātris likās palicis kaut kur tālā pagātnē. Taču aktrises stingrais raksturs neļāva viņai padoties izmisumam. Viņa gaidīja pārmaiņas.

Un pārmaiņas pienāca. 1944. gadā vāciešus padzina no Rīgas. Teātri atkal sākās dzīvība. J. Bunčuka viena no pirmajām iesaistījās tā atjaunošanas darbā. Trupas sastāvā bija lieli zaudējumi. J. Bunčuka kopā ar Juriju Jurovski, Nikolaju Barabanovu un citiem atlikušajiem aktierim centās saglabāt teātra tradīcijas. Viņas pieredze un radošais briedums bija ļoti nepieciešams. Viņai piemita augsta aktiera kultūra, izkopta runa, pilnīga atdeve radošajam darbam. Viņas piedalīšanās mēģinājumos un izrādēs aizrāva ne tikai partnerus, bet arī tehnisko personālu. Viņa radīja ap sevi sevišķu radošu gaisotni.

Aktrises darbs pēc kara gados iezīmējās ar lielsisku māksliniecisku sasniegumu virkni. Vispirms

jau klasikā. Viņa piedalījās gandrīz visos M. Gorkija lugu iestudējumos. Poļina «Ienaidniekos» – šī Zahara Bardina sieva līdzinātāja J. Bunčukas atveidojumā aiz ārējās pieklājības un cienīguma slēpa sīkas plēsoņas dabu, gatavu jebkurā laikā izlaist savus nagus. J. Bunčuka izteiksmīgi parādīja, ka reālu briesmu brīdī viņas Poļina kļūst nožēlojama un bezpalīdzīga. Marija Lvovna «Vasarniekos» – gaiša un gudra sieviete. J. Bunčuka viņu tēlo liriskos toņos, kādi iepriekšējam varonēm netika izmantoti. Annu Somovu izrādē «Somovs un citi» J. Bunčuka tēloja kā jaunu, visus tero rīzējošu sievieti. Ievīstījusies melnās, veclaicīgās mežģīnēs, ar sirmojošu matu ērkulī iekļautu seju, salīkušu augumu, bet augstprātīgi atmestu galvu – J. Bunčukas Anna atgādina lausku no senlaiku trauka – ārēji sabrukušu, bet iekšēji akmens cietu, kas nepazīst ne baiļu, ne vājuma.

Absolūti citādas viņas izpildījumā bija A. Ostrovska varones. Te pilnībā izpaudās viņas pieredze, dramaturģijas izjūta un viņai raksturīgā dziļciltība. Lepnā un skaistā Kručiņina izrādē «Bez vainas vainīgie» – J. Bunčuka viņu tēloja, iejūtīgi iedziļinoties pašos apslēptākajos dvēseles stūrīšos. Stingrā Gurmižska no «Meža» ar asu nojautu un saimniecisko ķērienu.

Visas šīs lomas bija sagatavošanās viņas daiļrades galvenajam atklājumam – Alvingas kundzei H. Ibsena lugā «Spoki». Te nu viņa galā atrada savu režisoru – pazīstamo ārzemju klasikas iestudējumu meistaru S. Radlovu. Viņš spēja visā pilnībā atklāt aktrises dramatisma dziļumus. J. Bunčuka Alvingas kundzes lomā piespieda skatītājus dziļi pārdzīvot visu lepnas un nesalauztas sievietes un mātes dzīves traģediju. Sākumā sajusmināta, starojoša, priecīga par dēla atbraukšanu viņa kustas viegli un ātri, pamazām kļūstot aizvien domīgāka. Patiesība par vīru, kuru viņa ir noslēpusi dziļi dvēselē, kļūst nepanesama un briesmīga. Brīdī, kad Alvinga kundze uzzina par dēla pārmantoto slimību, aktrise tēloja ar satricinošu spēku. Viņa attēloja bezgalīgo mīlestību pret dēlu, dvēseles bezbailību un sīkstumu. Un izmisumu par nespēju viņu glābt. Noskaņu bagātība, ar kādu J. Bunčuka parādīja vīrišķīgo ciņu un neizbēgamo savas varones sakāvi, atstāja neaizmirstamu iespaidu.

Jekaterina Bunčuka daudz spēlējusi arī padomju lugās. Dažreiz labāk, dažreiz sliktāk. Taču katrā lomā bija jūtams viņas vēriens, māka atveidot stingru un nozīmīgu raksturu. No šo tēlu galerijas izdalās Natālija Kovšika no A. Korneičuka lugas «Irbenāju birtala». Cik gan veselīga humora, neizsikstošas enerģijas un iekšēja skaistuma bija šajā ciema sabiedriskajā darbiniecē!

Arī latviešu dramaturģijas atveidē uz krievu skatuves Jekaterinai Bunčukai ir savi nopelni. Viņa ar lielu prieku spēlējusi Raiņa, R. Blaumaņa un G. Priedes lugās. Varoņu nacionālā rakstura iezīmes aktrise attēloja smalki un neuzbāzīgi.

Ar gadiem lomu kļuva arvien mazāk un mazāk. Repertuārs kļuva šaurāks. Nebija piemērota materiāla. Jekaterina Bunčuka vēl aizvien neiztrūkstoši nāca uz savu teātri. Viņai jau bija daudz gadu. Taču viņa bija saglabājusī možumu un staltumu, kā arī aktīvu dzīves uztveri. Viņa piedalījās mākslinieciskās padomes darbā, dalījās savā pieredzē.

Viņas pēdējā lielā lomā teātrī bija Raņevska izrādē «Ķiršu dārzs». J. Bunčukas Raņevska bija sieviete, kas dzīvo ilūziju pasaulē, sapņotāja, pat pie vislabākās gribas nespējīga praktiskai darbībai. Viņa visu laiku it kā centās dzīvot savu sapņu pasaulē. Viņa šķīrās no ķiršu dārza nedomājot un viegli kā no zida lakatiņa. Un tajā pašā laikā viņa bija pievilcīga un inteligenta. J. Bunčuka šajā lomā attēloja arī savas skumjas par skaidro, nesavtīgo un savā nespējā piemēroties nežēligajai dzīvei aizkustinošo cilvēku nenovēršamo aiziešanu.

Jekaterina Bunčuka nomira 1968. gadā. Viņa ir daudz Krievu drāmas teātra vēstures lappušu galvenā varone. Viņa bija spēcīga radoša personība un brīnišķīga aktrise.

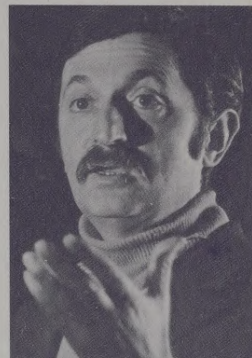
ARKĀDIJS KACS

Zinovijs Segals

Tieši 25 gadus Arkādijs Kacs vadīja Rīgas Krievu drāmas teātri. Ceturtdaļa gadsimta – tik ilgu laiku var izturēt tikai ar stipru gribu, enerģiju un talantu apveltīts mākslinieks. Teātris ir sarežģīts organisms, kas veidojās no daudzām individualitātēm. Viņi tic tikai tam, kas viņiem nodrošina panākumus. A. Kacs nodrošināja panākumus gan ar savām izrādēm, gan ar teātra ievirzi.

Vadīdams Rīgas Krievu drāmas teātri nebūt ne labākajā laikposmā, A. Kacs to izvirzīja bijušās PSRS labāko teātru vidū, nodrošināja tam plašu atzinību, izveidoja to par Latvijas teātra mākslas cienīgu pārstāvi. Kāds viņu nemīlēja, kāds varbūt pat baidījās, bet viņa mākslinieka autoritāte bija neapstrīdama. Strādāt viņa vadībā uzskatīja par laimi. Gadu pēc gada viņš veidoja teātri, ievērojot savus ētiskos un estētiskos uzskatus. A. Kacs teica: «Mēs uzbūvējam teātri – māju, pašu dārgāko un vienīgo manā dzīvē». Krievu drāmas teātris tik tiešām bija viņa mājas, viņa lolojums. Viņš tam piederēja pilnīgi viss. No rīta līdz vakaram viņš bija teātri, pārbaudīja katru stūri, iedziļinājās jebkurā sīkumā. Pazuda un atkal parādījās. Viss uz viņu attiecās, viss uztrauca – no reklāmas pie teātra līdz krokām skatuves kulisēs. Taču galvenais viņam bija daiļrade. «Vienīgais, ko es māku darīt, ir veidot izrādes,» – tā apgalvoja A. Kacs. Viņš bija režisors gan pēc aicinājuma, gan pēc rakstura, gan pēc pieķeršanās profesijai. Viņa režijai raksturīgs skaidrs, mērķtiecīgs izrādes risinājums. Dziļi iepazīstot dramaturga pasauli, A. Kacs izcēla tajā pašu galveno, ko uzskatīja par nepieciešamu tieši šodien. Viņa veidotās izrādes vienmēr atšķīrās ar ieceres skaidrību, lakonismu, fantāziju, secību. Tajās mutuļoja aktuālas un nozīmīgas domas. Dažreiz A. Kacam pārmeta izrādes konstrukcijas skarbumu, aktiera pakļaušanu stingram zīmējumam. Izrādēs trūkstot nianšu un aktieru improvizācijas. Taču to visu noteica viņa mērķtiecība, trupas spēju apzināšanās un viņa loģiskā domāšana. Viņa individuālā daiļrade visbūtiskāk izpaudās aktieru pakļaušanā režisora iecerēm un risinājumiem. Tāpēc uzreiz varēja pateikt, ka šo izrādi iestudējis A. Kacs. Viņam bija svešs patoss, neistas kaislibas, rakņāšanās personiskajā. Galvenais bija izrādes filozofiski sociālais aspekts, personība un sabiedrība, cilvēks un vēsture. Tāpēc viņa izrādes bija ar asu sabiedrisku nozīmi. Kā īstens sešdesmitgadnieks režisors savās izrādēs centās parādīt laikmeta radītās patiesības, atmaskot melus, liekulību un kroplumu, ko bija radījis laikmets. Šajā ziņā viņš bija cīnītājs un cīnījās neslēpdamies, izmantojot vispārinājumus un precīzu domas atklāsmi. Viņu nevarēja apstrīdēt. Viņa izrādes atstāja iespaidu gan ar interesantu māksliniecisko formu, gan ar iestudējuma drosmi.

Tolaik A. Kacs bija patmilīgs, pašapliecināšanās vēlmes pārņemts – režisoram ļoti svarīgas rakstura īpašības, kaut arī viņš nekad nelika tās nojaust. Katra izrāde viņam bija noteikts posms



Arkādijs Kacs.
70. gadu foto

daiļradē. Lugu iestudējumam viņš izraudzījās mokoši. Apdomāja, meklēja, rūpīgi strādāja ar mākslinieku, savas domas pierakstīja uz papīra strēmelēm. Režisoru bieži varēja sastapt domīgi klistam pa Vecrīgu – koncentrējušos un pārdomājot iecerēs. Uz mēģinājumiem viņš vienmēr nāca sagatavojies, skaidri zinādamas uzdevumu. To var vērtēt dažādi, bet aktieriem viņš neļāva no savas iecerēs atkāpties ne soli ne pa labi, ne pa kreisi. Toties kā viņš to parādīja! Tie bija lieliski demonstrējumi, kas sajūsmināja ar savu virtuozitāti, precizitāti un izteiksmību ne tikai zālē sēdošos, bet arī aktierus. Likās, ka pēc tāda attēlojuma aktierim nekas cits vairs nebija jādara, tikai jāatkārto. Taču atkārtot bija grūti.

Šķiet, Arkādijam Kacam piemita spēja hipnotizēt – viņa pašpārliecība, kategoriskums pakļāva, piespieda ticēt visam, ko viņš teica, pat, ja radās šaubas. Viņš mīlēja uzstāties pēdējais un sakaut oponentu lupatu lēveros. Daži apvainojās. Bet tāds nu viņš bija – savas lietas saimnieks. Nē, viņš nebija nežēlīgs. Visos darba gados teātrī A. Kacs subjektīvu apsvērumu dēļ neatlaida nevienu pašu cilvēku. Viņš necieta kultūras trūkumu, vienaldzību, bezatbildību un katru tādu izpausmi uzskatīja par personisku apvainojumu. Arēji savaldīgs, viņš varēja aizsvilties un eksplodēt.

Teātri – smalks stratēģis un taktiķis, ārpus tā – nelokāms un principiāls. Minēšu tikai vienu piemēru. 1971. gadā A. Kacs iestudēja vienu no savām labākajām izrādēm – K. Sakoni «Televīzijas traucējumus». Izrādi izvirzīja ungāru dramaturģijas festivālam. Gudrās un asi atmaskojošās ungāra lugas parādīšanās uz skatuves izraisīja Maskavas priekšniecības dusmas. Atbraucis kopā ar lielu kritiķu grupu, tikko izkāpis no vagona Rīgas stacijā, Savienības teātru pārvaldes vadītājs G. Ivanovs atklāti paziņoja: «Es atbraucu aizliegt to pretpadomju izrādi.» Nākamajā dienā pēc izrādes noskatišanās Latvijas kultūras ministra V. Kaupuža kabinetā notika tās apspriešana, kurā piedalījās arī Ungārijas vēstniecības padomnieks kultūras jautājumos J. Kerijs. Sākās diplomātiska spēle. Lai kā G. Ivanovs pūlējās panākt savu, komisijas locekļi bija teātra pusē, cenšoties aizstāvēt izrādi. Likās, tūlīt jau būs panākts kompromiss. Teātrim tikai būs jāņem vērā daži aizrādījumi. Taču tad piecēlās A. Kacs un paziņoja: «Es uzskatu, ka šī luga jāuzved katrā teātrī.» Viss. Tiesa, aizliegt izrādīt lugu neizdevās. Taču Maskavas priekšniecība darīja visu, lai tā to neatstātu. Ungāri piešķīra A. Kacam un scenogrāfi T. Šveci pirmās prēmijas. Padomju puse atteicās tās pasniegt. Ungāri paziņoja, ka paši tās pasniegs. Vajadzēja piekāpties. Taču G. Ivanovs aizliedza diplomātiskā ierakstīt izrādes nosaukumu, ierakstīja: «Par piedalīšanos festivālā.» Neviens nevarēja saprast šo absurdu, jo festivālā piedalījās vairāki desmiti teātru.

Cenšoties būt objektīvs, A. Kacs tajā pašā laikā bija visai subjektīvs. Citādi jau arī nevarēja būt.

Viņš aizstāvēja savus uzskatus, gaumi, principus. Viņam trūka objektivitātes, vērtējot citu režisoru iestudējumus un arī savu aktieru sniegumu.

Jaunības gados viņam ne reizi vien ieteica mainīt uzvārdu. Teica – kāda nākotne gan var būt režisoram, kura uzvārds ir Kacs. Arī aktierim tāds neder. Taču viņš visu mūžu bija Kacs.

Arkādijs Kacs uzskatīja sevi par odesieti, lai gan bija dzimis Nikolajevā. Odesā viņš nonāca agrā bērnībā. Nenoliedzami, ka šī dienvidu ostas pilsēta ar tai raksturīgo dzīvi, kvēlo temperamentu, daudzvalodīgumu ietekmēja viņa personību.

Kas pamudināja jauno A. Kacu iestāties Odesas Teātra skolā, izvēlēties aktiera profesiju? Neliela auguma, vājš, šauru seju, ar lielu ērgļa degunu – viņš nekādi neatgādināja aktieri. Viņa pamudinātāji bija ticība sev un neatlaidība izraudzītā mērķa sasniegšanai. A. Kacam nebija nekā neiespējama. Nevar teikt, ka viņš bija labākais aktieru kursa students, tomēr mācījās sekmīgi. Pēc skolas beigšanas Arkādijs Kacs sāka strādāt Padomju armijas teātra trupā, kas darbojās Odesā. Pēc tam pārcēlās uz Moldāviju, uz Beļcu pilsētas teātri. Jau tajā laikā viņa priātu nodarbināja režijas idejas. Palīdzēja apstākļi. Aktiera darbu pārtrauca pavēste par iesaukšanu armijā.

Viņu aizsūtīja dienēt uz Ļeņingradu, uz flotes puskomandu, kur notika jauniesaukto sagatavošana dienestam daļās. Te nodereja aktiera diploms. A. Kacu visu dienesta laiku atstāja puskomandā un uzdeva atbildēt par pašdarbību. Viņš veidoja programmas, koncertus, iestudēja priekšnesumus. Uzkrājas radošā darba pieredze.

Pirms demobilizācijas A. Kacs iesniedza dokumentus Ļeņingradas Teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūta Režisoru nodaļā. Ar atplestām rokām tur viņu neviens nesaņēma un ieteica sagaidīt dienesta beigas. Tas nozīmēja zaudēt gadu. A. Kacs sāka ciņu un savu panāca – viņam atļāva kārtot eksāmenus. Tos viņš nokārtoja pārliecinoši. Taču, kad A. Kacs demobilizējās, viņam paziņoja, ka kurss jau ir nokomplektēts. A. Kacs bija tik neatlaidīgs, ka viņam piekāpās un ieskaitīja kursā kā kandidātu ar tiesībām apmeklēt nodarbības. Ja pusgada laikā viņš apliecinās savas spējas un atrivosies kāda vieta, viņš tiks pieņemts. Saprotams, ka kandidātam kopmitnē vietu nepiešķīra. Arī stipendiju nemaksāja. Šis grūtības A. Kacs virišķīgi pārcieta. No rīta līdz vakaram viņš bija institūtā, bet naktī slepus devās uz pazīstamo puskomandu, kur zināja visas ejas un izejas, un pārgulēja klubā uz galda. Naudas bija maz. Ēda, kad iznāca, galvenokārt pirādziņu boddītē netālu no institūta. Pēc pirmā semestra A. Kacs kļuva par pilntiesīgu studentu.

Mācībām viņš nodevās ar sirdi un dvēseli. Pedagogi bija lieliski. Kursu vadīja pieredzējušais un gudrais teātra pazinējs A. Muziļs. Kopā ar viņu nodarbības vadīja visu milulis, neapvaldītais fantazētājs, aizrautīgais un jūsmīgais A. Kacmans.

Viņu skola uz jauno A. Kacu atstāja milzu iespaidu, tai viņš sekoja visu savu mūžu.

Kursā bija daudz apdāvinātu studentu. Pietiek pieminēt, ka ar A. Kacu kopā mācījās Aleksejs Germans un Leonīds Menakers, kas vēlāk kļuva par pazīstamiem režisoriem, kā arī Leonīds Beļavskis, kas ilgu gadu strādāja kopā ar A. Kacu un nomainīja viņu galvenā režisora amatā.

Demobilizētais jūrnīks, bijušais aktieris, odesietis drīz vien kursā kļuva par līderi. Nenoguris viņš kaut ko izdomāja, mēģināja, rādīja, iestudēja un pats spēlēja. Attīstījās viņa režisora sliekšmes, personiskais mākslinieciskais virziens.

Pirmsdiploma prakse noritēja Kuibiševs Drāmas teātrī, šeit tapa arī diplomdarbs. No sākuma viņš asistēja B. Zahavam, pēc tam iestudēja brāļu Tūru «Bēgšanu no nakts». No vājas lugas vajadzēja izveidot pieņemamu izrādi. A. Kacam tas izdevās, bet viņš guva atziņu, ka laba izrāde var veidoties tikai no pilnvērtīgas literatūras. Turpmāk viņš stingri sekoja šim principam. A. Kacam daudz deva prakse pie G. Tovstonogova. Metra uzskati, paņēmieni, darba metodes režijā bija ļoti tuvas A. Kaca individualitātei. Arī turpmāk G. Tovstonogovs bija vienīgais teātra darbinieks, ko A. Kacs atzina par neapstrīdamu autoritāti.

Neilgi pirms institūta beigšanas A. Kacs apprecējās ar Aktieru fakultātes studenti rīdzinieci Rainu Praudiņu. Tā izveidojās saites ar Rīgu un pat ar teatrālo Rīgu. Rainas tēvs Boriss Praudiņš bija Rīgas Jaunatnes teātra izveidotājs, vēlāk Muzikālās komēdijas teātra galvenais režisors. Māte Elvīra Kronberga bija Jaunatnes teātra aktrise.

Diploms aizstāvēts, ko darīt? A. Kacs nemēģināja iekārtoties Ļeņingradas teātros: viņš lieliski saprata, ka tas jaunam režisoram neko nesola. Aktīvi strādāt, patstāvīgi iestudēt izrādes iespējams tikai provincē. Viņš pieņēma norikojumu uz Iževskas Krievu drāmas teātri un devās uz Udmurtijas galvaspilsētu kopā ar sievu un tā paša institūta absolventi, viņa vēlāko ilggadējo līdzgaitnieci, talantīgo mākslinieci Tatjanu Švecu.

Iževskā viņu uzņēma labi: teātra galvenais režisors ļāva strādāt patstāvīgi. Uzticība iedvesmoja A. Kacu, viņš ne mirkli neaprobežojās tikai ar savu izrāžu iestudēšanu, bet enerģiski iekļāvās kopējā darbā, palīdzēja sakārtot repertuāru, rūpējās par disciplīnu un darba kultūru. Vienlaikus viņš daudz mēģināja. Viņa iestudējumi – K. Simonova «Kādas milas stāsts», N. Hikmeta «Damokla zobens» un citi – piesaistīja uzmanību ar režisora savdabīgu domāšanu, bet galvenais – ar augstu skatuves kultūru. Par A. Kacu sāka runāt ne vien Iževskā, bet arī Maskavā. Kritiķis J. Juzovskis augstu novērtēja viņa pirmos darbus režijā.

Nebija vēl pagājuši divi gadi pēc institūta beigšanas, kad A. Kacam piešķīra autonomās republikas Nopelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukumu. Tas bija savdabīgs rekords. Sekoja uzaicinājums strādāt lielajos dramatiskajos teātros

Kuibiševā un Kazaņā. Taču liktenis bija lēmis citādi. Brauciens atvaļinājumā uz Rīgu pie sievas vecākiem noteica viņa turpmāko dzīvi uz daudziem gadiem. Viņš iegriezās Rīgas Krievu drāmas teātrī tāpat vien, lai iepazītos. Darbs tur ritēja grūti, lai neteiktu – slikti. Skatītāju uzticība bija zaudēta. Ar kaunu teātri bija pametis tā galvenais režisors O. Ļebedevs. Repertuārs bija nabadzīgs un izplūdis. Glābt teātri varēja tikai spēcīga personība, kas apveltīta gan ar režisora talantu, gan organizatora spējām. Bet kur lai tādu atrod?

Pirmais, ar ko A. Kacs teātrī sastapās, bija es. Bija dzirdēts, ka Iževskā parādījies jauns, talantīgs režisors. Un, lūk, viņš ir šeit, Rīgā. Es pastāstīju par A. Kacu teātra direktoram A. Hļebnovam. Tika nolemts uzaicināt viņu iestudēt lugu un veiksmes gadījumā runāt pat turpmāko darbu teātrī.

Liekas, mūsu priekšlikums viņam bija pilnīgi negaidīts. Jāizlemj bija ātri, jo A. Kacam beidzās atvaļinājums. Režisors pārdomāja priekšlikumu un beigu beigās to pieņēma. Tad bija jāizvēlas luga. Pēc kopējām pārrunām izšķīrāmies par Ļ. Tolstoja «Dzīvo mironi». Noteica terminus, un A. Kacs aizbrauca. Bet, kad atkal atbrauca, mēs sastapāmies ar viņa radošo principālītāti. Iepazīnīes ar trupu, viņš kategoriski atteicās iestudēt «Dzīvo mironi» ar piedāvāto galvenās lomas tēlotāju: aktieris neatbilda viņa iecerei. A. Kacs paziņoja, ka rīt dodas atpakaļ uz Iževsku, jo jautājums ir skaidrs. Visa iecere karājas mata galā. Meklējot izeju, es piedāvāju viņam izlasīt lugu, kas man likās interesanta un netradicionāla – čehu dramaturga B. Bržezovska darbu «Nopietnā komēdija». Noteikumi vienkārši: patiks – paliks, nepatiks – brauks atpakaļ uz Iževsku. No rīta viņš atnāca uz teātri un pateica: «Palieku, iestudēšu.»

A. Kaca debija Rīgā bija necerēti veiksmīga. Nevaru atturēties, necitējis kritiķu atsaukmes par viņa pirmo iestudējumu: «Šoreiz mēs uz teātra skatuves redzējam kaut ko veselu, nedalāmu, vienu jūtu apdvestu, vienas domas cauraustu, vienā mākslinieciskā stilā veidotu. Tās vairs nebija tikai atsevišķu aktieru, dažu mizanscēnu, dažu epizožu veiksmes. Tā bija izrāde, kas tika nospēlēta vienā elpas vilcienā. Tas bija ansamblis. Režisors ne tikai bija iedziļinājies lugā un to pareizi izpratis. Viņš arī pareizi un iejūtīgi ievērojis katra izpildītāja spējas un apvienojis viņus vienotā orķestrī. Izrādē ir arī spilgtas mizanscēnas, veiksmīgi atrasti sīkumi un daudz tēlainu detaļu. Taču vissvarīgākais – atrasta kopēja atslēga. Cik ilgi tādas trūka mūsu Krievu drāmas teātrim!»⁸

1963. gada rudenī A. Kacs sāka strādāt Rīgā. Vispierms vajadzēja iekarot skatītāju atzinību. Kā to izdarīt? Izmantojot nopietnu dramaturģiju un mūsdienīgus režijas risinājumus? Taču skatītāji pie tā nav pieraduši, vajadzīgs laiks. Tātad jāizšķiras par kompromisu. Tas bija viens no nedaudzajiem kompromisiem repertuāra izvēlē, kādu A. Kacs pieļāva savā vairāk nekā divdesmit piecu

gadu darbības laikā Rīgā. Režisors vienu pēc otras iestudēja K. Simonova «Kādas milas stāstu» un A. Andrejeva «Izšķīriet mūs, ļaudis!» – vienkāršas lugas par mīlestību un uzticību, kuru varoņus un situācijas bija viegli pazīt. Taču arī šajos uzvedumos bija skaidri redzams A. Kaca rokraksts – nevainojama gaumes izjūta, stingra detaļu atlase, precīzi veidoti dialogi. Ja tam pievieno efektīgas mizanscēnas, skaistas dekorācijas un negaidītas gaismas pārejas, tad var saprast publikas sajūsmu. Pietiek pateikt, ka K. Simonova luga noturējās repertuārā piecus gadus un piedzīvoja 266 izrādes. Ap 100 reīžu tika izrādīta arī A. Andrejeva luga.

Jau 1964. gada sākumā A. Kacs kļuva par teātra galveno režisoru. Viņam tad palika 33 gadi.

Bija daudz neatrisinātu problēmu. Tās varēja risināt citu pēc citas. Kāds varbūt tā arī būtu darījis. Tikai ne A. Kacs. Viņš uzreiz ķērās pie visiem posmiem, darīja visu kompleksi. Viņš sāka pulcēt domubiedru komandu, uzaicināja savus institūta biedrus – režisoru L. Beļavski un scenogrāfi T. Švecu. Gadu no gada viņš papildināja trupu ar talantīgiem aktieriem, brauca uz teātru skolu izlaiduma eksāmeni, viņus meklējot. Pamazām izveidojās vienots aktieru ansamblis, tika izstrādāti mākslinieciskie kritēriji. Individuāli tik dažādie aktieri ļāva risināt vissarežģītākos mākslinieciskos uzdevumus.

Tika izstrādāta arī radošā programma. To noteica galvenā režisora personība, viņa mākslinieciskais rokraksts, pasaules uztvere un attieksme pret dzīvi. Teātrim bija jāattīstās divos virzienos. Viens – dziļu sociāli psiholoģisku uzvedumu veidošana, kuros tiek runāts par nozīmīgām, to skaitā arī par «nolādētām» mūsdienu temām. Otrs – dramatiskā teātra ietvaru paplašināšana. Rīgas Krievu drāmas teātris bija pirmais dramatiskais teātris, kas atļāvās iestudēt mūziklus un muzikālas izrādes, kas iemācīja saviem aktieriem pieklājīgi dziedāt un labi kustēties mūzikas ierakstu pavadībā, kas sākumā likās neiespējami.

Lai abi šie virzieni gūtu mākslinieciskus panākumus, bija vajadzīgs atbilstošs repertuārs. Tāpēc repertuāra izvēle kļuva par A. Kaca rūpju objektu. Viņš nebeidza apgalvot, ka repertuārs ir teātra pamats, tā pozīcijas iemiesojums, tā kultūras un prasīguma rādītājs. Tāpēc lugas viņš izvēlējās ar lielām grūtībām. Mokoši. Apdomājot un apspriežot. Pārbaudot tās lasījumos trupā. Rezultātā teātrim veidojās savs, tikai tam vien raksturīgs repertuārs. Izrāžu asums un publicitāte veidoja dzīvu saikni starp skatuvi un zāli, satraucot skatītājus.

Protams, nebija viegli to visu panākt. Vajadzēja pārvarēt aizlieguma žogus un ideoloģisko spiedienu. A. Kacs nojauta briesmas un atrada ceļus, kā no tām izbēgt. It sevišķi tad, ja runa bija par skatuviskiem atklājumiem jauniestudētajās lugās. Viņu mocīja tādu atklājumu slāpes. Tajos viņš saskatīja ne tikai iespēju dot pirmo skatuvisko interpretāciju darbam, bet arī izvirzīt teātri pir-

majās rindās. Pirmatklājēja un cīnītāja slava piešķīta teātrim arī rakstniekus. Viņi labprāt piedāvāja savas jaunās lugas, cerot, ka A. Kacam izdosies izlauzt viņiem ceļu uz skatuvi un iestudēt labu izrādi. Ievērojami kritiķi no visas valsts brauca uz Rīgu uz pirmizrādēm un daudz rakstīja par Arkādija Kaca darbu.

Izvēloties jaunu lugu, A. Kacs sevišķi rūpīgi un vispusīgi pārdomāja iestudējuma koncepciju. Katrā jaunā iestudējumā pārsteidza viņa māka redzēt un atveidot ne tikai ikdienā pierastās parādības, bet arī procesus, kas tikai pavidēja un vēl nebija izkristalizējušies. Šo procesu attēlojums guva filozofiska vispārinājuma raksturu.

K. Sakoni «Televīzijas traucējumos» viņš ar smalku ironiju izsmēja mietpilsoņu pasauli ar tās garīguma trūkumu un vienaldzību pret visu apkārtējo. Tās pamatā bija mantas un ... televizors. Ikdienišķi priekšmeti aptvēra skatuvi no visām pusēm, vēlas virsū no augšas. Novilkti diegi atgādina zirnekļa tīklu. Bet centrā – televizora ekrāns, kurā tiek rādīts detektīvs. Visu personāžu koncentrēšanās vieta, viņu galvenā interese. Un nekādi brīnumi, ko rada «Cilvēka dēls» – ne ūdens pārvēršana par vīnu, ne kropļu izdziedināšana – nespēj viņus izsist no trulā stāvokļa un bezjēdzīgiem stridiem. Izteismīgi veidotas mizanscēnas, pirmo reizi izmantotie mēmā kino kadri palīdzēja izprast personu raksturu, viņu savstarpējās attiecības. Un brīnišķīgs fināls – patiesa režisora apgaismība – vilies brīnumdaris paceļas gaisā un, bezpalīdzīgi kūļājoties uz trapecēm, veltīgi sauc pēc palīdzības. Taču nekas nespēj satraukt cilvēku dvēseles, aizskart prātu.

Par A. Kaca iestudējumu fināliem varētu runāt atsevišķi. Tie vienmēr bija mākslinieciski precīzi, atklāja režisora risinājuma būtību, bija iespaidīgi un izteismīgi. Tajos bija gan fantāzija, gan apkopjoša doma. Daži A. Kaca iestudējumu fināli likās didaktiski, taču tie izteica ieceres kvintesenci, viņš uz tiem virzīja visu izrādes gaitu. Bieži, vēl pirms mēģinājumu sākuma domās jau redzot finālu, viņš zināja, kā veidos visu iestudējumu.

E. Radzinska «Sarunas ar Sokratu» teātris iestudēja laikā, kad Majakovska Maskavas akadēmiskais teātris jau vairākus gadus bija mēģinājis šo lugu, taču neuzdriktējās to izrādīt. A. Kacs uzdriktējās. Viņa interpretācijā luga bija brīvas personības sadursme ar pūļa demagoģiju, kas ar pārspēku iznīcina jebkuru citādi domājošo. Uz zālē tālu ievirzītā mirdzoši baltā laukuma izvērtās izrāde – dispuāts. Atēnu polisa, kas bija pasludinājusi brīvību un vienlīdzību, tiesāja savu sirdsapziņu. Tiesāja par neticību Dievam, tātad par valsti valdošās galvenās idejas noliegšanu. Zālē un uz skatuves sēdošie skatītāji aplenca laukumu no abām pusēm un bija it kā līdzdalībnieki sarunās ar Sokratu. No pierastās skatuves kastes izdzītie aktieri ieguva īpašu rīcības iespēju, apvienojot strīdu karstumu ar maksimālu patiesumu. Īsti

brivs lugā bija gudrais Sokrats. Pārējie – savu siko kaislību vergi, kas nogalināja visu, kas neiekļāvās viņu pieņemtajās dogmās.

Novatoriski iestudētajam «Sarunām ar Sokratu» bija milzīgs emocionālās iedarbības spēks. Izrāde pilnā balsī kļiedza par domas brīvību laikā, kad šī doma tika nežēlīgi apspiesta. Pēc tam Eduards Radzinskis rakstīja: «Es biju ļoti izbrīnīts, uzzinājis, ka Rīgā atradušies bezprāši, kas gatavojas uzvest šo lugu, kaut labi zina, ka to nav iespējams izdarīt pat Maskavā. Pats pārsteidzošākais, ka viņi lugu tiešām iestudēja. Vēl vairāk – viņi to sāka izrādīt tajā brīdī, kad visā mūsu zemē man bija liegts viss. Lūk, tieši tad, iestudēdams lugu visneizdevīgākajā laikā gan tāpēc, ka tā bija mana, gan tāpēc, ka tā bija «Sarunas ar Sokratu», A. Kacs to sāka izrādīt. Kā visi tālaika notikumi, tā bija drosme, veiksmē, avantūra. [...] Kad es ģenerālmēģinājuma laikā tukšā zālē skatījos izrādi, man kļuva mokoši aizvainojoši tāpēc, ka es sapratu – es nekad šo izrādi neredzēju. Tā bija izrāde, kas runāja pilnā balsī, bet tajā laikā galvenā pieļaujamā stilistika bija runāt čukstus. Izrāde kļiedza, kad vajadzēja klusītiņām čukstēt un izlikties, ka runā par ko citu. Es līdz šim brīdim nezinu, kā panāca, ka lugu izrādīja.»

Sagādīšanās dēļ lugas pirmizrāde notika dienā, kad no valsts izraidīja A. Solžeņicinu. Asociācija bija acimredzama. Izrādei uzbruka visaugstākās partijas instances. Situācija A. Kacam un teātrim sāka bīstami atgādināt Sokrata situāciju. «Sarunas ar Sokratu» izdevās parādīt tikai septiņas reizes. Pēc teātra lūguma E. Radzinskis atsūtīja vēstuli, kurā lūdza neturpināt izrādes līdz lugas pirmizrādei Maskavā. Pēc gada – nākamajā dienā pēc pirmizrādes Majakovska teātrī – «Sarunas ar Sokratu» atgriezās arī uz Rīgas Krievu drāmas teātra skatuves. Tagad uz ilgu laiku.

A. Kacs pēc šī gadījuma vēl vairāk pārliecinājās par izraudzītā virziena pareizību. Tikai cieša saikne ar mūsdienām, tikai tādu lugu iestudējumi, kuros atklātas samilzušās problēmas, var padarīt teātri dzīvu, aktīvu un vajadzīgu. Par to viņu pārliecināja vienmēr pārpildīta skatītāju zāle. Rinda pēc biļetēm, kad tās sāka pārdot nākamā mēneša izrādēm, sāka veidoties jau sešos no rīta. Ziemā vajadzēja pat atvērt vestibāla durvis, lai cilvēki nesaltu. Turklāt vienā dienā tika izpirktas biļetes visam mēnesim. Teātra popularitāte Rīgas iedzīvotāju daudznacionālajās aprindās auga. Aptuveni trešā daļa skatītāju allaž bija latvieši.

Atklājumi turpinājās. Gandrīz desmit gadus teātris meklēja iespēju iestudēt A. Vampilova labāko lugu «Piļu medības». A. Kacs uzreiz ievēroja A. Vampilova dramaturģijas īpatnējo raksturu, īpatnējo daiļrades pasauli. Viņu saistīja dramaturga paradoksālā domāšana, atbrīvotā iedziļināšanās personāža iekšējā pasaulē. Kad radās šāda izdevība, A. Kacs izveidoja vienu no saviem labākajiem skatuves darbiem. Viņš labāk par citiem

lugas iestudētājiem spēja aptvert A. Vampilova paradoksa noslēpumu un atrada tā atklāsmei pārliecinošu iemiesojumu. Viņš nevienkāršoja lugu, kā to darīja citi režisori, bet sekoja dramaturga iecerei, pārsviežot darbību no tagadnes pagātnē un atpakaļ. Turklāt viņš panāca istu fantasmagorijas un reālisma, groteskas un drāmas sakausējumu, kas tik raksturīgs A. Vampilova dramaturģijai. Izrāde tika noformēta lakoniski. Uz skatuves grīdas – liels sešstūrainis dēļu klājums, viducī – priekšmeti un detaļas, kas nepieciešamas izrādei. Atsevišķi negaidīti un bezjēdzīgi rēģojās sītie šķīvji. Sitiens pa šķīvi – akcents. No augšas skatuvi ierāmēja vairogi, uz kuriem bija daudz koka piļu. Piļu medības – vienīgā galvenā varoņa Zilova kaislība un aizraušanās. A. Kacs iestudēja izrādi par cilvēku, kas garīgi tukšā sabiedrībā zaudējis dzīves jēgu. Par izcilu cilvēku, kas izniekojis savu dzīvi. Tukšums dvēselē, tukšums darbā, tukšums ģimenē. Atšķirībā no citām lugas personām Zilovs prāto, analizē savu dzīvi, mocās, meklējot ceļonus dvēseles degradācijai. Sākumā tas ir dzīvs cilvēks, kas nevar atņemt dzīvību. Tāpēc arī viņš pūdelē, medībās šaujot pīles, jo tās ir dzīvas. Toties finālā, mēģinājis izdarīt pašnāvību un samierinājies, viņš ir garīgs mironis, bez dvēseles. Viņš šauj neklūdīgi, pīles krit cita pēc citas, paliekot karājoties diegos. A. Kacs neattaisno Zilovu, nesaka, ka viņš nav vainīgs. Taču par galveno vaininieku viņš parāda sabiedrību, kas rada vienaldzību, cietsirdību un melus. Izrāde bija dinamiska, tika nospēlēta vienā elpas vilcienā.

Plašu rezonansi izraisīja A. Kaca pirmiestudējumi – V. Merežko «Laimes dzirnavas» un V. Rozova «Pie jūras». Pirmajā skaidri skanēja doma par varmācīgu piespiešanu, melīgumu un utopiju. Laimes radītāju revolucionārais fanātisms atstāja nomācošu iespaidu. Izrādes kulminācija bija aina, kad komūnas priekšsēdētājs ar notēmētu pistoli rokā jautā izbēgušam ciematniekam: «Tu ko, laimi negribi?». Izrādes finālā skatuves centrā esošā būve – paugurs, kura iekšienē stingrā uzraudzībā tika celta nākotne, sadega un skatītāji redzēja pārogļojušās, ķemīgas drupas. 1981. gadā tāda izrāde likās neiedomājami drosmīga, sagraujot pamatu pamātus. Teātris apsteidza laiku un parādīja nākotni.

«Pie jūras» A. Kacs arī attīstīja šo tēmu, bet jau citā griezumā. Tēvu grēki neglābjami atsaucas uz nākamajām paaudzēm, uz bērniem, varas pārstāvju korupcija, meli, kas tiek slēpti aiz cēliem vārdiem, salauž jauno garu. Jaunie zaudē ticību taisnīgumam un dzīves jēgu. Tikai nedaudzī spēj sacelties, un viņu sacelšanās vieš cerību. No mākslinieciskā viedokļa izrāde bija precīza un pārliecinoša. Aktieri spēlēja lieliski, izmantojot režisora piedāvātās iespējas. Konflikts neatslāba nevienu brīdi.

Tādu pirmo reizi teātrī iestudētu lugu A. Kacam bija daudz.

Maka dziļi un mūsdienīgi atklāt lugu, atrast autora materiāla un reālās dzīves saskarsmes punktus, ieliekot precīzos teatrālās formas rāmjos, radās no teātra mākslinieciskā rokraksta īpatnībām, kurās vienmēr jautās A. Kaca publicistiskā mērķtiecība un stingrā režisora roka, viņa mākslinieciskās domāšanas kopība ar scenogrāfi T. Švecu. Viņu daudzu gadu kopējā darbā bija izveidojusies pilnīga savstarpēja sapratne un izrādes mākslinieciskajā risinājumā vienmēr skaidri bija redzama režisora un mākslinieka domas vienotība.

Sevišķi skaidri tas izpaudās klasikas iestudējumos. Laika gaitā klasikas iestudējumi kļūst par A. Kaca daiļrades galveno mērķi, viņa mīlestību. Viņu saista klasikas vispārcilvēciskās vērtības, tās garīgie apjomi, iespēja atklāt tās neredzamās saites, kas saista klasiku ar mūsdienām.

Kad A. Kacs sāka iestudēt M. Gorkija lugu «Jegors Buličovs», stingrās nostājas teātrī pret klasiku vēl nebija. Tas bija viņa pirmais klasikas iestudējums Rīgā un otrais viņa dzīvē vispār. Tāpēc gan noformējumā, gan risinājumā vēl bija manāms tradicionāls ikdienišķums.

Istabu anfilāde, būriši, stūriši, kāpnes. Radās pārpadzīvotais mājas iespajds, kur katram ir savs apdzīvojamais sektors. Izrādes mūsdienīgo jēgu A. Kacs saredzēja tāda cilvēka dziļā dvēseles drāmā, kas sapratis, kāpēc un kā viņš nodzīvojis savu dzīvi, tās divkosību. Jēga, kas šodien mums sevišķi skaidri saprotama. Priekšplānā izvirzīts Jegora konflikts pašam ar sevi. A. Kacam Jegors bija apdāvināta personība – neapvaldīts un varens. Izšķiedis savu dzīvi kapitāla uzkrāšanai un uzdzīvei, viņš tikai pirms nāves sāk domāt par dzīves jēgu. Viņš ir slims vairāk garīgi, ne fiziski. A. Kacs noved Jegora protestu līdz dumpim. Dumpim pret visiem un visu. Galu galā – arī pret Visuma pamatiem. Ar to bija saistīts vērienīgs un izteismīgs vairāku ainu risinājums. Aina ar klostera priekšnieci Melāniju noslēdzās ar mežonīgu Jegora deju uz divāna sēdoša gramofona skaņu pavadījumā. Novēdis sevi līdz galīgam pagurumam, viņš sviež mūķenei ar Bibli. Aina ar Taurētāju parasti spēlēja tā, ka uz taures skaņām un Jegora kļiedzieniem saskrēja visi Buličova mājas iedzīvotāji. A. Kaca Jegors zina, ka viņa nāvi gaidošie mājinieki blakus istabā spēlē lotu, un vēlas pārtraukt šo viltus labklājību. Skatuves ripas pagrieziens. Taures daudzbalssīgais rēciens. Jegors un Taurētājs iedražas viesistabā. Tiek norauts galdauts, uz visām pusēm lido loto kartītes un kauļiņi. Uzlēcis uz galda, Jegors vicina galdautu un kļiedz: «Apdullini viņus, Gabrieli! Tas taču ir erceņģelis Gabriels, kas taurē pasaules galu!» Izrādes apoteoze bija Jegora pēdējais gājiens pa māju. Visa skatuves konstrukcija kustējās. Slimais Jegors gāja, turēdamies pie sienām, no istabas uz istabu, bet no visiem stūriem gluži kā žurkas lida laukā mājas ļaudis un zagās viņam pa pēdām, gaidot viņa nāvi. Beidzot Jegors nonāca līdz mā-

jas kapelai, uz kuriem viņš gāja, lai aizdegtu svētbildes priekšā sveci. Milzīgs svētā attēls bija kā simbols tam, ko viņš kādreiz pielūdzis. Negantās dusmās Jegors runā savu galveno monologu: «Un ies bojā valstība, kas smird!...» Režisors noveda šo dumpi līdz galējībai.

Domājot par klasiku, A. Kacs sākumā pievērsās M. Gorkijam. Viņam gribējās apgāzt uzskatus, ka rakstnieka lugas skatuvei nav piemērotas, atrast Gorkija – publicista un Gorkija – lieliska psihologa sintēzi, kas viņa darbus padarītu dzīvus. Pēc «Jegora Buličova» viņš iestudē «Barbarus». Un cieš neveiksmi. Ne jau tāpēc, ka nebija koncepcijas. Tā bija, turklāt ļoti interesanta. A. Kacu interesēja barbarisma pārvērtības vēstures gaitā, tā dzīvīgums un spēja pārvērsties – necilvēcīguma, cietsirdības, cinisma, nekultūralības dzīvīgums.

Uz tukšas skatuves stāvēja it kā cieši ieauguši zemē, apsūnojuši un apdeguši koka stabi. Šie nejēdzīgie stabi kļuva par barbarisma simbolu. Ar tiem sadūrās un pret tiem apdauzījās cilvēki. Stabi vienoja visas epizodes. Tikai, griežoties skatuvei, mainījās to kompozīcija. Pirmo reizi parādīties, inženieris Čerkuns pašpārliecināti uzstā ar dūri pa vienu no stabiem, vēstot, ka driz vien ar to tiks galā. Arī pēdējā ainā viņš izmisumā sit pa to pašu stabu, saprotot, ka ir bezspēcīgs to pat pakustināt. Izrāde tika veidota kā traģikomēdija – A. Kaca individualitātei tuvā žanrā. Taču tik un tā cieta neveiksmi. Tam iemesls acīmredzot bija trupās nesagatavotība tādām krievu klasikas risinājumam, arī tas, ka trupā nebija nepieciešamo aktieru. Iestudētāja eksperimentis, uzticot galvenās lomas jauniem izpildītājiem, kas nesēja tikt galā ar režisora uzdevumu, nedeva vēlamo rezultātu.

Līdz galam īstenot savu māksliniecisko iecerī A. Kacs vareja tikai krietni vēlāk, iestudējot lugu Dailis teātrī. Tad arī izskanēja tas traģiskais balagāns, ko viņš centās sasniegt.

Tik un tā M. Gorkijs piesaistīja režisoru. Arī luga «Dibenā». Izrāde tika iecerēta, lai parādītu vienaldzības baidīgo spēku, cilvēku atsvešināšanās postu, nepieciešamību pēc cilvēciskām attiecībām, to, cik svarīgi ir modināt viņos ticību un cerību. Bija iecerēts atklāt personāžu reālās cietsirdīgās savstarpējās atteicības tādos satricinājumos, kad personība atklājas visā savā kailumā. Mēģinājumu laikā A. Kacs teica: «Gorkiju nezin kāpēc uzlabo. Taču viņa varoņu pasaule ir cietsirdīga un patiesa līdz naturālismam. Ja sit, tad līdz asinim, ja dzer, tad līdz bezsamaņai, ja mīl, tad līdz nāvei.» Kopā ar mākslinieci T. Švecu viņš panāca, ka «dibens» skatītājiem atklājas bezromantiskiem izskaistinājumiem. Uz skatuves milzīga koka būve, kas sadalīta šūniņās un sniedzas augstu gaisā līdz pusapaļai salāpītai lūku pinuma sienai. Kostīlova naktspatversme. Un tajā pašā laikā cietums ar kamerām – krātiņiem un izvirzītām lažām. Mūža cietums, kurā nav ne gaismas, ne gaisa. No šejienes vai nu aizved, vai aiznes.

Taču tas nav tikai cietums, kurā iet bojā cilvēki. Tas ir arī cirks, vienkāršo cilvēku gadatirgus balgāns ar balkoniem un vāji mirgojošām bālām ugunīm. Vidū – dēļu paaugstinājums, kuram jāklūst par dzīves ciņas un satricinājumu arēnu. Paaugstinājums – galds. Paaugstinājums – guļvieta. Un tajā pašā laikā paaugstinājums – soda vieta, paaugstinājums – biktskrēsls. Pa to kā ievainots zvērs rāpos Satins, lokoties pagīrās un grūtsirdībā. Uz tā beigsies padevīgās Annas dzīve un Aktieris ar Natašu nodejot viņai – mirušai – polonēzi. Te briesmīgās nāves atblāzmā Vaska Pepels un Vasiļisa kaismīgi un atklāti skaidros savas attiecības, bet pēc tam Vaska kā pie altāra atklās Natašai savu dvēseli. Uz tā Vasiļisa zvēri piekaus mūsu un drīz pēc tam, neuzticības satriekts, kā zvērs kauks Barons. No šejienes samierinājies aizies Aktieris, lai izbeigtu savu nevienam nevajadzīgo dzīvi.

Beidzot finālā uz šī paaugstinājuma apsēdiesies visi naktspatversmes iemītnieki, lai nodziedātu iemīļoto dziesmu un pēc tam vienaldzīgi aizklīstu katrs uz savu midzeni.

Novedot sadursmes līdz baltkvēlei, A. Kacs uzsvēra, ka vaina nav tikai dzīves apstākļos, tā meklējama arī pašos «dibena» iemītniekos, viņu cīniskajā vienaldzībā, bezspēcībā kaut ko pārvarēt. A. Kacs drosmīgi ievēda lugā teātra personāžu – Vientiesīti. Izrāde sākās ar viņa smalkā balsi sēri un ritmiski atkārtoto: «Saule uzlec no noriet...» Monotonā frāze skanēja cauri visām ainām, tās apvienojot un kalpojot par kamertonu. Lai kvēlo kaislības – te tik un tā nekas nemainīsies. Citādi A. Kacs traktēja arī lugas centrālos tēlus – Luku un Satinu. Viņam nebija vajadzīgs hrestomātiskais un viltīgais večuks mierinātājs, bet gan tāds, kas uz cilvēkiem iedarbojas «kā skābe uz sarūsējušu monētu». Cita lieta, ka šī iedarbība neko labu nedod. Svarīgs ir pats ticības atmošanās fakts. Satina tēlam iestudētājs atņēma romantisko oreolu, pierasto dekoratīvo baskāja gleznainumu. A. Kaca iestudējumā Satins ir blēdis, dzērājs un ciniķis, kaut arī viņš ir personība, garīgais lideris, kas ir spējīgs ne vien sakūdit vienu cilvēku pret otru, bet arī spriest. Viņa slavenais monologs par cilvēku skanēja ironiski, kā sapnis, kas stāv tālu no istenības.

Pašā finālā Vientiesītis atkal vilka savu monotono meldiju, grūtsirdīgi un ritmiski klakšķinot klabekli. Skatuve lēnām iegrima tumsā.

A. Kacs ļoti augstu vērtēja šo izrādi un uzskatīja par vienu no savas daiļrades augstākajiem sasniegumiem, tāpēc jo sāpīgāka viņam bija nosodošā oficiālās kritikas attieksme, kura panāca, ka masu informācijas līdzekļos vispār aizliedza pieminēt lugu «Dibenā». A. Kacu apvainoja Gorkija domas izkropļošanā, «revolucionārā lādiņa un romantiskā patosa zaudēšanā».

Iespējams, tieši notikumū ap izrādi «Dibenā», rosināja A. Kacu pievērsties A. Ostrovska lugai «Arī gudrinieks pārskatās». Viņam gribējās parā-

dit divkosības dzīvīgumu un nezūdamību, pastāstīt par cilvēkiem, kas pārdevuši savu talantu karjeras dēļ, verdziski kalpo un apzināti ielaižas kompromisā ar savu sirdsapziņu, pielien šīs pasaules varenajiem, ir glaimotāji un meļi.

Iecerējis izrādi kā spēli, kurā divkosis un karjerists meklē cilvēciskās vājības un cenšas tās izmantot saviem egoistiskajiem mērķiem, A. Kacs piedāvāja interesantu risinājumu. Skatuve izskatījās kā liels šaha dēlis. Starp citu, to varēja arī uzskatīt par savdabīgu parketa grīdu. Aizmugurē arī šaha dēlis, kur atsevišķu rūtiņu vietā rēgojās augstas durvis un logu kvadrāti, it kā tas būtu kādas darījumu ēkas apakšējais stāvs. Pēc varoņa «uzvarām» logos parādījās mundieri – hierarhijas līmeņa, kuru tas sasniedzis, liecinieki.

Izrādes sākumā Glumova nelaimīgās dienasgrāmatas personāži izvietojās uz krēsliem katrs savā rūtiņā. Lūk, figūras, ar kurām būs jāspēlē nenoliedzami apdāvinātam un apdomīgam nelietim. Spēle bija atklāta, asa un smieklīga. Mizan-scēnas bija iespaidīgas ar savu fantāziju un izteiksmību. Katrā ainā – režisora atklājums.

Tāds atklājums bija arī A. Kaca ieviestais prologs un epilogs. Prologā priekšvara priekšā parādījās noslēpumaina figūra ar sveci rokā. Bailīgi atskatīdamās, tā atvēra melnu čemodānu, izņēma kaut kādus papirus un aizsvieda. Glumovs atteicās no savas pagātnes, šķīrās no visa gaišā, kas viņā vēl bija, vispirms jau no saviem dzejoļiem un epigrammām, kas bija pazīstamas visai Maskavai. Pēc tam ar vārdiem «Kungi, es jums esmu vajadzīgs!» viņš sāka savu šaha partiju. Atvērs priekškaris. Epilogā Glumovs, kam tika piedots, ieņēma savu vietu starp tāpat kā sākumā izkārtotām, nozīmīgām sabiedrības figūrām, bet priekšvara priekšā ar sveci rokā parādījās jauns Glumovs. Viss sākās no jauna.

Izrādei bija milzu panākumi. Ne velti tā nogāja no skatuves vairāk nekā desmit gadu.

Turpmākā A. Kaca darbība vērsta uz dziļāku autora atklāsmi, uz darba iekšējiem psiholoģiskiem aspektiem. Tas izskaidrojams ar viņa uzskatu evolūciju. Atmaskošanas vietā stājas raizes un sāpes par cilvēku. A. Kacs pievērsās V. Šekspīram, N. Gogolim, A. Čehovam.

V. Šekspīra «Karalī Līrā» dominējošā tēma bija cilvēks un laiks. Laika ritējums tika uzsvērts ar milzīgu smilšu pulksteni, kas atradās skatuves labajā pusē priekšplānā. No augšas pār skatuvi slīga sarežģīta konstrukcija, no kuras ar viduslaiku trišu palīdzību nolaida dekorāciju detaļas, kas norādīja uz darbības vietu. Zem šīs konstrukcijas pavisam niecīgs izskatījās karalis – pašpārliecināts despots un par savas varas neaizskaramību pārliecināts cietpauris. Aktiera izskats atbilda iestudētāja iecerei. Tikai vara atļāva šim sīkajam cilvēciņam saimniekot savos valdījumos, pieņemt patvaldnieciskus lēmumus. Tieši tā radīja apkārtējo cietirdību un asiņu straumes. Tāpēc jo

tragiskāka bija cilvēka atmoda, kad pēc varas zaudēšanas viņš nolaidies parasto cilvēku pasaulē un sācis vērtību pārvērtēšanu. Pretēji V. Šekspīram A. Kacam Āksts nepazuda no skatuves, bet pavadīja Līru līdz pašam finālam. Viņš bija it kā viņa cilvēciskā ēna. Patiesības balss. Iespaidīgs bija arī pats fināls. Draudīgas brezenta švikoņas pavadībā jaunais karalis teica optimisma un cerību pilnu runu par nākamo miera un taisnīguma valsti. No pustumsas atskanēja skeptiski Āksta smieklī. Viņš iznāca un apgriezta smilšu pulksteni, laika tecējums turpinājās. Ilūziju sagrāve. Vara neizbēgami radīs jaunu asinsizliešanu.

Par «Ķiršu dārza» iestudējuma žanru A. Kacs stāstīja: «Liekas, ka lielākā daļa šīs lugas uzvedumu bija neveiksmīga tāpēc, ka režisori pārāk kategoriski sadalīja ainas satīriskās un nopietnās. Mēs jauno «Ķiršu dārza» iestudējumu centāmies spēlēt kā drāmu.» Jaunie saimnieki, domādami, ka kopā ar materiālo var nopirkt arī garīgo, rūgti maldās. Garīgums nav pārdodams. Sapnis, kas kļuvis par dzīves mērķi, nav piepildāms. A. Kacs atklāja interesantas, reizēm negaidītas iekšējās saiknes, kas nebija nonākušas iepriekšējo iestudējumu redzeslokā. Vispirms jau tas bija jautājums par paaudžu pārmantotību, par saišu saraušanu starp tām. Drāmas pamatā – nākamās paaudzes atteikšanās no iepriekšējās mantojuma. Savā pirmajā A. Čehova lugas iestudējumā A. Kacs apzināti atteicās no spilgtiem paņēmieniem, viņš meklēja atbalstu tikai aktieros, cenšoties savu lugu uztverti izteikt ar personāžu savstarpējam attiecībām. Cilvēki ir kurli attiecībās cits pret citu. A. Kacs pat paņēma no lugas sākotnējā varianta Fīrsa un Šarlotes dialogu. Divi vientuļi cilvēki mijkrēslī uz soliņa sarunājas. Taču viņi nedzird viens otru. Katrs runā pats sev. Viņu dialogs ir absurds. Finālā no iepriekšējiem dārza saimniekiem bija palikšas tikai šūpolēs aizmirstas galošas, māja ar aiznaglotiem logiem un mūžīgā miegā iegrimušais Fīriss.

Nākamais A. Kaca iestudētais A. Čehova darbs bija «Kaija». Viņš iestudēja lugu par talantīgu un nesaprastu cilvēku, kas apsteidzis savu laiku, drāmu. Šī iestudējuma dzinējspēks bija Trepļevs – nespējīgs dzīvot aprobežotajā un primitīvajā apkārtnē. Lakoniskā skatuves noformējuma centrā bija gaisā peldoša veca, caura laiva. Tāds kosmiskais kuģis. Sapnis un īstenība. Šajā laivā savu monologu runās Ņina Zarečnaja – monologu, domātu mūžībai. Tajā nošausies Trepļevs, un pa caurumu bezspēcīgi nokarasies viņa roka. Nogalinātā kaija nesaistījās ar Ņinu. Tā simbolizēja visa dzīvā, kas neiekļaujas pierastajā, nogalināšanu.

Līdz «Revidentam» A. Kacu noveda pārdomas, kas tas ir – fantastiskais realisms, un vēlēšanās praksē parādīt, kā viņš pats to saprot. Viņam likās, ka komēdijai jāaptver viss Gogolis – ass satīriķis un dzejisks rakstnieks. Gogolis – nereālu priekšstatu autors un Gogolis, kura dvēselei rūp

Krievijas liktenis. Kas slēpjas aiz rakstnieka «smieklīem caur asarām»? A. Kacs uz šo jautājumu atbildēja tā: «Es pēkšņi savā priekšā ieraudzīju dzīvus cilvēkus, nevis pēc vispārējā priekšstata iztēlotus, lugās, kinofilmās, ilustrācijās redzētus, jocīgus, komiskus, galvenokārt resnus un apskreitusus personāžus. Cilvēkus, kas ne tikai nebija pelnījuši apsmieklu (diez vai tas ir liela rakstnieka uzdevums), bet cilvēkus, kas pelnījuši līdzjūtību. Ja es pažēloju cilvēku, es viņu jau daļēji saprotu. Bet, ja saprotu, tad daudz ko piedodu. Lūk, tā es gribēju katrā saskatīt dzīvu cilvēku, katru saprast un varbūt arī daudz ko piedot. Tāpēc, ka ne jau tikai cilvēki vainīgi, vainīgs ir laiks. Laiks, kas izkropļojis šos cilvēkus. Tāpēc šī komēdija ir tik rūgta, varbūt pati rūgtākā, pati skumjākā komēdija visas pasaules literatūrā. Un tad visā savā lielumā parādās Gogolis – «Šineļa» un «Murušo dvēseļu» autors.» Jau dekorācijās bija saskatāma Nikolaja laika Krievija. Pāri skatuvei karājās milzīga ilks ar zvaniņiem. Svītrainie verstu stabi, kas grozījās. Un grezna parketa grīda, uz kuras risinājās komēdijas darbība. Pat lidojošs trijūgs parādījās lugā mazas, izgriezta rotaļlietas veidā, kuru Dobčinskis uzdāvināja Hļestakovam. A. Kacs izspēlēja šo izrādi kā teātri teātri. Apkārt skatuvei uz paaugstinājumiem stāvēja grimēšanās galdiņi. Pie tiem aktieri, pirms iziet spēles laukumā un iesaistīties darbībā, pārģērbās.

Režisora novatorisko ieceri – katrā personāžā redzēt nevis satīrisku tipāžu, bet dzīvu cilvēku ar viņa priekiem un bedām – palīdzēja atklāt gandrīz visu aktieru artistiskā un iedvesmojošā spēle. Vispirms jau A. Iljins Hļestakova lomā. A. Kacam Hļestakovs nebija tradicionālais gaisagrābšlis un vieglprātis. Šis naivais un pazemīgais, sikais ierēdnītis sapratis, ka viņu tagad uzklausa, izauga pats savās acīs un beidzot aptvēra visa notikušā šausmas. Teātra viesizražu laikā Maskavā lugas apspriešanā tika teikts: ««Revidents» pārsteidz ar savu novatorisko lugas interpretāciju. Izrāde ir ļoti mūsdienīga, tajā redzama režisora sāpe. Ar savu nopietnību pārsteidz Hļestakova linija, viņa evolūcija no ziepju burbuļa līdz pašam Gogolim, līdz viņa sāpei un bailēm par Krieviju.» Citādi, atklājot katra cilvēcisko būtību, veidojušas arī personāžu savstarpējās attiecības – nejedzīgas un aizkustinošas, skumjas un smieklīgas. Pārsteidza asprātīgi un izteiksmīgi iestudēto ainu daudzums. Kā vērtēja kritiķi, «Revidents», tā radītais fantastiskais priekšstats atstāja graužošu iespaidu. A. Kaca iestudējums bija viens no visinteresantākajiem «Revidentiem» visā tā skatuves vēsturē.

Strādājot Latvijā, A. Kacs lieliski saprata, cik svarīgi latviešu dramaturģijai atvērt ceļu uz krievu skatuvi. Cieša saikne ar nacionālo kultūru ir teātra misija. Tajā pašā laikā A. Kacs bija pārliecināts, ka iestudēt vāju mūsdienu dramaturga lugu, parādīt seku izrādi nozīmē diskreditēt šo misiju. Par to viņš runāja tieši un atklāti, pretojoties mē-

ģinājumiem uzbāzties ar tādām lugām. Likumsakarīgi, ka viņš pievērsās latviešu klasikai, dodot savu interpretāciju plaši pazīstamiem darbiem.

A. Upīša «Žannā d'Arkā» viņu saistīja varones un pūļa attiecības, kas vispirms rada sev elku, bet pēc tam to nodod. Izrādes vadmotīvs ir doma, ka katrs var būt dižens, ja paliek uzticīgs «tai mazaījai daļīnai sevī, kas arī ir Dievs». Tāda daļiņa Žannā bija viņas pārliecība par savu sūtību. Lai stiprinātu traģēdijas filozofisko skanējumu un paaugstinātu psiholoģisko slodzi, A. Kacs iekļāva izrādē Žannai d'Arkai veltītus citātus no F. Šillera, B. Šova, B. Brehta un Ž. Anuija darbiem.

Noformēt skatuvi A. Kacs uzaiicināja ievērojamo latviešu mākslinieku I. Blumbergu. Viņa veidotās dekorācijas bija balta deļu grida, ko iekļāva tādi paši balti augstu sienu kvadrāti. No sakuma skatuve bija tukša. Darbības gaitā tā tika papildīta ar dažādiem priekšmetiem, no kuriem tika sakrauts sārts, kur sadedzina varoni. Aizrāvusies ar ciņu par brīvības ideju, ticības pārņemtā Žanna no ainas uz ainu virzījās uz traģisko galu, zaudējot saikni ar cietsirdīgo un nežēlīgo vidi. Masu skati, bet to izrādē bija daudz, tika veidoti kā kontrasts starp Žannas psiholoģisko piesātinātību un bezveidīgo pūli – kori. Kora dalībnieki skatītāju acu priekšā atdalījās no pūļa, iejutās tēla, bet pēc tam atgriezās pūlī. Pakļaujoties nosacītības principiem, viņi neveidoja raksturus, bet pildīja konceptuālas funkcijas. Finālā šis pūlis, sarāpies uz sienām, apbēra Žannu ar lāstiem.

I. Blumberga dekorācijām Prāgas biennālē piešķīra pirmo prēmiju, un to attēli tika publicēti daudzos izdevumos visā pasaulē. A. Kacs pats uzskatīja, ka izrādē noslēdz vienu no viņa daiļrades posmiem, un tikai pēc tās viņš jūta, ka drīkst sākt domāt par V. Šekspīra iestudēšanu.

Lieliskus panākumus guva latviešu iemīļotākās komēdijas – R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmāčos» iestudējums. Uz teātra skatuves atdzīvojas spilgtas, dzīvespriecīgas ainas no tautas dzīves, pilnas uzjautrinošām situācijām un daudzkrāsainiem raksturiem. A. Kacs jūtīgi uztvēra rakstnieka demokrātismu, viņa labestīgo attieksmi pret cilvēkiem. Šai ļoti nacionālajai lugai viņš prata piešķirt vispārcilvēcisku traktējumu.

Latvijas teātra kultūrai nozīmīgs bija A. Kaca režisora darbs Dailes teātrī, kur viņš pirmo reizi tikās ar latviešu aktieriem. Iestudējot M. Gorkija «Barbarus», viņš ņēma vērā Krievu drāmas teātrī gūto pieredzi. Ar viņa palīdzību aktieri spēja iedziļināties M. Gorkija radīto tēlu pasaulē un īstenot dzīvē viņa iecerī. Krāšņā Nadežda Monahova – V. Artmane, lieliskais un smalkais Ciganovs – A. Dimīters, satriecošais Monahovs – J. Strenga, apbrīnojama Bogajevska – L. Bērziņa, psiholoģiski smalkā Anna – A. Kantāne, kā arī daudzi citi aktieri veidoja apbrīnojamu ansambli. Izrādē izraisīja milzu interesi. I. Gončarova «Krauja», kuru A. Kacs iestudēja speciāli izcilajai

latviešu aktrīsei Lilitai Bērziņai (tā bija viņas pēdējā loma uz skatuves), izcēlās ar dzejiskumu un lirismu. A. Kacs prasmīgi izmantoja latviešu aktieru kultūru, viņu māku valkāt tērpus un kustēties.

A. Kaca izrādes tika veidotas ar matemātisku precizitāti. Rūpīgi tika pārbaudīti visi skatuves izteiksmes elementi – darbība, dialogi, kompozīcija, kustības, temps, ritms, mūzika, gaismas. Viss tika pakļauts režisora iecerētajam mērķim.

Sevišķi skaidri tas izpaudās muzikālajās izrādēs. Viss sākās ar eksperimentu. Teātris iekļāva repertuārā mūziklu «Vestsaidas stāsts» ar brīnišķīgo L. Bernsteina mūziku. Lugu par 20. gadsimta Romeo un Džuljetu, atjaunotu V. Šekspīra ideju mūsdienās. Lugā savstarpēji cinās nevis Monteki un Kapuleti, bet divas jauno amerikāņu bandas.

Grūtības iestudēt mūziklu dramatiskajā teātrī uzreiz kļuva redzamas. Varena, sarežģīta un tēlaina mūzika, dziedāmu un dejojamu epizožu pārpilnība, plastisku zīmējumu bagātība – tas viss likās nepārvarams. Bija nepieciešama speciāla režija un vispusīgi aktieri, kas vienlīdz labi pārvalda visus skatuves izteiksmes līdzekļus. Ar «Vestsaidas stāstu» sākās aktieru audzināšana ar pastāvīgiem treniņiem un plašu muzikālo un plastisko iespēju izmantošanu daudzās izrādēs. Teātrim tas izdevās. Vispusīgs aktieris sāka noteikt teātra seju un daiļrades diapazonu. Dialogs organiski pārgāja dziedāšanā vai pantomīmā. Dramatisko pārdzīvojumu un muzikāli plastiskās izteiksmības vienotība bija sasniegta.

Izrādei bija milzīga emocionālā ietekme. Viesizrāžu laikā Erevānā notika unikāls gadījums. Pirmā cēliena beigās, kad sasprindzinājums sasniedza kulmināciju, visi skatītāji piecēlās kājās un sāka vētrāini aplaudēt. Aplaudēja piecas minūtes, desmit, piecpadsmit... Sapratis, ka aplausi nebeigsies, A. Kacs deva rīkojumu sākt otro cēlienu. Visi momentā aplūsa, un izrādē turpinājās.

Lūk, tad arī pienāca kārta B. Brehtam. Par to A. Kacs domāja jau sen, taču ķerties pie iestudēšanas viņš varēja tikai pēc tam, kad bija izmēģinājis savus spēkus virknē izrāžu un sagatavojis trupu B. Brehta episkā teātra paņēmieni apguvei. «Kaukāza krīta aplis» – līdzība par vienkāršu cilvēku labsirdību, cilvēkmīlestību un gudrību. Tā lugu uztvēra iestudētājs. Viņš izveidoja izrādi kā nepārtrauktu kustību. Notikumu kustība, cilvēka kustība, viņa likteņa kustība. Milzīgi apģērba gabali, kas nokarājās no liela koka krusta, norādīja uz darbības vietas maiņu. Centrā bija mirdzošs aplis, kuram apkārt griezās ritenis, piegādādam nepieciešamās detaļas. Kustības iespaidu pastiprināja mūzika, dziesmas un songi, kas organiski iekļāvās darbībā un personāžu dzīvē. Izrādē bija labi skatāma, bagāta ar aktieru veiksmēm un tajā pašā laikā ar dziļu filozofisku saturu.

Meķejumus mākslu sintēzē A. Kacs noslēdza, iestudējot D. Vasermana un D. Deriona lugu «Cilvēks no Lamančas». Viņš nolēma iestudēt

mūziklu tā klasiskajā formā. Režisors vairs nebaidījās, ka viņam pateiks: «Stop! Jums ir dramatiskais teātris!» Vēl jo vairāk tāpēc, ka lugā «Cilvēks no Lamančas» bija skaidri jūtami B. Brehta teātra vaibsti. Darbība risinājās divās plaknēs. Viena bija saistīta ar Servantesu, otra – ar viņa nemirstīgo «Donu Kihotu». Teātris teātri. Tā arī tika risināta izrāde. Aktieri vienā mirklī skatītāju acu priekšā pārtapa no viena tēla otrā. Muzikāli plastiskajām epizodēm bija milzīga nozīmes slodze. Dekorācijas – apaļš aploks, iežogots ar metāla restēm. No tā bija tikai viena izeja – augšup pa milzīgām kāpnēm. Nolaizoties un paceļoties kāpnes norobežoja vienu teātri no otra, atgriežot mūs reālajā dzīvē. Kamerā, kas pārpildīta ar zagļiem, slepkavām, prostitutām, Servantess, gaidīdams inkvizīcijas tiesu, izspēlēja savu «Donu Kihotu». Spēlēja ar ieslodzīto palīdzību un nonākot konfliktā ar viņiem. Izmantojot tepat esošo cietuma iedzīvi, viņi izveidoja darbības vietu un paši atveidoja te vērdzirnava, te zirgu, te pili. Ritēja atklāta spēle ar precizām tempa un ritma maiņām. A. Kaca radošā fantāzija šajā izrādē bija plaša un daudzšķautņaina.

«Cilvēka no Lamančas» panākumi noteica teātra un tā vadītāja tālāko virzību. Donkihota tēma repertuārā kļuva par vadošo. A. Kacam donkilotisms (kā liekas, viņš pats sevi arī uzskatīja mazliet par Donu Kihotu) nebija tikai komiska rīcības un istenības nesakritība, nebija tikai ilūziju sagrāve un cildeni vārdi. Donkilotisms – tā ir cilvēka dziļākā pārliecība par savu uzdevumu, mērķtiecība, nevēlēšanās piemēroties. Šie centieni pārveido dzīvi pat tad, ja apstākļi ir pret tevi.

Šī tēma skanēja arī N. Pogodina mūziklā «Tems 1929» ar režisora radītiem iespaidīgiem masu skatiem un kaismīgu ciņu par visu, kam viņš veltījis savu dzīvi. A. Kaca vadībā teātris sasniedza profesionālismu, tā muzikālā kultūra un meistarība pārsteidza daudzus lietpratējus.

Un beidzot I. Babela «Noriets». Ebrejiskā Moldavanka. A. Kacam tā bija tuva un saprotama. Odesu ar tās koloritu, stilu un humoru viņš labi pazina. Vēl jo vairāk – ebreju Odesu. Šajā izrādē viņš ielika visu savu dvēseli. Kopā ar komponistu A. Žurbinu un libreta autoru A. Epelu viņi apsprieda katru epizodi, katru raksturu. Viņam varētais smagais ormanis Mendelis Kriks bija cilvēks, kas mēģināja izrauties no iesīkstējušās vides, pārvarēt akmens cietās tradīcijas. Kaut arī apkārtējie viņu izstūma, kaut paša dēls padarīja par invalidu, viņš neaizmirs par savu sapni. Gleznainās muzikālās izrādes ainas pārtapa dramatiskās un dziļi psiholoģiskās epizodēs.

A. Kacs principā izvairījās no stereotipām ārišķībām ebreju atveidošanā uz skatuves, kas izpaudās dziedošā akcentā un vētrainā žestikulācijā. Nacionālās iezīmes viņš meklēja dzīves veidā un psiholoģijā, Moldavankas iedzīvotāju rīcībā un uzvedībā, to likteņos, pārdzīvojumos un cieša-

nās, par kuriem viņš gribēja pastāstīt. Ar to arī izskaidrojama tā nopietnība, atdeve, aizrautība un patiesīgums, ar kādu aktieri tēloja savas lomas.

«Noriets» bija ļoti cilvēciska izrāde, kaut arī sižets bija necilvēcisks. Neaizmirstamas ir ainas siagogā, Mendēļa guļamistabā, cīniņš ar dēliem un kāzas finālā. Izrādes beigās A. Kacs nolaida lieļu J. Babela portretu. Aktieris, kas tēloja Beņu Kriku, jau ne vairs kā tēls, bet teātra vārdā griezās pie tā ar vārdiem: «Ne es, bet viņš ir istais valdnieks.»

A. Kacs mīlēja šo izrādi. Ne jau gadījuma pēc tieši ar «Norietu» viņš sāka savu darbu Maskavā, Vahtangova teātri.

Es varētu stāstīt par to, kā pēc viņa iniciatīvas un ar visaktīvāko līdzdalību tika rekonstruēts teātris un skatuve. Teātris ieguva mūsdienīgu izskatu un tika apgādāts ar modernāko skatuves iekārtu. Šajā atjaunotajā teātri viņš cīnījās par patiesu radošu atmosfēru, disciplīnu un augstu kultūru.

Varētu stāstīt par teātra skolu absolventiem, kurus viņš uzaicināja un kam palīdzēja apgūt meistarību, no kuriem vēlāk izauga pazīstami režisori – K. Ginks, B. Lucenko, A. Dzekuns. Varētu stāstīt, kā viņš palīdzēja pieredzējušajam režisoram M. Rozovskim un jaunajam A. Kazancevam, dodot iespēju iestudēt izrādes viņiem grūtā brīdī. Stāstīt par viņa ciešajiem personiskajiem kontaktiem ar ievērojamiem dramaturgiem. Un par to, kā viņš atjaunoja tradīciju, ka krievu teātra izrādes piedalās latviešu aktieri, piedāvājot J. Strengam galveno lomu I. Bergmaņa «Zemeņu laukā».

Taču galvenais bija viņa iestudējumi. Tie noteica teātra seju. Ikviens bija mākslinieciski viengabalains, ass, aizskāra kādu aktuālu problēmu. A. Kacs iestudēja izrādes par karu – B. Vasiljeva «Bet rītausmas šeit klusas» un M. Roščina «Ešelon»; par politisko fanātismu – A. Makajenka «Apmātais apustulis»; par jebkuras patstāvības apspiešanu gan domās, gan darbos – I. Dvorecka «Cilvēks no malas» un A. Abduļina «Trīspadsmitais priekšsēdētājs»; par sabiedrību, kas rada melus, – A. Gelmana «Mēs, apakšā parakstījušies»; par pašpārliecinātiem filozofiem, kas audzina slepkavas, – E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris». Un par daudz ko citu.

Pēdējais viņa uzvedums Rīgas krievu drāmas teātri bija V. Šekspīra «Hamlets». «Būt vai nebūt?» – ar šādiem vārdiem viņš aizbrauca no Rīgas 1988. gadā. Savu aiziešanu no teātra A. Kacs izskaidroja šādi: «Ir daudz tīri subjektīvu iemeslu, kāpēc es aizeju. Iespējams, šajā teātri es esmu sevi izsmēlis. Divdesmit piecos gados esmu iestudējis gandrīz visas lugas, par kurām sapņoju: Čehovu un Šekspīru, Gogoli un Ostrovski, Gončarovu un Gorkiju, Brehtu un Bulgakovu.»

Turpmāk – Maskava. Režisors Vahtangova teātri.

PIEDOD, FELIKS!

Livija Akurātere

Tad man neviļus ir jāpasmaida. Ir tik maz dzīves brižu, kad Tu kādam kaut vismazākajā mērā atgādinātu tos koloritos skatuves tēlus, kurus kādreiz radīji nu jau mums daudziem tik dārgajā pagātnē – Jaunatnes teātra krievu trupas izrādēs. Dzīvē Tu vienmēr izturies ļoti neuzkrītoši. Tevi gandrīz nevar pamanīt. Tikai sajust un izmantot Tevis paveiktā darba augļus, bieži vien nemaz neapzinoties, ka pateicība par tiem pienākas Tev.

Ak, Feliks, delikātais cilvēk! Visdelikātākais, ko esmu savā dzīvē sastapusi!

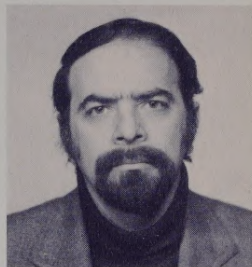
Tomēr, ja gribu būt simtprocentīgi precīza un patiesa, tad zinu vēl kādu cilvēku, kuram piemīt līdzīgs delikātums kā Tev. Mēs daudzi viņu uzskatām par paraugu, kuram visiem vajadzētu līdzināties. Tas ir profesors Gunārs Bibers – neskaitāmu studentu virzītājs un rosinātājs iedziļināties latviešu kultūrā un milēt to. Viņa sūtība ir saskatīt nacionālās pieredzes un gara dzīves izpausmes mūsu mākslā tādā dziļumā un reizē plašumā un augstumā, ka tās pašsaprotami kļūst par pasaules pieredzes, pasaules kultūras daļu.

Spēja audzināt un rosināt tos, ar kuriem sastopies, spēja ielūkoties parādību būtībā un skatīt tās dziļumā, plašumā, augstumā piemīt arī Tev, Feliks! Tāpat kā no Tevis nav atdalāma Tava, iespējams, no vecākiem un vecvecākiem mantotā, bet varbūt arī apzināti iegūtā cenšanās nekad nevienu pat visniecīgākajā pakāpē neaizvainot, nenoniecināt un, galvenais, neļaut sevi vadīt savtīgiem, negodīgiem motīviem vai iedomīgas pašapziņas pamudinājumiem.

Reiz man stāstīja – neatceros, kas, – ka Tu, Feliks, pirms galīgi un neglābjami pievērsies skatuvei, esot studējis tādu eksaktu un allažiņ nepieciešamu zinātnei kā tiltu konstruēšana. Kāds Tavs projekts esot ticis pat godalgots. Tad nu es saku, ka pat tādā gadījumā, ja tas ir tikai izdomājums, tas tik un tā ir ļoti zīmīgs un Tev atbilstošs.

Kas tad ir galvenais, par ko mēs visi, kam bijusi tieša, nepastarpināta saskarsme ar Tevi, izjūtam tik dziļu cieņu? Tas, ka neuzbāzīgi un neafišēti Tu esi uzcēlis skaistu un stipru tiltu, kas Tevi vieno ar latviešu teātra mākslu un tāpat arī ar latviešu kultūras pagātni, šodien un nākotni kopumā.

Atceros kādu mūsu sarunu pirms vairāk nekā trīsdesmit gadiem Jaunatnes teātri. Kaut kā neviļus mēs bijām nonākuši līdz Raiņa «Ugunij un naktij». Un tad Tu mani pārsteidzi, teikdams, ka Spidolu, protams, mēs pēc tradīcijas uztveram kā simbolu, bet Tev liekas, ka Rainim pašam šis tēls drīzāk būs dzimis kā metafora. Būtiskākais man



*Felikss Deičs.
80. gadu foto*

*Šos vārdus uzrakstījusi,
iztēlē redzu, kā Tu pavērs
pret mani absolūtas
neizpratnes pilnas acis –
gandrīz kā Serdžukovs
Čehova «Mežaiņa»
uzvedumā – un jautā:
«Dieva dēļ, ko gan?»*

tobrīd šķita nevis tas, vai Spīdolas tēlu uzskatīt par simbolu vai metaforu, bet gan tas, ka Tu – vēl tikai nesen saistījies savu likteni ar Latviju – jau esi iedziļinājies tās klasikā līdz tādai pakāpei, ka Tev ir radušies patstāvīgi atklājumi par tajā ietvertajām mākslinieciskajām sistēmām.

Un kā tas notika, ka Tu iznāci ārā no Jaunatnes teātra krievu trupas darbības loka un tuvojies latviešu skatuvei, latviešu aktieriem? Man gribas ticēt, ka pirmais tilta posms sāka veidoties jau 60. gadu otrajā pusē. Toreiz Rīgas kinostudijā kādu gadu bija darbojusies tā sauktā Tautas kinoaktieru studija. Filmēšanā aizņemtie režisori nespēja nodrošināt regulāras nodarbības ar studistiem. Bija nepieciešams kāds – katrā ziņā rīdzinieks, kas spētu nākt talkā, iekārtojot savu laiku tā, lai trīs četras reizes nedēļā pēcpusdienās ierastos šmerli un nodarbotos ar jauniešiem, palīdzētu viņiem atrasties un apgūt aktiermeistarības pamatus.

Bet, kā Tu pats saproti, ar šo priekšnoteikumu vien bija par maz. Vajadzēja arī, lai šis cilvēks kaut cik orientētos aktierpamācības metodikā. Var jau šo to izlasīt un domāt, ka labi pārzina priekšmetu. Var arī pats kolosāli spēlēt, prast savā reizē pateikt zīmīgus padomus jaunajiem kolēģiem, palīdzot viņiem noturēties virs ūdens izrādes straumju un pretstraumju virpulī. Un tik un tā nav teikts, ka šis meistars var nodrošināt pakāpenisku, soli pa solim uz priekšu virzošu un mērķtiecīgu aktierdarba izpratnes apguvi.

Viens uztver ātrāk, otrs lēnāk, viens jāpabīda, otrs jāvilina... Variāciju ir daudz, bet visos gadījumos kā ārstam, kā mīlošam un uzmanīgam skolotājam jāuzmin: kas, ko un kāpēc?

Kur tādu aktiermeistarības nodarbību vadītāju meklēt, kur to atrast? Uzrunāts tika Arnolds Liniņš, taču tobrīd viņš šo uzdevumu nevarēja uzņemt. Un tad Arnolds minēja Tevi. Tiešām gaišredzīgi!

Neesmu taujājusi, kur jūs iepriekš bijāt tik cieši līdzās, ka viņš pamanījis Tavu piemērotību. Varbūt, iestudējot savas izrādes Jaunatnes teātra latviešu trupā, A. Liniņš ievēroja, ka Tu uztvēri, pēc kā viņš cenšas, un ar patiesu izpratni un ieinteresētību sekoji viņa cīņai. Jūs varējāt būt bijuši kopā arī kādā filmēšanas laukumā. Katrā ziņā abi bijāt sapratuši, ka priekšstati par aktiertēlojuma ideālu jums ir ļoti līdzīgi. Arī par ceļiem, pa kādiem ejot tas sasniedzams.

Tā Tu, Feliks, sāki braukāt pie latviešu jauniešiem uz Rīgas kinostudiju. Domāju, Tu pats juti, ka viņi Tevi ļoti iemīloja. Varbūt šis laikposms Tavā dzīvē nebija pārāk garš, bet, manuprāt, svarīgs gan. Tu guvi apstiprinājumu, ka Tava latviešu valodas prasme ir pietiekama, lai nodrošinātu ne vien kontaktus sadzīves norišu līmenī, bet uzvertu arī runātā vārda vissmalkākās nianšes. (Tiesa gan, intonāciju valoda pasaulē ir visuniveršālākā!) Bez tam Tu saprati, ka būt par «režisoru – vecmāti» ir Tava vislielākā aizrautība.

Man šķiet, Tu saprati vēl kaut ko: Tavi padomi, Tava smalkjūtīgā pieskaršanās otra dvēselei ir vispiemērotākā latviskajai mentalitātei. Cilvēkiem, kuriem daudzos gadījumos piemīt kautrības radīta aizture. Tādiem, kuri, reizēm pat negribdami, ieraujas savā čaulā.

Tomēr pats galvenais – teātra vidē izplatījās ziņa, ka ir tāds režisors Felikss Deičs, kas ļoti prasmiģi un interesanti strādā ar aktieriem... Tā Tu ienāci latviešu teātra mākslā. Sākumā izretis, jo bija tik daudz ko darīt pašu mājās Jaunatnes teātra krievu trupā.

Taču tilts jau pastāvēja. Tāpēc tajā drūmajā dienā, kad Jaunatnes teātris tika negaidīti sagrauts un kā mākslinieciska vienība beidza pastāvēt, Tu viegli un it kā pašsaprotami pa šo tiltu pārnāci latviešu krastā un tagad esi savējais Valmieras teātri.

Te nu esmu nonākusi līdz tai vietai sarunā ar Tevi un par Tevi, Feliks, kad beidzot gribu paskaidrot, kāpēc sākumā Tev teicu: «Piedod!»

Lai Tu pārāk nebrīnītos un citi, kas neorientējas jautājumos, par kuriem gribu runāt, pavisam neapjuktu, paskaidroju: tas nav tikai mans individuālais «piedod», bet gan lielas grupas atvainošanās par to, ka visu laiku esam klusējuši. Paši gan esam priecājušies par to, ko Tu dari, esam novērtējuši paveikto, bet neesam papūlējušies par to runāt plašāk un paskaidrot arī citiem.

Lieta ir tāda, ka Tu aktierus atveseļo. Tu palīdzi psihei atbrīvoties no iebrauktu sliežu radītiem uzslāņojumiem – no rutīnas. Tu palīdzi notīrīt apsūbējumu no talanta spožās virsmas. Darbojoties kopā ar Tevi, aktieri vienmēr atgriežas pie paša svarīgākā: pie dzīves un savu varoņu jūtīgas uztveres, pie nesamākslotas, autentiskas eksistences uz skatuves atklātajos notikumos.

Tiesa, iedziļinājies šajā paša izvēlētajā uzdevumā, Tu dažkārt esi bijis gandrīz vai nepiedodami nevērīgs pret to, ko sauc par inscenējumu, tāpat – pret koncepciju. Es zinu, Feliks, ka Tu jau sen saproti, ka aiz vēsturisko norišu lielajām vadlīnijām, kuras var traktēt reizēm gan šā, gan tā, ir miljoniem neizsekotu likteņu, kas, tāpat kā lieli pamanāmie notikumi, kaut ko nozīmē, kaut ko ietekmē cilvēces kopīgajā virzībā. Rada laikmeta atmosfēru.

Domu un izjūtu fons – tas Tev vienmēr bijis vissvarīgākais.

1994./95. gada sezonā es Valmieras teātri esmu redzējusi divas skaistas ar Tavu palīdzību radītas izrādes: H. Ibsena «Leļļu namu» un G. Hauptmaņa «Vientuļos». Pēteri Lūci, Oļģertu Kroderu, Māru Ķimeli, Valentīnu Maculeviču zaudējušiem, valmieriešiem Tu esi ļoti vajadzīgs. Viņi Tev – arī.

Domāju, ka Valmiera kā dzīvesvieta varētu Tev ļoti patikt. Gaujas krasti un meži turpat līdzās. Mazāk kņadas. Aktieri daudz ciešāk saistīti cits ar citu... Zinu, Tu Rīgā ierodies tikai tāpēc, lai Tava māmuļa nejustos pamesta. Pasveicini viņu

no manis! Pastāsti, ka daudzi Tavi draugi saka par Tevi viņai paldies.

Es vēl arvien nevaru atbrīvoties no domas par tiltiem. Tikai tagad – par vēl lielākiem. Par tiem, kurus Tu, Feliks, pašreiz vistiešākajā nozīmē esi sācis celt kopā ar latviešu māksliniekiem. No ideālu skaidrības un noturības, no gudras tolerances un no kaut kā vārdā nenosaucama – no kādas domas, no kādas atziņas atminējuma, kas simtu simtiem palīdzētu nepazaudēt sevi, neapjukt un nesvārstīties, iespējams, ir atkarīga visa mūsu tālākā eksistence.

Kas cits dos šo atminējumu, ja ne māksla, ar kuras palīdzību domā un savstarpēji sarunājas gudri, smalkjūtīgi cilvēki? Šajā gadījumā nesa-stingušie un radoši atvērtie aktieri un viņu tikpat radoši atvērtie skatītāji. Domāju, ka Tevi tas darītu laimīgu, ja ticēsi, ka vari mums šajā ziņā mazliet palīdzēt.

Lūk, tagad es Tev to pasaku: «Tava piedalīšanās ir palīdzība.»

LAUSKĀS

Pirms uz visiem laikiem aizvērt strādnieku teātra durvis, atzīmēšu dažas personas, kas tik daudz devušas ebreju teātra kultūrai Rīgā!

Izaks Šermans – teātra mākslinieks dekorators. Lūk, ko par viņu raksta I. Cisers:

«Es ar viņu iepazīnos un vēlāk sadraudzējos laikā, kad mācījos ebreju teātra studijā. Tas bija ap 1932. gadu. [...] Izaks Šermans tad jau bija pieaudzis cilvēks. Mākslinieks ar vārdu. Dzīvē, tāpat kā savās gleznās, viņš bija draiskulis. Toreiz bija modē draiskoties, pretoties akadēmiskumam. Viņš bija spožs gleznotājs un tikpat teicams zīmētājs. [...] Izaku Šermanu mīlēja visi, kas viņu pazina, viņš bija jokupēteris, anekdošu stāstītājs, pianists amatieris, apburošs kā velns...»

Mihails Gors un viņa laulātā draudzene Mirjama Bernšteine – viņiem Izaks Cisers savās atmiņās velta daudz siltu vārdu, siki apraksta šo divu interesanto pedagogu mēģinājumus un nodarības. Pateicoties I. Cisera dienasgrāmatai, mēs zinām arī to cilvēku vārdus, kas veidoja strādnieku teātra trupas kodolu: Beilins, Surics, Garfunkels, Sandleri, Kušnira, Gumarinsons, Pevzners, Lisagors. Dažāds bija viņu liktenis, un skaidrs ir tikai viens: tā vai citādi, bet tuvākajā nākotnē viņus sagaidīja tāds pats liktenis kā viņu tautu... Tas būs, bet tobrīd bija svarīgi divi spilgti notikumi: iestudējuma «Hasidim» pirmizrāde un publikas iepazīšanās ar ievērojamo režisoru un aktieri Rūdolfu Zaslavski (darbojās kopā ar Rašeli Bergeri).

Uzmanīgi pāršķirstot to gadu presi, var izdarīt interesantus secinājumus: notika strauja kultūru sajaukšanās, zuda valodas barjera: ebreju solisti uz operas skatuves dziedāja latviešu valodā, bet aktieri, kas neprata ebreju valodu, debitēja uz ebreju teātra skatuves. 1932. gadā vienā

avīzes numurā ievietoti divi raksti. Viena nosaukums: «Operā

rīt uzstāsies pirmais solists ebrejs, kas dzied latviski». Runa ir par jauno ebreju dziedātāju E. Kagānu Arlekina lomā operā «Pajaci». Otra raksta nosaukums «O. I. Runičs pirmo reizi ebreju aktiera lomā». Sniedzam dažas rindas no recenzijas par Runiča debiju:

«Vakar Ebreju teātris parādīja saviem skatītājiem trīs

jaunumus uzreiz, bet starp tiem vienu brīnumu – Osipu Runiču, kas spēlēja idišā – pagaidām gan tikai lomā, kurai valoda nav tik būtiska un kuru rīdziniekiem jau bija izdevība noklausīties ne tikai oriģinālā – vācu valodā, bet arī latviski. Cerēsim, ka nākamajā lugā Runičs jau uzstāsies ebreja lomā. Tad mēs galīgi pārliecināsimies, kā eksperiments izdevies.»¹

Eksperiments bija diezgan riskants. Uz dzimtās skatuves atgriezās cilvēks, kurš ilgus gadus bija uzsūcis citu kultūru, kuram idišs varbūt nekad nav bijusi viņa valoda. Dažu mēnešu laikā var iemācīties izskaidroties jebkurā valodā – bet spēlēt uz skatuves? Runičs pierādīja, ka var.

Interesanti, ka Osips Runičs turpināja darbu arī uz krievu teātra skatuves.

Ikvienā kulturālā ebreju ģimenē ciena mūziku (kurš ebreju bērns nav nosēdējis nogurdinošas stundas pie klavierēm!), interesejas par teātri un aizraujas ar glezniecību. Bet horeogrāfijas māksla ar savu pieticīgo apģērbu un plastiskajām kustībām ne uzreiz iegāja Rīgas ebreju dzīvē, tāpēc jo nozīmīgāka šķiet veselās ebreju dejotāju un horeogrāfu plejādes parādīšanās 30. gados: Simons Šapiro, Silva Budo un Sams Hiors (I. Fridlenders). Nacionālās operas jaunā dejotāja S. Šapiro koncerts ebreju klubā bija ievērojams notikums. Desmit raksturdejas, pēc viņa paša apgalvojuma, deva iespēju māksliniekam vienā vakarā atklāt savu māksliniecisko «es». Būdam A. Fjodorovas audzēknis, viņš spēja kaut ko pārņemt arī no slavenā M. Reinharta Berlīnē un Vīnē. Pie M. Reinharta stažējusies arī A. Ašmanes baleta studijas absolvente Silva Budo.

«Vēl līdz šim nav atrasts termins, kas īsi raksturotu studijas, kurām nepavisam nav iespējams piekārt etiķeti «dejas» un kuru darbība ir daudz plašāka nekā «ritmiski plastiskā». Pie tādām pieder arī Silvas Budo studija,» rakstīja avīze «Segodņa večerom» 1934. gadā. «Studijas darbībā vienlīdz nozīmīga ir ķermeņa, ritma izjūtas un muzikalitātes attīstība. Lai atspoguļotu sava darba daudzveidību, Silvai Budo bija vajadzīgi 29 numuri, kas aizņēma divas stundas.» Tā raksturots studijas paraugvakars, kas notika Krievu drāmas teātri. Par jaunās baletmeistares darbu tajos gados rakstīja daudz, un mācīties studijā, kur uzņēma apmēram 70 cilvēku, skaitījās prestiža lieta...

Atļaušos nelielu atkāpi: atceros, kā pēc kara brīnumainā kārtā saglabājusies fotoaģenda pirmo reizi nokļuva manas mātes Silvas Budo rokās. Viņa ilgi raudāja, tad paņēma zīmuli un savilka aplīšus uz to savu audzēkņu attēliem, kurus bija paņēmis karš. Aplīšu bija daudz. Pēc tam viņai bija citi audzēkņi un audzēknes, bija arī liels deju ansamblis, tāpat studenti teātra institūtā un iestudējumi teātri. Bet savas meitenes viņa atcerējās un mīlēja. Manuprāt, tās nedaudzās, kas palika dzīvas, līdz mūža beigām atmaksāja viņai ar to pašu. Pēdējo reizi mēģinājumu zālē Silva Budo

Dejotāja
Silva Budo.
1935. gada
foto



strādāja 1991. gadā 82 gadu vecumā. Tas notika Ebreju kultūras biedrībā Skolas ielā 6 – namā, ar kuru saistīta visa viņa ģimenes dzīve...

Vēl viena ebreju dejotāja – Sama Hiora (Fridlendera) savdabīgais un izcilais talants izpaudās ne tikai raksturdeju izpildījumā, bet arī režisora darbā, iestudējot dejas Ebreju strādnieku teātra izrādēs.

«Viņš bija samērā labs dejotājs, bet galvenokārt viņš bija spējīgs pedagogs. Viņa stundas uzbuves metodika var derēt par paraugu citiem. Tikpat interesanti viņš iestudēja dejas un horeogrāfiskās ainas mūsu izrādēs.» (No I. Cisera dienasgrāmatas.)

Ne tikai laicīgās radošās aprindas papildinājis ar jauniem vārdiem – debijas notika arī sinagogās. Lielu publikas interesi izraisīja kantora A. Blehoviča pirmā uzstāšanās Rīgas korālajā sinagogā. A. Blehovičs, kas izglītību bija guvis Viļņā, savu meistarību slīpēja pie slavenā H. Jadlovkera.

Debija arī Jelgavas sinagogā: Jakovs Jofe – virskantors Jelgavas sinagogā. Apbrīnas vērts un visai raksturīgs ir jaunā kantora, kurš izvēlējās vienkāršo Jelgavas sinagogu, nevis lielo pilsētu skatuves dzīvesstāsts. Avīze «Segodņa večerom» nekavējoties publicēja viņa biogrāfiju.

«Jelgavas sinagogas virskantora amatam pēc izmēģinājuma dievkalpojuma izraudzīts pazīstamais dziedātājs Jakovs Jofe.

Jaunajam virskantoram ir 28 gadi. Viņš dzimis Rīgā ortodoksālā ģimenē. Taču tas netraucē viņam pabeigt ģimnāziju un studēt tieslietas Rīgas un Čirihes universitātē.

Jau divdesmit gadu vecumā jauneklis ieguva Itālijas valdības pirmo balvu dziedāšanas konkursā, ko rīkoja tagad mirušais itāļu konsuls prof. Zaneti un kurā piedalījās simts aspirantu.

Jofe turpināja dziedāšanas studijas pie itāļu slavenībām, bet savu muzikālo izglītību beidza Vācijas mūzikas augstskolā pie profesora Daniela. Pēc tam viņš sniedza virkni koncertu Rīgā, Skandināvijā, Šveicē un citās zemēs. Divus gadus Jofe izpildīja pirmās baritona partijas (Skarpija «Toskā», Eskamiljo «Karmenā», Žermens «Traviatā» u.c.) Liepājas operā, uzstājās Nacionālajā operā, dziedāja Rīgas radiofonā.

Kantora darbā Jofe uzreiz guva lielu ievēribu: viņa izmēģinājuma dievkalpojums Jelgavas lielajā sinagogā visiem tik ļoti patika, ka viņu vienbalsīgi ievēlēja par nesen mirušā Sirotas pēcteci.

Jofe tomēr nešķiras no laicīgās mūzikas, jo sevišķi no ebreju mūzikas un tautasdziesmām.»²

1934. gada 23. februārī muzikālā Rīga, pēc viena no veco mūziķu atmiņām, kļuva gluži kā bez prāta. Iemesls – trīspadsmit gadu vecās vijolnieces Sāras Rašinas uzstāšanās. Un droši vien tāda publikas reakcija nebija nejauša. Lūk, dažas rindas no avīžu recenzijām: «Tehnikas vieglums, muzikāla takts, izpildītājas jūtīgums [...]» Un

tālāk: «Tautas nama publika skaļi aplaudēja – jācer, ka panākumi pārāk nesakāps galvā topošajai māksliniecei [...]» Pēc recenzenta vārdiem, skaists bijis H. Brauna pavadījums.

Pēc trim gadiem kādā recenzijā lasāms:

«Panākumi milzīgi un, galvenais, patiesi un vienprātīgi.»

Jaunās vijolnieces triumfa gājiens tika varmācīgi pārtraukts 1941. gadā.

Tomēr atgriezīsimies dažus gadus atpakaļ...

Par «ebreju teātri» (runa ir par ebreju minoritātes teātri, jo tajā laikā pārējie zari un atzarojumi bija rūpīgi nocirsti) 1938. gadā avīzē «Segodņa večerom» rakstīts:

«Iespēju robežās mēs centisimies saglabāt vajadzīgajā augstumā teātra māksliniecisko līmeni. [...] Pagājušajā sezonā teātris sniedza 200 izrādes, kuras apmeklēja 75 908 cilvēki. [...] Ebreju teātra izrādes provincē apmeklēja 12 000 cilvēku. [...] Teātris sniedza virkni izrāžu sabiedriskajām organizācijām un skolām. Bezmaksas izrādes sniegtas bērniem no bāreņu patversmēm. [...] Notiek sarunas par pazīstamu Polijas un Amerikas ebreju aktieru viesizrādēm.»

Un, kaut gan daudz baumoja par šķelšanos Ebreju teātri, par repertuāra grūtībām, vai 75 tūkstoši cilvēku skatītāju zālē neko neliecina?

Vēl trīs īsus, trīs saspringtus gadus cilvēki pulcējās Ebreju teātra ekā Skolas ielā 6. Vēl notiks aktrīšu I. Barščevskas, S. Brezas un H. Kušniras benefices. Vēl daudz labu vārdu tiks vēltīts Jakovam Abramisam pēc biedrības «Olim» kora koncerta, vēl notiks ebreju mākslinieku savienības kārtējā izstāde... Bet Rīgā šajā laikā jau būs daudz bēgļu no hitleriskās Vācijas, būs cilvēki, kas gaidīs «brīvo vēju» no austrumiem, būs tādi, kas tālredzīgi sakravās čemodānus un uz visiem laikiem dosies pāri okeānam vai uz Palestīnu. Vārdu sakot, neatvairāmi tuvojās 40. gadi... Ar padomju varas nodibināšanu daļēji mainījās aktieru un režisoru sastāvs, protams, arī teātra repertuārs... Un ļoti drīz mainījās arī saimnieki... Ebreju namā. Nē, namu nesagrāva ne 1940. gadā, ne 1941. gadā. Otrā pasaules kara laikā tā bija vērmahta virsnieku mitne, kur izklaidējās un atpūtās vācu virsnieki, iespējams, «nostrādājušies» Rumbulā un Biķernieku mežā.

Padomju laikā Skolas ielā 6 bija Politiskās izglītības nams, kur daudziem no mums mācīja politabeci... Tas arī ir viss.

Ebreju namā nav saglabājušās tās lauskas, kuras meklējam privātkolekcijās, bibliotēkās un muzejos. Daudzus gadus nams, kur dzīvoja un strādāja Rīgas ebreju kopiena, kā izrādījās, bija «judenfrei» («brīvs no ebrejiem» – fašistiskā režīma laiku uzraksts). Un tomēr mēs atgriezāms...

Bet vai iespējams atjaunot gleznu no fragmentiem? Vai iespējams izveidot vitrāžu no sadauzītu stiklu kaudzes?



Simons Šapiro.
1936. gada foto





K

|

||

||

EBREJI UN LATVIJAS KINEMATOGRĀFIJA

—
—
—
—
*Pirmās Latvijas teritorijā
uzņemtās filmas, šķiet,
bijušas ebreju filmas.*

*Vismaz kino vēsturnieki nav
konstatējuši par tām vēl
senākas lentes. Tās*

*uzņemtas pirms 1. pasaules
kara – 1912. un 1913. gadā.*

*Pašas filmas acimredzot nav
saglabājušās, un par tām
nekas daudz nav zināms,
taču nosaukumi ir visai
daiļrunīgi: «Kur*

taisnība?», «Kurpnieks

Leiba» un «Klausies,

Izrael!». Pirmā uzņemta

Ventspili, pārējās divas –

Rīgā. Vēl zināms, ka tajās

filmējušies latviešu aktieri

Anna Liesma, Herberts

Konrāds, Kārlis Ozolkāja un

citi, filmas demonstrētas

visā Krievijā un pārdotas arī

ārzemēs.

Kā noprotams, šie ir pirmie un arī vienīgie mēģinājumi. Iemesli tam ir daudzi un dažādi, liela nozīme bijusi kariem un revolūcijām. Ko nu tur runāt par nepiepildītām iecerēm... Idiša kino, tāpat kā visa idiša kultūra, gāja bojā reizē ar miestīņu pasauli holokausta ellē. Tās vairs nebūs nekad. Acimredzot ebreju kino Latvijā nebūs vispār kaut vai tāpēc, ka, iespējams, nebūs, kas to radīs.

Un tomēr kino Latvijā līdz pēdējam laikam nebija iedomājams bez ebreju izcelsmes kinematogrāfistiem. Teiktais it īpaši attiecināms uz pēdējam desmitgadēm, kas neapšaubāmi bijušas visražīgākās kino vēsturē. Izsvitrojiet no tām Pāvelu Armandu, Fridenu Koroļkeviču, Osvaldu Kublanovu, Hercu Franku – veselu plejādi frontes operatoru, kas no jauna radīja Rīgas kinostudiju, Jevgeņiju Margoļinu, Mihailu Frumīnu, Nikolaju Zolotonosu, Ābramu Gutkinu un vēl daudz, daudz citu, izsvitrojiet kinozinātniekus Valentīnu Freimani un Juri Cīvjanu – un iegūsiet pavisam citu kino. Grūti pateikt – labāku vai sliktāku, bet citu. Šo cilvēku personības ir atstājušas pēdas Latvijas pēckara gadu kinematogrāfijā, iespaidojušas mūsu kino uztveri pasaulē. Un, lai kāds būtu filmu vērtējums gan to uzvarās, gan, protams, arī zaudējumos, viņu līdzdalība nav apšaubāma. Daudziem no viņiem Latvijas kino kļuvis par viņu likteni, un viņi aktīvi palīdzējuši veidot šī kino likteni.

Mēdz teikt, ka vēsture nepazīstot vēlējuma izteiksmi, nekādi prātojumi par tēmu «ja būtu» neko nevar mainīt: ir noticis tas, kas noticis. Tas visā pilnībā attiecas arī uz kino vēsturi.

Pašlaik ir piemērots brīdis palūkoties atpakaļ. Jo tas kino, kura radīšanā savu spēku un iespēju ietvaros piedalījušies cilvēki, par kuriem turpmāk runāsim, vairs nepastāv. Nepastāv ne jau tāpēc, ka būtu izsmēlis savas iespējas, bet tāpēc, ka mainījušies apstākļi. Un galvenais te ir ne jau sociālo un politisko apstākļu maiņa pati par sevi, kā varētu likties, bet kultūras – un pirmām kārtām kinematogrāfijas – finansēšanas sistēmas sabrukums, jo kino ir ne tikai māksla, bet arī ražošana. Lai kino varētu pastāvēt un attīstīties, tā producēšanā un izplatīšanā pastāvīgi nepieciešamas lielas investīcijas, kino ricībā vienmēr jābūt lieliem apgrozījuma līdzekļiem. Tādai mazai valstij kā Latvija ar sagrautu ekonomiku tas nav pa spēkam. Arvien mazāk un mazāk pa kabatai tas ir pat Eiropas bagātāko valstu vairākumam. Tas gan nenozīmē, ka kino Latvijā vispār vairs nebūs. Galu galā tiks atrastas jaunas kino pastāvēšanas formas.

Tomēr jebkurā gadījumā tas jau būs cits kino. Lai nu kā, tā ir citu grāmatu un aprakstu tēma. Šajā gadījumā svarīgi saprast, ka runa ir par kaut ko būtiski pabeigtu, un, lai gan vēsturiskā distance attiecībā pret to ir minimāla, tā jau

reāli eksistē, turklāt tik trauksmainu un strauju pārmaiņu laikā, kad šodienas gandrīz vai nākamajā dienā tiek uzskatīta pat ne vienkārši par pagātni, bet par kaut ko vēl senāku, ne perfectum, bet plusquamperfectum.

Var likties, ka visa šī prātošana publikācijā, kas vēltīta galvenokārt atsevišķiem cilvēkiem, ir lieka. Tā nav. Kinoprocesā cilvēki, protams, darbojas kā atsevišķas radošas personības, bet rīkojas saskaņoti un diezgan stingros rāmjos un apstākļos, ko nebūt nenosaka viņi vieni paši.

Kā, teiksim, vērtēt varbūt vissvarīgāko, mūsdienu terminiem runājot, tautas likteņgaitu filmu, kura uzņemta pēckara periodā, – «Es visu atceros, Ričard!», kas šodienas skatījumā it kā ir diezgan bikls un daudzējādā ziņā oportūnistisks mēģinājums pirmo reizi pastāstīt par latviešu tautas dramatisko likteni 2. pasaules kara gados, ja nezinām, ka toreizējam kinostudijas direktoram Fridenam Koroļkevičam šī filma maksāja karjeru, bet režisors inscenētājs Rolands Kalniņš iekļuva melnajā sarakstā un turpmāk gandrīz nevienu viņa ieceri neļāva novest līdz ekrānam, ka ne tikai viņš pats, bet arī viņa kolēģi aktierfilmu režisori uz ilgu laiku zaudēja jebkādu iespēju nopietni pievērsties aktuālām tautas dzīves problēmām, un tā rezultātā latviešu aktierkino tā arī nespēja sasniegt to augstumu, kādam pietiekami pārliecinoši tuvojās un kādu, šķita, teju, teju sasniegs. Lūk, ko par šo faktiski aizliegtu filmu rakstīja varbūt pats spilgtākais karalaika paaudzes krievu dzejnieks Boriss Sluckis: «Tādu filmu par «gadiem un likteņiem» mēs vēl neesam redzējuši. Filmas autori rakuši tur, kur neviens vēl nav racis. Objektīvā nokļuva tas, uz ko līdz šim skatījās tikai caur tēmekli. Gods un slava scenāristam V. Lorencam, režisoram R. Kalniņam, operatoram M. Zvirbulim, filmas mākslinieciskajam vadītājam V. Naumovam – viņi ir dziļi rakuši. Filma ir patiesa un tāpat nežēlīga.»¹

Tikai zinot to visu, var pienācīgi novērtēt F. Koroļkeviča personību un rīcību. Viņš bija varas iestāžu sūtīts pārstāvis, lai pirmām kārtām nodrošinātu ideoloģisko kontroli pār Rīgas kinostudijas filmu ražošanu, turklāt pieredzējis cilvēks, kurš ļoti labi apzinājās, kas viņam var draudēt, un tomēr, par spīti visam, atbalstīja projektu, kas – to viņš neapšaubāmi nojauta – var kļūt par jauna latviešu aktierkino sākumu. Acīmredzot šeit būs lietderīgi ieskatīties brīnišķīgā kinematogrāfista un režīma visai dzelīgā memuāru autora Aivara Freimaņa grāmatā «Šmerļawudas stāstiņi» (Šmerlis – mežaparka rajons Rīgā, kur atrodas kinostudija, bet Šmerļawuda – izdomāts vārds, analogs Holīvudai): «Koroļkeviču uz kinostudiju pārcēla no tolaik slavenās Mežaparka tautsaimniecības izstādes, kur viņš arī bija direktors. No

Mežaparka priedēm Šmerļa priedēs nokļuvis, viņš gluži kā tāds mazs, priekšlaicīgi piedzimis Gorbačovviņš tajos dzelzsbetona gados ķērās pie kinostudijas un visas kinoražošanas pārbūves, tādējādi iemantodams daudz ienaidnieku. Pēc ilgstošākām medībām Lielajai Haizīvej beidzot izdevās mazo, ņipro ziviti Fridenu Ignatjeviču saķert un apēst – brīdi, kad viņš principiāli un līdz galam aizstāvēja Viktora Lorenca un Rolanda Kalniņa filmu «Es visu atceros, Ričard!» (iepriekšējais nosaukums: «Akmens un šķembas», sākotnējais «Dzimtene, piedod!»).² Tātad mūsu tēma – nevis ebreju kino Latvijā, bet ebreji latviešu kinematogrāfā pēdējā pusgadsimta laikā. Pastāv, protams, zināma atlases principa samākslotība. Viņi kinematogrāfā darbojās nevis kā ebreji, bet bija režisori, operatori, scenāristi, redaktori, ražošanas organizētāji utt., un viņi radīja, kā jau teikts, ne jau ebreju filmas, turklāt līdz pēdējiem gadiem pat ebreju tēmas kā tādas šajās filmās, var teikt, pilnīgi nebija. Cēlonis tam gan nebija pašu kinematogrāfistu atsacīšanās no dotās tēmas, bet oficiālo varas iestāžu praktiskā aizlieguma rezultāts. Lai būtu kā būdams, fakts paliek fakts. Bet kāda jēga tad dalījumam pēc etniskās izcelšanās? Galu galā ebrejus tā izcēla gandrīz vai vienmēr, un tā visa traģiskās sekas mūsu tautai pārāk labi zināmas. Kāpēc mēs paši ar to nodarbojamies? Ko gribam pierādīt? To, ka no mums, par spīti (vai arī pateicoties) mūsu izcelsmei, tomēr var būt labums citām tautām?

Tas, protams, ir muļķīgi. Bet nav muļķīgi atgādināt citiem un arī pašiem sev, ka vairums mūsējo to zemi, kur dzīvojam kaut vai pagaidām (bet kurš gan uz šīs zemes nav pagaidu iedzīvotājs?), uzskata nevis par viesnīcu, par kuru viņam nav nekādas daļas – aizbrauc un aizmirst, bet gan par mājām, kur mūsu mitekļa mājīgums būs nodrošināts tikai tad, ja labklājībā dzīvos viss nams, un pieliks roku un sirdi, lai to panāktu, – un ne aiz aprēķina un pat ne aiz pienākuma apziņas, bet paklausot sirdsbalsij. Mūsu dzīves un darba apstākļi ne vienmēr ir atkarīgi no mums, bet savu attieksmi pret tiem mēs tomēr nosakām paši. Nevis činkstēt vai gaidīt labākus laikus, nevis mānīt sevi ar ilūzijām vai meklēt vainīgos, bet, ņemot vērā reālos apstākļus, atrast iespēju darīt savu darbu un sasniegt vajadzīgos rezultātus – tāda gadsimtos pārbaudīta ebreju pieredze ir aktuāla gan mums pašiem, gan visai pasaulei, kas pamatīgi sapinusies savās iespējās, vēlmēs un bailēs.

PĀVELA ARMANDA LATVIEŠU FILMAS

*Tā gadījās, ka no tām
filmām, kuras uzņemtas
pašos pirmajos pēckara
gados, iespējams,
visbūtiskākā latviešu
kinematogrāfistiem, varbūt
pat visai Latvijas
sabiedrībai, bija radīta
ievērojamā meistara,
augstas klases profesionāla
krievu režisora Jūlija
Raizmana vadībā. Kaut arī
filmai bija jāatbilst
visstingrākajiem Staļina
laika ideoloģiskajiem
kanoniem, tomēr bija
iznākusi FILMA, nevis
propagandas gabals. Tajā
jūtams laikmeta zīmogs, bet
vispār par filmu nav sevišķi
jākaunas. Par to liecina
fakts, ka vairāk nekā
četrdesmit gadu laikā filma
demonstrēta ne vienu reizi
vien un skatītāji tajā vēl
arvien atrod kaut ko sev.
Runa ir par filmu
«Rainis» (1949).*

«Detaļu patiesīgums, mizanscēnu izteiksmība, atturīgas, bet neviltotas emocijas pasargāja filmu no patētiskas deklarativitātes,» par šo lenti rakstīja Juris Civjans. (Tieši poētiska deklarativitāte ir tālaika biogrāfisko filmu visraksturīgākā iezīme.) «Režisors J. Raizmans, atzītais smalku detaļu, zemteksta un pustoņu meistars, kopā ar lomu tēlotājiem likuši cilvēka istenumam, viņa uzvedības niansēm runāt pārliecinošāk par tekstu, kas bieži vien bija deklaratīvs.»³

Jūlijs Raizmans praksē pierādīja, kā sasniegt iecerēto pat visstingrākās cenzūras apstākļos. Tie bija laiki, kad pēc Staļina tieša norādījuma un viņa apstiprinātas shēmas kā uz konveijera tika filmētas biogrāfiskas lentes. J. Raizmans nebija Raiņa dzīves pētnieks un diez vai sīki pārzināja lielā latviešu dzejnieka dzīvi un daiļradi, kas, starp citu, izpaudās arī dažās filmas epizodēs, bet viņš zināja, kā no viņa rīcībā esošā skopā materiāla izveidot kinematogrāfisku darbu, kā, par spīti visam, nedzīvo ideoloģisko shēmu padarīt dzīvu, saglabāt cieņu pret sevi un darbu.

Tagad grūti precīzi noteikt, cik apzināti tika uztverta mācība, ko sniedza viens no lielākajiem padomju laikmeta kino meistariem, bet nav nekādu šaubu, ka darbs nebija veltīgs. Jo vairāk tāpēc, ka atšķirībā no kolēģiem, kuriem darbs Rīgas kinostudijā bija tikai epizode viņu radošajā biogrāfijā, visu savu radošo darbību ar to saistīja cilvēks, kurš ievēroja tos pašus mākslinieciskos un morālos principus, ko J. Raizmans, turklāt darīja to ar lielu takta izjūtu, ne mazākā mērā neuzspiezdams cilvēkiem, ar kuriem kopā strādāja, svešu gaumi un tradīcijas, bet gluži otrādi – visādi palīdzēja tiem izteikt sevi un parādīt savas tautas kultūru.

Pāvels Armands (1902–1964) ieradās Latvijā no Ļeņingradas, kur 1928. gadā bija beidzis B. Čaikovska kinokursus un nodarbojās ar režiju. Rīgā viņš sāka strādāt 1947. gadā, bija filmas «Mājup ar uzvaru» otrais režisors (režisors inscenētājs bija A. Ivanovs).

Par P. Armandu Aivars Freimanis raksta tā: «Pēckara gados Rīgas kinostudijā, kā mēdz teikt, pirmo vijoli spēlējis Pāvels Armands («Salna

pavasari», «Kā gulbji balti padebeši iet», «Latviešu strēlnieka stāsts»). Kaut arī, ar šodienas olekti mērijot, Armands būtu pieskaitāms migrantiem, viņš studijā savulaik iemantojis ne vien cieņu, bet pat mīlestību, par ko liecina arī iesauka: Papiņš. Papiņa lielākā vājība bijusi makšķerēšana; ekspedīcijā atrodoties, viņš neesot bijis atraujams no kādas upītes vai ezeriņa, bet filmēšanas grožus ar vislielāko prieku atdevis otrajam režisoram. Tādējādi dižā režisora makšķerēšanas kāre netiešā veidā sekmējusi jaunās latviešu kinomākslas attīstību, jo otrie režisori un asistenti nu tikuši, kā izteiktos vecās Dailītes ugunsdzēsējs Konrāds – *pie šprīces.*⁴

Protams, Aivars Freimanis sev raksturīgā manierē pazobojas gan par Papiņu, gan saviem lasītājiem. Kā atceras viens no tālaika otrajiem režisoriem, vēlāk – viens no latviešu aktierkino lideļiem Rolands Kalniņš, runa bija ne tik daudz par iegribu, cik par apzinātu vēlēšanos dot iespēju saviem palīgiem, kuriem nebija profesionālas kinematogrāfiskas sagatavotības, iejusties režisora inscenētāja ādā. P. Armands demonstratīvi parādīja, ka uzticas ne tikai viņu godprātībai, bet arī radošajam spējam. Bet, kad vajadzēja filmēt epizodes, kurās izpaudās latviešu nacionālais raksturs vai kultūras dzīves parādības, Pāvels Armands konsultējās par jebkuru detaļu, tādējādi «netieši veicinādams» savu kolēģu nacionālās pašapziņas nostiprināšanos, kas zem internacionālisma karoga bija pakļauta pastiprinātai nivelēšanai.

Rolanda Kalniņa liecība: «Četrdesmito gadu beigās un piecdesmito gadu sākumā mums vēl nebija gandrīz neviena profesionāla kinorežisora un scenārista. Tāpēc pirmo aktierfilmu uzņemšanai uzaicināja viesrežisorus. Tie bija pazīstami kinematogrāfisti – Jūlijs Raizmans, Leonids Lukovs, Aleksandrs Ivanovs. Viņi godīgi darija savu darbu, dalījās ar mums savā pieredzē. Un tomēr viņiem visiem tas bija tikai komandējums. Viņi atbrauca un aizbrauca. Un viss. Tikai ne Pāvels Armands. Viņš atbrauca kopā ar A. Ivanovu kā filmas «Mājup ar uzvaru» otrais režisors un palika šeit, lai kopā ar latviešu kinematogrāfistiem uzņemtu faktiski pirmās istās pēckara latviešu filmas, kurās būtu ne tikai latviešu sižets, bet arī latviešu mentalitāte.

Armandam atšķirībā no viņa kolēģiem bija raksturīga ļoti liela cieņa pret latviešu tautu. Tā izpaudās visai daudzveidīgi: sākot ar to, ka uzņemšanas grupu viņš centās veidot no latviešiem un palīdzēja viņu profesionālajā izaugsmē. Es pats esmu sācis pie viņa kā režisora palīgs, bet jau savā pirmajā patstāvīgajā filmā «Salna pavasari» viņš mani uzaicināja par otro režisoru. Viņš prata izskaidrot, kas katram darāms, un ļāva brīvi rīkoties, uzdevumu izpildot. Tādējādi darbs sniedza lielu gandarījumu un radīja atbildības izjūtu.

Sākot darbu pie filmas «Salna pavasari», viņš lasīja gan pašu Blaumani, gan iztaujāja visus, kas

varēja viņam ko pastāstīt. Tas pats bija ar filmām par strēlniekiem. Lai atrastu filmu vizuālo risinājumu, viņš vērīgi izstudēja latviešu mākslinieku gleznas. Filmai «Salna pavasari» tas bija Janis Rozentāls, bet filmām par strēlniekiem – Jāzeps Grosvalds. Viņš neko necentās attēlot burtiski, bet iedziļinājās mākslinieku pieejā, un tas bija jūtams uz ekrāna.

Armandam patika strīdēties, taču viņš prata uzklaut arī citu viedokļus. Ļoti interesanta bija viņa sadarbība ar scenāristiem – Jūliju Vanagu un Semjonu Nagorniju. Atšķirībā no Armanda Nagornijs nedzīvoja Latvijā, bet periodiski iebrauca, taču viņus vienoja liela pietāte pret latviešu tautu un tās kultūru. Vanags nodrošināja scenārijā latvisko garu, bet Nagornijs meklēja tam kinematogrāfisku iemiesojumu. Tā viņš izprata savu uzdevumu un tā strādāja. Tāpēc, manuprāt, gan viņš, gan Armands kļuva par īstiem latviešu nacionālā kino tapšanas dalībniekiem.⁵

Savukārt aktiera Valdemāra Zandberga liecība ir šāda: «Arī Armands ir starp tiem mana ceļa sākumā sastaptajiem cilvēkiem, kuri mani dziļi ietekmējuši. Es viņu ļoti augsti vērtēju un cienu. Armands bija cittautietis, ebrejs, viņa dzimta bija cēlusies no Francijas, bet, uzņemdamas Latvijā filmas, viņš ar apbrīnojamu godprātību un cieņu centās iedziļināties latviešu tautas vēsturē, izprast mūsu mentalitāti. Tas, bez šaubām, radīja pretcieņu. Es domāju, ka viņš mums arī stipri jūta līdzī, jo pats bija krietni daudzīts. Latviešu valodu viņš saprata, pat lasīja, tomēr nerunāja – laikam kautrējās, ka nevar to darīt nevainojami. Armands bija talantīgs un ļoti gudrs cilvēks; kino viņš pazina caur un cauri gan radošā, gan tehniskā ziņā.

Manās atmiņās Armands kā mākslinieks un cilvēks visspilgtāk atklājās kādā epizodē, kura saistīta ar mūsu nākamo filmu – «Latviešu strēlnieka stāstu». Kādu dienu viņš pasauca mani un Eduardu Pāvulu (es tēloju Mārtiņu Ventu, bet Eidis – Piparu Janku) un, grozīdamas rokā divas zilas brošūriņas, teica apmēram tā: «Es esmu izpētījis latviešu strēlnieku vēsturi, cik man tas bijis iespējams, un savu iespēju robežās uztaisīšu filmu. Bet jums abiem tūlīt ir jāizlasa šīs grāmatīņas. Tās glabājas specfondā aiz septiņiem zieģeļiem, Jūlijs Vanags (viens no filmas scenārija autoriem) tās ir dabūjis un uz vienu nakti man iedevis. Izlasiet, tās jums var noderēt!»

Tas bija padomju Krievijā 20. gados izdots divdaļīgais Jukuma Vācieša [pirmais Sarkanās armijas virspavēlnieks. – A. K.] apcerējums «Latviešu strēlnieku vēsturiskā nozīme». Bet Jukums Vācietis zināmā mērā bija mana Mārtiņa Ventas prototips. Mēs ar Eidi grāmatīņas izlasījām. Nevaru tagad sīkumos atstāstīt saturu, atceros tikai satriecošo iespaidu, ko tās uz mani atstāja. Es visā varenībā ieraudzīju Jukuma Vācieša traģisko personību. Redzēju viņa mīlestību uz Latviju, uz

strēļkiem un to, kā viņš tika piekrāpts un beigās nebija vajadzīgs ne vieniem, ne otriem. Un tajā naktī es pirmo reizi uzzināju, ka revolūcijas likteni izšķīra ne jau «Auroras» zalves, bet gan latviešu strēlnieki eseru sacelšanās laikā 1918. gada jūlijā. Par šo atbalstu Leņins Jukumam Vācietim bija apsolījis Latvijas neatkarību.

Otrā dienā Armands grāmatiņas paņēma atpakaļ bez jebkādiem komentāriem, pat nepajautāja, kā mums tās patikušas. Arī vēlāk mēs par tām nekad vairs nerunājām. It kā mēs to negulēto nakti būtu nosapņojuši. Abi ar Eidi šo Armanda uzticību gadu desmitiem turējām kā lielu noslēpumu. Bet mūsu lomu izpratni un visas filmas izjūtu Jukuma Vācieša darbs neapšaubāmi ietekmēja ļoti lielā mērā.»⁶

Un vēl viens Valdemāra Zandberga atmiņu fragments: «Latviešu strēlnieka stāsta» uzņemšanas laikā bija tāds gadījums. Videnieks spēlēja pulkvedi Ezerieti, par kura prototipu uzskatīja pulkvedi Briedi [Briedis atšķirībā no latviešu strēlnieku vairākuma atteicās atbalstīt boļševikus. – A. K.]. Kādā epizodē man – revolucionārajam virsniekam Mārtiņam Ventam – vajadzēja viņu apcietināt. Bet pirms tam Ezerietis saka kvēlu patriotisku runu. Videnieks to izdarīja tā, ka es savā lomā nevarēju viņu apcietināt. Piegāju pie Armanda un teicu, ka to nespēju. Armands uz mani paskatījās, viņš visu saprata un piekrita. «Nu labi, neņemsim tagad šo ainu.» – «Nē,» es saku, «es arī citā dienā to nevarēšu izdarīt. Vajag epizodi pārtaisīt tā, lai Ezerieti arestē citi.»⁷

A. Freimanis, R. Kalniņš un V. Zandbergs atmiņas stāstījuši neatkarīgi cits no cita, dažādā sakarībā un dažādā laikā. Bet cik pārsteidzoši tās saucas cita ar citu!

Tas tomēr ir apbrīnojami, ka pirmo isto latviešu filmu pēc kara gados «Salna pavasari» (1955) pēc Rūdolfa Blaumaņa novelēm uzņēma tieši migrants Pāvils Armands, pieaicinādams par līdzinscenētāju debitantu šajā jomā Leonīdu Leimani (viņi kopā strādāja par otrajiem režisoriem filmā «Mājup ar uzvaru»).

Droši vien pareizāk būtu teikt, ka tā reizē ir gan apbrīnojama, gan parasta parādība. Protams, nav viegli iedomāties, ka cilvēks, kas Latvijā vēl nav nodzīvojis ne desmit gadu, pratis precīzi izjust R. Blaumaņa varoņu nacionālo raksturu un mentalitāti. Bet, ja viņš nebūtu ķēries pie šīs filmas uzņemšanas, tad varbūt vēl vairākus gadus Leonīdam Leimanim nebūtu dotas oficiālas tiesības patstāvīgi uzņemt filmas. Tomēr ticamāk, ka pati filma vispār nebūtu uzņemta, ja uzņemšana būtu uzticēta kādam latviešu režisoram, jo tas tūlīt tiktu turēts aizdomās par noslieci uz nacionālismu. Tas taču notika vēl pirms slavenā PSKP 20. kongresa! Atcerēsimies, cik gadu tam pašam Aivaram Freimanim vajadzēja, lai ideoloģisko attiecību ziņā daudz pielaidīgākos apstākļos beidzot 1977. gadā uzņemtu filmu «Puika» pēc cita

latviešu literatūras klasiķa Jāņa Jaunsudrabiņa «Baltās grāmatas»; arī šis rakstnieks meistarīgi attēlojis tautas dzīvi.

Pilnīgi dabiski būtu domāt, ka filmas dziļi latviskais raksturs vispirms ir Leonīda Leimaņa nopelns, bet Pāvils Armands viņam šajā ziņā ir tikai palīdzējis, vismaz nav traucējis. Tomēr palasisim, ko šajā sakarībā raksta ievērojamā latviešu kinokritiķe Silvija Lice: «Filmā «Salna pavasari» dominē P. Armanda radošais rokraksts, kas tuvāks R. Blaumaņa psiholoģiskajam reālismam.»⁸

Rezultātā radās filma, kura «ar pirmo demonstrēšanas dienu iekaroja skatītāju un profesionālo vērtētāju atzinību un mīlestību. Bija radīts ekrāna darbs, kuru pamatoti var pieskaitīt pie latviešu kinomākslas nelielā klasikas pūra. Ar «Salnu pavasari» kinomākslā ienāca R. Blaumaņa pasaule ar tās spēcīgajiem, dziļi nacionālajiem raksturiem, ar augstu ētisko un estētisko ideālu, ar dabisku un reizē smalku cilvēka psiholoģijas atklāsmi un precīzu vides un laikmeta atmosfēru, ar spraigu sīzeņu un dialoga mākslu.»⁹

Pēc «Salnas pavasari» sākās Leonīda Leimaņa patstāvīgā radošā kinobiogrāfija, bet Pāvils Armands uzņēma vienu pēc otras divas filmas – «Kā gulbji balti padebeši iet» (1957) un «Latviešu strēlnieka stāsts» (1958), kurās spēlēja Valdemārs Zandbergs, – tā saucamo dioloģiju par latviešu strēlniekiem. Šodien šo filmu ideoloģiskā koncepcija, bez šaubām, neiztur nekādu kritiku un pilnībā pieder tam laikam. Būtu savādi, ja tā nebūtu. Pārsteidzošs ir kas cits – pašas filmas vismaz vienā ziņā saglabā savu aktualitāti un nav kļuvušas par vēsturi. Runa ir par patieso nacionālā rakstura atveidojumu. Latviešu kinematogrāfijā grūti atrast vēl kādu personāžu, kas tik pārliecinoši tieši no ekrāna iegājis tautas apziņā un stabili ieņēmis tur savu vietu, kā tas noticis ar Janku Piparu, kurš savu atveidotāju Eduardu Pāvulu neievēda oficiālajās rangu tabulās, bet padarīja par tautas aktieri šī vārda tiešajā nozīmē.

Gudrais pasaku meistars Hanss Kristians Andersens kādā no saviem darbiem sacījis: «Apzeltījums noberžas [zelta iespaidumi grāmatas ādas vāka. – A. K.], bet cūkada paliek.» Ideoloģiskais apzeltījums no šīm filmām sen noberzies nost, bet, kas tajās bijis īsts, tas īsts arī palicis. Dzīve ir īsa, bet māksla, kā sacījuši senatnes gudrie, – mūžīga.

Pāvela Armanda dzīve bija nepelnīti īsa, radošā biogrāfija – vēl īsāka... Taču no Latvijas kinomākslas izsvitrot viņu nevar, pat ja kāds to ļoti gribētu. Bet diez vai kādam tāda doma var ienākt prātā. Kaut gan, ej nu saziņi...



LATVIJAS KINODOKUMENTĀLISTU DIVAS PAAUDZES

*Pāvela Armanda loma
latviešu kinematogrāfijā ir
vairāk vai mazāk skaidra.
Daudz sarežģītāk ir ar tiem
lielākoties ebreju izcelsmes
padomju kinooperatoriem
frontiniekiem, kuri pēc kara
radīja Rīgas kinostudiju. Tie
bija ļoti dažādi cilvēki, un
arī attieksme pret viņiem
bija dažāda. Bet visiem arī
bez nacionālās piederības
bija daudz kopīga. No
vienas puses, viņi bija īsti
profesionāļi, no otras, sevišķi
pirmajos gados Rīgā, viņi
bija kareivji – ja vēlaties –
partijas kareivji, kas par
savu profesionālo
pienākumu uzskatīja doto
norādījumu precīzu izpildi.
Nekādu patvaļu viņi
neatlāvās, jo pārāk labi
zināja, kas par to draud...
Viņiem pat prātā neienāca,
ka dokumentālais kino var
būt autora attieksmes
izpausmes līdzeklis.*

Tas tiešām neienāca prātā šīs paaudzes dokumentālistu vairākumam visā pasaulē, bet piecdesmito gadu beigās un sešdesmito gadu sākumā dokumentālajā kino parādījās jauni ļaudis ar citu izpratni par kinodokumentālistikas jēgu. Rietumos to vēl papildināja jaunas tehniskās iespējas: tika radītas vieglas sinhronās kinokameras, kas ļāva uzņemt attēlu un vienlaikus ierakstīt skaņu jebkuros apstākļos. Mūspusē gan darbs turpinājās ar tām pašām smagajām, tarkšņošajām kamerām. Pietika ar to brīvības malciņu, ar to, Iljas Ērenburga vārdiem runājot, atkusni, kurā pratām saskatīt (ak, kā gribējās!) ista pavasara sākšanos.

Rīgas kinostudijā šie ļaudis veidoja pirmo profesionālo latviešu kinematogrāfistu paaudzi, kuras lielākā daļa bija izgājuši ja ne VVKI, tad savu pieredzējušo kolēģu skolu noteikti. Viņiem nepavisam nebija viegli saprasties citam ar citu. Dažādas paaudzes, dažāda dzīves pieredze, dažāda mentalitāte... Un vaina nav meklējama konkrēti kādā no viņiem. Ne labsirdīgajā Aleksandrā Gribermanī, ne aizrautīgajā Vadimā Masā, ne Mihailā Šneiderovā, kura godkāri tikamāku darīja viņa humora izjūta, pat ne Germanā Šuļatinā, kuram patika tēlot priekšnieku un izpatikt priekšniecībai, vēl jo mazāk ne Mihailā Poseļskī vai Nikolaja Karmazinski, kuri drīz aizbrauca no Latvijas, vai vienā no labākajiem savas paaudzes dokumentālistiem Leonidā Kristi, kurš epizodiski strādāja Rīgā. Šie cilvēki bija izgājuši, kā saka, caur uguni un ūdeni. Viņi bija pārdzīvojuši tik daudz, ka pietiktu vairākiem mūžiem. Viņi bija filmējuši tāds notikumus...

Cik cilvēce atcerēsies 2. pasaules karu, tik ilgi ļaudis skatīsies, bet vēsturnieki vienmēr atsauksies uz Mihaila Šneiderova uzņemtajiem kadriem, kas iemūžinājuši uzvaras karoga pacelšanu virs Reihstāga Berlīnē. Ar atzīmi «Glabāt mūžīgi» arhīvos glabās kadrus, kurus uzņēmis Germans Šuļatins un viņa vadītā Ļeņingradas frontes kino-grupa. Tikai pateicoties Vadima Masa pūlēm, arī daudzas nākamās paaudzes ieraudzīs, kāda izskatījās Rīga 1944. gada oktobrī, kad pēc vairāk nekā trim okupācijas gadiem vācu karaspēks bija spiests to steigā atstāt... Šo uzskaitījumu varētu turpināt vēl un vēl. Vārdu sakot, viņiem bija ar ko lepoties, un viņi zināja savu nozīmi.

Bet tad saradās zaļi, nepieredzējuši puisēļi, kurus viņi vēl burtiski vakar bija iepazīstinājuši ar profesijas ābeci, un sāka taisīt savas filmas. Un pēkšņi izrādījās, ka viss, ko viņi sasnieguši savā profesijā, gandrīz viss, ko viņi tajā saprata un bija izcietuši, it kā nebija vajadzīgs ne šiem iedomīgajiem zēniem, ne arī nezina no kurienes parādījušajiem skatītājiem... Kas gan varēja iedomāties, ka dokumentālo kino cilvēki nāks skatīties nevis lentē fiksēto notikumu, bet pašu filmu dēļ! Un ja vēl būtu ko skatīties! Tajās taču nebija nekā ievērojama, kas izpelnītos nopietnu cilvēku uzmanību! Tikai kaut kādas ainiņas...

Ja vēl nesenie frontes operatori būtu bijuši vecāki, kuriem tik un tā laiks doties pelnītā atpūtā! Bet viņi bija spēku briedumā, viņi alka filmēt un filmēt. Bet kā? Ja pa vecam, tad vienīgi priekšniecībai par prieku. Ar priekšniecību, protams, jāsatiek – bet strādāt tikai tāpēc vien? Uzņemt tā, kā to dara šie iznīreļi? Tas nozīmē necienīt sevi! Ko darīt?

Negribu idealizēt šos cilvēkus, kaut vairums viņu man tīri cilvēciski ir simpātiski – un nebūt ne izcelsmes dēļ. Viņi bija darbarūķi un mīlēja savu profesiju. Viņi bija sava laika cilvēki. Tāpēc sākumā vieni agresīvāk, citi mierīgāk bija gatavi kaut kā darīt galu šai necerētajai, negaidītajai likstai. Iespējas bija – tās bija mākslas padomes, kuru locekļi bija daudzi no viņiem, tie bija priekšnieki, kurus viņi filmēja gadiem un ar kuriem viņiem bija labas attiecības, viņiem bija viņu nopelni, ordeņi un goda nosaukumi. Nevaru teikt, ka viņi to vispār neizmantoja. Un tomēr viņiem par godu jāsaaka: cits agrāk, cits vēlāk, bet gandrīz visi spēja saskatīt, ka viņiem darišana nevis ar jauniem nekauņam un iznīreļiem, bet ar istiem profesionāļiem, kuri, tāpat kā viņi paši, prot un mil savu darbu – jaunie vienkārši ir citādi un tāpēc taisa citādu kino. Pakāpeniski veidojās jaunas attiecības, notika lomu pārdalīšana. Kaut gan nē – viņi tieši tāpat turpināja savu darbu: uzņēma «vajadzīgas» filmas un sižetus, tas ir, to, ko studijai pieprasīja augstā priekšniecība. Galvenokārt tieši ar viņu filmām un sižetiem izdevās atskaitīties par studijas ideoloģisko plānu izpildi, tieši tās novērsa kontrolētāju modrās acis no jauno dokumentālistu meklējumiem, viņu mēģinājumiem filmēt savus objektus pēc savas metodes.

Nē, viņi neziedoja sevi jauno dēļ, bet šā vai tā bez tādas darba dališanas jaunajiem būtu klājies daudz grūtāk. Kad Germans Šuļatins gadu no gada citu pēc citas uzņēma filmas par revolucionāriem – P. Stučku, J. Fabriciusu, J. Alksni, bet Mihails Šneiderovs – triloģiju «Viņi gāja ar Iljiču»,



Mihails Šneiderovs
1984. gada
6. novembrī

Aleksandrs
Gribermanis
1983. gada
15. oktobrī



Aivars Freimanis ar lielu cerību uz laimīgu izdošanos varēja filmēt savu «Krastu», «Gada reportāžu» vai «Kuldīgas freskas», Uldis Brauns – «Šakumu», «Celtni», «Strādnieku», Gunārs Piesis – «Zemes atmiņu»... Un nav lielas nozīmes tam, ka pirmie visbiežāk saņēma apbalvojumus un goda nosaukumus, bet Aivars Freimanis (tiesa, vienu reizi viņam piešķirta Valsts prēmija) galvenokārt dabūja pa kaklu, viņa «Ceļa maize» izraisīja skandālu, bet «Tēvu», kā saka, nolika plauktā. Un ar citiem notika apmēram tas pats. Tomēr viņiem bija iespēja strādāt, un jaunais kino, kaut ar grūtībām, tomēr tapa.

Nevar noliegt, ka Latvijas dokumentālistu pirmajai paaudzei vismaz divi nopelni ir bijuši: viņi radīja Rīgas kinostudiju un, kaut neapzināti, ar savām lentēm it kā piesedza meklējumus, kuri vainagojās ar jauna latviešu dokumentālā kino izveidošanos, kas ieguva kā pasaules kinosabiedrības, tā savas tautas atzinību.

Konsekvences dēļ atkal pievērsīšos Aivara Freimaņa grāmatai: «Viens no daudzajiem Kinohronikas priekšniekiem bija Germans Vladimirovičs Šuļatins [te man jāiestājas par Germanu Vladimiroviču: viņš bija nevis viens no daudzajiem, bet PIRMAIS priekšnieks – pat ne kinohronikas nodaļas, bet visas jaunradītās Rīgas studijas Kinohronikas priekšnieks. PSRS Kinematogrāfijas komitejas pavēle parakstīta 1945. gada 19. martā, kad fronte bija tikai dažus desmitus kilometru no Rīgas. – A. K.]. Viņam piemita kāda visai dīvaina vājība, un proti: tam likās, ka ir līdzīgs pašam Vladimīram Leņīnam! [...] Gan ikdienā, bet jo īpaši – uzstājoties sapulcēs, Germans Vladimirovičs centās atdarināt sava prototipa žestus un vaibstus, acīmredzot nolūkotus filmās. Stāja viņam bija pašapzinīga, deguns gaisā, jo viņš sevi piešķaitīja pie dziļiem režisoriem. Šo iespaidu viņam

Germans Šuļatins
(no kreisās) meklē
objektus
filmēšanai.
1966. gada foto



(tāpat kā dažiem citiem no Maskavas uz Rīgu atstūtajiem kinodokumentālistiem) bij radījuši daudzie augstās varas piešķirtie apbalvojumi un goda nosaukumi. Tos tad nu, jebkurā vietā ierodoties un priekšāstādoties, Germans Vladimirovičs uzreiz spēra ārā – lai visiem kļūtu skaidrs, ar kādu lielu šīšku šiem darīšana.

Reiz, iebraucot attālā Latgales nostūrī, lai uzņemtu sižetu kinožurnālam, biedrs Šuļatins svešinieku negaidītās ierašanās jau tā nobiedētajam kolhoza priekšsēdētājam bēris virsū kā no ložmetēja (protams, valsts valodā, jo vietējo viņš nemācēja, ne arī gribēja iemācīties):

– К вам прибыл лауреат Сталинской премии, лауреат Государственной премии Латвийской ССР, Заслуженный деятель культуры Латвийской ССР Шулятин, Герман Владимирович, снимать вас. (Pie jums ieradies Staļina prēmijas laureāts, Latvijas PSR Valsts prēmijas laureāts, Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks Šuļatins Germans Vladimirovičs, lai jūs nobildētu.)

– Почему снимать? – nomurminājis galīgi satriektais un nobālušais priekšsēdētis un izmisīgi sācis taisnoties, ka vēl nu gan viņu no amata ņemt nost nedrīkstot: viņš taču birojā esot nosolījis laboties un šogad ražas novākšanu pabeigt savlaicīgi... (Krievu valodā šis vārds bez nozīmes «nobildēt, nofotografēt, nofilmēt» atbilst arī jēdzienam «noņemt, nomest». «Кāпēc (mani) nomest (no amata)?» vaicāja priekšsēdētājs.)¹⁰

Tā droši vien arī bija. Turklāt Šuļatins šajā kompānijā, maigi izsakoties, nebūt nebija pats pievilcīgākais. Un tomēr, tomēr... Nekādi nevar noliegt, ka slavenais latviešu dokumentālais kino veidojās mijiedarbībā ar šiem cilvēkiem – gan sadarbībā ar viņiem, gan savstarpējā cīņā. Kā viens, tā otrs palīdzēja jaunajai paaudzei apzināties sevi kinematogrāfā, kļūt par to, par ko tā kļuvusi.

Šajā paaudzē un radošo paradigmu maiņā Rīgas kinostudijas ebrejiem bija svarīga nozīme; viņi bija arī starp tiem, kas radīja jauno latviešu kino. Par Hercu Franku, protams, būs īpaša runa. Bez tam tur vēl strādāja augsti izglītoti muzikants, tā saucamais mūznoformētājs Abrams Gutkins, kurš kopā ar patiesu šīs lietas novatoru Ļudgardu Gedraviču iecerēja un praksē īstenoja jaunu mūzikas un vispār skaņu izmantošanas koncepciju dokumentālajā kinematogrāfā. Pieminēšanas vērts ir arī ārkārtīgi inteligēntais filmu direktors Leons Lurjē, kurš veicināja radošas, labdabīgas atmosfēras veidošanos dokumentālistu vidū. Uzskaitījumu vairs neturpināšu, lai gan kolēģi dokumentālisti pārmetis man aizmāršību un ierosinās sarakstu papildināt. Kaut kas tomēr jāatstāj arī nākamajiem latviešu dokumentālā kinematogrāfa vēsturniekiem...

Tomēr, runājot par latviešu kinodokumentālistikas tapšanas ceļiem, vēl viens ebrejs jāpiemin. Šis cilvēks nav pelnījis, ka viņa vārdu

aizmirst. Taču vienīgajā līdz šim izdotajā latviešu kino vēsturē – «Padomju Latvijas kinomāksla» (1989) – viņa vārds nav pat pieminēts. Tas gan nav darīts ar ļaunu nolūku. Zālamans Timenčiks gluži vienkārši nebija ne režisors, ne operators, ne scenārists. Viņš vispār nebija kinodokumentālists. Bet kāpēc tad par viņu noteikti jārunā?

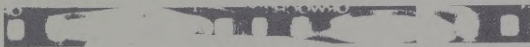
Tā gadījās, ka viņš izveidoja un vadīja kinostudiju, kas bija otrajā vietā ne tikai pēc izveidošanas laika un produkcijas apjoma, bet tika uzskatīta par televīzijas pielikumu, kuras struktūrvienība tā arī bija. Tik tiešām – «Telefilma-Rīga» tā arī palika Rīgas kinostudijas ēnā. Bet sākums bija daudzsološs, jo Zālamans Timenčiks studiju pārvērtā par topošo talantu mājokli. Pietiek atgādināt, ka tieši «Telefilmā-Rīga» debitēja režisori Aivars Freimanis un Hercs Franks, mazliet vēlāk šeit sākās arī Anša Epnera ceļš kinomākslā. Es pieminu tikai pašus populārākos vārdus, bet Zālamana Timenčika valdišanas gados tur savas radošās gaitas sāka pazīstami televīzijas kino meistari Aivars Līcis, Visvaldis Frijārs, Rodrigo Rikards, Oļģerts Zālītis...

(Starp citu, manās rokās nokļuvusi Herca Franca grāmata «Ptolemaja karte» ar šādu autora ierakstu: «Mīlais Zjama, kaut arī Jūsu vārds grāmatā nav pieminēts, tomēr Jūs stāvat pie tās avotiem, Jūs bijāt tā «mandātu komisija», kas mani neizbrāķēja, kad es otrreiz pēc neveiksmīga VVKI aplenkuma sturmēju Rīgas kinostudiju, bet pēc tam Jūs drosmīgi ievēdāt mani «Telefilmā», no kuras iznācu gandrīz kā gatavs dokumentālists. Un tagad, kad man jau 50 aiz muguras un esmu nonācis, var teikt, pusfinālā, nosūtu Jums šo grāmatiņu kā pateicību par visu, ko izdarījāt manā labā. Hercs Franks. 14.1.76.»)

Pēc Z. Timenčika aiziešanas (neņemot apgalvot, ka tikai tāpēc) radošā temperatūra studijā sāka strauji kristies un, par spīti atsevišķu kinematogrāfistu aktīviem pūliņiem un dažiem panākumiem, iepriekšējā līmenī vairs nepacēlās. Tagad vairs nav ne Z. Timenčika, ne «Telefilmas-Rīga», bet savas pēdas Latvijas kino vēsturē tie ir atstājuši, un to nedrīkst aizmirst.



*Viens no
apdāvinātākajiem
jaunās paaudzes
kinooperatoriem
Viktors Gribermanis.
1989. gada foto*



EBREJU IZCELSMES LATVIEŠU REŽISORS?

Hercam Frankam

neapšaubāmi ir īpaša vieta

latviešu kino vēsturē.

Latvijas kinematogrāfā viņš

ienāca sešdesmito gadu

sākumā, apmēram vienā

laikā ar Uldi Braunu, Aīvaru

Freimani, Ivaru Selecki,

Gunāru Piesi u.c., ar kuriem

kopā viņš lika pamatus

vēlāk slavenajai latviešu

dokumentālā kino skolai.

Hercs Franks bija dažus gadus vecāks par saviem kolēģiem, un toreiz tam bija liela nozīme – viņš nebija aizmirsis trīsdesmitos gadus, par kuriem citi zināja galvenokārt no vecāku ļaužu nostāstiem, viņš pēc paša pieredzes varēja spriest, ko Latvijai reāli nozīmēja padomju okupācija 1940. gadā: kara sākumā viņš bija bēglis, bet kara beigās – padomju virsnieku skolas kursants. Pēc tam sekoja dienests un augstākās juridiskās izglītības iegūšana neklātienē, tad aiziešana no armijas (ebreju virsnieki, turklāt vēl juristi tur nebija vajadzīgi). Lektors, fotogrāfs (šo profesiju viņš bija mantojis no tēva un no fotoaparāta nešķirās visu mūžu), žurnālists... Un tikai pēc tam kinostudija, kur sākumā viņš bija studijas fotogrāfs.

Hercs Franks nācis no Latvijas ebreju ģimenes, un tam nebija maza nozīme, jo latviešu un ebreju izcelsmes iedzīvotāju dzīves pieredze ir visai atšķirīga. Ja viņš baidītos būt pārprasts un līdz ar to kādu nejauši aizvainot, tad atcerētos pagājušā gadsimta krievu ģenerāli, kurš lepni apgalvoja, ka nav no tiem Muravjoviem, kurus kāra, bet no tiem, kuri kar... Kāra (nošāva vai kā citādi iznīcināja), kā zināms, gan ebrejus, gan latviešus. Tikai pirmos – visus pēc kārtas bez izņēmuma, otru – visbiežāk pa vienam. Bet tā ir milzīga atšķirība. Ja ar tevi izrēķinās par tavu personisko, kaut arī šķietamo vainu – tas ir viens, bet pavisam kas cits, kad jācieš tikai tādēļ, ka esi radies no «nepareizas» izcelsmes vecākiem, it kā tas būtu atkarīgs no tevis...

Pats par sevi šis apstāklis nav ne trūkums, ne priekšrocība, turklāt neko neliecina par talantu. Atšķirība ir abu tautību cilvēku pieredzē, un, ja tā netiek prestatīta, bet papildina viena otru, tā sakot, sadarbojas dialoga formā, tad kļūst par kopīgu ieguvumu, palīdz labāk saprast ne tikai vienam otru, bet pašiem sevi, un tas ir vēl svarīgāk.

Hercam Frankam ir diezgan sarežģītas attiecības ar savu tēvu dzimteni Latviju, vismaz tās nav tik vienkāršas kā elementāra zilēšana ar ziedlapiņām: mil, nemil... Bet, lai kā tas arī būtu, viss galvenais viņa radošajā dzīvē (varbūt ne tikai tajā) – gan labais, gan sliktais – līdz šim ir noticis šeit, Latvijā, vai arī bijis ar to kaut kādā veidā saistīts.

Hercs Franks ilgi piederēja pie tiem, kuriem padomju laikā bija aizliegts izbraukt ārpus Padomju Savienības robežām. Pirmo reizi Rietumos viņš nokļuva tikai 1987. gadā, sava mūža sešdesmit otrajā gadā. Pēc tam viņš ar savām filmām apbraukāja vai puspasauli, kā līdz tam bija apbraukājis milzīgo valsti, ko sauca par Padomju Savienību. Pašlaik viņš droši vien ir viens no pazīstamākajiem dokumentālistiem pasaulē. Bet visa pamatā un visa sākums ir Latvija.

Es (bet pirmām kārtām, domāju, viņš pats) nekad neaizmirsīšu, kā Latvijā atzīmēja viņa piecdesmito gadskārtu. Tas notika 1976. gada janvārī, pašā dziļākajā stagnācijas laikā, kad viss it kā tika darīts, kā pienākas: svinēti svētki, atzīmētas jubi-

lejas, teiktas runas. Viss norisa spoži un it kā svinīgi, taču formāli, bez dvēseles. Bija daudz trokšņa un mirdzuma, bet nebija prieka. Turklāt viss tika darīts ne tikai «kā pienākas», bet arī par prieku vienīgi tiem, «kam pienākas». Tomēr ar Hercu Franku nebija īstas skaidrības: no vienas puses, viņam it kā pienāktos – kā nekā Latvijas PSR Valsts prēmijas laureāts, bet, no otras – radi ārzemēs, pašam aizliegts izbraukt un tad vēl ciņa ar cionismu... Ka tik neiekuļas ķezā... Tādos gadījumos, lietojot tolaiku terminus, skaitījās, ka labāk būt pārmēru modram nekā par maz, vārdu sakot, galvenais ir nezaudēt modribu. Tā arī nodomāja rīkoties. Taču kolēģi un viņu filmu varoņi nolēma citādi. Un iznāca isti svētki. Tajos piedalījās simtiem cilvēku, personisko jūtu vadīti, negaidot nekādus norādījumus no augšas un nerēķinoties ar tiem. Šeit nav istā vieta svinību aprakstam, minēšu tikai vārdus, kurus Hercs man teica drīz pēc šī notikuma: «Nezinu, kā strādāšu turpmāk. Mani apsveica tik sirsniņi, ar tādu pateicību, bet kā gaidīdami no manis kaut ko nebijušu, visiem absolūti nepieciešamu un it kā tikai man vienam zināmu... Kā es tagad taisīšu filmas? Man šķiet, ka viss, ko varēju, jau manās filmās ir pateikts. Un ja pēkšņi es viņus pievižu? Kā tad dzīvot?»

Par laimi, bailes izrādījās ja ne gluži nepamatotas, tad katrā ziņā pārspilētas. Īstā mākslinieka, ja viņš patiešām ir īsts, vienmēr ir kaut kas visiem nepieciešams un tikai viņam vienam zināms. Vismaz vienīgi viņš spēj to izteikt, pat ja pats to nemaz nenojauš. Kopš minētā notikuma pagājuši divdesmit gadi, kuru laikā radīti lieliski darbi – sākot ar vienā kadrā uzņemto īsmetrāžas filmu «Par 10 minūtēm vecāks», kas kļuvusi par savdabīgu Herca Franka vizītkarti, un beidzot ar «Augstāko tiesu», kas izraisījusi starptautisku diskusiju, un «Ebreju ielu», kurā viņš pirmo reizi savā daiļradē beidzot varēja savienot paša likteni ar savas tautas likteni.

Lai būtu kā būdams, neskatoties uz gadiem un veselības problēmām, Herca Franka radošais

*Hercs Franks un
Ābrams Smušķēvičs.
1984. gada foto*



ieguldījums kinoprocesā ir un paliek nozīmīgs, un par viņa personības ietekmi uz kinodokumentālistiem nav nekādu šaubu. H. Franka lomu dokumentālajā kino, protams, nosaka viņa individuālās īpašības, viņa talants, tāpat arī personiskās un vēsturiskās pieredzes savdabīgums, par kuru bija runa iepriekš. Šī ir tā potenciālu starpība, kas rada strāvu – vienalga, elektrisko vai radošo. Tā bija H. Franka un latviešu dokumentālā kino laime. Tie palīdzēja viens otram sevi labāk apzināties un spilgtāk izpaust. Tāpēc ir likumsakarīgi, ka H. Franks ne tikai pats radīja lieliskas filmas, bet pievienoja savu daļu arī citu radošo spēku veikumā, kas bija izšķirošs faktors latviešu (ne tikai latviešu) dokumentālajā kinematogrāfijā. Minēsim kaut daļu no tiem darbiem, kas izraisīja vislielāko rezonansi sabiedrībā.

Kopā ar Imantu Ziedoni Hercs Franks uzrakstīja scenāriju filmai «Gada reportāža» (1965). Tā sabiedrībai kļuva par jaunā latviešu dokumentālā kino atklājumu – kino, kas ievērojami paplašināja kino attīstības brīvību totalitārās sistēmas apstākļos.

«235 miljoni» (1967) – grandioza, vērienīga, gandrīz divu stundu gara filma. Tās tapšanā piedalījušies visi latviešu jaunās paaudzes dokumentālisti, kuriem šī līdzdalība ļāva apzināt savus radošos principus un vārda tiešajā nozīmē kļūt par dokumentālā kino latviešu skolu, kurai ir sava vieta gan nacionālajā kultūrā, gan pasaules dokumentālajā kinematogrāfā. Filmā nav diktora teksta, kas tajos laikos bija obligāts; bija radīts padomju valsts tēls revolūcijas piecdesmitajā gadā, baismīgs, caur un cauri militarizētas sabiedrības tēls, kur pat zīdaiņa pirmie mēģinājumi patstāvīgi nostāties uz kājām tiek uzskatīti par sava veida kaujas operāciju, bet valsts varenību personificē nebeidzamas militāras mācības un kara tehnikas iespēju demonstrēšana. Hercs Franks radīja scenāriju, kura dramaturģijas pamatā bija cilvēka dzīves svarīgāko brīžu dabiskuma un valsts oficiālās varas uzpūtīguma un samākslotības salīdzināšana (kā šķita toreiz) vai drīzāk pretstatīšana (kā redzams šodien), jebkura abu šo līniju apvienošanas mēģinājuma dramatisms. Kaut gan šāds mēģinājums diez vai bija iecerēts. Personiskās un sabiedriskās dzīves attiecību dramatisms filmā radās pirmām kārtām no pašas godīgi lentē fiksētās dzīves īstenības. Tomēr lentē tā neradās nejauši, bet pateicoties filmas veidotāju principiālajai nostājai, kuras pamatā bija kategoriska atteikšanās no padomju kinematogrāfā, tā saucamajā hronikā, kultivētās parādības – īstenības pielāgošanas apstiprinātām ideoloģiskām shēmām, šim nolūkam nesmādejojot pat tiešu falsifikāciju.

Šo nostāju Hercs Franks atklāti paziņoja savas nākamās filmas nosaukumā – «Bez leģendām» (1968), kas uz ilgu laiku kļuva par aicinājumu visiem tiem plašās padomju impērijas dokumentālistiem, kuri nevēlējās būt vienkāršs oficiālās

propagandas rupors. Jau pati filmas rašanās vēsture ir ļoti nozīmīga, lai saprastu, kas tajā laikā bija kļuvis latviešu dokumentālais kino un H. Franks ne tikai mums pašiem, bet arī kolēģiem citās republikās. Filma par ievērojamo ekskavatoristu hidroceltnieku Borisu Kovaļenko, kas gāja bojā aviokatastrofā, tika uzņemta provinciālā Kuibiševas kinohronikas studijā. Nekādus sevišķus mērķus filmētāji sev neizvirzīja, bet, tā kā varonis vairs nebija starp dzīvajiem, pastāstīt par viņu palūdza tos, kas bija strādājuši kopā ar viņu. Un rezultātā ieguva materiālu, ar kuru nezināja, ko darīt: jaukas goda plāksnes bildes vietā bija iegūts spilgta, pretrunu pilna cilvēka portrets, kas neietilpa nekādos rāmjos, – cilvēka, kurš pat pēc nāves radīja dažādu attieksmi un pretrunīgus vērtējumus par sevi. Filmās veidotāji nezināja, ko darīt ar tādu materiālu, taču atteikties no tā bija žēl. Gadījuma pēc viņi pabija Rīgas studijā (izmantoja laboratorijas pakalpojumus filmas apstrādē) un redzēja, kā tur strādā dokumentālisti. Radās ideja lūgt palīdzību Rīgas kolēģiem. Un tā ar Herca Franka līdzdalību tika radīta filma, kas uzskatāmi parādīja, ka dzīve ir nesalīdzināmi interesantāka par jebkuru izdomu, bet cilvēka rakstura atklāsmē ir iespējama arī dokumentālajā kino, pat vairāk – dokumentālisti to spēj parādīt ar satriecošu izteiksmību. Divus gadus filma pārvarēja šķēršļus ceļā uz ekrānu, bet pēc šīs lentes noskatīšanās uzņemt sentimentālas ainiņas kļuva ja ne gluži neiespējami, tad daudz grūtāk gan, jo visiem vēl acu priekšā bija kadri no filmas «Bez leģendām».

Katra filma – tā ir subjektīvu un objektīvu šķēršļu pārvarēšana ceļā uz radošu mērķi. Citādi nemaz nevar būt. Bet radošam, jaunus ceļus meklējošam māksliniekam ikviena filma tā sauktajos stagnācijas apstākļos izvērsās par cīņu, nevis tikai atsevišķu ierēdņu pretestības pārvarēšanu. Ierēdņi reizēm izrādās pat saprotoši un līdzjūtīgi. Tā ir cīņa ar pašu dokumentālo filmu ražošanas pārvaldes sistēmu, kas ir aprīnājami precīzi orientēta uz pelēcīgas produkcijas izlaidi. Norma bija viss, kas ir pilnīgi pretējs jaunradei, nevis jaunā meklējumi, nevis māksla, bet līdzība ar jau esošiem un no augšas aprobētajiem stereotipiem. Uz šīs sistēmas sirdsapziņas ir daudzu interesanti strādāt sākušo kinematogrāfistu un pat veselu studiju liktenis.

Taču rīdzinieki, viņu vidū arī Hercs Franks, izturēja. Domāju, ka viņu nelokamību radīja ne jau aizraušanās ar kino vispār, kaut arī tās viņiem netrūka, daudz vairāk viņus aizrāva iespēja runāt ar saviem laikabiedriem par būtisko, viņiem svarīgo, lai labāk saprastu laiku un sevi. Turklāt Hercam Frankam sevišķi raksturīgs tas, ka viņš jau no paša sākuma bija nevis sprediķotājs, kurš sludina jau zināmas patiesības, bet gan sarunbiedrs, kas kopā ar skatītājiem meklē atbildes uz grūtiem sava laika jautājumiem.

Tas bija un ir principiāli svarīgi līdz pat šai dienai. Daudziem bieži vien liekas, ka daiļdarba jēga slēpjas galvenokārt notikumos, par kuriem tas vēsta. Dažkārt esam ar mieru atzīt, ka svarīgi ir arī tas, kā stāsta, ar to saprotot autora izmantotās mākslinieciskās metodes. Bet diemžēl pagaidām vēl ārkārtīgi reti atzīst, ka svarīgāk varbūt ir tas, kā autors attiecas pret saviem varoņiem, un vis-svarīgāk – kāda ir viņa attieksme pret mums, saviem skatītājiem.

Ko nozīmē redzēt skatītājā sarunbiedru? Tas nozīmē runāt ar viņu kā ar sev līdzīgu. Kādu attieksmi skatītājiem piedāvāja oficiālais padomju dokumentālais kino? Ne vienmēr tas obligāti mēloja, bet vienmēr piedāvāja izredzīgētu – uzlabotu īstenības variantu, lai tas pilnībā atbilstu iepriekš pieņemtajam paraugam un kalpotu skatītājam par gatavu, atdarināšanas vērtu piemēru. Viss, kas atšķīrās no piedāvātā etalona, tika svītrots kā nevajadzīgs, lieks, ja ne kaitīgs. Vārdu sakot, pastāvēja pieņēmums, ka skatītājs pats nespēj orientēties, viņš jāaudzina, viņam viss jāizskaidro. Šāda tipa filmās tika reproducēts varas orgānu un sabiedrības attiecību bāzes modelis totalitārā sistēmā: visu zinoši, visu saprotoši varas orgāni un neinformēti, neapzinīgi padotie, par kuriem tie rūpējas. Pat tad, kad šādas rūpes kāda iemesla pēc tiešām realizējās, cilvēkos vienalga tika stingri iepotēta skrūvītes psiholoģija. Tā padomju cilvēku bija nosaucis Staļins tostā pēc Uzvaras parādes, ar to pasakot, ka cilvēks pats par sevi nav neko vērts un jēgu viņš iegūst, tikai kļūstot par detaļu kādā varenā mehānismā. Tādējādi dokumentālais kino neatkarīgi no tā, par ko uzņemta konkrētā filma un cik profesionāli tas izdarīts, aktīvi piedalījās cilvēku psiholoģiskās apstrādes procesā, vienkārši sakot – ļaužu apstulbināšanā.

Tāpēc tik bezgalsvarīga bija H. Franka devīze: «Bez leģendām!» Bez leģendām – tas nozīmē tikai bez tukšām runām. Tas nozīmē cienīt savu skatītāju, ne vien ticēt viņa spējam orientēties pašam, bet nostiprināt viņa ticību sev, modināt viņa patstāvību, īstenībā sagatavot viņu dzīvei demokrātiskā sabiedrībā. Taču diez vai Hercs Franks un viņa kolēģi to apzinājās. Un tas arī nav tik svarīgi. Uzlūkodami skatītāju par sev līdzīgu sarunbiedru un dokumentālo kino – par mākslu, nevis propagandas līdzekli, viņi neatkarīgi no tā, vai pilnībā saprata, ko dara, vai ne, noteikti palīdzēja saviem skatītājiem attīstīt iekšējo brīvību.

Starp citu, diez vai to saprata arī kinematogrāfijas priekšniecība, bet tā nevarēja nesajust ja ne šādu filmu kaitīgumu, tad vismaz svešo garu. Un no tā izrietēja grūtības ceļā uz ekrānu gandrīz katrai filmai, ko uzņēmuši rīdzinieki atbilstoši savai būtībā ne politiskajai, bet estētiskajai pozīcijai. Tiesa gan, tas atgādina situāciju kādā anekdotē, kuras varonis pavēsti, ka nevar izturēt padomju varu nevis politisku, bet tīri estētisku apsvērumu

dēļ. Kad viņam jautā, ko tas nozīmē, viņš atbild: «Nevaru uz to skatīties. Riebjas...»

Ar dokumentālistiem ir mazliet citādi. Vismaz viņu darbības sākumposmā viņi visi bija jauni, bet jaunība ir cerību pilna, un šķita, ka personības kulta atmaskojuma radītais visas sabiedrības satricinājums dod pamatu viņu cerībām. Gribējas domāt, ka sistēma nopietni velas ķerties pie brīvības un taisnības ideālu īstenošanas, kurus to radītāji pasludināja, kad vēl tikai tiecās pēc varas. Protams, nekas tamlīdzīgs nenotika un, kā tagad saprotams ikvienam, arī nevarēja notikt. Varasvīriem tā bija izrāde, dekorāciju maiņa. Taču Hercs Franks un viņa kolēģi to uztvēra pavisam nopietni, izmantoja izdevību un darbojās aktīvi un mērķtiecīgi. Kad 1987. gada rudenī Rietumos parādīja latviešu dokumentālā kino retrospektīvu, kritika ar izbrīnu atklāja, ka darīšana nebūt nav ar pirmajiem, vēl vārgajiem asniem, kam dzīvību devusi pārbūve, bet gan ar spēcīgu un patstāvīgu māksliniecisku parādību, kas tieši veicinājusi šo pārbūvi, ka demonstrētajās filmās ir daudz vairāk iekšējās brīvības, nekā oficiālie pārbūves vadoņi varēja iedomāties.

Svarīgs un ievērojams cīņās ir fakts, ka iekšējā brīvība visspilgtāk izpaudās ne jau sociālo problēmu filmās, kas it kā tieši atspoguļoja autoru attieksmi pret dažādām dzīves pusēm, – viens no pionieriem šajā jomā bija Hercs Franks ar 1971. gadā uzņemto pilnmetrāžas filmu «Tava algas diena». Tajā parādīts, kā tika novesta strupceļa ekonomiskā reforma, kas bija sāka sešdesmitajos gados; strupceļā bija visa ekonomika. Tādas filmas tomēr tika taisītas ar apdomu, ļaujoties gan uz redaktoru, kura amats ir kontrolēt, gan uz to, ko sauca par iekšējo kontroli (t.i., katrā padomju cilvēkā esošās briesmu izjūtas, jebkādi kontaktējoties ar varasvīriem). Pēc darba pie filmas Hercs teica, ka viņam bijusi sajūta, it kā viņš raktu kalnu upītē: sekls, ūdens dzidr, viss redzams, tikai lāpsta dziļāk neliens – apakša akmeņi.

Galvenais latviešu kinematogrāfistu atklājums bija cilvēks kā visu lietu mērs un cilvēka personība kā dokumentālās kinomākslas pamatobjekts, kā arī paša dokumentālista patiesa radoša brīvība. Kādam varbūt liekas, ka nekāds īpašs atklājums tas nav, jo cilvēks visos laikos bijis mākslas centrā, ja vēlaties – mākslas jēga, bet daiļrade – mākslinieka iekšējās brīvības realizēšana. Tur jau tā lieta, ka ar tādu attieksmi nevis pret mākslu vispār, bet konkrēti pret dokumentālo kino viņi to atklāja kā mākslas veidu, izveda to un tāpat arī sevi no propagandas kazarmām, radīja tam un tāpat arī sev zināmus radošas brīvas plašumus.

Iesaku pārlasīt Jevgeņija Vinokurova vārsmas:

Ko domā, Ameriku atradis!

To autiņos jau zinājām bez tevis!...

Bet mokās esmu es to atracis

Kā dārgumu pats kaut kur dziļi sevi.

Kā atklāju?

Nekad to neaizmirst,

Kā rausu nāves sviedrus. Mutē žuva.

Bet raku, raku...

Viņa mana ir,

Jo, zobus sakodis, to pats es guvu.

Tā mani dzīvoja kā noslēpums.

Man spēkus zaudējot tai nācās sekot.

Lūk, beidzot – mana patiesība!

Jums

Bij tikai tāda banālība sekla.¹¹

Jāpiebilst, ka Hercs Franks bija sevišķi konsekvents, «meklējot Ameriku». Jau rakstot scenārijus filmām «Gada reportāža» un «235 miljoni», kuras, kā zināms, formāli ir veltītas oficiālām padomju jubilejām, par pamatu viņš ņēma tieši sociālo un politisko notikumu cilvēcisko aspektu. Kā vadmotivs cilvēka faktors caurvija arī sociālo problēmu filmas, piemēram, «Tava algas diena», ļoti spēcīgi parādījās «Aizliegtajā zonā» (1975), līdz ar to visai kinodokumentālistikai atklājot jaunus apvēršņus, un «Līdz bistamai robežai» (1984), bet jo sevišķi «Augstākajā tiesā» (1986), kas guva visplašāko starptautisko atbalstu, kā arī «Reiz dzīvoja septiņi Semjoni» (1991) un «Ebreju iela» (1994).

Bet par būtisku pakāpienu uz latviešu dokumentālā kino kā mākslas pašnoteikšanas, par atslēgu uz brīvu, radošu pašizteikšanos tomēr, šķiet, kļuva portretfilmas. Šajā jomā visai nozīmīgs notikums bija divas Herca Franka īsmetrāžas lentes. Vispirms «Mūžs» (1972), kas sagādāja pirmo nopietno starptautisko atzinību gan Hercam, gan visam latviešu dokumentālajam kino – *Grand Prix* tolaik Rietumos visautoritatīvākajā dokumentālo filmu festivālā Oberhauzenē (VFR). Bet pēc tam – «Dzīvesprieks» (1974).

Portretfilmas «Mūžs» varonis Edgars Kauliņš ir kolhoza priekšsēdētājs, Augstākās Padomes deputāts, Sociālistiskā darba varonis. Taču filma ir pavisam par ko citu – par cilvēku, kas saglabājis savu individualitāti un atradis iespēju apstākļos, kādus viņam izraudzījies laiks, darboties tā, lai būtu noderīgs apkārtējiem cilvēkiem un savai tautai. Varonis pārsteidza skatītājus ar pārliecību, cilvēcību, apbrīnojamu dabiskumu un garīgo spēku. Iespējams, ka, vismaz gadsimta pēdējā ceturksnī, šis tēls ir pats spilgtākais pozitīvais varonis visā Latvijas mākslā.

Ja sajūsmu izraisa dokumentālā kino varonis, tad filmas panākumus izskaidro galvenokārt ar to, ka kinematogrāfistiem vienkārši paveicies, jo viņu objektīvu priekšā bijusi tik ievērojama personība. Bet tur jau tā lieta, ka Edgars Kauliņš daudz filmēts gan pirms, gan pēc lentes «Mūžs». Un filmas nav nemaz salīdzināmas. Citās filmās, cienot svešu darbu un domājot, ka tā pieņemta, Kauliņš pielāgojās režisoram, paklausīgi pildīja viņa norādījumus, vārdu sakot, darija to, ko

parasti dara kolhozu priekšsēdētāji lielākajā daļā tolaiku filmu. Viņš bija tāds kā visi. Herca filmā Kauliņš dzīvoja savu neatkarotājamo dzīvi un turpina dzīvot pēc nāves, tāpēc ka autoriem varonis ir dzīva personība, nevis atdarināšanas cienīgs paraugs. Hercam Frankam un operatoram Kalvim Zalcmanim pietika talanta, lai parādītu šīs ievērojamās personības būtību, tās morālo pamatu, lai atrastu tādu pieeju darbam, ar kuru iespējams sasniegt šo mērķi.

Saskatīt apstākļos nevis sava vājuma vai glēvuma attaisnojumu, bet pieņemt tos kā izaicinājumu savām spējām un pašcieņai – tāda attieksme pret sevi un dzīvi sarado Edgaru Kauliņu ar filmas «Esības prieks» varoni Pēteri Upīti – invalidu no bērnības, ievērojamu selekcionāru, kura dārzs bija pazistams ne tikai Latvijā, uz turieni brauca cilvēki un pienāca vēstules no visas pasaules. Tādējādi šīs filmas – savdabīga dielģija – patiesībā kļuva par būtībā antitotalitāras personības koncepcijas manifestu, lai gan autori paši diez vai to apzinājas.

Galū galā tieši personība ir jebkura totalitārisma galvenais uzbrukuma objekts, tāpēc cīņa par personību ir galvenais (bet mākslā acīmredzot vienīgais) cīņas veids ar totalitārismu. Ne velti Herca Franka labāko sociālproblēmu filmu – gan «Aizliegtās zonas», gan «Augstākās tiesas» – panākumi balstās uz to, ka būtībā šīs filmas nav par sociālām problēmām, bet par cilvēkiem un viņu likteņiem – par nepilngadīgo likumpārkāpēju, kas dzīvo bez morālā kodola, un slepkavu, kas, nāvinieka kamerā gaidot sprieduma izpildi, sāk domāt par dzīvības vērtību un apzinās, ka ir cilvēks. Valerijam Dolgovam «Augstākā tiesa» kļūst par grēksūdzi un pēdējo vēstījumu cilvēkiem. Un te izpaužas vēl kāda visai svarīga jaunā latviešu dokumentālā kino iezīme: labākās filmas gandrīz vienmēr ir radošas sadarbības rezultāts – kinematogrāfisti un viņu filmu varoņi ir patiesi līdzautorī. Tāpēc, parādot uz ekrāna personiskās dzīves visdziļākos slāņus, morālo likumu robežas parasti netiek pārkāptas; tā nav slepus noskatišanās, bet apzināta rīcība, abu autoru kopīgs lēmums.

Hercs Franks ir ne vien ievērojams kinematogrāfists, bet arī lielisks stāstnieks, kas sarakstījis grāmatu «Ptolemaja karte» – vienu no labākajām grāmatām par dokumentālo kino. Lūk, neliels fragments no tās: «Es labi atceros gadījumu, filmējot «Ceturto priekšsēdētāju» [viens no viņa agrīnajām filmām. – A. K.]. Tika būvēts jauns klubs, un operators Piks uzfilmēja, kā kolhoza namdaris ar pāris veikliem sitieniem iedzen naglu dēli, bet pēc tam pārvelk pār to ar roku, pārbaudīdams, kā pieguļ naglas galviņa. Vēlāk, montēdams filmu, kadra dinamisko daļu – āmura triecienu – es atstāju, bet mierīgo – rokas pieskārienu – izgriezu kā nevajadzīgu, kas paldzina darbību. To ieraudzījis, Piks sašūta! «Ko tu izdari? Man taču pats galvenais bija tieši tas, kā

namdaris noglauda dēli. Te redzams cilvēks, viņa attieksme, nevis tas, ka viņš iedzen naglu.»¹²

... Turpinādams Pika domu, es teiktu, ka mūsu zaudējumi ceļā uz cilvēka izpratni ir tur, kur, tēlaini izsakoties, mēs pamanām tikai naglas iedzišanu, bet veiksme un atklājumi – tur, kur redzam rokas pieskārienu. Manuprāt, šajā fragmentā atspoguļojas ne vien atsevišķs gadījums, bet arī būtiski attieksmes principi gan pret dokumentālo kino, gan pret cilvēkiem.

Hercs Franks, bet jo sevišķi latviešu dokumentālais kino, ar kuru kopā viņš izauga, ir pelnījuši, lai par tiem uzrakstītu veselu grāmatu un varbūt ne vienu vien. Bet šī apcerējuma robežās vēl tikai atliek pabeigt pārdomas, ar kurām sākās saruna par Hercu Franku: par viņa ebrejiskās izcelsmes nozīmi viņa daiļradē un latviešu kinodokumentālistikā vispār. Svarīgi tas, ka Hercs ir ebrejs ne vien pēc izcelsmes, bet arī audzināšanas ziņā, pēc savas mentalitātes. Viņš dzimis Latgales pilsetiņā Ludzā, kur vairākums iedzīvotāju bija ebreji, kādreizējā ebreju apmešanās robežas «štetl»¹³, mācīties ebreju skolā, no bērnības dienām zinājis savas tautas tradīcijas, prot gan idišu, gan ivritu. Visu iepazīst salīdzinājumā – kā teica senie grieķi. Domāju, ka dialogos ar latviešu kolēģiem gan Frankam, gan viņiem palīdzējis labāk saprast sevi, apzināties katra ipatnības un vienotību pamatvērtībās – attieksmē pret cilvēku un attieksmē pret savu darbu.

Atklāti sakot, man liekas, ka galvenais pakalpojums, ko ebreji sniedza tautām, starp kurām dzīvoja diasporā, – ir iespēja salīdzināt un tādējādi iepazīt pašiem sevi un caur saviem labākajiem pārstāvjiem apzināties savu kopību ar cilvēci un humānisma ideāliem. Tas nav jāuzskata par ebreju nopelnu, jo nebija viņu apzinātu pūliņu sekas, bet izrietēja it kā pats no sevis – no viņu klātbūtnes un uzkrītošās atšķirības no tiem, kuru vidū viņiem bija jādzīvo.

Tagad citēšu nevis svešu tekstu kā līdz šim, bet atsaukšos pats uz saviem 1988. gadā rakstītajiem vārdiem. Man šķiet, ka tie nav novecojuši.

«Ko var teikt par Hercu Franku? Viņš pieder pie tiem laimīgajiem cilvēkiem, kuriem visu galveno par sevi izdodas pateikt pašam savos darbos.

Kino, protams, nav pārāk piemērots pašizteikšanās līdzeklis. Tā veidošanā piedalās pārāk daudz dažādu cilvēku. Un tomēr, ja eksistē autorkinematogrāfs, tad, bez šaubām, tās ir arī Herca Franka filmas. Ne tāpēc, ka viņš nomāktu to cilvēku personības, kas ar viņu strādā. Tieši otrādi – Frankam ir talants atklāt cilvēkos radošās spējas, padarīt viņus par domubiedriem un radīt filmu kopā ar viņiem. Pēc tam viņi turpina sadarbību vai arī aiziet savu ceļu, taču tikšanās ar Franku izrādās ļoti būtisks vai pat noteicošs faktors visā viņu radošajā ceļā. Tāds ir gan Juris Podnieks, gan Sergejs Nikolajevs, gan Kalvis Zalčmanis, gan

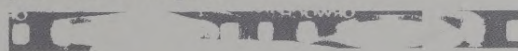
Augusts Sukuts, gan Andris Seleckis, gan Valdis Kroģis un daudzi citi. Un ne tikai Latvijā.

Manuprāt, pastāv noteikta vienotība starp Hercu un viņa filmu varoņiem, kā arī starp viņu un viņa līdzgaitniekiem. Hercs neuzspiež tiem sevi, savas domas, bet izceļ viņos būtisko, parādot to laika un mākslas kontekstā.

Hercs Franks ir nevis pretrunīgs mākslinieks, bet pretrunu mākslinieks. Savā karogā viņš ierakstījis vārdus: «Bez leģendām», bet viņu filmu varoņi – Kovaļenko, Kauliņš, Upītis – kļuvuši par leģendām. Par vienu no savas daiļrades galvenajām līnijām viņš izraudzījies dzīves nepievilcīgo, dažkārt traģisko pusi, bet viņa filmas pauž ticību labajam dzīvē. Viņam sen vajadzētu justies kā profesoram, bet viņš katru filmu sāk, it kā tā būtu pirmā. [..]

Pēdējie desmit gadi Hercam acimredzot nepavisam nav bijuši viegli. Tādi tie nav bijuši gan dokumentālajam kino, gan sabiedrībai, gan visai cilvēcei. Tādi ir laiki. Tie iznīcina ilūzijas un piespiež būt gataviem, ja vajadzīgs, sākt visu no gala.»¹⁴

Diemžēl nav novecojusi citāta pēdējā rindkopa. Laiks nebūt negatavoja kļūt vieglāks. Dokumentālais kino, tāpat kā daudz kas cits, atrodas uz izdzīvošanas robežas. Bet dzīve turpinās, filmas tiek uzņemtas. Arī Hercs Franks strādā pie dažiem projektiem. Kādu šodien viņš parādīs pasauli un mūs pašus?



DRAUDZĪBAS VĀRDĀ: OSVALDS, ŽEŅA UN CITI

—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—

*Ja man būtu iespēja
sarakstīt ebreju vēsturi
Latvijas kinematogrāfijā,
man vajadzētu stāstīt par
vēl daudziem, daudziem. Bet
ši nav vēsture, tikai
piezīmes, daudzējādā ziņā
aculiecinieka un zināmā
mērā dalībnieka liecība. Lai
kā es censtos būt objektīvs,
tomēr ir milzīga atšķirība
starp to, ko esi redzējis
savām acīm (turklāt pats
pārdzīvojis), un to, par ko
tev stāstījuši citi vai esi kur
izlasījis.*

Protams, Hercs Franks ir pats izcilākais, pats lielākais Latvijas «kinoebrejs», un manā rakstā viņam pamatoti ir tik nozīmīga vieta, bet nevar noļiegt arī manu personisko attieksmi pret viņu un latviešu dokumentālistiem, ar kuriem esmu cieši saistīts desmitmiņu gadu. Ar Pāvelu Armandu es vispār nebiju personiski pazīstams, tāpēc man bija vajadzīga to cilvēku palīdzība, kuri viņu labi pazina un bija kopā strādājuši. Ceru, ka tas nav ietekmējis viņa nozīmes vērtējumu latviešu kinematogrāfā, kaut nevarēja neietekmēt stāstījuma manieri.

Tagad man jāatvainojas lasītājiem un kāda cilvēka piemiņai, kurš desmitmiņu gadu aizrautīgi un ar mīlestību strādājis latviešu kino labā un daudz arī izdarījis, kuru es labi pazinu un ļoti cienu, tomēr nepratišu ar pienācīgu cieņu pastāstīt par viņu. Patiesību sakot, par viņu kā cilvēku es varbūt varētu, bet kā par kinematogrāfistu...

Runa ir par Osvaldu Kublanovu, kurš Latvijā pirmais ieguva profesionālu kinoscenārista izglītību, bet galvenais – bija ilggadējs Rīgas kinostudijas scenāriju kolēģijas vadītājs un redaktors. Es nekad neesmu ar viņu kopā strādājis, jo viņš visu mūžu nodarbojās ar aktierkino, bet es ar dokumentālo. Par režisora, operatora, scenārista un citu uzņemšanas grupas dalībnieku darbu kaut aptuveni var spriest pēc tā, kas redzams uz ekrāna. Bet redaktora darbs – nu, tas ir pavisam kas cits, lai gan viņa loma padomju perioda kinematogrāfijā bija milzīga, bieži vien noteicoša. Tas bija redaktors, nevis scenārists un režisors, kas pēc nolikuma atbildēja par filmu, kā saka, ar savu galvu partijai un citām varas iestādēm – vispirms jau par tā saucamo idejisko saturu. Tāpēc visam filmas radīšanas procesam – no scenārija pieteikuma līdz galīgajai montāžai un gatava darba ieskaņošanai – bija jānotiek viņa kontrolē un ar viņa piekrišanu. Vajadzēja ļoti mīlēt kino un būt ļoti krietnam un drosmīgam cilvēkam, lai tādos apstākļos atbalstītu radošos meklējumus: ja filma bija veiksmīga, par redaktoru visbiežāk aizmirsta, bet pretējā gadījumā priekšniecības dusmas vispirms gāzās pār viņa galvu. Viņš taču nedrīkstēja izlaist uz ekrāna «ideoloģisku brāķi»; ja tomēr filmā dumpīgas tieksmes saskatīja, tas nozīmēja, ka redaktors labākajā gadījumā bijis nolaidīgs vai nekompetents, bet sliktākajā – skatījies caur pirkstiem vai pats nodarbojies ar kaitniecību. Par sekām, manuprāt, var nerunāt.

Scenāriju kolēģijas galvenajam redaktoram klājās vēl grūtāk, jo viņš bija atbildīgs ne tikai par katru scenāriju, kas nodots ražošanā, bet par visu studijas scenāriju politiku kopumā. Protams, ja ir vēlēšanās, var sameklēt to gadu kolēģijas sežu protokolus un izpētīt, ko kurš teicis un kā izturējies asās situācijās. Bet galvenais jau nenotika sēdēs, vismaz studijas scenāriju kolēģijas sēdēs ne. Visādu augstākstāvošu instanču netrūka arī Rīgā, bet galīgais lēmums par aktierfilmas scenārija

pieņemšanu un tās laišanu ražošanā, vēl jo vairāk par gatavas filmas nodošanu iznomāšanai tika pieņemts tikai Maskavā, PSRS Valsts Kinematogrāfijas komitejā. Pirms tam notika neskaitāmas neoficiālas, daļēji oficiālas un, protams, pavisam oficiālas apspriedes, sarunas un pārrunas, kas parasti neatstāja nekādas rakstiskas pēdas, bet patiesībā noteica katra konkrēta scenārija likteni.

Nevaru apgalvot, ka Osvaldam Kublanovam izdevās panākt, lai Rīgas kinostudijā aktierfilmas vienmēr uzņemtu tikai pēc augstvērtīgiem vai vismaz profesionāli izstrādātiem scenārijiem, bet nav nekādu šaubu, ka viņš pēc tā tiecās un šajā ziņā atbalstīja citus redaktorus. Kad priekšniecība kārtējo reizi bija neapmierināta, viņš neglāba savu ādu uz citu rēķina, bija labestīgi noskaņots un visiem spēkiem centās, lai studijā valdītu draudzīga un labvēlīga gaisotne. Bet tajos laikos tas dārgi maksāja. Tāpēc patiešām žēl, ka nevaru sīkāk pastāstīt, kā viņš to darīja. Taču, par laimi, ir vēl citi, un viņu nav mazums.

Toties es varu pastāstīt par citu redaktoru un scenāristu, tiesa gan, viņš strādāja nevis aktierkino, bet dokumentālajā kinematogrāfā. Ne tik ilgi kā Osvalds Kublanovs, tomēr tikpat veiksmīgi un ar tikpat lielu pašatdevi. Es runāju par savu tuvāko draugu un filmas «Vai viegli būt jaunam?» scenārija līdzautoru Jevgeņiju Margolīnu – par Žeņu, kā viņu visi sauca. Stāstu par viņu ne tikai draudzības vārdā, savu vietu šajā rakstā un, protams, latviešu kino vēsturē viņš ir izpelnījies pats. Ar savu darbu, dziļu personisko ieinteresētību kopējos panākumos, gatavību palīdzēt, negaidot, kamēr to lūgs, un negaidot pateicību par to.

Viņš bija, kā tagad saka, migrants, ilgi centās apgūt latviešu valodu, bet tā pa istam neiemācījās, vismaz runāt kautrējās, turklāt, kā zināms, bija ebrejs. Tomēr, kad nacionālās atmodas sākumā latviešu dokumentālisti guva iespēju pašiem lemt savas lietas, par savu vadītāju studijas kopsapulcē viņi izraudzīja Žeņu.

*Osvalds Kublanovs,
Hercs Franks un
Jevgeņijs Margolīns
Latvijas
kinematogrāfistu
7. kongresā
1986. gada
14., 15. martā*



Pilnīgi jaunos un neierastos apstākļos vajadzēja atrast iespēju, kā pastāvēt un attīstīties latviešu dokumentālajam kinematogrāfam. Žeņa šis uzdevums ļoti aizrāva, un viņš bija ar mieru darīt visu, kas viņa spēkos un pat vairāk, lai nepieviltu kolēģus. Un, bez atpūtas pašaieliedzīgi strādādams, viņš varbūt pirmoreiz mūžā iekrita: mazliet paslīmoja – ar viņu tā reizēm gadījās –, pabija dažas dienas mājās, jau gatavojās iet uz darbu, taču viņu pierunāja vēl vismaz pirmdienu pagaidīt, viņš palika mājās viens, nokrita – un viss... Žeņas dzīve nebija viegla ne tik daudz dažādo likstu un slimību dēļ, kuru viņam netrūka, bet vairāk tāpēc, ka viņš ārkārtīgi pārdzīvoja citu bēdas, bet savējās nekad, pat niecīgās nevienam neuzkrāva. Un beidzot, šķiet, visas likstas bija pārvarētas, ar visiem šķēršļiem tikts galā, atlika tikai dzīvot un darīt darbu, kuru no viņa gaidīja, darbu, kuru viņš mīlēja... Bet, kā mēdz teikt, nebija lemts...

Nerunāšu par to, ko zinu pēc nostāstiem, kā Žeņa meklējis talantīgus autorus, kā paši režisori lūguši viņu būt par savu filmu redaktoru, it sevišķi, ja lente bijusi sarežģīta gan uzņemšanas, gan cenzūras barjeru pārvarēšanas ziņā. Īpašu stāstu pelnījis arī tas, cik neatlaidīgi viņš centās iesakņot studijā populārzinātnisko kino. Viņš ne tikai atbalstīja jebkuru iniciatīvu šajā virzienā, ne tikai modināja režisoru interesi par tādām filmām, bet katru gadu pats rakstīja pa scenārijam (dažkārt arī vairākus). Tomēr šis žanrs studijā neguva plašāku atsaucību. Bet arī to esmu novērojis galvenokārt no malas. Pastāstišu vienīgi to, ko zinu pats: cik ļoti tev ir paveicies, ja darbā esi sastapies ar istu redaktoru, kaut šajā gadījumā Žeņa it kā tāds nemaz nebija. Formāli un, protams, faktiski viņš bija viens no scenārija autoriem, un tieši tāpat faktiski viņš bija arī redaktors šī vārda tiešajā nozīmē, ja skatāties pēc būtības, nevis pēc padomju parauga štatu sarakstiem. Tieši ar to viss sākās, un tāpēc parādījās filma «Vai viegli būt jaunam?», kurai bija tādi panākumi, kādi pat vīstalantīgākajiem māksliniekiem gadās labi ja reizi mūžā. Tāpēc ka šeit pat ar visas uzņemšanas grupas talantiem kopā ir par maz; nepieciešams, lai filmai pieliktu roku vēl viens režisors – pati dzīve, nepieciešams, lai līdz tam atrastos cilvēks, kurš justu: viņa atrastais materiāls filmas uzņemšanai ir tāds, ka dzīve patiešām var būt par līdzautoru. Tāds cilvēks, protams, var būt gan režisors, gan scenārists, bet patiesībā tas ietilpst tieši redaktora vai, mūsdienīgāk, producenta tiešajos pienākumos.

Viss notika tā. Bija talantīgs, strauji progresējošs režisors, kas tikko bija pabeidzis filmu, kura viņam Latvijā uzreiz sagādāja vispārēju atzinību un popularitāti. Dabiski, viņš alka nekavējoties turpināt gūt panākumus un vienlaikus arī baidījās no neveiksmēm. Tāpēc ļoti enerģiski meklēja materiālu jaunai filmai, bet nekādi nevarēja izvē-

lēties. Viņu sauca Juris Podnieks, un tas notika pēc «Strēlnieku zvaigznāja» uzņemšanas. Aptuveni tajā pašā laikā Žeņas draugam, tas ir, man, iznāca rakstu krājums. Tajā bija ietverts cikls, kuru Žeņa, septiņdesmito gadu vidū strādādams «Sovetskaja molodež» redakcijā, sagatavoja publicēšanai savā avīzē. Šī materiālu cikla nosaukums bija «Vai viegli būt jaunam?». Žeņa to pārslasīja un secināja, ka tieši tas ir vajadzīgs Jurim, lai spertu nākamo soli savā daiļradē. Taču ne Juris, ne es par šo ideju nez kāpēc nebijām sajūsmināti, lai gan starp mums jau sen pastāvēja ļoti labas attiecības. Jurim manas pārdomas šķita interesantas, bet viņam nebija skaidrs, kā šos prātojumus varētu pārvērst filmā. Pārāk atšķirīgas lietas. Man pašam šie darbi jaunatnes socioloģijā tajā laikā bija sen noiets posms, jau gadus desmit es nodarbojos ar pilnīgi citiem jautājumiem, vairs uzmanīgi nesekoju pārmaiņām jaunatnes dzīvē, un, atklāti runājot, man nebija nekādas vēlēšanās pamest savu pašreizējo darbu, lai sāktu visu no sākuma.

Žeņa pret šādu situāciju izturējās filozofiski: ja cilvēki neapjēdz savu laimi – nu kas par to? Tā gadās. Tas nozīmē, ka viņiem jāizskaidro. Nav jau pirmā reize. Mums ar Juri jau bija pazīstama Žeņas neuzmācīgā, bet nelokāmā stūrgalvība darbā, taču mēs to bijām vērojuši vairāk it kā no malas, kad tā attiecās uz citiem. Un tad sākās. Viņš skaidroja un skaidroja mums katram atsevišķi, neskatoties uz mūsu aizņemtību un atrunām, viņš organizēja tikšanos, lai apspriestu nākamo brīnišķīgo filmu, skaidroja, kas darāms, vilka mūs uz dažādām jauniešu sanāksšanām, kur runāja par dzīvi un jaunatnes problēmām, un Dievs vien zina par ko visu vēl, lai tikai mēs saprastu šīs filmas nepieciešamību. Tā pagāja dienas un mēneši, mēs gribot negribot arvien vairāk iedziļinājāmies mūsu jauno paziņu problēmās, apgūvām iespējamās filmas telpu – filmas, kura vairs nelikās tik neiespējama. Pēc tam Žeņa sāka pierakstīt mūsu sarunas un parādīt tās kā nākama scenārija sākotnējos fragmentus.

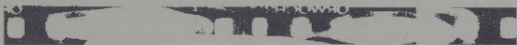
Vārdu sakot, sākās reāls darbs pie scenārija, un Žeņa vienkārši bija spiests kļūt par tā līdzautoru, lai darbs neapstātos, un – galvenais – viņam bija savas idejas, novērojumi, tēmas pavērsieni. Nepagāja ne vienpadsmit mēneši, un scenārijs bija gatavs. Bet bija 1985. gads, pats gada sākums, avīzes vēl publicēja kārtējos vēsturiskos Konstantīna Čerņenko ziņojumus, un, kaut gals tam visam bija acīmredzams, tomēr šķita neticams... Bet Margolīns, kas bija visvairāk pieredzējis un tik tuvu (aiz nepieciešamības) visu aizliegšanas mehānismu izpētījis, nesaskatīja scenārijā nekā dumpīga – vienkārši mazliet neierasts materiāls, tāpēc viņš nez kāpēc pārliciecināši apgalvoja, ka viss būs kārtībā... Galu galā tā arī bija. Filma iznāca 1986. gadā, un tajā gadā vien Padomju Savienības kinoteātros to noskatījās vairāk nekā 28 miljoni skatītāju, filmu demonstrēja vairāk nekā simts

pasaules valstis, par to uzrakstīti vairāki simti recenziju, autori saņēmuši desmitiem tūkstošu vēstuļu.

Vēlos, lai mani saprot pareizi. Filmas autors ir tās režisors. Neredzēti lieli, pārsteidzoši panākumi bija nevis mūsu scenārijam, bet Jura Podnieka filmai. Viņš apvienoja savas pūles un iespējas, kas slēpās scenārijā, ar visu uzņemšanas radošās grupas locekļu talantiem, ar entuziasmu, ko viņš izraisīja jauniešos, kurus filmēja un kuri kļuva par patiesiem līdzautoriem, lai filma iznāktu tāda, kāda tā iznāca. Tas gan nenozīmē, ka citu darbinieku, teiksim, scenāristu, ieguldījums būtu mazāk svarīgs. Tā vienkārši ir lietu reālā stāvokļa konstatācija.

Reiz, domājot par šo problēmu, man ienāca prātā mazliet neparasts, bet būtībā diezgan precīzs salīdzinājums. Krievu pasakās, lai atdzīvinātu gabalos sakapātu varoni, viņš sākumā jāaplaka ar nedzīvo ūdeni – tad ķermeņa daļas saaug, bet pilnīgi viņš atdzīvosies tikai pēc tam, kad viņu aplacīs ar dzīvo ūdeni. Dokumentālajā kino scenārija autors ir nedzīvā ūdens īpašnieks, viņš no atsevišķiem dzīves fragmentiem rada kaut ko, kam ir sava iekšējā loģika, organiska vienotība. Bet iedvest tam dzīvību var tikai dzīvā ūdens īpašnieks – režisors. Tieši viņš iespēju pārvērs realitātē. Tas absolūti nemazina scenārija nozīmi: ja nav radīta iespēja, nav arī, kam kļūt par realitāti.

Gadījums ar lenti «Vai viegli būt jaunam?» ļauj mūsu salīdzinājumu turpināt. Izrādās, ar to vien nepietiek, ka atrasti dzīvā un nedzīvā ūdens īpašnieki, vēl vajadzīgs, lai viņi saprastu, ka ūdens viņiem patiešām ir un ka viņiem vienkārši tas jāizmanto kopīgā lietā. Mēdz būt arī tā, ka abi minētie ūdeņi pieder vienam cilvēkam; gadās, ka ūdens īpašnieki kaut kā atrod viens otru un vienojas paši. Mūsu gadījumā, kā tas bieži mēdz būt, bija vajadzīgs trešais. Bet, lai nu būtu, kā bijis, bez tāda sagatavošanas darba nekas nenotiek, ar to sākas (vai atbilstoši nesākas) jebkurš panākums kinematogrāfijā. Un laimīgas tās studijas, kurās ir tādi «trešie», jo viņi ir radošo procesu katalizatori, ar viņu palīdzību ātrāk un biežāk apzinās iespējas un šīs iespējas biežāk un ātrāk kļūst par realitāti. Un laimīgi ir režisori, jo blakus «trešajam» viņu radošā dzīve kļūst pilnvērtīgāka un gūst dziļāku jēgu, dziļāk un spilgtāk izpaužas mākslinieka talants.



CILVĒKS, KAS UZCĒLA DAMU UN KURAM TO ATŅĒMA

—
—
—
—
—
*Ābrams piederēja pie tiem
cilvēkiem, pret kuriem nevar
izturēties vienaldzīgi.
Turklāt brīžiem šķiet, ka
viņš pats provocē negatīvas
emocijas attiecībā pret sevi.
Viņš varēja būt gluži
vienkārši neizturams. Tomēr
viņš bija arī
apbrīnojami uzmanīgs,
labsirdīgs, vienmēr gatavs
palīdzēt. Es nemaz nerunāju
par viņa
izglītotību, ārkārtīgo
kompetenci visā, ko viņš
darīja. Tomēr ne visi to
zināja, ne visiem bija
iespējams par to
pārliecināties. Viņš bija
uzticams un izturējās atklāti
tikai pret tiem (arī ne
vārdos, bet darbos), kurus
cienija.*

Tas nekādi nebija saistīts ar cilvēka oficiālo statusu, ar viņam piešķirtajiem nosaukumiem un apbalvojumiem. Domāju, ka galvenais kritērijs bija attieksme pret darbu. Ja cilvēks patiešām kaut ko prata un nodevās tam ar sirdi un dvēseli, tad viņa attiecības ar Ābramu parasti nokārtojās pašas no sevis. Viņā pašā bija tāda kā neremdināma tiekšanās pēc pilnības. Visam, ko viņš darīja, vajadzēja būt vislabākajam. Viņu it kā neskāra tās nejēdzības, kas apkārtējā pasaulē auga augumā un arvien vairāk līdzinājās murgu vīzijām.

Viņš lepojās ar savu informētību visos reālās dzīves sikumos, prata informāciju izmantot, lai tiktu galā ar bezgaldaudzām problēmām un šķēršļiem. Viņa Kinonamā, lai kas notiktu aiz tā sienām, katrs pasākums bija pārdomāts, sagatavots un sākās precīzi paredzētajā laikā un viss un visi bija savās vietās. Nevienu neinteresēja, kādas pūles tas prasīja no viņa un viņa nedaudzajiem palīgiem. Kinonams darbojās kā pulkstenis (Ābrams droši vien pārļabotu – kā Šveices pulkstenis). Neskatoties uz viņa neiecietību, cilvēki labprāt strādāja kopā ar viņu, kolektīvs gandrīz nemaz nemainījās, un visi, sākot ar apkopēju un beidzot ar direktoru, bija šī Nama patrioti.

Pēdējā laikā man bijis diezgan bieži jādomā par cilvēka un laika savstarpējo saikni. Kādreiz bija teiciens: «Visu var norakstīt uz kara rēķina.» Nevar vis. Tagad esam gatavi savu glēvumu, talanta trūkumu, slinkumu un pat nodevību norakstīt, noveļot vainu uz totalitārismu, okupāciju un Dievs zina uz ko vēl... Bet, kamēr vieni baidījās, tupēja uz krāsns vai drudžaini rāpās pa karjeras kāpnēm, citi darīja darbu. Ābrams Smuškevičs, bez šaubām, pieder pie otrajiem. Un, ja mums, par spīti visam, bija un vēl tagad ir kino, kā arī kinematogrāfista profesionālas un cilvēciskas cieņas jūtas, tad aiz tā jaušama arī tā kādreizējā Kinonama atmosfēra, ko radīja Ābrams Smuškevičs.

Protams, viņš ir dramatisks figūra. Viņa milzīgās organizatora spējas, zināšanas un galu galā godkāre izradījās nevajadzīga kā pagājušajā laika posmā, tā, vaļsirdīgi runājot, arī pašlaik. Visu, ko viņš izdarīja, viņš darīja tikai pēc paša ierosmes, tikai tāpēc, ka pats bija nolēmis to darīt. Viņš

dāvāja to cilvēkiem, bet viņiem tas it kā nemaz tik ļoti nebija vajadzīgs. Viņš tā arī neatrada sa-
vjiem spēkiem atbilstošu darbu, bet mēs, viņa lai-
kabiedri, labprāt izmantojām viņa darba augļus,
tomēr ne visai labi sapratām, ka arī viņam vaja-
dzīga palīdzība un atbalsts. Nezinu, kā ar citiem,
bet ar mani bija tieši tā. Un droši vien ne tikai ar
mani. Citādi viņš nebūtu aizbraucis. Latvijā viņ-
ņam nebija ko darīt. Bet nikt te un noskatīties, kā
aiziet bojā viņa mūža lolojums, viņš negribēja.

Domājot par Ābramu, atceros vienu no pēdē-
jiem Ojāra Vācieša dzejoļiem:

*Baigi smags darbs –
nest matu.*

*Nav ne tievā,
ne resnā gala,
svars arī jāpiedomā,
un, galvenais,
ko ar to darīs?*

*Skaldis malkā?
Gana matu malkas
ir pieskaldīts.*

*Būvēs māju?
Gana matu māju
ir sabūvēts.*

*Nav reiz, tad nav!
Zāgēs dēļos
un taisīs
zārku...*

*Meklē vien mironi
tādam zārkam...
Meklē tām bērēm
bēriniekus...*

*Bet ko tad mēs
matu
nesam?
Tāpēc, ka esam
bezdarbnieki.*

*Vajag taču
kaut kādu
darbu?*

*Un vislabāk, ja darbs
ir – baigs darbs.¹⁵*

Matu skaldišana Ābramam bija pārāk smags
un pārāk baigs darbs. To viņš pārdzīvot nespēja.

Tā es rakstiju 1993. gadā Ābramam Smušķēvi-
čam veltītajā atmiņu grāmatā, rakstiju par cilvē-
ku, kurš izdarījis tik daudz kā neviens cits, lai Lat-
vijas kinematogrāfistiem būtu savs Nams un lai
dažu pēdējo desmit gadu laikā katrs latviešu kino

solis tiktu pienācīgi atzīmēts – gan katru gadu iz-
dodot pilnīgu filmogrāfiju, gan sarīkojot radošus
vakarus, gan izlaižot tiem laikiem poligrafiskā iz-
pildījuma ziņā fantastiskus bukletus un afišas,
nemaz nerunājot par viņa savākto unikālo
arhīvu.

Vispirms viņam atņēma Kinonamu (tā ipaš-
nieki atteicās pagarināt līgumu telpām, kurās
viņš bija saimniekojis 20 gadus), bet pēc tam sā-
ka zust pats kinematogrāfs... Un viņš, kas par to
agrāk nekad nebija domājis, aizbrauca uz Izraēlu.

Taču, kā lai dzīvo tādi cilvēki kā Ābrams Smuš-
ķēvičs, ja dzīve zaudējusi jēgu? Un viņš drīz vien
nomira... Bet Izraēlā, tālu no tuviniekiem un Lat-
vijas, dzīvo latviešu sieviete Zelma, lai būtu bla-
kus kapam, kur atdusas viņas ebreju vīrs, kuram
Latvijā vairs nebija ko darīt un nebija arī dzīves
bez tās...



KĀ NEKLŪT PAR PROVINCĪ?

—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
*Nevar nepateikt par to īpašo
nozīmi, kāda latviešu
kinematogrāfa attīstībā bija
tieši vietējiem Latvijas
ebrejiem: jau minētajam
Osvaldam Kublanovam,
Ābramam Smušķēvičam,
Ābramam Gutkinam, bet
pirmām kārtām, manuprāt,
Valentīnai Freimanei un
jaunākajā paaudzē – Jurim
Civjanam. Viņi ienesuši un,
ceru, ienesīs tajā pasaules
kultūras elpu.*

Latvijā nav un arī agrāk nav bijis lielāka pasaules kino speciālista un popularizētāja par Valentīnu Freimani, nav mums cita kinozinātnieka, kas strādā mūsdienu pasaules teorētiskajā līmenī un ir starptautiski atzīts speciālists, kā vienīgi Juris Civjans.

Valentīna Freimane no teātra, mūzikas, kino sektora radišanas ZA valodas un literatūras (vēlāk literatūras un mākslas) institūtā vadīja tajā kino zinātnisko grupu (S. Līce, J. Civjans, A. Uzulniece), kas izveidoja pagaidām vienīgo latviešu kino vēsturi. Pasaules līmenis jūtams Jura Civjana lieliskajās publikācijās par mēmā kino semiotiku. Bet mūsu piezīmju kontekstā pat tas nav vissvarīgākais.

Valentīnas kontā ir vairākas latviešu aktieru, kino un teātra darbinieku paaudzes, vispār radošā inteliģence, kas izgājusi tiem laikiem unikālu viņas kinolektoriju skolu; tajos viņiem bija iespēja savām acīm redzēt lielāko daļu pasaules kino klasikas, iesaistīties pasaules kinoprocesā, apzināties sevi pasaules kinokultūrā. Tā bija augstākās klases izglītošanās, kas prasīja ne tikai vislielāko kompetenci, bet arī sevišķu neatlaidību, lai iegūtu nepieciešamo informāciju (par pašām filmām nemaz nerunājot), turklāt vēl drosmi. Klusu, neuzkrītošu un tāpēc jo vairāk patiesu drosmi, ņemot vērā šīs darbības pilnīgu neatbilstību oficiālajiem ideoloģiskajiem apstākļiem un prasībām.

Tas viss tika darīts tik nepretenciozi un dabiski, ka likās gandrīz vai pats par sevi saprotams. Šī mazā sieviete, kuras liktenis šķiet dramatisks pat mūsu traģiskas pārpilnajā laikā, parādīja apbrīnojamu garīgu izturību, nekļuva ļauna, spēja saglabāt patiesu inteliģenci un aktīvu, labvēlīgu attieksmi pret cilvēkiem pat visdrūmākajos apstākļos.

Rakstot šīs rindiņas, par spīti to neapšaubāmai patiesībai, jutos mazliet neveikli – Valentīnai ir sveši visādi slavinājumi attiecībā pret sevi.

Valentīna ir no turīgas ģimenes, agrā bērnībā dzīvojusi Parīzē, viņai bijusi vācu, bet vēlāk Berlīnē – franču audzinātāja, savā mājā viņa redzējusi gandrīz vai visus 20. un 30. gadu Eiropas kino izcilākos pārstāvjus, no kuriem daudzi 40. gados un nākamajā desmitgadē kļuva par amerikāņu kinozvaigznēm. Tāpēc viņa visu mūžu kino uzskatījusi par kaut ko radniecīgu, gandrīz vai mājām piederošu.

Meitene pieauga, apprecējās – un tūlīt sākās karš. Sekoja visu piederīgo bojāeja, un vairāk nekā trīs gadi pagāja nemitīgās nāves briesmās ne tikai pašai, bet arī tiem, kas viņu slēpa.

Valentīna zina vārdā tikai nedaudzus no tiem, kuri viņu izglāba, – doktoru Paulu Šīmanu, baltvācieti, kura mājā viņa dzīvoja vairāk nekā gadu, arī pazīstamā operas režisora Pētera Heļņikova ģimene.

Toreiz neprasīja vārdus un nenoskaidroja adreses, bet, ja nejauši uzzināja, centās tūlīt aizmirst, lai iekrišanas gadījumā nevienam nenodotu. Es, protams, nekad neaizmirsīšu cilvēkus, kuriem esmu pateicību parādā par dzīvību, bet nekad nevarēšu nosaukt tos vārdā. Toreiz iegaumēt vārdus būtu melna nepateicība, pat nodevība, bet tagad, vienalga, sajūtu rūgtumu un apbēdinājumu.

Pēc kara Valentīnai vajadzēja sākt visu no gala tukšā vietā. Nebija ne ģimenes, ne sava mājokļa, ne profesijas. Protams, nav viegli būt Pelnrušķītei, pat ja pēc tam kļūsi par princesi. Bet kā jājūtas princesei, pēkšņi kļuvušai par Pelnrušķīti, ja nav nekādu cerību uz pazīstamu feju un kristāla kurpīti? (Valentīna stāstīja, cik lepna bijusi, kad pirmoreiz pati mazgājusi grīdu un – nekas – tikusi galā...)

Viņa izturēja, atrada savu vietu dzīvē, izdarīja latviešu kino (un arī teātrim) to, ko varbūt varēja izdarīt tikai viņa viena – gan izglītības, gan valodu zināšanu un, izrādās, rakstura dēļ – mazā, neatkarību zaudējušā valstī, kam lemts dzīvot aiz dzelzs priekškara, kļuva par dzīvu saiti ar mūsdienu pasaules kultūru.

Ir lietas, kuras nevar iemācīties no grāmatām, kuras apgūstamas tikai tiešā saskarē. Tas īpaši attiecas uz tradīcijām, tātad uz kultūru vispār. Par to daudz prātojis Mihaels Polanji, ebreju izcelsmes vācu profesors, kurš, tāpat kā Valentīna Freimane, pārdzīvoja holokaustu un kuram izdevās aizbēgt uz Angliju. Savā slavenajā grāmatā «Personiskas zināšanas» viņš raksta: «[...] māksla, kura netiek izmantota vienas paaudzes dzīves laikā, izrādās, ir neatgriezeniski zudusi. [...] Parasti šie zaudējumi ir neaizstājami. Žēl skatīties uz bezgalīgajiem mēģinājumiem – ar mikroskopiem un ķīmiju, ar matemātiku un elektroniku – reproducēt vienīgo vijoli, ko līdz ar citām vijolēm darinājis pusanalfabēts Stradivāri pirms 200 gadiem.»¹⁶

Bet šeit ir runa par netaustāmām lietām – par patiesu inteliģentuma tradīciju saglabāšanu.

Kino pasaulē Latvija ir pazīstama, kā jau rakstījām, ar savu kinodokumentālistiku un arī ar savu jaunā kino forumu «Arsenāls». Tas ir apbrīnojami, varētu pat teikt – divkārt neticami. Vispirms jau tāpēc, ka avangarda un eksperimentālā kino festivālu izdevās sarīkot tolaik vēl Padomju Savienības ietvaros, kur tāda veida kinematogrāfu skāra tiešs ideoloģisks aizliegums. Un tikpat apbrīnojami ir arī tas, ka «Arsenāls» nepazuda bezgaldaudzo kinofestivālu jūrā, kuri pēdējos gados tik drudžaini ātri rodas un pazūd, bet prata iegūt starptautisku autoritāti un, par spīti ļoti ierobežotajām materiālajām iespējām, savāca ievē-

rojamas filmu kolekcijas un viesu statusā piesaistīja pasaules kinorežijas eliti.

Par šo brīnumu, kas novedis pie tā, ka kvalitatīvi pasaules kinomākslas jaunumi regulāri ienāk ridzinieku mājās, jāpateicas daudzu jo daudzu cilvēku pūliņiem. Runājot par festivāla organizatoriem, pirmais jānosauc Latvijas bijušais premjerministrs Māris Gailis, kas bija pirmā «Arsenāla» direktors. Tomēr visa pamatā ir Augusta Sukuļa fantāzija un enerģija, tāpat arī Jura Civjana lielā kompetence un profesionalisms. Pārgalvība un plašais vēriens pirmām kārtām nāk no Augusta, bet līmenis un inteliģentums – no Jura.

Inteliģence, starp citu, pieder pie lietām, ko nevar iemācīt. Tieši par to ir pazīstamā angļu anekdote, kur uz jautājumu, kā kļūt par džentlmeni, skan atbilde: «Jābeidz trīs koledžas.» – «Kā?» brīnās vaicātājs. «Man vienam trīs koledžas?» Un saņem atbildi: «Kāpēc vienam? Vispirms koledža jāpabeidz jūsu vectēvam, tad jūsu tēvam un beidzot arī jums.» Tāpēc ka jēdziens «džentlmenis», tāpat kā tam tuvais «inteliģents», ietver sevi izglītību, bet nekādā gadījumā ar to vien neaprobežojas. Tas ir īpašs izturēšanās un pasaules uztveres veids. Lai tas kļūtu par tavu būtību, ir jāizaug šajā atmosfērā.

Padomju vara un nacistiskā okupācija gandrīz pilnīgi likvidēja Latvijā jau tā nelielo patieso inteliģentu skaitu: vieni gāja bojā, citi devās emigrācijā. Tomēr padomju vara – tas ir vēsturisks fakts – radījusi agrāk nebijušas iespējas sociāli maznodrošināto slāņu atvasēm iegūt augstāko izglītību un inteliģentas profesijas. Tāpēc lielākajai daļai no mums, pirmās pēckara paaudzes inteliģentiem, nav rezervē ne vecētīņu, pat ne tētiņu ar koledžas diplomiem. Vai mēs vienkārši paliksim cilvēki ar inteliģentu profesiju vai pakāpeniski attīstīsim sevi inteliģenci, bieži atkarīgs no tā, vai esam sastapuši patiesus inteliģentus un līdz ar to sapratuši, kas tā tāda ir un ka tāda patiešām eksistē. Tāpēc mums tik ārkārtīgi svarīgi ir šie brīnumainā kārtā saglabājušies cilvēces sarkanās grāmatas pārstāvji mūsu reģionā.

Ivars Seleckis un
Abrams Kļockins.
1984. gada foto



Gan Valentina Freimane, gan Juris Civjans pieder pie tiem. Viņi sevī un ar savu darbību saista laikus un telpas. Ar viņu un viņiem līdzīgu cilvēku palīdzību tiek turpinātas kultūras tradīcijas, caur viņiem mūsu lokālās kultūras aktivitātes pastāvīgi saskaras ar pasaules mēroga kultūras norisēm, palīdzot mums, ja vien to vēlamies, iet kopsolī ar laiku un traucējot mums iestigt pašapmierinātībā un kļūt par aprobežotiem provinciāļiem. Lai mēs vienmēr atcerētos, ka piederība Latvijai tai pašā laikā, ir piederība arī planētai Zeme.

Lai piedod man Juris, ka nerakstu par viņu zinātnisko darbu, par viņa darbību ASV un citu zemju universitātēs. Ar to var lepoties gan viņš pats, gan Latvija. Diemžēl pagaidām šeit viņam nav ne savas skolas, ne savu zinātnisko aprindu, un šajā ziņā pēc viņa Latvijas kinematogrāfā nav īsta pieprasījuma. Atliek cerēt, ka tā nebūs vienmēr: izaugs jaunā kinozinātnieku paaudze, kurā atradīsies viņa zinību cienīgi sarunbiedri, kāds no jaunības dienām bija viņš pats pasaules mēroga personībām Vjačeslavam Ivanovam un Jurijam Lotmanam.



DAŽI VĀRDI NOSLĒGUMAM

Manas piezīmes tuvojas beigām, kaut daudz kas vēl palika neuzrakstīts. Neko darīt – monogrāfiju laiks šajā nozarē vēl nav pienācis, turklāt es neesmu vēsturnieks. Tāpēc jau iepriekš lūdzu piedošanu tiem, kuri viena vai otra iemesla dēļ nav pieminēti vai ar pienācīgu cieņu novērtēti. Tas nav darīts ar ļaunu nolūku. Vienkārši pietrūka informācijas un laika. Varbūt man vēl izdosies atgriezties pie šīs tēmas. Un būšu patiešām pateicīgs ikvienam, kas norādīs, ko esmu izlaidis vai kur, iespējams, esmu kļūdījies. Šīs piezīmes nav tēmas nobeigums, bet tikai sākums. Gribētos, lai tās būtu stimuls citiem – tiem, kuri zina man nezīnāmo vai kuriem ir cits viedoklis. Tā vienkārši ir sagadījies, ka no pašlaik Latvijā dzīvojošiem, ar kinematogrāfu saistītiem ebrejiem mana pieredze laikam ir visdaudzpusīgākā. Un pēdējais. Rakstot es nonācu pretrunā pats ar sevi. Man šķita, ka kinematogrāfistu sadalījums pēc izcelsmes ir mākslīgs. Tagad redzu, ka tā

slavenajā seno rokrakstu glabātuvē Matenadaranā. Un tur kāds vecs vēsturnieks, vēlēdamies mums palīdzēt izprast armēņu mentalitāti, izteica poētisku frāzi: «Kā katrā ebrejā ir kaut kas no pravieša, tā arī katrā armēni ir kaut kas no dzejnieka.» Neņemot spriest, cik tas pareizi attiecībā uz armēņiem, bet apgalvojums «KATRĀ ebrejā» ir pārspilēts, tomēr nav bez pamata. Ir kaut kas, kas daudziem no mums liek sludināt pasaulei patiesību, kura diemžēl ne vienmēr izrādījusies patiesība, bet gandrīz vienmēr bijusi neliekuļota un likusi cilvēkiem domāt un meklēt. Latviešu kino vēsture arī var noderēt sacītajam par mazu, bet raksturīgu piemēru. Vēl atliek uzrakstīt tradicionālo «Dixi» – «esmu savu pateicis», vai vēl labāk – «Dixi et animum levavi» – «esmu savu pateicis un sirdi atvieglojis». Pēdējais teiciens ņemts no Vecās Deribas latīņu tulkojuma. Lai notiek tā...

gluži nav. Darba gaitā noskaidrojās kāda kopīga tēma: izrādās, ka ļoti daudziem šeit aprakstītiem cilvēkiem ir raksturīgs tas, kas kļuva par galveno tēmu nodaļā par Valentīnu Freimani un Juri Civjanu, – katalizatora funkcija radošajā procesā, spēja palīdzēt māksliniekiem apzināties pašiem sevi.

Raita Valtera atmiņās par Juri Podnieku izlasīju raksturīgas rindas: «Interesanti, ka tajā laikā un vēlāk viņam bija sava veida aizstāvji līdzautori – Peters, Kļockins, hronikas redaktors Margolīns. Savdabīga aizmugure – cilvēki, ar kuru vārdiem viņš varēja piesegties, ielikt titros un kurus viņš varēja sadabūt savā kompānijā.»¹⁷

Vispār mūs nevajadzēja sadabūt – mēs paši gribējām palīdzēt. Petera vārda pieminēšana liecina, ka tas bija raksturīgi ne tikai ebrejiem. Un tomēr... Sešdesmito gadu vidū biju Erevānā





L A U S K A S

KRĀSAINO LAUSKU VITRĀŽA



Karmella Skorika.
1995. gada foto

«[...] Pēckara gados atjaunot ebreju teātru, klubu, kultūras biedribu darbību nebija iespējams – un ne tikai tāpēc, ka fašistiskie okupanti un viņu rokaspuīši fiziski iznīcināja lielāko daļu ebreju. [...] Staļina personības kulta laikos katrs garīgās atdzimšanas mēģinājums – ebreju vēstures studijas, teātra trupu, mūzikas ansambļu veidošana, ebreju valodas mācīšanās – tika kategoriski apspiests. [...] Un tomēr jāatzīmē, ka, par spīti visam, ebreju progresīvās kultūras avoti mūsu republikā nebija pilnīgi izsīkuši: laiku pa laikam Rīgas iedzīvotājiem bija iespējas paklausīties mākslas meistarū izpildījumā ebreju tautas melodijas profesora Makša Goldina apdarē, atsevišķus Latvijas filharmonijas solistu koncertus Sema Heifeca vadībā, paretam arī ebreju ansambļu un mākslas meistarū vieskoncertus. Katrs šāds pasākums izraisīja dzīvu interesi un pulcināja daudz skatītāju. Tas liecina, ka interese par ebreju progresīvo nacionālo kultūru bija ļoti liela. Bija nepieciešams pastāvīgs kultūras darbs ebreju vidū. [...] Lai sekmīgi darbotos, Ebreju kultūras biedrībai nepieciešamas pastāvīgas telpas, kur varētu strādāt mākslinieciskās pašdarbības kolektīvi. [...] Domājam, ka dabiska ir vēlēšanās saņemt atļauju minētajiem mērķiem izmantot vienu no daudzajām Ebreju teātra nama telpām Andreja Upīša ielā 6. Šajā namā varētu turpināt uzturēt ebreju kultūras tradīcijas, kuras agrāk te attīstījās. [...] Tāds lēmums būtu patiešām humāns un pozitīvi ietekmētu kultūras biedrības darbu. [...]»

Ar šo nepretenciozo un bezgalpieklājīgo Latvijas Komunistiskās partijas Centrālajai komitejai 1989. gadā rakstīto vēstuli tad arī sākās jaunā, visiem pieejamā ebreju kultūras dzīve Rīgā...

Iespējams, ka viss sākās jau agrāk, 1988. gada 9. maijā, kad pirmskara ebreju skolu absolventu salidojumā VEF Kultūras un tehnikas pili Mavriks Vulfsons runāja par nepieciešamību atcerēties savu senču valodu, savu kultūru un tradīcijas.

Iespējams, ka pirmie jaunās dzīves plāni radās pie tējas tases Saeimas deputātes Rutas Marjašas mājā. Viņas tēvs Marks Šacs-Aņins bija viens no ievērojamākajiem ebreju kultūras darbiniekiem. Bet varbūt viss sākās Finanšu ministrijas mājas pagrabā, kur Latvijas filharmonijas ilggadējās direktores Esfiras Rapiņas vadībā notika iniciatīvas grupas sapulce – pulcējās tie, kas bija patiesi ieinteresēti, lai Latvijā atdzimtu ebreju kultūra.

Esfira Rapiņa, Ruta Marjaša, Grigorijs Krupņikovs, Mavriks Vulfsons, Ābrams Klockins, Samuils (Sems) Heifecs, Samuils Zilbergs, Hone Bregmans, Marģers Vestermans, Mihails Leinvands – tāds ir visai nepilnīgs to personu saraksts, kuri stāvēja pie ebreju kultūras dzīves sākuma pēcpārbūves laikā, šie cilvēki izcīnīja, pierādīja, pierunāja, pārliecināja un panāca savu: ebrejus ielaida Ebreju namā. Tiesa gan, sākumā bez tiesībām – kā putnus zara galā. Vispirms atvēlēja vienu istabu – vienu dienu nedēļā sapulcēm un sarīkojumiem. Tomēr tā jau bija uzvara. Tagad neslēpjoties varēja dziedāt ebreju dziesmas...

Piecdesmit zēni un meitenes no visas Rīgas pulcējās uz skatuves Latvijas nacionālo mazākumtautību namā (tā toreiz sauca mūsu namu) un Mihaila un Fainas Leinvandu vadībā dziedāja ebreju dziesmas... Viņi dziedāja arī tad, kad nama centīgā agrāko gadu priekšniecība neapmierināta rauca degunu, ebreju bērnu un viņu vecāku divainās apsēstības apmulsināta. Viņi dziedāja arī Latvijas ebreju kultūras biedrības (LEKB) pirmajā kongresā 1988. gada 30. oktobrī – dienā, kad nams bija stāvgrūdām pilns apmeklētāju, kuri vēlējās nokļūt pirmajā ebreju forumā, un tikai nožogojuma ķēdes ar grūtībām noturēja pūli nama priekšā...

Viņi dziedāja gan priecīgos, gan skumjos brīžos. Paldies Dievam, viņi dzied vēl šodien...

Tagad jau visi zina – šo ansambli sauc «Kinnor». Mūsu košajā lausku vitrāžā «Kinnor» ieņem ievērojamu vietu, un tā izteiksmīgās krāsas un slīpējums redzams jau pa gabalu...

Kolektīvs «Kinnor» Rīgā vairs neeksistē. Tā vadītāji dzīvo Izraēlā. Bet ir radušies jauni kolektīvi, kuri ļoti interesanti un veiksmīgi turpina strādāt. Tie ir: dziesmu ansamblis «Aviv» (vadītāja I. Movšoviča), deju kolektīvi «Maagal» (vadītāji I. un S. Rozencveigi) un «Eilat» (vadītāja L. Gorelika).

Tas ir noticis: viss, kam bija liegta gaisma un gaiss, vienā rāvienā iznira no pagrīdes jaunās

dzīves alkās. Tikai nedaudzi ebreji, kā arī visuresošās amatpersonas zināja, cik rūpīgi un satraukuma pilni ebreji sargā savu kultūru, tradīcijas...

Kaut arī aizliedza tos, kuri uzdrošinājās pirmie (teātra kolektīvs G. Garfunkeļa vadībā ar izrādi «Menč» («Cilvēki»), filharmonijas aktieru grupa, kas mēģināja nodibināt ebreju nacionālo ansambli u.c.), pats galvenais tomēr bija nosargāts.

Biezas mapes ar lugām, stāstiem, manuskriptiem, nošu burtnīcas un arī paši cilvēki, kuri dziedāja ebreju dziesmas aiz aizvērtiem logiem, – tas viss tiecās uz Ebreju namu.

Leva Reizina dienasgrāmatas, Mendelja Moreina mutiskie stāsti tagad iznira dienas gaismā un ne jau no nebūtības, bet no tā garīgā geto, kurā mūs bija iedzinis gan hitleriskais fašisms, gan staļiniskā «brīvība».

Vecajā Ebreju namā ieskanējās *mamelošn* (mātes valoda). Atceros stāvgrūdām pilno istabu, kas noteiktās dienās bija atvēlēta cilvēkiem, kuri sapņoja par ebreju teātra atdzimšanu šajās sienās. Lasīja dzeju, dziedāja, strīdējās... Profesionāļi un iesācēji, veci un jauni – viņus visus vienoja kopīga tieksme: spēlēt ebreju teātri. Aizsteidzoties notikumiem priekšā, varu teikt, ka šodien Rīgā vairs nav gandrīz neviena no viņiem.

Taču tā ir īpaša saruna... Bet tolaik tika celtas rožainas sapņu pilis, veidotas radošās grupas un kolektīvi. Bija pārdotas visas biļetes uz tradicionālajiem ebreju *Hanuka* un *Pūrim* svētkiem, kas notika lielajā zālē, kur reiz bija spēlējis Ebreju teātris. Sevišķi silti publika uzņēma tos, kuri ebreju mūziku un dziesmas bija iznesuši cauri visiem aizliegumiem un nedienām, – Semu Heifecu un viņa ansambli «Via tertia», Adu Svetlovu, Gecu Rozenbergu, Jakovu Celeviču, Klāru Kovnatoru un, bez šaubām, ansambli «Kinnor» – visi kopā tie veidoja spilgtu, daudzkrāsainu gleznu...

Daudzi, kurus aizrāva ebreju kultūras dzīves atdzimšana Latvijā, pameta savas ierastās darba vietas un pārgāja strādāt uz LEKB. Viņu vidū biju arī es.

Un, kamēr līdzpriekšēdētāji Esfira Rapiņa un Grigorij Krupņikovs kopā ar biedrības valdi turpināja cīnīties par Ebreju nama pilnīgu atdošanu ebrejiem, nama sienās jau kūšāja jauna dzīve: notika lekcijas, pulcējās jaunieši, satikās tie, kuri pirms daudziem gadiem bija pazaudējuši cits citu. Tajā laikā uz kādām daļēji atkarotā nama durvīm parādījās uzraksts – «Kultūras centrs». Kādi tik plāni tika izloloti aiz šīm durvīm: viens no tiem – izveidot ebreju teātra trupu.

Jāatzīst – pēc pirmā eiforijas viļņa noplakšanas izrādījās, ka viss nav nemaz tik vienkārši. Teātra radišanai vajadzēja naudu, bet tās nebija. Nebija arī pietiekami daudz aktieru, kas prata ebreju valodu. Tāpat bija nozaudētas lugas. Drīz vien noskaidrojās, ka reāli iespējams izveidot pavisam nelielu teātra trupu, kuru mēs lepni nodēvējām par «Ufkum» («Atdzimšana»). Tie bija neparasti

cilvēki, kas sāka ebreju teātra atjaunošanu Rīgā. Piemēram, Sāra Levina – temperamentīga sieviete ar apbrīnojamu prasmi aizraut pārējos. Nebija viegli viņu pierunāt iziet uz skatuves pēc četrdesmit gadu pārtraukuma. Viņa vēl atcerējās fragmentus no izrādēm, kurās bija spēlējusi agrā jaunībā, būdama audzēkne teātra studijā, kas darbojās Solomona Mihoelsa vadītajā Maskavas Ebreju teātrī. Viņa atcerējās melodijas, ko bija nēsājusi sevī astoņus gadus Sibīrijas katorgā, aizmirstībā un pazemojumā... Pārcietusi vīra nāvi, kad Maskavā tika likvidēta ebreju antifāšistiskā komiteja, un daudzus gadus ilgo atšķirtību no bērniem, viņa bija saglabājusī spēju likt auditorijai raudāt un smieties, dzīvot līdzīvi saviem varoņiem.

Mēs tikāmies katru dienu, pierakstījām un iegaumējām visu, ko glabāja viņas apbrīnojamā atmiņa. Tas viss, kā saka, tika likts lietā un atrada sev vietu scenārijos un uzvedumos.

Eliēzers Zass – aizkustinošs, maigs un bezgala pacietīgs. Viņš, tāpat kā Sāra Levina, bija Solomona Mihoelsa skolnieks. Viņa profesionālā aktiera karjera, tāpat kā Levinai, beidzās Maskavas Ebreju teātra iznīcināšanas dienā. Un tomēr cauri visai dzīvei viņi iznesa Ebreju teātra skolu, zināja un atcerējās mūziku, dziesmas, izrāžu dekorācijas.

Mendelis Moreins – ebreju vēstures speciālists. Viņš organizēja LEKB semināra nodarbības ebreju vēsturē un tradīcijās, bija daudzu pasākumu iniciators. Apbrīnojami kolorīts cilvēks ar labu humora izjūtu un dabisku aktierspēli...

Šie cilvēki bija tie trīs vaļi, uz kuriem balstījās repertuārs. Viņiem pievienojās Gecs Rozenbergs, Natālija Šrēdere, Minna Dinere un Felikss Deičs. Mums izdevās iestudēt izrādes «Sensenais jautājums» pēc Šoloma Aleihema un «Helmas svīta».

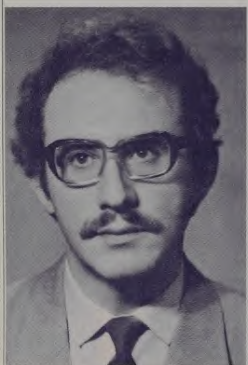
Paralēli šīm izrādēm es kā režisore kopā ar saviem kolēģiem biju sagatavojuši 12 tematiskas koncertprogrammas. Un galvenais jau nav izrāžu skaits. Galvenais nav arī tas, ka mūsu miniteātris ar viesizrādēm braukāja pa Latvijas pilsētām, piedalījās starptautiskajā ebreju mākslas festivālā Harkovā un izrāvās pat uz Dāniju, kur to ļoti silti uzņēma Kopenhāgenas ebreju sabiedrība. Svarīgākais ir, ka «Ufkum» – pietiekami daudzpusīga un spilgta detaļa Latvijas pēcpārības perioda ebreju kultūras vispārējā ainā – daļēji beigusi pastāvēt, jo visas galvenās darbojošās personas aizbraukušas uz Izraēlu.

Pavodot Eliēzeru Zasu, daudzi klātesošie uzdeva jautājumu: vai tiešām tās ir beigas? Vai tiešām Ebreju namā nebūs vairs izrāžu ebreju valodā? Pat sev baidos konkrēti atbildēt uz šo jautājumu. Teikšu tikai, ka darām visu iespējamo, lai mūsu atdzimšana nebūtu tikai islaicīga.

Vienlaikus ar trupu «Ufkum» LEKB telpās radās cits teātra kolektīvs, mūsu prieks, mūsu nemītīgo rūpju objekts – bērnu teātris «Čiri-biribom» (vadītāji: K. Skorika, A. Grišins, S. Rozencevs, J. Movšoviča). Kopā ar Aleksandru Grišinu



Faina Leinvande.
1994. gada foto



Mihails Leinvands.
1994. gada foto

un Eliēzeru Zasu pārlasījām visas ebreju pasakas un stāstus, gudrojām un beidzot izveidojām vairākas izrādes, kurās bērni vecumā no 8 līdz 16 gadiem spēlēja teātri idišā un ivritā. Ar izrādēm «Enika Beneka piedzīvojumi» un «Raibās pasakas» bērni uzstājās Latvijas, Lietuvas, Krievijas, Ukrainas, Čehijas, Vācijas un Dānijas pilsētās. Teātris ir četru starptautisko festivālu dalībnieks, piedalījies festivālā «Latvijas vainags».

Tagad teātri ir 25 jaunie aktieri. Tāpat kā citi kolektīvi, mēs pavadām mazos kolēģus, kuri atstāj Latviju, bet pagaidām vēl nāk jauns papildinājums – un no jauna sākas rūpīgs darbs, un atkal dzimst izrāde. Domāju, ka bērnu teātris nav tikai vieta, kur bērni satiekas un apgūst teātra mākslas pamatus, bet arī vieta, kur viņi iepazīst savas tautas tradīcijas, mācās lomas ivritā vai idišā, un kopā ar viņiem bieži ir arī vecāki.

programma, ko iestudēja «Kinnor». Ievēribas ciniņš ir fakts, ka gandrīz visus aranžējumus un muzikālās apdares veicis M. Leinvands. Ansamblis apbalvots ar ASV Kongresa diplomu, ieguvis festivāla «Ivrija» pirmo godalgu un diplomu, par godu ansamblim «Kinnor» un tā vadītājiem, atzīmējot viņu ieguldījumu ebreju kultūrā, Izraēlā iestādīti divi koki. Varētu likties, ka ar šo uzskaitījumu pietiek, lai saprastu, kāda vieta ansamblim ir Latvijas ebreju kultūras dzīvē. Un tomēr riskēšu, apgalvojot, ka ansambla vadītāju galvenais nopelns ir viņu mīlīgais vitālais spēks un izturība...

LEKB veidošanās laikā radās, precīzāk – atjaunojās, arī dažādi ebreju kultūras centri. Te valdīja tā siltā gaisotne, kurā noteikti uzdzīgst jauni asni: daudziem uz mūžu iespiedusies atmiņā pirmās ebreju skolas toreizējā Padomju Savienībā at-



«Kinnor».
1994. gada foto

Tagad, kad Ebreju kultūras biedrība pārtapusi par Rīgas ebreju kopienu un nams ar visām tā vainām (kapitālremonts nav bijis jau vairāk nekā 50 gadu) atdots ebrejiem, mēs varam mierīgi pastaigāties pa stāviem un ielūkoties Zilajā zālē, kas kļuvusi par mājvietu (cerams, pastāvīgu) bērnu un jauniešu ansamblim «Kinnor». Par savas dzimšanas oficiālo datumu «Kinnor» uzskata 1988. gada 10. oktobri. Tomēr viss sākās daudz agrāk, kad Latvijas Konservatorijas studenti Faina un Mihails Leinvandi, veidojot savu pirmo ģimēni («Kinnor» droši var saukt par viņu otro ģimēni), apvienoja arī savu ebreju mūzikas mīlestību. Ārkārtīga mērķtiecība un fantastiska uzticība sāktajam darbam palīdzēja Mihailam un Fainai uzvest «Kinnor» uz pasaules skatuves. «Miestiņa dzīves ainas», «Geto atbals», «Hasīdu svīta», «Ebreju kino un teātra dziesmas», «Sabats Saloms», «Visi kopā» – pavisam 16 nosaukumi – tāda ir

klāšanas diena (organizators – Hone Bregmans, tagadējais direktors – Anatolijs Fridmans).

Veselas ģimenes aizrāvās ar ļoti interesanto žurnālu «VEK» («Вестник еврейской культуры» – «Ebreju Kultūras Vēstnesis»). To izveidoja Andrejs Dozorcevs, Vitālijs Kričevskis, Mihails Edidovičs, Samuils Zilbergs, bet diemžēl šim unikālajam izdevumam nebija lemts ilgš mūžs. Tagad gandrīz visi šie cilvēki ir emigrējuši no Latvijas...

Pirmie ebreju kultūras atdzimšanas gadi izraisīja arī progresīvās latviešu inteliģences patiesu interesi. Tika uzņemtas divas četrdesmit minūšu garas ebreju kultūrai veltītas filmas: «Latvijas ebreju kultūra» (autors Jevgeņijs Margolins, režisore Brigīta Krūmiņa) un «Un atkal cerība...» (autore Karmella Skorika, režisore Skilla Rikarde). Var jau būt, ka autoriem viss nav izdevies tā, lai skatītājs pietiekami skaidri varētu iztēloties visu jēdziena

«ebreju kultūra diasporā» daudzšķautņainību un plašumu. Bet jau tas vien, ka sāka pētīt un aplūkot lauskas, kas saglabājušās pēc ebreju tautas genocīda, palīdzēja saglabāt divu kultūru (ebreju un latviešu) mijiedarbības rezultātā radušos parādību daļēji izdzēstās pēdas. Radošie kolektīvi, televīzijas pārraides, izstādes, koncerti – vieniem to visu vajadzēja, lai apzinātu savu piederību, savu saistību ar ebrejiem, bet citiem – lai labāk iepazītu tos, kas gadsimtu pēc gadsimta, par spīti vajāšanām, sargāja savu ebrejību, mijiedarbojoties ar latviešu kultūru, bet neizšķīstot tajā.

Tomēr pats aprīnojamākais un atmiņā paliekošākais, pēc manām domām, ir Pirmais Baltijas valstu ebreju kultūras festivāls, kas notika Rīgā 1991. gada augustā. Kad festivāla idejas pārņemtais LEKB līdzpriekšsēdētājs Grigorijs Krupņikovs izveidoja festivāla organizācijas komiteju, nevienam pat prātā neienāca, ar kādiem ārkārtīgiem notikumiem tas būs saistīts... Mierīgi sadalīja pienākumus: Grigorijs Krupņikovs – komitejas priekšsēdētājs, Esfira Rapiņa – finanšu direktore, Karmella Skorika – mākslinieciskā vadītāja, Mihails Leinvands – muzikālais vadītājs, Henriks Skoriks – administratīvais direktors, Edīte Bloha – atbildīgā sekretāre. Un darbs sākās: organizēja koncertus, ielūdza ārzemju radošās grupas un viesus, veidoja koncertprogrammas, organizēja reklāmu un tā tālāk, un tā tālāk...

Bija ļoti patikami strādāt, sarādās daudz palīgu – visiem gribējās ja arī ne pašiem uzstāties, tad noteikti kaut ko darīt festivāla labā. Īsā laikā tika radīta festivāla simbolika – lieliskais latviešu mākslinieks Ilmārs Blumbergs uzzīmēja plakātu, tika drukātas afišas un programmas. Sešpadsmit pašmāju un aizrobežu kolektīvu pretendēja uz tiesībām uzstāties Pirajā Baltijas valstu ebreju festivālā, mākslinieki noformēja sešus skatuves laukumus. Atzinību pelna mūsu latviešu kolēģu devums, kuri palīdzēja ar patiesu interesi.

Šķita, ka visu bijām paredzējuši... Bet sešas dienas pirms festivāla atklāšanas Maskavā notika pučs – varas maiņa Padomju Savienībā. Lidzās mūsu Ebreju namam sāka dārdēt smagās bruņumašīnu kāpurķēdes, dažu stundu laikā gandrīz visas ārzemju grupas, baidoties no karastāvokļa, atteicās piedalīties festivālā. Pagāja dažas saspringtas, uztraukuma pilnas stundas un... atkal ierēcās bruņumašīnas, lai drīz izgaistu no acīm. Pučs bija apspiests. LEKB valde un festivāla komiteja nolēma atsākt festivāla sagatavošanas darbus. Vispirms bija jāatjauno cilvēku ticība tam, ka Rīga ir droša vieta ebreju foruma norisei, bet tas nebija tik vienkārši... Un tomēr plašie, daudzkrāsainie ebreju kultūras svētki notika, piesaistot visas pasaules ebreju sabiedrības uzmanību. Skatītāju vidū bija ne tikai ebreji, bet arī latvieši un krievi. Četras dienas LEKB ēkā, Latvijas Nacionālajā teātrī, Dzintaru koncertzālē, VEF Kultūras un tehnikas pilī, izstāžu zālēs notika

koncerti un tikšanās. Ieradās viesi, kas tomēr nebija baidījušies no nemierīgajiem apstākļiem Rīgā. Viņu vidū bija arī Dānijas galvenais rabīns Bents Melhiors un Zviedrijas galvenais rabīns Mortons Nerous...

Noslēguma koncerts notika Jūrmalā Dzintaru koncertzālē un pulcināja vairāk nekā četrus tūkstošus dalībnieku un viesu. Tas, protams, bija lieliski, ka kopā ar ebreju māksliniekiem uz skatuves dziedāja arī Latvijas Valsts koris Imanta Cepiņa vadībā. Kā vēlāk atzinas kora dalībnieki, viņi ar lielu interesi mācījušies ebreju dziesmas Makša Goldina apdarē.

Tās bija neaizmirstamas dienas, kurās mēs ieguvām daudz draugu, apmainījāmies dziesmām un grāmatām, dalījāmies sapņos... Bet svētki beidzās, un reizē ar darbdienām atgriezās pirmie trauksmes simptomi: mūsu spilgtajā daudzkrāsu vitrāžā, kas tik rūpīgi bija salikta no lauskām, parādījās pirmie tukšie laukumi...

Jau pirms festivāla sākuma no Rīgas aizbrauca dziedātāja Ada Svetlova, Latviju atstāja Sems Heifecs, viņam sekoja Jakovs Celevičs.

Cilvēki aiziet no dzīves, bet vēl šodien bērni teātrī spēlē lugas Ļeva Reizina tulkojumā, «Kinor» dzied melodijas, ko dāvājis Mendelis Moreins, lasītāji bibliotēkās izmanto grāmatas, ko atstājis Ābrams Barmazels. Bet Šimona Dubnova ebreju skolas dzimšanas dienā ar klusuma brīdi godina tās dibinātāju Honi Bregmanu.

Un tomēr ir bezgala skumji. Liekas, pienācis brīdis izsaukties kā Šekspiram: «Pārtrūkušas saites laiku starpā!» Nav vairs kam nodot idiša kultūras stafeti – kultūras, kas gadu simtiem pastāvējusi Latvijā. Un vai tā vairs vajadzīga jaunatnei, kas orientēta uz Izraēlu, kur valsts valoda ir ivrits... Domājams, ka, atjaunojot un apgūstot senču kultūru un valodu – ivritu, nedrīkstam aizmirst arī idiša kultūru. Tiesa gan, izveidojusies paradoksāla situācija: šodien ebrejiem ir savs nams, ir tiesības attīstīt savu kultūru... un arī bažas, ka avoti tūlīt, tūlīt izsiks.

Bet nesteigsimies notikumiem priekšā – dzīve turpinās. Mūzikas salonā, tāpat kā agrāk, notiek koncertlekcijas, kuras vada profesore Lija Krasinska, mūzikas zinātnieki Arkādijs Aizens un Marina Mihaiļeca. Tāpat kā agrāk ebreju svētkos uz skatuves skan dziesmas, kuras dziedājušas jau mūsu vecmāmiņas...

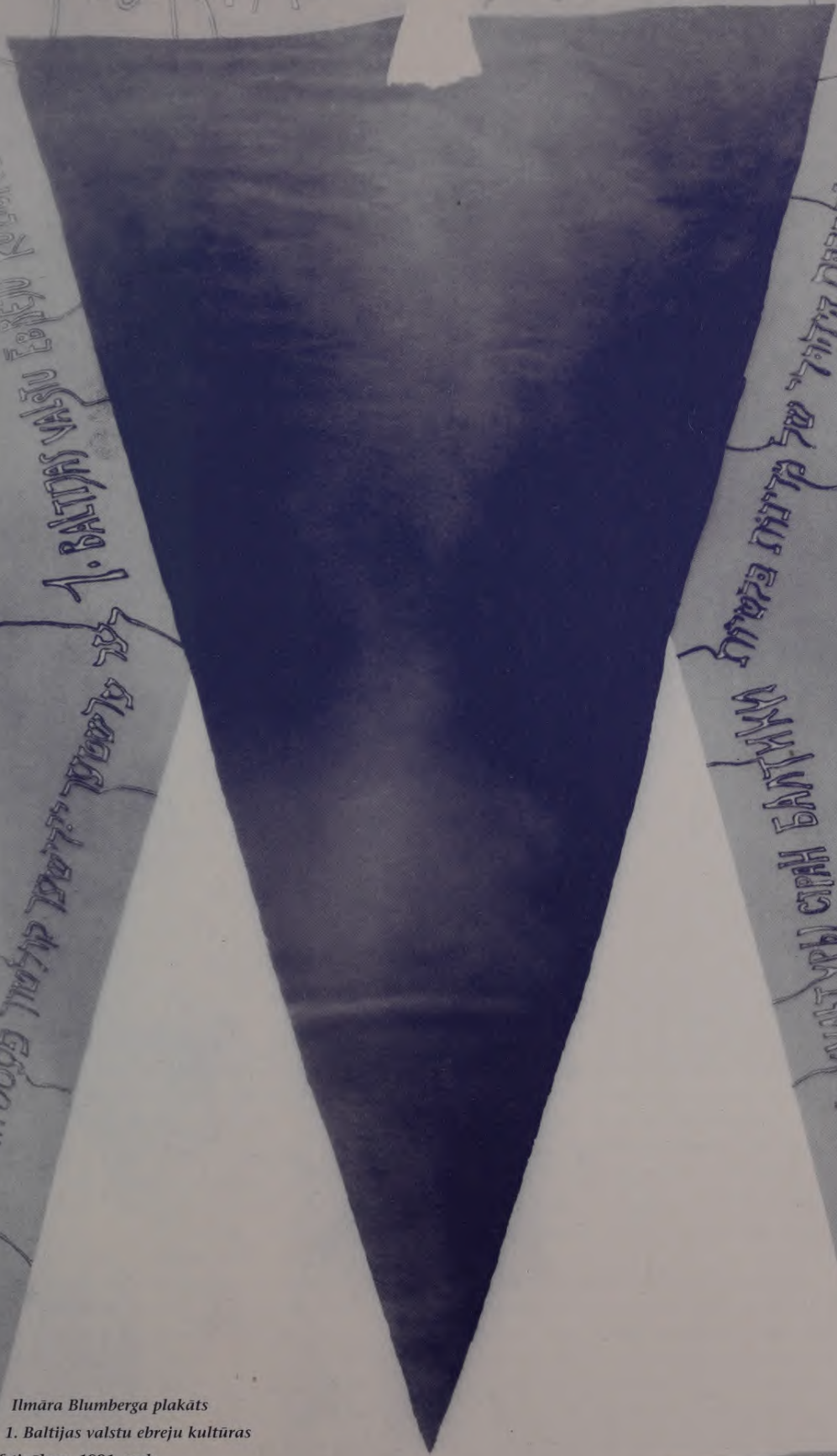
Kopš tā laika, kad Latvijas Ebreju kultūras biedrību reorganizēja par kopienu, namā vakarus rīko ne tikai radošo kolektīvu pārstāvji – zem šī nama jumta ir daudz nodaļu. Ar kultūras darbu tieši saistītie cilvēki meklē un atrod jaunas darba formas un jaunus izpildītājus...

Pie mums nāk mākslinieki, kas diemžēl neprot ebreju valodu, bet alkst strādāt dzimtajā namā, kas negrib pieļaut šī gaismekļa nodzišanu. Šīs alkas spiež lomas mācīties ar tulka palīdzību, sēdēt garas stundas, klausoties magnetofona ierakstus.



1. Baltijas valstu ebreju kultūras festivāla karogs. 1991. gada foto

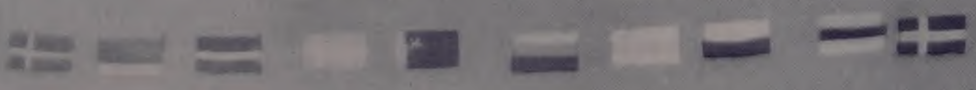
1ST FESTIVAL OF BALTIC JEWRY



1. BALTIJAS VALSTU EBREJU KULTŪRAS
FESTIVĀLAM. 1991. GADS

הפסטיבל הראשון לתרבות היהודית של קהילות פלשתינה
באזור הבלטיק
1. БАЛТИЙСКОЕ ЕВРЕЙСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ФЕСТИВАЛЬ
1991 ГОДА

Ilmāra Blumberga plakāts
1. Baltijas valstu ebreju kultūras
festivālam. 1991. gads



RIGA

Blumberg-91

Anna Umanska, Leonīds Rimars vārdu pa vārdam iemācās lomu idišā. Var rasties jautājums: kam vajadzīgs tāds šķietami bezjēdzīgs darbs, ja zālē palikuši pavisam nedaudzi, kas viņus saprot? Vai tā ir nostalgija pēc pagājušā? Cenšanās pierādīt savu piederību savdabīgajai ebreju kultūrai? Domāju, ka tas nav īstais iemesls. Patiesībā tās ir bailes – bailes no jauna kļūt par cilvēkiem bez saknēm, karāties gaisā, no jauna nodot aizmirstībai to, ko ar tādām grūtībām nosargājām, – savu identitāti.

Šodien kultūras centrā līdzās māksliniekiem savu brīvo laiku pavada arī piecu klubu dalībnieki, apspriežot dažādus literatūras, mākslas un vēstures jautājumus.

Radošās inteliģences klubs «Davar» pulcina zinātniekus, aktierus, mūziķus, literātus. Tā pastāvīgie apmeklētāji ir profesori Ābrams Kļocins, Geršons Breslavs, Ruvins Ferbers, pazīstamā kinozinātniece Valentīna Freimane. Klubs «Maajan» aicina tos, kuri cenšas uzzināt kultūras jaunumus gan diasporā, gan Izraēlā. Klubs

sinagogu daudzi no jauna sākuši uztvert kā ebreju tautas gara skolu.

Latvijas ebreju sabiedrības dzīvē īpaša vieta ir Izraēlas kultūras centram diasporā (vadītājs Aleksandrs Ferdmans). Tieši Izraēlas centrs sniedz ziņas par dzīvi Izraēlā. No centra pienāk arī mums tik nepieciešamie metodiskie materiāli.

Interesanti radošie kolektīvi ir arī Šimona Dubnova ebreju skolā. Minnas Dineres vadībā šeit jau piecus gadus darbojas kolektīvs «Zilberne gleleleh» («Sudraba zvaniņi»). 1997. gadā M. Dinere atstāja Latviju, bet kolektīvs turpina darboties. Sergejs Rozencveigs māca ebreju dejas pamatus. Iepriecina darbība arī citās ebreju kopienās Latvijas pilsētās: tiek organizētas bērnu grupas, rīkoti vakari, koncerti, konkursi, svētkos cilvēki brauc no kopienas uz kopienu, atbrauc pie mums uz Rīgu pēc notīm vai grāmatām. Mūsu teātra trupa brauc uz Liepāju, Daugavpili, Tukumu, Jūrmalu... Tomēr tie ir tikai asiņi. Vai tiem būs lemts izaugt par kaut ko nozīmīgu? Kādas ir prognozes?

Kopaina nav sevišķi iepriecinoša. Mēs jau noskaidrojām, ka lielākā daļa ebreju kultūras nesēju ir aizbraukusi. Šis process acimredzot turpināsies. Mūsu uzdevums nav analizēt šīs parādības cēloņus... Šodien Latvijā vēl ir 15 tūkstoši ebreju. Vai tas ir daudz vai maz – tas nav būtiski. Galvenais ir saglabāt un iespēju robežās izpētīt to, kas palicis no pagātnes, to, ko mēs ietveram jēdzienā «ebreju kultūra». Ja Toras valoda varēja kļūt par veselā jaundzimušas ebreju valsts valodu, tad nav izslēgts arī hipotētisks Eiropas Kopienas modeļa variants, kas paglābtu idišā kultūru. Kas zina, kad būs pieprasījums pēc tā, ko mēs šodien cenšamies saglabāt.

Šajā sakarā īpaša nozīme ir muzeja «Ebreji Latvijā» atklāšanai Ebreju namā. Tā radītājs un iedvesmotājs Mārgers Vestermans nežēlo spēkus, lai muzejs būtu interesants ne tikai ebrejiem, bet arī plašākai sabiedrībai.

Un – tāpat kā agrāk pulsē ebreju dzīve Latvijā, tāpat kā agrāk pildās skatītāju zāles... Un ne jau tikai ar ebreju publiku. Jo vairāk ir cilvēku, kas patiesi ieinteresēti ebreju kultūras attīstībā, jo mazākas iespējas tai izzust no Baltijas jūras krastiem. Jo vairāk spilgtu personību darbojas latviešu radošajos kolektīvos, jo lielāka ir savstarpējā sapratne un cieņa...

Kāda šodien izskatās mūsu lausku vitrāža? Diemžēl tā kļūst aizvien mazāka, saraujas kā šagrēnāda, citu pēc cita zaudējot savus daudzkrāsainos vērtīgos komponentus... Tukšās šūniņas nav ar ko aizpildīt. Un tomēr gribas cerēt, ka – kā teikts Rakstos – Dievs svētīs Ebreju namu, ja arī tur paliktu kaut desmit cilvēki, kas ar mieru mācīties ebrejības mūžīgo gudrību.



Solistu grupa un bērnu dziesmu ansamblis «Aviv» tradicionālo ebreju svētku koncertā. 1997. gada foto

«Simha» reizi mēnesī pulcina bērnus un viņu vecākus. Literatūras cienītāji satiekas klubā «Ha-Sefer». Un, beidzot, estētiskās audzināšanas centrs «Motek» (tulkojumā no ivrita nozīmē «saldumiņš»), uz kuriem dodas paši mazākie nama iemītnieki – bērni vecumā no 3 līdz 6 gadiem.

Iepriecina tas, ka kultūras dzīve nebūt nenorit tikai Rīgas ebreju kopienas nama sienās... Vecpilsētā, mazajā Peitavas ieliņā, par laimi, ir saglabājis nams, kurā pat nemieru laikā valdīja ebrejiskais gars un tradīcijas. Tā ir sinagoga. Šodien uz turieni dodas cilvēki gan svētku dienās, gan sēru brīžos. Viņi dodas turp ne tikai tādēļ, lai paklausītos divus brīnišķīgus kantorus Moši Aronu un Ļevu Frikseru; ne tikai tādēļ, lai atcerētos tradīcijas un lūgšanu vārdus. Cilvēki tiecas uz turieni tāpēc, ka



Bērnu teātra
«Čiri-biri-bom»
dalībnieki.
1996. gada foto

PASKAIDROJUMI UN AVOTU NORĀDES

M Ū Z I K A

- 1 The New Grove Dictionary. – London, 1980. – Vol. 9 – P. 461.
- 2 Рижский вестник. – 1904. – № 74 (2 apr.).
- 3 Turpat. – 1905. – Nr. 6 (10. janv.).
- 4 Šis ziņas ņemtas no anketas, ko pats H. Jadlovkers aizpildījis 1932. gadā, stādāmie darbi Latvijā konservatorijā. – LVA, 1655 f., 1. apr., 47. l., 7. dokuments.
- 5 Keizarišķā Krievu mūzikas biedrība dibināta 1859. gadā Pēterburgā, un tās filiāles atradās visās lielākajās cariskās Krievijas pilsētās. Biedrība nodarbojās ar koncertu organizēšanu. Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skola dibināta 1904. gadā.
- 6 Dzimtenes Vēstnesis. – 1912. – Nr. 86.
- 7 Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. – М.: Сов. композитор, 1974.
- 8 Еврейская энциклопедия. – Санкт-Петербург. [б.г.]. – Т. 13. – С. 45, 46.
- 9 Vēstule nosūtīta 1916. gada 18. augustā. – LVVA, 3997. f., 1. apr., nr. 16.
- 10 Alberts Kupers (1854–1924), istajā uzvārdā Kuperštoks. Spēlējis vijoli, klarneti, kontrabasu. Bijis mūzikas instrumentu meistars, vadījis nelielus orķestrus. Odesā populārs pedagogs.
- 11 Jaunākās Ziņas. – 1925. – Nr. 284.
- 12 Ilustrēts Žurnāls. – 1926. – Nr. 10.
- 13 Sociāldemokrāts. – 1926. – Nr. 234.
- 14 Васильев Н. Воспоминания. – Рига, 1960. – С. 33. – (Рукопись.)
- 15 Cit. no: Кулер Э. Воспоминания, статьи, материалы. – М., 1988. – С. 78. Pēc aizbraukšanas no Rīgas E. Kupers diriģēja daudzās Eiropas valstīs. 1940. gadā viņš pārcēlās uz dzīvi ASV. Kopš 1944. gada piecus gadus viņš strādāja «Metropolitan Opera», bet pēdējos dzīves gados – Luiziānas štata Batonrūžas simfoniskajā orķestrī.
- 16 Mūzikas Apskats. – 1938. – Nr. 4. – 124., 125. lpp.
- 17 Jaunākās Ziņas. – 1938. – Nr. 22 (28. janv.).
- 18 Turpat. – 1940. – Nr. 38 (16. febr.).
- 19 Turpat. – 1938. – Nr. 288 (19. dec.).
- 20 Cit. no: Briede V. Latvijas operas teātris. – Rīga, 1987. – 75. lpp.
- 21 Atsauksmes par L. Zahodņika uzstāšanos ņemtas no avižu izgriezumiem, kas glabājas viņa personiskajā arhīvā.
- 22 Cit. no: Brauns J. Vijoļmākslas attīstība Latvijā. – Rīga, 1962. – 207. lpp.
- 23 Brīvā Zeme. – 1936. – Nr. 264.
- 24 LVA, 1655. f., 1. apr., 120. l.
- 25 Mediņš J. Toņi un pustoņi. – Rīga, 1992. – 136. lpp.
- 26 Brīvā Zeme. – 1940. – Nr. 110.
- 27 Сегодня вечером. – 1933. – № 169.
- 28 «Man jūs abas ļoti patīkat, bet kāpēc jūs nebraucat uz Palestīnu?» (Vācu val.)
- 29 No A. Goldenveizera vēstules R. Mihelsonei, Maskavā, 1961. gada februārī. – R. Mihelsones meitas personiskais arhivs.
- 30 Сегодня вечером. – 1938. – № 182.
- 31 J. Ivanova atsauksme 1954. gada 22. maijā. – P. Pečerska personiskais arhivs.
- 32 Tolaik A. Kalniņa solodziezmas bija publicētas tikai daļēji un daudzas tika iestudētas pēc rokrakstiem. Gatavojot izdošanai, H. Brauns tās arī rediģēja.
- 33 Советская Латвия. – 1971. – 11 дек.
- 34 Rigas Balss. – 1977. – 8. apr.
- 35 Izraēlā bērnu mūzikas skolas sauc par konservatorijām.
- 36 Šeit laikam gan dzimšanas gads nav nosaukts precīzi, jo laikraksta «Сегодня вечером» 1933. gada 119. numurā ievietots sludinājums par 28. maija koncertu, ko Ā. Abramiss kopā ar bērniem sniedz par godu savai sešdesmitajai jubilejai. Tātad viņš dzimis 1873. gadā. (M. Mihaiļeca).
- 37 Literatūra un Māksla. – 1986. – 28. febr.
- 38 Turpat. – 1982. – 21. maijs.
- 39 Субботний день (Субботнее приложение газеты Латвийской Республики «Диена»). – 1993. – 31 июль. – С. 10.
- 40 No intervijas laikrakstam «Вечерние новости». – 1993. – 1 авг.
- 41 Шофар (США). – 1993. – № 23. – С. 7.
- 42 LVA, 423. f., 1. apr., 60. l.

LAUSKAS

- 1 Сегодня. – 1919. – № 565.
- 2 Сегодня вечером. – 1931. – № 19.
- 3 Сегодня. – 1922. – № 78.
- 4 Turpat.
- 5 Turpat. – 1925. – Nr. 268.

M Ā K S L A

- 1 Spriežot pēc publikācijām presē, izstādē piedalījās vairāk mākslinieku nekā minēts katalogā.
- 2 Aleksandrs Dembo. Lauskas. Džezs : [Intervija] // Labrit. – 1994. – 3. sept. – 9. lpp.
- 3 Turpat.
- 4 Turpat.
- 5 No nepublicētām H. Risina atmiņām «Par laiku un sevi».
- 6 Turpat.
- 7 Turpat.
- 8 Дымов М. Дети пишут Богу. – Рига, 1997.
- 9 Literatūra un Māksla. – 1989. – 19. aug. – 5. lpp.

L A U S K A S

- 1 Сегодня вечером. – 1925. – № 222.
- 2 Turpat. – Nr. 270.
- 3 Сегодня. – 1926. – № 254.
- 4 Turpat.
- 5 Сегодня вечером. – 1926. – № 260.
- 6 Turpat. – 1927. – Nr. 205.
- 7 Сегодня. – 1928. – № 16.
- 8 Сегодня вечером. – 1928. – № 260.

A R H I T E K T Ū R A

- 1 Asars J. Mākslas amatniecība // Kopoti raksti. – Rīga, 1910. – 1. sēj., 3. burtn. – 1. lpp.
- 2 Rigasche Almanach. – 1906. – S. 125.
- 3 Бродерсен Г. Архитектурные фасады в новом стиле. – Санктпетербург, 1902. – С. 14.
- 4 Pirangs H. Arhitektoniskās stila formas Rīgas pilsētas ainavā // Rīga kā Latvijas galvaspilsēta. – Rīga, 1932. – 119. lpp.
- 5 Mākslas vēsture. – Rīga, 1934. – 1. sēj. – 226. lpp.
- 6 Architektur & Wohnen. – 1992. – H. 6. – S. 176.

L A U S K A S

- 1 Сегодня вечером. – 1929. – № 160.
- 2 Turpat. – 1930. – Nr. 78.
- 3 Dienasgrāmata glabājas Izaka Cisera atraitnes Sāras Ciseres personiskajā arhīvā.

T E Ā T R I S

- 1 Dzene L. Vienkārši – Tina // Māksla. – 1969. – Nr. 4. – 32., 33. lpp.
- 2 Turpat. – 32., 33. lpp.
- 3 Хомский П. Об атоме и романтике // Сов. культура. – 1960. – 29 март. – С. 3.
- 4 Homskis P. Vai mūsdienu teātris ir laikmetīgs? // Teātris un Dzīve. – Rīga, 1961. – 96., 97. lpp.
- 5 Šapiro Ā. Starpbrīdis. – Rīga, 1991. – 41. lpp.
- 6 Turpat. – 76. lpp.
- 7 Turpat. – 71. lpp.
- 8 Сегаль З. Русский театр в Риге. – Рига, 1994. – С. 54.

L A U S K A S

- 1 Сегодня вечером. – 1932. – № 216.
- 2 Turpat. – 1934. – Nr. 273.

K I N O

- 1 Слуцкий Б. Сопротивление обстоятельствам // Искусство кино. – 1967. – № 9. – С. 45.
- 2 Freimanis A. Šmerļawudas stāstiņi. – Rīga, 1994. – 193. lpp.
- 3 Padomju Latvijas kinomāksla. – Rīga, 1989. – 41. lpp.
- 4 Freimanis A. Šmerļawudas stāstiņi. – 191. lpp.
- 5 Kļockins Ā. Par garamantu apmaiņu (saruna ar R. Kalniņu) // Literatūra un Māksla. – 1988. – 25. nov. – 12., 13. lpp.
- 6 Zandbergs V. Aktiera istā alga. – Rīga, 1993. – 45., 46. lpp.
- 7 Turpat. – 54. lpp.
- 8 Lice S. Latviešu literatūras klasika kinomākslā. – Rīga, 1977. – 22. lpp.
- 9 Padomju Latvijas kinomāksla. – Rīga, 1989. – 46., 47. lpp.
- 10 Freimanis A. Šmerļawudas stāstiņi. – 198., 199. lpp.
- 11 Vinokurovs J. Daudzveidība. – Rīga, 1966. – 75. lpp. Atdzejojis Rainis Remass.
- 12 Франк Г. Карта Птолема. – Москва, 1975. – С. 225.
- 13 Tā dēvēja ebreju armešanās robežas apdzīvotās vietas, kur ebreju iedzīvotāji bija vairākumā.
- 14 Клецкин А. Предисловие к портрету // Герц Франк и его фильмы. – Москва, 1988. – С. 1.
- 15 Vācietis O. Nolemtība. – Rīga, 1985. – 434., 435. lpp.
- 16 Polanyi M. Personal knowledge. – Chicago, 1962. – P. 87.
- 17 Triju zvaigžņu atspidums. – Rīga, 1994. – 49. lpp.

GRĀMATĀ MINĒTO PERSONU RĀDĪTĀJS

A

Abduļins A. 152
 Abramisa Katja (Hasja) 45, 46
 Abramiss Ābrams 12, 36, 45, 47, 99
 Abramiss Izraīls 21, 38, 44–47
 Abramiss Jakovs 45, 98, 157
 Abramoviča Lija (Šveinika) 27
 Adamovičs Alberts 69
 Adlere Emilija 114
 Adlers Juliuss 96, 114
 Agaranjans Rubens 47
 Ahmatova Anna 74, 81
 Ahrons Josifs 42, 64
 Ainbindere Marina 69
 Aizens Arkādījs 39, 53, 192
 Akcina-Zingarenko Rašele 28
 Akurātere Livija 119, 153
 Aleksandrovičs Mihails 15, 22, 23, 46, 49
 Aleksandrovs Anatolijs 38
 Aljanskis Mihails 59
 Alksnis Jekabs 167
 Almazovs S. 19
 Aļošina L. 51
 Amati – vijolmeitaru ģimene 17
 Amtmanis-Briedītis Alfrēds 114, 121
 Ančarovs M. 22
 Andersens Hanss Kristians 132, 165
 Andersone-Silāre Laima 31, 37
 Andrejevs A. 146
 Anšeleviča Gaļina 28, 29
 Antipovs Gurijs 37
 Antonovs 140
 Anuijs Žans 151
 Aramsons Naums 69
 Arbeņina Anna (pseud.) Ritova Haja (ist.) 31, 50
 Arbuzovs Aleksejs 132, 136
 Arenskis Antons 51
 Armands Pāvels 161, 163–166, 177
 Arnitis Aleksandrs 21
 Arnšteins Rudijs 68
 Aronova-Botvinkina Lea 69
 Aronovičs 45
 Arons Moše 194

Artmane Vija 151
 Asars Jānis 105
 Astarovs 140
 Ašenkampfs Alfrēds 105
 Ašmane A. 156
 Ašs Šoloms 96, 97
 Auers Leopolds 13, 14, 21, 35, 36, 46
 Augstkalna Maija 119, 120, 134
 Augškaps Agrijs 126, 127
 Auškāps Kārlis 137

Ā

Āreņštams V. 111
 Ārenšteins Marks 96

B

Babčins Jefims 28
 Babels I. 152
 Babins Viktors 20
 Bahs Johans Sebastians 14, 22, 29, 32, 43–45, 47, 51, 53
 Bajanova Alla 58
 Balakirevs Milijs 31
 Baltēre Jadviga (Hedviga) 28
 Baltēre Marina 28
 Baļuna Vera 132
 Bandrovska-Turska Eva 19
 Barabanovs Nikolajs 140
 Bargais Ivans 140
 Barmazels Ābrams 192
 Barsova Valerija 76
 Baršajs Rudolfs 47
 Barščevska I. 157
 Bartoks Bēla 43
 Baškirovs Dmitrijs 44
 Bašmets Jurijs 44
 Bašs Mendelis 34–37, 47
 Beilins 156
 Bellini Vinčenco 57
 Beļavskis Leonids 145, 146, 151
 Beļinka Noemi 28

- Berdjajevs Valerians 19
 Beregovskis Moisejs 38
 Berezovska Larisa 39, 52
 Bergere Rašele 156
 Bergmanis I. 152
 Berlina-Handlere Mira 26, 52
 Berlina Vīna 14
 Bermans Lazars 44
 Bernāra Sāra 119
 Bernšteine Mirjama 156
 Bernšteins Leonards 151
 Bernšteins Boriss 95
 Bertovskis Ernests 33, 42, 53
 Berzinskis Ēvalds 48, 49
 Bērziņa Dace 47
 Bērziņa Vizbulīte 39
 Bērziņš Alberts 13
 Bērziņš Boriss 71
 Bērziņa Lilita 151
 Bērziņš Rūdolfs 24, 50
 Bethvens Ludvigs van 13, 14, 18, 20, 27, 29, 32, 33, 37, 42, 43, 45, 51, 53
 Bigača Antra 56
 Bijēšu Marija 51
 Bikše Karlis 113
 Bimko F. 98
 Birmanis Ļevs 119, 123, 124
 Bizē Žoržs 13, 18, 20, 50, 55, 56
 Bibers Gunārs 153
 Blaumanis Rūdolfs 35, 37, 121, 142, 151, 164, 165
 Blažeks V. 133
 Blehovičs A. 157
 Blehs Leo 17–19
 Bloha Edite 192
 Blohs Ernests 22, 42
 Blumbergs Ilmārs 151, 192, 193
 Blumentāls Konstantīns 28, 29, 32–35, 40, 44, 53, 56
 Bļahers Š. 99
 Boguslovskis V. 106, 107
 Boito Arrigo 55
 Bolotova Marija 50
 Bomarše Pjērs 128
 Borodins Aleksandrs 37, 51
 Borovskis Aleksandrs 31
 Borščevska J. 115
 Botvinkins L. 115
 Brahmane Elga 31
 Brandmans 22
 Brance Janīna 120
 Brauna Dora 23, 31, 32
 Brauna Ludmila 47, 54
 Brauns Hermanis 24, 29, 30–32, 35, 38, 40, 50, 54, 157
 Brauns Joahims 32
 Brauns Uldis 168, 169, 170
 Brāmss Johanness 14, 21, 42, 51, 54
 Bregmans Hone 189, 191, 192
 Brehmane Alise 114
 Brehmane-Štengele Milda 17, 19
 Brehts Bertolds 137, 151, 152
 Brenčs Aloizs 120
 Brensons Teodors 69
 Breslavs Geršons 194
 Breza S. 157
 Brežezovskis B. 145
 Brežņevs Leonīds 75, 77
 Briede Aleksandra 77
 Briede Brigita 39
 Briede Ligita 43
 Briede-Bulavinova Vija 18, 39
 Briedis (pulkvedis) 165
 Brigadere Anna 120
 Brikmane Zlata 28
 Brikners Karls 32, 42
 Britens Bendžamins 43
 Broda Rāhele 33
 Brodeckis Juliāns 13, 14
 Brodersens G. 106
 Brodska J. 137
 Broka Terēzija 36
 Brokhauss (izd.) 15
 Brovaka Valentīna 27, 33, 52–54, 56
 Bruks Pīters 119
 Bucko Jurijs 43
 Budo Silva 31, 98, 99, 156, 157
 Buhova Rēģina 52
 Bulatovs 140
 Bulavko Faina 49, 27
 Bulgakovs Mihails 140, 152
 Bunčuka Jekaterīna 138–142
 Burovs Arnolds 120, 121
 Bušs Vilhelms 121
 Buškins Isers 30, 49, 51
 Buzgans Havels 97–99, 114
 Būrs Jurijs de 138–140

C

- Celevičs Jakovs 190, 192
 Cepilovičs 129
 Cepītis Imants 38, 192
 Ciganovs Dmitrijs 47
 Cipins Josifs 47
 Cisers Izaks 115, 156, 157
 Cīvjans Juris 161, 163, 182–185
 Cukermanis Bencions 69

Č

- Čaikovskis B. 163
 Čaikovskis Pēteris 13, 14, 17, 19, 20–22, 29–32, 37, 40, 47–49, 51
 Čaks Aleksandrs 136
 Čečuļins Dmitrijs 76
 Čehovs Mihails 96
 Čehovs Antons 136, 137, 141, 149, 150, 152, 153
 Čerkaskis Aleksejs 58
 Čerņaks Jevgeņijs 50
 Čerņavska Ella 26

Čerņavska Emma 26
 Čerņavska Tatjana 26
 Čerņenko Konstantins 178

D

Dal Monte Toti 19
 Dali Salvadors 70
 Dambis Pauls 43
 Daniels 157
 Dannenhiršs Bernhards 69
 Dargomižskis Aleksandrs 19, 30, 50, 51
 Daškovs Aleksandrs 24, 31, 60
 Dauge Nikolajs 28, 31
 Daugulis Arvids 36
 Davidova Inna 56
 Dārziņš Emīls 47, 58
 Dārziņš Volfgangs 58
 Debišī Klods Ašils 29, 33, 37, 54
 Deičs Felikss 119, 153–155, 190
 Delibs Leo 18
 Dembo Aleksandrs 70–73
 Dembo Cecīlija 71
 Dembo Moisejs 115
 Dembo Mozus 69
 Derions D. 151
 Dikenss Čārlzs 129
 Dimiters Arturs 151
 Dimovs Mihails 88
 Dinere Minna 190, 194
 Djagiļevs Sergejs 17
 Dolgovs Valērijs 174
 Dolženko Irina 56
 Donfukss 114
 Doniceti Gaetano 55, 133
 Dostojevskis Fjodors 140
 Dozorcevs Andrejs 191
 Drda J. 120, 131
 Dreijmanis Pāvils 113
 Dubasovs Nikolajs 58
 Dubins Herberts 94, 95
 Dubnovs Šimons 192, 194
 Dvoreckis I. 152
 Dzekuns A. 152
 Dzene Līlija 120, 121
 Džordāno Umberto 18

E

Edidovičs Mihails 191
 Efrons 15
 Efross Anatolijs 119
 Einesa A. 64
 Einess A. 50, 98, 122, 114
 Eizenšteins Mihails 103–108
 Eizenšteins Sergejs 105, 107, 108
 Elgurts Josifs 84–87
 Ellegore France 22

Elmans Miša 46
 Engelis Julijs 22
 Epels A. 152
 Epnars Ansī 169
 Epšteins Makss 64

Ē

Ēdelmans Pāvels 52
 Ērenburgs Ilja 167

F

Fabriciuss Jānis 167
 Fabrikante Marina 52
 Fajers Jurijs 14
 Fasthubers G. 75
 Fedorovskis Nikolajs 49
 Feigelsons Ābrams 14, 15, 19
 Feigelsons Izraīls 49–51
 Feigelsons Josifs 48, 51
 Feigina Zāra 34
 Felds 46
 Ferbers Ruvins 194
 Ferdmans Aleksandrs 194
 Filips 45
 Finkelšteins J. 111
 Fitelbergs Gžegožs 14
 Fīlds Džons 54
 Fjodorova Aleksandra 156
 Fleišmans Solomons 115
 Flešs Karls 21
 Fliers Jakovs 29
 Fogelmanis Oto 14
 Folcs Augusts 111
 Franks Hercs 161, 168–175, 177
 Franks Sezārs 21, 28, 29, 46
 Freibergs Andris 136
 Freids Zigmunds 64
 Freimane Valentina 119, 161, 182–184, 185, 194
 Freimanis Aivars 162–165, 168–170
 Frijārs Visvaldis 169
 Friksers Ļevs 194
 Fridlendere Sofija 24, 38, 60
 Fridlenders I. (Sams Hiors) 69, 99, 156, 157
 Fridmans Anatolijs 191
 Fridmans Leibs 97
 Frumins Mihails 161

G

Gailis Māris 183
 Galante Inese 37, 38, 49, 50, 54, 55
 Galante Tamāra 54
 Garanjans Georgijs 58
 Garfunkelis G. 190
 Garfunkels 156

Garūta Lūcija 32
 Gedravičs Ļutgards 168
 Gelmans A. 152
 Geļbergs Semjons 69
 Georgijevs K. 32
 Gercmarks Ļ. 115
 Germans Aleksejs 145
 Germans J. 96, 133
 Geršvins Džordžs 29
 Gilelss Emils 29, 44
 Gilberts 114
 Gimmelgofs M. 115
 Ginks K. 152
 Ginzburgs Grigorijs 32, 55, 56
 Girmuns Arijs 115
 Gižickis G. 13
 Glazunovs Aleksandrs 21, 32
 Glens A. 48
 Gliers Reinholds 35
 Gloss 114
 Gluks Kristofs Vilibalds 19, 55
 Gluzmane Ludmila 49
 Gluzmans Mihails 49
 Gluzmans Vadims 49
 Gļinka Mjhails 30, 39
 Gņesins Mihails 22
 Goba Tija 31
 Gogolis Nikolajs 22, 129, 141, 149, 150, 152
 Goldenveizers Aleksandrs 27
 Goldfadens 96
 Goldfelds V. 128
 Goldins Makss 24, 28, 34, 35, 37–39, 47, 51, 54, 55, 188, 192
 Goldšteins V. 110
 Gomane-Dombrovska Ludmila 27, 33, 59
 Gončarovs Ivans 141, 151, 152
 Gora 64
 Gorbačovs 124
 Gordins 97
 Gorelika L. 189
 Gorkijs Maksims 136, 142, 148, 149, 151, 152
 Gors Mihails 156
 Gotliba Herta 20
 Gotlibs Fēlikss 27
 Granovskis Aleksejs 125–127
 Graubiņa Ilze 44, 49
 Graubiņš Jēkabs 17, 19, 21, 22
 Grāvītis Oļģerts 58
 Greidāne Lilija 50
 Grēviņš Valdis 121
 Gribermanis Aleksandrs 167, 169
 Grieze Aida 43, 47
 Grišins Aleksandrs 124, 190
 Gri Anri 99
 Grigs Edvards 23, 42
 Grinbergs M. 43
 Grinblats Romualds 34, 35
 Grinfelds Nils 52
 Grodzovska Raisa (Kažoka) 52
 Grosvalds Jāzeps 164

Gubarevs V. 130
 Gudets G. 137
 Gudričs F. 130
 Gudzuks Staņislavs 134, 136
 Guļajevs Jurijs 58
 Gumarinsons 156
 Guno Šarls 12, 13, 18, 19, 55
 Gurvičs Jakovs 14, 15, 23, 32, 45
 Gusmans Izrails 29
 Gutkins Ābrams 161, 168, 182
 Gutņikovs Boriss 32, 44
 Gūtmane Natalija 44
 Gūtmans Salomons 69
 Gūtmans Simons 69
 Gūtmans Naftalijs 69
 Gvadanini – itāļu vijolmeistaru ģimene 42

H

Hačaturjans Arams 30, 32, 42
 Hakets A. 130
 Halevi (Alevi Žaks Fromentels) 18
 Handlere Bella 28
 Handlere Mira 26, 52
 Hanovska fon L. 105
 Hanzena Cecilija 21
 Haradžanjans Rafi 33
 Harusi E. 34
 Haskins Zamuels 69
 Hauptmanis Gerharts 154
 Hazana Mirjama 28, 38, 42
 Heifecs Ilja 59
 Heifecs Samuils (Sems) 57, 59, 188–190, 192
 Heine Silvija 31
 Heine-Vāgnere Žermēna 31
 Hellers Josifs 19
 Heļņikovs Pēteris 183
 Hendelis Georgs Frīdrihs 14, 21, 43, 51
 Henkins Viktors 58
 Hercbaha Debora 27, 50
 Hercbahs Mironis 26
 Hercbergs H. 110
 Hercberga Tīna 119–122, 124
 Hercens Aleksandrs 79
 Hermanovskis Teodors 113
 Hikmets N. 145
 Hilbigis Hermanis 108
 Hilfs A. 14
 Hilsbahs Morduhajs 97
 Himmelhoha Hiena 69
 Hindemits Pauls 43
 Hiršbeins 97
 Hļeņnovs A. 145
 Hmeļnickis Bogdans 6
 Hohlovs Vladimirs 38, 51, 55
 Holmeckis Boriss 28
 Homicers Mihails 44
 Homskis Osips 125
 Homskis Pāvels 119, 125–133, 135

Hruščovs Ņikita 75, 77
Hubermans Broņislavs 45

I

Ibsens Henriks 141, 142, 154
Icikšone-Handlere Bella 26
Igo Viktors 129, 132
Igumnovs Konstantins 33
Iļjins A. 150
Isajeva Alla 127
Išhanovs Mihails 49
Itkina Alla 47
Ivanovs Aleksandrs 163, 164
Ivanovs Georgs 89, 144
Ivanovs Jānis 29, 33, 37, 43
Ivanovs Jevgeņijs 30
Ivanovs Vjačeslavs 184
Izaī Ežēns 21
Izjumovs Samsons 55

J

Jadlovkers Hermanis 12, 13, 15, 20, 26, 49, 114, 157
Jahontovs Mihails 46
Jakobsons 64
Jakovļevs Jurijs 140
Jampoļskis Ā. 35, 36
Jampoļskis Ļ. 23
Jansons Aberts 29
Jaņenko Irina 26, 39
Jaunsudrabiņš Jānis 165
Jefimovs I. 97
Jefremovs Andrejs 126–129
Jeršova Jevgeņija 20
Jo Mihails (Jofe Meijers) 62, 64, 69, 98, 99
Joahims Jožefs 14
Jofe Ābrams 48
Jofe Anžela Jefima m. 49
Jofe Anžela Ābrama m. 48
Jofe Dina 27, 49
Jofe Dons 48, 51
Jofe Elhonons 47, 48
Jofe Jakovs 157
Jofe Jefims 48, 49, 52
Jofe Jekabs 15, 20, 22, 49
Jofe Ramons 48
Jofe Sofija 48
Judeloviča Haja – sk. Ritova
Julins Jeguda 97, 99, 114
Jungmans 64
Jurevičs Visvuds 22
Jurjāns Pāvuls 14
Jurovecka Regina 48
Jurovskis Jurijs 141
Juškevičs S. 96
Juzovskis J. 145

K

Kaciznis 97
Kacmans A. 144
Kacs Arnolds 29
Kacs Arkādijs 119, 143–152
Kadišs Vladimirs 69
Kagans E. 156
Kagans Oļegs 44
Kaizeroviča Marija 97
Kaizerovičs Dāvids 97
Kaktiņš Ādolfs 17, 22
Kalderons Barka de la 128
Kalēja Freda 37
Kalniņš Aldonis 36
Kalniņš Alfrēds 31
Kalniņš Rolands 162, 164, 165
Kalna Inga 56
Kalsons Romualds 43, 56
Kantāne Ausma 151
Kaplans K. 99
Kapsira Mercedes 19
Karajevs Kara 43
Karbulka 35
Karlsons Juris 43
Karmazinskis Nikolajs 167
Karūzo Enriko 13, 50
Kasparovičs 77
Kauliņš Edgars 174, 175
Kaupužs Vladimirs 39, 50, 144
Kazadezi Roberts 31
Kazancevs A. 152
Kārkliņa Nadežda 31
Kārkliņš Ludvigs 36, 48
Kedrovs Mihails 127
Kerijs J. 144
Kestners Ērihs 131
Kisins Rūdolfs 43
Kitajeva Marta 136
Klē Pauls 73
Kļaviņa T. (Mazo) 27
Kļaviņš Aldis 94
Kļaviņš Arvids 21
Kļockins Ābrams 95, 183, 185, 189, 194
Knuševickis S. 32
Kobļakovs Ļevs 52
Koblencs Anatolijs 28
Kobzons Josifs 58
Kocels Hanss 106
Kokars Imants 36
Komisarževskis Fjodors 139
Kondrašins Kirils 29
Koniss J. 42, 45, 46
Konopackis Viktors 127
Konrāds Herberts 160
Kontors Anatolijs 95
Kopelovičs Aleksandrs 69
Korelli Arkandželo 47
Korins Pāvuls 76, 77
Korneičuks Aleksandrs 142

Korngolds Eriks Volfgangs 46
 Koroļkevičs Fridens 161, 162
 Koroļovs 77
 Korostiļovs V. 130
 Koršs 96
 Korto Alfreds 31
 Kostērs Šarls de 131, 135
 Kovaļenko Boriss 172, 175
 Kovnatora Klāra 190
 Kraiņevs Vladimirs 44
 Krampe Vera 24
 Krancmanis Aivars 37, 55
 Krasinska Lija 11, 23, 26, 29, 32, 33, 35, 38–40, 44, 52, 59, 192
 Krasts R. 74
 Kreins Julians 22, 64
 Kristi Leonids 127, 167
 Krenbergs Imants 120
 Krēmers Gidons 44
 Krēmers I. 99
 Kričevskis Vitālijs 191
 Kroders Oļģerts 154
 Kroģis Valdis 175
 Kronberga Elvira 145
 Krupņikovs Grigorijs 189, 190, 192
 Krūmiņa Brigita 191
 Kublanovs Osvalds 161, 177, 182
 Kunders M. 135
 Kunkule Laima 48
 Kupčs Māris 37
 Kupers Alberts 17
 Kupers Emīls 17, 18
 Kuriševa Tatjana 39
 Kušnira H. 156, 157
 Kuzkovskis Josifs 69
 Kuzņecovs I. 131
 Kvartins B. 63
 Kvartins Z. 23
 Kviesis Alberts 75

K

Ķimele Māra 154

L

Lapidess N. 109
 Laps Romans 69
 Laube Eižens 108, 110
 Lavri Marks 22
 Lavrinoviča Kira 27
 Lazārs-Levi L. 31
 Lazdiņš J. 105
 Lācis Vilis 34
 Leinvande Faina 189, 190, 191
 Leinvands Mihails 189, 190, 191, 192
 Leimanis Aleksandrs 122
 Leimanis Leonids 165

Leonkavallo Rudžjero 12, 55
 Levensons Jaša 59
 Levina Sāra 190
 Levins 64
 Levitass B. 110
 Levitass G. 99
 Lielmane Rasma 28, 47
 Liepiņš Anatols 24
 Liepiņš G. 110
 Liesma Anna 160
 Lifšica Džoja 27, 28, 56
 Lifšicaite Nehama 38
 Lifšics Tovijs 36, 38, 42–44
 Lindenbergā Vita 39
 Liniņš Arnolds 154
 Lisagors 156
 Lists Ferencs 14, 27, 29, 31, 32, 54
 Lice Silvija 165, 182
 Licis Aivars 169
 Lobačova Jeļena 39
 Lorencs Viktors 162
 Lotmans Jurijs 184
 Lucenko B. 152
 Lukovs Leonids 164
 Lungins S. 135
 Lurjē Leons 168
 Lūcis Pēteris 154

Ļ

Ļadovs Anatolijs 37
 Ļapunovs Sergejs 32
 Ļebedevs O. 145
 Ļebediskis A. 105–107
 Ļeņins (Uļjanovs Vladimirs) 77, 165, 168
 Ļermontovs Mihails 58
 Ļeščenko Pjotrs 58, 59
 Ļisicina Jevgenija 44
 Ļubimovs Aļeksejs 44
 Ļubimova V. 130

M

Maculevičs Valentins 154
 Madrēvičs Artūrs 21
 Madrēvičs Juris 43
 Magaziners Jakovs 13
 Mahmoniks M. 110
 Maiska Lina 49
 Maiskis Mihails 49
 Maiskis Valērijs 49
 Majejskis Julijs 27, 28, 33, 41, 59
 Maļeckā Regina 43
 Maļikovs 140
 Makajenko A. 152
 Mamajeva Ņina 126
 Mandelsone Klāra 97, 99
 Mandelštams Osips 80

Mandelštams Pauls 64, 103, 108–113
 Mardžanovs Konstantīns 139
 Margolins Jevgeņijs 124, 161, 177, 178, 185, 191
 Marjanovskis Aleksandrs 59
 Marjanovskis Marks 59
 Marjaša Ruta 189
 Markuševiča Ella 45
 Martinū Bohuslavs 53, 54
 Martinovs Sergejs 37
 Maskanji Pjetro 12, 13
 Masnē Žils 18
 Mass Vadims 167
 Matsovs Romāns 29
 Mālers Gustavs 22, 64
 Mecs Ādolfs 15, 21, 22, 26, 45, 46
 Mediņš Jānis 19, 22
 Meijers Heinrihs 75
 Meierbērs Džakomo 13
 Meitāns G. 111
 Melhioris Bents 192
 Meļņikova 140
 Menakers Leonīds 145
 Mendelsons-Bartoldi Felikss 14
 Menoti Tatjana 19
 Merežko V. 147
 Metners Nikolajs 22
 Mihaiļeca Marina 11, 39, 52, 53, 57, 192
 Mihalkovs Sergejs 130
 Mihalovska Jelena 13
 Mihaļickis Džeks 59
 Mihelmane Irma 56
 Mihelsone Rahele 22, 27, 28, 49, 52, 53
 Mihelsons Leo 68
 Mihoelss Solomons (Vovsi) 25, 69, 119, 125, 126, 190
 Millers Artūrs 119
 Milners 64
 Milzarāja Inese 47
 Miro Hoans 73
 Mirzojans Edvards 43
 Mitusovs S. 106
 Mjaskovskis Nikolajs 42
 Mocarts Volfgangs Amadejs 18, 19, 21, 22, 27, 29, 32, 33, 37, 43, 45, 51, 55, 57
 Moisejevs Boriss 27
 Moljērs 97, 129
 Molnārs Ferencs 135
 Monte Dal T. sk. Dal Monte
 Moreins Mendelis 190, 192
 Morevskis A. 96, 97
 Mostras Konstantīns 35, 36
 Movšoviča I. 189, 190
 Mravinskis Jevgeņijs 47
 Muratovs 139, 140
 Musorgskis Modests 17, 18, 29, 30, 37, 40, 50, 51
 Muške Vija 39
 Muzaļevskis Vladimirs 35
 Muziļs A. 144

N

Nagornijs Semjons 164
 Nahmanoviča Raisa 28, 29
 Naika Arvids 75, 76
 Nalbandjans Ioannes 13, 14
 Napravņiks Eduards 14
 Natansons M. 111
 Naumovs Vladimirs 162
 Nedošivins Grigorijs 95
 Neihauzs Henrijs 29
 Neišloss Arkādijs 69, 115
 Nerous Mortons 192
 Nikolajevs Sergejs 175
 Nikolaji Oto 12
 Noimans Ērihs 68
 Norcovs Panteleimons 32
 Novoženeca Lea 69
 Nusinovs I. 135

N

Neizvestnijs Ernsts 77
 Nežlobins Konstantīns 139

O

Ocupa Raisa 21, 22
 Ofenbahs Žaks 18
 Oistrahs Igors 44
 Oļeša Jurijs 131
 Opeskina Estere 28
 Ordellovskis Gunārs 37
 Ore Ringolds 36
 Orfs Karls 55
 Orlovs Marks 126
 Orkova Ella 26
 Ostrovskis Aleksandrs 128, 135, 137, 140–142, 149, 152
 Ostrovskis Solomons 59
 Ošaņins Ļevs 130
 Otss Georgs 54
 Ovečkins Boriss 62
 Ozoliņš Arvids 20
 Ozoliņš Jānis 24
 Ozoliņš Valērijs 43, 46
 Ozolkāja Kārlis 160

P

Paganini Nikolo 21, 32
 Pakule Elfrida 24, 31, 60
 Papernijs Zinovijs 136
 Parparovs M. 115
 Pasternaks Mihails 69
 Pamše Kārlis 120
 Pastuhovs V. 20
 Pauls A. 43

- Pauls Raimonds 31, 121, 137
 Paukšs Hermanis 119, 123, 124
 Pāvuls Eduards 164, 165
 Pečerskis Pēteris 29, 30, 33, 51
 Perelmans Natans 53
 Pergolezi Džovani Batista 43, 44
 Peters Janis 185
 Petri Egons 21, 29
 Petrovs Jevgeņijs 128
 Petrovskis A. 139
 Pevznera Berta 125
 Pevzners 156
 Pēkšēns Konstantīns 105, 108
 Pērts Arvo 43
 Pētersons Ingus 37, 55
 Pētersons Pēteris 120, 136
 Pflūgs Roberts 110
 Piastro Josifs 14, 15
 Piastro Mihails 14, 15
 Piesis A. 110
 Piesis Gunārs 168, 170
 Pile Arta 24
 Pinskis 97
 Pismennaja Ludmila 56
 Pīks Rihards 174, 175
 Pirangs Heinrihs 106
 Plakidis Pēteris 43, 44
 Podnieks Juris 175, 178, 179, 185
 Pogodins Nikolajs 152
 Polanji Mihoels 183
 Pols A. 106
 Poļakovs Aleksandrs 55
 Poļakovs V. 121
 Poļevicka J. 140
 Ponkjelli Amilkāre 18
 Poseļskis Mihails 167
 Posohins Mihails 76
 Potockis 95
 Praudiņš B. 128–130, 145
 Praudiņa Raina 145
 Preiss E. 111
 Priede Gunārs 121, 130, 132, 134–137, 142
 Priednieks-Kavarra Arturs 76
 Prokofjevs Sergejs 32–34
 Psavke Vladimirs 26
 Pučini Džakomo 18–20, 55
 Pumpurs Andrejs 121
 Purvitis Vilhelms 68
 Puškins Aleksandrs 139, 141
 Putniņa Jautrite 50
 Putniņš Pauls 137
 Raikins Arkādijs 119
 Rainis (Pliekšāns Janis) 97, 131, 134, 137, 142, 153, 163
 Raizmans Jūlijs 163, 164
 Raja Solveiga 50
 Ramans Ģederts 43, 121
 Ranevskis 142
 Rapiņa Esfira 189, 190, 192
 Rašina Sāra 15, 19, 21, 31, 157
 Ratnere Rea 23
 Rauhvargers 19, 46
 Ravelis Moriss 28, 29, 37
 Reinharts 96
 Reinharts Makss 119, 156
 Reiters Teodors 17
 Reizins Ļevs 190, 192
 Reznīks A. 38, 42
 Rihters Svjatoslavs 29
 Rikarde Skilla 191
 Rikards Rodrigo 169
 Rilke Rainers Marija 81
 Rimars Leonīds 194
 Rimskis-Korsakovs Nikolajs 15, 17, 23, 40, 55
 Risins Haims 74–78
 Risins Josifs 47, 75
 Riss Olga 22, 64
 Ritova Haja 49, 50
 Ritovs Alberts 69
 Ritovs Viktors 53
 Rjabiniņš 64
 Rjabova Ludmila 31, 38
 Rodoss I. 77
 Rokpelnis F. 129
 Rolovs P. 129
 Rosīni Džoakino 19, 51, 55
 Rostropovičs Mstislavs 49, 51
 Roščins M. 152
 Rozenberga M. 98
 Rozenbergs Garijs 98
 Rozenbergs Gečs 28, 38, 190
 Rozenbergs Genādijs 51, 64
 Rozencveigs Sergejs 189, 190, 194
 Rozentāls Janis 164
 Rozovs Viktors 131, 147
 Rozovskis Baruhs Leibs 12, 45, 64
 Rozovskis Solomons (Šoloms) 23, 64
 Rozovskis M. 115, 152
 Rubins M. 114
 Rubinšteins Antons 51, 63, 64
 Runičs Osips 156
 Ruševičs Valdemārs 21
 Rutmanis Janis 106

R

- Rabinovičs J. 110
 Radlovs S. 142
 Radzinskis Eduards 146, 147, 152
 Rafailoviča-Mamiova Sofija 26
 Rahmaņinovs Sergejs 14, 28–31, 33, 51

S

- Safonova-Finkelšteina 64
 Saiva M. 31
 Sakoni K. 144, 146
 Sakss Pauls 19, 58
 Salvīni Salvatore 19

- Samsons-Himmelstjēns 14
 Sandlers Haims 97, 156
 Segaloviča K. 99
 Segals Zinovijs 119, 125, 138, 143
 Seleckis Andris 175
 Seleckis Ivars 170, 183
 Semjonovs A. 58
 Senakols Andrejs 54
 Sen-Sans Kamils 14, 49
 Sent-Ekziperī A. 122
 Serebrjakovs Pavēls 28
 Servantess 152
 Sēls Heinrihs 106
 Sigalova Pera 28
 Sikсна Žoržs 20
 Siliņš Egils 55
 Siliņš Jānis 115
 Simonovs Konstantīns 128, 146
 Sindings Kristians 14
 Singajevska Vera 131, 135
 Siņeļņikovs Nikolajs 139
 Sirota 157
 Sipolnieks Pēteris 44
 Skalbe Kārlis 121
 Skorika Karmella 7, 62, 186, 188, 190, 191, 192
 Skoriks Henriks 192
 Skuja Māris 55
 Skulte Ādolfs 34, 36, 40, 48
 Sloņimiska Sofija 24, 38, 60
 Sluckins J. 110
 Sluckis Boriss 162
 Sluckovs Marks 24, 27
 Slivkina Zoja 53
 Smilga Pēteris 13, 42
 Smilģis Eduards 114, 121
 Smoļare Raisa 30, 52
 Smuškevičs Ābrams 171, 180–182
 Sofroniķis Vladimirs 33
 Sokolovska Arija 14, 26, 39
 Sokoļskis Konstantīns 58
 Solomonskis 111
 Solžeņicins A. 147
 Spivakovs Vladimirs 44
 Sproģis Jānis 38, 55
 Sprūdžs Uldis 44
 Staļins Josifs 23, 41, 71, 75, 77, 163, 173, 188
 Stanelite Jolanta 56
 Staņislavskis 127
 Stepiņa Agne 53
 Stērste Elza 121
 Stivensons Roberts Lūiss 130
 Stradivāri – vijolmeistaru ģimene 17, 183
 Strasberga Li 119
 Straume Egils 43
 Stravinskis Igors 44
 Strelkovs Aleksandrs 76
 Striževska Jevģeņija 52
 Strenga Juris 151, 152
 Striževska Poļina 52
 Strode Ināra 24
 Stroks Oskars 58
 Stučka Pēteris 167
 Strunke Niklāvs 114
 Stūresteps Voldemārs 28
 Sudrabkalns Janis 17
 Sukuts Augusts 175, 183
 Surics M. 98, 99, 114, 156
 Sverdlova Ļubova 27
 Svetlova Ada 28, 30, 38, 51, 190, 192
 Svetlovs Mihails 128, 134, 135
 Svetovidovs Viktors 37
 Sviridovs Georgijs 30
- Š**
- Šacs-Aņins Marks 189
 Šafrans Daņiils 44
 Šagals Marks 80, 84, 88
 Šalits Leo 59
 Šapiro Ādolfs 119, 134–137
 Šapiro Danils 97, 99
 Šapiro Jakovs 69
 Šapiro Simanis (Šimons) 20, 114, 156
 Šaļapins Fjodors 18, 76
 Šatrovs Mihails 129, 134
 Šegelmans Semjons 69, 79–83
 Šehters Ī. 113
 Šeims-Toms Šlomo 44
 Šekspīrs Viljams 140, 149, 150–152, 192
 Šermans Izaks 69, 115, 156
 Šervinskis Mihails 105
 Šēls Heinrihs 108
 Šēnbergs Arnolds 43, 44
 Šēnhofs Pavēls 121
 Šilenskis A. 109
 Šillers Fridrihs 132, 141, 151
 Šimans Pauls 183
 Šklārs Efraims 15, 23
 Škoļņiks 114
 Škoļņiks Barciols 69
 Škoļņiks Davids 115
 Šlugere Kira 52
 Šmemans 64
 Šmits Ī. 140
 Šmuļevskis Igors 52
 Šnābels Arturs 20
 Šneiderovs Mihails 167
 Šnitke Alfrēds 43
 Šoloms Aleihems (pseud.) 15, 42, 97, 98, 114, 190
 Šopens Frederiks 27, 33, 45, 54
 Šostakovičs Dmitrijs 32, 34, 43, 49, 52, 54
 Šovs Bernards 131, 151
 Šperlings Benjamins (pseud. Čužojs) 59, 60
 Šperlings Gideons 60
 Špillere Natalija 32
 Šrage M. 112
 Šrekers F. 20
 Šrēdere Natālija 20, 27, 28, 31, 38, 51, 190
 Štāls A. 43

Šteinbergs P. 106
 Šteins A. 97–99
 Šteins Aleksandrs 133
 Štīlmans Mihails 69
 Štoks I. 120
 Štrauss Johans 18
 Štrauss Rihards 13, 55
 Štreitmans 98
 Šūberts Francis 14, 23, 42, 49, 54
 Šūberts Pauls 19
 Šulova Rašele 49, 50, 54
 Šuļatins Germans 167, 168
 Šūmanis Roberts 23, 27, 49
 Šuļženko Klaudija 58
 Švarcs Josifs 114, 130, 132, 135
 Šveca Tatjana 144, 146, 148
 Šveiniks Filips 41, 42
 Švinka Janis 47

I

Tagers Sergejs 21, 22
 Taics Mihails 47, 64
 Taktavišvili Otars 32
 Tallini Nina 22
 Tankela 98
 Taņejevs Sergejs 51
 Targonskis Jakovs 28, 35, 36, 42, 48
 Tartini Džuzepe 14, 21
 Taube Verners 13
 Tāls Edgars 21, 22
 Tāls L. 111
 Temko 64
 Terehovs 140
 Terpilovskis Alberts 122, 128
 Timenčiks Zalamans 169
 Timmermanis Boriss 69
 Toimane Margarita 20
 Tolstojs Ļevs 139–141, 145
 Tokajevs A. 129
 Tomā Alberto 45
 Tons Edgars 48
 Toporkovs Vasilijs 127
 Torgāns Jānis 39, 54
 Tovba Zinaīda 28, 53
 Tovstonogovs Georgijs 145
 Tretjakovs Viktors 47
 Trompovskis Edmunds fon 112
 Trošins Vladimirs 58
 Turgeņevs Ivans 137
 Tūri 145

U

Ulmanis Kārlis 75
 Umanska Anna 194
 Ungerns R. 140, 141
 Upits Andrejs 151

Upitis Pēteris 174, 175
 Uspenska A. 130
 Uspenska J. 130
 Utjosovs Leonids 58
 Utkins Valentins 40, 52
 Uzulniece A. 182
 Uzunovs Dimitrs 32

J

Vaga Klāra 38, 42
 Vaikule Laima 20
 Valters Raitis 185
 Vampilovs Aleksandrs 147
 Vanadžiņš Nikolajs 46
 Vanags Jūlijs 164
 Varšavska 114
 Vasermans D. 151
 Vasiļjevs Nikolajs 18, 152
 Vasks Pēteris 43, 44
 Vācietis Jukums 164, 165
 Vācietis Ojārs 181
 Vāgners Rihards 13, 17, 19, 51, 55
 Veclers Hanss 14
 Vedrinska M. 140
 Veisbeins Jefims 23
 Veisbergs A. 75
 Veldre Leons 43
 Veņavskis Henriks 14
 Verdi Džuzepe 12, 13, 18–20, 30, 50, 51, 54, 55
 Vestermans Margērs 189, 194
 Vebers Karls Marija 37
 Vejš Teodors 21
 Vētra Mariss 17, 22, 58
 Viardo Vladimirs 44
 Videnieks Alfrēds 165
 Villeruša Inta 56
 Vills Arvids 75
 Viļumanis Aleksandrs 50, 56
 Vinogradovs Sergejs 69
 Vinokurovs Jevgeņijs 173
 Vioti Džovani Battista 21
 Vipērs Boriss 94, 95
 Virsaladze Eliso 44
 Vitalina 98
 Viļņins 115
 Vivaldi Antonio 43, 44
 Vigners Leonīds 19, 29, 36, 37, 51
 Viksna Antra 28
 Viksna Normunds 28
 Vinšmanis Georgs 106
 Vitiņa Tamāra 24
 Vitols Jāzepe 15, 19, 20, 21, 36, 37, 39, 47
 Voiku Jons 35
 Volčeks J. 136
 Volfs Hugo 51
 Volfštads Abrams 97
 Volpīns M. 129
 Vovsi (Solomons Mihoelss) 25, 69, 119, 125, 126, 190

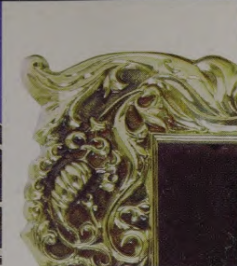
Vronska Viktorija 20
 Vulfsons Mavriks 189

Z

Zahava Boriss 145
 Zahodņiks Leonīds 15, 19, 20, 24, 49, 60
 Zaice Anda 137
 Zaks A. 131
 Zaķe Anita 43
 Zalcmanis Kalvis 174, 175
 Zalmanoviča Marija 21, 22
 Zaļups Kārlis 36
 Zandbergs Valdemārs 164, 165
 Zaneti 157
 Zarakskis 139
 Zariņš Indulis 95
 Zariņš Janis, režisors 19
 Zariņš Kārlis 31, 37, 55
 Zariņš Mārgers 40, 43, 44, 58
 Zariņš Valdis 36, 43, 44, 46, 47
 Zaslavskis Rūdolfs 156
 Zass Eliēzers 190, 191
 Zabers Janis 31, 37
 Zālītis Janis 17, 18, 21, 22
 Zālite Māra 134, 137
 Zālītis Oļģerts 169
 Zegors S. 23
 Zelbovičs A. 69
 Zelikmane Anna 28
 Zemovičs Elmārs 15, 57
 Zerņickis Georgs 88–93
 Ziedonis Imants 172
 Zihmanis K. 111
 Zilbergs Samuils 187, 191
 Zingarenko Rašele 28
 Zolotonoss Nikolajs 34, 161
 Zonnentāls 96
 Zosts Valērijs 28
 Zuskins V. 125
 Zvirbulis Miks 162
 Zvirgzdiņš J. 137

Ž

Žamiaks Ivs 133
 Žebranska Elza 49
 Žerebcova-Andrejeva 76
 Žihareva I. 140
 Žigure Hilda 124
 Žīgurs Jānis 120
 Žurbins A. 152



MĀKSLA

G. ZERDIČKIS

MĀKSLA

S. ŠEGELMANS

MĀKSLA

A. DEMBO

ARHITEKTŪRA

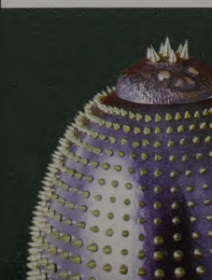
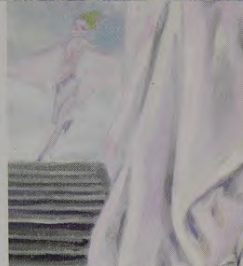
P. MANDELŠTAMS

ARHITEKTŪRA

M. EIZENŠTEINS

MĀKSLA

H. RISINS



Georgs Zernickis.

Kāpnes.

1994.

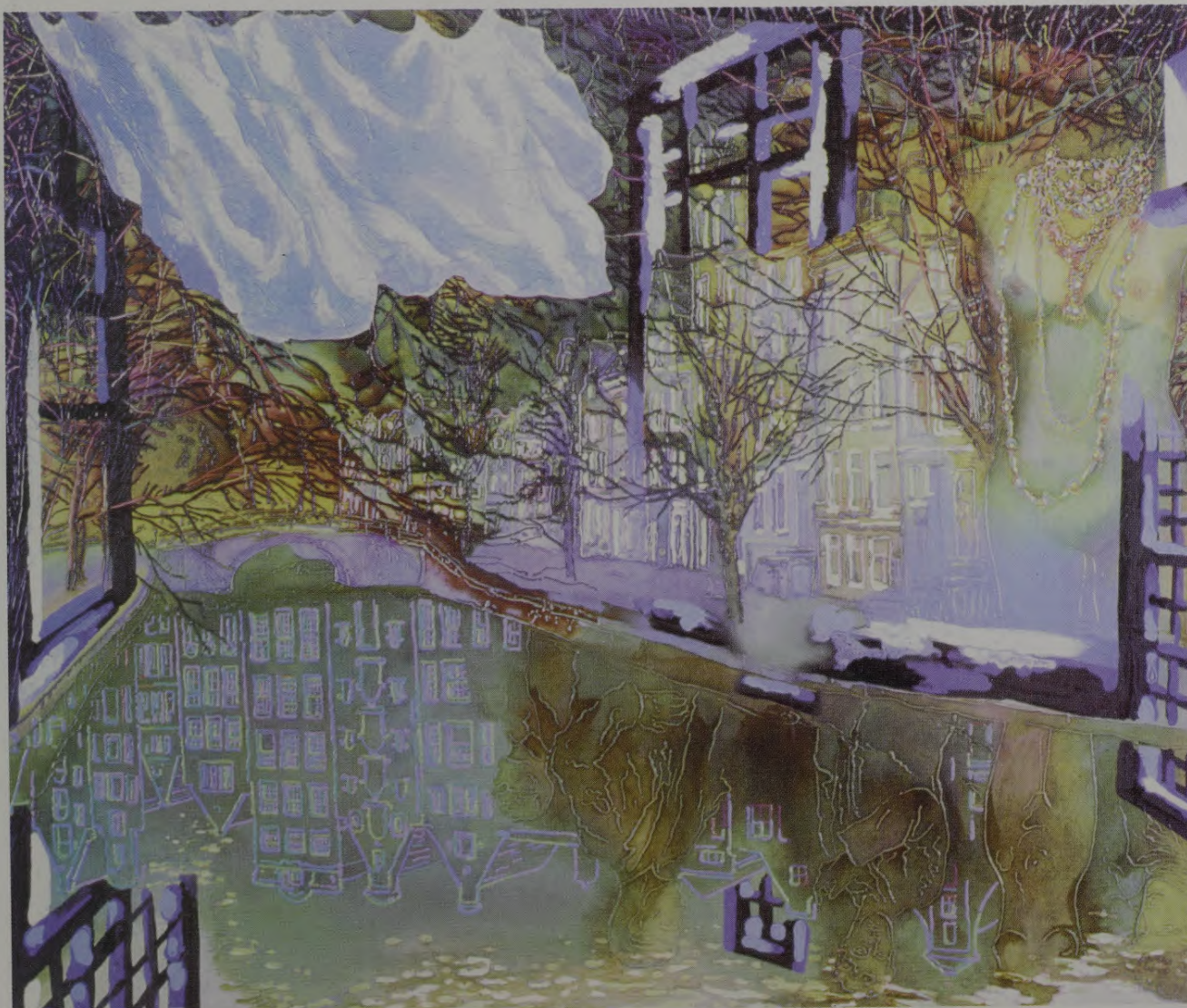
Audekls, eļļa.

50 x 41 cm





Semjons Šegelmans.
Mūza un muzikants.
1989. Audekls, eļļa.
122 x 122 cm



Semjons Šegelmans.
Amsterdama.
Atvērtie logi. 1989.
Audekls, eļļa.
102 x 122 cm



Aleksandrs Dembo.
Zelta laikmets.
1994.
Koks, akrils.
40 x 50 cm



Aleksandrs Dembo.
Hoti. 1994.
Koks, akrils.
55 x 45 cm



*Tirdzniecības,
kantoru un
dzīvokļu nams
Elizabetes ielā 51.
1928.
Arhitekts
P. Mandelštams*



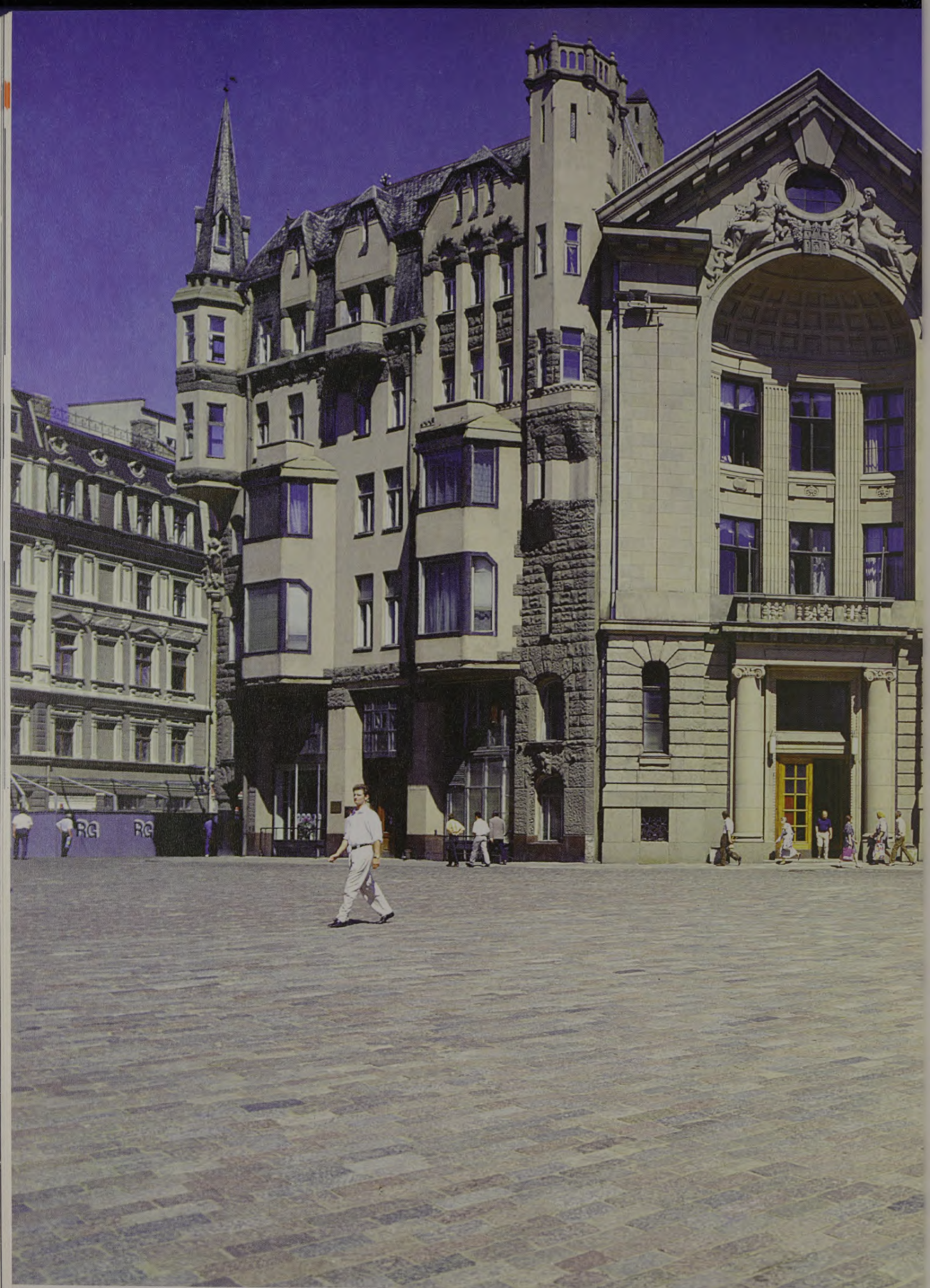
*Ebreju arodskola
Abrenes ielā 2.
1904.
Arhitekts
P. Mandelštams*



*M. Natansona
tirdzniecības un
dzīvokļu nams
Grēcinieku ielā 8.
1911.
Arhitekts
P. Mandelštams*



*Dzīvojamās ēkas
Brīvības ielā 97
un 99.
Pa kreisi – īres nams.
1934.
Arhitekts
P. Mandelštams.
Pa labi –
P. Šteinberga
īres nams.
1905.
Arhitekts
M. Eizenšteins*





Rīgas komercbankas
ēka Doma
laukumā 8.
1913.
Arhitekts
P. Mandelštams.



*A. Šilenska īres
un veikalu nams
Kalēju ielā 23.
1903.
Arhitekts
P. Mandelštams*





*L. Tāla tirdzniecības
un biroju nams
Kaļķu ielā 22.
1912-1914.
Arhitekts
P. Mandelštams*



*Haimis Risins.
Menora. 1990.
Misiņš.
90 x 100 x 30 cm*



*Haims Risins.
Spogulis.
1980. Misiņš.
140 x 103 cm*



Haimis Risins.

1. Vāze «Saulespuķe».

1982. Misiņš.

$h = 31 \text{ cm}$, $\varnothing = 20 \text{ cm}$

2. Alus krūze.

1984. Misiņš, dzintars.

$h = 28 \text{ cm}$, $\varnothing = 15 \text{ cm}$

3. Vāze no cikla

«Saglabāsim dabu!».

1987. Misiņš,

pulējums un

oksidējums.

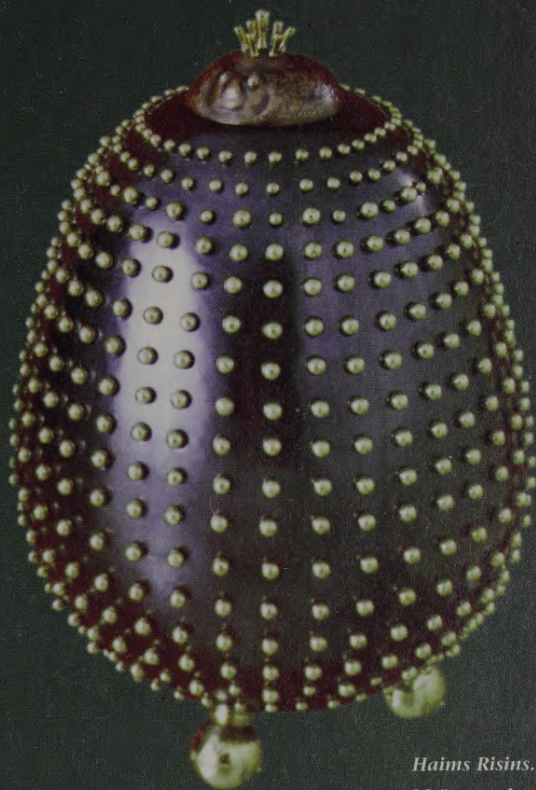
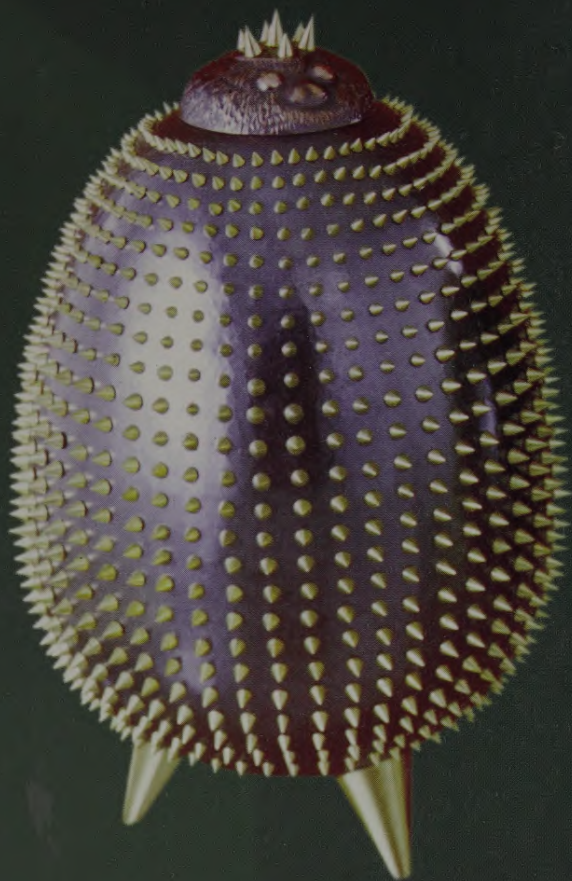
$30 \times 18 \times 12 \text{ cm}$

4. Servīze «Prieks».

1989. Hromēts misiņš



4.



Hāims Risins.

Meža pasaka.

1985. Varš, misiņš.

h = 38 cm, Ø = 26 cm,

h = 33 cm, Ø = 25 cm



Hāims Risins.

Bīķeris «Ināra».

1984. Misiņš.

h = 22 cm, Ø = 30 cm

I. Gradovska foto



Hains Risins.
Vāze «Rītausma».
1989. Misiņš.
h = 82 cm, Ø = 30 cm

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

АННОТАЦИЯ

Абрам Клёцкин

—
—
—
—
—
—
—
—
—
—

Книга «Свой цвет в радуге» – это сборник материалов об участии евреев в культуре Латвии, дополненный очерками культурной жизни латвийских евреев в XX веке – со времени провозглашения независимой Латвии в 1918 году и до середины 90-х годов. Это время, в котором великие надежды тесно переплелись со страшными трагедиями. Так было в большей части мира, но маленькую страну на берегу Балтийского моря не миновало, кажется, ни одно из испытаний века. Что уж говорить о её еврейском населении...

Достаточно назвать несколько цифр. Еврейская община существует в Латвии более 400 лет. В течение XX века число евреев в Латвии уменьшилось в 12 с лишним раз и продолжает уменьшаться. Из приблизительно 73 тысяч евреев, оставшихся в оккупированной нацистами Латвии, на ее территории выжило менее трехсот и еще около восьмисот человек – в концлагерях Европы. Что-то около полутора процентов... На этом фоне другую трагедию – депортацию в 1941 году из Латвии по приказу Сталина «классовых врагов» в Сибирь для еврейской части депортированных, а их было около 5 тысяч (примерно четвертая часть всех пострадавших) приходится признать чуть ли не везением: ведь из них погибла «всего лишь» одна треть...

Но книга не о смерти. Она о жизни. Об опыте не просто совместного проживания, но активного диалога культур, совместного творчества людей разной ментальности и художественной традиции.

Думается, что многое о замысле книги и ее характере можно понять из ее предисловия: «Авторы и составители книги долго и упорно работали над ее созданием, и все же они ни за что не решились бы утверждать, что работа, наконец-то, завершена. Мы были бы вполне удовлетворены, если бы оказалось, что сделанное нами дает реальную основу для надежд на то, что работа будет продолжена, что это только первая книга, посвященная участию латвийских евреев в культурной жизни Латвии, что она будет способствовать появлению новых публикаций об участии и других национальных меньшинств в пополнении сокровищницы латвийской культуры. Почему это необходимо? Столетиями живя в Латвии, большинство евреев, русских, цыган, поляков, литовцев, белорусов и представителей других национальных меньшинств не ассимилировались, но стали латвийскими евреями, русскими, поляками, литовцами и т.п.

Им присуща особая ментальность, они создали свою субкультуру, которую особенно ярко ощущают при появлении на своей исторической родине и они сами, и те, с кем они там сталкиваются. Для них Латвия уже давно не является, да и вряд ли когда и было, временным или случайным местом проживания. Они конечно же, воспринимают страны своего происхождения как родину своих народов, но Латвия уже во многих поколениях стала родиной их отцов – Отечеством. Сюда вложены их силы, здесь проливали они свои пот и кровь, холили и берегли эту землю. Они не могут быть равнодушны к ее судьбам. Это было бы предательством по отношению к усилиям всех предыдущих поколений.

Во Франции жителей подобной судьбы называют французами еврейского, польского или иного происхождения. В Латвии такой традиции нет. Но это ничего не меняет в существе дела: эти люди душой и сердцем принадлежат Латвии, и их вклад во всех областях жизни и особенно в культуре прежде всего связан с Латвией.

В мультикультурном хоре Латвии главная партия, естественно, принадлежит латышам, но особую красоту его звучанию придают обертоны, и среди тех, кто их создает, важная роль принадлежит голосам меньшинств. Когда созвучие создается веками, то и результат получается соответствующий. Только его надо осознать и оценить. И для того, чтобы понять достигнутое, и для того, чтобы лучше увидеть новые возможности.

Первые еврейские общины на территории Латвии появились уже в 16-м веке. Их жизнь здесь, как и повсюду в те времена, не была легкой. Все же надо признать, что за исключением трагедии, которую латвийские евреи пережили в годы 2-й мировой войны и которая даже на фоне общей трагедии европейского еврейства была здесь особенно страшной, ибо трудно найти другую страну, где число спасшихся и спасенных евреев было столь же ничтожным, судьба к евреям Латвии была традиционно все же несколько милостивее, чем во многих других местах. В Латгалии (Восточной Латвии) евреи появились в середине 17-го века, спасаясь от казаков Богдана Хмельницкого, зверски

убивших около полумиллиона украинских евреев. И позже количество евреев в регионах Латвии постоянно возрастало, потому что здесь отношение как жителей, так и властей было в целом более терпимым. Так, в 1840 году именно в Риге открылась первая в царской России светская еврейская школа. Интересно, что почти через 150 лет история повторилась: опять именно в Риге была создана первая теперь уже в СССР еврейская средняя школа.

А во время революции 1905 года Латвия была одним из тех немногих областей царской империи, где черносотенцам даже с прямой помощью властей так и не удалось устроить ни одного еврейского погрома, потому что этого совместными усилиями не допустили латышские и еврейские рабочие, вся многонациональная трудовая Латвия.

Надо признать, что и в годы советского режима осуществлявшийся Кремлем государственный антисемитизм проявлялся здесь относительно скромно, и евреи из Украины, России и других тогдашних советских республик ехали в Латвию как своего рода беженцы, чтобы получить возможность дать детям высшее образование, а самим получить работу, соответствующую их способностям и квалификации, на что у них в прежних местах их проживания надежд почти не было.

К сожалению, и в обретшей независимость Латвии в них видят не политических беженцев, а чуть ли не... нелегальных иммигрантов и даже оккупантов. Такова ирония истории, и у нее, как всегда, горьковатый привкус, хотя в независимой Латвии, особенно до 1934 года, как и сейчас, после восстановления независимости, у еврейской общины не было серьезных оснований сетовать по поводу специально против нее направленной государственной политики. Можно даже утверждать, что за немногими исключениями отношение властей было в целом благожелательным и внимательным.

Это и понятно. Столетиями живя рядом в условиях обращенной против обоих народов жестокой национальной, а так же и социальной дискриминации, у латышей и евреев было глубокое основание сочувствовать друг другу, о чем, между прочим, свидетельствует как

латышский фольклор, так и литературная классика. Нужно очень упорно трудиться, чтобы там найти какие-либо антисемитские мотивы. Юмор – да, сколько угодно, но не издевку. По этому не надо удивляться, что среди латвийских евреев всегда были люди, которых глубоко волновали судьбы Латвии и латышского народа, кто активно боролся за независимость Латвии и в годы создания независимой Латвии, и в годы ее восстановления. И не удивительно, что многие одаренные латвийские евреи все свои способности и таланты посвятили обогащению и развитию латвийской культуры. Книга посвящена, главным образом, этим людям. Был обнаружен, исследован и обобщен огромный по объему, в значительной мере неизвестный и прежде вообще не изучавшийся материал. Но уже в ходе работы стало ясно, что это даже еще не вся видимая часть айсберга, и, следовательно, несделанного пока несравненно больше, чем сделанного. В книге более или менее отражено участие евреев только в культурных процессах 20-го века. Но и в этом случае речь идет лишь о музыке, изобразительном искусстве, архитектуре, театре, кино. Совершенно неосвещенными остались литература и такие важнейшие области культуры, как наука, образование, журналистика, спорт. Не нашли мы возможностей рассказать о людях свободных профессий, прежде всего – о врачах и юристах. Только чуть-чуть прикоснулись к культурной жизни самой еврейской общины. Лакун, как видите, еще бесконечно много. Это нас возвращает к самым первым предложениям этого текста: работа еще только начата. Все же авторы верят – книга сумеет убедить читателей, что стоило объединить свои усилия латвийским ученым разного происхождения, чтобы общество смогло убедиться, какие большие не освоенные до сих пор богатства скрывают еще не написанные страницы истории культуры Латвии, насколько, оказывается, может быть плодотворен диалог между разными культурными традициями, и насколько этот диалог важен, чтобы глубже осознать своеобразие культуры своего народа, понять, что поиски своей идентичности требуют не

самоизоляции, а активного обмена культурными ценностями, потому что, только сравнивая себя с другими, можно понять свою сущность и неповторимость.

Мы долго думали, как назвать эту книгу, и в конце концов остановились на предложении автора идеи и составителя книги Кармеллы Скорик – «Свой цвет в радуге», подчеркивая таким образом принадлежность вклада художников еврейского происхождения к латвийской культуре.

Но это название вызывает еще одну ассоциацию. В восприятии мира у латышского народа особое место занимает белый цвет. Стоит только вспомнить о Белом отце и Белой матери в фольклоре. А белый цвет, как известно, рождается из смешения всех цветов радуги. Но если какой-нибудь из цветов спектра отсутствует или он недостаточно чист и ярк, при смешивании мы можем получить только нечто серое... Это не сравнение, это, скорее, пожелание, может быть, даже надежда: пусть в Латвии, которую мы все вместе строим, радуга культуры всегда будет многоцветной и яркой, а мы сами – светлыми и добрыми, или, как говорится в латышских сказках, – белыми.» Книга состоит из шести разделов. Пять – посвящены участию евреев в развитии различных видов искусства Латвии: музыки, изобразительного искусства, архитектуры, театра и кино. Шестой раздел – о культурной жизни еврейской общины Латвии и ее сегодняшнем дне. У каждого раздела свой автор или авторы, которые по собственному усмотрению, независимо друг от друга выбирали форму изложения материала, исходя из своих предпочтений и стилистических пристрастий, но прежде всего – из характера самого предмета изложения и поставленных перед ними задач.

Музыкальный раздел – первый и самый обширный в книге. Для этого есть как объективные, так и субъективные основания. С одной стороны, ни в одном виде искусства не проявилось себя так много творческих личностей еврейского происхождения, как в музыке, с другой стороны, авторы раздела – профессор Лия Красинская, один из крупнейших музыковедов Латвии последних десятилетий, и ее ученица по

Латвийской консерватории (ныне Музыкальной академии) Марина Михайлец, уже известная своими исследованиями и работой в области музыкального просвещения, поставили перед собой сложнейшую задачу: собрать и обобщить по возможности всю информацию о еврейских музыкантах, работавших в Латвии в нашем столетии. В результате раздел представляет собой своего рода уникальный справочник, где не только впервые сведены воедино данные о нескольких сотнях музыкальных деятелей, но и возвращено из небытия множество сегодня мало, а то и вообще неизвестных имен людей, сыгравших в свое время значительную роль в музыкальной культуре Латвии, следы которых были затеряны в трагических коллизиях истории, неоднократно приводивших, говоря словами Шекспира, к разрыву «связи времен». Здесь и в свое время всемирно знаменитый оперный певец Герман Ядловкер, в 1910–20 годы блиставший на лучших оперных сценах Европы и Америки, а потом после возвращения в Ригу ставший кантором и закончивший в этом качестве свою жизнь в Палестине. И Марк Лаври, в 30-е годы уехавший в Палестину и ставший впоследствии одним из первых профессиональных композиторов Израиля. И один из самых знаменитых балетных дирижеров Юрий Файер, начинавший свою карьеру в Риге, а потом почти полстолетия работавший с балетом Большого театра в Москве. И Эмиль Купер и Лео Блех – два имени из плеяды самых выдающихся дирижеров 20-го века, целый этап своей жизни связавшие с музыкальной культурой Латвии. И основатель латвийской скрипичной школы профессор Адольф Мец, приглашенный в Латвийскую консерваторию Язепом Витолом и, как и его самая талантливая ученица Сара Рашина, погибший в рижском гетто. И три человека, в большой мере определившие развитие фортепианного искусства в Латвии в послевоенные годы – Павел Печерский, Герман Браун, Константин Блюменталь. Перечисление можно продолжать и продолжать. Но ограничимся вышеназванными, добавив еще две фамилии. Это семья кантора Абрамиса, которая в трех поколениях представлена отличными музыкантами, и это Филипп Швейник, человек

трудной судьбы, дважды прошедший через сталинские лагеря, в течение многих лет возглавлявший Латвийскую филармонию, и если Рига стала по-настоящему музыкальным городом, то это в значительной степени его заслуга... Думается, что этот справочник, работа над которым продолжается, местами напоминающий мартиролог, дождется и отдельного издания.

Свой раздел об изобразительном искусстве известный в Латвии искусствовед Светлана Хаенко построила как цикл очерков о современниках, большинство из которых еще продолжает свою творческую деятельность, но уже несомненно заняло свое место в латвийском искусстве наших дней. Она выбрала нескольких из многих – замечательного искусствоведа Герберта Дубина, сыгравшего выдающуюся роль в формировании того удивительного поколения латышских художников, которые пришли в искусство в конце 50-х годов и определили его развитие вплоть до наших дней, Хайма Рысина, основателя и ярчайшего представителя послевоенной латвийской школы художников по металлу, чьи монументальные работы стали не просто украшением, но во многом определили художественное восприятие замечательных сооружений чуть ли не во всех бывших республиках Советского Союза, мастеров графики профессора Александра Дембо и Иосифа Эльгурта, живописца и графика, ныне живущего в Канаде, одного из самых самобытных талантов послевоенного поколения Семена Шегельмана и, наконец, певца еврейской темы Георгия Зерницкого. Для Светланы Хаенко творчество этих художников – "возможность исследовать ранее незамеченное и поговорить также и о том, что стало уже привычным: хотя каждый из них существует сам по себе, им всем присуще объединяющее их щемящее восприятие непостижимости жизни." Крупнейший латышский историк архитектуры и международно известный знаток югендстиля (модерна) профессор Янис Крастыньш свой очерк посвятил двум архитекторам еврейского происхождения – Михаилу Эйзенштейну и Павлу Мандельштаму, сыгравшим особую роль в формировании архитектурного облика Риги. Улица Альберта, застроенная главным образом

домами, спроектированными Михаилом Эйзенштейном, стала одной из главных архитектурных достопримечательностей Риги, как бы визитной карточкой города, признанного одной из, если не главной столицей югегдстиля в Европе. Павел Манделыштам строил Ригу в течение более чем четырех десятилетий и, одинаково уверенно чувствуя себя во всех архитектурных стилях своего времени, создал в городе замечательные образцы общественных, производственных, торговых и жилых зданий в стиле эклектики и разных вариантов модерна, неоакадемизма, Фке Вусцц и функционализма. Исключительно чувствуя характер окружающей застройки, он постоянно обогащал архитектурный облик города акцентами, подчеркивавшими его непровинциальность и способность идти в ногу со временем. Трагична судьба обоих мастеров. Эйзенштейн умер в одиночестве в чужом ему Берлине, а Манделыштам был зверски убит фашистами где-то на улицах Риги, города, которому он отдал все свои силы и талант.

Раздел театра составляют портреты замечательных деятелей латышского и русского театрального искусства, таких как Екатерина Бунчук, которая с 20-х по 50-е годы была ведущей актрисой Рижского театра русской драмы, единственного за пределами России русского театра с более чем стадеятилетней историей, в которой несмотря на все исторические катаклизмы, не было ни одного перерыва в работе. Особое место, как и в жизни, в разделе занимают главные режиссеры рижских театров, каждый из которых не только ставил спектакли, становившиеся событиями театральной жизни, но и создавал театры со своим творческим лицом: Павел Хомский, ныне возглавляющий один из известнейших коллективов Москвы – театр Моссовета, сначала буквально ожививший Рижский театр юного зрителя, а затем возродивший сильно поблекшую славу Рижского театра русской драмы, Аркадий Кац, профессор театрального института в Москве, тридцать лет работы которого в Рижском театре русской драмы стали самыми яркими во всей его истории, Адольф Шапиро, президент Международной ассоциации режиссеров молодежных и детских

театров, чей Рижский молодежный театр и постановки в театрах многих стран вошли в историю театрального искусства, Тина Херцберг, превратившая заурядный детский кукольный театр в театр для зрителей всех возрастов, сделавшая на время Ригу одним из центров искусства кукольного театра. Очерки посвящены также одному из самых уважаемых в Латвии театральных педагогов, режиссеру и актеру Феликсу Дейчу, а также ведущему актеру кукольного театра и одному из самых активных театральных деятелей Льву Бирману.

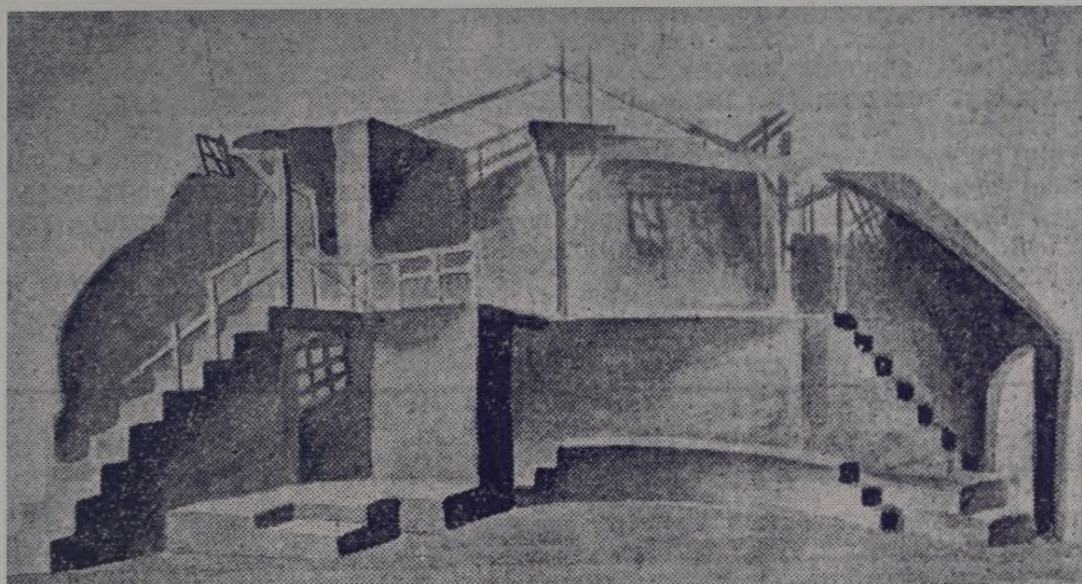
К сожалению, о многом не написано, но тот факт, что авторами помещенных в книге портретов являются известные латышские театральные критики Ливия Акуратере и Майя Аугсткална, режиссер Херманис Паукшс, а также один из старейших и авторитетнейших деятелей театра, многолетний заведующий литературной частью театра русской драмы Зиновий Сегаль, позволяет надеяться на продолжение начатой работы.

О евреях в латвийском кинематографе написал доктор искусств Абрам Клецкин. Это очень личные заметки, поскольку их автор сам более тридцати лет активно участвует в киножизни Латвии. Это его воспоминания и размышления о путях развития латвийского киноискусства, о кинематографистах еврейского происхождения и их роли в кинопроцессах последней половины столетия, несомненно, самой яркой в истории кино Латвии. В заметках без приукрашивания воздается должное десяткам людей, оставившим свой след в латвийском кинематографе: «Вычеркните из кино последних десятилетий Павла Арманда, Фридена Королькевича, Освальда Кубланова, Герца Франка, целую плеяду фронтовых кинооператоров, заново создавших Рижскую киностудию, Евгения Марголина, Михаила Фрумина, Николая Золотоноса, Абрама Гуткина и еще многих и многих других, вычеркните киноведов Валентину Фреймане и Юриса Цивьяна – и вы получите совсем другое кино. Трудно сказать – лучшее или худшее, но другое. Личности этих людей оставили след в послевоенном латвийском кинематографе, повлияли на восприятие нашего кино в мире. И какой бы ни была оценка их фильмов, и в

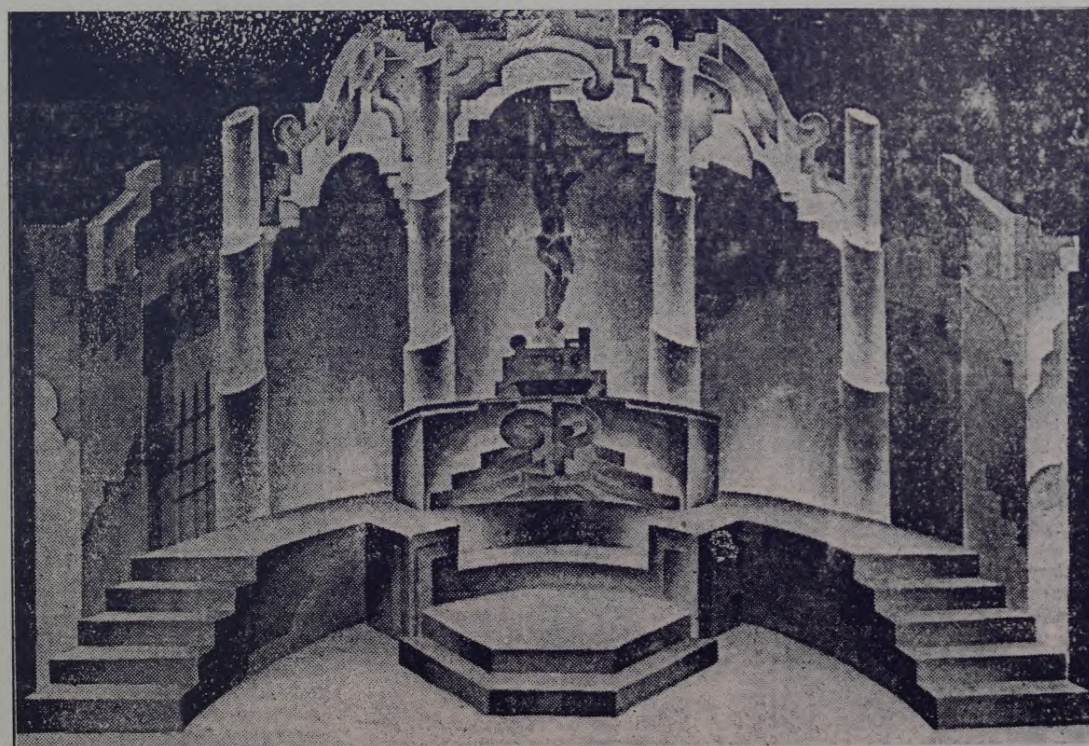
победах, и, естественно, в поражениях их участие не подлежит сомнению. Для многих из них кино Латвии стало их судьбой, и они сами активно помогали строить судьбу этого кино.»

Совершенно особое место в книге занимает раздел под названием «Осколки». Его написала директор Культурного центра еврейской общины, театральный режиссер Кармелла Скорик. Сама из старой рижской еврейской семьи, она осветила те фрагменты культурной жизни еврейской общины Латвии между двумя мировыми войнами, свидетельства о которой нам сохранили газеты того времени. Этот мир исчез почти без следа, его хоть в сколько-нибудь полной мере невозможно восстановить не только физически, но даже по воспоминаниям: так мало свидетелей выжило и так мало дожило... Но без пусть разрозненных и неполных представлений о культурной жизни общины в течение двух во всей ее истории самых насыщенных культурными начинаниями десятилетий невозможно осознать корни исключительной активности ее представителей в формировании культурного пространства латвийского общества в целом.

Кармелла Скорик написала и небольшой очерк о сегодняшнем дне еврейской общины Латвии. Ее жизнь многообразна. В ней есть место и праздникам, но, как и у всей страны, забот и проблем пока еще куда больше. Так в этом столетии было почти всегда. Но как почти 80 лет тому назад в разгар революции написал замечательный еврейский мыслитель из Риги Макс Шац-Анин, еврейскую культуру и мировосприятие отличает темпоральность, т.е. восприятие мира прежде всего не через понятие пространства, но времени, что в частности проявляется в осмыслении сегодняшнего дня как моста в завтра, а завтра – в послезавтра. И так всю жизнь. Это придает жизни смысл. Мы живем в сегодня, но и в завтра тоже. То, что происходит сейчас, это реальность. Но не вся реальность. Полный свой смысл она обретет только завтра. Надо жить не ради будущего. Но постоянно помня о нем. И оно непременно будет. И мы пребудем в нем.



Mihails Jo.
Dekorāciju skice
izrādei
«Beņa – karalis».
30. gadi



Mihails Jo.
Dekorāciju skice.
30. gadi

ABOUT THIS BOOK

Abrams Klockins

—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—

The book «Our Own Colour in the Rainbow» is a collection of materials about the participation of Jews in the culture of Latvia, supplemented by essays on the cultural life of Latvian Jews in the 20th century, since Latvia was proclaimed an independent state in 1918 till the mid-nineties. It is the time when great hopes interwove closely with horrible tragedies. This holds true for most of the world, but the small country on the Baltic coast was not spared, it seems, a single ordeal of the century. To say nothing of its Jewish population...

Suffice it to mention some figures. The Jewish community has existed in Latvia for more than 400 years. During the 20th century the number of Jews in Latvia decreased by more than 12 times and is still decreasing steadily. Out of approximately 73 thousand Jews who stayed in Latvia occupied by the Nazis, less than 300 survived on its territory, and about 800 in the concentration camps of Europe, which makes about 1,5%... On this background another tragedy, the 1941 deportation of «class enemies» to Syberia by Stalin's order should be estimated as nearly «a piece of luck» for the Jewish section of those subjected to deportation about 5000 people (about one-fourth of the victims), for «only» one-third perished...

But this book is not about death. It is about life. About the experience of not mere coexistence, but of an active dialogue of cultures, of the joint creative work of the people of differing mentalities and artistic traditions.

The foreword to the book reveals a lot about its idea and nature: «The authors and compilers of the book have worked on it persistently and for a long time, nevertheless they would not venture to claim that the work has finally been completed. We would be wholly satisfied if our work laid a real foundation for the continuation of the work, if we could hope that this is just the first book devoted to the participation of Jews in the cultural life of Latvia, that it will encourage new publications on the participation of other ethnic minorities in replenishing the treasury of Latvian culture.

Why should this be necessary? Having lived in Latvia for centuries, the majority of Jews, Russians, Gypsies, Poles, Lithuanians, Byelorussians and the representatives of other ethnic minorities have not assimilated, but became Latvian Jews, Poles, Lithuanians etc. They have a particulate mentality of their own, they have crated their own subculture which is particularly felt when they come to their

historical motherland, both by themselves and by those they encounter there. For them Latvia long ceased to be, what it might have been some time ago, a temporary or chance place of residence. Surely, they do perceive the countries of their origin as the home of their peoples, but Latvia has already become for many generations the home of their fathers – the Motherland. Their efforts were put into it, here their blood and sweat were spilt, they tended and guarded this land. They cannot be indifferent to its fate. This would be the betrayal of the efforts of all preceding generations.

In France the residents of a similar fate are called the French of the Jewish, Polish, or other origin. In Latvia there is no tradition of this kind. But the heart of the matter remains the same: these people belong to Latvia with their heart and soul, and their contribution to all fields of life, culture in particulate, is connected primary with Latvia.

In Latvia's multicultural chorus the leading part is, surely, that of Latvians, but its sounding is particularly beautiful due to overtones, and among those who produce them, the voices of minorities have a special role. When a consonance has been created for centuries, the result is amazing. But it requires understanding and due evaluation, in order both to understand the achievements and to see better new opportunities.

The first Jewish communities to the territory of Latvia date back to the 16th century. Their existence, as everywhere at the time, was not easy. One has to admit, though, that apart from the tragedy experienced by Latvian Jews in the years of World War II, particularly horrible here even against the background of the common tragedy of the European Jewry, for there is hardly any country where the number of the survived and saved is as small, still fate was traditionally a little more benevolent to Yews in Latvia than in many other areas.

In Latgalia (Eastern Latvia) Jews appeared in mid-17th century escaping from Bogdan Hmelnicki's Cossacks who massacred about half a million Ukrainian Yews. Also later, the number of Jews in Latvian regions grew steadily, for here both the local residents' and the authorities'

attitude was, on the whole, more tolerant. Thus, it was in Riga that the first secular Jewish school in tsarist Russia was opened in 1840. It is of interest that almost 150 years later history repeated itself: it was again in Riga that the first Jewish secondary school was opened in the USSR. During the revolution of 1905 Latvia was one of the few areas of the Tsarist empire where the «Black Hundred», though directly aided by authorities, did not manage to organize a single Jewish pogrom, for the Latvian and Jewish workers, all the multiethnic working Latvia by joint effort did not allow this to happen.

It should be admitted that also in the years of the soviet regime state anti-Semitism practiced by the Kremlin was manifested here on a comparatively modest scale, and Jews from the Ukraine, Russia and other soviet republics came to Latvia as a kind of refugees, to get the opportunity to provide higher education for their children and to get jobs fitting their abilities and qualification, something they could not hope for where they resided previously. Unfortunately, in the newly independent Latvia they are viewed not as political refugees, but almost as illegal immigrants and even invaders. Such is the irony of history and, as always, it has a slightly bitter smack, although in independent Latvia, especially before 1934, as now, after the restoration of independence, the Jewish community had no serious grounds to complain that the state policy was directed specifically against it. One can even say that, with few exceptions, the authorities were on the whole, well-disposed and attentive.

This is understandable. Having lived together for centuries under the conditions of cruel national and social discrimination targeted at both the peoples, Latvians and Jews had deep grounds for mutual compassion, to which both Latvian folklore and classical literature testify. It is hardly possible to find any anti-semitic motifs there. There is humour, a lot of it, but no taunts. Unsurprisingly, therefore, there have always been Latvian Jews deeply concerned about the fate of Latvia and the Latvian people, those fighting for the independence of Latvia both in the years of its creation and of its restoration. Neither is it surprising that many gifted Latvian Jews used all

their abilities and talent to replenish and develop Latvian culture.

The book is devoted primarily to these people. Material enormous in volume, largely unknown and formerly uninvestigated has been discovered, investigated and summarized. In the course of the work it became clear, though, that this is just part of the visible peak of the iceberg, much more has been left untouched as yet. The book reflects, to some extent, only the participation of Jews in the cultural process of the 20th century. But even here the subject-matter is only music, visual arts, architecture, the theatre and cinema. Literature and such important fields as science, education, journalism, sport have not been reflected at all. Neither had we the opportunity to speak of freelance professional people, first of all doctors and lawyers. We touched upon the cultural life of the Jewish community as such very briefly. There are still many gaps, obviously.

This brings us back to the opening lines of the text: the work has just been started. Still the authors believe: the book will convince the readers that it was forth the joint effort of Latvian scholars of various origins, and out society will see what richness as yet unmastered is concealed in the as yet unwritten pages of the history of Latvian culture, how fruitful the dialogue between different cultural traditions may turn out to be and how important this dialogue is for a deeper understanding of the peculiarity on one's culture, in order to understand that the search for one's identity requires not isolation, but active exchange of cultural values, for it is only by comparing oneself to others that one can understand one's own essence and uniqueness.

We could not decide on the title of the book for a long time, but finally accepted the suggestion of the initiator and the compiler of the book Carmella Skorik: «Our Own Colour in the Rainbow», to emphasize that the contribution of the artists of Jewish origin belongs to Latvian culture.

This title, though, evokes one more association. In the Latvian perception of the world the white colour has a particular role, just to remind of the white father and the white mother in folklore. White, as is generally known, is produced by the

blend of all the colours or the rainbow. But it one of the colours of the spectrum is lacking or is insufficiently pure and bright, what we get by blending is something grey... This is not a comparison, it is, rather, a wish or even a hope: let in Latvia built by us all the rainbow of culture be always multicoloured and bright, while let us be light and kind, or, as Latvian folktales put it, white.»

The book comprises six chapters. Five of them are devoted to the participation of Jews in the development of various arts in Latvia: music, visual arts, architecture, the theatre and cinema. Chapter six is about the cultural life of the Jewish community of Latvia and its present-day activities. Each chapter has been written by one or several authors who chose the way to present the material independently, proceeding from their preferences and stylistic predilections, but primarily from the nature of the subject-matter and their goals.

The sections on music is the first and the most extensive one in the book. There are both objective and subjective grounds for this. On the one hand, in no other kind of art did so many creative personalities of Jewish origin reveal themselves as in music, on the other, the authors of the chapter, professor Leah Krasinskaya, one of the leading musicologists of Latvia of the latest decades, and her student in the conservatoire of Latvia (now the Academy of Music) Marina Mihaileca, already known for her research and work in the field of musical education, faced a most complicated task: to collect and summarize as far as possible all information on Jewish musicians who had worked in Latvia in this century. The resulting section is a unique reference material which does not only comprise data on several hundred musicians, but also retrieves from oblivion a number of little known or totally obscure today names of the people who some time ago played a significant part in Latvian musical culture. Their traces had been lost in the tragic collisions of history, which often resulted, to use Shakespeare's words in time being «out of joint». Among them ate the world celebrity, an opera singer German Yadlovker, who performed brilliantly in 1910–1920ies on the best opera

stages of Europe and America, became a cantor on his return to Riga and ended his days in this capacity in Palestine; Mark Lavri who left for Palestine in the 30ies and became later one of the first professional composers of Israel; one of the most famous ballet conductors Yury Fayer who started his carrier in Riga and later worked for almost half a century with the ballet of the Bolshoy theatre in Moscow; Emil Cuper and Leo Blech, from the plead of the most distinguished conductors of the 20th century, connected with Latvian musical culture at one whole stage of their lives; the founder of the Latvian violin school professor Adolph Metz who was invited to the Latvian conservatoire by professor Jaseps Vitols and, as well as his most gifted student Sarah Rashina died in the Riga ghetto. Here are also the three people who largely determined the development of the piano art in Latvia in the post-war years: Pavel Pecersky, German Braun, Constantine Blumental. One could continue the enumeration. But we shall confine ourselves to those mentioned above, adding only two names: the family of cantor Abramis, represented by excellent musicians of three generations, and Philippe Sveinik, a man of a difficult fate who had survived two Stalin's camps and headed for many years the Latvian philharmonic society. If Riga has become a truly musical city, this is largely due to his efforts... This reference-book which is not yet complete and sometimes resembles a martyrology will some time in the future be published separately.

The section on visual arts was composed by a well-known Latvian art critic Svetlana Haenko as a cycle of essays on contemporary artists, who for the most part continue their creative activities, but already have undoubtedly established their position in modern Latvian art. She has chosen several out of many: a wonderful art critic Herbert Dubin who played a prominent role in the development of the amazing generation of Latvian artists who emerged at the end of the 50ies and determined its development until today, and Haim Risin, the founder and the most vivid representative of the post-war school of Latvian artists working with metal. Whose monumental works are not just a decoration, but have largely determined artistic perception in

practically all the former Soviet Union republics; the masters of graphic art professor Alexander Dembo and Joseph Elgurt, painter and a graphic artist who now lives in Canada; one or the most singular talents of the post-war generation Semyon Segelman and, finally, the singer of the Jewish theme Georgy Zernitcy. For Svetlana Haenko the creative work of these artists is «the opportunity to to investigate something overlooked before and also to discuss what has already become habitual: although each one of them exists independently, they are all united by the painful feeling of the incomprehensibility of life».

The major Latvian historian of architecture and world-renowned connoisseur of the Jugendstil (Modern) professor Janis Krastins has devoted his essay to two architects of Jewish origin: Michael Eisenstein and Pavel Mandelstam who had played a special role in the shaping of Riga's architecture. The Albert street consisting mainly of the houses designed by Michael Eisenstein became one of the main architectural attractions of Riga, a kind of its visiting card, Riga being acknowledged as one of, if not the main, capitals of Jugendstil in Europe. Pavel Mandelstam had been building Riga for more than four decades and, feeling at home in all architectural styles of his time, created wonderful samples of public, industrial, trade and residential buildings in the eclectic style and in different versions of the styles of Modern, neoacademism Art Deco and Functionalism. Feeling very subtly the nature of the surroundings, he kept enriching the architectural image of the city by nuances emphasizing its lack of provincialism and its ability to keep pace with the time. The fate of both masters was tragic. Eisenstein died in solitude in Berlin, the city alien to him, while Mandelstam was brutally killed by fascists somewhere on the streets of Riga, the city to which he devoted all his efforts and his talent. The theatre section comprises the portraits of some prominent figures in Latvian and Russian theatre art, such as Yekaterina Bunchuk who was the leading actress of the Riga theatre of Russian drama in the 20-50ies, the only Russian theatre outside Russian with more than 110 years of work behind it without any breaks, in spite of

all historical cataclysms. As well as in real life, in this section the chief producers of the Riga theatres are the focus of attention. Each of them did not only produce performances which became important events in theatrical life, they also created theatres marked by their own creative individuality: Pavel Homsky, now the leader of one of the best-known theatres in Moscow, the Mossovet theatre; Arcady Katz, professor of the Theatre college in Moscow, who at first literally revived the Riga Youth Theatre and later restored the faded fame of the Riga theatre of Russian drama. The 30 years of his work in the Riga Theatre of Russian drama became the brightest in its history; Adolph Shapiro, president of the International Association of the producers of youth and children's theatres, his Riga Youth theatre and his productions in many theatres of the world made history in theatrical art: Tina Herzberg, who turned a rank-and-file children's puppet theatre into a theatre for all age groups, and made Riga for some time one of the centers of the puppet theatre art. Essays are also devoted to one of the most respected Latvian pedagogues, producers and actors Felix Deitch and to the leading puppet theatre actor and one of the most active figures in the theatre world Lev Birman. Unfortunately, much has been left out, but the fact that the authors of the portraits in the book are well-known Latvian theatre critics Līvija Akurātere and Maija Augstkalna, the theatre producer Hermanis Paukss and one of the oldest and authoritative figures in the theatre world, who has been for many years responsible for the repertoire in the theatre of Russian drama Zinovy Segal, makes us hope that the work will be continued.

Doctor of Arts Abrams Klockins has written on Jews in the Latvian cinema. These are highly personal notes, since the author himself has been participating actively in the cinema life of Latvia for over 30 years. These are his recollections and thoughts on the development of the cinema art of Latvia, on the cinematographers of Jewish origin and their role in the cinema of the second half of the century, which was undoubtedly the most vivid one in the history of Latvian cinema.

Tribute is paid, without lip service, to dozens of people who left a trace in the Latvian cinema:

«Cross out from the cinema of the latest decades the names of Pavel Armand, Friden Korolkevitch, Osvald Kublanov, Herz Frank, the plead of cameramen of the wartime who had revived the Riga film studio, Yevgeny Margolin, Michael Frumin, Nikolay Zolotonos, Abram Gutkin and many others, cross out the film critics Valentina Freimane and Juris Civjans, and you will get a totally different cinema. It is hard to say whether a better or a worse one, but different. These personalities have left a trade in the post-war Latvian cinema and influenced the perception of our cinema in the world. Whatever the evaluation of their films, both in victories and, surely, in defeats they had a part. For many of them Latvian cinema became their fate, and they contributed actively to shaping the fate of this cinema.»

Quite a special place in the book is occupied by the chapter titled «The Splinters». It has been written by the director of the Cultural centre of the Jewish community, a theatre producer Carmella Skorik. A member of an old Riga Jewish family, she has thrown light on those episodes of the cultural life of the Latvian Jewish community between the world wars which the papers of the time registered. This world had disappeared leaving almost no traces, it cannot be fully restored not only physically, but even in recollections: so few witnesses survived and so few lived up to this day... But without even odd and fragmentary nations about the cultural life of the community in the course of the two decades most saturated with cultural undertakings it is impossible to understand the roots of the exceptionally active participation of its representatives in the shaping of the cultural space of Latvian society at large.

Carmella Skorik has also written a small essay on the present day of the Latvian Jewish community. Its life is diverse. There is a place in it for festive occasions, but, like with all the country, concerns and problems are by far more prominent, like throughout the whole of this century. But as the wonderful Jewish thinker from Riga Maks Shatz-Anin wrote almost 80 years ago at the height of the revolution, a distinct feature of Jewish culture and world perception is temporality, i.e. the perception of


the world primarily through the concept of time, not space. Which is manifested in particular in the vision of the present day as a bridge to tomorrow, and of tomorrow as a bridge to the day after tomorrow, throughout the whole life. This makes life meaningful. We live in the present day, but also in tomorrow. What is taking place now is reality. But not whole of reality. It will acquire its full meaning tomorrow only. One should not live for the sake of the future. But one should constantly remember about it. And it will surely come. And we shall be there.


*Rīgas Ebreju kopiena izsaka pateicību
«Sorosā fondam – Latvija» un izdevniecībai AGB®
par palīdzību grāmatas tapšanā.*

*Riga Jewish community gratitude
Soros Foundation – Latvia and Publishing House AGB®
for assistance in creating of the book.*

*Рижская еврейская община благодарит
Латвийский фонд Сороса и издательство AGB®
за содействие в создании книги.*

SAVA KRĀSA VARAVĪKSNĒ

© Izdevniecība  AGB®

Visas tulkošanas un pārpublicēšanas tiesības
pieder izdevniecībai  AGB®

Dzērbenes iela 14, Rīga, LV 1006

tel. 2558224

ISBN 9984-9169-2-8

Šo izdevumu atbalstīja



Sastādītāja **Karmella Skorika**

Redakcijas direktore **Gunta Branta**

Atbildīgais redaktors **Ābrams Kļockins**

Tulkotāji **Jautra Roze, Edite Lūkina** un **Jeļena Dorošenko**

Redaktore **Ināra Stašulāne**


Māksliniece **Dace Draveniece** un **Eliza Vanadžina**

Datorgrafīķis **Pēteris Brants** un **Juris Luksts**

Korektore **Valda Zvaigzne** un **Ilze Zvirbule**

Attelus publikācijai izvēlejušies autori

OUR OWN COLOUR IN THE RAINBOW

© Publishing House  AGB®

All rights reserved.

14 Dzerbenes Street, Riga LV 1006, Latvia

Phone +371 2558224

Iespiests Rīgas Paraugtipogrāfijā, Vienības gatvē 11, Rīgā, LV 1004
Formāts 45x64/4, apjoms 30 iespiedloksnes
⊗ Otrreizēji pārstrādāts papīrs «Cyclus Print» 115 g/m²

OBĻIGĀTAIS EKSEMPLĀRS

Ls. 7.50



OBLIGĀTAIS
EKSEMPĻĀRS

7.50

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304010050

97-7
8

*Grāmata rāda spožas laika un kultūras zīmes,
kas apliecina, ka Latvija ir tās laudis.*



IZDEVNIECĪBA AGB®

ISBN 9984-9169-2-8