

VIKTORS ŠKLOVSKIS EIZENŠTEINS

VIKTORS ŠKLOVSKIS



IEVĒRO-
JAMU
CILVĒKU
DZĪVE

VIKTORS ŠKLOVSKIS

L 77-3
294

EIZENŠTEINS

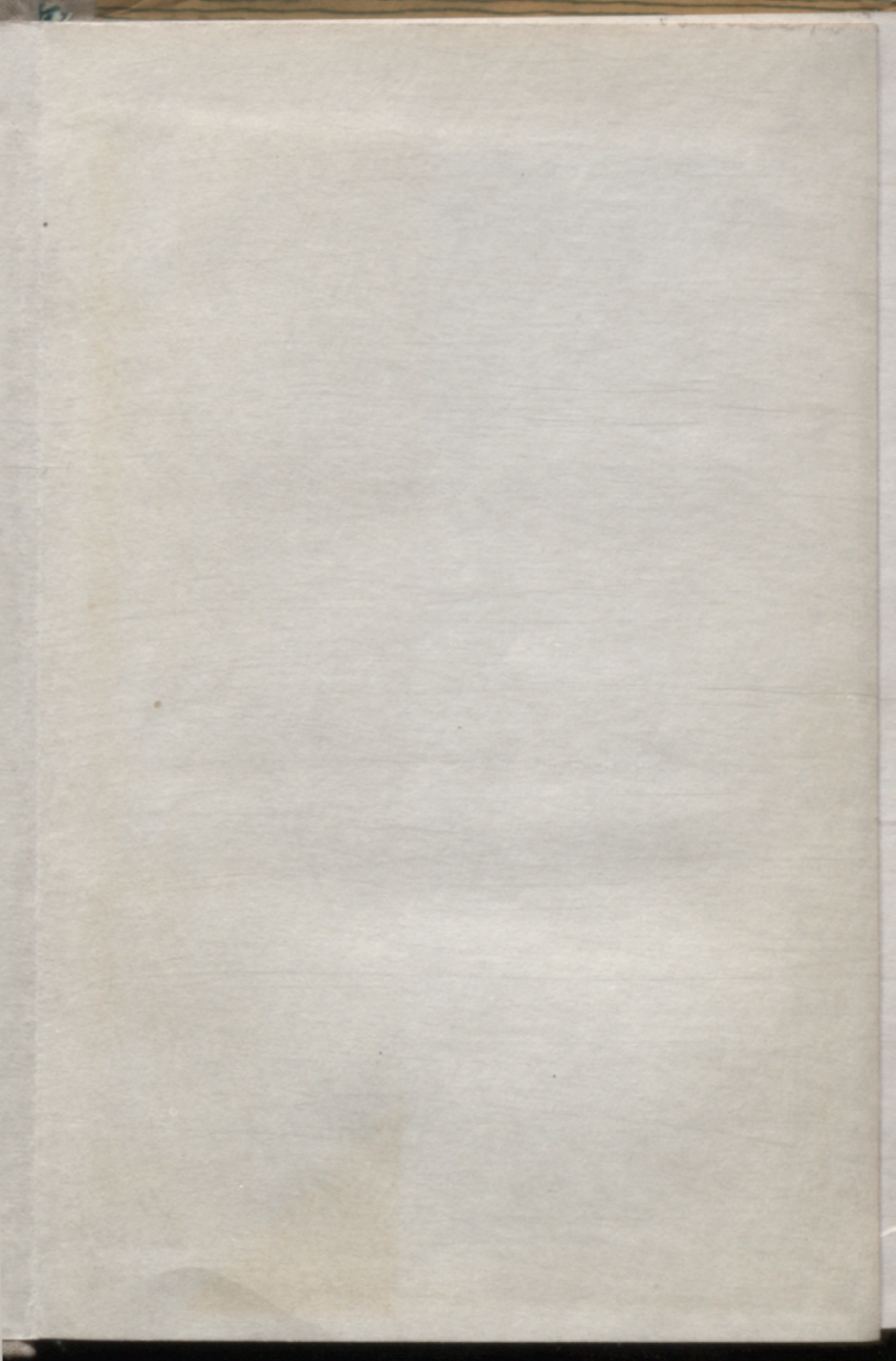


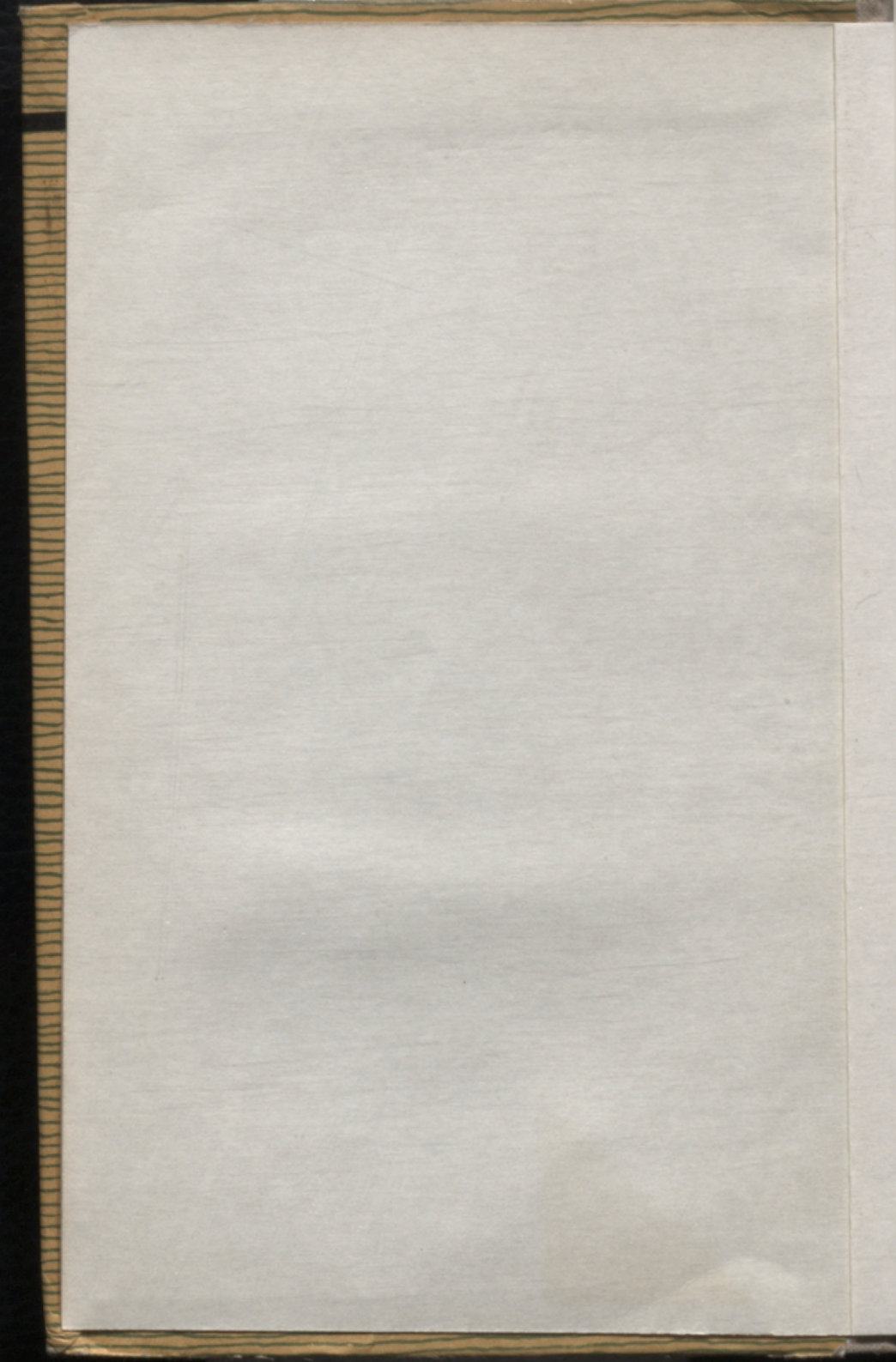
IEVĒRO-
JAMU
CILVĒKU
DZĪVE

VIKTORS ŠKLOVSKIS
EIZENŠTEINS

VIKTORS ŠKLOVSKIS EIZENŠTEINS

77-44.407; 18e





VIKTORS ŠKLOVSKIS
EIZENŠTEINS

778

IS

S

] 7

EISENSTEIN
VIRGILIO BRONCHI

L 77-3
L 294

252220000

VIŠĀS BĪBLIOTĒKA

7785

IEVĒRO-
JAMU
CILVĒKU
DZĪVE

VIKTORS
ŠKLOVSKIS

EIZENŠTEINS



IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGA 1977

0309065529

Vija Līča Latv. PSR

VALSTS BIBLIOTĒKA

~~77~~ 44407:180

778S
Sk 560

Шкловский Виктор Борисович
Э И З Е Н Ш Т Е И Н
Серия «Жизнь в искусстве»
Москва, «Искусство», 1973



Шкловский Виктор Борисович
Э И З Е Н Ш Т Е И Н
Серия «Жизнь замечательных людей»
Издательство «Лиезма» Рига 1977
На латышском языке
Перевод с русского Элмара Риекстиня
Художник Арвид Галевиус

*No krievu valodas tulkojis Elmārs Riekstiņš
Mākslinieks Arvīds Galeviuss*

© Tulkojums latviešu valodā,
«Liesma», 1977

S 80106—130
M801(11)—77 374—77

VĒSTIJUMA VARŅA DZIMŠANA

Pagājušā gadsimta beigas.

Aizmirsīsim uz brīdi troksni, palēnināsim transporta nir-
boņu, atcerēsimies, kā izskatās zirgi, kad to ir daudz.

Ja ir vakars, tad aptumšosim logus: lai gaisma tajos spīd
vai nu apakšējā stūrī, vai arī vieglā strēlē starp portjerām.

Debesīm nav sarkanīgas nokrāsas, zvaigznes spīd
vienmēr.

Gāzes laternas izstaro cerīnkrāsas gaismu.

Centrālajās ielās, tuvojoties viena otrai, sīc lokspuldžu
ogles; apkārt tām zilgandzeltēna gaisma.

Petrolejas laternas tuvējās nomalēs moži aizvada sava
mūža nogali — tās līdzīgas reti savērtām krellēm.

Pienāks rīts, bet no rīta petrolejas laternu gaisma līdzīga
sniegā izplūdušiem zirgu mīzalu plankumiem.

No namu dūmeņiem veļas steidzīgi dūmu mutuļi.

Čaplinam vēl nav vienpadsmit gadu. Edisons jau saņē-
mis kinotogrāfa patentu. Tomēr viņa vārds vēl maz pa-
zīstams.

Dzīve nesteidzas: panoptiks Ņevas prospektā jau trīs
gadus rāda vienu un to pašu pirmsnāves agonijā elpojošo
Kleopatras figūru.

Par šādu gausumu Bloks rakstīja pat vēl mūsu gadsimta
sākumā.

Lietu un notikumu daudzums toreiz bija citāds nekā
tagad. Skolās rāda miglas bildes; Pēterburgā, Maskavā,
Rīgā tās uz ekrāna raida dzeltenīgas laternas, kas svētdie-
nīgi ietērpušās spožās vara skrūvēs un lakotā kokā.

Atceros ar roku izkrāsotās bildītes Gogoļa «Vijam»: deg
svece, puisēns priekšālasītājs, brīžiem kliegdam, brīžiem
murminādams, lasa stāsta fragmentus; uz baltā ekrāna
mainās miglainu, krāsainu plankumu grupas ar izplūdušām
kontūrām.

Jau klīda valodas par kino eksistēšanu, bet kino vēl nevarēja atrauties no zīmējuma. Vēl turpinājās Meljesa laikmets (1897—1902).

Laikmeti kļuva īsāki. Kapuciņu bulvāra pagrabā Limjērs 1895. gada 28. decembrī par maksu rādīja kino.

Tika rādīts, kā pa Limjēra fabrikas vārtiem nāk ārā strādnieki.

Varētu asprātīgi sacīt, ka kino sāka savu maksas laikmetu, kā putekļus ievilkdams savos aparātos cilvēkus, radot jaunus, ar ekrāna nazi sagrieztus dzīves konusus.

Dzīve ieguva jaunu atspoguļojumu un jaunu šķērsgrīzumu.

Kino lika fotogrāfijai kustēties; tā pastāvēja jau sen; Dagēra radītie attēli ir līdzīgi nelielām zeltītām mūdienu klišejām, tikai mēs neapskatām šīs klišejas — mēs apskatām to nospiedumu.

Bet pagaidām visur bija redzami biezi albumi ar fotogrāfijām, un dzīvokļos pie sienām koka listiņu, plīša, zīda ietvaros un uz kartona lapām dzīvoja dagerotipijas un fotogrāfijas. Šajos ietvaros bija redzami dzīvokļa saimnieku senči, kaimiņi, bērni. Viņi bija sadevušies rokās vai arī stāvēja aiz galda, vai atspiedās uz krēslu atzveltnēm, cenzdamies izskatīties nepiespiesti. Tomēr kaut kas stingri turēja viņus aiz apkakles.

Kino kustība un automobiļa skrējiens bija viens otram tuvi.

Laiks vēl bija kluss. Nelaiķus uz kapsētu veda zem baldahīna vai vismaz attiecīgi izgreznotos ratos.

Sēru ratiem pa priekšu gāja cilvēks garos svārkos un cilindrā, viņš gāja, kaisīdams zaļās egļu skujiņas.

Šis nelaiķis varēja būt tas pats slimnieks, kura mājas priekšā ielas bruģi apkaisīja ar salmiem, lai ratu riteņi neklaudzētu.

Bija klusums. Bija pavisam cits laiks.

Aizsteigšos divus gadus uz priekšu: zēna gadus no ilustrēta žurnāla uzzināju, ka Parīzē Pasaules izstādē (1900. gadā) parādīja dzīvu fotogrāfiju: lēnā aizdegās, izcēlās liels ugunsgrēks. Vēlāk no «Zaģļu džentlmeņa Arsēna Lupēna piedzīvojumiem» es uzzināju detaļas.

Leģenda stāstīja, ka Arsēns Lupēns glābis cilvēkus no uguns, izglābis gandrīz visus un visus apzadzis. Zādzība patiešām bija notikusi.

Grāmatas par detektīviem pārdeva uz ielu stūriem; tās avižu pārdevējam aiz muguras karājās pie sienas, pārdevējam blakus stāvēja cilvēks ar sarkanu cepuri, to sauca par izsūtāmo.

Bija pavisam kluss. Telefoni vēl nezvanīja.

Tumša un klusa bija arī tās mākslas izcelsme, kuru slaveni padarīja mūsu laikmeta varonis Sergejs Eizenšteins.

Sergejs Eizenšteins piedzima Rīgā 1898. gada 10. janvārī.

Viņu svinīgi kristīja 2.(15.) februārī katedrālē. Ar lielo plaukstu aptvēris puisēna seju tā, ka tika aizspiestas ausis un deguns, viņu kristījamā traukā iegremdēja pieredzējušais mācītājs Pliss, vēlākais protohierejs, kas reālskolas gala eksāmenā gribēja «nogremdēt» Sergeju Eizenšteinu, saniknots par viņa «daudzzināšanu».

Mācītājam un djakonam bija mugurā jaunas rizas, jo kristības notika turīgu ļaužu ģimenē.

Sudraba kristījamā traukā ielēja siltu ūdeni, krustmāte, pirmās gildes tirgotāja Iraida Koņecka, stāvēja blakus zīda kleitā, turēdama rokās greznus paladziņus. Viņas meita Jūlija, arhitekta Mihaila Eizenšteina sieva, svētku drānās ģērbusies, stāvēja aizkustināta. Viņa bija stalta un skaista, valkāja korseti kā toreiz visas dāmas. Tēvs kristībās nepiedalījās, jo pēc senas parašas tēvs nedrīkstēja piedalīties.

Pāri Rīgai zilgoja debesis.

Tirās ielas klāja tik žilbinošs sniegs, ka gribējās teikt, tās bija zili sniegainā krāsā.

Daugavu sedza ledus, upes krastā pacēlās pils ar akmens ložu rētām vecajos sānos un baznīca ar neticami augstu torni.

Zidaini veda ragavās; ragavas vilka divi zirgi, kam uz mests zilgans tikls, lai kāju izspārdītās sniega pikas nekristu ragavās.

Es nebiju klāt, bet šādus svinīgus braucienus esmu redzējis.

Tā bija vecā Rīgas pilsēta, ko ietvēra jauni nami, pēc lieluma trešā Krievijas impērijas osta. Koku noliktavās upes krastos jau gatavojās pavasarim. Nepacietīgi gaidīja tūkstoti tvaikoņu no ārzemēm, teiksim precīzāk — gaidīja, ka atbrauks vairāk nekā tūkstoš kuģu ar raibiem kariem. Krievu tvaikoņu starp tiem būs viena desmitā daļa.

Tātad 1898. gada 10. janvāris.

Gadsimts tuvojas beigām. Grāmatas varonis vēl nav sācis savu ceļu.

Tomēr atgādināsim, kas jau pastāvēja pasaulē un ko Seržoņam vajadzēja uzzināt, redzēt un paveikt.

Divus gadus iepriekš izcilais izgudrotājs Edisons Amerikā patentēja «projicējošu kinetoskopu».

Parīzē tirgus burvju mākslinieks Meljess ieinteresējās par «dzīvo fotogrāfiju» un gribēja to iekļaut nelielā varietē programmā. Kino viņam bija jauns triks nelielai zālei.

Edisonam kino bija jauna atrakcija, kārtējā mazā sensācija. Tā bija jāsaudzē kā lakkurpes, lai tās varētu ilgāk nēsāt, tādēļ attēls nav jārāda uz ekrāna, kā to dara ar burvju lukturi. Lai iet pie kastes, iemet naudu, aparāts sāk strādāt, bet cilvēks — skatīties. Pēc tam nāks cits — atkal iemetīs naudu . . .

Lielais izgudrojums piedzima kā krājkasīte.

Dzīve visu maina, nākotne stāv pie kristījamā trauka ar saviem paladziņiem, un burvju mākslinieks nezina, ka viņš kļūs par pirmo kinoklasiķi. Mazais Čaplins Londonā sapņo kļūt par varietē aktieri, taču viņš nezina un nespēj pat nosapņot, ka nākotnē viņam piederēs laukumi un pilsētas, ka viņš kļūs par tādu klaunu, ko skatīsies visas pasaules ļaudis — tie smiesies un skums par mazo cilvēku, kurš ir mazlietiņ nelaimīgāks nekā skatītāji.

VECTĒVS, TĒVS, MĀTE UN VECMĀMIŅA

Ivans Koņeckis piedzima Tihvinā.

Tihvinas pilsēta atrodas pie Tihvinas upītes; toreiz tajā bija divi klosteri, 1120 mājas, no tām 47 mūra; visur valdīja klusums, ja vien nebija svētki. No Tihvinas ostmalas gadā devās ceļā 150 kuģu, neskaitot caurbraucošos.

Stāsta, ka baržas Tihvinā sākuši būvēt jau Pētera Pirmā laikā.

Vienmasta barkas, kas brauca turp un atpakaļ pa Marijas kanālu sistēmu ar vieglām, taču vērtīgām precēm, sauca par «tihvinkām»; palēnām tās kuģoja pa Volgu līdz Astrahaņai.

Kā stāsta, Ivans Koņeckis uz Pīteru aizgājis kājām. Visticamāk, ka viņš aizbrauca ar krietnu tihvinku, kas peldēja uz to pusi, pa ceļam līgdams darbus. Tātad neieradās bez naudas. Apprecējās ar tirgoņa meitu no bagā-

tas ģimenes un noorganizēja itin prāvu uzņēmumu — «Nevas baržu kuģniecību».

Pa Marijas kanālu sistēmu viņa velkoņi vilka smagas baržas.

Pa īso Ņevu no Gutujeva salas uz fabrikām, kas pacēlās Nevas kreisajā un labajā krastā, brauca baržas ar oglēm. Citas dēvās lejup pa Marijas kanālu sistēmas slūžām.

Velkoņa skursteņa dūmu ēna slidēja pāri klosteriem un nelielām pilsētiņām un nonāca līdz Astrahaņai.

Tā norisa viss darbs — augšup un lejup, dažreiz tā paša uzņēmuma velkoņi vilka uz Rīgu smagas baržas. Pēc tam lieli tvaikoņi ar svešiem karogiem kravas aizveda uz svešām ostām.

Velkoņi devās atpakaļ. Baržas parasti palika turpat lejā — tās nojauca un izmantoja par būvmateriālu.

Ivans Koņeckis nomira, viņa darbu turpināja sieva, un uzņēmums uzplauka. Tirgone apbedīja vīru Aleksandra Ņevska klosterī, pastāvīgi apmeklēja kapu — dzīvoja viņa netālu, Staroņevas prospektā. Parādes durvis no pagalma, šauras marmora kāpnes, kāpņu telpā kamīns. Dzīvoklis parasts, patumšs, mēbeles pārvilkta ar rozā audumu, pie logiem portjeras ar rozā oderi.

No šī dzīvokļa meitu izdeva pie vīra skaistulim inženierim Mihailam Eizenšteinam. Pūrā deva naudu, klavieres un mēbeles, sev nopirka jaunu dzīvokļa iekārtu.

Meita, Sergeja Eizenšteina māte, jaunībā bija klusa un stalta, vēlāk kļuva runīgāka.

Sergejs pret māti vienmēr izturējās ar saudzīgu dēla pieķeršanos.

Vēlāk viņa aizņēma visu slavenā dēla vasarnīcu — dēls dzīvoja bēniņos, tos atjautīgi, ērti un skaisti pārbūvējis.

Galma padomnieks Mihails Eizenšteins bija Rīgas pilsētas arhitekts, platajās ielās būvēja jūgendstila namus — namu logi izliekti, jaunā veidā izrotāti, jaunmodīgas sievietes stiepa uz priekšu rokas ar apzeltītām stūpām; par šiem banālajiem, bezgaumīgajiem izrotājumiem dēls rakstīja ar nicināšanu.

Nami bija stipri — tie stāv vēl tagad. Rotājumus piesūcināja lietūs ūdens, un tie jau sen noņemti.

Arhitekts Eizenšteins namus būvēja rūpīgi, uzskrullēja ūsas vācu manierē, mīlēja opereti, nēsāja vienīgi melnas lakādas kurpes. Speciālā skapī, kas bija līdzīgs trušu būrim, stāvēja veseli četrdesmit astoņi pāri: pavisam jauni,

ar smailiem un struapiem purniem, jauni, ieskrāpēti, jauni bez skrāpējumiem, īpaši viegli, ballei piemēroti, pavisam jauni, jāšanai domāti — visi melni un visi lakādas.

Sievai bija nācis līdzī labs pūrs. Māju iekārtoja pārticīgi. Tajā pieņēma visredzamākos Rīgas krievu ierēdniecības pārstāvjus.

Mihails Eizenšteins prata vairākas Eiropas valodas, bija moderns arhitekts, punktuāls cilvēks. Mājā valdīja kārtība: par to gādāja kurjers, kas bija pārvērstis par sulaini, gādāja virēja, istabene, aukle.

Absolūta un klusa kārtība.

Rīgā tolaik uzdrīkstējās troksnot tikai navigācijas laikā. Tēvs sēž kabinetā, paraksta dokumentus, pārbauda zīmējumus; nevaļaj gar viņu traucēt.

Viņš kļūs par īsteno valsts padomnieku, nomirs Berlīnē un tiks apglabāts krievu kapos.

Mihailam Eizenšteinam piederēja laba bibliotēka, tajā netrūka arī vēstures grāmatu. Arhitekts domāja, ka dzīve uzbūvēta uz visiem laikiem gan viņam pašam, gan viņa bērniem.

Piedzima dēls; te atkal paveicās; piedzima tieši dēls.

Dēls mācīsies reālskolā — ģimnāzijā grūtā latīņu valoda, bet institūtā tā nav vajadzīga. Pabeigs reālskolu, brauks uz Pēterburgu, iestāsies Civilinženieru institūtā, kuru beidzis tēvs, dzīvos pie vecmāmiņas — tā būs lētāk; institūtu beigs labi; brīvprātīgi iestāsies karadienestā; kļūs par valsts ierēdni; saņems algu, turklāt viņam būs privāti celtniecības līgumi.

Mājās parakstīs dokumentus un pārbaudīs zīmējumus.

Apprecēsies, viņam būs bērni.

Sergejs Eizenšteins par sevi rakstīja:

«Es nesmēķēju ...

Tētiņš nekad nesmēķēja.

Es vienmēr orientējos uz tētiņu.

No autiņiem augu, lai kļūtu par inženieri un arhitektu.

Līdz zināmam vecumam visur centos līdzināties tētiņam.»¹

Šī pakļaušanās tad arī radīja protestu. Eizenšteins nodaļā «Puišelis no Rīgas» («Paipuisēns») savu bērnību aprakstīja kā skumju laiku.

¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах, I, М., «Искусство», стр. 236. (Turpmākās norādes uz šo izdevumu sniegtas tekstā, atzīmējot vienīgi sējumu un lappusi.)

«Bet no kurienes tāds aizvainojums?

Es taču bērībā nekad nepazinu ne nabadzību, ne trūkumu, ne šausmīgo cīņu par eksistenci» (1. sēj., 221. lpp.).

... Pagaidām viss iet pēc tētiņa plāna, vienīgi sieva ir pārāk skaista. Bet tas pāries, paliks sieva no bagātas ģimenes; dēls saņems mantojumu; viņa velkoņi viņa baržās vilks pa Ņevu ogles garām Ziemas dārzam, garām granītā kaltajām krastmalām uz bruģētajām fabriku rajonu pietātnēm.

Veduma maksa nav liela, taču kravas nekad netrūkst.

Tas viss ir tikpat nesatricināms kā Krievija, nesatricināmā Pēterburga.

Tomēr Ivana Koņeckā tvaikoņi ved ne vien akmeņogles, kuras kā balastu atved ārzemju tvaikoņi.

Tvaikoņi ved revolūciju — ogles mašīnām.

Aug Pēterburgas nomaļos, aizvien vairāk cilvēku strādā rūpnīcās.

Kad viņi streiko, ielas kļūst tumšas no strādnieku svārkkiem, baltas no strādnieču lakatiņiem.

Sergejs kļūst par kinorežisoru, kaut gan kino vēl gandrīz nemaz neeksistē.

Sergejs filmēs uzbrukumu Ziemas pilij, kaut gan pils pagaidām stāv nesatricināma.

Arhitekts Eizenšteins to nevar iedomāties.

Pagaidām pilsētas namu saimnieki ir nesatricināmi kā paraksti uz dokumentiem.

Tie ir nesatricināmi kā visaugstāko priekšnieku paraksti.

Mihails Eizenšteins nesapņo: viņš skaidri, plānveidīgi iztēlojas, kā pa Ņevu brauc velkonis, kas pieder «Velkoņu sabiedrībai Koņeckis un Co».

Ved ogles no Gutujeva salas pa Ņevu garām pilim, garām cietoksnim, garām Viljē klinikai.

Pa kreisi paliek Krestu cietums un Vīborgas puses rūpnīcas, pa labi — astoņstūrainā, sarkanā sūkņu stacija, aiz tās Taurijas pils, nedaudz tālāk Smolņijs, vēl tālāk Aleksandra Ņevska klosteris un tajā aiz žoga stiprā tirgoņa un namdara Ivana Koņeckā — kuģniecības sabiedrības nodibinātāja — kaps.

Visa Pēterburga ir īpaša pilsēta: centrā nami, ko cēluši ārzemju arhitekti, kuri te piepildīja savā dzimtenē nepiepildāmus sapņus.

Tur cēla namus Trezīni, Delamots, Rastrelli, Rosi, Monferāns.

Tur cēla namus krievu arhitekts Zaharovs. Viņš uzcēla Admiralitāti — himnu kuģu būvniecībai; šai celtnei pasaulē nav līdzīgas. Fasāde pusversts garumā, smagi vārti vidū, pāri tiem tornis, smaile, tās galā zelta kuģītis peld uz Rietumiem.

Admiralitāte izstiepj akmens rokas pret Ņevu.

Admiralitātē darbnīcas ar plašām grīdām, kur zīmēt kuģu detaļas dabiskā lielumā. Kokus tām saveda no visas valsts, dažādus kokus — ozolu, lapegli, īvi, priedi; kokus — taisnus un no dabas likus.

Tos sūta uz ārzemēm, pēc tiem brauc kuģi ar raibiem karogiem: atved manufaktūru, mašīnas un ogles balastam, aizved labību, linus, kokus.

Impērija ieaug jaunajā industrijas pasaulē. Tas ir ļoti labi: būvēs jaunus namus jaunā stilā.

Pie Ņevas Ziemas pils un bagātnieku mājas.

Viņiem pieder kuģu būvētavas pie pilsētas jūras vārtiem un rūpnīcas, kas stiepjas uz Šlisselburgas pusi. Tā ir vecās monarhijas un jaunās rūpniecības pilsēta. Arhitektūras ziņā tā ir raiba — ielas dažādi iecerētas, dažādi trokšņo, dažreiz tās pārāk trokšņainas. Daudz šajā pilsētā strādnieku.

Vecmāmiņa Pīterā tajā pašā laikā dzīvo ar domām par to pašu, tomēr dzīvo savādāk. No rīta viņa aizgāja uz Taurijas dārzu, tur vēsi — diķi, pāri diķiem veci ozoli. No dārza vēsuma vecmāmiņa Iraida pārnāca mājās, padzēra tēju ar augļu cukuru. Gavēni ir bieži. Aizgāja uz Līgovku — labi, ka nav tālu —, iekāpa zirgu tramvajā.

Vagoniņu virkni velk maza, vecmodīga, dzelteni sarkana lokomotīvīte. Tā ienirst Frederiksa nama vārtos, pa tuvāko ceļu izbrauc uz Staroņevas prospektu, piepilda to ar dūmiem.

Vagoniņi velkas garām Kalašņikova labības biržai uz ieapaļu laukumu, ko ielenc ķeizarienes Annas laikā celtas mājas.

Brauciens maksā četras kapeikas, neprasa daudz laika, nav jāņem važonis. Pāriesi pāri laukumam, ieiesi vārtos, tur pa koka tiltu pāri grāvim pie upītes — palūkosies, kā upītes krasti apauguši ar nabadzīgiem, tomēr pieklājīgiem kapiem, atpūtīsies uz soliņa, ieiesi baznīcā. Baznīca ir liela. Priekštelpā tieši akmens grīdā iestiprināta akmens plāk-

sne, uz tās vienkāršs, bet lepns uzraksts: «Šeit atdusas Su-
vorovs».

Iraida Koņeckā nopērk dzeltena vaska sveci, noliek to
pie sudraba ietvara svētajam Aleksandram Ņevskim —
vietējam Pēterburgas svētajam; viņš cīnījies pret zvied-
riem. Krāšņa ir milzīgā Svētās trīsvienības katedrāle: tās
garums trīsdesmit piecas asis, platums — divdesmit. Tā ir
milzīga dievbijības kuģu būvētava. Itālijas marmora iko-
nostass, van Deika gleznotas ikonas, aiz kreisā klirosa Ru-
bensa «Augšāmcelšanās». Relikviju šķirsts ar baldahīnu —
kā pār visbagātāko tirgoņu gultu, un viss no sudraba.

Iraida Koņeckā varbūt domā, ka Aleksandrs Ņevskis ir
viņas kuģniecības sabiedrības aizgādnieks: kņazs bija gudrs,
daudz ceļoja un nomira ceļā — Pievolgas pilsētiņā.

Vecmāmiņa iet, steidzas ārā no baznīcas. Lūk, viņa kap-
sētā: visapkārt ar sūnām apauguši pieminekļi.

Ivana Koņeckā kaps uzkopts, tīrs, plāksne uz tā spīd, ce-
liņš visapkārt nokaisīts ar dzeltenām smiltīm.

Vecīņa drusku paraud.

Aiziet līdz Ņevai. Ņeva tur met loku, plūst strauji.

Pa Ņevu pretī vilņiem peld platkrūtainis velkonis, velk
ogles uz rūpnīcām.

Labi ir pie Ņēvām.

Brīvdienās atbrauks mazdēls, vecmāmiņa ar viņu aizies
pie vectētiņa kapa; mazdēls pabeigs reālskolu un dzīvos
pie vecmāmiņas, mācīsies par inženieri.

Vecmāmiņa nomira baznīcas priekštelpā, lūgdama dievu
pie ikonas, kas atradās virs ieejas. Nāves cēlonis bija asins
izplūdums smadzenēs.

RĪTIS RĪGĀ

Naktī māmiņa strīdējās ar tēti. Viņi strīdas un runā kaut
ko savu, nesaprotamu — tas nozīmē, ka viņi viens otram
vairs nav īsti tuvi. Māte par kaut ko sūdzas, tēvs viņai
kaut ko pārmet. Viņi strīdas ilgi. Šķiet, it kā turpinātos
kādas ieilgušas pusdienas, kad nav laikus no virtuves pa-
sniegts ēdiens.

Strīds turpinās ar pārtraukumiem — tā, it kā šīs pusdiē-
nas nekad negribētu beigties. Māte strīdu beidz ar klieg-
šanu. Kliegšana ir nepieklājīga un neparasta.

Māte izskrien priekšnamā; viņai ir pelēki svārkī un
skaista jaciņa — sarkana ar zaļām rūtīm. Viņa grib

mesties lejā pāri kāpņu margām. Tēvs viņu satver. Tēvs ir stiprs, viņš to paceļ uz rokām.

Serjoža uzvilka kurpes un aizskrēja pie guvernantes Marijas Elksnes, apgūlās viņai blakus; viņa apsedza tā ausi ar spilvenu; puisēns gulēs līdz rītam.

Agri no rīta viņš dzirdēja, kā noklaudz uz grīdas no-
mestā malka.

Dzīve turpinās.

Jāceļas. Māja guļ it kā parastā miegā. Sētnieks uzkāpa pa virtuves kāpnēm, iegāja virtuvē, salicis zem prāvās malkas nastas, nedaudz pietupās, atlaida virvi, un malkas pagales nobira uz grīdas. Serjoža pusmiegā uztvēra skaņu, kas apstiprināja ierasto notikumu gaitu.

Jāiet uz reālskolu. Serjoža klusi aiziet uz savu istabu. Jauns formas tērps: melnas bikses, melni svārki ar spožām vara pogām, lakādas josta ar dzeltenu sprādzi, uz kuras burti «PPY»¹; viss kārtīgi salikts uz krēsla un vēl smaržo pēc veikala.

Guvernante Marija guļ, virēja un kalpone, un kurjers arī guļ; izliekas, ka naktī nekā nav dzirdējuši.

Ēdamistabā brūnas tapetes, lielas, brūnas bufetes ar ozola kokgriezumiem, kas pielīmēti pie durvīm. Kokgriezumos attēloti augļi vāzēs un aiz kājām pakārti medijumi. Viss no ozola, viss uz mūžīgiem laikiem.

Bufetes ir augstas, tās it kā grib izaugt par mājām.

Uz marmora galdiņiem divi niķelēti patvāri sargā bu-
fetes.

Istabas vidū liels, ovāls galds. Uz tā no rīta tīrs galdauts ar gludinot audeklā stipri iespiestām rievām. Zem galdauta paklāts armijas vadmalas audums, lai nešķindētu šķīvji, kad tos liek uz galda. Sulaiņa Eizenšteinam nebija, viņam kā augstam ierēdnim pienācās kurjers, un viņš to, kā toreiz sacīja, pārvērta par sulaini, sava veida dieni-
nieku.

No griestiem nokarājas smaga, ķēdēs iekārta petrolejas
lampa.

Ķēdēs iekārta arī milzīgs olas veida atsvars, apkaisīts ar
skrotīm.

Lampu var nolaist zemāk vai pacelt augstāk, taču tajā
jau deg elektriskā gaisma. Elektrība vēl ir jaunums, par to
tikai ar pūlēm nebrīnās.

¹ PPY — Рижское реальное училище (Rīgas reālskola). Tulk.

Aiz lielā galda uz augsta krēsla ar augstu kokā grieztu atzveltni un cietu ādas sēdekli sēd mazs puisēns.

Viņam priekšā tējas glāze ar sudraba karotīti, no tējas kūp garaiņi, uz atsevišķa šķīvīša bulciņa, uz maza šķīvīša ļoti laba sviesta gabaliņš, vēl uz atsevišķa šķīvīša mazliet siera, bet uz lielāka šķīvīša divi resni, karsti cisiņi ar dzeltenīgu kartupeļu biezputru.

Tas viss ir pierasts kā ilgs mūžs, kaut gan reālskolniekam vēl tikai deviņi gadi. Kalpotāji uzcēlušies pirms viņa un visu sagatavojuši, bet paši noslēpušies.

Stāv pierastie skapji, bet uz galda brokastis — parastas kā Rīga.

Uz galda nolikti trauki, kas nav ņemti no servīzes.

Servīze atrodas bufetes apakšējos plauktos; tā izgatavota Kuzņecova fabrikā — mātes pūrs; viņa to atvedusi no Sankt-Pēterburgas. To visu izņem un liek uz galdiem četras reizes gadā.

Augšējos plauktos atsevišķi nolikts balts, mirdzošs kristāls, atsevišķi — zaļš, ar baltām kājiņām. Kristāla daudz, ir arī kristāls ar sudrabu.

Virtuvē uz plauktiem kārtīgi stāv sarkanīgi zeltaina vara ierinda. Vakar tas tīrīts ar skābu maizi, ēdamistabā vēl viegli jūtama šī smarža.

Bija tāda briesmīga nakts, un māte gribēja mesties pāri kāpņu margām; tomēr pasaule ir milzīga un nekustīga kā Doma baznīca.

Pulkstenis nosita astoņi. Mugursoma, piebāzta ar grāmatām, stāv priekšnamā. Jāiet nav tālu.

Serjoža uzvelk mēтели ar vara pogām un spilgti dzeltenām uzšuvēm.

Mētelis ir garš — pat bagātā mājā mēтели pērk ne vienam gadam vien.

Jāiet ārā uz aukstas ielas. Laternas jau nodzēstas.

Ļoti garlaicīgi. Serjoža sāk atcerēties visu patīkamo, kamēr apgērbj mēтели. Turpina atcerēties, iedams pa kāpnēm; uz tām paklājs un audekla celiņš piestiprināti ar vara stieņiem. Viņš atcerēsies arī vēl uz ielas; skolā jāklausa.

SERJOŽAS ATMIŅAS

Viņš nodzīvojis gandrīz desmit gadus, daudz redzējis. Pirms diviem gadiem viņu aizveda uz Parīzi, jo Rīgā un apkārt Rīgai bija revolūcija: dumpojās latviešu strādnieki

un zemnieki, viņi cerēja uz Pēterburgas un Maskavas palīdzību. Šava. Šava visā Krievijā.

Par to mājās sačukstējās, par to no Pēterburgas rakstīja vecmāmiņa. Vārdu sakot, tētim un māmiņai bija interesantāk aizbraukt uz Parīzi.

Parizē bija labi. Tur ielās silts, un māmiņa tur nestrīdējās ar tēti — neatlika laika; gāja atsevišķi, katrs skatījās un iepirkās pēc sava prāta.

Parizē puisēns Luksemburgas dārzā redzēja meitenes, kas spēlēja serso. Viņas skraidīja ar nūjām. Nūjām bija rokturi kā zobeniem, kādi attēloti zīmējumos grāmatā par trīs musketieriem. Meitenes ar nūjām ķēra vieglos serso aplūš un pēc tam meta tālu prom. Meitenes ļoti tīriņas. Uz piedurknēm tām bija brūni uzroči, jo Parizē, tāpat kā Rīgā, lietas mēdz saudzēt.

Tētis, kad raksta, arī uzvelk uzročus.

Lietas jāsaudzē. Galdu nedrīkst skrāpēt, bet pie pulēta galda nedrīkst rakstīt uz papīra, ja kaut kas nav paklāts apakšā, citādi uz pulētā koka paliks zīmuļa pēdas. Tā ir Rīgā, tur ir revolūcija. Vajadzēja aizbraukt. Pilsētā bija daudz karaspēka. Tagad tas viss ir tālu.

Parizē pašaurās, zilās, maigi par Sēnu sauktās upes krastā paceļas dzelzs tornis. Tas ir tikai sešus gadus vecs. To uzcēla Eifelis 1900. gada Pasaules izstādei. Tas stāv uz četrām kājām. Torņa ķermenis līdzīgs dzelzceļa tiltam, bet iekšpusē ir lifts.

Kad uzbrauc augšā ar liftu, Parīze it kā kļūst plašāka, nami skrien uz visām pusēm. Lejā Sēnas zilais raksts. Lejā vecas baznīcas, pilis, mazi namiņi, ielas — pa ielām skrien zirdziņi. Redzami dārzi. Bet lifts brauc aizvien augstāk un augstāk. Ļoti interesanti.

Parizē kareivjiem ir sarkanās bikses; ielas vispār raibas. Daudz ekipāžu.

Tomēr vasarīgā Parīze rīdzinieku, puisēnu Serjožu, nepārsteidza ar cilvēku daudzumu. Viņu pārsteidza milzīgie spilveni viesnīcā un Napoleona kaps, ko ielēnca maršalu kapi. Tas bija izveidots svinīgi un atgādināja bagātīga galda servējumu.

Meitenes kalikona uzročos spēlēja serso Tiljēriju dārzā. Pretī dārzam stiepās bezgalīgā Rivoli ielas kolonāde. Nelielā zeltītā Orleānas jaunava viegli un kautrīgi sēdēja kolonnu spraugā uz zeltīta zirga. Nekas nerādīja bailes, bija akurāti un tajā pašā laikā brīvi.

Apskatīja Parīzes Dievmātes katedrāli, apbrīvoja krāsainos stiklus, kontrforsu rokas, kuras mūžīgā piepūlē rūpīgi balstīja augstās sienas.

Puisēnam paskaidroja, ka tā ir Parīzes Dievmātes katedrāle.

Vienmēr jāskatās, zinot nosaukumu. Viņš jau zināja Parīzes Dievmātes himēras, bet nepaspēja tās apskatīt. Tētis steidzās uz viesnīcu. Kafiju pasniedza meitenes baltās kleitās, ar baltām galvasrotām.

Serjoža gribēja saldējumu, bet viņam sāpēja vēders, un tādēļ viņam deva karstvīnu. Kopš tā laika viņam nepatīk karstvīns. Viņam nepatika arī bērnība. Viņam nepatika lielas istabas, baltas vestes, ķēdītes uz vestēm. Nepatika greznas pusdienas, nepatika balta salvete. Viņam nāca prātā vaska figūru muzejs Parīzē. Tur ir kluss, viss piepildīts ar dažādiem notikumiem. Demostēns staigāja ar lukturi un veltīgi meklēja cilvēku.

Viss interesanti, bet pārāk klusu.

Visu paskaidroja noguris cilvēks — gids.

Kolizejā lauvas plosīja kristiešus. Napoleons pilī pieņēma karaļus, spoža mundierī un zvaigznēm apkārsts.

Serjoža Parīzē pabija arī kinoteātri.

Kino bija jauns, filmas īsas, fragmentāras. Slavēja Žorža Meljesa filmas. Viena — ar roku izkrāsota — bija raiba, fantastiska. Tur bija zemūdens valstība, cilvēki dzīvoja zem ūdens. Otrā cilvēki lidoja uz Mēnesi. Bija redzams, ka tie ir piezīmēti. Bija filma par «Velna nedarbiem».

Velns ļoti steidzās. Viņš baidījās, ka publikai kļūs garlaicīgi. Ļoti nervozs velns; viņš runāja tā, kā runā cilvēki, kad grib pārtraukt strīdu svešu acu priekšā. Nemierīgajam velnam māja griezās, sarāvās, izpletās. Pēc tam velns kariatē aizbrauca dūmakainās debesīs. Kariatē bija iejūgts zirga skelets, zirga ribas bija līdzīgas tēva iecietinātajām apkaklītēm, platas, spīdīgas. Tā velns beidza savus nedarbus šajā seansā.

Parīzē ļoti daudz interesanta. Lieli veikali, Luvra. Daudz grāmatu, daudz zīmējumu. Lādes ar grāmatām Sēnas krastmalās. Kārtīgi apskatīt nevar, jo tētis un māmiņa steidzas. Viņi velk to aiz piedurknēm uz dažādām pusēm. Tētis nopērk dažus pārus melnu lakādas kurpju. Māmiņa iepērkas ļoti daudz; tētis domā, ka tas izmaksānot dārgi; viņa atbild, ka viņai pašai sava nauda, tētis jautri parausta plecus — viņai naudu patiešām atsūtījusi vecmāmiņa.

Māmiņa rakņājas jaunajos koferos un rāda Seržoam pirkumus.

Atbrauca atpakaļ uz Rīgu. Tur bija kļuvis klusāk, drūmāk; tētīm iedeva lielāku dzīvokli. Mantas izklīda pa visām istabām.

Tad arī Seržoza iestājās reālskolā. Tas nebija tik slikti, vienīgi katru dienu tur jāiet.

Rīgā bija savs kino, pat divi. Sergejs tur gāja ar guvernanti. Tur rādīja detektīvfilmas, daudzsēriju, aizraujošas. Guvernante mīlēja piedzīvojumus. Seržoza mīlēja skatu filmas.

Sapņi beidzās. Seržoza bija aizgājis līdz reālskolas spožajām pulētajām durvīm ar vara rokturiem.

EGLĪTE UN GRĀMATAS

Rīgā Eizenšteinim bija ļoti labs dzīvoklis. Gridas vaskoja bieži, pie durvīm spīdēja ķēdīte.

Pēc zvana durvis pavēra plaukstas platumā, paskatījās, kas atnācis, tad noņēma ķēdīti.

Tā darīja visās mājās.

Ziemsvētkos priekšnamā stāvēja istabene baltā priekšautā un baltu galvasrotu matos, ieradās parastie viesi. Pirms tam ilgi tika rotāta eglīte, pēc tradīcijas sačukstējās, pēc tradīcijas uzzināja puisēna vēlēšanās.

Viņš jau daudz zināja. Prata rakņāties tēva grāmatu skapī un atrast grāmatas, kuras tēvs droši vien pats nemaz nelasīja, piemēram, grāmatu par Parizes Komūnu un karikatūru albumu — tās bija pat interesantākas par milzīgo Bibli ar Dorē ilustrācijām.

Seržoam jau divpadsmit gadi. Viņš iet uz reālskolu garās, melnās biksēs un svārkos.

Bet mājās viņš baltā uzvalciņā, īsās bikšēlēs, sasukājies; ir eglīte un brīvdienas.

Eglīte sniedzās līdz griestiem. No augšas lejup nokarājas zeltītu pavedienu straumes, tās šķērso zeltīta papīra ķēdes. Eglīte apmainījusi garos, sarkanos čiekurus pret apaļiem, zeltītiem riekstiem. Eglītē iekārti eņģeļi, bet galotni rotā zvaigzne.

Eglīte un sprogainais puisēns īsās bikšēlēs, un māmiņa greznā tērpā, māmiņa, kas čaukstina zīda kleitu un zīda apakšsvārkus, un tētis ar kaklā iekārtu ordeni — viņi tēlo

mājīgumu un klusumu ar tuvplānu maiņu, kā teiktu pieaugušais Eizenšteins.

Starp dāvanām divas grāmatas.

Puisēnam uzdāvinātas bilžu lapas, kurās attēlota 1900. gada Pasaules izstāde — ugunošana, balles; uz citām lapām attēlotas dāmas ar spalvām izpušķotās cepurēs, vīrieši cilindros un katliņos, sunīši, zēni, meitenes — to visu varēja izgriezt vai uzlīmēt uz pirmajām lapām, piepildot šo šķietamo ateljē ar šķietamu kino masu skatu. Sergejs Eizenšteins to vēlāk atcerējās.

Puisēns jau toreiz ievēroja, ka cilvēkiem ir par šauru tiem paredzētajās lapās, tie nav pareizi apgaismoti, tie negrib cits ar citu sarunāties.

Viņu dzīve it kā aizklist katram uz savu pusi.

Reālskolas klasesbiedri bija latvieši, vācieši, krievi, draudzība starp zēniem nodibinājās ar grūtībām. Pilsētā viss bija sajaucies un nekādi nevarēja nostabilizēties.

Gāja gadi.

Vācu muižnieki nemīlēja krievus, latvieši neieredzēja vācu muižniekus un krievus kā cilvēkus, kas atnākuši un traucē iekārtot dzīvi pēc sava prāta.

Sergejam Eizenšteīnam skolā nebija draugu.

Krievu pasakas Serjožam stāstīja guvernante — latviete; viņa jauca krievu pasakas ar latviešu pasakām.

Viņa runāja ar kurjeru, virēju, paskaidroja, ka puisēnam viss nav jāstāsta.

Tētis bija greizsirdīgs uz māmiņu, viņa bija skaista, jauna, bagāta, viņai netrūka pielūdžēju. Stāstīja, ka tētis cīnījies divkaujā ar kādu no tiem cilvēkiem, kas bija lakstojies ar māmiņu.

Bieži un dažādos gadījumos tētis kļiedza:

— Es viņu nošaušu!

Māmiņa ne visai tam ticēja, tomēr raudāja.

Tā bija pieņemts.

Nodzēsa eglīti. Viesi aizgāja. Puisēns aizdedzināja sveču galiņus apakšējos zaros un dzeltenīgajā pustumsā uz parketa sāka lasīt viņam uzdāvināto Minjē «Franču revolūcijas vēsturi».

Grāmata smaržoja pēc eglītes un jaunas pasaules.

Vispār, kā mēs visi tajā laikā, Sergejs Eizenšteins — toreiz vēl Serjoža — lasīja visu, kas pagadījās; agri izlasīja Zolā, Viktoru Igo, Dikensu un ievēroja vai izdomāja, ka pats ir līdzīgs Deividam Koperfildam, ko Dikenss tik labi

aprakstījis. Vienīgi Deividam Koperfildam bija maiga, kautrīga māte, maiga aukle Pegotija un skarbs, melnbārains skaistulis patēvs — ļauns stūrgalvis, kas ar baltiem, nikniem zobiem saēda mātes dzīvi.

Dikenss aprakstīja dažreiz briesmīgu, tomēr mājīgu dzīvi — ar tējkannu, kas vārījās kaminā, ar circeņi.

Eizenšteiniem nebija circeņa un dziedošas tējkannas.

Māte un tēvs mīlēja puisēnu, bet viņi bija aizņemti ar saviem strīdiem un neredzēja, ka viņu vienīgais dēls dzīvo tuksnesī. Šo tuksnesi viņš pats piepildīja ar grāmatām, zīmējumiem un atmiņām par cirku un kino, ko viņš gandrīz nemaz nepazina.

IKDIENA UN SVĒTKI

Grāmatas «Alises piedzīvojumi Brīnumzemē» varoņiem, kas ir parodiski daudzveidīgi, nākas sēdēt pie tradicionālā tējas galda. Kad tēja izdzerta un kēkss apēsts, viņi pārsēžas tālāk. Galds ir bezgalīgs. Tā gali tālumā saplūst kopā kā dzelzceļa sliedes. Kad paskatāmies, trauki kļūst aizvien mazāki un mazāki, bet tie ir vieni un tie paši trauki, vieni un tie paši galda piederumi.

Alise jautāja: «Kas notiks, kad galds beigsies?»

Viņai atbildēja: «Nedrīkst uzdot nepieklājīgus jautājumus.»

Tur pulkstenis vienmēr bija četri un vienmēr dzēra tēju: piedzīvojumi gadījās citā vietā, bet arī tie atkārtojās.

Eizenšteinu mājā trūka daudzveidības, kaut gan Mihails Eizenšteins vairs nebija galma, bet jau valsts padomnieks; viņš būvēja namu pēc nama.

Rīgā Friča Gaiļa ielā (bijusī Alberta iela) saglabājies «Eizenšteina namu» kvartāls. Nami it kā dažādi, tomēr vienādi — siena pret sienu kā grāmatas plauktā. Muguriņas vērstas uz ielu.

Tam nekad nevajadzēja beigties, un nav jāuzdod nepieklājīgi jautājumi.

Laiks ir sablīvēts. Rīts, tēja, cīsiņi. Reālskola, stundas, atgriešanās mājās. Pusdienas. Puisenam apsien ap kaklu lielu salveti. Līdz māmiņas aizbraukšanai mūzikas stundas. Klavieres pacēla melno spārnu, un skolotāja skaitīja: «Viens un divi, un trīs, četri, pieci un seši.» Un metronoma svārsteklis, iznācis no futrāļa stāvās piramīdas, skaitīja:

viens un divi, un trīs, četri; un taustiņi gan nolaidās, gan pacēlās. Taustiņi bija melni un balti, un tas bija bezgalīgi un atspoguļojās klavieru melnajā spārnā ar kājām gaisā, bet tieši priekšā bija stīgas, un pa tām dauzīja āmuriņi; tās trīcēja un spīdēja. Pēc tam Serjoža mācījās, pēc tam gāja gulēt — pēc vakariņām.

Naktī bija tēta un māmiņas balsis, un balsis strīdējās, un nevajadzēja jautāt, ko tas nozīmē.

No rīta tēja, pēc tam mētelis ar aukstām pogām, kāpnes, iela un ietves platās plātnes — tas atkārtojās.

Vasarā reālskolā mācības nenotika. Tomēr bija stundas, bija peldēšanās — tāpat stingrā rituālā — un bija nodarbības jāšanā; Serjoža jāja ar Zaičiku, ko īrēja uz stundām. Zirgs bija liels — ar savu platumu tas nogurdināja puišēna kājas. Reiz Zaičiks nobijās un sāka lēkšot, izsitās no parastā soļu ritma, tomēr viss beidzās laimīgi — zirgs atdūrās pret peldētavas tiltiņu un nomierinājās.

Ari tas beidzās; pārējais turpinājās ierastajā ritmā. Pēc tam bija rudens, pēc rudens mēteļa uzvilka ziemas mēteļi, ziemas vidū bija eglīte, bet pēc tam māmiņas dzimšanas diena. Uzstādīja galdus — tos no kaut kurienes atveda, tie bija saliekami. Kopā ar tiem ieradās viesmīļi. Galdus tā arī sauca — viesmīļu galdi. Tie bija viegli, stabili, tos novietoja burta U veidā. Viesistabu ar ēdamistabu savienoja arka. Galdi aizņēma abas istabas. Vidū apsēdās tētiņš.

Serjožu sākumā nekur neapsēdināja, tikai ievēda, parādīja.

Nākamās dienas rītā apēda desu, bet pusdienās to, kas bija palicis pāri no vakariņām.

Gāja gadi. Serjožu svinībās sāka sēdināt pretī tētim; blakus māmiņai apsēdās viņa augstdzimtība ģenerālis Vjazemskis; sāpus no lielā galda bija novietots uzkožamo galds. Pie tā gāja vispirms; tur atradās lasis, kaviārs kristāla vanniņā, kristāla vanniņa gulēja sudraba vanniņā, tas viss bija aplikts ar ledu uz sudraba bļodas, kaviārā bija iedurta sudraba lāpstīņa.

Kamēr to visu kārtēja, bija interesanti. Novietoja galdus, pārklāja tos ar pelēku vadmalu, uz vadmalas klāja garus, baltus galdautus. No milzīgās bufetes istabene, viereja un kurjers cēla ārā trauku kaudzes un lika rindās. Šķita, ka šiem traukiem nekad nebūs gala. Sasist tos, protams, nedrīkst, citādi servīze izjuks.

Agrāk — tad, kad tētiņš bija galma padomnieks — sēdēja pie apaļa galda, kuru izbīdīja visu ieliekamo dēļu garumā. Tāpat vispirms aplāja ar vadmalu, pēc tam ar galdautu, tomēr toreiz nebija tik svinīgi. Ienesa ēdienus, ēda, sarunājās, jokoja, visi cits citu pazina.

Soreiz atbrauca gubernators — ievērojams un skaists cilvēks.

Soreiz augsta ierēdņa mājā pusdienoja augsti ierēdņi pie gara galda.

Pusdienas turpinājās ilgi. Mainījās ēdieni, atnesa zivis, medījumus, teļa gaļu, pirms tam pasniedza zupu, pīrāgu.

Pēc tam viesi apsēdās spēlēt kārtis, apsēdās, lai tik drīz nepieceltos. Atnesa kāršu galdus, atplēsa kāršu paciņas, sadalīja krītiņus, kas bija aplīmēti ar skaistu, mazām zvaigznītēm izrotātu papīru. Uz galdiem aizdedzināja sveces; tūlīt sāksies spēle, bet pirms tam Afrosimova kungs — arhitekts, tēva palīgs — apsēdās pie galda, pasauca Serjožu, un sākās brīnumi. Vadmala bija tumšzila. Afrosimova kungs ar smalki noasinātu krītiņu sāka zīmēt zvērus — sunus, briežus, kaķus un resnu, piepūtušos vardi. Sapulcējās skatītāji. Afrosimova kungs zīmēja lieliski. Viņš nekad neēnoja. Baltā, asi iezīmētā kontūra kļuva reljefa, atdalījās no vadmalas un it kā sāka kustēties. Krītiņš apskrēja apkārt priekšmeta kontūrai, izveidoja to. Figūras nonāca divainās attieksmēs cita ar citu: strīdējās, priecājās, izšķīrās. Serjoža uz visu mūžu atcerējās, ka līnija — tā ir kustība, process, līnija — tā nav atrašanās vienā vietā, bet gaita. Zīmējums nav tikai zīmējums, tā ir jēga, kas nav dzimusi sev. Viss it kā atdzīvojas nākamo, vēl nedzimušo multiplikāciju reālajā kustībā.

Reālskolā Serjoža sabojāja savus piecniekus, zīmēdams ģipšus, Dantes masku un Lāokoonta galvu ar tievu svītru. Viņš zīmēja slikti klasē un labi ārpus klases — stundu starpbrīžos. Viņš piezīmēja burtnīcas ar karikatūrām, attēlodams zvērus pie bezgalīgiem galdiem: tie sēdēja, sarunājās, ēda, un salīdzinājumā ar cilvēkiem tiem bija priekšrocība — viņi nekorigēja cits cita uzvešanās kontūras. Ir zīmējumi, kuros parādīta viena buržuāziskas ģimenes diena. Pamostas tētis, pamostas māmiņa atsevišķās guļamistabās, mazgājas dušā, vingro, ēd brokastis. Tētis iet uz valsts iestādi, māmiņa veikalā pērk kaut kādu audumu. Tētim darbā kaut ko ziņo. Pie viņa nāk lūdžeji. Pēc tam viņš satiekas ar māmiņu, brauc mājās, viņi pusdiena, nodarbo-

jas ar sportu, brauc uz gleznu izstādī, pēc tam uz teātri un ļoti nogurst. Citā zīmējumu sērijā attēlota puisēna dzīve. No rīta viņš mājās isās bikšēlēs par kaut ko taisnojas tētim. Iet uz reālskolu. Stundas. Viņš izdara kaut kādu nedarbu. Par viņu ziņo skolas vadībai. Skolotāji šausminās, Puisēns saņem rājienu. Noguris, ar smago somu mugurā viņš atgriežas mājās.

Taču tas bija vēlāk, bet tagad Afrosimovs zīmēja un zīmēja, uzburdams uz zilās vadmalas brīnumus. Pusdienu galdu nokopa, kristālu nomainīja porcelāns. Sākās tējas dzeršana. Afrosimovs paņēma nelielu suku — cietu, biezu, ar kaut kādas kārts attēlojumu mugurpusē — un noslaucīja no galda visus lieliskos zīmējumus. Pieaugušie sēdās spēlēt. Bērns aizveda; spēlēja, sarunājās, strīdējās — gandrīz līdz rītam. No rīta pasniedza tēju. Serjoža uzvilka mēteli ar dzeltenajām pogām, nesteigdamies izgāja uz ielas.

Snīga biezs, balts sniegs. Ietves plātnes atgādināja galdu pirms svētkiem, bet uz tiem nebija Afrosimova zīmējumu. Zilās ziemas debesis arī bija bez kontūrām, vienīgi augsta baznīca kā garš pirksts iesniedzās debesīs. Tās ēna krija tieši uz reālskolu. Gaužām reti — reizes divas ziemā — bija stiprs sals. Tad uz skolu negāja.

Ziemsvētkos un Lieldienās Serjoža brauca uz Sankt-Pēterburgu pie vecmāmiņas.

Vecmāmiņa veda Serjožu uz Smoļniju — uz klosteri. Tur, uz šī krasta, Peskos, agrāk bija audzis sils, tur notikusi kauja ar zviedriem, tur tecināta darva, un to vietu sauca pār Smoļniju.

Pēc tam tur bija ieradies Pēteris.

Viņa piemineklis paceļas pie Ņevas vairāk uz lejteci, to sauc par Vara jātnieku, ar seju tas pavērsts pret rietumiem, gandrīz pret universitāti.

Tā Pīterā dzīvoja Sergejs Eizenšteins starp vēsturi un nākotni. Vēsture — Aleksandrs Ņevskis, Pēteris, Rastrelli, bet nākotne — Oktobra revolūcija, Ļeņins un Smoļnijs.

Pagaidām Smoļnijs bija institūts, un aiz žoga tajā pastaigājās smoļnijietes brūnos tērpos, baltās pelerīnēs. Smoļnijā pēc vecām paražām tika audzinātas meitenes, kam bija nolemts kļūt par jaunu cilti bez aizspriedumiem.

Smoļnijietes bija slavenas ar labu franču izrunu un aizspriedumiem.

Deivida Koperfilda vārdu Serjoža izrunāja pavisam agri. Tas iekļuva arī Sergeja Eizenšteina biogrāfiskajās piezīmēs.

Šķita, tam vajadzētu parādīties arī Čaplina biogrāfijā.

Dikensa tēvs, kā mēdz teikt, piedzima sikburžuāziskā ģimenē, bija talantīgs, mīlēja improvizēt, izputēja, vairākkārt bija ieslodzīts parādu cietumā vieglprātīgi parakstītu vekseļu dēļ. Viņš vadāja dēlu pa tavernām. Jaunais Čārlzs Dikenss pats uzstājās, dziedāja, guva panākumus, kuriozus panākumus. Pēc tam kad tēvs galīgi izputēja, Čārlzs nokļuva fabrikā, pareizāk sakot, manufaktūrā, kur izgatavoja apavu krēmu; viņam vajadzēja kārbīnām uzlīmēt etiķetes. Viņu pārdeva kā vergu. To pārdzīvoja arī Deivids Koperfilds. Olivers Tvists to pārdzīvoja patversmē.

Bērni Dikensa darbos bieži ir nelaimīgi.

Čārlija dzīve — viņu sauca arī par Čēzu un Čārlzu Čāplinu — ļoti tuva Deivida Koperfilda dzīvei, tikai tā gandrīz tūlīt sākās ar izputēšanu.

Tēvs un māte — varietē aktieri; šķīrušies: tēvs nodzēries, māte talantīga — talantīga varietē un dzīvē. Viņa ir lieliska tenkotāja, gandrīz vai stāstniece, ieinteresēta ielas dzīvē un lieliski prot to komentēt.

Čaplina māte — dzimusi Lilija Harleja — bija fantazētāja. Vecmāmiņa, kā viņa apgalvoja, bijusi čigāniete, uzvārdā Smita.

Māte zaudēja balsi: izrāžu laikā tā pārgāja falsetā. Čaplins, pirmoreiz uzstājoties, dziedāja mātes dziesmu «Dzēkija Džonsa», domādams, ka balss falsets augstā melodijas notī pieder pie dziesmas; attēloja dziedātājas izgāšanos un guva lielus panākumus.

Viņa māte nokļuva darba namā. Viņu pašu kopā ar brāli ievietoja patversmē.

Milzīgajās, gandrīz tukšajās patversmes istabās bērni dziedāja sentimentālas pateicības dziesmas dievam. Pie dieva viņi vērsās kā trešās šķiras lūdzēji, kuriem visur jau atteikts. Čārlija un Sidneja Čāplinu dzīvē gaišu mirkļu bija maz. Pēc tam, kad tēvs pavisam pārstāja palīdzēt ģimenei, visi pārcēlās uz darba namu. To sauca par «tuptūzi». No tuptūža zēnus aizveda uz Henvellas bāreņu un nabadzīgo bērnu patversmi, tur bija guļamistabas, klases un vingrošanas zāle.

Vingrošanas zālē pēc apstākļu noskaidrošanas bērņus sodīja.

Ja par kaut ko tika apsūdzēts, vajadzēja atzīties. Patvermes tiesa nepazina aizstāvjus, aizstāvēties nozīmēja strīdēties, bet par vainas neatzišanu sodīja divtik bargi.

Vingrošanas zālē atradās īpašs rāmis, pie tā karājās ādas cilpas, tajās iebāza bērņu rokas. Pēc sešiem sitieniem ar rīkstī bērņus aiznesa uz slimnīcu. Nūja bija sliktāka. Uzraugs Hindrems, atvaļināts kara jūrnieks, vīrietis ar varen lielu miesas svaru, prasmīgi piemēroja nūju, lai būtu ērtāk sist; viņam piemita smagsvara boksera spēks. Bērņus ar sasietām kājām nolika uz galda, Hindrems sita ar resnu nūju. Sodīšanas laikā nereti kāds no ierindā stāvošajiem bērņiem pagība.

Kāpēc bērņi nebēga no patvermes?

Tāpēc, ka brīvībā viņiem bieži nācās pārtikt vienīgi no tirgū atrastiem sapuvušiem augļiem.

Tēja un maize ar speķi viņiem šķita labklājība.

Māte sajuka prātā un apgalvoja, ka tas nebūtu noticis, ja viņai būtu dota tēja ar cukuru.

Protams, prātā nesajūk tādēļ, ka nedod tēju ar cukuru, tomēr šī mokošā un nepiepildītā vēlēšanās bija pēdējā trauma.

Tas viss notika apmēram simt gadus pēc Olivera Tvista likstām, kad viņš bija palūdzis vēl vienu devu auzu putras.

Brāļi bija labi, viņi palīdzēja mātei, bet, kad Čārlzs Čaplins kļuva bagāts, viņš uzaicināja māti braukt uz Ameriku. Viņa bija vairs tikai daļēji ārprātīga un luksuskajītē laimīgi aizbrauca.

Muitnīcā pieklājīgs ierēdnis sirmgalvei jautāja:

— Jūs esat Čārlija Čaplina māte?

Viņš pat neteica «slavenā» Čārlija Čaplina: šis vārds un uzvārds bija vairāk nekā slaveni. Kad dēls Čārlijs, būdams vēl jauns, brauca cauri Amerikai, nelielajās stacijās sapulcējās tik daudz ļaužu, cik bija visā pilsētā.

Lilija Čaplina ierēdnim atbildēja:

— Jā, bet vai jūs esat Jēzus Kristus?

Ierēdnis apmuls: amerikāņu dievs neielaiž Amerikā svešus vājprātīgos.

Tai pietiek pašai savu vājprātīgo.

Nācās izskaidroties.

Čārlija Čaplina māte tika ielaista Amerikā vislabākajā, visgreznākajā trako namā, kādu vien var iedomāties.

Apkalpojošais personāls laipns kā labi atalgoti eņģeļi. Vai bērni bieži apmeklēja viņu? Nedomāju. No Čaplina stāstījuma nav redzams, ka viņš pats būtu sagaidījis māti. Viņš aizsūtīja veiklu kalpotāju.

Varbūt tas arī labāk prata sarunāties.

Čaplins būtu aizbraucis pie viņas tikai kā labi gērbies cilvēks, nevis kā nabadzīgs savādnieks platās biksēs, pārāk lielos zābakos, novecojušā katlīnā un ar tievu spieķīti, kāds droši vien vairs nebija modē.

Stāsta, ka žurkām smadzenēs esot baudas centrs; cilvēkiem varbūt ir žēlsirdības centrs.

Čārlijs Čaplins bija Amerikas žēlsirdības centrs.

Komēdijās viņš nebija jautrs, bet gan skumjš cilvēks, kas neprata iekārtoties, atjautīgs neveiksminieks.

Amerika Čaplinu nesaprata līdz galam, kaut arī ļoti mīlēja.

Viņš tajā ieauga neticami strauji. Jau pirms viņa eksistēja filmas ar pakalīdzīšanos. Viņš izprata ne vien pakalīdzīšanos, bet arī likteņus.

Pirms viņa eksistēja komēdijas ar plaukāšanos un komēdijas, kurās cilvēkam met sejā torti ar krēmu.

Čaplins veiksmju valstī bija neveiksminieka tēls. Viss, kas ar viņu notika, bija netaisnīgi, jo uz ekrāna cieta cilvēks.

Viņš atdeva pasaulei cilvēcisku attieksmi pret ciešanām. Viņš bija aizkustinošs un smieklīgs.

Kaut arī uz brīdi viņš uzvarēja, visbiežāk trūkumus, cilvēki un mašīnas viņu tomēr samala.

Mīlestība aizgāja garām, draugi aizmirsa.

Viņam bija filma par karu — «Plecā ņemt».

Čārlijs uzfilmēja karu, parādīja sevi kā nosalušu kareivi; kareivim tā nosalušas kājas, ka viņš aiz pārskatīšanās berzē nevis savu, bet cita kāju.

Grāmatā par Eizenšteinu iekļauju īsus iespaidu fragmentus par Čaplinu ne tikai tāpēc, ka Čārlijs Čaplins un Sergejs Eizenšteins vēlāk satikās amerikāņu aktiera greznajā savrupmājā, ka Eizenšteins un Grigorijs Aleksandrovš ar Čaplinu spēlēja tenisu, vizinājās viņa jahtā.

Čaplins ar baudu vēl un vēl skatījās «Brupukuģi «Potjomkinu»», būdams pārsteigts par filmas nevīstošo svaiģumu.

Cik labi, ka daudzi mākslinieki nesaprot paši sevi, cik

labi, ka skatītāji un lasītāji daudz ko saprot labāk nekā darbu radītāji.

«Zelta drudzī» Čaplins izmanto smieklīgā savienojumu: lācis kalnos pa šauru taciņu iet aiz varoņa — iet un iet, bet Čaplins to neredz. Lūk, krustceļš, lācis aiziet pa kreisi, bet Čaplins pa labi.

Lācis jāuztver citādi: tas gāja savu ceļu.

Konkrētajā gadījumā tas nav zvērs — nav laika tādām būt.

Bet līdz tam vēl tālu.

Čaplins vēl tikai aug, bet viņš jau saprot, kas ir neapšaubāmi iedarbīga, visiem skatītājiem saprotama atrakcija, triks. Viņš saprot, ka jāizvērs viena un tā pati atrakcija, visu laiku pastiprinot tās iedarbību. «Klusajā ielā» mazais Čaplins cīnās ar milzi, kura sitiens saloka laternas stabu; tā nav tikai Dāvida cīņa ar Goliātu, tās ir viena ar otru saistītas, iedarbības spēkā pieaugošas atrakcijas.

Čaplina dramaturģija aug, viņš piešķir jaunu jēgu vecajam trīsstūrim — Pjēro, Arlekinam, Kolombīnei. Īsti atjaunīgi atdzīvina senās maskas.

Filmā «Diktators» viņš saprot cilvēces cīņu pret fašismu. Tomēr lielā aktiera grāmata, viņa biogrāfija, kas veltīta vienai no viņa sievām, ir karjeras, nevis daiļrades aprakstījums.

Aug honorāri, mainās sievietes, mainās kompānijas. Grāmata ir gudra, tomēr tas, kas bija Čaplina agrīnajos rakstos — mākslinieka pašsajūta —, brīžiem it kā pazūd. Grāmata drīzāk ir veiksmīga kinouzņēmēja piezīmes nekā liela aktiera biogrāfija.

Vecais Plutarhs — grieķis, kas slavināja romiešus — rakstīja paralēlas biogrāfijas, salīdzinot Romas varoņus ar Grieķijas varoņiem. Viņš juta kultūru tuvību un varbūt arī sociālo struktūru atšķirību, kas atkarīga ne vien no nacionālajām pazīmēm, bet arī no valsts stāvokļa. Salīdzinādams Tēseju ar Romulu, Periklu ar Fābiju Maksimu vai arī Gaju Marciju ar Alkibiādu, Plutarhs izveidoja savdabīgu sižetu salīdzināšanas struktūru. Varbūt vēlāk tā atspoguļojās romānu un drāmu paralēlajās intrigās.

Nav nejaušība, ka es pieminēju Plutarhu. Kā viņš salīdzināja likteņus, lai saprastu cilvēkus un laiku, tā arī mēs salīdzinām biogrāfijas, ko tuvinājusi pati vēsture, lai labāk saprastu māksliniekus un viņu ceļus. Šajā grāmatā vēlāk

Eizenšteins un Čaplins īslaicīgi tiekas Amerikā, Holivudā. Bet viņu likteņi līdz tam brīdim virzījušies paralēli.

Es mēginu tiem izsekot.

Seit līdzās galvenajam varonim parādīsies gan Majakovskis, gan Bloks, gan Meierholds — ar viņu biogrāfiju palīdzību mēs sapratīsim Eizenšteina biogrāfiju, sapratīsim, kā darbojas laiks, kas veido cilvēkus, kuri cits citu ietekmējuši.

Es mēginu, stāstot par Sergeju Eizenšteinu, atgādināt par viņa lielo laikabiedru Čārliju Čaplīnu.

Šķiet, es salīdzinu nesalīdzināmo.

Cik Eizenšteinam pārtikusi bērnība, cik rūpīgi viņu māca. Cik daudz viņam vajadzēja mācīties no jauna.

Čaplins, jau kļuvis slavens, kāri mācās un pēti visu juku jukām: medicīnu, filozofiju, vēsturi, daudz nedomājot, kā mainās viņa apziņa.

Cik daudz romānu bija Čaplīnam.

Cik noklusēti un traģiski bija Eizenšteina romāni.

Cik mierīgas šķiet Čaplīna vecumdienas ar desmit bērniem un gresnu villu uz vairāku Šveices kantonu robežas.

Cik īss bija Sergeja Eizenšteina mūžs.

Cik daudz un prasmīgi Čaplins ņēma no aktiera mākslas, koncentrējot tajā sižeta analīzi, parādāmā būtības analīzi. Cik vienaldzīgi viņu atstūma Amerika par to, ka viņš simpatizēja Padomju Savienības cīņai pret Hitleru.

Čaplīna varoņi darbībā pārveidojās, freskām līdzīgie Eizenšteina filmu varoņi bija nekustīgi.

Eizenšteins izveidoja bezpāreju spēles teoriju, bet pats pārvarēja savu teoriju.

Šie divi cilvēki ir pilnīgi atšķirīgi.

Sergejs Eizenšteins pauda un radīja jauno.

Čaplins rezumēja veco, piešķirdams tam jaunu jēgu, viņš ir Aristofana laika jokdaru un Menandra vergu, Moljēra sulaiņu un, protams, itāļu improvizāciju, kā arī angļu klaunu reprižu mantinieks.

Viņš auga un mācījās tirgū, dzīvām saitēm saistīts ar veco mākslu.

Sergejs Eizenšteins ir dialektiķis, teorētiķis, jaunas poētikas radītājs.

Viņš kā dāvanu pieņēma revolūciju, kas viņa tēvam atņēma titulus, bet mātei īpašumu.

Revolūcija viņu iedvesmoja.

Viņš pacēla sarkano liksmes karogu pāri tam, ko ar grūtībām saprata Čaplins.

Jaunā izpratne kļuva par Čaplina traģēdiju.

Eizenšteina traģēdija ir optimistiska.

Tagad atkal atgriezīsimies pie režisora personiskās dzīves.

VISPIRMS AIZBRAUKŠANA, TAD ŠKIRŠANĀS

No rīta brokastis vecāki neieradās tūlīt — vispirms atnāca māmiņa un čukstus paskaidroja, ka tēvs esot zaglis, pēc tam viņa apsūdzēja tētiņu vēl ļaunākās lietās. Kad māmiņa aizgāja, atnāca tētis un runāja par māmiņu, ne visai kautrēdamies epitetu izvēlē. Viņš paklusām uzskaitīja to cilvēku vārdus, ar kuriem māmiņa pavada savu brīvo laiku.

Par to pašu sačukstējās arī virtuvē.

Ļoti trokšņaina bija tēta un māmiņas šķiršanās, par kuru pirms tam virtuvē sačukstējās virēja ar kurjeru un istabeni, viņiem vajadzēja būt tiesā un liecināt, ka paši savām acīm redzējuši, kā kundze kļuvusi neuzticīga vīram, jo to prasīja Svētā sinode.

Viss notika pēc noteikumiem, un īstenā valsts padomnieka, smagnējā skaistuļa Mihaila Eizenšteina dienesta lapas 14. ailē tika izdarīts ieraksts — ar Svētās sinodes 1912. gada 26. aprīļa 5905. lēmumu laulība šķirta ar tiesībām civilinženierim Mihailam Eizenšteinam otrreiz stāties laulībā. Īsi sakot, tas bija romāna epilogs. Par vainīgu tika atzīta sieva. Droši vien viņa bija vainīga, droši vien bija vainīgs arī civilinženieris Mihails Eizenšteins. Nebija vainīgs Sergejs. Ar tēti un māmiņu Sergejs Eizenšteins nodzīvoja kopā četrpadsmit gadus. Droši vien vairāk nekā pusi no tiem viņš naktī dzirdēja čukstus, kliedzienu, pārmetumus, dienā redzēja klusēšanu, nosacīti īsas sarunas pie galda. Trīspadsmit gadus viņš bija viens. Viņš bija kluss puisēns. Salīdzināja sevi ar Deividu Koperfildu — Koperfildam nebija tēva, tēvs nomira pirms dēla piedzimšanas. Testamentā tēvs, neuzmanīgs un ļoti jauns cilvēks, nebija pieminējis dēla tiesības uz māju, un puisēns izrādījās izmests uz ielas.

Sergejam viss veidojās labvēlīgāk. Tēvs bija parasts tirāns — tā rakstīja pats Sergejs Eizenšteins. Tirāns, kas

atbilda visām ģimenes tirānijas rubrikām. Pat romantisks tirāns.

Sergejs salīdzināja tēvu ar Gorio tēvu un ar citiem grāmatu tirāniem. Tēvs nebija grāmatu tirāns, bet tirāna vietnieks ar dienesta lapu. Šim tirānam bija Staņislava ordenis un pat otrās pakāpes Annas ordenis. Drīz, kara sākumā, viņš uzlika ģenerāļa uzplečus — bija jau īstenais valsts padomnieks. Apmeklēja operešu izrādes, neuzdzīvoja, saņēma paaugstinājumus darbā, bija kaut kur kaut kādas labdarības biedrības kurators — arī par to apbalvoja un, ja arī nepaaugstināja, tad vismaz pieskaitīja pie dienesta nopelniem. Viņš mīlēja dēlu, un viņam patika jautāt, vai dēlam patīk tēva celtie nami.

Eizenšteins aprakstīja vienu no šiem namiem.

Statujas izstiepa uz priekšu rokas. Rokās tās turēja zelta apļus. Ar šādu zelta viju bija aptverta visa māja. Jaunavas bija darinātas no jumta skārda — tā rakstīja Sergejs Eizenšteins. Domāju, ka viņš kļūdījās. Tās droši vien bija lietas no cinka. No jumta skārda nevar izveidot jaunavu, pat neglītu — štancēšana būtu pārāk sarežģīta. Sergejs Eizenšteins šīs jaunavas redzēja drupās. Pēc tam viņš nogāza Aleksandra III pieminekli Maskavā, it kā atkārtodams to, kas bija noticis ar viņa tēva skulptūru. Viņš no papīra masas uzcēla pieminekļa maketu un nakti — es biju klāt — apgaismodams caru ar prožektoru salto gaismu, nogāza pieminekli no bronzas krēsla.

Sergejs Eizenšteins sacīja, ka viņš savu mūžu pārdzīvojis savās filmās.

Stāstā par Ivanu Bargo viņš parādīja puisēna apspiešanu. Bajāri apspiež bāreni, jaunā cara klātbūtnē apsežas, neprasdami viņa atļauju, liek kājas viņa mātes gultā.

Serjožas dzīvē nekā tāda nebija.

Tomēr puisēns tukšajā mājā jutās vientuļš. Māte visu savu pūru aizveda uz Pīteru, uz Taurijas ielas 9. nama 22. dzīvokli. Viņa rautin izrāva pūru no mājas. Puisēns rakstīja viņai vēstules, kurās apgalvoja, ka viņam klājas labi: viņš apmeklē skolas sarīkojumus, masku balles.

Rīga jau toreiz bija pilsēta ar lielām rūpnīcām, kuru produkciju pazina visa valsts — vagoni, gumijas izstrādājumi, linolejs. Bet tajā pašā laikā centrā tā bija veikaliņu, labu plaša patēriņa preču pilsēta. Tas sevišķi dūrās acīs vecpilsētā, kur bija šauras ieliņas.

Sergejs Eizenšteins uz visu mūžu atcerējās Rīgas veikala izkārtņi «Augusts Līra».

Viņam patika šī vieta: tur bija visāda veida zīmuļi, visu krāsu tuša, visu šķirņu papīrs.

Un arī visvisādas atklātnes — daudzveidīga, spīdīga, mīla, aizkustinoša, mietpilsoniska fotomāksla. Mājīgi uzraksti, kas prasīt prasījās, lai tos piekar pie sienas. Mājīga monumentalitāte, mīļi jocīgi, lentīte ar mezglu vidū. Vienā pusē attēlota vistipiskākā dāma, otrā pusē ne mazāk tipisks jauns cilvēks. Abi līdzīgi visiem. Abi glītiņi kā vafeles.

Bet mezgla vidū publikai pretī smaida zīdaina sejiņa. Tas viss kopā saucās «Mezgls, kas tos satur».

Tas viss ir ļoti aizkustinoši, taču šis mezgls izrādās uz puisēna kakla, jo ne visu sienamo var sasiet.

Sergejam Eizenšteinam bija rūgti salda bērnība.

Bija toreiz tādi kliņģeri — ar cukuru, bet arī ar pipariem, vēl piedevām vaniļū; viņš agrā bērnībā pāredās šos saldumus.

Arhitekts Eizenšteins bija cilvēks ar smagu raksturu, taču izglītots un droši vien mīlošs tēvs, taču viņš uzcēla māju, no kuras bēg ārā, — māju, kurā durvju spraugā saspiež sirdis tā, kā saspiež riekstus.

Tēvam droši vien bija taisnība strīdā ar māti, bet ar māti bija vieglāk.

Kopš agras bērnības bārenis, kuram bija tēvs, māte un vecmāmiņa, dīvains Deivida Koperfilda paveids, sapņoja aizbēgt.

Dzīves nepatiesība sastopama arī klusās mājās.

Smagās bufetēs kopā ar servizēm dažreiz ieslēgti arī skeleti, kuru miesas saēdušas mājas bēdas.

Tāpēc Sergejs Eizenšteins tik viegli atbīdīja sāņus visu vecās dzīves servīzi, visu tās iekārtu.

Kad no viņa pleciem noņēma mājas nastu, viņš no puisēna, kas labi zīmē un prot labi uzvesties, prot lasīt grāmatas, prot tās atrast un naktī sapņo par grāmatu veikalniem, pēkšņi kļuva par cilvēku, kas, atbrīvots no sarkofāga, kurā ilgi audzis, bija kā radīts lidojumam.

Skumja ir grāmata, skumjas Sergeja Eizenšteina biogrāfiskās piezīmes.

Viņš vēstulēs neraudāja, nebija ar ko raudāt. Asaras tika aizvestas kopā ar dīvāniem, klavierēm. Māja bija palikusi tukša. Māte dzīvoja Pēterburgā, netālu no Taurijas

dārza. Dzīvoja viena pati. Katrās Ziemsvētkos un katrās Lieldienās puisēns viens sēdās vilcienā un brauca brīvdienās pie mātes. Tēva tirānisms to pieļāva. Zēns ņēma sev līdzī grāmatas. Vispirms «Viju», pēc tam žurnāla «Daba un cilvēki» pielikumu — Aleksandru Dimā. Viņš brauca garām senajai Pleskavai, garām vietām, kur viņam vēlāk nācās būt kara tehniķa gaitās.

Aizbrauca pie mātes.

Māte prasīja to pašu, ko tēvs, — gribēja, lai slavē viņas dzīvokli, mīkstās mēbeles ar izšuvumiem un smagos aizkurus pie logiem.

Puisēns gāja uz kino. Sarunājās ar vecmāmiņu.

Vecmāmiņa runāja par reliģiju un laulības svētumu un izlikās nezinām, vai viņas meita ir šķīrusies vai nav.

Mātei bija nauda bankā, mazliet «brīvas naudas»; istais lielais īpašums piederēja vecmāmiņai, bet māte «spēlēja».

Sergejs ar ciemiņa ziņkārību Piterā novēroja, ka māte saņem avīzi, atšķir to un skatās, kādā cenā ir Lianozova, Putilova un citas akcijas, kuru nosaukumus es neatceros. Mātei īstenībā šo akciju trūka — spēlēja kantoris. Tā bija tīrā fikcija, kas tomēr intriģēja ar likteņa pārbaudīšanu. Veiksmes un neveiksmes nodrukātas petita rindīnās. Vajadzēja uzminēt, kad būs veiksmē, paspēt pārdot un nopirkt cita neveiksmi, pagaidīt, kamēr tā kļūs par veiksmi, un atkal pārdot.

Serjoža izgāja klusā ielā, devās uz Taurijas dārzu. Pār aizsalušiem dīķiem noliekušies, sala ozoli, aiz lielā dīķa atmuguriski stāvēja Taurijas pils, netālu sāniski — Smoļnijs.

Sāniski un atmuguriski stāvēja liktenis.

Puisēns gāja uz kino. Kino it kā eksistēja, it kā neeksistēja.

Par to nerunāja, kaut gan pārdeva pastkartes ar kinoaktieru un kinoaktrišu portretiem.

Uz ielu stūriem stāvēja avīžu pārdevēji. Avīžu pārdevējiem aiz muguras pie sienām karājās avīžu numuri un raibos vākos grāmatas par Natu Pinkertonu, Niku Karteru un daudziem citiem; visu detektīvu piedzīvojumi bija vienveidīgi. Tādus pašus piedzīvojumus rādīja arī kino — daudzās sērijās, vienādus, saīsinātus un tajā pašā laikā nesteidzīgus. Un jautrus nieciņus — īsas ekscentriskas komēdijas, kurās bija pakalīdzīšanās, kaušanās un pretiniekiem meta sejā tortes ar krēmu.

Puisēns gāja uz kino.

Ko tas viņam varēja sniegt?

Toreizējais kino sniedza steigā paustas jūtas un šausmu izsauzienus. Sergejs ilgi atcerējās, pat pierakstīja vienu no šādiem stāstiem.

Lūk, stāsts par kādu filmu. Sergejs Eizenšteins to saistīja ar atmiņām par māmiņas rokdarbiem, par dīvāniem, par vecmāmiņu, par vecmāmiņas guļamistabu, kas visa rotāta garās, zilās drapērijās.

Viņš raksta:

«Satraucošā neželības stīga manī bija aizskarta jau agrāk.

Cik dīvaini — ar dzīviem iespaidiem, taču dzīviem ekrāna iespaidiem.

Tā bija viena no filmām, ko redzēju pavisam agri, droši vien Patē ražojums.

Kalēja mājā apmetušies karavīri.

Laikmets — Napoleona kari.

Kalēja jaunā sieva krāpj vīru ar jaunu, «ampīrisku» seržantu.

Vīrs to uzzina.

Ķer seržantu.

Seržants sasiets.

Iemests siena šķūnī.

Kalējs saplēš viņa formas tērpu.

Atkailina plecu.

Un ... ar nokaitētu dzelzi uzspiež viņa plecam zīmogu.

Kā šodien atceros: kails plecs, milzīgs dzelzs stienis kalēja muskuļainajās rokās, viņam melna vaigu bārda, no apdedzinājuma vietas nāk balti dūmi.

Seržants zaudē samaņu.

Kalējs atved žandarmus.

Viņi redz samaņu zaudējušu cilvēku ar kailu plecu.

Uz pleca ... katordznieka zīmogs.

Seržantu apcietina kā izbēgušu no katorgas.

Viņu aizved atpakaļ uz Tulonu.

Fināls bija heroiski sentimentāls.

Deg smēde.

Bijušais seržants izglābj kalēja sievu.

Apdegumos pazūd kauna zīmogs.

Kad deg smēde? Pēc daudziem gadiem? Ko glābj seržants — pašu kalēju vai vienīgi sievu? Kas apžēlojis katordznieku?

Neko neatceros.

Bet apzīmogošanas skats vēl joprojām neizdzēsami saglabājies atmiņā.

Bērnībā es par to murguju.

Tas man rādījās naktis.

Es redzēju sevi gan kā seržantu,
gan kā kalēju.

Tvēru pats savu plecu.

Dažreiz man tas likās paša,
dažreiz cita.

Un kļuva neskaidrs, kurš kuru apzīmogo ...

Tomēr neaizmirsīsim arī to, ka mana bērnība pailēt Rīgā
Piektā gada notikumu karstumā.

Un visapkārt netrūkst briesmīgāku un nežēlīgāku
iespaidu — reakcijas plosīšanās, Melleru-Zakomeļsku un
tiem līdzīgu represijas.

Neaizmirsīsim to jo vairāk tāpēc, ka manās filmās nežē-
liba nesaraucjami saistīta ar tēmu par sociālo netaisnību
un sacelšanos pret to.» (1. sējums, 249.—250. lpp.)

Augsta ierēdņa un bagātas sievietes dēla bērnība apzī-
mogoja viņu ar nokaitētu dzelzi, apzīmogoja sirdi ar aiz-
vainojumu un atmiņām par nežēlību, nomāca ar šķīvjiem
un mēbelēm. Un viņš ienāda savu bērnību, pavisam labklā-
jīgu bērnību. Viņš neklaiņoja pa ceļiem kā Deivids Koper-
filds, nepārdeva pēdējos svārkus. Viņš fabrikā nelīmēja
etiķetes uz kārbām. Viņš nebija laimīgs cilvēks. Viņam
savu zīmogu bija uzspiedusi labklājība.

Zīmogu noņēma un sadedzināja Oktobris.

VĒSTULES MĀTEI

Sergejs bija paipuisēns. Ne zēns, ne zeņķis, bet taisni
puisēns. Paklausīgs, labi audzināts puisēns — tipisks Rīgas
pusaudzis.

Bet viņš bija nelaimīgs puisēns.

Viņš rakstīja mātei: «Māmiņ! Kāpēc tu mani žēlo par
to, ka esmu viens, gluži otrādi, es uzņemu viesus... un
svētdienās eju uz kinematogrāfu.» Pēc dažām dienām rak-
sta, ka skatījies filmu «Večiņas pazudušais kaķēns». Viņš
stāsta, ka būtu sācis raudāt, ja pēc tam nebūtu rādīta ko-
mēdija. Tad viņš nomierinājies. Skatījies, kā cilvēki met
cits citam sejas lielas tortes ar krēmu.

Māmiņa viņam atsūtīja pastkarti ar «Šanteklēra» attēlu, ko tolaik izrādīja Pēterburgā. Interesanta izrāde. Visi aktieri bija nogrimēti un apgērbti par gaiļiem un vistām. Puišs rakstīja, ka pastkarte viņam ļoti patikusi.

Viņam māmiņas vēstulēs viss it kā ļoti patika. Viņš parakstās «Kaķēns», dažreiz «Tavs Kaķēns». Viņš raksta, ka Ziemsvētkos tētis viņam uzdāvinājis melnu porcelāna čučiņu — krājkasīti. Uz muguras bija sprauga. Tajā vaja dzēja iemest naudu.

Paipuisēns izzāģēja no finiera karikatūras, plauktiņus, zvērus. Jautāja, kā sauc māmiņas masieri, — māmiņa baidījās kļūt resna un lika sevi masēt.

Ģadu vēlāk Kaķēns Ziemsvētkos brauca pie māmiņas. Rīgā tēvs bija uzdāvinājis krūzīti, vates nēģeri un divus celuloīda gulbjus.

Viņš ciemojās pie garnizona priekšnieka Bertolsa, kurš dzīvoja citadelē (tā Rīgā saucas vecas kazarmas). Serjoža draudzējās ar Bertolsa dēlu Aļošu.

Paipuisēns rakstīja par savām atzīmēm. Viņam bija suns Tojs. Ziemsvētkos tēvs uzdāvināja uzpurni. Vakarā puišs aizbrauca pie ģenerāļa Verhovska, ģērbies no tēva zīda halāta pašūtā frakā un cilindrā.

Puišs zīda frakā rakstīja: «Cieši skūpstu tevi. Tik cieši, ka noteikti paliks caurums. Tavs patiesi mīlošais Kaķēns.»

Sergejam bija kļuvis vieglāk, jo tētis un māmiņa vairs nesatikās. Bija tikai vientulība. Un ierastie tēva jautājumi: «Kā tev patik manis celtās mājas?»

Tad viņš pievilka kāju un sacīja, ka tās viņam ļoti patīk. Bet vēlāk, jau kā pieaudzis cilvēks, kā mākslinieks, ar naidu runāja par vecajām jūgendstilā celtajām ēkām. Viņš rakstīja:

«Par atdarināšanas objektu šajā degradācijas laikmetā kļuva nevis kāds cits laikmets, bet... daba! Bet cik kropīga bija šī atdarināšana! Arhitektūra neatdarināja principu, dabas un dabas parādību mērķtiecību, bet gan augu pasaules un cilvēka, galvenokārt sievietes, ārējo līdzību. Un dzelzs izstiepjas liānās. Apmetums izvijas līnijās. Bet logu formas tiecas atdarināt viļņu izliektos lokus ūdenī. Fasādes atgādina atplestus spāres spārnus. Durvju, dakšīņu, nažu rokturi, elektriskais zvans un spuldžu kājiņas izlokās kā čūskām līdzīgu sieviešu augumi, matos noslēpmaini deg elektriskās spuldzītes.» (2. sēj., 478. lpp.)

Jūgendstils drīz vien svinēja uzvaru. Pie mums Pēterburgā Ahtas priekšpilsētā jūgendstilā izgriezta mēbeļu rotājums pat no alksņa arī pieticīgāko, mazprasīgāko mietpilsoņu vajadzībām, jo viņi drīz iekāroja jaunā ārzemju stila izliektās līnijas.

Galma padomnieks Eizenšteins bija jūgendstila cienītājs. Varbūt kā praktiķis viņš nebija slikts arhitekts, labi izvietoja istabas. Tomēr viņš bija mazāk arhitekts, vairāk izrotātājs. Viņam gribējās, lai darbs patiktu visiem. «Visi» — tie bija gubernators, garnizona priekšnieks, dzelzceļa direkcija un citi pasūtītāji.

Dēls vēlāk runāja par tēvu, es teiktu, ar nezūdošu naidīgumu. Viņš teica, ka tēvs bijis tirāns. Vai pastāvēja tirānija? Bija uzmanības trūkums un neželība. Viņš dēlu lieca mīksti — tā, kā loka ornamenta līnijas, jūgendstila izrotājumus. Lieca. Aicināja pie viņa skolotājus. Visu to darīja neuzmanīgi, pavirši. Dēls paklausīja tēvam un rakstīja mātei: «Es uzzīmēju rakstu ar zosīm un gribu izveidot rakstu no čūskām.»

Tas bija domāts māmiņai izšūšanai.

Visvairāk viņam patika cirks. Cenšoties atdarināt labo toni, kāds Rīgā valdīja aprindās, pie kurām gribēja piederēt arī tēvs, viņš apgalvoja, ka cirkā viņam patīkot zirgi, dresētie zirgi, ko no Pēterburgas atveda Činizelli — dresētājs frakā ar pātagu, kuras rokturis bija veidots no zilonkaula. Puisēnam patika rudie klauni.

Vienā no saviem pirmajiem iestudējumiem teātrī — «Arī gudrinieks pārskatās» — Eizenšteins parādīja uz skatuves uzreiz četrus klaunus: tie visi bija rudmataini.

Atceros Sergeju jaunībā: zeltmatainu, ar maigu ādas krāsu, kāda ir rudmatainiem cilvēkiem, ar smalkām uzacīm un skaistām rokām. Tāds viņš droši vien bijis arī bērnībā — ar augstu pieri, maigs, kluss, viegli ievainojams puisēns.

Daudz mācījās; mācījās angļu, franču, vācu valodu un pat fotografēšanu. Viss padevās labi.

Kad viņš izauga, elegantums izpaudās ekscentriski. Eizenšteins valkāja ļoti platas bikses, ar zeltīto matu sukājumu uzsvēra pieres augstumu. Viņš nekļuva resns. Pēc ķermeņa uzbūves bija līdzīgs japāņu cīkstonim ar ārēji neizteiktiem, spēcīgiem muskuļiem, ar platām krūtīm un maigām kustībām.

Mātei puisēns par cirku rakstīja tā: «Iedomājies, es biju

circā un redzēju uzreiz 14 lauvas — kā tās rēca, gandrīz vai aprija dresētāju! Vakar dienā es biju Teātri uz «Dēmonu»... Dēmons pats man nepatika, bet Tamāras ligavainis bija līdzīgs tavam frizierim. Man pavisam apnika priekšpēdējā ainā klausīties Tamāras un Dēmona sarunu.» Un tālāk viņš turpināja: «Es jau rakstu angļu diktātus, mācos jaunu dzejolīti angļu valodā. Paldies par atklātnēm...» — un tā tālāk.

Sergejs rakstīja vēstules, kādas raksta labs puisēns, kuram nav garlaicīgi.

1912. gadā notika vecāku šķiršanās.

TUVOJAS JAUNAIS

Izrādījās, ka tēva paziņas ir māmiņas paziņas, tādēļ tagad reti kāds atnāca viesos — pat tēta vārda dienā un Lieldienās ne.

Vasarā izbrauca uz vasarnīcu. Notikumu tur nebija daudz, tiesa, atnāca pazīstamais zēns Maksims Štrauhs; viņš bija Maskavā apmeklējis Dailes teātri: tur pirms izrādes neesot zvanīts, bet gan klauvēts.

Izrādīts «Zilais putns».

Šo lugu vēl joprojām izrāda, bet tagad tā čaukst.

Visas dekorācijas, ko kādreiz bija veidojis lieliskais teātra dekorators un vēlāk kinomākslinieks, tagad jau mirušais V. Jegorovs, izžuvušas, kļuvušas tik ierastas, jau iepriekš pazīstamas, ka grūti iedomāties kādreizējo pārsteigumu, ko radīja tās un aktieri, kuri tēloja Maizes, Cukura, Kaķa un Suņa lomas.

Bērni Meterlinka lugā meklēja Zilo putnu, kas bija laimes putns, bet atrada vienīgi atmiņu putnu. Aktieri neparastā veidā attēloja ikdienišķas lietas. Meitenei un zēnam, kuri meklē laimi, bija uzticamais draugs Suns un viltus draugs — nodevējs Kaķis.

Štrauhs bija ārsta dēls; viņa tēvs sen miris un arī māte mirusi. Štrauhs negaidot izrādījās vientuļš zēns — bez čirčeņa un tējkannas, bez mājas siltuma.

Sergejs Eizenšteins ar viņu draudzējās.

Puisēni paši iestudēja «Zilo putnu».

Eizenšteins tēloja Uguns lomu.

Ūdens un Piena lomās — Štrauha māsas. Maksims Štrauhs tēloja Suņa lomu un guva panākumus.

Pirmais teātra panākums, kas pēc tam atkārtojās tūkstošiem reižu no jauna.

Par skatītājiem mobilizēja visus vasarnīcas kaimiņus ar vienu noteikumu: viņiem izrādes laikā nebija atļauts iet prom...

Tēvs dzīvoja pats savu dzīvi, gāja uz darbu un uz opereti.

Puisēns aizrāvās ar teātri.

Tai laikā bija dabūjams arī žurnāls «Ogoņok», ko izdeva Propers. Žurnāls maksāja piecas kapeikas. Tas bija iespiests uz sliktā papīra un pilns ar garlaicīgām fotogrāfijām un vājiem stāstiem.

Kā visa tālaika prese, tas dzīvoja no sludinājumiem. Piemēram, no Lodzas: «Par vienu rubli simt priekšmetu» vai «Labākā dāvana pašam sev». Bija sludinājumi par ārstniecības līdzekļiem, līdzekļiem pret veneriskām slimībām, pret impotenci, sludinājumi par grāmatām, kas padarīs tevī neuzvaramu, jo varēsi hipnotizēt savu saimnieku, koncentrējot skatienu uz viņa virsdeguni. Ar tādām grāmatinām savā laikā aizrāvās pat Pudovkins. Starp sludinājumiem bija arī tāds, ka bez maksas piesūtīs grāmatu, kā cīnīties pret dzeršanu. Nelielā brošūra stāstīja, kā cilvēks dzēris, kā viņš pazudinājis savu ģimeni, kļuvis par slepkavu un ubagu. Tas viss bija vecas melodramas, šķiet, Dikanža «Trīsdesmit gadi jeb spēlmaņa dzīve» pārstāstījums. Izlasījis brošūru, kas bija veikli uzrakstīta un stāstīja par daudziem piedzīvojumiem, cilvēks sāka domāt, ka dzert patiešām nemaz nav tik interesanti un ir bīstami. Beigās viņam piedāvāja pirkt pilulas pret dzeršanu, trīs pilulas — un viņš vairs nedzers.

Sergejs Eizenšteins nekad nedzēra, bet brošūra viņu ieinteresēja. Viņš izvērša sižetu; izrādē Štrauchs tēloja dzērāju, bet Serjoža — gan sievu, gan nogalinātos bērnus, gan tēvu.

Tas bija Sergeja Eizenšteina pirmais scenārijs un viņa pirmais iestudējums. Viņš sāka ar mācīšanos no leļļu teātra un lubiņām.

Sergeju Eizenšteinu sludinājumi ietekmēja arī ar to saprotamo semantiku, jēdzieniskā satura precizitāti, tiešo notikumu gaitu, tāpat kā tie ietekmēja arī citu manu paziņu — Sergeju Jutkeviču, kurš arī tagad savās multiplikācijās ievieš toreizējo sludinājumu grafisko manieri.

Bet, kā raksta vecos romānos, «atgriezīsimies pie mūsu varoņa».

Bērni iestudēja N. Gogoļa «Karieti».

Izrādes tēmas izvēle acimredzot izskaidrojama ar to, ka šķūnī atrada karieti. «Kariete» ir apburošs Gogoļa stāsts.

Par to sajūsminājās Tolstojs un Čehovs.

Stāstu iestudēja Eizenšteins, viņš arī tēloja generāli, kas atbraucis viesos.

Štrauhs tēloja jauno muižnieku Černokutski, kurš, pārāk daudz iedzēris, izlielījās ģenerāļa karietes priekšā, pēc tam tajā pašā karietē paslēpās no atbraukušajiem viesiem un turpat tika atrasts, kad viesi izstūma karieti no šķūņa dienas gaismā.

Štrauhs lomu notēloja ar lieliem panākumiem.

Bērni jūrmalas kāpās spēlēja indiāņus, izkrāsojuši ķermeņus ar ūdenskrāsām un izrotājuši galvas ar spalvām.

Ziemā bija garlaicīgi. Liels, tukšs dzīvoklis, pie kura atbalss puisēns jau pieradis. Pa tukšo zāli braukāt ar trīsriteni arī apnika.

Apnika priecāties par to, ka aizveda klavieres un vairs nav jāspēlē gammas.

Tēvs aizgāja uz darbu.

Viņš apjautājās dēlam, kādas tam atzīmes, sestdienās parakstīja uzdevumu burtņīcu. Viņam arī bija garlaicīgi. Viņš bieži jautāja puisēnam: «Serjoža, vai tev patik manas mājas?» Un noklausījās līdz galam atbildi: «Ļoti, tētiņ.»

Visas mājas bija labi redzamas: tās stāvēja vienā rindā vienā ielā.

Vakari tukšajā mājā bija gari. Serjoža pārmeklēja skapjus, visu vēlreiz izlasīja un izskatīja; gandrīz kā visi zēni viņš sāka ar «Jevgeņiju Oņeginu». Grāmatas viņš izlasīja pārāk agri, bet ne tā kā mēs, — visvairāk viņš interesējās par zīmējumiem; starp krāmiem prata atrast labus.

Viņš agri aplūkoja Domjē gravīras, kas nejauši bija nokļuvušas pie inženiera, noraidīja Dorē gravīras, atrada grāmatas ar Tulūza-Lotreka zīmējumiem un milzum daudz grāmatu par arhitektūru.

Viņam vajadzēja kļūt par arhitektu.

Grāmatas viņam apstiprināja tēva lēmumu.

Milzīgi lielā grāmatā Serjoža redzēja, kā karavīri ar neskaitāmām virvēm Pils laukumā uzceļ Aleksandra kolonnu; tas atgādināja liliputu cīņu ar Guliveru.

Kolonna laukuma vidū bija skaista kā uzvara.

Lielajā dzīvokli bija tukšs, skaitītājs skaitīja elektrisko strāvu; bagātajā mājā baidījās no skaitļiem, kas pieauga ar vieglu tikšķēšanu.

Tumšajā dzīvoklī puisēns šķirstīja «Arhitektūras vēsturi».

Viņš mācījās labi — saņēma piecniekus un četriniekus, sestdienās gāja uz kinematogrāfu, skatījās daudzsēriju filmas ar noziegumiem un pakalpdzišanas, šausminājās un priecājās par «Pelēkās ēnas» noslēpumiem.

Filmas rādīja garās sērijās, zibēja uzraksti krievu, vācu un latviešu valodā.

Zāle trošņaini elpoja un šalca aizkustinājuma pilnos čukstos.

Serjoža sēdēja goda vietā: gandrīz visas biļetes kinozālē bija «goda vietā».

Serjoža sēdēja un ēda konfektes «Noki Poki», bet skumjajos svētdienu rītos no māmiņas atsūtītajiem izgriežamajiem zīmējumiem līmēja teātri.

Uz kinematogrāfu gāja bieži. Kādreiz Serjoža hronikā redzēja namu Alberta ielā, kurā viņš dzīvoja, — namu, ko bija uzcēlis tēvs.

Toreiz Serjožu uz kino aizveda tēvs, viņi sēdēja blakus. Skatījās kopā, redzēja katrs savu.

Kamēr dzīvo, tikmēr neskaidri saproti, kā mainās pasaule tev apkārt; galvenā pārmaiņa gadsimta sākumā bija ātrumu pārmaiņa, izrāžu pārmaiņa; mainījās spēja redzēt, domāt, sajust, un tas iezīmē paaudžu maiņu.

Sāksim ar to, ka pēc 1905. gada revolūcijas ārkārtīgi pieauga grāmatu tirāžas. Cilvēki vēl nebija iemācījušies uzvarēt revolūcijā, bet viņi interesējās par pasauli; tā apziņā radīja nemieru ar savu neiekārtotību.

Mainījās ne vien Krievija — mainījās pasaule. Parādījās jauni sakaru un iepazīšanās veidi.

Tālajā Amerikā bija daudz cilvēku, kas tur ieradušies nesen un neprata angļu valodu; viņi gāja uz kino, kino varēja skatīties, neprotot valodu.

Komiskās filmas, vienkāršās melodrāmas bija saprotamas visiem.

Cauri neskaitāmajām nelielo kinoteātrišu kasēm plūda sīknaudas straume.

Jaunais Čaplins kļuva par vienu no slavenākajiem cilvēkiem pasaulē.

Pasaule ieraudzīja pati sevi, tālās pilsētas; skatu filmās

skatījās ne labprāt, tomēr skatījās, un jaunajam Eizenšteinam tās ļoti patika.

Pasaule paplašinājās, gatavodamās jauniem satricinājumiem; it kā tika nojauktas šķērssienu, mainījās istabu izmēri.

Kinematogrāfiskās drāmas ar nabadzīgo sižetu, ar nemiņīgi atkārtoto pakalpdzišanas parādija jaunu darbības ātrumu, jaunu notikumu sasaistīšanas veidu. Arī pie mums kino kļuva populārs. Ļevs Tolstojs pat aizgāja uz psihiatrisko slimnīcu, kur bija kinoiekārta, lai noskatītos kinoizrādi. Viņš skatījās ļoti uzmanīgi, un jaunais dramaturģiska darba ainu savienošanas veids, par pārsteigumu nākamajiem cienītājiem, pēkšņi izpaudās drāmā «Dzīvais mironis», ko Tolstojs toreiz rakstīja.

Jaunais ienāca dzīvē nepazīts, bez vārda.

Tas ienāca ar noliegumu, ienāca kā kuriozitāte, kā nejausa pārteikšanās.

Ielās parādījās automobiļi, šoferi pie taisnām stūrēm sēdēja kažokos, jo viņi domāja, ka ātrās kustības dēļ sals; mašīnas brauca ar 40 kilometru ātrumu stundā.

Sāka lidot lidmašīnas, tās vēl sauca par aeroplāniem.

Sergejs Eizenšteins brauca tās skatīties.

Sāka zvanīt telefona aparāti — tie toreiz bija no koka un karājās priekšamos. Lai varētu zvanīt pa telefonu, grieza rokturi.

Ielās parādījās aizvien vairāk cilvēku.

Laukos parādījās pilsētnieciski apgērbi.

Rīgā sāka skaļi runāt latviešu valodā.

Zirgu tramvajus nomainīja elektriskie. Celtniecībā līdzās kriegēļiem sāka lietot betonu. Runāja par dzelzsbetona pārsedzēm.

Grīdas sāka pārklāt ar linoleju; Rīgā uzcēla lielu linoļu fabriku.

Kas bija svarīgs un kas ne — to neviens nezināja.

Bija 1914. gada karstā vasara. Pienāca avīzes ar satraucošām ziņām, bet pie satraukumiem bija jau pierasts.

Parādījās jauni rakstnieku vārdi, parādījās nezin kur iespiestas brošūras ar apgrieztiem malām.

Bija vasara, jau brieda labība.

Sarajevā kāds ģimnāzists šāva uz Austrijas troņmantnieku, jau pavisam vecu cilvēku, un to nogalināja.

Avīzes sāka iznākt ar vakara speciālizdevumiem, bet vēl publicēja feļetonus par franču cīņu. Atbrauca tvaikoņi ar

daudzkrāsainiem karogiem. Ielās skanēja zvani, aicinādami gājējus mazajos kinematogrāfos.

Bija karsts.

Klīda baumas par mobilizāciju. Pie iesaukšanas punktiem sāka pulcēties cilvēki.

STARAJA RUSA — SENĀ KRIEVZEME

Staraja Rusa ir Novgorodas guberņas aprinča pilsēta, tā atrodas pie Parusjas un Pereriticas upiņu ietekas Polistā. Polista ir Lovates upes pieteka. Lovate ietek Ilmeņa ezerā.

Rusa ir veca pilsēta un vecs kūrorts. To nodibināja vēl Arakčejeva laikā; tur ir dziedinoši ūdeņi, dūņas, parks, strūklaka, septiņas vannu ēkas, viesnīcas un F. Dostojevskas baznīcas skola. Tur ārstē dažādas slimības, to, ko agrāk sauca par skrofulozi, pleirītus, aknu un sieviešu slimības.

1914. gada vasarā tur ārstējās Eizenšteina māte.

Pilsētā ir daudz baznīcu, tās ir vecas, taču pārbūvētas, pārkrāsotas. Tās pārkrāsoja gan privātie, gan klosteru krāsotāji. 1910. gadā šādu krāsojumu redzēju Novgorodā, šķiet, Fjodora Stratilata baznīcā. Krāsošana bija visai nežēlīga — lai krāsa labāk turētos, iecirta robus vecajās freskās, kas bija gleznotas ar nedziestošām minerālkrāsām uz nenozūvuša apmetuma.

Bet pēc tam gleznoja pēc atmiņas; gleznoja arī svēto sejas un vientiesības dēļ atstarpes apzīmēja ar viegliem ornamentiem, pat ar stabulītēm un tamburīniem, kā tirgoņu māju zālēs.

Reiz Nikolajs I Novgorodā apskatīja šādu gleznojumu — un, kaut gan ne visai pārzināja mākslu, tomēr bija daudz ko redzējis — un atļāvās pajautāt:

— No kā mācījušies jūsu meistari?

— No dievmātes, — klostera priekšnieks atbildēja.

— Tas jau redzams, — imperators sacīja.

Staraja Rusa ir aprinča pilsēta ar lielu mūra tirdzniecības kvartālu, manēžu, baznīcas zvaniem un krusta gājieniem.

Tos redzēja jaunais Eizenšteins, atcerējās filmās.

Te māte iepazīstināja jaunekli ar A. Dostojevsku — stingru dāmu, lielā rakstnieka atraitni, ievērojamu grā-

matu izdevēju un filantropi, kurai Sočas piederēja daudzas vasarnīcas.

Dāmas izrādījās kaimiņienes vannu mājā.

Agrāk bijusi blonda, tagad sirma, Dostojevskas bija mierīga un laipna. Šķita, ka kopā ar viņu nekas nevar notikt, bet sākās karš.

Kūrmājas galerijā pārbijušies apkampās cilvēki, kas nepazīna cits citu.

Noņēmis no aklajām acīm melnās brilles, guļamkrēslā raudāja ar rūtainu pledu apsegts plikgalvains pulkvedis.

Stacija bija pārpildīta.

Māte labi zināja tvaikoņu maršrutus un aptvēra, ka pāri Ilmeņa ezeram pa Volhovu var aizbraukt līdz Tihvinai, bet no turienes tālāk pa dzelzceļu.

Tvaikonītis, ar sarkanajām lāpstiņām kuldams ūdenī, brauca pa šauru Polistas upīti. Sarkanīgos laukus steidzīgi pļauj, upīte šaura, aiz līkuma tā nav redzama. Augstais tvaikonītis it kā ar vēderu līn pa krastmalas zāli; kā stāsta, tā zalkši līnot pa zirņu lauku.

Brauca bez apstāšanās. Brauca garām vectētiņa dzimtajai pusei. Brauca pa nepazīstamo pagātni, kas šeit vēl nebija pārveidota, nokrāsota nākotnei. Baltās baznīcas drūzmējās, it kā būtu sapulcējušās apspriesties, kas gan notiks tālāk.

Ilmeņa ezers ir sens Krievzemes ezers — kas gan tikai nav izaudzis tā zemajos krastos.

Ezers ir ēnains un it kā marmora krāsā. Otrā krastā paces balts zvanu tornītis — kapteinim tas noder par bāku.

Piecdesmit kilometri pa Lovati — tas nebūt nav tuvu. Senais Ilmeņa ezers ir plats. Liels, upju vidū iegūlis ezers.

Pie ietekas Volhovā krasti kļuva augstāki. Tur iestājās nakts, mēnesnīcas nakts. Tvaikonis nekur neapstājās. Tas pārpildīts ar pārbiedētiem cilvēkiem, kas steidzas uz saviem dzīvokļiem, pie savām mantām.

Iedegas nespodras ugunis — sānos zaļas un sarkanas, mastā dzeltenas.

Klaudzēja daudz pieredzējuši tvaika mašīna, kā algādzis, kas zāgē malku, klanījās mašīnas balansieris. Pa Volhovu Serjoža lēnām pabrauca garām mēness apspidētajai Novgorodai, paskatījās uz vecajiem pāļiem.

Tiltu viņš atcerēsies «Aleksandra Nevskas» scenārijā.

Uz šī tilta Černavka ar nēšiem iekaustis Buslaju un nomierinājusi aizvedis viņu pie mātes.

Māte guļ kajītē. Smacīgi, bet ko lai dara, jāpacieš — ir taču karš.

Paies neliels laika sprīdis. Jauneklis atbrauks apskatīt Novgorodu, ar jaunām acīm vēros baznīcas, palūkosies, cik dziļi tās iegrimušas zemē, un filmēšanas laukumā Potilijas kalnā, pie mazās Setuņas upītes, uzcelst staltas baznīcas ar zeltītiem kupoliem.

Kādā plašumā izklienētas Novgorodas baznīcas! Starp tām pļavas, lauki; kādreiz tās ielencā pilsētu, tagad it kā aizklīdušas prom, pazaudējušas cita citu, pastaigādāmās pa pļavām.

Lūk, mazā vienacainā Kristus Neredīcas baznīciņa. Stāsta, šis vārds krievu valodā nozīmējot, ka tā izgājusi no rindas.

Desmitais gadsimts.

Bet tvaikonis brauc, brauc un brauc, un cilvēki guļ un nezina, ka vecie loči ved tvaikoni pāri krācēm, vispirms pie Gostinopoles, kur augsti krasti, pēc tam pāri citām — garām, virmojošām.

Senajā Krievijā baznīcas labi uzbūvētas. Cilvēki, ja nesteidzas, būvē labi. To vēlāk redzēs jaunais Sergejs Eizenšteins, redzēs, vēl nebūs ne vecs, arī Meksikā.

Tagad viņš nebrauc tālu: uz Pīteru, pēc tam uz Rīgu.

KARŠ UN RĪGA

Karš! Tiek organizētas patriotiskas manifestācijas, cilvēki nes trīskrāsainos karogus un Nikolaja II portretus.

Serjoža arī piedalījās manifestācijās un pēc tam zīmēja tās, vienīgi karogus nesa nevis cilvēki, bet dzīvnieki.

Vēstules vienmēr raksturo ne vien rakstītāju, bet arī saņēmēju. Sergeja Eizenšteina vēstules rakstītas it kā samazinot mērogu. Tajās viss notēlots. Jau paaudzies puisēns joprojām tēlo sevi maziņu, pārspilē savu nesapratni.

Puisēns raksta: «Sestdien pie mums bija grandiozas manifestācijas, es piedalījos tajās, staigāju pa pilsētu apmēram pusotru, divas stundas... Kļiedzām «urā», likām pretimnācējiem noņemt cepures... Vārdu sakot, bija ļoti labi.» Un vēstulei seko piebilde: «Bet man ļoti vajag, es ļoti, ļoti gribu Dostojevski.» Tolaik viņš ir sešpadsmit gadus vecs.

Puisēns lūdza, lai viņam uzdāvinot suni. Suns, kuram tēvs reiz nopirka uzpurni, bija nobeidzies. Māte apsolīja atsūtīt jaunu suni — Džonu. Bet tēvs sacīja, lai suni sūtot pēc kara. Kara laikā iespējamās grūtības ar pārtiku.

Tas bija pats kara sākums — septembris.

Puisēns piekrita un rakstīja:

«Tā tad gaidu Džonu pēc kara beigām.» Viņš bija pacietīgs.

Kritušo sarakstos parādās paziņu vārdi. Serjoža staigā pa hospitāļiem. Viņš jau mācās sestajā klasē. Viņam mainās rokkraksts — kļūst plašāks, stingrāks, savdabīgāks. Viņš lūdza, lai viņam atsūta Šekspīru angļu valodā. Viņš bija skatījies «Hamletu» un pēc izrādes saslīmījis. Dikensu angļu valodā viņš jau bija izlasījis; viņš vēl lūdza, lai Lieldienās viņam nesūta šokolādes olas, jo tēvs viņam aizliedzis tās ēst.

Sergejs nepacietīgi gaidīja studenta dzīvi; karš jau nav mūžīgs, visi runā, ka tas drīz beigšoties. Viņš gatavojās iestāties sākumskolai.

Fronte tuvojās Rīgai. Cilvēki kļuva drūmāki. Biežāk ieradās ešeloni ar ievainotajiem, klīda baumas, ka frontē neesot granātu — nemaz neesot.

Bija 1915. gads. Sergejam Eizenšteinam septiņpadsmit gadu. Viņš bija pabeidzis reālskolu un vēstulēs mierināja māti, ka ilgi karš nevarot turpināties un ka viņam nevajadzēšot karot.

Skolu viņš beidza ļoti labi. Dokumenti tika aizsūtīti uz Petrogradu. Tēvs pats kopā ar dēlu aizbrauca uz iestāties sākumskolai.

Viņi brauca pirmās klases vagonā, tajā atradās daudz vīrsnieku. Sarunas bija piesardzīgas un bažu pilnas.

Visi lasīja avīzes.

Dzeltēja koki. Logi vagonā aizvērti. Vilcienam pakal skrēja bērni, kļiedza: «Avīzes! Avīzes!»

Vagonā sprieda, mest vai nemest bērniem avīzes — tajās sliktas ziņas; bet avīzes vajadzīgas papirosiem vai arī ogu turziņu izgatavošanai.

Milciens brauca lēni, kavēja ešeloni. Ešeloni stāvēja ar plaši atvērtām preču vagonu durvīm. No vagoniem skatījās kareivji. Viņi nelūdza avīzes.

Pēterburgas tuvumā sākās egļu meži, tukši, bet zaļi, pēc tam pārpildīti peroni, uz tiem vairāk sieviešu — vīrieši bija karā.

Pirmās klases vagoni no iekšpuses iztapsēti ar sarkanu samtu, un tur ir ērti.

Tēvs sacīja dēlam, ka arī kara laikā jāstrādā. Pa ceļam tēvs skaidroja kupejas kaimiņam, ka Civilinženieru institūts esot sevišķi nozīmīgs — civilinženieri ceļ mājas. Viņi esot lietišķi arhitekti. Mājas vajadzīgas, lai tajās būtu dzīvokļi, ko irētu īrnieki. Jāprot dzīvokļus plānot tā, lai būtu vairāk dzīvokļu ar parādes ieejām. Dzīvokļi jābūvē nelieli — trīsistabu, četrīstabu —, pa jaunam, ar ūdens apkuri. Fasādes jāveido vienkāršas un elegantas. Apdare rustikas tehnikā — parādes ieejas dekors, viegls ornaments un nekā lieka, piemēram, nekādu statuju.

Aizbraukuši Pēterburgā, pēc dokumentu iesniegšanas viņi apmetās pie paziņām. Nākamajā dienā atkal uz institūtu. Brauca garām milzīgām lopkautuvēm, pie vārtiem stāvēja brangi noauguši vērsi — tik skaisti, ka negribējās domāt, ka tos nokaus gaļai.

Pārbrauca pāri garlaicīgajam Apejas kanālam, aiz tā sākās īres nami — piecstāvu, sešstāvu, visi pelēki. Visur kareivji, visur ierindas apmācības; kareivjiem mugurā lasīta, nevis vadmalas mēteļi.

Pārbrauca pāri skaistam tiltam ar ķēdēm, granīta lapeņēm.

— Fontanka. Čerņiševa tilts, — tēvs sacīja.

Iebrauca pusapaļā laukumā, nogriezās pa labi.

Tā bija brīnumskaista iela — gara, lieliskās proporcijās veidotu namu rinda it kā spoguļojās pretējā rindā, tas viss sašaurinājās perspektīvā uz skaistu ēku.

— Rosi! — tēvs paskaidroja.

— Ļoti skaisti! — sacīja Sergejs.

— Novecojusi klasika! — Mihails Eizenšteins pārlaboja.

Izbrauca uz Katrīnas laukuma. Sarkani rudenīgs dārzs, zirgi pāri teātrim, pa kreisi Publiskā bibliotēka, pēc tam Ņevas prospekts — plats, skaists. Milzīgu gleznu ietvāriem līdzīgas baznīcas, un ar kareivjiem pārpildīti tramvaji.

— Tā ir nekārtība, — sacīja īstenais valsts padomnieks. — Tas ir aizliegts! Viņi nemaksā. Tu iesi kārtot eksāmenus uz institūtu, kas cēlies no Kara inženieru institūta. Vai esi redzējis «Piķa dāmu»?

— Esmu redzējis.

— Hermanis bija kara inženieris, — tēvs sacīja. — Kara inženieriem bija tiesības nēsāt ūsas kā virsniekiem. Viņš

nekad nebūtu pieļāvis tādu nekārtību, ka tramvajā brauc kareivji un nemaksā.

— Hermanis sajuka prātā, — Sergejs atbildēja. Tā bija viņa pirmā iebilde tēvam.

Tēvs atbildēja:

— Tas notika operā.

— Kara inženieru institūtā, — Sergejs turpināja, — mācījās arī Dostojevskis, rakstīja proklamācijas, nokļuva katorgā, vēlāk dienēja armijā, bet pēc tam rakstīja romānus.

— Nekad neraksti proklamācijas!

Es nebraucu ar šo važoni un sarunu atstāstu aptuveni. Taču Sergejs Eizenšteins stāstīja par iespaidu, ko radīja Rosi iela, un par strīdu, braucot ar važoni.

STUDENTI AR UZPLECIEM

Uz Civilinženieru institūta studentu uzpleciem burtu savijums «Nikolajs I». Tas ir vecs institūts, dibināts Puškina laikā un pamazām kļuvis aizvien civilāks.

Mēs parasti uzlabojam ievērojamu cilvēku biogrāfijas, pierakstot viņu gatavības apliecībās piecniekus.

Bet Ļevs Tolstojs, kaut gan arābu valodas eksāmenā Kazanņas universitātē saņēma piecnieku un ar matemātiku spējām pārsteidza pašu Lobačevski, nemācījās pat uz trijniekiem.

Viņš nodevās savām interesēm un attālinājās no universitātes, kura tomēr ietekmēja viņa attīstību.

Tāpēc ielūkosimies Sergeja Eizenšteina atzīmēs.

Reālskolā viņš mācījās uz piecniekiem, taču viņam bija trijnieks zīmēšanā. Rīgas reālskolas papildklasē viņam bija četrinieki aritmētikā, algebrā, trigonometrijā, fizikā un atkal trijnieks zīmēšanā.

Iestājeksāmenus institūtā viņš nokārtoja spoži. Pašā institūtā viņam pirmajā kursā matemātikā bija vispirms trīs ar krustu, pēc tam četri. Fizikā vispirms četri, pēc tam trīs ar krustu, ķīmijā trīs, tēlotājā ģeometrijā trīs, zīmēšanā trīs ar krustu un trīs, arhitektūras orderos, tas ir, arhitektūras vēsturē, viņam bija pieci.

Otrā kursā — matemātikā pieci, fizikā un ķīmijā četri, ģeodēzijā trīs, tēlotājā ģeometrijā četri un pieci. Kopumā viņš ievērojami uzlaboja atzīmes, tomēr nekļuva par teicamnieku.

Ar ko viņš aizrāvās šajā drūmajā, nedrošajā kara laikā, kad bez visa cita ikvienam pirmā kursa studentam draudēja iesaukšana armijā?

Viņš ļoti daudz lasīja. Daļa grāmatu, ko viņš lasīja, bija parastas to gadu jauneklīm, kas sāka dzīvi divu revolūciju starplaikā, posmā, kad pat pusoficiālā izdevuma «Novoje vremja» sludinājumos nekaunīgi iespiedās pornogrāfija jeb, kā tagad pieklājīgi saka, sekса jautājumi.

Sergejs bija pavisam jauns pilsētā, ko toreiz sauca par Petrogradu. Jāprecizē: sarunu valodā Pēterburgu sauca par Pīteru, literatūrā par Pēterburgu, oficiāli par Sankt-Pēterburgu. Kara sākumā, lai no galvaspilsētas nosaukuma izskaustu ārzemju ietekmi, to pārdēvēja par Petrogradu. Kā visiem zināms, šajā vārdā pilsētu nesauca ilgi. Revolūcija tai atdeva Pēterburgas vārdu, pēc tam tā kļuva par revolucionāro Petrogradu.

Pēterburgā Sergejs Eizenšteins slimoja ar masalām — bērnu slimību. Tās bija otrās masalas viņa mūžā. Kad slimoja ar masalām, logus tai laikā mēdza aizklāt ar sarkanu drānu; un, tā kā vecmāmiņas istabas aizkari bija sarkanā krāsā, tad apgaismojums izrādījās piemērots.

Masalas izslimoja viegli — kā jau masalas.

Astoppadsmiit gadus vecais Eizenšteins, izslimojis masalas, interesējās par dažādām grāmatām, arī par grāmatām, ko daudzi lasīja, bet slēpa. Viņš lasīja gan Buržē «Pusjau-navas», gan Dimā dēliņa — tā Eizenšteins ironiski nosauca Aleksandra Dimā dēlu — «Pusgaismu». Šīs grāmatas viņš lasīja franču valodā, tās stāvēja viņa plauktā dzeltenos vākos.

Istaba no rīta aizkaru dēļ bija spilgti rozaina. Šī krāsa mikstināja Pēterburgas pagalma drūmumu.

Istabā uz dīvāniem, uz mikstajiem soliņiem gulēja «rišeljē» spilventiņi. «Rišeljē» ir izgriezti zīmējumi — no auduma izgrieztie zīmējumi tika apmētāti un savienoti ar tievām diegu pīnītēm.

Tā bija caurumiņu taisīšana, pašdarinātas mežģīnes. Arī Anna Kareņina nodarbojās ar «rišeljē» tai laikā, kad, izņemot dēlu Sergeju, vēl nevienu nemīlēja.

Zem spilventiņiem bija paslēptas grāmatas: Oktāva Mirbo «Mocību dārzs» un Zahera-Mazoha «Venēra kažokādās» (pēdējā pat ar zīmējumiem).

Tādas grāmatas toreiz Pīterā lasīja daudzi.

1591

Nopietnāk jaunais students aizrāvās ar arhitektūru, sapņoja nopirkt dārgo G. Lukomska grāmatu «Antīko teātru vēsture» un, aizņēmieš četrdesmit rubļus, beidzot to arī nopirka.

Viņš staigāja pa Ļiteiniņa prospektu, iegriezās pie buknistiem, bet neiedrošinājās ieiet paraknāties Semjonova veikala grāmatās.

Es labi atceros šo veikalu. Sarkankoks, zaļi zīda aizkari pie logiem, vitrīnas ar grāmatām. Ilustrēti katalogi, katalogā bija atzīmēts, ka «Ceļojums no Pēterburgas uz Maskavu» maksā 700 rubļus.

Studenta gados es iegriežos šajā veikalā, kas nebūt nebija bīstams un tā īpašnieks galu galā pats izputēja. Es viņam jautāju:

— Kāpēc tik dārgi? Šī grāmata maksā apmēram 300 līdz 400 rubļus.

Saimnieks man atbildēja:

— Tas tāpēc, lai to nepirktu. Tā man vajadzīga katalogam.

Astoņpadsmitgadīgais students neiedrošinājās ieiet veikalā, kur sagādātu prieku viņa kompetentā sajūsma par grāmatām un kautrās šausmas par cenu.

Naktī Sergejam Eizenšteinam rādījās sapņos telpas un grāmatas. Delamota arka pār kanālu un Rosi arka, kura veda uz Pils laukumu.

Viņš sapņoja par Pēterburgas namiem, Tirdzniecības kvartāla arkām un barona Frēderiksa lēto īres namu arkām, sapņos viņš brauca cauri šīm arkām, bet aiz tām tik skaidri kā plānu zīmējumos redzēja grāmatu veikalus, kuros pārdeva Domjē un Piranēzi uz krāšņām lapām — veselus komplektus. Sapņu kuģītis brauca tālāk un nokļuva Parīzē.

Arī tur bija grāmatu veikali. Kuģītis apbrauca visu pasauli, un visur bija grāmatas. Laukumi un telpas. Laukumos pacēlās jaunceltnes.

Sergejs Eizenšteins teātrus un teatrāļus vairs neredzēja sapņos, viņš tos redzēja īstenībā. Gāja pie Jevreinova — bija ar viņu pazīstams.

Nikolajs Jevreinovs, padzīvojis skaistulis, parādīja viņam četras mapes ar recenziju izgriezumiem par viņu — režisoru.

Nikolajs Jevreinovs mīlēja slavu. Sergejs Eizenšteins teātri.

Sergejs Eizenšteins pazina visus teātrus, visus grāmatu veikalus un varēja pēc atmiņas uzzīmēt jebkuru ēku. Viņš pagaidām pazina nemainīgo pilsētu. Bet pilsēta mainījās.

Petrograda pamazām sāka ciest badu.

Cilvēki brauca uz laukiem, mainīja mantas. Koņecku māja vēl bija bagāta un necieta trūkumu; laukos kāri ņēma pretī palagus, vecus svārkus, bikses, pēc tam sāka prasīt naglas.

Kur ņemt naglas? Fronte tuvojās, klīda aizvien satraucošākas baumas, pat Valsts domē deputāti, solīdi cilvēki ar bārdiņām, runāja, ka generāļi gribot ar krievu asinīm pieliet vācu ložmetēju stobrus.

Mūsu ložmetējiem trūka ložu.

Lielgabali sen bija kļuvuši mēmi.

Bet Aleksandras teātrī tika gatavota pirmizrāde. Jau vairāk nekā piecus gadus Meierholds iestudēja Ļermontova «Maskarādi».

To gaidīja, brīnījās par milzīgajiem izdevumiem, par audekla daudzumu, kas nepieciešams mākslinieku kaprižu apmierināšanai.

Iestudējuma gatavošanas laikā nomira izcilais aktieris Dalmatovs, kuram vajadzēja tēlot Nepazīstamo. Viņu aizstāja ar citu — arī labu aktieri. Arbeņinu tagad vajadzēja tēlot Jurjevam, Ņinu — Roščinai-Insarovai, kas toreiz bija ļoti skaista. Tīme tēloja viltīgo baronesi Štrālu.

Eizenšteins gaidīja pirmizrādi.

Sergeju Eizenšteinu teātrī saistīja pati skatuve, dekorācijas arhitektu interesēja vairāk nekā aktieri. Viņam patika statiska mizanscēna, apstādināta, taču salīdzināma.

Vārdi teātrī viņam šķita nekustīgi, kaut gan viņam patika monologi to gandrīz statiskās nepārtrauktības dēļ.

Jau beidzās februāris, pēdējais vecā stila februāris, pēdējais cariskās Krievijas februāris. Tas nebija garais gads. Bija 25. datums. Krievijas impērijai atlika dzīvot vēl tikai trīs dienas. Es toreiz dienēju automobilistos. Jau gads, kopš pārgāju uz bruņoto auto divizionu. Līdz tam atrados frontē. Biju pie Peremišļas. Salauzu automašīnu Karpātos.

— Februāra vidū mūsu automašīnas atbruņoja — noņēma ložmetējus, mašīnu karburatorus. Mēs nedomājām, ka būs revolūcija. Zinājām, ka gaidāmas lielas nekārtības. Ka reivji domāja, ka vajadzēs kauties ar policiju, dumpoties.

Mēs zinājām, ka vēl nesēn Putilova rūpnīcas strādnieki rīkojuši demonstrāciju un nokļuvuši līdz Ņevas prospektam, pēc tam viņus aizdzina atpakaļ. Mēs zinājām, ka nokļūsim frontē un ka frontē cilvēki nedzīvo ilgi. Mēs zinājām, ka frontē klusē mūsu lielgabali.

Kareivji bija izmisuši. Mūsu divizionam nebija sakaru ar rūpnīcām.

Brieda kareivju dumpis, draudošs un bezpalīdzīgs.

Gorodovoji ielu krustojumos stāvēja pa pāriem. Bija auksts. Uz apaļajām, melnajām mākslīgā karakula cepurēm gorodovoji vēl uzlika bašlikus, rūpīgi noslēpdami galus, lai kāds no mugurpuses tos nesāķertu.

Pa ielām jādēlēja kazaku patruļas — diezgan mierīgi, smiedamies.

26. februārī Sacelšanās laukumā kazaks nogalināja virsnieku.

Ielu krustojumos bija novietoti ložmetēji, pie tiem stāvēja kareivji, bet viņiem apkārt — sievietes, vecas un jaunas, vīriēši, visi jau gados, un bērni. Karaspēks aiz aukstuma savilkās čokurā un sarunājās ar tautu.

Nelieli ložmetēji, kas tur nestāvēja ierakumos, ligzdās, bet tieši uz ielas bruģa, atgādināja sarāvušos zvēriņus. Vecais, varas iestāžu uzvilktais pulkstenis vēl darbojās.

Izrāde bija izzipota. Vajadzēja izrādīt «Maskarādi» ar Jurjevu Arbeņina lomā. Izrādi gribēja atcelt. Bet, kā mēs tagad zinām, galma ministrs Frederikss, kam bija pakļauti imperatoriskie teātri, pavēlēja, lai izrāde notiktu.

Vajadzēja atzīmēt Jurjeva 25 gadu darba jubileju, izrādes atcelšana radītu nevēlamu iespaidu, cilvēki sāktu domāt, ka pilsētā patiesi kaut kas notiek.

Avīzes tajā dienā neiznāca. Jaunais Eizenšteins gāja no Taurijas ielas uz Ņevas prospektu skatīties izrādi. Viņš jau sen bija nopircis biļeti, turklāt dārgu — vietās aiz krēsliem.

Pilsētā notika apšaudīšanās. Gorodovoji — tautā viņus sauca par faraoniem — nebija redzami. Ielas neuzkoptas. Daudz grambru, daudz daļēji nokusušu sniega kaudžu. Miglas nebija. Debesis augstas, pavasarīgas.

Eizenšteins gāja pa klusām ielām, pēc tam izgāja uz Ļiteiniņa prospektu. Ļiteiniņa prospektā bezdarbīgi un nekārtībā tieši uz sliedēm stāvēja tramvaja vagoni. Strādnieki dienā iekāpa tramvajos, atņēma vadītājiem vagonu vadīšanas rokturus un aizmeta tos.

Bez elpas palikušie tramvaji nekur nebrauca.

Kaut arī bija vēls, ielās atradās cilvēki.

Tie gaidīja pie pavārtēm, sarunājās, it kā kaut kam vajadzētu notikt, piemēram, lielai procesijai — bērēm, vai?

Sergejs dzirdēja, ka šauj. Bet viņš steidzās. Aizgāja uz Semjonova ielu, pārgāja pāri tiltam. Fontanku izraibināja izkusušā ledus laukumi.

Students aizgāja līdz tukšajam Ņevas prospektam, līdz Aleksandras teātrim. Tur bija mierīgi un svinīgi. Augšup slējās kolonnas. Aulekšoja paša Apollona vadītā bronzas zirgu kvadrīga. Teātra ieeja nebija apgaismota.

Teātris pārpildīts.

Šis teātris ar zilām dekorācijām, ar baltiem izrotājumiem, ar viegliem, skaistiem apzeltījumiem ir svinīgs.

Priekškara vietā pacēlās portāls, milzīgs portāls — plačāks par parasto skatuves ailu.

Abās pusēs lielas bronzas durvis.

Tā bija sevišķa galma ieeja. Divi pakāpieni ar margām veda lejup parterē. Zāle spilgti apgaismota, un izrādes sākumā gaisma netika nodzēsta. Tas teātra mākslā bija jaunums.

Zāle kļuva par izrādes daļu.

Imperatora ložā, laiski sarunādamies sēdēja lielkņazi.

Uz skatuves mazas, ar viegliem priekšskariem nodalītas istabas — interjeri. Sākās izrāde. Darbība notika gan lielās skatuves plašumā, gan pārcēlās uz proscēniju, it kā tuvodamās skatītājiem.

Dekorācijas bija neiedomājami grandiozas, svinīgas, augstas. Pārsvārā bija zelta un tumšsarkanā krāsa, raksturīga māksliniekam Golovinam, ko Eizenšteins toreiz cīnīja.

Izrāde studentu aizrāva. Bija tikai trīs starpbrīži, taču visa luga bija sašķelta pa daļām; monologi sašķelti, pārvietoti. Dekorācijas skaistas — kā pati Pēterburga. Krāšņa maskarāde: maskas uz skatuvi devās tieši no zāles. Priekškars skatuves dziļumā pirms maskarādes bija apgleznots ar tamburīniem. Bet pirms tā pacelšanas pa priekškara spraugu zālē raudzījās jautrie maskarādes dalībnieki, kas jau iepriekš bija atnākuši liksmot.

Jurjevs tajā dienā tēloja lieliski. Roščina-Insarova labi nodziedāja romanci, ko Glazunovs bija sacerējis speciāli šim uzvedumam.

Notika arī balle ar skaistu mūziku.

Spēlēja orķestris.

Pilsētā šāva, bet teātrī to gandrīz nemaz nevarēja dzirdēt.

Jurjevs uz izrādi bija nokļuvis ar grūtībām.

Vispirms viņu uz Troicas tilta apturēja patruļa. Pēc tam aizturēja uz tilta Moikas tuvumā. Viņš tomēr ieradās: teātrim iestudējums bija pārāk tuvs un dārgs.

Visus pārsteidza kostīmi.

Jurjevs, ģērbies skaistā, baltā halātā ar platām, tumšsarkanām svītrām, sarunājās ar Ņinu.

Halāts izrādījās gandrīz vai visa skatuves ietērpa dominante.

Kad izrāde beidzās, Jurjevs, vēl joprojām Arbenina kostīmā, atgrimēts un skaists, iznāca uz skatuves. Viņa majestāte cars atsūtīja Jurjevam zelta etviju ar imperatora ģerboni un kroni, kas bija izgreznoti ar briljantiem.

Tam vēl tika pievienots viszēlīgs manuskripts.

Dāvanu pasniedza kāds no lielkņaziem.

Es šo izrādi neredzēju.

Mēs tajā laikā Kauņas šķērsielas garāžā, blakus franču baznīcai, pagalmā, apbruņojām automobiļus.

Atnesa rezerves daļas.

Ielika vietā karburatorus. Granātu mums bija maz. Šāvēji bija labi.

Sergejs Eizenšteins izgāja uz ielas. Auksts pirmspavasara laiks. Starp retajiem kailajiem Katrīnas dārza kokiem redzama bronzas mugura zem imperatora mantijas. Lejā, zem ķeizarienes šlepes, sēdēja Katrīnas mīļākie, padomnieki, karavadoņi un rakstnieki.

Sergejs Eizenšteins izgāja uz Nevas prospekta.

Admiralitātes tornī stūreniski spīdēja prožektors, apgaismodams namu sienas un neaizsniegams stacijas laukumu.

Kaut kur tumsā šāva, gājēji spiedās pie sienām.

Sergejs Eizenšteins atgriezās mājās. Ap Taurijas pili kustējās cilvēki, šurp un turp pa diviem vai trijiem stāigāja apbruņoti kareivji bez virsniekiem: bija sadumpojies Volīnijas pulks.

No rīta izrādījās, ka pilsētu pārņēmusi revolūcija.

Ļeņins vēl nebija atbraucis, bet Kšesinskā pili Kamenoostrovā un Podjačeskajā ielā stūrī — nelielu pili

ar akmens lapeni mūra sienas stūrī — bija ieņēmusi bolševiku komiteja. Pati Matilde Kšesinska naktī vēl «Maskarādes» izrādes laikā ieradās Jurjeva dzīvoklī; viņi bija kaimiņi.

Balerīna raudāja, viņa atnesa sev līdzī fotoportretu ar uzrakstu: «Matildei no Niki».

No rīta ielas piepildīja karaspēks.

Sākās šaušana no jumtiem. Gorodovoji centās, viņiem apsolīja pa septiņdesmit rubļiem dienā, bet faraoniem trūka militāras pieredzes.

Ielu nevar apšaudīt no jumtiem — ietve pie mājas, kuras bēniņos novietots ložmetējs, ir droša. Cilvēki uz ielām jau zināja, ko nozīmē apšaudišanās.

Pilsētu piepildīja automašīnu rūkoņa. Kareivji brauca kravas automašīnās.

Pilsēta bija jautra.

Neviens nekā nezināja par rītdienu, nezināja, ko viņš pats ierakstīs savā dzīvē, kādu lapu atšķirs.

Viss bija vienkārši un cilvēciski skaidri. Domāja, ka revolūcija atkārtosies Vācijā, notiks Francijā; nedomāja, ka Lamanšs pasargās no revolūcijas Angliju.

Dažas dienas cilvēki gluži vienkārši ticēja labajam.

Taurijas pilī sapulcējās Kareivju un strādnieku deputātu padome.

Viss norisa viegli.

27. februārī beidzās cara valdības maskarāde. Imperators Nikolajs II noņēma kroni.

No māju frontoniem daudzija nost divgalvainos ērgļus.

Taurijas pilī ieradās sirmgalvji — galma grenadierī; viņi bija mierīgi un gandrīz jautri.

Nedomāju, ka Februāra revolūcijas laikā nogalināja vairāk par tūkstoš cilvēkiem. Spriežu pēc bērēm.

Apbedīja Marsa laukumā. Tur nebūt nav apbedīti visi. Piederīgie sameklēja nogalinātos slimnīcās, lai apbedītu pēc baznīcas rituāla, pareizāk sakot, apbedītu kā parasts.

Parastais nebeidzās tūlīt. To ieraudzīja rītdienas sapnēs.

Tagad valdīja prieks. Prieks par to, ka neizbēgamais jau noticis.

Pavērās jauni ceļi. Vecie ceļi bija apšaubāmi.

Cilvēki gaidīja arī personisko atbrīvošanos.

Cilvēka biogrāfiju neveido cits citam sekojoši momenti.

Biogrāfija noliedz pati sevi. Jauneklis grib aizbēgt no tēva mājas — kaut vai uz čigānu nometni.

Brīvība ienāca arī Taurijas ielas dzīvoklī.

Eizenšteins un Štrauchs zēna gados bija gribējuši aizbēgt pie indiāņiem.

Puškins, slavens savas zemes dzejnieks, ģimenes tēvs, muižnieks, rakstīja dzejoļus par bēgšanu.

Šis dzejolis sākas ar vārdiem:

«Ir laiks, mans draugs, ir laiks! Pēc miera esmu tvīcis...»

Tas uzrakstīts 1834. gadā.

Puškins uzskatīja sevi par nogurušu vergu.

Viņa draugi savus bērnus audzināja nebrīvē.

Dzejnieka mirstīgās atliekas nebija lemtas slavai, tās ar nelielu konvoju aizveda uz laukiem.

Ceļš uz mieru ir nemiera pilns.

Ļevs Tolstojs jaunībā gribēja palikt pie Aizkrāces kazakiem un, kaut arī atgriezās Jasnaja Poļanā, tomēr visu mūžu gribēja aiziet no savas pagātnes, no istabām, kurās viņš tik daudz bija uzrakstījis. Viņu apgrūtināja melīgi stingrā dzīves saskaņotība, viņu šausmināja ikdienišķība.

Tāds nav ievērojams cilvēku liktenis vien — tāds bija daudzu liktenis.

Sergejs Eizenšteins rakstīja autobiogrāfijā:

«Ja nebūtu revolūcijas, es nekad nebūtu «sadrāgājis» tradīciju — no tēva uz dēlu — kļūt par inženieri.

Dotības, vēlēšanās bija, tomēr vienīgi revolūcijas virpulis deva man galveno — pašnoteikšanās brīvību.» (1. sēj., 73. lpp.)

Pie šīs tēmas viņš atgriezās daudzkārt: «Tāpat septiņpadsmitajā gadā es biju jauns cilvēks no inteligentas ģimenes. Civilinženieru institūta students, pilnīgi nodrošināts, liktenis man nebija nodarījis pāri. Es nevaru teikt kā jebkurš strādnieks un kolhoznieks, ka vienīgi Oktobra revolūcija man pavēra visas iespējas dzīvē.

Ko tad revolūcija man deva, un kāpēc es uz mūžiem esmu nesaraujami saistīts ar Oktobri?

Revolūcija deva man dzīvē pašu dārgāko — tā mani padarīja par mākslinieku.» (1. sēj., 72. lpp.)

Līdz revolūcijai viņš bija izolētībā audzināts astoņpadsmitgadīgs jauneklis. Iegrimis grāmatās; kā grāmatzīme.

Tagad viņš sāka visu no jauna.

Kāds no žurnāliem uzcēla pieminēkli Arkādijam Averčenko. Šis žurnāls saucās «Arguss». Tā redaktors bija Vasilijs Regiņins.

Kādreiz žurnāls iznāca ar krāsainu, kā tagad saka, Averčenko portretu uz vāka.

Averčenko portretā bija redzams ar salmenīcu galvā. Katrā žurnāla numurā atradās dzeltenīga kartona lapa ar izgrieztu vidu, tā atgādināja salmenīcas malas. Žurnālu vajadzēja saritināt, izbāzt cauri kartonam, un iznāca cilindriska skulptūra ar cepuri galvā.

Tas bija sava veida īslaicīgs pieminēklis.

Vairākas nedēļas tas stāvēja pie avižniekiem uz visiem ielu stūriem.

Arkādijs Averčenko bija resns, mierīgs, asprātīgs.

Viņš auga lēnām, kļūdams ne īsti Leikins, ne Potapenko.

Pēc Oktobra viņš emigrēja.

Karikatūra, ko Eizenšteins atnesa Averčenko uz žurnāla redakciju, spriežot pēc tā, ko mēs šodien atrodam arhīvos, bija interesanta. Bet Sergejs Eizenšteins gan vidusskolā, gan institūtā zīmēšanā bija saņēmis četrniekus.

Averčenko, apskatījis zīmējumu, majestātiski to atdeva atpakaļ, teikdams: «Tā jau katrs var uzzīmēt.»

Students aizgāja uz Vladimiras ielu, kur atradās avīzes «Peterburgskij listok» redakcija. Šī avīze Pīterā kļuva slavena ar to, ka speciāli pasūtīja no Somijas papīru, kas derēja smēķu uztīšanai, — lētu, pelēku papīru, kam nebija nepatīkamu dūmu.

No šīs avīzes tina smēķus pārdevēji un važoni. Avīzes redaktors un īpašnieks bija Hudjakovs — viņš bija uzrakstījis arī grezni iesietu grāmatu par baletu.

Viņš karikatūru pieņēma.

Eizenšteins parakstījās kā Sers Gejs, kas nozīmēja gan «Jautrais Sers», gan Sergejs.

Atgādināšu, ka jaunais Babels parakstījās «Bab Els.»

Eizenšteina jaunā karikatūra attēloja Ludviķi XV, kas aplūkoja Nikolaja II portretu. Nelaiķis karalis ar skaudību sacīja par caru: «Viegli cauri ticis.»

Tas bija laiks, kad domāja, ka Krievijas revolūcija notiks bez asins izliešanas.

Hudjakovam zīmējums patika — viņš par karikatūru samaksāja desmit rubļus.

Eizenšteins aizgāja pie Propera. Propers izdeva «Ogoņoku» — žurnālu zilos vākos, kas bija cieši piebāzts ar īsiem stāstiem, fotoattēliem, tenkām. Tenkas un dažādas ziņas bija arī uz vāka.

Par mākslinieku pie Propera kalpoja kāds Životovskis, neparasti slikts amatnieks, kurš nepavisam neprata zīmēt, tomēr bija mākslas cienītājs. Tur Eizenšteins saņēma divdesmit piecus rubļus un nopriecājās: viņam vajadzējās naudu grāmatām.

Sākās labas dienas. Uz ielām objektu zīmēšanai bija atliku likām. Visi cilvēki bija mainījušies. Turēdamies pie stabiem, runāja oratori, dažādi, strīdējās cits ar citu. Atceros vecu zemnieku, viņam šķērsām pāri krūtīm bija sarkana lenta ar uzrakstu «Vārda brīvība!». Tā bija nepieciešama personas aizsardzībai — sirmgalvis runāja kā boļševiks.

Strīdējās visi: Marsa laukums bija pārpilns ar sīkiem mītiņiem. Eizenšteins uzzīmēja vairākas skices.

Svarīgākais nebija tas, ka jaunais mākslinieks nopelnīja dažus desmitus rubļu un publicējās. Visjautrākais bija tas, ka par rītdienu nebija nekādas skaidrības. Pīters bija nogriezts no Rīgas, no tētiņa.

Māmiņa pārbijusies. Civilinženieru institūtā — milicijas štābs. Eizenšteins kļuva par milici; jāieved jaunā kārtība.

Tēva vara, pieklājīgā mājas tirānija bija beigusies, varēja visu sākt no jauna.

Sergejs Eizenšteins staigāja pa grāmatu veikaliem. Cik reizes viņš pirms tam nebija turējis rokās Piranēzi «Cietumu»! Tagad varēja nopirkt trīs atsevišķus zīmējumus un dažus atsevišķus sējumus.

Viņš nesa grāmatas sev līdzī uz Taurijas ielu. Grāmatas pasistas padusē. Dīvainā kārtā tās nelikās smagas, sējumu malas nespieda — sava nasta nav smaga.

Zīmējumi saritināti.

Tos students maigi tur rokās.

Arhitektūras students it kā ar jaunām acīm skatījās uz pilsētu.

Ir laukumi, kas līdzīgi istabām, ir laukumi, kas līdzīgi plašiem laukiem.

Pils laukumam nav nekā līdzīga.

Eizenšteins vairs nestaigāja pa redakcijām.

Pavasārī Sergeju Eizenšteinu iesauca karadienestā un nosūtīja uz Inženieru karaspēka praporščiku skolu. Tur

viņš apguva nesarežģīto mākslu, kā no kazarmām, kas at-
radās starp Kiročnajas un Furštates ielām, vācu skolas
telpās, izbēgt uz pilsētu, uz mājām, pie grāmatām, pie
ielām; ēda boršču un griķu biezputru ar cūkgaļas grim-
šļiem un mazus vārītas gaļas gabaliņus, kas bija uzdurti
uz gara iesma, — šos gabaliņus toreiz sauca par «kroņa
zvirbuļiem».

Viss strauji mainījās.

No stūra mājas otrā stāva Nevas prospektā ar ložmetēju
šāva uz pūli. Uz brūga nokrita ievainotie, nogalinātie; kā
sīki, krāsaini plankumi uz tā gulēja pamestās mantas.

Drīz sākās Koriņlova dumpis.

Fabrikas apbruņojās: izrādījās, ka gandrīz visa pilsēta
ir pret ģenerāli.

Tie, kas viņu atbalstīja, paslēpās.

Sergejs Eizenšteins ar savu nodaļu drēgnajā naktī pul-
cējās uz Maskavas šosejas pie Krasnoje Selo. Rudens nak-
tis ir garas.

Gaidīja kazaku un «Mežonīgās divīzijas» uzbrukumu.
Bija divīzija ar tādu eksotisku nosaukumu, kaut gan pēdē-
jos gadu tūkstošos Kaukāzā mežoni netika manīti.

No rīta Sergejs iegāja dzelzceļa sarga mājīnā sasildīties.
Sargs negulēja, bet sēdēja pie galda. Uz galda cauri no-
kvēpušam stiklam spīdēja petrolejas lampa ar plakanu
degli. Vecuks paziņoja: kazaki un kalnieši nav uzbrukuši
pilsētai, ar sarkano daļām tie tikušies draudzīgi.

Eizenšteins izņēma no kabatas grāmatu un apsēdās lasīt.

Tā bija grāmata par arhitektūru, bet maza formāta; Ser-
gejs Eizenšteins to bija ilgi meklējis.

PRASME SASKATĪT, NE VIEN PAZĪT

Ir vārdi, kas nodeldēti kā metro kāpnes, un bez tiem
grūti tikt uz priekšu.

Ir izteiciens — dzīves ceļš.

Sergejam Eizenšteinam apritēja divdesmit gadu. Viņš
pazīna teātri, grāmatas, mātes māju, tēva māju Rīgā. Ar
vienu aci bija redzējis Latvijas revolucionāru sacelšanos
un tās šausmīgi asiņaino apspiešanu.

Mēs sen zinām, ka tad, ja mūsu skatiens vērsts uz tālu
redzes punktu un ir uzmanīgs, mēs pavisam slikti redzam

ar perifērisko redzi. Šīs parādības būtība tika uzminēta daudz vēlāk — sešdesmitajos gados.

Par to es runāju sīki: tā sāku sev definēt jēdzienu «montāža».

Mēs visu skatām ar atlasīti.

Sergeja Eizenšteina skatiens Petrogradā bija pievērsts mākslas parādībām. Dienu un nakti viņš domāja par mākslu, arhitektūras grāmatām, konkrēti par teātra arhitektūru. Mūsu rīcībā nav piezīmju par to, kā viņš uzņēmis revolūciju. Tomēr pēc vēlākām piezīmēm redzam, ka tajās dienās Sergeja Eizenšteina skatiens virziens mainījās.

Viņš it kā visu zaudēja.

Bija bagāts — kļuva nabags, tika šķirts no dzimtās pilsetas, no cilvēkiem, kas dzīvoja ap viņu Petrogradā, jo tie bija bagātās mātes bagātie radnieki.

Viņš bija kā jauns Robinsons uz jaunas salas starp jaunām ēkām.

Arī vecais Robinsons bija jūrniece, aizbēdzis no savas dzimtās mājas.

Sergejs atstāja veco namu Taurijas ielā, mīkstās mēbeles apmainīja pret lāviņu preču vagonā.

Tajās dienās Ņevas kreisajā krastā dega uguns kuri.

Malkas bija daudz: no malkas, ar ko vajadzēja apkurināt Ziemas pili, Pagaidu valdības ļaudis uzcēla pēdējos īslaicīgos nocietinājumus.

Dega uguns kurš pils krastmalā. Nocietinājumu ēnas šūpojās. Krastmalas bruģis bija līdzīgs sairušiem vilņiem.

Iepriekšējā vakarā Ņevas labajā krastā Petropavlovskas cietokšņa operas zālē Šaļapins bija dziedājis jauno Dēmona tenora āriju.

Atsvešināšanās āriju.

Dienās, kad mainījās vēsture, 8. oktobrī Ņevas kreisajā krastā satikās divi viens otram tuvi un viens otram tāli dzejnieki — Majakovskis un Bloks.

Bloks uzņēma Oktobri kā jaunu iedvesmu, kā vēstures mūziku.

Ienāca tajā priecīgi un traģiski, aiziedams no vecajiem draugiem.

Viņš bija komisijas sekretārs, piedalījās cara ministru pratināšanā. Viņš jau zināja carisma īsto vērtību, bet tagad uzzināja Pagaidu valdības īsto vērtību.

Jaunais kļuva vecs. Nākotne noskaidrojās prozā un nolīguma pakāpēs.

Bloks pēc nama komitejas rīkojuma sēdēja pie nama vārtiem un, kā viņš pats raksta, «sargāja buržuju mieru». Sargāja tos no revolūcijas. Bet viņš pats bija par šo revolūciju. Kāds garāmgājējs, redzēdams Bloku dežurējot, izbrīnījies sacīja: «Ik novakarus stundā ilgotā (Vai tikai sapnī rādās man?)...»¹ Viņš citēja rindas no «Nepazīstamās». Bloks nicināja kaimiņus, kuru durvis apsargāja. Viņa piezīmes sākas ar 1918. gada janvāri. Viņš toreiz rakstīja rakstu «Inteliģence un revolūcija», runāja par to, ka jāsadzird revolūcijas mūzika. Viņš raksta poēmu «Divpadsmit», raksta, aizmirstot visu.

No viņa novēršas draugi. Viņam un Jeseņinam uzstāšanās laikā sauc, ka viņi ir «nodevēji». Viņš raksta poēmu un grāmatu par Katilīnu, uzskatot to par Romas revolucionāru un nostatot pretī kadetiski, buržuāziski saprātīgam Ciceronam.

Viņš visiem spēkiem tiecas prom no pagātnes. Meklē vēsturē atbalsi un saskata, cik gari būs bargie gadi.

Viss notiekošais ir viņa stipruma pārbaude.

Laiks ir bargs un trauksmais.

29. janvārī Bloks raksta: «Karš pārtraukts, miers nav parakstīts.» Tā tiek fiksēta Trocka formula, kas revolūcijai atnesa daudz posta.

Vācieši uzbruka revolucionārajai Krievijai.

Bloks rakstīja dzejoli «Skiti», uzrunādams Eiropu. Krievija atrodas starp Eiropu un Austrumiem. Ja Eiropa nepieņems revolūciju, skiti atteiksies no vidutāju lomas. Tie skiti, kas, pēc joniešu filozofu vārdiem, klejodami un veidodami savu kultūru, izgudroja podnieka ripu, divzaru enkuru un arklu.

Jāizšķiras, ar ko draudzēties, pret ko cīnīties. «Vācieši,» 2. martā Bloks rakstīja, «acīmredzot atteiksies parakstīt mieru.»

Draugu loks izjuka. Vientuļais dzejnieks rakstīja dienasgrāmatu.

Gatavojas svinēt Oktobra revolūcijas gadadienu. Dienā dzejnieks ar sievu piedalās procesijā uz pirmās revolūcijas upuru kapiem Marsa laukumā. Vakarā — Lunačarska runa, Majakovska «Mistērijas — bufa» izrāde. 1919. gada 9. oktobrī ziņa par revolūciju Vācijā.

¹ Atdzejojis Imants Auziņš.

Eizenšteins ir jauns. Viņa pieredze neliela, tomēr viņš augstu vērtē visu jauno, ko saskata. Viņš atceras:

«Ižora. Nevas upe. Septiņpadsmitais gads. Inženieru karaspēka praporščiku skola. Pontonu tilts.

Kā šodien atceros karstumu,
svaigo gaisu,
upes smilšaino krastu.

Tikko dienestā iesauktu jaunu cilvēku skudru pūznis, kustēdamies pa vienmērīgām taciņām, ar iemācītām kustībām un saliedētu darbību ceļ nepārtraukti augošu tiltu, kas kāri tiecas pāri upei.

Kaut kur šajā skudru pūznī kustos arī es. Uz pleciem kvadrātveidīgi ādas spilventiņi. Uz tiem balstās seguma malas. Un šajā iedarbinātajā ņirbošo figūru, piebraucošo pontonu, no pontona uz pontonu pārlecošo siju, ar virvēm apaugošo margu mašīnā bija viegli un jautri *perpetuum mobile* līdzīgi traukties no krasta pa aizvien garāko ceļu uz aizvien tālāk aizejošo tilta galu.

Nē, ne no klasisko uzvedumu piemēriem, ne no izcilu iestudējumu pierakstiem, ne pēc sarežģītām orķestru partitūrām un ne sarežģītajās kordebaleta evolūcijās — šeit es pirmo reizi sajutu baudu, ko radīja brīnišķīgās ķermeņu kustības, ķermeņi, kuri dažādā ātrumā šaudījās atbilstoši sašķeltas telpas grafikam, krustojošos orbītu rotaļā, šo ceļu savienojuma nepārtraukti mainīgā dinamiskā forma, kad tie sanāca kopā, uz mirkli veidojot sarežģītus rakstus, lai atkal izklistu uz visām pusēm nesavienojamās rindās.» (1. sēj., 87.—88. lpp.)

Šo samērā garo citātu, kas attiecas uz atmiņām par 1917. gadu, kad Eizenšteins bija Inženieru karaspēka praporščiku skolas kareivis, es minu tādēļ, ka šis mākslinieka inženiera darbs ir arī it kā emocionāls scenārijs; scenārists tajā cenšas sniegt atsevišķa cilvēka fizisko sajūtu kopīgajā darbā. Tas ir cilvēks, kurš vēlāk filmēs kadrus, kas «apris telpu».

Vecos laikos kino lietoja šo izteicienu, ko bija radījis Eizenšteins.

«Trīs ceļus varēja izvēlēties jaunais Eizenšteins pēc tam, kad Inženieru karaspēka praporščiku skola tika izformēta.

Pirmais ceļš — viņš varēja atgriezties Civilinženieru institūta trešajā kursā. Visi matemātikas eksāmeni nokārtoti. Viņš neciestu bažu, jo vecajā tirgoņu namā daudz sudraba, palagu, galdautu un visa tā, par ko maišelnieki

dod maizi un sviestu. Mājas iekārta kļūst par maiņas valūtu. Tā arī sacīja — «mīkstā valūta».

Otrs ceļš — viņš varēja braukt pie tēva uz buržuāzisko Latviju. Tēvs aicināja.

Trešais ceļš — viņš varēja iestāties Sarkanajā Armijā.

Fronte bija visur. Tā nebija cara laika fronte, kad desmit verstis no ierakumiem valdīja tāds klusums kā aiz bieža žoga. Reti kad atlido ne visai bīstama un ne visai briesmīgi rūcoša ienaidnieka lidmašīna. Krievijai uzbrūk no visām pusēm. Vācieši uzbrūk un apstājas, pēc tam atkal uzbrūk. Miers pārtraukts. Kaimiņvalstis pulcējas aizbēgušie virsnieki. Tiek organizētas frontes. Petrograda uz laiku zaudē savu apkārtni.

Šajā laikā, 1918. gada 18. martā, Eizenšteins stājās Sarkanās Armijas rindās un septembrī ar ešelonu izbrauca uz ziemeļaustrumu fronti.

Sākās divdesmitgadīgā jauneklja lēna nobriešana. Viņš gāja pāri laika kalniem. Zināja, ka tas, kas aiz muguras, nav pareizs, bet kas ir priekšā — to nezināja. Gāja uz priekšu. Kļuva par Petrogradas rajona kara celtniecības tehniķi.

Par tehniķi viņu ieskaitīja, kad viņš bija trešā kursa students.

CEĻI, DIENASGRĀMATAS, CITĀTI UN SAUBAS, KĀ ARI EIZENŠTEINA PERSONISKĀ DZĪVE

Maskavas apkaimē rudenos ne vienmēr paspēj kļūt sarkani visi tomāti. Vēlinos novāc zaļus. Lai tomāti nogatavotos, tos noliek tumsā. Ja tomātu maz, tos var sabāzt velteņos: tur tie pamazām ienākas.

Arī māksliniekiem ir nobriešanas posmi.

Viņi strādā, vāc materiālus, veido skices, bet dažkārt paši nezina, kas viņi būs: gleznotāji? rakstnieki? režisori?

Sergejs Eizenšteins nobrieda uz dzelzceļa. No 1918. gada 20. septembra līdz 1920. gada augustam viņš dzīvoja preču vagonos vai celtniecības organizācijas gadījuma rakstura apmetnēs.

Ešloni vilkās no pilsētas uz pilsētu, stāvēja uz tālākajiem sliežu ceļiem. Pa ceļam ešeloniem pievienojās jauni cilvēki.

Celtniecības organizāciju, kurā strādāja Eizenšteins, sāukumā sauca par «18. kara celtniecību», tā ietilpa 6. aktī-

vās armijas sastāvā. Ešelon vienlaikus bija arī radošs kolektīvs, kas koncentrējās dažos vagonos. Tur klaiņoja mākslinieki, inženieri, aktieri un režisori. Amati nebija sadalīti.

Tā bija lēna sulu tecēšana pa jaunās valsts dzīslām.

Pirmā ilgākā stāvvietā bija Vožegā. Vožega atradās vecajā Vologdas guberņā, mājas tajā bija divstāvu, vecclaičīgā stilā celtas. Augšstāvā milzīgi siena šķūņi: tajos pa garu estakādi iebrauca tieši ar vezumiem. Apakšā mitinājās lopi.

Sodien es nevaru aprakstīt precīzu kara celtniecības maršrutu: vietas, kur pabija Sergejs, pēc nosaukumiem spriežot, varēja atrasties gan ziemeļaustrumu, gan ziemeļrietumu frontē. Taču runa ir par Eizenšteina vagonu.

Jau Vožegā Eizenšteins piedalījās komunistu kluba izraudzēs — bija gan režisors, gan dekorators, gan aktieris. Tas izskaidrojams ar to, ka klubam bija pašdarbības raksturs.

Vožegā tika izstrādāti dekorāciju meti Majakovska «Mistērijai — bufam».

Tas bija viens no pirmajiem mēģinājumiem.

Ir grūti mēnešiem ilgi braukt ešelonos. Neērti, auksti vai arī karsti. Dzelzs krāsniņa tikai uz brīdi sakarsē caurules. Grūti salauzt dēļus krāsniņas kurināšanai. Atceros, mēs to darijām ar vagona buferi, kas labi aizstāja cirvi. Tagad šī informācija nevienam vairs neder — vilcieni brauc ar autosakabi.

Karā ir tāds likums: nekur nepieteikties brīvprātīgi un ne no kā neatsacīties. Liktenis nav jāņem savās rokās.

Tātad Sergeju vispirms nosūtīja uz Vožegu. Vožega ir upes un arī ciemata nosaukums. Upe tiek uzskatīta par Ņeugas izteku. Kāpēc tur nosūtīja armiju un sāka veidot nocietinājumus? Tāpēc, ka 1918. gada februārī jaunajai Sarkanajai Armijai vajadzēja dot pretsparu vācu uzbrukumam pie Pleskavas un Narvas. Bet tā paša gada 9. martā Murmanskas rajonā izcēlās krastā vispirms angļu, pēc tam franču un amerikāņu karaspēks. 21. jūnijā interventi ieņēma Ņeegu.

Tā pie Ņeugas iztekas parādījās cilvēki no Petrogradas.

Viņi ieraudzīja augstas divstāvu, pamatīgi būvētas koka mājas. Ieraudzīja raibus, krāsainus laucinieku apģērbus. Sergejs vēlāk šos apģērbus salīdzināja ar krāsaino zīmuļu komplektu. Viņš mīlēja krāsainas lietas uz galda un dzīvē.

Tur Sergejam Eizenšteinam bija nozīmīga tikšanās. Petrogradā 1918. gadā cieta badu. Bija bloķēta osta, draudi

bija jūtami no visām pusēm, tika gaidīts trieciens no rietumiem. Maksimam Gorkijam — es toreiz biju ar viņu labi pazīstams — no cingas sapampa smaganas. Viņš skaloja muti ar ozolmizu novārījumu. Jaunajiem bija vieglāk. Gorkijs vadīja iestādi, kura palīdzēja ar uzturu intelīgenței: aktieriem, zinātniekiem, māksliniekiem. Tur savu pārtikas devu saņēma piecpadsmit gadus vecais pianists Dmitrijs Šostakovičs. Es pat atceros, ka viņš aizveda savu devu uz atzveltnes, kas bija nolauzta Vīnes krēslam.

Robinsonisks pielāgojums.

Tagad jau mirusī dzejniece Jeļena Polonska toreiz rakstīja:

Mēs dzīvojam, un tā kā Robinsonam
par katru stundu jāatdod ir viss.
Un trimdā gatava ir līdzī nonākt
mums uzticīgā mūza — Piekdienis.¹

Mēs atradāmies uz salas, kas auga, peldēja un kļuva par kontinentu.

Ņevas krastos dzīvoja jaunā balerīna Marija Puškina — Muzikālās drāmas teātra soliste. Viņa uzstājās diezgan bieži. Saslima ar cingu. Viņu gribēja nosūtīt uz dienvidiem. Bet Petrogradai nebija dienvidu.

Marija Puškina aizgāja pie Gorkija sievas Marijas Andrejevas, kura tolaik vadīja Teātra nodaļu. Rajona komiteja tai dažreiz piegādāja kaltētas zivis un pat smaržas — piegādāja to, ko varēja dabūt. Marija Andrejeva gribēja bada cietēju kaut kur nosūtīt.

Tā Puškina nokļuva Vožegā. Tur viņa arī satikās ar Sergeju Eizenšteinu. Viņi pārdzīvoja tā saucamo «balto romānu». Eizenšteina dienasgrāmatās bieži redzami iniciāļi MP. «Es par to runāju ar MP. MP piekrita.»

Un MP pievienojās ešelonam.

Sergejs Eizenšteins 1919. gada 11. jūnijā raksta mātei: «... es labāk esmu divdesmit pirmais Krievijā nekā pirmais Latvijā.» Viņš nesūdzas par dzīvi vagonā, raksta, ka izstrādā viduslaiku miraklu — reliģioza satura izrāžu iestudējumu principus. Lūdz atsūtīt grāmatas un pievieno garu sarakstu.

Viņš nejutās laimīgs.

MP viņam nebija pieejama.

¹ Atdzejojis Pēteris Zirnītis.

Vēstulē no Pleskavas guberņas Holmas pilsētas, tāpat 1919. gadā, viņš raksta mātei un arī it kā pats sev:

«Tu, miļā, protams, vairs nespēsi pieņemt uzskatu, ko es sev visādi iekaļu (un dažreiz ar panākumiem!), proti: ja zūd tas, kas nav iegūstams, tad vajag vai nu aktīvi pretoties, nevis bēdāties, vai arī, ja tas nav iespējams, vispār «ar saknēm jāizrauļ» vēlme vai mīlestība un simpātijas pret zūdošo. Un jāsamierinās ar visu neizbēgamo, jāapspiež prāts vai emocijas.»

Eizenšteins citē kādu filozofu, kurš sacījis: «Filozofija iedarbojas kā kokaīns, nonāvējot ciešanas, taču laupot prieku.» Raksta, ka iemantojis kaut kādu dzīves ultranovērtību — viņam ir spalva, papīrs un «manas grāmatas»; raksta, ka apslāpējis sevī «varbūtējo» mīlestību; atceras Ermitāžu.

Ceļš sava maršruta dēļ bija dīvains.

Lai vēlāk nebūtu jārunā par piedzīvojumiem šajā ceļā, īsi pavēstišu, ka visas šīs ekspedīcijas priekšniekam, kara inženierim, jaunam cilvēkam, bija dīvaina ieraša: viņš veda līdz krēslu, kura paročus no rīta izmantoja par atbalstu vingrojumiem. Bez tam viņam bija ne tik dīvaina vēlēšanās apmesties Holmas pilsētā. Vēlāk noskaidrojās, ka Holmas tuvumā bija viņa sievas muiža. Holma patiešām atrodas ielejā starp apkārtējām augstienēm, tādēļ ne visai pieredzējušus cilvēkus var pārliecināt, ka tieši tur jāceļ nocietinājumi.

Pa ceļam priekšnieks Polockā meklēja apslēptus dārgumus, noārdot sienas vecā baznīcā.

Ceļi bija tāli, sarežģīti — jābrauc gan ešelonos, gan baržās. Būvēja nocietinājumus pie Daugavpils; spridzināja ierakumus, kas bija saglabājušies no tiem laikiem, kad Kerenskis mēģināja uzbrukt vāciešiem.

Frontes darbā, atrokot sabombardētos ierakumus, atrodot tajos skeletus visdažādākajos stāvokļos, Eizenšteins redzēja kara vienkāršo traģiskumu.

Gandrīz divus gadus klejodams, Sergejs Eizenšteins savās piezīmēs rakstīja par grāmatām, par mīlestību, par šķiršanos — pagaidām Puškina atradās blakus; starp viņu vagoniem bija izstiepta virve, ar kuras palīdzību viņi viens otram nodeva vēstules.

Viņš visu laiku lasīja, zīmēja, domāja par marionešu teātra likteni un pats rakstīja kaut ko līdzīgu stāstam par Hamletu, tikai galvenā persona bija Hamleta māte. Viņš

rakstīja, mācījās būvēt, sarunāties ar cilvēkiem, redzēt postu, kara sekas. Ir rūgti skatīties uz lauku, par kuru zini, ka tas nosēts ar mirušo kauliem. Rūgti lasīt kara vēsturi, ko veido neapbedīti skeleti.

1919. gada sākumā Eizenšteins no Vožegas aizbrauca uz Daugavpili. Par to saglabājusies viņa piezīme: «..Daugavpili es gulēju uz spoguļa.

Steigā ierādītajā dzīvoklī — pēc tam kad Sarkanā Armija ieņēma Daugavpili — nebija gultu. (Pagaidu lāviņas vēl nav izgatavotas.)

Toties tukšajā istabā lepni stāv skapis ar spoguļdurvīm.

Skapis nogulstas uz muguras.

Uz tā durvju stikla virsmas, kas atspoguļo pasauli, nogulstas salmu matracis.

Uz matrača es.

Ak kungs, kā gribas no tā izveidot metaforu vai tēlul

Nekas neiznāks.» (1. sēj., 285. un 286. lpp.)

Šis piezīmju fragments «Daugavpils» aizņem mazāk par lappusi, bet šajā lappusē pieminēta Graučo Marksa grāmata: grāmata saucas «Gultas». Turpat pieminēts arī Sterna «Tristrams Šendijs», turpat arī Mopasāns — tā citāts ir precīzs.

Mopasāna secinājums: gulta ir cilvēka liktenis. Tur viņš piedzimst, mīl un nomirst. «Dievi,» sacīts šajā aprakstā (Mopasāna aprakstā) «dzimst šūpulī un mirst krustā sisti.» (1. sēj., 285. lpp.)

Kas attiecas uz Sergeju Eizenšteinu, tad viņš gulēja uz spoguļa starp nerealizētām metaforām un precīziem citātiem.

Klejojumi turpinājās. Tālāk pa ceļam tiks pieminēta Pleskavas guberņas Holmas pilsēta, Velikije Luki, Polocka, Smoļenska, Minska un Vitebska.

Ievērojot kara laika apstākļus, Eizenšteins dzīvoja ciešami; viņam bija savs apkurināms preču vagonis ar gultām lāvām un acimredzot ar krāsniņu, ko tolaik kurināja ar dažādiem uz dzelzceļa salasītiem koka gabaliem. Gultā gulēja Sergejs Eizenšteins, visapkārt atradās grāmatas — ļoti daudz grāmatu.

Parasti uz tā laika vagoniem rakstīja: «40 cilvēki, 8 zirgi». Kopā tos nevarēja novietot: vai nu cilvēki, vai zirgi, vai uz pusēm — tātad četri zirgi. Eizenšteina vagonā bija viņš pats un ļoti daudz grāmatu: iemīļotās grāmatas otrā gultā.

Sergejs Eizenšteins rakstīja siku dienasgrāmatu, to viņš darija Daugavpili, Rēzeknē, Toropecā un Holmā. Pavisam saglabājušās trīs burtnīcas: pirmā burtnīca rakstīta no 1919. gada 13. maija līdz 25. jūlijam.

Sergejs Eizenšteins rakstīja, ka viņš ir starpbrīžu ienaids: starpbrīži vājina fantāzijas spraigumu. Protams, Eizenšteins atzīmēja 13. maijā, atsevišķās ainas jāsasaista «viegli», ar kopējo darbību. Bet kā to izdarīt — to viņš nezināja.

Sākumā viņš rakstīja, ka darbībai jāsākas pusstundu pirms izrādes, ka Meierholda doma nav jauna, turklāt vēl, tā sakot, skolnieciska.

Ieraksti izdarīti juceklīgi, citētas Efrosa monogrāfijas, runāts par to, ka būtu labi ar dekorācijām parādīt visu mājas iekšpusi.

Tika runāts par to, ka dekorācijas būs daudzstāvu — kā torņi.

Dienasgrāmatas ir ārkārtīgi piesātinātas, tās tiks izmantotas daudzos darbos. Runāts par gaismu, par laukuma paaugstināšanu ar pakāpieniem, pierakstītas pavisam jauneklīgas domas: «Nav jāaizmirst, ka, atklāti sakot, katrai lugai vajadzīga ne vien sava skatuve, bet, es teiktu, pat savs teātris (visa skatītāju zāle un pat fasāde!) un par iestudējuma principu vispār nav ko runāt. Katrai lugai jārada savs «teātris.»» (1919. gada 18. maija ieraksts.)

Sergejs Eizenšteins tik daudz raksta par sadalīto skatuvi, par teātri, par improvizāciju, it kā viņš būtu gatavojies eksāmenam, raksta, ka mākslai jātiecas pēc «neesošā», tas ir, tai jārada tas, kas vēl nav bijis.

Otrā burtnīcā, kas saucas «Piezīmes par teātri, kā arī dažas domas par mākslu vispār» un uzrakstīta, vilcienam braukājot pa Pleskavas guberņu, Eizenšteins raksta: «Labi, ka skatītājs beidzis sekot izrādes saturam.» Tas rakstīts 1919. gada 9. augustā. Tomēr tas līdzīgs Meierholda seno izteikumu pierakstam. Viņš tic sociālisma «neizbēgamībai» un «sava veida sociālismam teātrī». (1919. gada 7. augusta ieraksts.)

Viņš daudz ko saprot, kaut arī daudz citē.

12. augustā Eizenšteins raksta: «Tikko beidzu lasīt ļoti interesanto B. P. Silversvana rakstu!»

Šis profesors lasīja lekcijas Mākslas vēstures institūtā Izaka laukumā. Viņš un profesors Gvozdevs labi pazina Šekspīra laika teātru daudzveidību. Daudz kas līdzīgs ar

Silversvana domām ir Eizenšteina piezīmēs; daudz ko līdzīgu Eizenšteins redzēja Meierholdam «Donā Žuanā» un «Maskarādē».

Aizraušanās ar antikās pasaules un Šekspīra laika skatuves analīzi bija plašāka.

Daudzkārt aprakstītā šekspīriskā skatuve ir daudzstāvu, tai bija proscēnijs, kas iesniedzās skatītāju zālē. Tas viss daudzkreiz atkārtojās modernajā teātrī.

Šekspīra laika teātri radās, vai nu izmantojot arēnas, kurās rīdīja suņus uz lāčiem, vai toreizējo viesnīcu iekārtojumu, vai arī lielo mācību iestāžu zāles. Izcelsme dažāda, bet telpu izmantošanai ir viens mērķis. Nozogotas telpas, kam parasti bija atsevišķi priekšdari, sadalīja skatuvi. Nebija iedalījuma cēlienais — iedalījumi skatos radās vēlāk. Pastāvēja konvencija — nosacījums, pēc kura darbības pārvietošana uz atsevišķu telpu, uz atsevišķu skatuves nodalījumu tika atzīmēta ar jaunu personu parādīšanos vai ar īslaicīgu pārtraukumu.

Vispār, lai paralēli parādītu darbību divu naidīgo pušu nometnēs, uz viena laukuma varēja novietot dažādas krāsas teltis — tāda bija nosacītība. Teltis uzskatīja par skatuves daļām, kas viena no otras nosacīti atrodas kilometriem tālu.

Pasaku darbība parasti tiek pārtraukta ar to, ka iestājas nakts. Stāstītājs vēstījuma gaitā piezīmē: «Rīts gudrāks par vakaru!» — tas, runājot ar mēmā kino signāliem, nozīmē, ka darbība aiziet satumsumā.

Romānos laika izlaidumus apzīmē ar nodaļu vai sējumu maiņu. Mūsu drāmās mēs ilgi izmantojam priekškaru, bet darbībā vajadzēja izcelt galveno, kas organizē mūsu uzveri. Mēs saņemam signālus tikai no darbības lūzuma punktiem.

Sergejs Eizenšteins vēlāk apvienoja detaļu izcelšanas paņēmienus — sadalīšanu plānos kā Dikensam romānos un kā Grifitam kino. Tas deklarēts rakstā «Dikenss, Grifits un mēs».

Montāžas jautājumiem Sergejs Eizenšteins gatavojās, analizējot teātra arhitektūru, atceroties Meierholdu, lasot Šekspīru, lasot divdesmito gadu zinātniskos pētījumus un rakstot savu nepabeigto lugu.

Ešelons brauca. Brauca režisors, brauca grāmatas, kas bija noliktas uz blakus lāviņas. Brauca āģitvagns, mainījās plakāti, mainījās frontes un ierakumi.

Pēc tam M. Puškinas vagonu atdalīja no ešelona un tas aizbrauca.

«Neiegūstamo» nomainīja esošā analīze.

Dzīve tika no jauna izprasta, kamēr viņš brauca kopā, ar draugiem, aktieriem un māksliniekiem — ar K. Jeļisejevu, A. Arenski.

Viņam pašam nācās veidot rītdienas skaistumu. Mākslas pacelšanās lidojumam nākotnē droši vien ir tikpat grūta kā tauriņa izkūpošanās no kokona. Protams, tas ir labāks liktenis nekā tiem kokoniem, ko vāra un pēc tam izšķētinā zīda pavedienos.

Holmā Sergejs Eizenšteins redzēja budžu ligzdas. Cilvēki, kas negribēja iet uz fronti, atpirkās, bija ar mieru darīt visu, vismaz labi pabarot priekšniecību. Jauniešu dezertieru ciematā bija diezgan daudz — jaunu un paēdušu. Viņi harmonikas pavadījumā dejoja zaļajās pļavās, nomīdot tās melnas.

No tā laika Sergejam Eizenšteinam saglabājās atmiņā kāds murgs: viņš atrodas uz sliedēm, jūtas saspīests, bet atpakaļgaitā viņam brauc virsū vilciens, ko it kā neviens neveda. Bet to pakalgalā kā vienmēr deg sarkana uguns. Vilciens kāpjjas atpakaļ bez trokšņa, jo lokomotīve ir kaut kur pavisam tālu. Vilciens kāpjjas atpakaļ kā aklis. Dzelzceļa sliedes sajukušas neatrisināmā mūžeklī. Ir jātiek skaidrībā, lai paspētu saprast un izteikt sevi; bet sliežu ceļi visu laiku krustojas, it kā vienā vietā kāds būtu izdarījis neskaitāmus uzmetumus.

CEĻĀ UZ JAUNO PASAULI VITEBSKA

Jaunais ierakumu būvētājs, jaunais teātra mākslinieks gribēja braukt uz Maskavu. Uzzinājis, ka studentus atsauc no frontes, viņš neizvēlējās arhitektūru, bet jaunu specialitāti — nolēma iemācīties hieroglifu sistēmu, lai varētu kļūt par japāņu valodas tulku, un tūlīt ķērās pie darba, mācījās hieroglifus, pavisam jaunu vārdu skanējumu, tiksmīnājās par to, ka japāņu rakstībā līdztekus ķīniešu hieroglifu sistēmai lieto vēl astoņus dažādus, galvenokārt zilbju alfabētus.

Šie alfabēti saistīti ar dažādām dzīves sfērām, ar dažādu izlietojumu, tie ir it kā savdabīgu žanru komplekts.

Tur jaunais pētnieks un mākslinieks noskaidro, ka dažreiz mākslas parādību pamatā ir zīmējums un konstrukcijas tipa izvēle.

Pa ceļam no frontes uz Maskavu Eizenšteins, kas bija daudz lasījis, daudz skatījis teātri, redzēja vēl ko jaunu. Ešelons apstājās netālu no Vitebskas. Eizenšteins gāja uz staciju pēc vāritā ūdens. Aizgāja uz pilsētu. Acu priekšā sāka ņirbēt oranži apli, sarkani kvadrāti, zaļas trapeces, bet pēc tam violeti ovāli, melni taisnstūri, dzeltenī kvadrāti. Ko tas nozīmēja?

Vitebska uzcelta no sarkaniem ķieģeļiem. Kazimirs Maļevičs, kas tai laikā vadīja Vitebskas glezniecības skolu, bija pārkārsojis pilsētu. Viņš nobalsināja mājas, atstādams sarkanus izlaidumus, un uz baltā fona uzkrāsoja zaļus aplus un zilus taisnstūrus. Pilsēta bija pilna ar dzelteniem kvadrātiem, violetiem ovāliem.

Maļevičs bija supremālists. Maskavā pirms revolūcijas viņš bija izstādījis melnu kvadrātu uz balta fona. Precīzāk sakot, ne kvadrātu, bet nedaudz sašķiebtu četrstūri. Maļevičs sacīja, ka šīs dažādo malu attiecības un stūri aizstāj vecās ikonas, kas attēlo dievmāti.

Tajā pašā laikā Tatļins, ievērojams, teātri atzīts mākslinieks, vecu gleznu kompozīcijās akcentēja galvenās līniju attiecības un šīs kompozīcijas pārveidoja par abstraktām gleznām. Es vienu šādu skici redzēju pie nelaiķes mākslinieces Valentīnas Hodasevičas. Tas bija analīzes uzmetums. Dažreiz mākslas vēsturē mākslinieku plāni, vēstules, skices iegūst pastāvīgu nozīmi.

Vecais mākslinieks Čistjakovs, lielo krievu mākslinieku skolotājs, cilvēks, kas bija nodzīvojis līdz revolūcijai un turpināja strādāt, apgalvoja, ka skolēniem jā mācās aplūkot dzīvā daba mainīgu geometrisku ķermeņu apvienojumā; tad, kad viņi sapratīs, kas slēpjas aiz formas «būtības», to, uz ko tā var tikt reducēta, viņi varēs saprast arī konkrēto formu.

Maļevičs bija Maskavas sacelšanās dalībnieks, teicami zīmēja. Bet viņš gribēja izprast gleznieciskās izjūtas elementāro būtību. Vēlāk, kā zināms, viņš no abstraktās glezniecības pārgāja uz abstrakto tēlniecību, veidoja kompozīcijas no lodēm un kubiem.

Kazimirs Maļevičs nosauca šīs kompozīcijas par arhitektoniem, un šie arhitektoni, kā man šķiet, spēcīgi ietekmējuši mūsdienu arhitektūru.

Arhitektūra balstījās uz senajām formām, kas bija izveidojušās laikā, kad pilsētās izmantoja citādus pārseguma veidus, citādus telpas sadalījuma veidus. Arhitektūra tērās veco orderu apgērbos. Tā daudzstāvu celtnes ar karņīzēm sadalīja atsevišķos kompleksos, kuros kolonnas apvienoja stāvus, tās it kā ar dekorāciju apsedza konstrukciju. Maļeviča darbs bija savā veidā nepieciešams. Šis skarbaiss, nepacietīgais cilvēks caur glezniecisko abstrakciju nonāca līdz arhitektūras realitātei.

Vienlaikus ar viņu Vitebskā strādāja Marks Šagals. Šagals savās gleznās atveidoja ne vien svecas, kuru liesma bija vērsta uz dažādām pusēm, ne vien cilvēkus uz jumtiem, bet arī lidojošus cilvēkus (jaunus un vecus), lidojošus zirgus. Marks Šagals bija un ir joprojām, viņš vēl ir dzīvs un slavens, ievērojams Parīzes mākslinieks. Viņa gleznas galvenokārt ir jēdzienisku konstrukciju savienojums, ko mākslinieciskā vienotība apvieno jaunā prefrunā; tā, piemēram, viņš savās gleznās attēlo Bībeles sižetus, iekomponējot tajās Baltkrievijas veco ebreju ciematu mājas. Tās ir it kā divas realitātes.

Maļevičam Šagals bija akadēmists; viņš salīdzināja reāli eksistējošo vai vismaz to, kam bija zināma analogija, ar reāli eksistējošo. Cik es atceros, Maļevičs Vitebskā ierobežoja Šagala darbu, nedeva viņam skolēnus. Tā bija virzienu cīņa.

Tas, ko Maļevičs izdarīja Vitebskā, tāpat bija savā ziņā reāli, kaut arī fantastiski. Nolaisto pilsētu gribējās nekavējoties pārveidot. To nevarēja pārbūvēt, to varēja vienīgi steigā pārveidot gleznieciski. Tā Nātans Altmanis un citi mākslinieki pirmo Oktobra revolūcijas svinību laikā ar konstrukcijām aizsedza vecās Pēterburgas kolonnas, it kā aizstūma prom Aleksandra kolonnas.

Tā Eizenšteins pa ceļam uz Maskavu izbrauca cauri pārveidotajai Vitebskai.

PILSETA TUMSĀ

Tramvaji nakšņo uz ielām — vai nu nelaikā tiek noslēgta strāva, vai arī tramvajiem nepietiek laika aizbraukt līdz depo.

Neuzkoptie tramvaji izskatās skumji.

Jaunais Aleksandrs Arenskis, komponista dēls, bijušais maskavietis, gāja kopā ar Sergeju; abiem plecos bija maīsi.

Tagad tos sauc par mugursomām — mēs tos saucām par mantumaisiem.

Tie bija maisi bez sprādzēm, ar garu lenci. Es vēl tagad varētu parādīt, kā iesiet lencē mezglu: uzmet uz rokas delnas, savākt maisa malas, sabāzt krokas cilpā un sakārtot lences tā, lai tās gultos uz abiem pleciem.

Mantumaisos nēsāja maizi un cukuru, kas vienmēr bija aplipsis ar maizes un tabakas druskām.

Kareivim izsniedza mahorku pa astotdaļmārciņai nelie-lās, neizskatīgās pelēkās paciņās. Tabaka melnajā tirgū toreiz bija valūta — par tabaku labprāt deva maizi un pienu...

Jaunie sarkanarmieši ar mantumaisiem plecos kāpa pa virtuves kāpnēm — parādes durvis visur noslēgtas, virtu-ves kāpnes neuzkoptas, tomēr pa tām varēja staigāt. Kā-pēc tika aizslēgtas visas parādes durvis, es nezinu, bet Pē-terburgā un Maskavā bija tāda ieraša. Uz parādes kāpnēm mājāja vienīgi rēgi.

Arī tagad gadās — uzbūvē labu māju vai veikalu un tūlīt aizslēdz galvenās durvis. Šķiet, ērtāk būt nabadzīgākam.

Viņi gāja. Zvaniņa, bet biežāk klauvēja: visur zvanu nebija.

Atvēra pēc laba brīža. Iznāca viens iemītnieks. Saucā otru: — Vai nav atnākuši pie jums?

Arenskis nosauca uzvārdu. Nosauktais parādījās pēc kāda laika. Aleksandrs Arenskis iesāka:

— Es pie jums. Es esmu komponista Arenska dēls, — un nosauca vārdu.

— Lūdzu, — kāds tumsā atsaucās.

— Bet ar mani kopā ir mans frontes biedrs...

— Ziniet, — atbildēja balss no tumsas. — Mēs baidā-mies. Piedodiet, tāds laiks, mēs nepazīstam jūsu biedru... bez tam izsitumu tīfs.

Runāja klusi, durvis aizcirta ar troksni.

Draugi soļoja pa bulvāriem.

Bija vēls rudens.

Tālāk jūs paši varat visu pastāstīt.

Negribu aprakstīt, kā čaukst slapjas lapas.

Es arī ilgi staigāju, meklēju, kur apmesties.

Bulvāri, dārziņi, zemas mājas, daudz divstāvu namu, lie-las durvis... Visur tumšs. Kāpnes.

Atkal klauvējiens...

— Es esmu komponista Arenska dēls.

— Sveicināti, Saša! Nāciet iekšā!

— Esmu kopā ar frontes draugu.

— Ak nē, mēs nevaram... — Durvis aizvērās.

Un atkal šķērsielas, ielas, pagalmi, Maskava ir liela.

Beidzot Saša Arenskis sacīja:

— Zini, Serjoža, es biju precējies; sieva aizgāja pie režisora Valentīna Smišļajeva. Mēs nesastrīdējāmies, viņi abi ir labi cilvēki. Mēs aiziesim pie viņiem un iesim iekšā. Vēl pirms sarunas tūlīt apsēdies uz grīdas. Mēs taču nevaram tā staigāt līdz rītam.

Aizgāja. Tas bija pie Smoļenskas tirgus, tuvāk Arbatam. Nelielas mājas. Bulvāri, toreiz vēl neizcirsti. Naktī uz nolietotajām sliedēm iestrēgušo tramvaju jūmti lapu izraibināti.

Piezvanīja.

Smišļajevi Arenski uzņēma laipni. Nogurušais Eizenšteins apsēdās.

— Bet kas viņš tāds? — Smišļajevs jautāja.

— Tas ir mans draugs, — Arenskis atbildēja, — teātra mākslinieks Sergejs Eizenšteins.

— Teātra? — Smišļajevs jautāja. — Patiešām mākslinieks?

— Viņš mums veidoja uzvedumus, — Arenskis sacīja. — Ļoti talantīgi.

Sāka uzsūknēt primusu. Uzvārīja tēju. Ciemiņi izņēma maizi, cukura graudiņus.

Izrādījās, ka Proletkults meklē teātra mākslinieku.

Proletkults bija teātra mākslas kreisais flangš vai uzskatīja sevi par tādu.

Uzskatīja, ka labajā flangā atrodas Maskavas Dailes teātris, Mazais teātris un Aleksandras teātris. Bet Aleksandras teātrī tika iestudēta «Maskarāde».

Maskavas Dailes teātris dievināja Staņislavski, taču Staņislavskis neatradās labajā flangā, bet ceļā.

DEKORATORS IET UZ DARBU, NEZINĀDAMS NĀKOTNI

Maskavā daudz dažādu teātru.

Pastāv slavenais Maskavas Dailes teātris ar kaijas attēlu uz priekškara. Tajā strādāja Staņislavskis, lielais, vienmēr neapmierinātais režisors. Viņš mēģinājumu uzskatīja par galveno, bet lugu — par iemeslu sākt mēģinājumu. Viņš

visu pārveidoja un pats izdomāja vairāk par visiem un tik bieži, tik nepārtraukti, ka šī jaunumu straume šķita mierīgs ezers ar viļņiem. Blakus strādāja Ņemirovičs-Dančenko, jau sirmu bārdu, bet rožainu sejas krāsu, — veiksmīgs dramaturgs, labs režisors, organizators, lieliska otrā balss pasaules teātrī, kas nomierināja Staņislavska ģenialitāti. Te bija sadarbība un pretdarbība. Tas bija lielisks otrs režisors.

Izveidojās līdzsvars, kas arī toreiz bija bīstams.

Pastāvēja Tairova teātris, nosacītību teātris, ar tragisko aktrisi Alisi Konenu, ar Meierholda sāncensi Tairovu un izcilo dekoratoru Jakulovu.

Tairova teātris bija izdomām bagāts, bet tam draudēja briesmas kļūt par jautras prozas un epatāžas teātri, kas centās satricināt skatītāju, lai liktu tam smaidīt.

Vozdvizenkā, bijušajā Morozova savrupmājā, tika atvērts Proletkulta teātris. Stāsta, ka šis Morozovs braukājis ar arhitektiem pa visu pasauli un, ieraudzīdams kaut ko sevišķi izcilu, sacījis: «Man vajag tāpat.» Viņš iepirka idejas, pareizāk sakot, pasūtīja idejas kā preču paraugus.

Ēka iznāca interesanta, bet diezgan mierīgā stilā: tās ornamentā bija izmantoti portugāļu motīvi ar savītām un mezglos sapītām virvēm. Tie atnāca uz Maskavu no Portugāles karavelām, kas apbrauca apkārt pasaulei, iekaroja Indiju, sacentās ar spāņu kuģiem, karoja ar Angliju. Tur atradās Proletkulta teātris. Eizenšteins tur vispirms atrada iznīcināšanas centru. Viņu nosūtīja uz Peretru.

Peretra — tas nozīmēja «Pirmā strādnieku ceļojošā trupa». Zilbes saīsinājumam izraudzītas tā, lai nosaukumam būtu kaut kādas sabersšanas, samalšanas oreols. Bez tam, vārds «Peretra» atgādināja «Peretrumu» — pulveri kukaiņu iznīcināšanai. Bija iecerēts mākslu nogalināt tāpat, kā Raskoļņikovs nogalināja auglotāju, pat nemēģinot izmantot laupījumu, jo māksla nevienam neesot vajadzīga.

Ar tādām domām divdesmit divus gadus vecais režisors gāja pa «A» loku, pa aizsnigušajām tramvaja sliedēm — no Tirajiem dīķiem līdz Pokrova vārtiem. Gāja, kustībā sevi sasildīdams.

«Māksla nav vajadzīga,» viņš domāja, spriežot pēc tā, ko rakstīja, «vajadzīga zinātne. Nav vajadzīgs vārds «dailrade». To var aizstāt ar vārdu «darbs». Nav jārada darbi — tie jāsavāc no gabaliņiem, jāsamontē kā mašīna. «Montāža» ir labs vārds, nozīmē salikt kopā.»

Proletkulta vārdi.

Proletkults gribēja visu radīt no jauna. Tika ierosināts pārveidot pašu valodu un pie viena arī alfabētu un sašveicināšanās veidu.

1917. gadā jau Oktobra priekšnojautās Morozova savrupmājā ierosināja steidzami radīt jaunu mākslu. Jau nodibināja Proletkulta CIK un protokolēja sēdes par daudzu mākslas žanru likvidēšanu.

Eizenšteins laimīgi aizgāja līdz savrupmājai. Tramvaji nebrauca, un pat visizklaidīgākais gājējs nevarētu pakļūt zem tramvaja.

Eizenšteins parādīja savas skices, viņu pieņēma Proletkulta teātri.

Es zinu Eizenšteina domas, jo tās vēlāk bija izteiktas kreisās frontes žurnālā «Lef», un uz tām mazliet samulsis pēc daudziem gadiem atsaucās pats Eizenšteins savos rakstos. Eizenšteins negribēja karāties gaisā. Viņš cerēja balstīties uz tautas mākslu. Uz cirku, uz balagānu.

Tautas māksla ar visu savu nosacītību un ornamentalitāti ir tradicionāla. Tradicionāla, bet viegli uzņēma svešus elementus, mainot tos savā gaumē.

Ziemeļkrievijas kaula grebumi pieņēma rokoko mākslas formas.

Vecās kleitas, pārdotas no trešajām rokām, kleitas ar ķīniešu un franču rakstiem, tika pārveidotas, iegāja tautas mākslā.

Kā sacīja Dostojevskis, krievu tautas teātrim (viņš to pavirši aprakstījis «Piezīmēs no Mirušo nama») bija savs repertuārs, kas ietvēra sevī kaut kādas franču un itāļu teātra repertuāra atliekas. K. Varlamova darbos varbūt saglabājās lielā tautas balagāna atskaņas vairāk nekā Meierholda iestudējumos.

Revolucionārajai mākslai nebija savas dramaturģijas. Bija vecā pasaules dramaturģija un ikdienišķais repertuārs. Bija mēģinājumi iztikt bez dramaturģijas, un šie mēģinājumi dažreiz pārsteidza ar jaunības vieglprātību un realizēšanas neiespējamību.

Vēl nebija savas auditorijas. Uzskatīja, ka revolūcija ir plūdi. Tas, kas bija «pirms plūdiem», viss ir meli. Viss jā-sāk no jauna. Šis iznīcināšanas pamatā bija prieks, bet ne saprāts. Uzskatīja, ka būtu labi burtus aizstāt ar kaut kādām zīmēm un noteikti jālikvidē tas, ko kādreiz sauca par tēlainību, tas ir, vārdu lietošana netiešā nozīmē. Tas tika

uzskatīts par kaut ko aizdomīgu. Turklāt vārdos izteiktie nolūki bija mazāki par to savijņojumu, kas slēpās aiz vārdiem, gāja vārdiem pa priekšu. Par cilvēkiem nav pilnībā jāspriež pēc tā, ko viņi grib darīt, to, ko caur viņiem grib darīt laiks, to, kam jānotiek. Blakus laika rīcībai viņi sniedz savu vārdos izteiktu formulējumu, kas bieži vien ir bravūrīgs un nepareizs, jo grib pārsteigt... Meierholds kopā ar Konstantīnu Deržavinu un Valēriju Bebutovu dramaturģijas kultūrai veltītajā žurnālītī «Teatralnije listki» rakstīja un prasīja:

«Laulības pārkāpšanu uz skatuves nomainīt ar masu skatiem, lugas izrādīt ačgārnā fabulas secībā, utilizēt teātrim cirka varonību un mašīnisma tehniku, izliet līmi publikas sēdvietās, pārdot biļetes vieniem un tiem pašiem cilvēkiem, izkaisīt šķaudāmo pulveri, parterā sarīkot ugunsgrēku un slepkavību inscenējumus, starpbrīžus izmantot sacensībām — skriešanai apkārt teātrim, apļu un disku mešanai. Viss par slavu ātrumam un dinamismam.»¹

Pašam Meierholdam bija aizdomas, ka tas ir vieglprātīgi. Bet viņš gribēja aiziet no vecā teātra kaut vai uz nekurieni, uz notikumu.

Jaunajam skatītājam bija cits viedoklis, viņš gribēja uz zināt to, ko viņam nelāva uz zināt, nerādīja. Viņš ticās pēc Puškina un Šillera.

Esmu piecus gadus vecāks par Eizenšteinu, tas ir, esmu redzējis vairāk pagātnes. Revolūcijā iegāju divdesmit četrus gadus vecumā ar lielāku aizspriedumu nastu nekā Sergejs Eizenšteins. Bet man nācās redzēt, kā mainījās lasītājs, kā mainījās skatītājs.

Man kādreiz kopā ar Larisu Reisneri iznāca nokļūt Kronštātē — cietoksnī uz Kotļinas salas. Matrožu teātri izrādīja Gogoļa «Revidentu». Iestudējums bija pavisam vienkāršs, kaut gan ne bez Meierholda ietekmes, ne bez raibuma. Cilvēki, kas atnāca uz teātri, teātra izrādes bija redzējuši maz. Viņus interesēja Hļestakova un ierēdņu liktenis. Bet, tā kā Hļestakovs piemānīja pilsētas priekšnieku, bija jauns un viņam bija sulainis, kas cieta badu, bet pēc tam labi pieēdās, tad matrožu auditorija nostatīja Hļestakovu preti visām pārējām personām. Visus ļoti interesēja,

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая, «Искусство», 1968, стр. 28.

vai Hļestakovs paspēs aizbraukt un vai viņu noķers. Starpbrīžos plaši apsprieda jautājumu, kā viņš aizbrauks, un, ja aizbrauks, vai netiks sūtīta telegramma, lai viņu aiztur, pēc tam priecājās — Hļestakova laikā telegrāfa vēl nebija.

Revolūcijas laika skatītāju zāle bija vēl neskarta zeme. Jaunais skatītājs prata brīnīties, un viņam bija jāzina viss. Viņš gribēja iepazīt, saprast, mantot Gogoļa mākslu. Viņš maz zināja, bet, protams, noliedza gara tumsību.

Mēs zinām, ka Markss lasīja grieķu traģiķus oriģinālā. No Krupskajas vēstulēm mēs zinām, ka Ļepins uzmanīgi lasīja Ciceronu oriģinālā. Viss jāzina, viss jāizmanto. Komunisms nav ne cita planēta, ne cita Saules sistēma, bet cita dzīves stadija, mantojums, kas iekļauj sevī cilvēces darbu. Veco nedrīkst zaudēt, jo tas vienalga dzīvo mūsos. Tieši tāpēc, lai to pārveidotu, tas no jauna jāpārlasa un jāsaprot.

Un skatītājs, lasītājs gribēja lasīt, skatīties Gogoli, Šileru, Šekspīru; vēl aizrāvās ar raibām pastkartēm, bet vienlaikus piepildīja lasītavas un teātrus.

Eizenšteinam vēl vajadzēja saprast un pārvarēt šo plaisu vecā un jaunā izpratnē.

DRAMATURĢIJAS MEKLĒJUMI UN ATMIŅAS PAR MEIERHOLDU

Arī Eizenšteinam vēl eksistēja vakardiena.

Ko viņam bija devusi atstātā Pēterburga?

Revolūciju!

Un vēl tā deva iespaidus par «Maskarādi», ne «Maskarādes» pompozitāti, bet šī iestudējuma loģiku, uzveduma arhitektonisko loģiku.

Golovins, kas Aleksandras teātrī veidoja Meierholdam greznās dekorācijas, pēc izglītības arī bija arhitekts. Arhitekti bija Gonzago, Piranēzi, mākslinieki, ar kuriem aizrāvās Eizenšteins.

Sergejs Eizenšteins Meierholda iestudējumos saprata ne vien to, ka tas ir skaisti un interesanti. Viņš saprata mākslas sašķelšanu, tāpat kā tilta būvē saprata lielo, rosīgo darbā monumentalitāti.

Sergejs Eizenšteins labi pazina profesora A. Gvozdeva un citu profesoru darbus par Šekspīra teātri. Viņš pazina mākslu sašķelt teātra darbību, pārtraukt darbību un saistīt darbību.

Viduslaiku teātris, Šekspīra teātris, ukraiņu verteps, tas ir, ukraiņu leļļu teātris, — visi tie ir pārtrauktas darbības teātri. Tika izcelts galvenais — galvenais pēc interesantuma, pēc patētiskuma, pēc nopietnības. Skatuve bija sašķelta, un, ja pa proscēniju gāja divi cilvēki un runāja kaut vai par laiku, bet pēc tam uz skatuves pa labi vai pa kreisi norisinājās mīlestības skats, un pēc tam priekšskars tika aizvilktš, bet citā skatuves vietā notika kaut kas jauns, un, tā kā skatuves vietas mainījās un mainījās darbības, tad viena darbība, kas pārtrauca citu un tika izcelta ar darbības vietu, nozīmēja, ka pagājis kaut kāds laika posms.

Tas, ko Sergejs Eizenšteins vēlāk nosauca par montāžas teoriju, nav paņēmieni, kā pāriet no viena tūvplāna uz citu, tā nav kinokameras kustība, tas ir veids, kā radīt literatūras, teātra vai kinematogrāfijas, vai kaut kādu citu runas sistēmu ar savu semantiku. Ne vārdi, bet vārdu savienojumi veidoja formu.

To darīja arī kino. Viens pats Čaplins pagaidām veidoja nepārtrauktu mīmisku monologu, bet Eizenšteins Čaplinu it kā neievēroja.

Viņš pētīja mākslas «morzes ābeci». Viņa teātra mākslinieka darbs ir dališanas darbs.

Sašķelta skatuve, kāpnes, aizkari Meierholdu iekšēji interesēja ne tāpēc, ka tas bija skaisti, ne tikai tāpēc, ka tas bija interesanti. Viņam tā bija savdabīga jaunās dramaturģijas gramatika. Tomēr eksistēja — tas ir, tai vajadzēja eksistēt — arī pati dramaturģija.

Eizenšteins, zīmēdams plakātus, rakstīdams lugas, kas acīm redzami nebija domātas iestudēšanai, visu sāka pēkšņi — tā bieži dara jauni cilvēki: Sergejs Eizenšteins mācījās. Un tajā pašā laikā tas ir cilvēks, kas nekad neko nepazaudēja un savu arhīvu turēja neparasti akurātā kārtībā. Sadalīja to nodaļās un vienmēr izvīrēja sev neiedomājami grūtus uzdevumus. Tagad viņš meklēja veidu, kā piešķirt vecajam jaunu jēgu. Tieši tādēļ viņš kļuva par GVIRM skolnieku un scenāriju «Meksikānis» un «Gudrinieks» autoru.

GVIRM

Apkurināmu telpu Maskavā nebija daudz. Tās varēja ievērot pat no ielas. Sienas, aiz kurām bija apsildītas istabas, nepārklājās ar sudrabainu sarmu. Tumšu laukumu bija maz.

Trūka ogļu.

Ogles aizstāt ar malku ir izšķērdība.

Malka prasa papildu vagonus — tā ir ietilpīga.

Lielā teātra apkurināšana toreiz bija Vissavienības mēroga uzdevums.

Vsevolodam Meierholdam tajā laikā, kad Eizenšteins ieradās Maskavā, nebija sava dzīvokļa un teātra.

Viņam ierādīja telpas bijušajā ģimnāzijā Novinskas bulvārī. Uz tām veda stāvas koka kāpnes. Studija tika apvienota ar dzīvojamo telpu.

Meierholda studijai bija murminošs nosaukums: *GVIRM* — Valsts augstākās režisoru darbnīcas. Šis nosaukums bija principiāli grūti izrunājams. Majakovskis pirms revolūcijas sacīja: ir vēl labi burti — er, že, ša, šča. Poēzija cīnījās ar saldskanību. Cilvēki gribēja pārveidot vārdus un ar saisinājumiem parādīja vārdu darināšanas veidu. Tā bija rotaļa ar skaņām.

LEF radija asociācijas ar vārdu «lauva».

Tāpat tika apspēlēta vecā dramaturģija.

Viss šis «ģeoloģiskais apvērsums» pagaidām aizņēma slikti apkurinātu istabu. Tajā atradās melni vecā parauga ģimnāzijas soli. Solos sēdēja skolēni. Vienā solā apsēdās jaunais Sergejs Eizenšteins un vēl jaunākais Sergejs Jutkevičs. Pasniedza Meierholds un kopā ar viņu Ivans Aksjonovs — neparasti erudīts cilvēks. Viņš neaizrāvās ar Šekspīru, bet ar Elizabetes laikmetā dramaturgiem. Viņš to lugās atrada pilnīgi jaunu pieeju. I. Aksjonovs jau sen, 1917. gadā, bija izdevis grāmatu «Pikaso un apkaime». Tā ir liela, kompetenta grāmata, ironiska pret apkaimi, atdarinātājiem. Viņš saprata Pikaso un tā virzību uz priekšu. Aksjonovs arī bija jauns, bet ar bārdu un plikgalvis, vienīgi tas piešķīra viņam zināmu akadēmiskumu. Viņš negaidot iedraudzējās ar Eizenšteinu. Sergejs Eizenšteins par savu skolotāju rakstīja tā:

«Viņu ne visai milēja.

Viņš bija īpatns, neparasts un neomulīgs.» (5. sēj., 404. lpp.)

Viņa studija bija īpatna, neomulīga un neparasta. Ritmu un akrobātiku tajā mācīja Inkižinovs un jaunā, skaistā, ādas kostīmā ģērbusies Zinaida Reiha. Vecās ģimnāzijas vingrošanas zālē vēl vecajos laikos gar sienām bija piestiprinātas margas vingrošanai. Tur Sergejs Eizenšteins mācījās baleta mākslu.

Cetrdesmit astoņu gadu vecumā viņš varēja neparasti viegli pacelt kāju un pārvaldīja sākotnējos baleta mākslas elementus.

Kas bija svarīgs šajā nemājīgajā, uzjautrinoši divainajā pasaulē?

Tajā eksistēja kategoriska atteikšanās no vakardienas pasaules. Meierholds jau pirms revolūcijas iestudētajā «Donā Žuanā» un «Maskarādē» pastiprināja portālu, veidoja skatuves iekārtu vēl smagnējāku un pretrunīgāku nekā vecajā teātrī, vienlaikus ar portālu nošķīra skatuvi no skatītāju zāles un izvirzīja uz priekšu proscēniju, pirms-revolūcijas Meierholds strādāja ar Golovinu, sajūsminoties par dekorāciju greznumu un krāsainību, gatavoja uzvedumu vienpadsmit gadus, bet pēcrevolūcijas Meierholds, kad viņam piedāvāja iestudēt Ibsena «Noru» ar Ņeļidova teātra aktieriem — iestudēt bija nepieciešams, jo aktieri bija jāuztur —, tad viņš, zinādams, ka Ņeļidova aktieri atceras lomas, sagatavoja iestudējumu trīs dienās: paņēma vecās dekorācijas, apgriezta tās ačgārnī, tas ir, tā, ka skatītājs redzēja nevis dekorāciju apgleznoto pusi, bet vienīgi to konstrukciju. Eizenšteins citēja kādu teatrali, kas par šo iestudējumu izteicās, ka visi tā dalībnieki «pelnījuši, lai tos nošauj».

Iestudējums būtībā bija vienīgi pārkārtošana, apgriešana uz otru pusi.

Jaunais Meierholds savā teātrī pavisam atsacījās no tradicionālā priekškarā, tradicionālā drapējuma, noraidīja skatuves prospekta dekorāciju, bieži parādīja skatuvi visā dziļumā līdz ēkas gala ķieģeļu sienai. Tas bija apvērsts vai līdz galam izsmelts teātris.

Šajā teātrī radās jaunas nosacītības un jaunas dekorācijas un jauni režisori mācījās pa jaunam izkārtot skatuves laukumu, pa jaunam izvietot cilvēkus.

Nav jāaizmirst, cik nosacīts ir reālistiskais teātris.

Mēs lieliskā perspektīvā izveidojam prospekta dekorācijas, bet, tiklīdz aktieris aiziet skatuves dziļumā, kļūst redzama teatrālās perspektīvas nosacītība.

Nosacīta ir grīda, debesis un viss skatuves atvērums. Vecie aktieri to labi zina. Šī konvencija, vienošanās par nosacītību sistēmu, bija veca un atradās ārpus skatītāju uzmanības centra.

Skatītājs visu redzēja ar perifērisko redzi.

Izrādījās, ka studijā nav programmas un profesūras. Mācīt pēc tās neviens nespēja, kaut gan bija pietiekami daudz teātra mākslā izglītotu cilvēku. Sistemātiski mācīt viņi nevarēja. Tāpēc Meierholds drīz pārgāja uz stāstiem par iestudējumiem, par veciem mēģinājumiem, par neveiksmēm un veiksmēm.

Es Vsevolodu Meierholdu pazinu maz, kaut gan paspēju vairākkārt ar viņu sastrīdēties, tomēr biju klāt viņa mēģinājumos. Žēl, ka ne Staņislavska mēģinājumi, ne Meierholda mēģinājumi nav uzfilmēti.

Bet filmēt būtu vajadzējis daudz un tā, lai, skatoties šos kadrus, režisori brīnīdamies pierastu mācīties.

Meierholds varēja tēlot visu vietā — gan vīriešu, gan sieviešu, jebkura ampuā aktiera vietā. Viņš varēja tēlot kā jebkura pirmsrevolūcijas teātra vēstures posma aktieris: viņš pāršķirstīja vēstures lappuses savu skolēnu acu priekšā; viņš pret tiem neizturējās naidīgi, bet ar greizsirdību, ar paaudžu maiņas radīto teatrālo greizsirdību. Pret šo maiņu viņš izturējās kā cilvēks, kas, vēl nepārdzīvojis sevi, pateicoties revolūcijai, visu atkal varējis sākt no jauna. Meierholds gribēja visu darīt pats. Viņš saviem skolniekiem, pa pusei jokodams, sacīja, ka tos neieredz.

Viņš bija uz tiem greizsirdīgs, jo mīlēja teātri ar jaunu mīlestību.

Uzdevis kādam iestudēt darbu, viņš bieži paņēma to atpakaļ, redzēdams, ka netiek darīts tā, kā viņš gribētu, vai, gluži otrādi, redzēdams, ka darīts gan ne tā, kā viņš gribētu, tomēr interesanti. Viņš dažreiz izmantoja skolēna darbu kā nejaušu mutāciju; tā, cenšoties izaudzēt jaunu šķirni, sēklas dažreiz apstrādā ar indēm un apstarošanu, lai, sapurinot vecos gēnus, atrastu tajos jaunas iespējas.

Meierholds bija cilvēks, ko citi mīlēja, nejautājot, vai viņš mīl tos.

Arī tie sajuta pret viņu greizsirdību.

Tomēr jāsaka, ka viņam bija grūti pasniegt tekstu — kustības apspieda vārdu.

Kad parādījās Majakovskis — režisoram tuvs un dārgs cilvēks —, viņš nespēja «Pirti» iestudēt tā, lai dzejnieka teksts jaunajā teātra struktūrā aizietu līdz zālei.

Viņš bija greizsirdīgs uz dramaturgu un aktieri. Viņš atcerējās, kā Varlamovs «Donā Žuanā» notēloja Sganarelu. Mēģinājumos Varlamovs izlikās, ka neko nedzird un pat negrib kustēties: laiski un nicinoši sēdēja vienlaikus uz

diviem krēsliem, kļūdaini nosauca režisora uzvārdu un tēva vārdu. Bet, kad divi nēģerēni atvēra priekškaru un palika uz skatuves (tiem vajadzēja sakārtot lentes uz varoņu korpēm, tie bija it kā Moljēra dramaturģijas superdetāļas), izrādījās, ka Varlamovs saprot visu.

Šis aktieris varēja pats iekļauties jebkurā uzvedumā, varēja sarunāties, vienalga, ar ko, kļūstot par galveno cilvēku teātrī.

Golovina skaistās dekorācijas un smagais portāls izrādījās vienīgi fons lielajam aktierim. Kad viņš izgāja uz skatuves, skatītāji neviļus piecēlās, lai redzētu viņu no galvas līdz kājām; kad viņš gāja prom, cilvēki ar skatieniem pavadīja viņu aiz kulisēm. Izrāde beidzās, avīzes gari rakstīja par Varlamovu un tikai pēc tam atcerējās dekorācijas un režisoru.

Aktieris nesa sevī visu izrādes jēgu, turklāt uz to pusi, kuru to virzīja Moljērs. Tas bija sulainis, kas nicināja savu kungu, nākamās buržuāziskās revolūcijas cilvēks. Viņš varētu pavadīt Žuana kungu līdz giljotīnai.

Meierholds nemīlēja aktierus, bet radija aktierus. Toreiz viņā bija iemīlējušies, no viņa mācījās un mocījās Babanova, Iljinskis, Garins un Zinaida Reiha.

Reālistiskais teātris — Mazais teātris tagad dzīvo ne bez Meierholda ietekmes, to atdzīvināja aktieri.

Es tāpēc tik tālu novirzos no tēmas, lai parādītu, cik daudz Meierholds devis Eizenšteinam. Sergejs vienmēr sacīja, ka viņu radījusi revolūcija. Piekritīsim, bet to teiksim ne tikai par viņu vien, bet par visu mūsu paaudzi. Mūs radījusi revolūcija. Tā uzelpoja ar mums, tā iemācīja mūs elpot.

Bez tās daudzi no mums būtu kļuvuši par dekadentiem.

Varbūt no visa lieliskā Meierholda talanta, no visa tā pretrunīguma Eizenšteins sākumā vismazāk iepazīna aktieri.

— Tā iznāca, tā nebija programma. Bet par to vēlāk.

Pats Vsevolods Meierholds ar greizsirdīgu aizvainojumu mīlēja neaizsniedzamo skolotāju Staņislavski, cerēdams kādreiz tikties ar viņu kopējā darbā.

Staņislavskis vienmēr atcerējās Meierholdu, viņu ne ar vienu nesalīdzinādam.

Jaunā dzīve ir neizsmeļama, sevišķi ja tā ir tāda liela, mainīga un savdabīga, sevī noslēgta, tomēr savu laiku izteicoša cilvēka dzīve, kāda tā bija Sergejam Eizenšteinam.

Kā beidzās Eizenšteina darbs Meierholda studijā?

Kādreiz, kā rakstīja pats Sergejs Eizenšteins, kad viņam Meierholda studijā atļāva veidot patstāvīgus iestudējumus, Zinaida Reiha noplēsa no afixas šauru strēmeli un uzrakstīja: «Serjoža! Kad Vsevolods sajuta sevi par patstāvīgu mākslinieku, viņš aizgāja no Staņislavska.»¹

Eizenšteins saprata šo zīmīti, kā senajā Turcijā saprata sultāna pasniegto zīda aukliņu.

Eizenšteins, kas bija daudz redzējis dzīvē, tajā atjaunojies, salocīja zīmīti un aizgāja, saglabādams uzticību Meierholdam un savam izraudzītajam ceļam.

Par Meierholdu viņš uzrakstīja labāk nekā jebkurš cits, uzrakstīja ar objektīvu un rūgtu uzticību.

Tā pirmo reizi viņš bija it kā nocirsts no saknes un aizgāja uz citu vietu darīt citu darbu. Viņš aizgāja jau kā nobriedis mākslinieks.

Agri un ar mīlestību viņu kinofabrikās sāka saukt par «vecu» — vecākā biedra nozīmē. Savā veidā skaists, ar skaistām rokām, ar domātāja pieri, ar ekscentriķa mierīgo grāciju, agri iemantojis pasaules slavu un daudzreiz saberzts, tāpat kā Peretra, viņš pazina rūgtu pārveidošanās laimi.

PROLETKULTA TEĀTRIS

Proletkulta ļaudis izturējās pret revolūciju tā, it kā tā vēl nebūtu uzvarējusi. Lozungu «Atteiksimies no vecās pasaules, nokratīsim tās pīšļus no mūsu kājām» viņi attiecināja uz mākslu.

Bet vecā pagātne nav vienīgi pīšļi, tā ir arī augsne, uz kuras mēs stāvam, kura mūs radījusi. Mēs neatsakāmies no pagātnes, bet noliedzam to.

Cilvēks, kas pirms Koriņilova uzbrukuma priekšējo pozīciju ierakumā lasīja Šopenhaueru, nebija Šopenhauera piekritējs — tas bija jaunais Eizenšteins, cilvēks, kas pazina veco kultūru un kāri turpināja pētīt nākotni.

Ieejot jaunajā dzīvē, viņš noslaucīja kājas, bet nenokratiņa pīšļus no kājām. Pagātni viņš pārvarēja ātri, taču tūlīt nostājās uz jaunās mākslas veidošanas ceļa, nevis bija par to, ka ir jāatmet māksla kopumā.

¹ Ši zīmīte saglabājusies arhīvā. Skat.: C. M. Эйзенштейн, ч. I, стр. 658.

Tā mūsdienu fiziķi, pārkāpdami pāri Ņūtona fizikai, tomēr nenoliedz veco fiziku, neuzskata to par kļūdu, uzskata tās likumus par atsevišķiem gadījumiem vēl līdz galam neizveidotajā Visuma ainā.

Eizenšteina dzīves stāsts nav viņa personiskais dzīves stāsts. Viņš izgāja tās pašas apziņas pārmaiņas fāzes, kādas izgāja viņa paaudze. Revolūcija iemācīja viņu pa jaunam izturēties pret veco mākslu, bet neatņēma viņam mīlestību uz veco mākslu.

Es zinu, ka tādi lieli mākslinieki kā Tatļins kaislīgi mīlēja veco mākslu, ikonu glezniecību un Aleksandru Ivānovu.

Toreiz bija modē visu noliegt. Bet Eizenšteins nepakļāvās šai modei.

Tāpēc daudzi viņa raksti sākas ar negaidītu veco tradīciju atjaunināšanu, taču tās ir pa jaunam saprastas, pārveidotas, ieguvušas jaunu kvalitāti.

Sāksim secīgi aplūkot režisora Eizenšteina attīstības stadijas.

Lūk, ko Eizenšteins rakstīja un kas 1923. gadā bija publicēts žurnālā «Ļef». Raksts saucās «Atrakciju montāža». Tas rakstīts pēc Eizenšteina un Sergeja Tretjakova uzrakstītās lugas uzveduma, kas bija it kā parodija par Ostrovska lugu «Arī gudrinieks pārskatās».

Sergejs Eizenšteins sākumā pilnībā atrodas Proletkulta pozīcijās.

Viņa raksts sākas tā:

«Dažos vārdos. Proletkulta teātra programma nav «pagātnes vērtību izmantošana» vai «jaunu teātra formu izgudrošana», bet gan paša teātra institūta likvidēšana un aizstāšana ar sasniegumu paraugstaciju, lai celtu masu sadzīves iekārtojuma kvalifikāciju. Darbnieku organizēšana un zinātniskās sistēmas izstrādāšana šīs kvalifikācijas celšanai ir tiešs Proletkulta zinātnes nodaļas uzdevums teātra jomā.» (2. sēj., 269. lpp.)

Tātad teātru kā iestāžu vairs nebūs. Tos aizstās ar paraugstacijām. Aktieru arī nav un nebūs. Teātra kā uzveduma arī ne, tāpat kā nebūs izrādes. Tas, kas tiek ierosināts, nav jaunu formu izgudrošana, bet teātra institūta likvidēšana.

Proletkults kā strādnieku izcelsmes rakstnieku komunistu organizācija parādījās īsi pirms Oktobra revolūcijas. Tam bija savs vadošais centrs. Ļeņins vēstulē M. Pokrojskim

gribēja precīzi konstatēt statusu, uz kura pamata darbojas Proletkults. Viņa zīmīte attiecas uz 1920. gada augustu:

«1) Kāds ir Proletkulta juridiskais stāvoklis?

2) Kāds ir un 3) kas iecēlis tā vadošo centru?

4) Cik jūs piešķirat tam līdzekļus no Izglītības tautas komisariāta?

5) Vēl visu svarīgo par Proletkulta stāvokli, lomu un darba rezultātiem.»¹

Tā paša gada oktobrī Ļeņins raksta uzmetumu rezolūcijai par proletārisko kultūru.

«1. Ne īpašas idejas, bet marksisms.

2. Ne jaunas proletkultūras izdomāšana, bet pastāvošās kultūras labāko paraugu, tradīciju, rezultātu attīstīšana no marksisma pasaules uzskata viedokļa un atbilstoši proletariāta dzīves un cīņas apstākļiem tā diktatūras laikmetā...»²

Ļeņins gandrīz ar sašutumu izturējās pret Proletkulta teorētiķiem. Viņš izraibināja ar piezīmēm V. Pļetņova rakstu, kas 1922. gada 27. septembrī bija publicēts laikrakstā «Pravda». Raksts saucās «Ideoloģiskajā frontē». Ļeņins to komentēja ar daudzām kodīgām piezīmēm, bet tā paša gada 27. septembrī vēstulē Buharinam rakstīja par Pļetņovu: «Autoram jāmacās nevis «proletāriskā» zinātne, bet vienkārši jāmacās.»³

Proletkults tomēr turpināja pastāvēt. Cilvēki domāja, ka mākslā var kaut ko izdarīt «ar varu un spiedienu, veiklību un enerģiju».

Runa bija par to, ka cilvēkiem nevar nolaupt vēsturi.

Ļeņins rakstīja:

«4. Marksisms ir iekarojis sev savu pasaulvēsturisko nozīmi kā revolucionārā proletariāta ideoloģija ar to, ka marksisms nepavisam neatmeta buržuāziskā laikmeta vērtīgos iekarojumus, bet, gluži otrādi, apguva un pārstrādāja visu, kas bija vērtīgs vairāk nekā divtūkstoš gadu ilgajā cilvēku domas un kultūras attīstībā. Tikai tālāku darbu uz šā pamata un šai pašā virzienā, darbu, ko apgardo praktiska pieredze, kuru devusi proletariāta diktatūra kā viņa pēdējā cīņa pret katru ekspluatāciju, var atzīt par īstas proletariāta kultūras attīstību.»⁴ Tas ir vecs un liels strīds.

¹ Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 51, стр. 265.

² Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 462.

³ Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 54, стр. 291.

⁴ Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 337.

Repertuāra nebija nekāda. 1921. gadā, jau apstiprināts par Proletkulta Centrālās arēnas Teātra kolēģijas locekli, Eizenšteins režisoriski izstrādāja Leonīda Andrejeva lugu «Ķēniņš Bads». Jau pirms tam viņš kopā ar Smišlajevu ķērās pie «Meksikāņa» iestudēšanas.

Rāpo kāpurs; dzīvo, ar muskuļu spēku kustinādams locītavas, pēc tam nomirst, ietīnies garā pavedienā. Kokonā tas ir dzīvo, ir nedzīvo un tikai pēc tam atdzimst par tauriņu.

Māksliniekam ir grūtāk: šim tauriņam jāizveido savu spārnu zīmējums un jānosaka savs lidojums.

Sergejs Eizenšteins brīvprātīgi izvēlējās dienestu Sarkanajā Armijā un līdz ar to sarāva saites ar veco pasauli, kurā viņam bija klājies labi.

Bet viņš vēl brauca grāmatu kokonā.

Mākslu viņam noteica māksla; tā kustējās it kā pati sevī. Sergejs Eizenšteins nodarbojās galvenokārt ar arhitektūru, konkrēti — ar teātra arhitektūru. Viņš uzskatīja, ka tieši skatuves uzbūvei, tās maiņai jānoved pie jaunas dramaturģijas.

Šai laikā Sergejs Eizenšteins piedalījās iestudējumos, tomēr galvenokārt domāja par skatuvi un par dekorācijām.

Lugām, kuru iestudēšanā Eizenšteins piedalījās par dekoratoru, bija gadījuma raksturs. Pirmajā strādnieku teātrī 1920. gadā Sergejs Eizenšteins strādāja pie Džeka Londona «Meksikāņa». Toreiz daudz inscenēja Džeku Londonu, kurš tai laikā bija revolucionārs. Lugu «Meksikānis» Eizenšteins un Smišlajevs uzrakstīja kopā ar Borisu Arvartovu — vienu no ĻEF teorētiķiem. Lugas sižets ir šāds: kādai meksikāņu revolucionāru grupai vajadzīga nauda revolucionārajam darbam. Grupas štābā strādā jauns meksikānis, viņš uzkopj istabu un vienlaikus gādā naudu markām. Bet vajadzīga nauda ieroču pirksanai. Jauneklis strādā kādā boksa klubā par cilvēku, ar kuru mācās bokseties: viņš ir cilvēks, kam sit. Viņš tomēr iepazīs boksu un nostiprinājis muskuļus. Atbrauc slavens bokseris. Viņam jāatrod partneris. Jauneklim piedāvā cīnīties pret čempionu. Vienoņas ar administrāciju, nosaka, kurā raundā jauneklim jāpadodas un cik viņam par to samaksās. Bet viņš piedāvā čempionam godīgu cīņu, zinādams,

ka tas ir vairāk piēredzējis. Notiek cīņa, jauneklīs saņem krietnu summu un redz it kā mirāžu — šautenes, kas vērsīsies pret amerikāņiem.

Smišlajevs nolēma cīņu parādīt netieši — caur skatītāju reakcijas prizmu.

Eizenšteins, kas veidoja skatuves ietērpju, darba gaitā kļuva par Smišlajeva palīgu režijā. Viņš ierosināja novietot ringu uz skatuves. Cīņai vajadzēja būt īstai. Tai vajadzēja kļūt par reālu darbību.

Iluzori tēlaino dekorāciju, pēc Eizenšteina iecerēs, vajadzēja aizstāt ar ringu, kas būtu novietots zāles vidū.

Ugunsdzēsēji nelāva to darīt. Nācās ringu izvirzīt avanscēnā.

Bez tam Sergejs Eizenšteins mainīja apgaismošanas sistēmu. Nebija rampas, un nebija gaismas stara, kam it kā ar rādītājpirkstu jāizceļ teatrālais moments. Eizenšteins mainīja apgaismojuma risinājumu: viņš ar gaismas plūsmu nošķīra skatuvi no zāles, viņš no gaismas it kā izveidoja kustīgu priekškaru.

«Meksikānis» bija Eizenšteina pirmais režijas darbs Maskavā. Tas viņu neapmierināja. Viņš uzskatīja, ka Smišlajevs nav izpratis ieceri, un meklēja patstāvīgu darbu.

Kas tad bija iznācis?

Kaut kas ļoti interesants, ļoti talantīgs un ļoti pretrunīgs. Pirmām kārtām iznāca cirks.

Sergejs izveidoja kaut ko līdzīgu Šekspīra skatuvei un tajā pašā laikā parādīja īstu boksu, nevis kaut ko līdzīgu boksam; lai kāds būtu iepriekš nojaušamais un paredzamais iznākums, katrā gadījumā pati cīņa bija īsta: tajā tika izdarīti reāli sitieni.

«GUDRINIEKS» UN DRAUDZĪBA AR SERGEJU TRETJAKOVU

No visiem Sergeja Eizenšteina darbiem «Gudrinieks» ir visnegaidītākais, paradoksālākais, kaut gan tas veidots kopā ar saprātīgo rakstnieku Sergeju Tretjakovu. Uzvedums «Arī gudrinieks pārskatās» bija pārveidota Ostrovska lūga ar tādu pašu nosaukumu.

Sergejs Eizenšteins par šo iestudējumu izteicās ar jaunības nopietnību, runādams grupas vārdā, ar kuru viņš pēc tam pavisam ātri un it kā bez sāpēm sarāva saites.

Darbs tika darīts tieši un noteikti. Sergejs Tretjakovs

bija Meierholda skolas cilvēks, viņš jau bija nopietns dramaturgs ar askētisku attieksmi pret tēmu.

Šī tēma vēlāk bieži izrādījās spožas ugunošanas cēlonis.

Eizenšteins iemīlēja Sergeju Tretjakovu. Tas bija gara auguma plikgalvis ar kļu balsi, ziloņkaula sejas krāsu, augstu, šauru galvaskausu, tā laika cilvēks — galējību cilvēks.

Sergejs bija pārliecināts, ka Sergejs Tretjakovs ir tik taisns kā lineāls. Bet mani viņš nosauca par «lekālu» — lineālu ar likām malām, ar kura palīdzību var uzzīmēt dažādas likas līnijas. Sergejs Tretjakovs palīdzēja Eizenšteinam pārveidot lugu «Arī gudrinieks pārskatās».

Uzvedums bija parodija. Es neiedrošinos par to runāt savādāk kā vienīgi citātos. Lūk, kā tas izskatās Eizenšteina piezīmēs:

«Montāžista skola ir kino, bet galvenokārt muzikholis un cirks, jo būtībā radīt labu (no formālā redzes viedokļa) uzvedumu nozīmē izveidot stingru muzikhola un cirka programmu saskaņā ar lugas pamatā liktajām tēzēm.

Kā piemērs — daļa no «Gudrinieka» epiloga numuriem.

1. Varoņa ekspozīcijas monologs. 2. Detektīvfīlmas fragments (1. punkta) paskaidrojums — dienasgrāmatas nozagsana). 3. Muzikāli ekscentrisks antrē: līgava un trīs noraidītie precinieki (lūgā viena persona) vedēju lomā; skumju aina ar kuplejām «Jūsu pirksti smaržo pēc vīraka» un «Lai arī kaps». (Iecerē — ksilofons līgavas mājā un spēle uz sešām tamburīnu — virsnieku pogu lentēm.) 4.5.6. Trīs paralēli divfrāžu klaunu antrē (motīvs par kāzu organizēšanas samaksu). 7. «Zvaigznes» (tantes) un trīs virsnieku (noraidīto precinieku aizturēšanas motīvs) antrē, kalamburisks . . ar zirga pieminēšanu un pāreju uz numuru ar trīskārtēju voltāžu neapsedlota zirga mugurā (tādēļ, ka nav iespējams to ievest zālē — tradicionālais «zirgs pa trim»). 8. Kora aģitkuplejas: «Mācītājam bija suns»; to pavadībā mācītāja «kaučuks» — attēlojot suni (motīvs — laulāšanas sākums). 9. Darbības pārtraukšana (avižu pārdevēja balss, lai varonis varētu aiziet). 10. Maskēta ļaundara parādīšanās, komiskas kinofīlmas fragments (lugas piecu cēlienu rezumējums, [Glumova] pārvērtībās publicētās dienasgrāmatas motīvs). 11. Darbības (pārtrauktās) turpinājums citā grupējumā (laulāšanās vienlaikus ar trīs noraidītajiem). 12. «Alaverdi» antirelīģiskās kuplejas (kalamburisks motīvs — nepieciešamība pieaicināt mullu, jo vienai

līgavai tik daudz līgavaiņu), koris un jauna, tikai šajā numurā nodarbināta persona — solists mullas kostīmā. 13. Kopīga deja. Rotaļa ar plakātu «relīģija — opijs tautai». 14. Farsa aina: sievas un trīs vīru ievietošana kastē, podu sišana pret tās vāku. 15. Sadzīves rakstura parodisks trio — kāzu dziesma: «Kurš pie mums ir jauns». 16. Apraušana (darbības), varoņa atgriešanās. 17. Varoņa lidojums lonžā zem kupola (motīvs par pašnāvību aiz izmīsuma). 18. Pārtraukums (darbības) — ļaundara atgriešanās, pašnāvības apturēšana. 19. Cīņa ar zobeniem (ienaida motīvs). 20. Varoņa un ļaundara aģitantrē par nēpa tēmu. 21. Akts uz slīpas stieples; (ļaundara) gājiens no manēžas uz balkonu pāri skatītāju galvām («Aizbraukšanas uz Krieviju» motīvs). 22. Varoņa klauniska šī numura parodija un kaskāde no stieples. 23. Rudā nobrauciens pa to pašu stiepli no balkona, turoties pie tās ar zobiem. 24. Divu rudo fināla antrē, kurā viņi viens otru aplej ar ūdeni (tradicionāli), nobeidzot ar paziņojumu «beigas». 25. Zalve no skatītāju vietām kā fināla akords.» (2. sējums, 272. un 273. lpp.)

Visa «Gudrinieka» darbība bija reāla. Jaunā aktrise Janukova rāpās uz perša — grandiozas kārts, ko aktieris Antonovs ar pūlēm noturēja līdzsvarā. Tas bija akrobātisks triks ar reālām briesmām. Grigorijs Aleksandrovš staigāja pa reālu slīpu stiepli bez dubliera, bez tīkla un varēja nokrist skatītājiem uz galvas. Teātra balkons un skatuve bija savienoti ar stiepli, un reiz Aleksandrovš gandrīz nokrita no tās, kad gāja lejup. Ja kāds no skatītājiem nebūtu pasniedzis viņam uz augšu nūju, ar kuras palīdzību viņš spēra pēdējos soļus, Aleksandrova filmas nekad nebūtu uzņemtas. Triki bija tik bīstami, ka jaunais režisors dažreiz aizbēga no zāles un paslēpās pagrabā.

Atrakcijas bija ticamas, un šī ticamība uzsvēra teatrālo parodiskumu. Ar nebeidzamiem trikiem apkrauta, Ostrovskā «Gudrinieka» jēdzieniskā struktūra pazuda, tāpat varoņu rīcības un laika motivācija.

Teatralitāte, tās atkailinājums bija spēcīgāks nekā jebkurā Vahtangova vai Meierholda iestudējumā.

Tā bija izrāde par to, kā tiek uzvesta izrāde, — tas bija vilkacis. Ja šim uzvedumam nocirstu galvu, tad izrādītos, ka tam zem ādas ir ar iekšpusi uz āru apgriezta teātra āda (tā viduslaikos stāstīja par vilkačiem), kaut gan ārpusē bija cirka āda. Tika parodēts Ostrovskis, tika parodēts

teātris vispār un konkrēti pārdzīvojuma teātris, tika parodēta arī pati ideja scenārija veidā sasaistīt atsevišķus fragmentus.

Skatuviskā darbība palika nosacīta, tā bija sašķelta daļās, kuras varēja dēvēt par atrakcijām. *Dell'arte* komēdijas aktieriem bija burtnīcas ar varoņu tekstu un izdarībām, improvizācija balstījās uz zināmā pārveidošanu. Eisenšteins attīstīja šo principu. Viņa «Gudrinieks» bija spožs uzvedums.

Uzvedumā tika iekļauts neliels iepriekš uzņemtas filmas fragments — «Glumova dienasgrāmata».

Šis fragments ir tāda cilvēka debija kinematogrāfijā, kas par kino vēl nebija domājis. 120 metri bija viena no uzveduma atrakcijām, bet tā iekļāvās jau citas mākslas dimensijā.

Vai pats režisors tam piešķīra īpašu nozīmi?

Diezin vai. Tomēr sastapšanās ar kino notika.

Turpat bija arī vēl cita nozīmīga tikšanās — ar Vertovu. Nepazīdams Eisenšteinu, nespēdams pat iedomāties, ka liktenis drīz liks viņiem dedzīgi strīdēties, tomēr nesakildoties, Vertovs Eisenšteina uzfilmēto fragmentu iekļāva vienā no savas «Kinopatiesības» izlaidumiem ar nosaukumu «Proletkulta pavasarīgie smaidi».

No vajātājiem bēgošais Glumovs parādījās kino: viņš izlīda pa savrupmājas logu, viņam dzinās pakaļ, Glumovs glābās automobilī, otrs aktieris lēca uz tā no augšas. Tas viss atkārtoja amerikāņu kino pakalīdzīšanās nosacītību. Tādas pakalīdzīšanās pie mums parādīja Ļevs Kuļešovs «Mistera Vesta piedzīvojumos», un tādas lēcienus no augšas mēs nesem redzējām režisora Rjazanova komēdijā «Huzāru balāde», tikai no koka lēca nevis uz automobiļa, bet uz karietes jumta.

«GUDRINIEKA» PANĀKUMU CĒLOŅI

Visi Meierholda iestudējumi bija eksperimenti.

Eisenšteina «Gudrinieks» vecajam režisoram šķita ārkārtēja parādība.

Uzvedums tika veidots ar aprēķinu, ka atsevišķās atrakcijas iedarbosies uz skatītāju emocijām.

Parodiskais sižets — pārstrādājums — ir vienīgi iemesls atrakciju parādīšanai.

Runa ir par p a r s t e i g u m u montāžu.

Montāža te nav viens no papēmieniem, kā veidot jēdzienisku kompozīciju, kas liek atkārtoti piešķirt jaunu jēgu kā atsevišķajām darba daļām, tā arī tam kopumā, nē, te montāža savieno nesavienojamo, uzsver atrakciju maiņas divainību.

Lūk, ko Meierholds 1939. gada 17. janvārī sacīja dramatisko teātru režisoru kursos:

«Uz ko balstījās lieliskā režisora Sergeja Eizenšteina agrīnā darbība? Viņam luga tik lielā mērā bija vienīgi iemesls režisora darbam, ka tad, kad viņš iestudēja Ostrovska lugu, no tās palika pāri vienīgi radziņi un nadziņi. Mans «Mežs» šķita absolūti naivs darbs salīdzinājumā ar to, ko darija viņš. Tomēr es uzskatu, ka viņam vajadzēja to darīt. Viņu mocīja kaut kāda cita problēma, viņam vajadzēja to darīt, taču žēl, ka mēs visus eksperimentus izdarām publikas priekšā. Būtu labi, ja eksistētu tāda slēgta laboratorija, kur mēs, režisori, varētu strādāt ar pavadlekcijām kā planetārijā: parāda zvaigznes, un iznāk cilvēks un stāsta... Noteikti jāsapņo par tādu drosmīgu meklējumu laukumu.»¹

Kas tad īsti bija «Arī gudrinieks pārskatās» — darbs, kas Meierholdā radīja zināmu skaudību? Tas bija sižeta loģikas noliegums, tēmas noteiktā konkrētā notikuma statistiska atspoguļojuma noliegums. Tā bija lietu savienošana ārpus kopīgās kompozīcijas, bet ar precīzu orientāciju «uz noteiktu tematisko gala efektu — atrakciju montāžu».

Tika izdarīti, plaši apspriesti, tomēr ne bieži mēģinājumi teātri un cirku aizstāt ar tautas svētkiem bez aktieriem.

Nātans Altmanis pils laukumā izveidoja konstrukcijas, kas it kā salauza Aleksandra kolonnu, ar slipu vēzienu nocirta tā, kā kazaka zobens nocērt vicu. Apkārt sagrautajai kolonnai gāja manifestācija, it kā atkārtodama Ziemas pils ieņemšanu. Teorētiski, starp tiem arī Aleksejs Gans, apgalvoja, ka tas tad arī aizstāšot mākslu.

Gribēja radīt jaunu mūziku bez diriģenta.

Parādījās «persimfons» — simfoniskais orķestris, kam pašam vajadzēja atrast kopskaņu. Parasti vadību uzņēms pirmās vijoles.

Tika noliegti līdzšinējie drāmas un komēdijas kompozīcijas likumi.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая, стр. 470.

Liels režisors Meierholds vēlāk nonāca līdz Gogoļa «Revidentam»; viņš lugu sašķēla vairākās daļās, izmantoja titrus, kā to darīja kinodrāmās, mainīja personu daudzumu un to attiecības.

Mēmais kino iegāja teātrī, atkailinādams atsevišķo daļu maiņu un patstāvību, paceldams kustību pāri pieklusinātajam vārdam.

Lugas kļuva atkal par melnrakstiem, tām piešķīra jaunu jēgu, pārmainīja ampuā nozīmi, monologus pārvērtā par dialogiem, ievēda jaunas personas. Uz skatuves parādījās virsnieks, kas bija apspēlējis Hļestakovu, gudrais blēdis Osips kļuva jaunāks — viņš bija Hļestakova vecumā, it kā dubultoja to. Arī pilsētas priekšnieka sieva kļuva jaunāka daudzo mīlas intrigu jautrajā atspoguļojumā.

Mainījās varoņu nozīme.

Apspriedē Meierholds ierosināja Hļestakovu parādīt kā plikgalvi.

Pilsētas priekšniekam mēģinājumos piešķīra sirdskaiti. Sirdslēkmes viņa ievadmonologu pārvērtā par slimnieka dialogu ar uzbāzīgu ārstu, pārveidojums aprija laiku, vienlaikus sadēga Gogoļa sniegtais varoņa raksturojums.

Interese pārgāja nepabeigtībā, mēģinājums izspēda izrādi. Mēģinājumi, virkne pārmaiņu darba veidošanā iekļuva galīgajā tekstā. Daiļrades process virzījās atpakaļgaitā.

N. Foregera slavenajos iestudējumos skatuvi iekaroja joks un parodija.

Mākslinieks atkailināja skatuves uzbūvi, tika izmantotas teatrālās perspektīvas nosacītības un radīti interesanti, tomēr tekstam garām ejoši uzvedumi.

Liels teātris lielā mērā bija ritmiski nosacīts teātris, nostiprināts ar noteiktu cezūru darbībā un ar skaidri izteiktu, precīzu visas izrādes iedalījumu, ar ritmisku ainu atkārtotošanos un tradicionālo darbības jēgas pārmaiņu pirms konflikta atrisinājuma.

Tas nostiprina darbību, teksta spraigums, tā nozīmīgums, spiediēns neļauj varoņiem mainīt darbības momentu jēgu, tie ietīti tenku noslēpumainībā un Hļestakova dzērumā saspringtā monologa nesakarībā, šis monologs ir darbības karkass.

Liels teātris ir vārda teātris. Tāds ir Aishils, Šekspīrs, Moljērs, Ostrovskis, Čehovs.

Pēc tam teātrī ienāca pauze, tā kļuva par teātra sāncensi.

Iedomājamā darbība — zemteksts — bija jaunas jēgas piešķiršana tekstam. Drāma kļuva par mākslu, bet skatītājs teātrī — par Oidipu.

Kad atnāca jaunais teātris ar jauno tekstu, kad parādījās Vladimira Majakovska mēģinājumi, izrādījās, ka teātris neprot lasīt dzeju, darbība nepakļaujas vārdam, no tā neizriet, netiek nosacīta ar domu.

Vārdam palika vienīgi intonācija. Majakovska dramaturģija uz skatuves tika saprasta tikai pēc 25 vai 30 gadiem.

Pagaidām jaunais, savā veidā lielais teātris bija «teātris kā tāds». Spēlēja rampa, kulišu ieloki, aktieru uznākšana un aiziešana, kostīmi un negaidīts iepriekš pazīstama teksta iztulkojums, bet ne pats teksts.

«GUDRINIEKA» UZVEDUMS — MĒĢINĀJUMS AIZSTĀT VĒL NEESOŠO JAUNO DRAMATURĢIJU

Pastāvēja alkatīga kāre apgūt visu veco. Jaunajam skatītājam vecā māksla nebija pazīstama. Bet gribējās runāt un dziedāt pa jaunam.

Pie Dņepras tajā laikā, kad Hersonai no upes labā krasta uzbruka Vrangelis, mūsu pusē bija maz karaspēka. Es pēc arodbiedrību mobilizācijas biju spridzinātāju rotas komandiera palīgs.

Komanda bija raiba: veci, vēl cara laika mēteļi, trofeju zābaki; dziesmu mums nebija. Vēl nebija ne «Tačankas», ne Sibīrijas dziesmu, ne «Un stāv bērziņš». Dziedāja divu vecu dziesmu savienojumu: «Varjagu» pēc motīva «Glāb, kungs, ļaudis savus un svētī mantu savu». Iznāca diezgan sakarīgi, no divām vecām dziesmām izveidoja vienu jaunu.

Dažreiz gluži vienkārši pārveidoja veco dziesmu. Dziesma par būru karu «Transvāla» tagad bija dziesma par mūsu pilsoņu karu.

Jēgas maiņa apstiprināja vārda hegemoniju.

Revolūcija bija gan vecā noliegšana, gan tā atbrīvošana, gan cilvēces vēstures rezultāts: tās dzimtā bija gan Šillers, gan Šekspīrs, gan Puškins, gan Tolstojs. Bet to nesaprata tūlīt. Vismazāk to saprata teorētiķi: daudzi no viņiem toreiz vispār noliedza mākslu, dzeju, tropu.

Visai apgrūtināto mākslas celtniecību gribēja aizstāt ar Centrālā darba institūta celtnēm, kustības mērķtiecību.

Bet dziedāt un spēlēt vajadzēja tūlīt. Teātru izrādēs vēl eksistēja savu laiku nenodzīvojušie un pat neieraudzītie teātra kanoni.

Mākslinieks laikmetu lūzuma posmos bieži vien gribēja nokristīt veco jaunā ticībā, iegremdēdams darbu parodijas kristījamā traukā.

Vecais teātris, kam nebija spēka sagraut tradīciju, pārdzīvoja pašnoliegšanas laikmetu kopā ar visas vecās esamības noliegšanu un tās sarautības izjūtu.

Pēc «Gudrinieka» Eizenšteins iestudē agitizrādi «Dzirdi, Maskava!», kuras pamatā ir S. Tretjakova luga. Saglabājušies izteismīgi fotoattēli. Uzvedums neguva panākumus, kaut gan tas bija veidots interesanti, ar rūpīgi izstrādātu ritmu un mizanscēnām. Lugas nosaukums ir lielisks: tas liecina par auditorijas maiņu, mākslas pārorientēšanos uz citu skatītāju.

«Gudrinieks» nebija domāts daudziem, un tam bija panākumi starp māksliniekiem un teātra ļaudīm. Maskava izdzirdēja Eizenšteinu — «Streika» autoru.

S. Tretjakovs ilgi palika ne vien Eizenšteina draugs, bet arī līdzstrādnieks. «Bruņukuģa «Potjomkina»» titrus rakstījuši divi Sergeji, bet šajā laikā titriem bija sevišķi liela nozīme — tie vispārināja kadrus.

Tā bija ne tikai informācija, bet arī attēlu rindā un montāžā iekļauts vārds.

Pēc «Dzirdi, Maskava!» Eizenšteins rūpnīcas cehā iestudēja neparastu uzvedumu — «Gāzmaskas».

Pirmās «Gāzmasku» izrādes notika Maskavas gāzes fabriku cehā. Dramaturgs tāpat bija Sergejs Tretjakovs.

Lugā principiāli nebija tradicionālās fabulas un speciāli izgatavotu kostīmu un dekorāciju.

Tā bija luga apraksts — tā bija neveiksme.

... Kādā Maskavas rūpnīcā direktors birokrāts nav atvedis gāzmaskas. Notiek katastrofa, un strādniekiem nākas īsās maiņās strādāt saindētā atmosfērā.

Sis uzvedums ne ar ko neatšķīrās no īstenības. Telpa un mašīnas bija īstas. Taču uz rūpnīcu aizvestie daži nepieciešamie teātra aksesuāri izskatījās nožēlojami.

Tas bija mēģinājums no parodijas pāriet uz reālu materiālu.

Sis apraksts tika iestudēts reālā rūpnīcā starp reālām mašīnām.

Sis neveiksmīgais iestudējums ir interesants kā pāreja

no «Gudrinieka» uz reāla materiāla jēdzienisku montāžu, taču tajā nebija ņemta vērā nepieciešamība atrauties no ikdienišķā. Pasaka to panāk ne vien ar fantastiku, bet arī ar vārdiem, kas it kā veido rampu: «Kādā zemē, kādā valstī...»

GANDRĪZ NEIZDOMĀTS STĀSTS PAR VIENU DIENU
1920. GADA DECEMBRĪ

Es atzīmēju Sergeja Eizenšteina dzīves gadus un mēnešus, jo laiks toreiz bija ļoti piesātināts.

Tas tik strauji mainījās, ka, satiekoties pēc viena vai pusotra gada, cilvēkiem vajadzēja no jauna iepazīties.

Viņi nezināja, ko nozīmē jau noietais ceļš.

Nezināja, cik šai ceļā paņemts līdzī no viņu vecās dzīves, no pārvērtētās pieredzes un cik gūts jauna.

1920. gada novembrī Sergejs Eizenšteins iesniedza lūgumu par aiziešanu no Ģenerālštāba akadēmijas.

Lai iekļūtu akadēmijā (viņam šķita, ka tieši tādēļ), viņš bija mācījies hieroglifu rakstību, apguva apmēram 1500 zīmju un hieroglifu nozīmju maiņas vispārējo struktūru.

Viņš pievienoja hieroglifu rakstību mākslinieka grafika zināšanām, saprata rokraksta un atsevišķa vārda nozīmi ķīniešu un japāņu dzejā. Vārdi tur it kā eksistē atsevišķi. Tie iedarbojas cits uz citu ar savu nozīmi un literāro tradīciju. Ķīniešu hieroglifu rakstība un senā dzeja ir zinātnieku pasaule, viņi par dzejoļiem ir sarakstījuši simtiem sējumu piezīmju; tajā pašā laikā šī dzeja saistīta ar folkloru, ar tautasdziesmu.

Ķīnas valdība jau tajos laikos, kad Eiropa bija aizmirsusi antīko pasauli, vāca un pētīja dziesmas kā savdabīgu tautas cerību un vilšanās pierakstu.

Tas viss bija ļoti svarīgi, bet Sergejs Eizenšteins, jauns cilvēks, kas jau mainījis specialitāti, bijušais students, bijušais kara tehniķis, cilvēks, kas gribēja kļūt par tuлку, teātra mākslinieku, nokārtojis eksāmenu, aizgāja no Ģenerālštāba akadēmijas un kļuva par Proletkulta CK Centrālās arēnas mākslinieciski dekoratīvās daļas vadītāju.

1920. gada decembrī no Pētera pie Eizenšteina uz Maskavu atbrauca māte. Viņa bija uztraukta.

Dēls nebija kļuvis par arhitektu, lai gan viņam, tāpat kā tēvam, vajadzēja kļūt par arhitektu. Sergeja māte nemilēja Mihailu Eizenšteinu, īsteno valsts padomnieku un

Rīgas pilsētas galveno arhitektu, viņa bija no tā šķīrusies, viņa aizveda mantas no tā dzīvokļa, bet viņa to cienīja.

Dēls aizbrauca uz fronti, pēc tam varēja kļūt par Ģenerālštāba darbinieku.

Viņš pat nokārtoja eksāmenus.

Kāpēc viņš pamet tik drošu darbu?

Jūlija atbrauca īsā karakulādas jakā, kas viduklī bija stipri pieguloša.

Šķiet, tādas jakas toreiz sauca par «bolero». To kuplās piedurknes pacēlās mazliet augstāk par ausi, tādēļ sievietes augums atgādināja tauriņu. Jūlijai galvā bija maza karakulādas cepurīte, tāda, kādas mūsu gadsimta sākumā nēsāja kursistes.

Jūlija necentās izskatīties jauna, viņa tajā laikā vēl nebija tik veca, lai to darītu, bet jaunu apģērbu bija grūti pašūt.

Jūlija dzīvoja, pārdodama mantas. Paziņas, viņas mātes radnieki bija izklīduši, pārmainījušies, viņu dzīvokli sablīvēti; pat tēva kaps nebija uzkopts, bet šo kapu agrāk uzkopa tāpat, kā uzkopj viesistabu.

Sergejs Eizenšteins māti sagaidīja stacijā.

Mātes mantas sakrāva divričos. Ratiņu īpašnieks, vīrietis cepurē, vecā, ar platu jostu apjoztā mētelī, stūma ratiņus pa Orļikova šķērsielu, pa Mjasņickas ielu un, pagriezies uz bulvāru pusi, aizveda Sergeja mātes mantas uz Tīrajiem dīķiem.

Viņš palīdzēja uznest tās otrā stāvā.

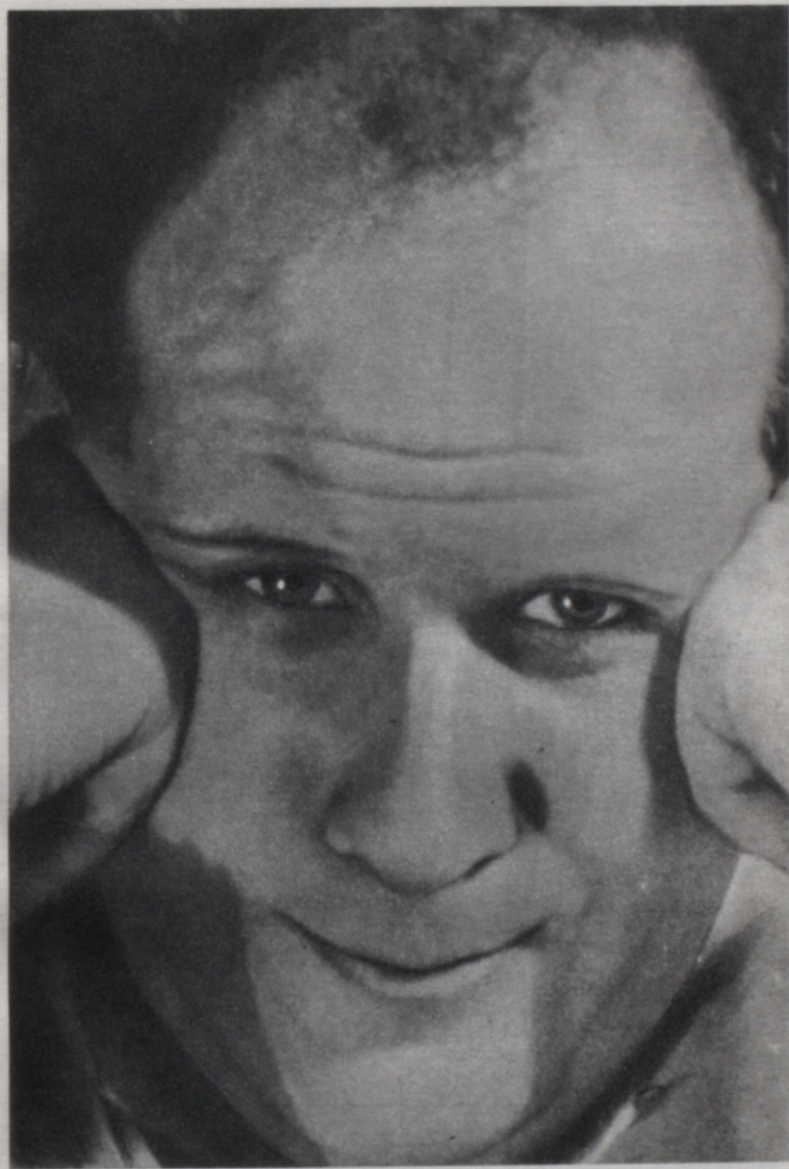
Sergeja māte samaksāja viņam ar maizi. Sergejs Eizenšteins papildināja maksu — pielika vēl gabaliņu.

Jūlija palūkojās apkārt — cik pazīstamas lietas! Un kas tās tik dīvaini izvietojis?

— Tās, māmip, ir Maksa Štrauha nelaiķa tēva mantas. Es dzīvoju viņu sablīvētajā dzīvoklī. Mantas sanestas no dažādām istabām.

— Ļoti labs aizsegs, — Jūlija uzslavēja, palūkojusies kaktā, — tā ir Ķīna, XIX gadsimts. Mums jāaprunājas, Serjoža. Es negribu runāt šeit, šajā aukstajā istabā starp svešām mantām. Es atbraucu nopietni aprunāties ar tevi. Ja tu negribi strādāt Ģenerālštābā, tad vari iekārtoties Pēterburgā, mums vēl palikuši paziņas. Tu atgriezies Civilinženieru institūtā. Vai doktora Štrauha kaps atrodas vācu kapsētā? Jāaizbrauc turp.

Arī Sergejs Eizenšteins uzskatīja, ka sarunāties un pat





1897. gads. Mūsu vēstījuma varonis vēl nav nācis pasaulē. Fotoattēls uzņemts Rīgā, kur apmetās jaunlaulātie: arhitekts Mihails Eizenšteins (viņam pie krūtīm Civilinženieru institūta absolventa nozīme, uz sola formas cepure) un sieva Jūlija, dzimusi Koņecka. Iraida Koņecka (viņai Pēterburgā pieder kuģniecības sabiedrība) ieradusies viesos, varbūt uz jaunā dzīvokļa iesvētīšanu. Fotoattēls ir reprezentatīvs: visi stalti izslējušies kā priekšniecības klātbūtnē, kaut gan fotografējušies vienīgi «pieņīnai». Sejās lasāma pārliecinātība par sevi un nākotni, kas dzīvē gan būs pavisam citādi.



Serjožas pirmais fotoattēls. 1898. gads. Puisēns jau tur galvu augšā. Cilvēki, kas pazina Sergeju Eizenšteinu, šajā fotogrāfijā redz viņa augsto pieri un smalkās uzacis.

1902. gada vasara. Serjoža ir četrus gadus vecs. Viņš skumji raugās uz mums. Viņam priekšā dzīvojamās ēkas makets un fabrikas makets ar augstu dūmeni. Puisēns grib kļūt par būvinženieri — tāpat kā tētis.





Nams, ko M. Eizenšteins uzbūvēja Rīgā, Alberta ielā. Tas ir gadsimta sākumam tipisks īres nams ar smagnējiem rotājumiem. Pie ieejas guļ sfinksas: Serjoža slepus zīmēs par tām karikatūras — atdzīvojusies sfinksas, pablēņojusies pilsētā, lēkšo uz piramidām, uz savu likumīgo vietu.



Skolas gadu
zimējumi.



Skumjš fotoattēls. Smaida vienīgi Jūlija — ne jautri, bet tā, kā pieņemts labākajās aprindās. Serjoža ir drūms, tēvs arī. Guvernante Marija Elksne, ko Sergejs sauca par Fiļu, ir sasprindzināta. Visi ir ļoti vientuļi.



Sergejs, gērbies kā mazs lords, atgāzies sēd uz soliņa. Viņš nokristu, ja nebūtu prasmīgi noslēpta balsta.



Sergejs Tretjakovs Eizenšteinu iepazīstināja ar Majakovski. ĻEF Eizenšteins nedarbojās ilgi, tomēr tā nebija nejausība. Fotoattēls uzņemts žurnāla «ĻEF» redakcijā 1924. gadā. Divas sievietes centrā: rakstnieka Tretjakova sieva, redakcijas literārā sekretāre Olga un Liļa Brika. Majakovskis šajā laikā raksta poēmu «Vladimirs Iljičs Leņins», Boriss Pasternaks drīz publicēs «Leitnantu Smitu», bet Sergejs Eizenšteins, pabeidzis «Streiku», sāks uzņemt «Brunukuģi «Potjomkinu»».



1926. gada janvāris, Arbata laukums. Kinoteātri grezno bruņukuģa makets, personāls apģērbis matrožu formu. Pirmizrādes afišās rakstīts — «Padomju kinematogrāfijas lepnums». Tajā laikā es publicēju «5 feļetonus par Eizenšteinu», otrā no tiem es rakstīju: «Ir viegli atzīt Eizenšteina ģenialitāti... bet grūti atzīt laikmeta ģenialitāti, to, ka padomju kinematogrāfijai nav jāpeld pa straumi, bet jābūt izgudrotājai.»

Eizenšteins montē «Oktobri». Viņš skatās uz kinolentes kadriem, bet redz to maiņu dažādās montāžas struktūrās. Režisora iztēlē filma tiek veidota un pārveidota, vienlaikus tiek apjēgta montāžas teorija. Šajos mēnešos — 1928. gada sākumā — dzimst hipotēze par intelektuālo kino. Pēc četrdesmit gadiem filma atgriezīsies uz ekrāna un, visu saprasta, pirmo reizi pārstaigās pasaules kinoekrānus. Māksla mainās un mainīsies, bet to, kas atklāts, nevar atcelt.





Kā visi Eizenšteina joki, šīs baznīcas ceremoniju parodijas ir smieklīgas un nopietnas. Filmā «Ģenerālā līnija» separators aicina zemniekus uz jaunu dzīvi. Pa to laiku, kamēr filmēšana tika pārtraukta un atsākta, Marfai Lapkinai piedzima bērns. Sergejs Eizenšteins iegremdēja meitenīti separatorā kā kristījamā traukā.



Sajā fotoattēlā redzama iesvaidīšana bruņinieku kārtā — režisoros. Eizenšteins ir dāsns bruņinieks, viņš neslēpj savus dārgumus: lai ņem katrs, kas var un cik grib. Viņam apkārt kinoskolas studenti, vēstuli lasa VVKI pedagogs Leonīds Oboļenskis, Sergeja Eizenšteina draugs un asistents. Pa kreisi — Sergejs Vasiljevs, pa labi — Georgijs Vasiljevs, uzvārda brāji. «Capajevu» ņemēs pēc pieciem gadiem.



1929. gads. Jautrais un cerību pilnais Eizenšteins brauc uz Rietumiem. Viņš ir atzīts pasaules kinolīderis, padomju režisoru bruņinieku ordeņa maģistrs. Viņš ir trīsdesmit vienu gadu vecs. Piecarpus gadus viņš uzņēma četras izcilas filmas, saprāta daudzus kinomākslas likumus un ap rakstīja tos, sāka pedagoģisko darbību. Viņam daudz ieceru un ātrāk jāapgūst skaņu kino.



Holivudas filmās piedalījās arī slavenais aitū suns Rintintina. Sergejs Eizenšteins uz fotoattēla uzrakstīja: «Kinozvaigzne Rintintina un suns Eizenšteins.» Tas ir rūgts joks — tā jēga tāda, ka amerikāņu fašisti ar majoru Pizu priekšgalā vajāja krievu režisoru un prasīja, lai šo «sarkano suni» izraida no Savienotajām Valstīm. Eizenšteinu neizsūtīja, bet piespieda aizbraukt.



Leonardo da Vinči gandrīz nav pabeigtu gleznu. Mikelandželo strādāja kā titāns, bet atstāja desmitiem nepabeigtu skulptūru. Dostojevskis iesāka darbus, bija spiests tos pamest, un jāapbrīno viņa ģenialitāte, kas pārvarēja šķēršļus. Eizenšteina «Tērces pļava», tāpat kā filma par Meksiku, nenokļuva līdz ekrānam. Fotoattēlā redzams šīs filmas epizodes mēģinājums: režisors parāda, kā kolhoza priekšsēdētāja (Jeļizaveta Teļeševa) izrauj Stjopku (Vitja Kartašovs) no satracinātā tēva (Boriss Zahava) rokām, kurš sit savu dēlu pionieri.



1936. gadā, kad filmēšana tika pārtraukta, Eizenšteins aizbrauca uz Odesu, sēdēja uz kāpnēm, kuras bija padarījis slavenas.



1938. gada vasaras vidus. Svelme. Kūst nobalsinātais asfalts, kas aizstāja Peipusa ezera ledu. Uz ekrāna atdzimst Aleksandra Ņevska uzvara. Atdzimst Sergeja Eizenšteina slava. Viņš paredz karu, fašistu briesmīgo spiedienu un uzņem filmu par mūsu atbildes trieciena spēku.

Kādreiz filmēšanas laikā Maskavas debesis virs teitoņu telts parādījās lidmašīna. Tas bija kinematogrāfisks brāķis — sajaucās laikmeti. Atjautīgais fotogrāfs spējēja nofotografēt gadījumu, kad nejaušība vēsturiskā filmā parādīja mūsdienas.



domāt ir labāk uz ielas. Taisnoties ir labāk pa ceļam, kad var novērst uzmanību.

— Māmiņ, nav jārunā par kapiem. Apskatīsim Maskavu!

— Vēlāk, vispirms jāaprunājas.

— Tu esi nogurusi, māmiņ, atpūties, — Sergejs lūdz.

— Nē. Te ir auksti.

Jūlija pacēla no grīdas isās malkas pagales un žēlabaini sacīja:

— Tās ir mitras. Mēs tik drīz tās neiekurināsim. Iesim!

Viņi aizgāja. Maskava bija balta un sarkana — no ķieģeļiem, apsnigusi. Uz melnām izkārtnēm zeltīti burti stāstīja par pagātni.

— Serjoža, tu nevari iedomāties, kādi tie bija lieliski veikali, — Jūlija žēlojās.

Māte ar dēlu gāja ilgi. Laiks gandrīz kā Ziemsvētkos, un krita vēl neapnikušais sniegs. Māte paskatījās uz dēlu. Viņš bija novājējis, bet izskatījās spēcīgs, jauns; pazīstamās smalkās uzacis, kas tiecas uz augšu, un vēl joprojām ir sārta vaigi, varbūt tas no aukstuma.

Bet zābaki austriešu — kareivju, saitīšu vietā aukliņas.

— Tu tātad neesi apprecējies, Serjoža?

— Nē.

— Es baidos, — Jūlija brīdināja, — no pēkšņas apprecēšanās. Atnāks sveša sieviete ar savām valodām, manierēm, sāks mani saukt par māmiņu. Slavēs manas mantas, atgādinot, ka tu esi mantinieks.

— Tas nebūs tik drīz, māmiņ. Tas varbūt nebūs nekad, — Sergejs skumji sacīja.

Viņi gāja klusēdami.

Viņi izgāja krastmalā pie augstas, baltas, zeltkupalainas Pestītāja baznīcas. Baznīca svinīgi, mierīgi un mazliet miegaini pacēlās pāri pilsētai kā gans pāri ganāmpulkam.

— Tā ir Pestītāja baznīca, — Eisenšteins sacīja. — Tā, māmiņ, uzbūvēta 1812. gada kara atcerei, viduvējs Tona darbs, arhitekts gribēja atjaunot krievu piekupuļu katedrāļu tradīciju, taču maz to saprata.

— Tā jūs, jaunie ļaudis, domājat, ka jūs visu pārveidosiet no jauna un visu pareizi saprotat. Manuprāt, tas ir lieliski uzcelts.

— Tehniski runājot, labi. Akmeņi pat sastiprināti ar dzelzi, tā darīja romieši. Šī ēka stāvēs mūžīgi, ja mēs to neuzspridzināsim.

- Bet kad mēs parunāsim nopietni, Sergej?
- Tev taču jāpaskata Maskava. Es ceru, ka Maksis pa šo laiku būs atgriezies un iekurinājis krāsni.
- Saki — kāpēc tu aizej no Ģenerālštāba akadēmijas, ja tik daudz jau esi strādājis ar hieroglīfiem? Es apskatīju hieroglīfus enciklopēdiskajā vārdnīcā. Tie ir šausmīgi grūti.
- Jā, tie bojā acis.
- Ja tas vajadzīgs darbam, — Jūlija dusmīgi sacīja, — var iegādāties brilles. Jāķeras pie viena darba un jāpadara tas līdz galam.
- Mēs, māmiņ, nevaram dzīvot kā grieķu sūkļi, kas piestiprinājušies pie jūras dibena. Mēs gribam kļūt citādi. Jāprot aiziet.
- Miļlais Serjoža, ir ne vien jāaiziet, ir arī jāatrod.
- Tu vienmēr esi bijusi asprātīga, māmiņ.
- Cilvēki, kas pazīna Sergeja māti un Sergeju, stāstīja man, ka māte bijusi savā ziņā pieredzējis cilvēks ar stingru raksturu un saviem uzskatiem. Sergejs Eizenšteins pret viņu izturējās laipni — kā pret svešinieci, kam daudz pateicības parādā.
- Mātes dēļ viņš pārtrauca jebkuru darbu, ieradās pie viņas pēc pirmā tālruņa zvana. Vēlāk vasarnīcā Kratovā viņš mātei atdeva pirmo stāvu, bet pats dzīvoja bēniņos, ko bija labi pārbūvējis.
- Tagad viņš mazliet sakaitināts klusēja.
- Saki, Serjoža, vai tu sapņo par slavu?
- Vai tu esi lasījusi Marka Tvena lielisko stāstu «Kapteiņa Stormfilda ceļojums uz paradīzi»? Stormfilds pa ceļam uz paradīzi apmaldījās, bet galu galā tomēr nokļuva paradīzē, un tur visslavenākais cilvēks bija nevis Šekspīrs, bet kāds drēbnieks, par kuru visi smējušies, jo viņš rakstījis dzejoļus.
- Vai tad paradīzē publicē dzejoļus?
- Šķiet, ka šos dzejoļus nepublicētu arī uz zemes. Drēbnieka dzejnieka uzvārds bija Billings. Nav vērts paturēt prātā, māmiņ, uzvārdu izdomāja pats Marks Tvens. Viņš apgalvoja, ka šī neveiksminieka vārds aplidojis visu pasauli. Šekspīrs, atmuguriski kāpdamies atpakaļ, kaisījies atnācēja priekšā ziedus, Homērs banketa laikā stāvējis aiz viņa krēsla, sarunādamies ar viņu; viņi sapratuši viens otru, un Homērs ar to lepojies.
- Tas ir kaut kāds dīvains stāsts. Varbūt labāk parunāsim nopietni. Saki — kā tu dzīvosi? Kāpēc tu negribi iet

uz kādu nopietnu teātri? Vēlāk tu varētu pārcelties pie mums, uz Aleksandras teātri.

— Šis drēbnieks mira badu ... gulēja bez spēka; pilsētā garlaikojās un sāka meklēt izpriecas, drēbnieku sagrāba, uzmauca viņam galvā kāpostu lapu kroni un, uzsēdinājuši viņu uz mietā, nesāja pa pilsētu. Viņam pakal skrēja pūlis, cik vien jaudas daudzot skārda bļodas un aurojot. Tas atkārtoja viņa dziesmu nesaprotamos vārdus. Un viņš bija pats lielākais cilvēks virs zemes.

— Vai tu, Serjoža, gribi tādu likteni?

— Ir labi būt saprastam, pat ja tevi nesapratīs uzreiz.

— Serjoža, tu nezini, ka šajā Marka Tvena izdomātajā paradīzē droši vien dzīvot bija neērti un garlaicīgi, un auksti. Tu tagad ziemā staigā bez cimdkiem. Nem manus cimdus, tev ir mazas rokas!

— Man armijā izsniedza trīspirkstu cimdus. Es tikai tos aizmirsu mājās. Es dzīvoju neizprotamā un apjomīgā pasaulē.

— Tā ir cerību zaudējušu mežoņu pasaule.

— Klausieties, māmiņ, man ir divdesmit gadi. Esmu šim laikam pateicību parādā par saviem nākamajiem izgudrojumiem un par to, ka vētras brāzmu tagad pietiek visām burām. Esmu redzējis ierakumus, ceļus un daudzus veltīgi nogalinātu cilvēku kaulus. Es būšu režisors.

— Miļlais Serjoža, — māmiņa sāka raudāt, — lai kļūtu par mākslinieku, režisoru, aktieri, ir vajadzīgs talants. Bet es zinu, ka tev tāda nav. Tu taču zīmēji man zīmējumus rišeljē izšuvumiem.

— Atceros, māmiņ, — sacīja Sergejs. — Rišeljē zīmējumiem apdarināmos caurumiņus zīmēju slikti, kaut arī centos. Tomēr es zinu, ka panāksu savu.

Tad māmiņa vēlreiz apraudājās.

Šo sarunu neviens, protams, nedzirdēja. Pēc Sergeja vārdiem to atstāstīja Aksjonovs. Sergejs daudzkārt atcerējās šo sarunu, kad pagātne viņa atmiņā atdzīvojās. Viņš nespēja sev piedot, ka toreiz pie Pestītāja baltās akmens baznīcas augstā lieveņa bija sācis šaubīties par sevi.

Par Jūliju man stāstīja lieliskais Leonīds Obolenskis, vecs Sergeja Eizenšteina draugs un mans draugs, kam trūka vienīgi laika un plaša laukuma, lai varētu izpaust savu lielo talantu.

Sergejs Eizenšteins aizveda māti parādīt Sarkanu laukumu. Pa Sarkanā laukuma apsnigušo akmens brūģi

staigāja sieviete ar putraimu atbirumiem un sasmalcinātiem raušiem grozā. Viņai pakaļ gurdeni vilkās baložu bars. Jūlija samaksāja sievietei. Tirgone ar plašu žestu nometa sniegā baložiem barību. Baloži atdzīvojās, parādījās jauni bari.

— Te būtu labi nofotografēties, tas man atgādināja Parīzi, — Jūlija nopūtās.

Māte ar dēlu atgriezās Štrauha dzīvoklī. Dzīvoklis bija pilns ar kaut kādām vecām sievietēm, kas nebija līdzīgas cita citai un čībās šļūca pa tumšajiem gaitenjiem. Atvērās kādas istabas durvis. Kāds ziņkārīgi paskatījās — kā parādībā nāk Sergejs.

— Tā ir šejienes spekulante, — Sergejs Eizenšteins paskaidroja. — Mums dažreiz jāaizņemas no viņas trauki, ja atnāk ciemiņi.

— Redzi nu, Serjoža, — māmiņa sacīja.

— Redzu.

Uz Štrauha dzīvokli Sergeja māte pēc tam atbrauca daudzas reizes. Eizenšteins tur dabūja istabu. Štrauhs apprecējās ar Glizeri. Sākumā viņi dzīvoja aiz sastatāmas sienīņas. Tur viņa mācījās lomas, skaļi tās atkārtoja gan istabā, gan virtuvē, gan gaitenī.

Ievērojami cilvēki komunālajos dzīvokļos nav ērti.

Nav jāapvainojas. Nav jāžēlo cilvēki, kurus nesaprot. Cilvēks, kas uzlicis roku uz arkla rokturiem, nedrīkst skatīties atpakaļ. Viņam jāraugās, vai vaga tiek dzīta pareizi.

Es maz stāstīšu par sievietēm, kuras mīlēja Sergeju Eizenšteinu. Nāks klajā Glizeres atmiņas. Tur daudz stāstīts, un to labi izdarījusi aktrise, kas saprata cilvēku raksturus.

Tur runāts arī par Jūliju.

Tikai nejautājiēt sievietēm, kuras mīl cilvēku, kā viņas izturas pret iemīlotā māti, un mātei nejautājiēt, kādas viņa redz sievietes, kuras varētu laupīt viņai dēla sirdi.

Mēs ļoti maz zinām cits par citu.

Varbūt to arī nevajag uzzināt no vārdiem — cilvēkus mēs pazīstam pēc viņu darbiem.

FILMA «STREIKS»

Sergejs Eizenšteins sacīja, ka tie neesam mēs, kas rada mūsu kinematogrāfiju, bet revolucionārais laiks rada gan kinematogrāfiju, gan mūs. Majakovskis par jauno parādību rakstīja citādi. Uzrakstīja garas dzejas rindas: «No

manis kā aklais Vijs kliež laiks: ak, paceliet, paceliet man laikmetu plakstus!»

Laba, ietilpīga rinda.

Laiks neprot pats sevi saskatīt, ja to nepalīdz izdarīt māksla. Laiks pats var sevi palaist garām neievērotu.

Sākumā šķiet, ka laiku var it kā stenografēt.

Cik daudz notikumu aculiecinieku un dalībnieku uzrakstītu scenāriju toreiz klīda pa dažādām instancēm, un cik grūti dažreiz bija tikt no tiem vaļā.

Autori apstaigāja visas instances, bet materiāls bija nederīgs.

Dusmoties vajadzēja vienīgi pašiem uz sevi.

Kāds no šādiem materiāliem ar Krupskajas starpniecību nokļuva līdz Ļeņinam.

«Inscenējuma autors grib attēlot gandrīz vai visu revolūciju. Faktu izvēlei bieži gadījuma raksturs. Daudzas biogrāfiskas detaļas nav pareizas.

Inscenējums ir ārkārtīgi sarežģīts, prasa milzum daudz dalībnieku, izmaksās ļoti lielu naudu, izpildījums būs slikts un atgādinās sliktu lubiņu. Mūsu kinematogrāfijas tehnika ir pārāk slikta un nevar attēlot to, ko grib autors. Luga diezin vai ir pieņemama.

N. Krupskaja»

Ļeņina rezolūcija:

«Noraidīt visu uz šīs atsauksmes pamata.»¹

Tomēr aizvien no jauna daudzās sērijās tika gatavoti gari, eglīšu rotājumu virtienēm līdzīgi scenāriji par proletariāta diktatūru — scenāriji, kuros katrai rindiņai vajadzēja kļūt par plašu montāžas frāzi.

Ar scenāriju, kas bija uzrakstīts kopā ar Proletkulta dramaturgu un teorētiķi V. Pļetņovu, Sergejs Eizenšteins aizgāja uz Žitnajas ielu. Tur atradās «Pirmā kinofabrika» — bijušās un vēl nerekonstruētās A. Hanžonkova kinostudijas telpas. Neliels ateljē ar stikla griestiem — tāds, kādus iekārtoja fotoateljē vajadzībām. Pagalms dekorāciju būvēšanai dabā.

Stāvas kāpnes.

Šaurība un pilnīga pārlicība, ka visu var sākt no jauna un ar pieejamiem līdzekļiem.

¹ Piezīme uzrakstīta uz N. Krupskajas atsauksmes par P. Vojevodina scenāriju «Vladimirs Iljičs Ļeņins».

Direktors bija B. Mihins. Pirms tam viņš strādāja par Maskavas Dailes teātra mākslinieku. Iespējams, ka jūs neesat dzirdējuši šo vārdu, bet īstenībā tas ir liela izgudrotāja vārds.

Viņš izgudroja dekorāciju pamatni.

Pirms viņa dekorācijas vai nu zīmēja, vai arī izņēmuma kārtā izgatavoja no īsta materiāla, veidoja, darināja no koka — to, starp citu, darija reti. Mihins izdomāja pavisam vienkāršu lietu: no ietvariem un divkārša finiera izveidoja stingru pamatni, ko saskrūvēja ar līmspīlēm. To sāka izmantot Maskavas Dailes teātri. Teātris ieguva stingru saliekamu sienu — dekorāciju pamatu. Tā tagad dara visā pasaulē. Toreiz to neievēroja — Mihins izgudrojumu nepatentēja.

Vēlāk viņš kļuva par kinorežisoru un uzņēma filmu «Abreks Zauris» — par Kaukāza laupītāju, lielisku jātnieku. Abreka lomu tēloja osetīns Bestajevs. Viņš spoži lēca zirgam mugurā. Filma guva neticamus panākumus.

Tur ar sliktu un garu scenāriju ieradās Sergejs Eizenšteins. Viņam ļāva izmēģināt — viņš uzfilmēja masu skatu. Uzfilmēja gaužām parasti un nemontāžiski, tas ir, garos plānos, teatrāli, neko neakcentējot. Viņam ļāva mēģināt otrreiz. Viņš uzņēma revolucionāra nopratināšanu. Revolucionārs sašufumā apgāza tintnīcu, pēc tam lamājās. Viss bija slikti. Režisoram bija paredzēti tikai divi mēģinājumi, ne vairāk.

Tad Mihins un Tisē uzrakstīja dokumentu, ko slēpa no Eizenšteina. Viņi rakstīja, ka mēģinājumi ir slikti, bet cilvēks ir ļoti interesants, viņi tam tic un uz savu materiālo un morālo atbildību lūdz atļaut viņam izdarīt trešo mēģinājumu.

Tālāk es pastāstīšu par epizodi, kuru it kā nevajadzēja uzņemt, bet no kuras sākās Eizenšteina darbs kinematogrāfijā.

Mākslā nav obligāti jārunā tā, kā runā dzīvē. Jārunā tas, kas vajadzīgs dzīvei. Scenārijā bija tāda epizode. Grib kompromitēt streiku. Policija tādos gadījumos vēršas pie pakļideņiem. Huligāni izprovocē «nekārtības». Mēs zinājām, ka pagrimušie cilvēki dzīvo pilsētas apkaimē bedrēs, atkritumos.

Atkritumi trūdēja, un tas ļāva sasildīties.

Dzīvoja mucās. Mucas, protams, apgāza guļus, lai paglābtos no lietus. Tādā mucā dzīvoja Diogēns. Tiesa, viņš

nedzīvoja mucā, bet lielā vīna traukā. Tāpat šaurībā. Un, ja tas būtu mūsu klimatā, tad būtu pārāk auksti.

Sergejs Eizenšteins uzpēma šādu epizodi. Liels, ar dažādiem krāmiem pārklāts lauks. Kā karogs karājās beigts kaķis. Ierodas vecs klaidonis. Dod signālu: no visām mucām, kas ar galiem pavērstas tieši pret debesīm, parādās huligānu masu skata dalībnieki. Tas bija pavisam neticami, pavisam neredzēti, bet pārsteidzoši.

Gandrīz visi tolaik aizrāvās ar ekscentriku, ar visu pārsteidzošo. Lai nu kā, kadrs tika iekļauts filmā. Pēc tam tādu kadru filmā vairs nebija. Filmā bija precīzi izcelti momenti, interesanti un pārsteidzoši: demonstrāciju izkļiedēšana, kazaki, kas parādījās paugura virsotnē. Un tas bija montāžiski savienots ar avīzi, kurā publicēta pavēle apspiest nekārtības. Bija grandiozs ar nogalinātajiem pārklāts lauks, uzraksti uzskaitīja visas vietas, tur tika apšautas strādnieku demonstrācijas, tika pieminēta demonstrāciju izkļiedēšana. Sekoja uzraksts: «Atceries, proletārietī!». Tāda apšaušana nekur nebija bijusi, tādi kaujas lauki ir vienīgi karā, kad tiem pāri iet armijas, bet tāda represiju kvelde bija.

Tas bija pareizi uzsvērts, pareizi pateikts un bija spēcīgs akcents filmas beigām.

Filma tagad ieaugusi kinoapziņā, bet sākumā par Eizenšteina «Streiku» sacīja, ka tā ir ar asiem stūriem, pret-runīga. «Streiks» Rietumos ieguva sudraba medaļu, un tas nāca negaidīti, jo «Streiks» ir revolucionāra filma. To prēmēja piesardzīgi mierīgajā Parīzē.

KO DAŽĀDOS LAIKOS SAPRATA AR VĀRDU «SIZETS»

Mūsos dzīvo pagātne, tā nosaka mūsu būtību, kaut gan jaunatne to noliedz.

Viss bija — gan mākslas jaunās nozīmes izpratne, gan visu pagātnes grāmatu noliegšana.

Jūs slavīniet mani!
Es neesmu tas,
kas der šīs zemes lielo kompānijā.
Pāri visam, kas padarīts,
ir mans «nekas».
Nihil!
Es grāmatas nelasul
Klijas!

Es domāju agrāk,
 top grāmatas tā kā tāds pantiņš —
 atnāk dzejnieks,
 paver muti mazliet
 un tūlī sāk dziedāt kā tāds iedvesmojies antiņš,
 un grāmata gatava: lūdzu, paņemiet!
 Bet, izrādās,
 pirms dziesma triec savu pīķi,
 tā ilgi rūgst un puto kā alus kublā
 vai klusu plivinās dvēseles gļotainā diķī
 kā iztēles stulbā vobla.
 Un, kamēr no atskanām darināts tiek,
 no lakstīgalām un milām kāds dzeramais,
 ielai pašai nav vārdu, ko kliegt,
 iela nerunā.

(V. Maļakovskis. «Mākonis biksēs»)¹

Labi vārdi par to, cik grūti uzrakstīt grāmatas un kā plivinās «iztēles vobla». Reālāks tēls nekā spārnotais Pegazs.

Iztēle «plivinās», ķepurojas. Tā ir piepūle.

Sergejs Eizenšteins par filmu «Streiks» rakstīja daudz un dažādā ziņā interesanti. 1925. gadā viņam bija raksts «Jautājumā par materiālistisko pieeju formai». Šajā rakstā par «Streiku» runāts ar lepnumu un dedzīgi.

«Šeit var un vajag runāt ne vairs par formu «revolucionarizēšanu», konkrētajā gadījumā par kino, jo tas ir jēdziens, kam praktiski trūkst veselā saprāta, bet gan par revolucionāro kinoformu vispār, jo tā nebūt nav šarlatānisku «meklējumu» rezultāts un vēl jo mazāk «labas formas meistarības sintēze ar mūsu saturu» (kā Pļetņovs raksta «Jaunajā skatītājā»). Revolucionārā forma ir produkcija, ko radījuši pareizi atrasti tehniskie paņēmieni, kā konkretizēt jaunus uzskatus un pieeju lietām un parādībām, jauno šķirisko ideoloģiju, kas patiesi atjauno ne vien kino sociālo nozīmību, bet arī materiāli tehnisko būtību, kura slēpjas tā sauktajā mūsu saturā. Lokomotīvi nav radījusi ridvana formu «revolucionarizēšana», bet pareizs tehnisks jaunā, vēl nebijušā enerģijas veida — tvaika — praktiskās izmantošanas aprēķins.» (1. sējums, 111. lpp.)

Sacīts daiļrunīgi, mēs vispār toreiz bijām daiļrunīgi, bet nav pareizi sacīts.

¹ Atdzejojis Imants Ziedonis.

Parunāsim par lokomotīvi.

Lokomotīvei ir riteņi: tie ir cēlušies no ridvana. Šeit pētecība ir skaidra. Lokomotīvei ir tvaika dzinējs.

Bet tas nav pirmais tvaika dzinējs.

Kā zināms, tvaika mašīna cēlusies no sūkņa.

Vajadzēja izsūknēt ūdeni no dziļām šahtām, un jau esošajam sūknim virzuļa caurulē bija jāpievieno jauns dzinējs. Nūkomena atmosfēras mašīna pamatojas uz to, ka zem virzuļa ievadīja tvaiku, tvaiku atdzesēja, zem virzuļa radās mazāks spiediens nekā atmosfērā — tā saucamais tukšums. Atmosfēras spiediena rezultātā virzulis slidēja uz leju. Virzuļa kāts bija savienots ar svaru kārti, un svaru kārts kustināja sūkņa virzuli. Vata genialitāte, Markss sacīja, izpaužas apstākļi, ka viņš šajā mašīnā saskatīja universālu dzinēju. Viņam ienāca prātā lejup un augšup ejošo kustību pārvērst par rotējošu. Viņš pilnveidoja «sūkni», izveidodams tvaika kondensatoru, lai neatdzesētu pašu cilindru, kas pēc tam būtu jāsasilda, lai varētu atdzesēt izsūknējamo tvaiku.

Ceļš uz jauno ir sarežģīts. Jaunais balstās uz vecā. Sākumā, lai virzuļa taisno kustību pārvērstu par rotējošu, sūknis Vata rūpnīcā sūknēja ūdeni rezervuārā, no turienes ūdens tecēja uz dzirnavu rata un rata vārpsta darbināja mašīnas.

Lokomotīve ir montāžas tipa izgudrojums. Bet šīs montāžas elementiem piešķirta jauna jēga. Ne tik ātri ieguva enerģiju no tvaika dzinēja. Rati pēc tam iegūs enerģiju no elektromotora dīzeļa un gāzu turbīnas.

Sergejs Eizenšteins to saprata. Viņš zināja, ka nedrīkst vienu priekšmetu kopēt otrā. Jāatrod tā uzbūves princips un tas jāizmanto jaunā veidā.

Ceturtajā sējumā (649. un 650. lpp.) publicētajās lekcijās viņš atklāj saviem studentiem, kā cilvēks iemācījies lidot. Sākumā cilvēks mēģināja tieši atdarināt putnu. Bet spārni viņu nenesa, nenoturēja. Vērodams putnu, viņš redzēja, ka spārniem ir vairākas funkcijas: tie ir gan nesošā virsma, gan propellers. Cilvēks nodalīja šīs funkcijas un piešķīra tās dažādām daļām, daļas savienoja jaunā veidā un izveidoja aeroplānu. Tāda ir dialektiskā domāšana, Eizenšteins sacīja, tā domā mākslinieks, iepazīdams un pārveidodams realitāti. To var papildināt vēl ar vienu piemēru: saglabājušās ziņas par pirmajām lokomotīvēm — tām bija dzelzs kājas, tām vajadzēja soļot.

Brokhauzām un Efronām (9. sējums, 11. lpp.) ir uzziņa par runājošām mašīnām (sējums izdots 1893. gadā). «Ideja uzbuvēt mašīnu, kas runā cilvēka balsī, ir ļoti veca. .. Ap 1841. gadu Vinē parādījās Fābera mašīna. .. Skaņu radija plēšas un iemutis ar zilopkaula mēlīti, un tā nāca no lelles mutes, lelle bija darināta no kaučuka un atgādīnāja cilvēka muti.»

Tomēr runāt bija lemts nevis šai cilvēkam līdzīgajai lellei, kas atdarināja runu, bet gan gramofonam, kas jaunā veidā atveidoja skaņu vibrācijas principu.

Eizenšteina domāšana ir dialektiska. Katru lietu viņš redzēja tās pagātnē un nākotnē, statika viņam neeksistēja, viņš tajā atklāja neizsmeļamas tapšanas stadijas. Tāda viņam bija gan vēsture, gan mūsdienas; tāpat kā Staņislavskis un Meierholds, viņš visu laiku ir ceļā, viņš aiziet pats no sevis, neko neatmetot, ne no kā neatsakoties, bet visam piešķirot jaunu jēgu un ikvienā jaunā darbā paužot meklējumu būtību. Viņa ceļš ir principiāls.

Cilvēces kultūra ir «montāžiska». Pagātne nezūd. Pārveidota tā ienāk tagadnē. Bet jēdziens, ko radījusi pagātne, savienojas ar jaunu priekšstatu un kalpo citiem cilvēkiem. Ikars atdarināja putna lidojumu, bet mēs tagad no jauna pētām putna lidojumu un delfina kustības un jaunajā tehnikā ieviešam bionikas elementus.

Jaunais parādās kā vecā pārveidojums, jaunais ir dialektiska vecā izmantošana. Tādēļ vēsture nekad nedrīkst tikt iznīcināta. Mēs neatsakāmies no vēstures, mēs to montējam.

«Kinoacs» pārstāvji, starp tiem Dziga Vertovs un viņa talantīgais brālis Kaufmanis — lielisks operators un nepelnīti aizmirstu dokumentālu filmu autors —, noliedza mākslu vispār. Viņi sacīja, ka kinematogrāfijas darbu vietā būs vienkārša fakta reģistrēšana, «kinopatiesība». «Kinopatiesībai» bija politiska nostādne, tajā tika runāts par politisku patiesību. Bet viņiem bija vēl arī cits nosaukums — «kinoacs». Tas jau bija objektīvistisks definējums: uzstādi aparātu un filmē! Tika apgalvots, ka aparāts ir labāks par aci, acs it kā jāaizstāj, jo acs skatās montāžiski.

Tas ir pilnīgi nepareizi. Vienalga, ar ko mēs arī apbruņotu aci, lai labāk redzētu, mums jāizmanto smadzeņu redzes centri.

«Kinoacs» pārstāvji, tāpat kā daudzi ģēnieši, noliedza mākslu. Eizenšteins nebija piesardzīgāks, bet bija gudrāks. Viņš noliedza «sižetu», saprazdams sižetu kā «intrigu».

Bet jau Antons Čehovs to saprata savādāk, sacīdams: «Sižetam jābūt jaunam, bet fabulas var arī nebūt.»¹

Runādams par filmu, Sergejs Eizenšteins pirmajā vietā izvirzīja montāžu. Uzņemšana, operātoru darbs — patstāvīgs vai režisora nosacīts — viņam šķita tikai sākuma solis, turpretī fotografēšana, salīdzināšana, savienošana jau bija māksla. Atsevišķu fragmentu salīdzināšanai, faktu salīdzināšanai vajadzēja kļūt par pirmo soli mākslas parādību veidošanā.

Iespējams, ka toreiz, runājot par sižetu, ar to saprata notikumu secību, kā tie aprakstīti darbā.

Lūk, piemērs.

«Viens, divi, trīs, četri, pieci,» — tā ir ekspozīcija.

«Iziet zaķītis pastaigāt. Pēkšņi mednieks pretī stāj, zaķim tieši virsū plāj,» — tas jau ir konflikts.

«Pif-paf ai, ai, ai! Zaķītis mans ir jau beigts!» — tas ir atrisinājums. Viss it kā būtu pilnīgi skaidrs.

Tomēr arī šeit sižets ir sarežģīts. Jāsaprot, ka tas ir skaitāmais pantiņš. Pirmie vārdi: «Viens, divi, trīs, četri, pieci» šai darbā ir galvenie, tie norāda, ka vārdi šeit aizstāj skaitļus, ir tiem pakļauti, maskē skaitīšanu.

Šajā gadījumā es nenoliedzu zaķīša bojāejas nozīmi. Notikumu aprakstījums novērš uzmanību, tā uzdevums ir apliecināt skaitāmā pantiņa žanru kā rotaļu.

Sižetu, konstrukciju nevar saprast bez to izmantošanas analīzes. Mēs iepazīstam pasauli, to sadalot. Mēs atveidojam to vārdus, sadalām teikumus. Rindu pārtraukumi parādījās samērā vēlu, tāpat vēlu parādījās arī lielie burti. Lielais burts ir montāžas pēdas, domas atdalīšana no domas, uztveres atdalīšana no uztveres.

Valodā vārds pastāv kā kaut kas abstrakts. Vārds kļūst konkrēts ar montāžas palīdzību. No vārdiem mēs veidojam teikumus, mēs tos šķiram, liekam tiem saskarties, izdalojam ar vārdu izvēli. Mēs veidojam ainas, sadalām tās nodaļās. Sadalījums cēlienos un priekšskars bija šķēres veco laiku režisoru rokās.

Eizenšteins brauca, lasīja vecas grāmatas, brauca uz

¹ Чехов А. П. Собрание сочинений, т. 14, М., «Художественная литература», 1949, стр. 342.

savu un mūsu nākotni pa vēstures sliedēm, pa cilvēka psiholoģijas sliedēm, mainot un izmantojot tās likumus.

Kinematogrāfiskās montāžas vēsture ir sarežģīta. Vizualais attēls ir acumirkliģs. Tas nozib vienā kadrā, tas neprasa laiku. Vārds prasa laiku. Teātri noteicošais bija vārds.

Pāriešana uz skaņu kino sākumā sagrāva jau atrasto un apzināto kinomontāžas uzbūvi. Mēģināja atjaunināt kustības nepārtrauktību, jo vārds izplatās, to dzird daudzi, tas ir ilgstošs. Vārds atkal izcēla varoni pūlī.

Nemiet romānu dzejā «Jevgeņijs Ņegins». Runa ir ne tikai par Jevgeņiju Ņeginu un viņa likteni. Romāna septītajā nodaļā parodiskajās rindās Puškina kursīvā atzīmēja:

... tēlot raugu
Es vārsnās kādu jaunu draugu,
Kam divainību daudz paties.
Jēl svētīt pūles neliedzies,
Ak, mūza episkā! Sai ceļā
Man balstam spieķi rokā liec
Un sāpus aizmaldities liedz!

Ar to kursīvs beidzas.

Tā, pietiks! Slogs no pleciem veļas,
Un klasicisms gūst nodevas;
Kaut vēlu, pateikts ievads mazs.¹

Dzejniekam ir citādi ceļi, citāda gaita, citāds sižeta ceļaspieķis. Tā ir «autora vienotā savdabīgā morālā attieksme pret priekšmetu»,² ko Tolstojs uzskatīja par jebkura daiļdarba vienotības pamatu. Tas ir dzīvu dvēseļu meklējums Krievijā un pašas šīs zemes dvēseles meklējums.

Tas, ko autori saka paši par sevi, nav jāidentificē ar to, kas patiešām nosaka viņu darbu radīšanas likumus. Cilvēki strīdoties, pierādot savu patstāvību, savu prioritāti, nereti izvairās no tiešas ceļa aprakstīšanas, tas ir, atrisinājumu meklējot, neanalizē izdarītās kļūdas, kas arī var būt lietderīgas.

Filmā «Streiks» it kā nav autora. Montāžas lapās rakstīts, ka scenāriju veidojis Proletkulta kolektīvs, bet uzņēmusi Proletkulta teātra darba grupa. Trešajā vietā tiek minēti Sergejs Eizenšteins un Eduards Tisē. Tā bija

¹ Atdzejojusi Mirdza Bendrupe.

² Толстой А. Н. Полное собрание сочинений, т. 30. М., 1951, стр. 18.

nodeva laikam. Majakovskis, nenorādot autoru, izdeva «150 000 000», sākumā likdams iespiest:

150 000 000 meistarū šai poēmai vārds.

Lode — ritms.

Atskaņa — uguns sprēgā no ēkas ēkā.

150 000 000 mutes manā runā dārd.

Ierindas solis — rotators

laukumu bruģi kā papīrā

Iecērt šo vārdu spēku.¹

FILMAS «STREIKS» SIŽETS, KONFLIKTS UN MONTĀŽA

Kas vispār ir mākslas saturs, kāpēc mākslā satura izteikšanai vajadzīgi sižeti?

Vārds «sižets» ir tiešs tulkojums no franču valodas un nozīmē «temats, priekšmets.»

Filma «Streiks», ko veidoja Proletkulta laikā (filmēšana notika Pirmā valsts kinofabrikā), bija iecerēta kā piektā sērija septiņsēriju filmā par revolucionāro cīņu. Pārējās tā arī palika neuzņemtas. Sižeti plānā eksistēja kā revolucionārās cīņas stadiju nosaukumi.

Trūka tomēr skaidras autora attieksmes, savas attieksmes. Nebija jauna izgudrojuma, jaunas tvaika izmantošanas, mākslas parādības netika dialektiski pārveidotas jaunas pasaules uztveres izpaušanai.

«Streika» tapšanas vēsture ir pārsteidzoša. «Streika» scenārijs kopā ar prologu aizņēma tieši desmit lappuses. Turklāt prologs aizņēma četras lappuses, tas ir, apmēram pusi. Tagad šis scenārijs atgādina parodiju. Tajā nav darbības, bet visu laiku tiek pieminēti kinematogrāfiskie paņēmieni — tas, ko mēs toreiz dēvējām par «aparāta ļaunprātīgu izmantošanu».

Lai negarlaikotu lasītāju, es pēc kārtas minēšu vienīgi šī scenārija pirmos plānus.

1. Amerikāņu diafragma. Tuvplāns. Me-
daļa griežas uz horizontālas (plaknes), to apstādina cars
(pret skatītājiem).

2. Tālplāns. Purvs.

3. Uzplūdots. Strādnieki strādā.

4. Tālplāns. Kūdras raktuves.

5. Direktora seja.

¹ Atdzejojis Pēteris Zirņītis.

6. Tālpplāns. Upe.
7. Strādnieki ūdenī.
8. Uzplūdums. Tālpplāns.
9. Strādā dzirnavas.
10. Uzplūdums. Meža klajums.
11. Šahtas.
12. Uzplūdums. Tālpplāns. Strādā rūpnīca.
(No augšas.)
13. Ūdenskritums.
14. Uzplūdumi. Tālpplāns. Rūpnīca. (Iekšpuse.)
15. Direktors ar galošu.
16. Dzelzceļa sliedes ar strādniekiem.
17. Uzplūdumi. Dzelzceļš.
18. Uzplūdumi. Šķērsām cits dzelzceļš.
19. Uzplūdumi. Rūpnīca. Trešais dzelzceļš.
20. Uzplūdumi. Trīs dzelzceļi. Direktora figūra.
21. Direktors un (uzplūdumi) noliktavas izkrau-
šana.
22. Uzplūdums. Kalējtilta iela.
23. Uzplūdumi. Pa Petrovku brauc automobilis ar
direktoru.
24. Uzplūdumi. Banka. Petrovka, Kalējtilta iela.
25. Uzplūdumi. Banka (ēka). Operāciju zāle (no
augšas).
26. Uzplūdumi. Atveras deviņpadsmitais seifs.
27. Direktors diviem bankas kalpotājiem sniedz instruk-
ciju. Akcijas.
28. Griežas nauda.
29. Medaļa.
30. Gorodovojs.
31. Strādnieki saņem algu. (Sīknauda. Algas grāmatiņa.
Sodi.)
32. Tālpplāns. Strādnieku barakas ārskats.
33. Vidējais plāns. Uzplūdums. Baraka (iekš-
puse). Strādnieki pārnāk no darba.
34. Daļējs tuvplāns. Bļoda. Apkārt rokas ar ka-
rotēm.
35. Pilnā augumā. Strādnieki velk spaini, no spaiņa
ceļas tvaiki.
36. Tuvplāns. Bļoda. No kadra ārpuses līst zupa.
Kartupeļi un vērsa acs.
37. Daļējs tuvplāns. Strādnieku novājējušās se-
jas skat[ās] uz leju.

38. Tuvplāns. Zupas virspuse, peld kartupeli un vērsa acs. Acs tuvojas aparātam. Amerikāņu diafragma.

39. Acs atdzīvojas, tajā parādās.. Iornete. Amerikāņu diafragma mazliet atveras.

Turpinājums nav atjautīgāks.

40. Vidējais plāns. Grezns gastronomijas veikala skatlogs.

41. Vidējais plāns. Caur stiklu skatās direktors un resna dāma.

42. Vidējais plāns. Petrovka tuvojas aparātam.

43. Uzplūdumi. Petrovka, brauc automobiļi (tuvplānā; kustību projām no aparāta).

44. Uzplūdumi. Brauc automobiļi. Griežas stikla durvis.

45. Uzplūdumi. Automobiļi. Durvis. No tālienes aparātam tuvojas direktora seja. Tuvplāns. Direktors uzliek galvā cilindru.

46. Uzplūdumi. Tuvplāns. Direktora seja. Tuvplāns. Vakariņu detaļa.

47. Tālplāns. Vakariņu panorāma.

48. Uzplūdums. Panorāma: vakariņas un uzklātais galds (no augšas).

49. Tālplāns no augšas. Uzklātais galds (kadrā). Pa apli kustas rokas. Saskandina glāzes. Glāžu grupa tuvojas aparātam.

50. Vidējais plāns. Saskandinātu glāžu grupa. Uzplūdums. Tuvplāns. Petrovskas smaidīgā seja.

51. Petrovskas seja. Pa diagonāli uzraksts Faberžē juvelieru veikals. Centrā flakonu grupa, griežas uz labo pusi.

52. Faberžē. Uzplūdums. Briljanti griežas uz kreiso pusi.

53. Briljanti un smaržas. Uzplūdums. No pudelēm dažādos virzienos šķīst šampanietis.

54. Uzplūdums. Līst šampanietis. Ar šampanieti piepildāma baseina virspuse.

55. Baseins. Uzplūdums. Petrovskas kājas (vidējais plāns) ieslid šampanietī.

56. Uzplūdums. Daļējais tuvplāns. Petrovskā kadrā līdz krūtīm iegrimst šampanietī. Uzplūdums. Petrovskā līdz krūtīm šampanietī. Uzplūdums.

Viņa noliecas baseinā (daļējs tālplāns).» (6. sējums, 33. un 34. lpp.)

Buržuāzija izpriečājas un demoralizējas. Buržuji ir bagāti, daudz ēd, daudz dzer. Viņiem pieder juvelieru veikali, briljanti un smaržas, un viņi peldina kādu baltmiešīgu sievieti — viņa parādīta «piecos uzplūdušos» — šampanietī. Vīrieši buržuji dzer no vannas putojošo šampanietī. Tajā pašā laikā veļas mazgātāja mazgā veļu. Veļa mirkst ziepainā ūdenī. Lūk, salīdzinājums.

Buržuāzija dzīvo labi, strādnieki dzīvo slikti.

Viss ir pareizi.

Un, lai cik dīvaini arī būtu, Eizenšteins to nodiktēja Grigorijam Aleksandrovam. Strādāja lieliski cilvēki.

Tālāk «cīnītāju roka nogura cirst».

Daļas kļuva aizvien īsākas.

Tā, piemēram, visā trešajā daļā ir 24 kadri, piektajā daļā 13 kadri, septītajā daļā — 8.

Epilogā ir Leņina citāts: «Streiki bija bruņotās sacelšanās skolas.» Kā to saprast, scenārijā nav pateikts.

Bet tas ir parādīts filmā.

Vecajiem meistariem bija tāds izteiciens: «Acis darba izbīstas, rokas nebīstas.»

Rokas darbā. Darba apziņa bieži parādās darba rezultātā. Tā ir strīda priekšnojauta, kad Eizenšteins rakstīja:

«Satura sižetiskās apstrādes forma — šajā gadījumā pirmo reizi izmantotais scenārija montāžas paņēmieni (tas ir, tā veidošana nevis uz kaut kādu vispārpieņemtu dramaturģijas likumu pamata, bet izsakot saturu ar paņēmieniem, kas nosaka montāžas uzbūvi kā tādu vispār, piemēram, hronikas materiāla organizēšanā), tāpat arī pareiza redzes leņķa nostādne attieksmē pret materiālu šajā gadījumā izrādījās piedāvātā materiāla galvenās formālās izpratnes rezultāts — režijas galvenā formāli atjaunojošā «trika» rezultāts filmas uzbūvē, kas (vēsturiski) noskaidrojās pirmā kārtā.» (1. sējums, 110. lpp.)

Jāatzīstas, ka esmu vainojams par šīs rindkopas tapšanu, jo diezgan agri, 1916. gadā, ieviesu šo jēdzienu «māksla kā paņēmieni», tikai nepaskaidroju, kas tas ir par paņēmieni. Grieķi to zināja labāk par mani, viņi nosauca mākslas darba pamatelementus par «shemata». Shemata ir sākotnēji izveidotās vingrotāja kustības.

Viņi ieviesa izveidoto struktūru jēdzienu un, protams, nedomāja, ka shematas veido mākslas darba būtību vai summējoties rada mākslas darbu.

Eizenšteins vēl piebilda: «Starp citu, interesanti, ka tādēļ pašā «Streika» un citu «Uz diktatūru» daļu izklāstījuma tehnikā scenārija momenta būtībā nebija un iznāca lēciens: tēma — montāžas lapa, kas ir pilnīgi loģiski pēc pašas darba montāžas būtības.»

Prologs, par kuru mēs tikko runājām, vispār netika uzfilmēts. No tā palika divi vārdi. Prologs beidzās tā: «Fabrikā viss ir mierīgi.» Uzraksts aizkavējās uz ekrāna, pēc tam apkārt vārdam «bet» parādījās aplītis, un tālāk sākās stāstījums.

Kāds tad šis «bet» bija fabrikā?

Samezģlojums — strādnieka pašnāvība.

Tā ir spēļu filma, ļoti saasināta, traģiska filma, ar vētraiņu darbības kāpinājumu.

Atrakcijas — aizvien asākas sadursmes.

Pats streiks it kā sākas ar to, ka strādnieki atgriežas pie puszemnieciska dzīves veida, parādās pīles, zosis, ir kaut kāda mierīga saimniecība, parādīts labsirdīgs ciemats, kas nepavisam nešķiet kareivīgs.

Pēc tam viss aizvien saasinās un saasinās.

Valdības avīzes — es atceros no bērņības un jaunības — par streikiem vienmēr rakstīja ar nosaukumu «nekārtības».

Tātad vajadzēja sarīkot «nekārtības». Nekārtību sarīkošana bija labi noorganizēta. Šim nolūkam izmantoja hulīgānus, kam bija sakari ar policiju. Kad cilvēku ne vienreiz vien ved uz policiju, viņš nevar dzīvot, ja viņam nav nekādu sakaru ar policiju. Sākumā tiem ir labvēlīgas iecietības raksturs, pēc tam nāk sadarbība. Katordznieks Vidoks kļuva par Parīzes policijas vadītāju. Katrīnas laikā katordznieks Vaņka-Kains, pazīstamais laupītājs, kas uz Volgas aplaupīja pat Gruzijas careviču, kļuva par ziņu pienesēju, kurš prasmīgi lika lietā «vārdus un darbus», bet pēc tam par policijas vadītāju, kas gan nepasargāja viņu no izgāšanās skopcu lietā.

Starp skopciem bija bagāti tirgotāji, viņi bija stiprāki par zagli. Policists Vaņka-Kains nokļuva katorgā Rēveles tuvumā, kur arī nomira.

Filmā «Streiks» spilgti, groteski, tomēr pārāk rotaļīgi parādītas padibenes. Par to es rakstiju pēc filmas pirmās demonstrēšanas rakstā par filmas izšķirošo nozīmi.

Scenārija otrajā daļā viss notiek diafragmās un uzplūdomos. Ar ko izskaidrojama šī pārbagātība? Ar to, ka uzdevums tiek izpildīts ar aprautiem fragmentiem. Filmā tas viss mainījās. Tagad, kad izdod Eizenšteina darbus, vajadzētu vienlaikus publicēt scenāriju kā pieteikumu un montāžas lapas ar sakadrētu darba pierakstu. Filmā viss ir konkrēts. Konflikts balstās uz to, ka strādnieki ir neapmierināti. Bet streika iemesls, kā jau minējām, ir tas, ka vienu no strādniekiem nepatiesi apsūdz zādzībā. Viņš pakaras. Fabrika sāk streikot. Vecā lietuve negrib streikot. To piespiež. Kantorī izsit logus.

Filmā parādītajiem cilvēkiem ir «savs dzīves stāsts», un šie stāsti nav episki, bet dramatiski.

Fabrika streiko; parādīts strādnieks — viņš guļ, apsedzis galvu ar kaut kādu lupatu.

Mazs puisītis viņu modina. «Tēti, ir laiks...» Bērns zina darba nemainīgumu. Pēc tam viņi rotaļājas. Nākamais ir plāns ar bērnu, kas modina tēvu: «Tēti, ēdīsim pusdienas!»

Bet nav ko ēst, un tēvam nav ko smēķēt. Laba ir epizode, kad bērns rotaļājas ar tukšu tabakmaku, izlikdamies, ka ēd to.

Aina, kur strādniekus izklīdina kazaku nodaļa. Strādnieki apsēžas — zirgi nekāpj tiem pāri. Citā epizodē puisītis viens pats atrodas zem zirga kājām. Māte metas pie bērna.

Kazaki sit viņu ar nagaiku.

Strādnieki viņu aizstāv.

Viss novests līdz niknai sadursmes nepieciešamībai.

Policija pēc fabrikantu pavēles saistās ar huligāniem.

Huligānu karaļa adjutants Eizenšteinam ir punduris. Tam ir zināms attaisnojums. Viena no pratināšanas ainām notiek restorānā. Kad strādnieks aiziet, uz galda uzrāpjas divi punduri: vīrietis un sieviete, viņi dejo.¹

Tālpilnā dejo sieviete, viņa parādīta it kā krītot; tā tiek griezts kadrs. Filmā viss ir sīzētiski pārdomāts. Pat patvārim ir savs mākslinieciskais stāsts. Tas organizēts ar dažādiem notikumiem.

¹ Punduri pēc tam kļūs par pastāvīgu «melno filmu» tipāžu.

Sākumā ar daudzām veiksmīgi atrastām detaļām uzstāda patvāri, pēc tam dzer tēju. Beigās, kad sagrauj strādnieku ciematu, ugunsdzēsējs ar brandspoitā strūklū sasit patvāri. Patvāris bija svarīga vecās sadzīves sastāvdaļa. Čehovs to ļoti labi parādījis stāstā «Zemnieki». «Streikā» patvāris ļauj saprast, cik ass ir fabrikantu uzbrukums strādniekiem.

Rodas tas, ko Andrejs Belijs nosauca par «sižetu detaļās». Tā ir masu filma, darbojas masas, bet šīm masām ir sava vēsture, savas peripetijas. Slepēnpolicistiem, kas izseko strādniekus, ir iesaukas — Pūce, Lācis, Lapsa un tā tālāk. Sergejam Eizenšteinam bērniībā patika zīmēt cilvēkus zvēru izskatā. Vai viņš zēna gadus zināja, ka tādas pašas skices zīmējis Leonardo da Vinči? 1914. gada patriotisko manifestāciju laikā Eizenšteins manifestāciju attēloja kā zvēru manifestāciju, kur nes patriotiskus plakātus. Tā ir Eizenšteina pirmā revolucionārā izpausme. Zvēri ir cilvēku raksturojumi, tā nav vienīgi alegorija. Slepēnpolicijas aģentu saraksts papildināts ar fotoattēliem. Fotoattēli iestiprināti biežās albumu lapās. Tā darīja buržuāziskās ģimenēs. Fotoattēlus toreiz nelīmēja uz kartona, tās iebāza paspartū lapās. Aplūkojot žandarmērijas albumu, fotoattēli top par dzīviem cilvēkiem — tie iznāk, paklanās. Viens pat pakar cepuri uz lappuses stūra.

Tas akcentē cilvēka krišanu, viņa aizraušanos ar slepēnpolicijas aģenta lomu.

Eizenšteinam bija vajadzīga asa jēdzienu un jēdzieniski bagātu fragmentu sadursme.

Šī filma ir lieliska, tagad tā interesantāka nekā agrāk. Tagad to skatās Parīzē, Vācijā, Amerikā. Filma par strādniekiem, par demonstrācijas izklīdināšanu ar ugunsdzēsēju šļūteni palīdzību, par sadistisko nežēlastību, ar kādu izdarījās fašistiskie algotņi, kurus šim darbam norīkojuši pieklājīgi, sirmi cilvēki cilindros, šodien ir vēl reālāka nekā uzņemšanas laikā.

Tagad policistu bruņucepurēs iemontēti radiouztvērēji. Brandspoitus nomainījuši uz bruņotiem automobiļiem uzmontēti ūdensmetēji. Tomēr «Streiks» nešķiet novecojis. Dzīve atjaunināja vecās filmas jēgu. Filmā parādītajam stāstam par streiku tagad ir nozīme arī kā cīņas teorijai.

Filmā «Streiks» strādāja cilvēki, ar kuriem Eizenšteins sadarbojās, veidojot uzvedumu «Arī gudrinieks pārskatās». Tie ir cilvēki, kas pēc tam ar viņu kopā strādāja pie

filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»». Viņus dēvēja par dzelzs piecnieku. Tie ir Štrauhs, Aleksandrovs, Gomorovs, Lēvšins, Antonovs. Vēlāk viņi kļuva par lieliem aktieriem un režisoriem.

Filmai ir sava dramaturģija, savs sižets, bet tikpat kā nav fabulas — tā ir gandrīz nebūtiska. Far filmas sižetu kļuva masu mijiedarbība.

Vsevolods Ivanovs stāstīja: Maskavas Dailes teātri iestudējuši viņa lugu «Blokāde». Atnācis Staņislavskis. Paskatījies un, raudzīdamies uz masu skatu, sacījis: «Maz ļaužu.» Cilvēku bija daudz. Visi klusēja. «Paceliet rokas,» sacīja ievērojamais režisors, «paceliet visi, kam nav precīza uzdevuma masu kustībā!» Pacēla rokas divas trešdaļas no cilvēkiem, kas atradās uz skatuves. «Ejiet prom no skatuves!» Bet palikušajiem teica: «Atkārtojiet ainu!» Un aina ieskanējās. «Jūs redzat,» Konstantīns Staņislavskis turpināja, «ka tagad cilvēku ir vairāk, jo mēs varam redzēt, ko katrs dara, mēs vērojam viņu rīcību, viņu sakarus, un izrādās, ka viņu ir daudz. Bet tad bija drūzma, un drūzmēties var desmit tūkstoši cilvēku, bet, cik cilvēku, to mēs nezinām un tas mūs arī neinteresē.»

Jaunais sižets — tā bija jauna attieksme pret cilvēku, pret pūļa cilvēku.

Cilvēkiem filmās «Streiks» un «Bruņukuģis «Potjomkins»» ir sava rīcības līnija. Mēs vērojam viņus. Sākumā viņi parādās, it kā nemēģinādami pievērst uzmanību, pēc tam plāni kļūst nedaudz garāki, un šis nelielu noveļu un skiču apvienojums rada jaunu iespaidu. Tā Dostojevskas «Piezīmēs no Mirušo nama» katordznieki sākumā parādās kā garāmejot, taču nosaukti vārdā. Pēc tam viņi parādās aizvien tuvāk. Tam seko novele par katordznieku, viņa stāsts par sevi. Pēc tam viņš atkal aiziet pūlī. Mēs viņu pūlī pazīstam, viņš pārstāv pūli un padara cilvēkus tajā atšķirīgus. Tā veidoti Ali un Petrovs, Akims Akimovičs un Mihailovs, kā arī daudzi citi.

Sergejs Eizenšteins pats nezina darba grūtības. Viņš jau baidījās no toreizējās tiešās mākslas noliegšanas. Viņš vēlāk rakstīja: «Sākt ar to, ka «Streiks» nepretendē uz aiziešanu no mākslas, un tur slēpjas tā spēks.» (1. sējums, 113. lpp.)

Tur viņš saskatīja savu nopelnu, savas attīstības noslēpumu.

Mūs tagad neinteresē Dzigas Vertova un Eizenšteina strīds. Mēs nenoliedzam nevienu no viņiem. Viņi virzījās uz priekšu katrs savā veidā, taču viņi ir viena procesa daļa. Tāpat kā kādreiz Gončarova strīds ar Turgeņevu «nebija pārpratums, bet attīstības konflikts».

«KUĻŠOVA EFEKTS» UN MONTĀŽAS PAKĀPES

Par montāžu mēs turpmāk sauksim tādu kinolentē uzfilmētā materiāla fragmentu sakārtojumu, kas savstarpējās attiecībās paūz noteiktu režisora domu.

Jau 1922. gadā Ļevs Kuļšovs radīja jēdzienu, kas visā kinematogrāfistu pasaulē ieguva nosaukumu «Kuļšova efekts».

Tiek ņemta montāžas frāze, tas ir, noteikts uzņemto kadru savienojums. Vienu no tiem apmaina, un visas frāzes nozīme iegūst citu jēgu.

Mēs varam parādīt cilvēka seju (Kuļšova izdarītajā eksperimentā tā bija Mozžuhina seja) savienojumā ar dažādiem kadriem. Atkarībā no tā, kas būs parādīts blakus — pusdienas, sieviete, bērna līķis, ainava —, tuvplānā uzņemtās cilvēka sejas izteiksmi mēs uztversim dažādi.

Šo filmas lentē fiksēto un realizēto montāžas eksperimentu es neesmu redzējis. Kuļšovs 1921. un 1922. gadā par to stāstīja savas grupas locekļiem.

Es aizmirsu par to pajautāt Ļevam. Viņš nomira. Pasaulē kinematogrāfiskā doma «efekta» autora tiesības piešķirusi Kuļšovam. Pats Ļevs Kuļšovs atzina, ka viņa autora tiesības ir reālas, bet tikpat labi viņa uzvārda vietā varētu būt arī cits. To pašu var teikt par daudziem atklājumiem un izgudrojumiem.

Marks Tvens sacīja, ka neesot nekā pārsteidzoša, ka Kolumbs atklājis Ameriku, jo viņš izvēlējās tādu ceļu, pa kuru, dodoties okeāna plašumos, nevarēja neuzdurties Amerikas kontinentam.

Būtu daudz pārsteidzošāk, ja Kolumbs nebūtu atklājis Ameriku.

Starp citu, tā arī notika.

Slavenais jūras braucējs uzdūrās lielām salām, kas pieredēja citam kontinentam, un nepazina tās: viņš tās noturēja par Indijas krastiem.

Citādi Amerika sauktos par Kolumbiju.

Kuļešovs, ievērojis montāžas efektu, fiksēja un izskaidroja to, un tādēļ šis efekts pamatoti nosaukts viņa vārdā. Pārtulkojot vēlākā kinematogrāfa valodā, tas nozīmē, ka kinematogrāfiskā izteikuma jēga ir atkarīga no dažādu uzņemto fragmentu sadursmes.

Vēlākā efekta izpratne izpaužas tā, ka skaņu rinda saduras ar attēla rindu, pati attēlu rinda atkarībā no krāsas dažādi izpauž jauno saturu: tas ir polifonisks.

Sergejs Eizenšteins uz milzīga materiāla pamata aplūkoja dažādas montāžas sadursmes, izveidoja savstarpējo sakaru teoriju. Ir ļoti interesanti, ka pēdējā Kuļešovam adresētajā Eizenšteina vēstulē runāts par montāžu un krāsu.

Lieli mākslas jūras braucēji apspriedās par jaunās, viņu atklātās pasaules kartogrāfijas likumiem.

Aptuveni runājot, māksla attīstās pa spirāli, kad jaunais atklājums šķietami sakrīt ar konstrukcijām, kas atrodas spirāles apakšējos lokos.

Māksla neko nezaudē, bet visu pārmaina.

Atsevišķs autors, attīstīdams savu izteiksmes veidu, tāpat atkārtoti savus atklājumus, tos mainot.

Eizenšteina pirmais jaunības atklājums bija «atrakciju montāža». Tā ir spēles fragmentu savienošana, kuras rezultātā tiem jāizraisa skatītāju emocijas, it kā nepievēroties citām asociatīvajām rindām, jēdzieniskajam piepildījumam.

Realizējot šo ieceri, izrādījās, ka atrakciju savienošanai nepieciešams jēdzienisks paveids, kas tās saistītu un saļidzinātu.

Sākumā par šādu pavedienu kļuva parodija.

Jaunā mākslas parādība eksistēja, it kā turēdamās pie vecās margām.

Filmās «Streiks» un «Brunukuģis «Potjomkins»» montāža kļuva jēdzieniska; tā bija revolūcija. Filmas «Streiks» epizodes savstarpēji savienoja strādnieku streika organizēšanas loģika un uzņēmēju un valdības pretdarbība.

1905. gada revolūcija nebija pilnīga, tā bija it kā mēģinājums, jo trūka spēka bez organizācijas aptvert visu valsti.

Par atsevišķu jēdzienisko momentu jēdzienisko sakaru sižetu kļuva matrožu revolucionārā noskaņojumā kāpinājums, sacelšanās, pilsētas simpātijas tai, nežēlīgā pretdarbība, kura izpaudās apšaušanā uz kāpnēm, un revolūcijas

neuzvaramība, kas izpaudās bruņukuģa braucienā cauri eskadrai. Eskadrai vajadzēja apšaudīt dumpīgo kuģi, bet eskadra apsveic sacelušos matrožus kā brāļus, apsveic, tomēr nepievienojas sacelšanās dalībniekiem.

Katram laikam ir savi izgudrojumi. Katrā laikmetā izgudrojums netiek līdz galam pilnveidots. Tas notiek nākamajos spirāles lokos.

Iepriekšējais apziņas stāvoklis, kas radījis savu māksliniecisko struktūru, palīdz jaunajam māksliniekam tādējādi, ka viņš tai piešķir jaunu jēgu un tā viņam palīdz pārvarēt pašam sevi.

Mitoloģiskie sižeti tēlniecībā un glezniecībā savā laikā bija gandrīz obligāti.

Sergejs Eizenšteins ņēma visvienkāršākās, tā sakot, laukuma konstrukcijas, kas visiem pazīstamas, un izcēla starp tām jauno, nezināmo.

Neaizmirsīsim, ka Puškins rakstos par drāmu sacīja:

«Drāma dzima uz laukuma un bija tautas izprieca. Tauta, tāpat kā bērni, prasa interesantumu, darbību. Drāma sniedz tai neparastu, dīvainu notikumu. Tauta prasa spēcīgas izjūtas, tai arī nāves soda izpildīšana ir izrāde. Smieklī, līdzjutība un šausmas ir trīs mūsu iztēles stīgas, ko satricina dramatiskā burvība.

Drāma atstāja laukumu un pēc izglītotas, izmeklētas sabiedrības pieprasījuma pārcēlās uz pilīm. Dzejnieks aizgāja uz galmu. Bet drāma tomēr paliek uzticīga savam sākotnējam aicinājumam — iedarboties uz daudziem, apmierināt to ziņkārību.»¹

A. Ostrovskis, runājot par Šekspīru, atzīmēja viņa konstrukciju tradicionālītāti, neuzskatot to par trūkumu. Viņš sacīja:

«Intrigu ir grūti izgudrot tādēļ, ka intriga ir meli, bet dzejnieka pienākums ir runāt patiesību. Laimīgs ir Šekspīrs, kurš izmantoja gatavas legendas: viņš ne vien neizgudroja melus, bet pasakas melos ielika dzīves patiesību. Dzejnieka uzdevums nav izdomāt vēl nedzirdētu intrigu, bet gan pat neticamus notikumus izskaidrot ar dzīves likumiem.»²

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах, том VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 213—214.

² «Русские писатели о литературе» в 3-х томах, т. 2. Л. «Советский писатель», 1939, стр. 77.

«Aizņemieties» — rakstu ar šādu nosaukumu Eizenšteins uzrakstīja 1932. gadā. Tajā formulēta rūgta pieredze un izteikti daži diskutējami apgalvojumi.

Sergejs Eizenšteins nekad neizvirzīja šizeta problēmu. Analizēs viņš izmantoja klasisku darbu iztirzājumus. Iekšēji Sergejs Eizenšteins, viņa sirds un prāts bija zināšanu pārslogoti, uz viņa pleciem gulēja grāmatu nasta.

Viņš gāja, vilkdams sev līdzī grāmatu vagonus.

Salīdzinādams faktus ar faktiem, viņš mēģināja uzminēt, kāpēc Dimā varēja tik viegli rakstīt.

Dimā, tēva, literārais mantojums aptver 1200 sējumus, un šos sējumus lasa. Analizēdams romāna «Grāfs Monte Kristo» uzbūvi, Eizenšteins citē Liku Dibertonu, kurš stāsta par romāna šizeta rašanos:

«Ceļojot pa Vidusjūru, Dimā brauca garām nelielai saliņai, kur viņam nelāva izkāpt krastā, jo sala «atradās infekcijas stāvoklī» un tās apmeklēšana viņam draudēja ar karantīnu. Tā bija Monte Kristo sala. Šis nosaukums viņu toreiz pārsteidza. Pēc dažiem gadiem, 1843. gadā, viņš vienojās ar kādu izdevniecību par grāmatu «Ceļotāja iespaidi Parīzē», bet viņam bija nepieciešams romantisks šizets. Reiz viņam gadījās atrast divdesmit lappušu garu stāstiņu «Briljants un atriebība», kura darbība notika Otrās restaurācijas laikmetā un kurš bija iekļauts Pešē krājumā «Atmaskotā policija». Viņš atrada to, par ko bija neskaidri sapņojis. Tur bija šizets: Monte Kristo meklēs ienaidniekus, kas noslēpušies Parīzē.

Pēc tam viņa līdzstrādniekam, vēsturniekam Makē, ienāca prātā stāsts par Monte Kristo un skaistās Merse-desas mīlestību un Danglāra nodevību. Un abi draugi devās ceļā pa grāfa Monte Kristo pēdām, un romantisku ceļojuma piezīmju vietā iznāca īsts romāns.

Goā dzimušais mēnessērdzīgais abats Faria, kuru Šatobriāns redzēja bridī, kad tas velti mēģināja nāvējoši hipnotizēt kanārijputniņu, veicināja noslēpumainības kāpinājumu, un pie horizonta sāka veidoties Ifas pils kontūras... Edmona Dantesas un sirmgalvja Farias kaze-māti...

Tā faktiski veidojas darbi.

Pārdzīvot, kā tas notiek, un pašam tur piedalīties —

manuprāt, tas ir studentiem visnoderīgākais un produktīvākais.

Turpretī «metodiķi», kas sludina ko citu un iesaka citas receptes, vienkārši ir... mori, kas nav pat Pētera Pirmā mora cienīgi.

Tomēr «nejaušību» ir daudz mazāk nekā var šķist un likumsakarība daiļrades procesā ir jūtama un konstatējama. Pastāv metode. Taču visa negēlība ir apstākļi, ka no aizspriedumainas metodoloģiskas nostādnes pat pīga nepiedzims. Gluži tāpat, kā no jaunrades potences vētrainās straumes, ko neregulē metode, dzims vēl mazāk.» (2. sējums, 64. lpp.)

Tas izskatās ļoti pārlicinoši un pat nicinoši attieksmē pret tiem, kas neies jautrā Dimā pēdās, kurš saistoši aprakstīja pat kulinārijas receptes.

Bet «Grāfs Monte Kristo» ir piedzīvojumu romāns.

Analīze, ko citējis Eizenšteins, ir savdabīga tāda literāra darba analīze, kas veidots pēc atrakciju montāžas principa.

Kas romānā sasaista epizodes?

Viena lieliska nejaušība, otra lieliska nejaušība — un rezultātā iznāk sarežģīts daudzsēriju ceļš, ko noiet nabags, kurš pēkšņi kļūst pasakaini bagāts.

Konflikts: nabadzība un negaidītā bagātība, kas naba-gam ļauj atriebties.

Pirmkārt, piedzīvojumu romāns neaptver visus interesantu sižetu veidošanas gadījumus. Otrkārt, romānā «Grāfs Monte Kristo» izmantotas metodes, kas nav atrodamas atrakcijās. Apmelojuma dēļ cietumā nokļuvušā jaunā matroža atriebība sižetiski novilcināta, savus labos darbus viņš nedara tūlīt. Pārgērbies viņš aiznes uz vecā labā saimnieka māju briljantu, pēc tam vēl briljantus; beidzot pilnās burās un ar visu apkalpi ievē ostā jaunbūvētu kuģi, ar ko aizstāt katastrofā bojā gājušo labsirdīgā sirmgalvja korveti.

Arī atriebība nobremzēta, bagātināta ar noslēpumiem un atbilst ļaundaru noziegumiem: banķieris, kas apzadzis un novedis līdz badam jūrnieka tēvu, nokļūst bandītu rokās. Tie viņu moka ar badu un pamazām izputina, liekot maksāt vairākus tūkstošus franku par vienkāršu ēdienu.

Tikpat sarežģīti sodīts viltīgais ierēdnis, kas paildzinājis matroža ieslodzījumu. Dēlam, ko viņš pazudinājis, liek uzcelties no mironiem, sievu padara par indētāju. Sods

beidzas ar to, ka, veicot prokurora pienākumus, šis kungs no apsūdzētā dzird šausmīgu atbildi: «Sev par attaisnojumu es varu teikt vienīgi to, ka esmu prokurora dēls, tas dēls, ko prokurora kungs gribēja nogalināt.»

Šis dēls tika izglābts un pa daļai nejauši izaudzināts par nelieti.

Pazīstamajā indiešu filmā «Klaidonis» visa šī shēma ir saglabāta, taču tajā ielikti citi morālie motivējumi. Klaidonis ir tiesneša dēls, aizstāve — tiesneša audzumeita. Klaidoņa māti sabraucis tiesneša — viņas vīra — automobilis, viņa guļ slimnīcā neviena nepazīta, jo viņas seju sedz pārsējs...

Interesantas atrakcijas kļūst par sižetiem tad, kad tās izvietotas noteiktā veidā un darbojas mākslinieciskās uzbuves strāvas ietekmē.

Pretrunas montāžā, tieši notikumu konflikti padara romānu interesantu.

Tēvs soda dēlu, tēvs vainīgs dēla priekšā, bankieri soda ar badu, gudro mūku cietumā uzskata par vājprātīgu. Bet matroža varoņdarbs ir tikai tas, ka viņš uzklausa vājprātīgo, noticēja neticamajam.

«Gudrinieks» montēts, pārveidojot parodiski atsevišķus fragmentus, sadzīves komēdijas klasisko motivējumu apgāžot ar ekstravagantiem motivējumiem. Šajā gadījumā atrakcijas aizēnojušas montāžu, un tāpēc vēl grūtāk bija saprast, kas ir montāža un kas ir sižets.

Dimā bija ārkārtīgi talantīgs. Viņš sarakstīja 1200 sējumus ne vien tāpēc, ka viņš tos samontēja no gataviem blokiem — viņa romānos ir daudz atkārtojumu. Servantess uzrakstīja divus lielā romāna sējumus, jo izprata jauno metodi, — atsegdams dona Kihota rakstura pretrunīgumu, viņš sajauc cildeno ar smieklīgo, filozofiski sniedza bezprāša darbus.

Dons Kihots nav bezpārejas spēle, tā ir vājprāta pāriešana gudrībā un veselā saprāta pāriešana banalitātē.

Sergejs Eizenšteins ir ģeniāls sava laika cilvēks. Tajā laikā režisors dominēja pār dramaturgu; vienas mizanscēnas negaidītība sadūrās ar jaunu mizanscēnu. Atsevišķu fragmentu pārveidošana, it kā to maskarādisms tajā laikā tika uzņemts kā jauna reforma.

«Streiks», «Bruņukūģis «Potjomkins»», «Oktobris», «Tērces plava» — tās ir cita rakstura parādības. Tajās Eizenšteins aizgāja tālāk par Meierholdu.

ATCEROS MIRUŠO DRAUGU,
VIŅA CEĻU UN MĀKSLAS SAREŽĢĪTO DAUDZVEIDĪBU,
RUNĀJU PAR KRIEVU MĀKSLAS NOZĪMI

L. Kuļešovs tajā laikā (1926. gadā) uzņēma filmu «Pēc likuma». Filmas «Pēc likuma» pamatā ir Džeka Londona stāsts «Negaidītais».

Stāsta saturs ir vienkāršs. Zelta meklētāju grupa atradusi zeltu. Cilvēki sapulcējas, domā braukt projām. Viena trūkst. Viņš atnāk ar šauteni un sāk šaut uz biedriem. Viņš nepaspēj nogalināt divus — vīru un sievu. Sieviete satver tā šauteni. Vajadzētu viņu nogalināt. Bet sieviete domā, ka cilvēks jātiesā. Taču nav kad, kur un kam viņu tiesāt. Būdiņa ieputināta sniegā. Guļ sasietais noziedznieks. Sēd divi cilvēki, kas viņu notvēruši. Viņi to tiesā, turklāt viņi paši ir liecinieki un prokurors. Un viņi to indiāņu klātbūtnē pakar.

Es sāku rakstīt šo scenāriju kopā ar Ļevu Kuļešovu. Citos Džeka Londona stāstos ir notēloti algādži. Viņiem nav naudas, lai nopirktu darba rīkus un suņus.

Pēc ilga darba pie scenārija mums iznāca, ka Dainens ir slepkava (viņu tēloja brīnišķīgais aktieris Fogelis). Viņš ir algādzis. Zelta meklētāju grupa zeltu nav atradusi. Strādnieks saimnieku vakariņu laikā aiziet mazgāt traukus, paņem no strauta smiltis, vēlreiz izskalo — un atrod zeltu. Tajā laikā citi apēd viņa vakariņas, jo viņš ir nokavējies. Bet viņš atnes bļodu ar zeltu. Kuļešovs lieliski parādīja Hohlovas roku ēnu pār šo zeltu. Dainenam ir konflikts ar ceļabiedriem. Tie viņu apzog. Viņš atrada zeltu, bet viņi to nepieņem par kompanjonu. Viņš tiem parādījis zelta atradni, ko būtu varējis arī noslēpt. Tādēļ viņš tiem uzbrūk, tādēļ kļūst slepkava. Tādēļ pārinieki viņu tūlīt nenogalina. Viņi to sasiem.

Un saimniece jautā slepkavam: «Miļais Dainen, kāpēc jūs to izdarījāt?» Viņš stāsta: zelts viņam vajadzīgs mātei, kura par viņu vienmēr teikusi, ka viņš būs karātavu putns, bet viņš būtu tai aiznesis zeltu. Visi trīs raud. Bet pēc tam tiek izpildīts nāves sods.

Kamēr veidoja scenāriju un filmēja, sniegs izkusa un Maskavas upe pārplūda. Tad Hohlova un Kuļešovs nosprieda — vai gan ūdens sliktāks par sniegu, pat ir interesantāks... Neliela ūdens ielenkta mājiņa — cietums. Šajā cietumā slepkavas priekšā viņa ienaidnieki. Šajā

cietumā spriedis tiesu. Bet pa to laiku uzzied kārkli, kas redzami aiz loga.

To es saku tāpēc, ka Eizenšteina ceļš tajā laikā nebija vienīgais. Blakus strādāja Pudovkins, Kuļešovs, nedaudz vēlāk parādījās Dovženko.

«Pārejas» spēle, cilvēka konflikts tā pārejas stāvoklī, tā nenoteiktībā, tā svārstībā saglabājās. Gorkija attēlotā māte kļuva par upuri tāpēc, ka uzticējās priekšniekiem. Tāpat savu biedru nodeva puisis filmā «Sankt-Pēterburgas gals».

Māksla ir daudzveidīga. Un vēl ilgi pa mūsu sliedēm brauks tvaika lokomotīves, elektrolokomotīves, dizel-lokomotīves. Un, kaut arī automobiļi aizņēmuši visus ceļus, pat automobiļi nav nemirstīgi. Tie nosmacēs pilsētas, un cilvēki atgriezīsies pie vecajām sliedēm, pie sabiedriskā transporta. Es vienīgi neesmu pārliecināts par to, vai viņi jās uz zirgiem. Bet būtu žēl, ja viņi to nedarītu. Saudzība pret pagātni, kam piešķirta cita jēga, jauna veco mākslas parādību izpratne — tās ir ģēnija iezīmes. Ģēnijs «laimē visu likmi», ģēnijs uzmin, kādas ir tās trīs kārtis, ko nevarēja uzminēt Hermanis. Bet tas, kas padarīts, kas iespēlēts, ir visu kopīgi veiktais. Mākslā mēs nestrādājam kopīgi. Bet kino sāka izpausties kopīguma parādības. Mēs rakstām dažādās istabās, dažādās valstīs, dažādos gadsimtos. Bet uz galda tiek apkopotas un saskaras grāmatas. Rodas jauna māksla.

Majakovskis it kā atvainojās, kad poēmā «Par to» sacīja, ka atkārtosies «не раз, и не пять», ka viņš griezīsies kā «poētiska vāvere».

Zīmīga ir atskaņa «опять»¹.

Vēlreiz es runāšu par sīžetu, par mākslas jēgu, par tās vienoto elpu.

Griezies, laika rats!

Jaunais Flobērs dialogā ar sievieti, kas viņam bija nosacīta partnere sarunā pašam ar sevi, 1852. gada 16. janvārī rakstīja: «Kas man šķiet skaists, ko es vēlētos izdarīt — tas ir uzrakstīt grāmatu par neko, grāmatu bez ārējās piesaistes, grāmatu, kas turētos tikai pati ar saviem spēkiem, ar sava stila iekšējo spēku, kā noturas gaisā Zeme, ne uz kā nebalstīdamās, — grāmatu, kurai nebūtu

¹ Latviskā atdzejojumā šādas atskaņas nav. (Tulk.)

gandrīz nekāda sižeta vai vismaz, ja iespējams, sižets gandrīz nebūtu manāms.»¹

Zeme neturas gaisā, Zemi notur pasaules pievilksanas spēks. Vajadzīgs citāds sižets, citādi sakari, citāds darba vērienīgums.

Memuāru monologs nav glābiņš, jo tu pats kļūsti par pavedienu, uz kura saver domas. Tu karājies pats sevī.

Vajadzīgi citi ceļi. Flobērs, pārcilādams pagātnes mākslu, literatūras stilus salīdzināja ar zābakiem. Viņš runāja par Gargantija zābakiem, kas bija novīti no samta, un uzskatīja to par renesanses stilu, tās ironiju.

Viņš runāja par Ludviķa XIII zābakiem, izgreznotiem ar lentēm un pušķiem, un salīdzināja tos ar Skideri saloniem: «Vienīgi iesāņus karājas garš spāņu zobens ar romiešu rokturi — Kornēls.»

Viņš runāja par Bualo laikmeta literatūru un par Beranzē literatūru kā par grizetes zābakiem. Viņš raksta: «Sāka jauno meklēt ārzemēs...»

Viņš apgalvoja, ka šis jaunais izrādījies vecs. Viņš atzina:

«Visu paraugu krievu zābaki cieta tādu pašu sakāvi, kā lapu, valahu, norvēģu literatūra...»²

Krievu literatūra pie viņa nonāca ar Turgeņevu, ar viņa darbiem un sarunām. Viņš aizgūtnēm lasīja tā grāmatas. Bija pārsteigts, cik daudz viltības slēpjas vienkāršībā.

Viņš bija pārsteigts par Tolstoju, viņa monumentālo romānu «Karš un miers» un strīdējās ar krievu literatūru. Francijas sakāves un Parīzes kapitulācijas dienās viņš rakstīja, ka grib «jautāt Turgeņevam, kā kļūt par krievu».³

Tajā laikā izdzisa komunāru pretošanās. Flobērs nezināja, ka ceļi uz Krieviju — caur sacelšanos.

Sergeja Eizenšteina skolēni pēc ilgām sarunām par glezniecību viņam jautāja: «Bet kā kļūt par Eizenšteinu?»

Es uzrakstīju grāmatu, cenzdamies saprast, kā kļūt par Eizenšteinu, kā neapmaldīties garajos un sazartajos mākslas ceļos, kā, no daudz kā atsakoties, atkal kļūt kosmiski brīvam.

¹ Флобер Гюстав. Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5. М., изд. «Правда», 1956, стр. 42.

² Флобер Гюстав. Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5, стр. 123—124.

³ Turpat, 497. lpp.

Šī filma ir padomju kino vislielākā veiksmē. Interesanti ir izanalizēt veiksmes likumus.

Kā tā tika gatavota, kā kļuva nenovēršama?

Veiksmi pirmām kārtām nodrošina režisors. Filmēšanu sākot, režisors bija ieguvis jaunu pieredzi, atsakoties no tiešas sekošanas vecās kinematogrāfijas pieredzei.

Blakus Eizenšteinam bija izcilais operators Eduards Tisē, kas agrāk bija strādājis kara hronikā kopā ar Ļevu Kuļešovu. Operators nebija saistīts ar skaistuma tradīcijām, viņš prata uzņemt esošo un no tā izveidot vajadzīgo.

Tisē ir operators stratēģis.

Viņš pakļāva nejausības, lika tām kalpot filmas iecerei.

Eizenšteinam bija uzticīga, viņa audzināta grupa. Pie tās piederēja Grigorijs Aleksandrovs, kas pazina kinolenti, prata kustēties, valdīt pār kustību, sportists, cilvēks ar stipru gribu. Talantīgs un enerģisks, pat kļūdās.

Dzelzs piecnieks zināja jaunās montāžas likumus, bija strādājis ar Eizenšteinu uzņemšanas laukumā. Tie bija vienas skolas cilvēki.

Filmas direktors J. Bliohs — viens no Pirmās jātnieku armijas komisāriem, organizators — prata pieņemt lēmumus, saprata, kā jāizturas pret atsevišķu cilvēku, lai šis cilvēks kļūtu derīgs kaujā, nodaļā, uzbrukumā.

Fabriku vadīja M. Kapčinskis.

Kapčinskis sāka ar armiju, uzdienēja līdz trīs ķieģeļiņiem uz zīmotnēm, bija kareivju padomes priekšsēdētājs, rakstīja diezgan sliktas lugas, pēc tam kļuva par Pirmās Maskavas valsts kinofabrikas direktoru.

Kinofabrika atradās Žitnajas ielas 27. namā, divstāvu ēkā. Tur strādāja Ļevs Kuļešovs, Ābrams Rooms, tur, sākot ar filmu «Streiks», strādāja Eizenšteins. Scenāriju nodaļā strādāja Ī. Babels, S. Tretjakovs, V. Percovs.

Fabrikas labākā daļa bija cilvēki.

Pēc Kapčinska vārdiem, filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»» dokumentācija izskatījās tā: ātršuvējs, tajā scenārijs «1905. gads» — dažas lappusītes uz plāna papirusu papīra, divas telegrammas no Sevastopoles, viena no Odessas, kinofabrikas atbilde, direktoram adresēta Sergeja Eizenšteina vēstule, pavēle par Eizenšteina un Tisē apbalvošanu par līdzekļu ietaupīšanu filmēšanas laikā, vadītāja

Bala-Dobrova pavēle par disciplināra soda uzlikšanu Kapčinskim sakarā ar ekonomijas režīma pārkāpšanu.

Viss.

Pāriesim pie scenārija.

SCENĀRIJS «1905. GADS»

Tas bija pārāk liels, neticami liels, ar tradicionālo sižeta pieraksti pa kadriem. To uzrakstīja zilacainā, jaunā Agadžanova-Šutko, veca partijas biedre.

Autorība ir sarežģīts jautājums. «Sarkano velnēnu» autors bija P. Bļahins. Režisors Perestiani publiski sacīja, ka viņš šo scenāriju pazaudējis jau filmēšanas sākumā un pēc tam improvizējis. Bet viņam vairs neizdevās uzņemt otru tik spēcīgu filmu. Brāļi Vasiljevi pēc filmas veiksmes par tās dalībniekiem atzina visus, kas bija ar viņiem runājuši par darba sižetu. Šķiet, pretendentu bija vairāk nekā desmit. Visi saņēma savu daļu, jo nebija iespējams precīzi noteikt brīnuma dzimšanas metodi.

Dzimstot feodāla mantiniekiem, pēc vecām tradīcijām bija klāt cilvēki, lai meiteni neapmainītu ar zēnu.

Mēs, «Brunukuģa» paaudzes ļaudis, atzīstam Agadžanovas-Šutko autorību.

Uzveduma scenārijam bija desmit daļas, uzņemt to praktiski nebija iespējams.

Scenāriju pasūtīja PSRS CIK Prezidija Komisija. Pirmajā sēdē (1925. gada 17. martā) piedalījās A. Lunačarskis, K. Maļevičs, V. Meierholds, L. Mihailovs, V. Pļetņovs, K. Šutko. Otrā sēdē (tā paša gada 4. jūnijā) piedalījās L. Mihailovs, V. Meierholds, K. Maļevičs, V. Pļetņovs, V. Krasins, K. Šutko, S. Eizenšteins un no Izglītības tautas komisariāta biedrs Vladimirovs.

Apsprieda divus scenārijus: Agadžanovas-Šutko un Ščegoļeva. Izvēlējās Šutko scenāriju.

Scenārijs bija neiedomājami izvērsts, gāja tēmai blakus un tādēļ tēmu neizsmēla, tomēr tajā bija konflikta graudi.

Scenārijs sākās ar simboliskiem kadriem:

«Pirmā daļa. 1. Maitu ērgļa galva.

2. Divi ērgļi plosa gaļas gabalu.

3. Ievainotā galva.

4. Ievainotais ratos (k u s t i b ā).

5. Kroplis uz divriteņa glābjas no zirga pakaviem.»

Ņemsim citu fragmentu:

«17. kadrs. Nenovākti rudzi.

18. kadrs. No pārbriedušām vārpām birst zemē graudi.»

Tā ir informācija par to, ka zemnieki aizsaukti karot, nav, kas novāc ražu, bet karš turpinās.

Tomēr tajā pašā laikā plašajā scenārijā ir nākamās filmas dzirksteles, piemēram, kroplis uz divriteņa. Viņš pēc tam tiks uzņemts kādā no «Bruņukuģa «Potjomkina»» kadriem.

Scenārijā jau paredzēti kadri ar bojāto gaļu un tārpu aplūkošana caur doktora pensneju.

Ir Vakuļinčuka nāve, sarkanā karoga pacelšana, iedzi-votāju braukšana laivās uz sadumpojušos bruņukuģi.

Vispār no 94. kadra līdz 135. kadram sniegts filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»» pieteikums. Vietām tas ir ļoti precīzs.

Tā, piemēram, jau izstrādāts bruņukuģa brauciens cauri eskadrai.

Mēs redzam brīnumu: scenārija nav, tomēr tas ir realizēts.

Pavēle uzņemt precīzi pēc scenārija ir pareiza — nevar taču uzņemt bez scenārija.

1925. gada 7. jūlijā avīzē «Kinogazeta» publicēta saruna ar Pirmās valsts kinofabrikas direktoru M. Kapčinski. Direktora izteikumi bija ļoti saprātīgi.

Direktora dotie solījumi tika izpildīti.

«Kalendāra plāna izstrādāšanu un gatavošanas darbus sākām 25. jūnijā. PSRS CIK komisija, ņemot vērā nopietno darbu pie «1905. gada» veidošanas, nolēma likt priekšā studijai uzņemt šo filmu viena gada laikā ar obligātu nosacījumu — 1925. gada 20. decembrī no milzīgā scenārija materiāla sniegt noteiktu daudzumu metrāžas demonstrēšanai 1905. gada revolūcijas divdesmitgades dienās. Šis lēmums uzliek mums pienākumu atbilstoši izstrādāt uzņemšanas plānu.

Acīmredzot sāksim ar zemniecības daļu. Filmēsīm droši vien Tambovas guberņā. Pēc tam — flote un sacelšanās. Darbam gatavojamies pietiekami nopietni. Protams, nedrīkst būt nekādu nejausību.»¹

¹ Сборник «Броненосец «Потемкин»». М., Искусство, 1969, стр. 52. (Turpmākās atsaukšanās uz šo krājumu sniegtas tekstā, norādot nosaukumu un lappusi.)

Tur neapšaubāmi runāts par scenāriju.

Panākumiem nebija gadījuma raksturs: veiksmē tika iekarota plašajā zināšanu meklējumu laukā.

Ņemcinovkā, nelielas vasarnīcas augšstāvā, dzīvoja Agadžanova-Šutko, apakšstāvā dzīvoja Babels. Šad un tad atbrauca Kazimirs Maļevičs.

Scenāriju diktēja, apsprieda, pierakstīja. Sergejs Eizenšteins rakstīja mātei par filmēšanu kā par izlemtu lietu:

«Uzņemšu filmu «1905. gads». Šajās dienās sāksu filmēt. Jūlijs — laukos (Maskavas apkaime — viensētas — un Tambovas gub.). Augusts, septembris (varbūt arī oktobris) dienvidos (Odesa un Sevastopole). Šai filmai dots gads (jāpabeidz 1926. gada augustā). Paralēli uzņemšu «Beņu Kriku», Babela scenārijs. (Atceries, tu lasīji šos «Odesas stāstus» žurnālā «Ļef»?)» («Bruņukuģis «Potjomkins»», 26. lpp.)

Zvejnieki labi pazīst trīskāršo zivju zupu: vispirms izvāra ķīšu zupu, tad ķīšus izņem laukā, tajā pašā ūdenī vāra asarus; arī tos izņem laukā, pēc tam iemet katlā vislabāko zivi, vāra, sapiparo un ēd, vēderus glaudīdami.

Gribēju izvārīt divkāršu zivju zupu.

Scenāriju «1905. gads» rakstīja bez pieredzes un ātri. Materiālu vāca cītīgi, tas, kas šķiet improvizācija, parādījās ilga darba rezultātā.

Mākslai vajadzīgs plašs lauks.

M. Štrauhs atceras, ka jau pirms grupas brauciena uz Ļeņingradu viņš vācis materiālus par 1905. gada revolūciju. Štrauhs apmeklēja Ļeņina bibliotēku: «Reiz es franču žurnālā «*Illustration*» atradu interesantu materiālu. Zīmējumā mākslinieks, notikumū aculiecinieks, bija attēlojis apšaušanu uz Odesas kāpnēm. Pārsteigts par Rietumu žurnālistikas operativitāti, es zīmējumu parādīju Eizenšteinam.» («Bruņukuģis «Potjomkins»» 61. lpp.)

Katrā gadījumā par Odesas kāpnēm, tāpat kā par demonstrācijas izklīdināšanas vietā nokļuvušo invalīdu, grupa zināja jau pirms braukšanas uz Odesu.

Kinodarbā bieži jāsastopas ar nejaušībām.

Aizbrauca uz Petrogradu. Tur bija lietus. Tomēr filmēja.

Citēju Kapčinska dienasgrāmatu (manuskriptu):

«9. septembrī grupa — Eizenšteins, Aleksandrovš, Štrauhs, Gomorovs, Ļevšins, Antonovs, operatori Ļevickis ar savu asistentu Današevski, administratori Kotovs un Krjukovs — izbrauca uz Ļeņingradu, lai uzņemtu pirmo

epizodi. Sāka strādāt. Filmēja vairākas dienas un naktis, bet tad nācās strauji piebremzēt. Debesis bezcerīgi apmācās. Septembra lietus. Ne brīdi neapstājās. Lietu it kā nemaz neredz, bet mitra migla piepildījusi visu pilsētu.»

Eizenšteins rakstīja uz Maskavu, ierosināja pagaidām pārtraukt uzņemšanu.

Filmēšana tomēr turpinājās.

Uzņēma dzelzceļnieku streika epizodi, sameklēja zirgu tramvaju ar piekabināmajiem vagoniņiem kāds, reiz braucis pa Šlisselburgas šoseju, un uzfilmēja. Aizbrauca uz Kronštati filmēt eskadru, bet eskadra atradās manevros.

Štrauhs atceras direktora M. Kapčinska atbraukšanu: «Paskatījies uz mākoņu aizklātajām debesīm, viņš sacīja: «Tas nekur neder. Brauciet uz manu dzimto Odesu — tur saule jums krietni uzspīdēs, par to es galvoju.»» («Bruņukuģis «Potjomkins»», 60. lpp.)

Ekspedīciju savāca trīs dienās un nosūtīja uz Odesu.

Petrogradā paspēja uzņemt kluso un tukšo pilsētu tumsā: Ņevas prospektu, ko no Admiralitātes torņa apgaismoja ar prožektoru.

Sergejam Eizenšteinam tas varbūt izraisīja atmiņas par nakti pirms Februāra revolūcijas.

Operators Ļevickis, lielisks mākslinieks, nebrauca uz Odesu. Viņu aizstāja Eduards Tisē, kurš tikko Odesā saulainā laikā bija uzņēmis filmu «Ebreju laime».

Iebrauca Odesā.

Miglā kliez kuģi. Miglā pa pilsētu klejo dikā stāvošās kinogrupas.

Sergejs Eizenšteins un Eduards Tisē brauca ar laivu.

Skatījās uz krastu. Tisē bija līdzī kinoaparāts.

Eduards uzņēma biezo miglu, kas sedza pilsētu, vēl nezināms, kā šis materiāls noderēs.

Eizenšteins stāstīja: «Pajukušajai miglas šarfijai vietvietām spiežas cauri reti saulstaru pavedieni. No šīs miglas izveidojas zeltainrozāini plankumi.

Un migla šķiet silta un dzīva.

Bet tad arī migla aizvilka sev priekšā mākoņu plīvuru, it kā apskauzdama pati savu atspulgu jūrā, kas bija pārklāta ar miglas gulbju dūnām.» («Bruņukuģis «Potjomkins»», 101. lpp.)

Tas viss uzņemts labāk nekā pārstāstīts.

Laiva mākoņu plaisās peldēja pa jūru «kā pa bezgalīgiem ziedošu ābeļu dārziem».

Tisē filmēja.

Miglā parādījās kaijas.

Tisē filmēja.

Šķita, ka tiek filmēts pārskatam par neveiksmi.

Notika pavisam kas cits, notika materiāla atjaunošana, kompozīcijas pārveidošana, kas materiālam piešķīra citu jēgu.

Krastā par Tisē līdzjūtīgi smējās.

Šeit jāsaka daži vārdi par Eduardu Tisē. Es maz pazīstu kinooperatoru darbu, kaut gan starp viņiem man bija draugi — tādi kā Ļevickis. Arī Tisē es uzskatīju par savu draugu. Gribu pastāstīt par Tisē varoņdarbu.

Bruņiniekiem bija ieroču nesēji, Smoleta un Dikensa varoņiem — kalpi.

Parasti otrās līnijas veidojumā balstās uz kalpa atšķirību no kunga, mazliet mīkstinot kunga traģēdiju. Jūs visi atceraties dona Kihota kalpu un dona Žuana kalpu, un Saveļjiču — Griņeva kalpu. Bet ir arī bruņinieki — bruņinieku draugi. Viņi ne vien nes ieročus, bet arī cīnās kopā ar bruņinieku, aizsedz viņu, saprot viņa uzdevumu, paši pasaka priekšā darāmo, jaunus plānus.

Tāds bija blondais bruņinieks — stiprais, uztīcamais, labirdīgais Eizenšteina draugs Eduards Tisē.

Piebildīšu — geniālais Eduards Tisē.

Viņi filmēja miglu. Miglā lidoja kaijas.

Montāžā migla pārvērtās par rītausmu, jo bija jāparāda, kā atauts skumjš rīts un atsedz pilsētai Vakuļinčuka liķi, kas guļ ar sveci, ar degošu sveci rokās.

Tā bija visu žēlošanās par nežēlību.

Mīrušais kļiedza.

Vēlāk rakstīja, ka no rītiem kaijas nekad nelido, ka tas nevar būt. Ko lai saka? Varētu arī uzrakstīt, ka izklīda migla un ļaudis ieraudzīja Vakuļinčuka liķi, bet var par to arī neko nerakstīt, jo tas jau nav galvenais. Galvenais, lai mākslas darba iekšējie likumi ar saviem līdzekļiem skatītājam saprotami atklātu darba būtību. Un tad viņš pats sapratīs visu, ko vajag, un neievēros kļūdas. Viņš taču neaplūko burtus, kad, lasot grāmatu, smejas vai raud, viņš vienīgi iet pa burtu rindu uz mērķi , , ,

Filmējot Odesā, ne tik drīz apstājās pie kāpnēm kā pie galvenā objekta. Filmēšana bija sarežģīta: masu skatu daļībnieki nebija arod biedrības biedri, viņi nākamajā dienā varēja arī neierasties. Tomēr filmēšana bija lielska.

Uzņemšanas dienasgrāmatu rakstīja Štrauhs. Citēšu viņa pierakstu. No tā mēs uzzinām par kāpnēm. Jau ir bērnu ratiņi, tomēr tie vēl nav saistīti ar laukumiņiem, nav pieņemts bērns ratiņos, bet jau skaidri iezīmēta māte ar ievainoto dēlu un sacīts, ka viņa kāpj augšup, un kadrā būs redzamas kareivju kājas.

Tomēr daudz kas filmā netiks iekļauts.

Lūk, viens no pierakstiem.

«Kāpnes. Otrā diena.

1. No sāniem. Vidējais plāns. Trīs cilvēki krīt pāri ziedu groziem.

2. Pirmais aparāts. No sāniem. Tuvāk. Krišana pāri ziediem.

3. Otrais aparāts. Tas pats.

4. Pirmais aparāts. No augšas. No lielā torņa sānos. Sieviete ziedu grozā.

5. Otrais aparāts. No apakšas. No sāniem.

6. No apakšas. Pa kāpnēm kāpj augšup māte ar dēlu, redzamas kareivju kājas.

7. Pirmais aparāts. No apakšas. Bērnu ratiņi no augšas vieni paši lido starp nogalinātajiem (daudzreiz).

8. Otrais aparāts. Tas pats.

9. No apakšas guļus. Ratiņi atdurās pret sirmgalvi. Kareivji nāk virsū aparātam.

10. Tas pats. Ratiņi apgāzušies.

11. No sāniem. Tuvāk. Ratiņi brauc virsū sirmgalvim. Kareivji nāk virsū aparātam. Ar durkli ratiņos (5 reizes).

12. No sāniem. Aparāts kustībā — no augšas uz leju. Māte ar dēlu iet. Dēls krīt.

13. No sāniem. Tas pats. Masu skata dalībnieki skriešus veļas lejup. Kareivju ierinda šauj.

14. No sāniem. Tas pats. Cilvēki veļas pa pakāpieniem (2 reizes).

15. No sāniem. Tas pats. No lejas uz augšu iet māte ar dēlu. Zalve. Viņi krīt.

16. No sāniem. Zalve. Māte nokrīt uz ceļiem. Zalve. Māte nokrīt.» («Bruņukugiš «Potjomkins»», 67. lpp.)

Kāda šeit nozīme ziediem, kas parādījās no 1. līdz 4. kadrām? Es redzēju šos kadrus. Tie nav slikti kadri. Grozs ar ziediem. Uz dekoratīvā groza fona ziedu pārdevējas sajukušie mati izspūruši kā Gorgonai. Tas bija interesanti — stāvus saslējušies mati un rozes grozā. Tas bija tas, ko to-

reiz sauca par ekscentriku. Tomēr tas bija diezgan reāli, jo Odesā ziedus pārdeva visur, tos turēja bedrītē ar ūdeni ielas brūga malā, tos turēja arī spaiņos.

Ziedu pārdevēja iekļuva apšaudīšanās joslā. Scenārijā tas uzrakstīts pārāk krāšņi.

Tomēr runa nebija par to. Kad cilvēks sāk filmēt un, ja viņš ir talantīgs, viņš izvēlas galveno, būtisko, pamazām atsakoties no nejausā, mazsvarīgā. Ejot uz galveno, jāprot izdomāt un jāprot atteikties no izdomātā . . .

Uz slīpa mola guļ mirušais matrozis ar degošu sveci rokās. Nepārtrauktā straumē plūst garām odesieši: viņi nesteidzīgā solī iet uz revolūciju. Mirušais matrozis vērsās pie tautas:

— «Kāpēc nonāvēja?»

Pilsēta apsvaic sacēlušos bruņukuģi. Uz bruņukuģa jau pacelts sarkanais karogs. Es nekļūdījos — tā nebija sarkanā flaga, bet gan sarkanais karogs.

Karogs kā asinlāse, kā sarkans saules stars, kas pāršķēlis mākoņus.

Pilsēta mierīgi sveic bruņukuģi. Pie tā piebraukušas lai viņas. Bet cilvēki iet un iet garām Vakuļinčukam. Un kopā ar cilvēkiem skrien mākoņu lēveri.

Pēc šīs mierīgās ainas sākas traģēdija uz kāpnēm. Cilvēki uz kāpnēm ir mierīgi, neorganizēti cilvēki, labsirdīgi revolūcijas mierīgā sākuma cilvēki. Pretī tiem kopsolī virzās karēivji, kuru soļu ritmu nosaka kāpņu pakāpieni.

Lejā tos gaida kazaki.

Atnākusi sieviete ar bērnu ratiņiem, kuros guļ mazulis, atnākusi sieviete ar zēnu, atnācis students, skolotāja, invalīds; par katru cilvēku filmas kadros būs savs stāsts.

Vispirms viņi parādīsies vienīgi garāmejot, pēc daudziem kadriem ieraudzīsīm viņus atkal.

Mēs pie viņiem pieradīsim, sāksim just simpātijas. Pēc tam redzēsīm bojāeju. Viņi iet bojā dažādi.

Skolotāja grib apturēt apšaušanu — viņa organizē ko līdzīgu delegācijai pie uzbrūkošajiem bendēm. Kazaks viņai sasiņ pensneju un ar nagaiku izsūt aci.

Sievietē ar bērnu ratiņiem lode ievainojusi vēderā, un viņa nejauši pagrūž ratiņus.

Sākas vairākos aizvien traģiskākos fragmentos saskaldīta epizode: ratiņi kustas aizvien straujāk.

Zidainis ripo pretī nāvei.

Sievietei ar bērnu nogalina dēlu, bet viņa domā, ka tas ievainots. Viņa uzrunā kareivjus ar briesmīgi saprotamiem vārdiem:

— «Dzirdiet! Nešaujiet! Manam puisēnam ir ļoti slikti.»

Viņa izstiepj uz priekšu rokās pacelto nedzīvo dēla ķermeni.

Visām šīm atsevišķajām epizodēm kā traģisks piedziedājums pa liktenīgajām kāpnēm seko uzbrūkošo kareivju ēnas.

Tās ir lieliskas kāpnes, tas ir jauns kinematogrāfs.

Negribu teikt, ka tas ir kinematogrāfs, kurš parāda vienīgi masas. Nē. Tas ir pūlis, kurā katram cilvēkam ir savs liktenis, kaut gan atsevišķos likteņus nosaka kopīgais liktenis. Tā ir individuālo likteņu savienošana ar to, ko sauc par politisku notikumu, par miljonu likteni.

Kādam tēlniekam pieder visai bieži atkārtoti vārdi par to, ka ikvienā marmora bluķī slēpjas statuja, vienīgi jāatskalda nost viss liekais.

Sergejs Eizenšteins pierakstīja scenāriju un pierakstā atrada galveno — izcēla tajā epizodi, kurā bija saskatījies vispārinājumu.

Pēc tam viņš atskaldīja no epizodes visu lieko, attīstīja galveno, atrada visiem saprotamus sacelšanās cēloņus un skaidri pacēla karogu, kas apvieno cilvēku jaunus likteņus.

Sergejs Eizenšteins teica, ka pēc tam, kad doktoru met pāri bortam, mēs viņu pašu vairs neredzam, bet trosēs paliek karājoties viņa pensnejs. Tā ir sinekdoha — daļa, kas paņemta kā veselā apzīmējums. Slikstošais cilvēks varbūt radīs jūsošas atbētas ļaunuma izjūtu, taču arī zēlumu, bet trosē pakāries pensnejs runā par to, ka šī cilvēka nav un tam nav arī jābūt. Skatītāja emocija ir attīrīta.

Vainīgs bija pensnejs. Caur tā stikliem ārsts negribēja saskatīt tārpus.

Pensnejs mums stāsta nevis par cilvēku, bet par viņa noziegumu. Kino sinekdohas ir precīzas kā fotokadri, no kuriem samontēti kinorisinājumi.

Sacelšanās aina ir atrasta, attīrīta no visa nejaušā. Tā pati ir kā revolūcija miniatūrā, kuras struktūra noskaidrota, jo atmests viss liekais. Tā iesākas klusi — strīdā par boršču. Cilvēki ēd maizi ar konserviem un negrib ēst boršču, kurā vārījusies sapuvusi gaļa. Pērk konservus. Tomēr no viņiem prasa, lai viņi ēstu ar sapuvušu gaļu vārīto boršču. Šīs prasības nepamatotība ir acīm redzama.

Revolūcija ir pamatota. Taču tā ir vēl pastiprināta, jo aiz «kāpnēm» ir 9. janvāris.

Es toreiz biju zēns, kad uz Nevas ledus apšāva strādnieku pūli, kas ar sūdzību devās pie cara. Viņus vadīja mācītājs Gapons — pa pusei provokators, pa pusei krāpnieks. Bet galvenais — pūli vadīja iesakņojies uzskats, ka caram, kas nav fabrikants, ir jāsaprot, ka nedrīkst tā krāpt un pazemot cilvēkus, kā tiek pazemoti strādnieki.

9. janvārī šāva cilvēki, šāva karaspēks, kas daudzās paudzēs bija pieradināts paklausīt. Karā taču kareivju ierinda nav vajadzīga. Pat Napoleona karu laikā, šķiet, tikai dažus desmitus reižu cilvēki gāja ierindā pret ierindu. Ierinda — tā ir sistēma parasto emociju nomākšanai, aizstāj tās ar pavēļu izpildīšanu. 1915. gadā Marsa laukumā redzēju, kā motociklistu rotas motociklists, nespēdams savaldīt motociklu, ietriecās Preobraženskaskas pulka ierindā, izsita trīs kareivjus kā dēļus no žoga, taču ierinda neizjuka. Tie bija izdresēti kareivji, viņiem nebija dota pavēle «izklist».

Tāda ierinda karā nav vajadzīga. Tomēr maršēšana pa visu pilsētu ielām, rungas disciplīna visās kazarmās, 250 gadus ilgā dresēšana ļāva cara valdībai dot pavēli artilērijai šaut uz dekabristiem, dot pavēli kājniekiem šaut pūlī, kas devās uz pili ar lūgumiem, ar vienkāršām sūdzībām par netaisnību.

9. janvārī gribēja filmēt Petrogradā. Filmēja, un nekas neiznāca. Māksla izmanto reālus aizstājējus. «Kāpnes» izpauda 9. janvārī un daudz ko citu.

Mākslai nav šķēršļu. Ja vienā vietā ir migla, var filmēt citur. Taču filmēt var arī miglu, jo māksla var izpaust visu — miglu, sauli, lietu, slapju sniegu; un tas viss noteiktos pretstatījumos, salīdzinājumos, atlasē, noteiktā struktūrā var izpaust sagūstītās cilvēka dvēseles traģēdiju.

Bija 1905. gada revolūcija — drosmīga, asiņaina, plaša, varena un samīta. Tā nespēja uzvarēt ierindu.

Pēc 1914.—1918. gada kara sagruva krievu pulku ierindas kārtība un radās revolūcijas ierinda.

Kā lai atbild uz cilvēku apšaušanu kāpnēs?

Mākslā nevar nebijušo un neiespējamo parādīt kā piepildītu, tāpat kā nevar netaisnību parādīt par taisnību.

Bruņukuģis šauj uz krastu — un pielēca kājās marmora lauvas.

Šīs lauvas gulēja uz Voroncova pils kāpnēm. Tās vēl

šodien guļ Alupkā, un — pats savām acīm redzēju — gidi uz tām lieliem burtiem uzrakstījuši: «Mākslinieciskas vērtības nav.» Viņiem taisnība, tas ir tikai labs amatnieciskais darinājums, veidots no balta marmora. Vieni lauvas guļ, citi it kā mostas, trešie rēc. Sergejs Eizenšteins uzņēma tos secībā.

Parādīja, kā pielec kājās marmora lauva, ko atmodinājis «Potjomkina» šāviens.

Tā nav vārdu rotaļa, viņš parādīja taisnības sacelšanos, parādīja, ka pat akmeņi kliež, tā sagādādams apmierinājumu skatītājam. Šaušana izraisīja katarsi — attīrīšanos, lika izdarīt secinājumus, apzināt notikušā būtību, morāli rezumēt visu redzēto un pārdzīvoto. Un uz lauvām, kas mierīgi guļ uz tālajām Voroncova pils kāpnēm, vajadzētu uzrakstīt: «Tās ieguvušas māksliniecisku vērtību pēc tam, kad uzņēmtas filmā «Bruņukuģis «Potjomkins»».

Pils interjeri ir skaisti, bet pati pils kopumā melīga un eklektiska.

Kad esam uzkāpuši pa kāpnēm, Voroncova pils sākas ar marmora portālu. Uz tā arābu valodā zelta burtiem rakstīts: «Bagātību dod dievs.» Un tur, pārtulkojot uzrakstu, varētu uzrakstīt: «Tam tagad nav nekādas vērtības, tāpat kā nekādas mākslinieciskas vērtības nav pašai Voroncova pilij, kas no mugurpuses veidota kā bagāta Skotijas lorda pils XVIII gadsimtā, kam priekšpusē ir arābu uzraksts, bet uz kāpnēm itāļu lauvas.» Un tam visam kopā nav mākslinieciskas vērtības, un tas viss kopā neeksistē, jo ne viss pastāvošais ir saprātīgs, eksistē arī nesaprātīgais, kas tomēr saprātīgi sabrūk.

Sabrukšana ir nesaprātīgas eksistēšanas saprāts.

Bruņukuģis neizraisīja vispārēju sacelšanos. Kā to parādīt?

Brauc eskadra un tai pretī brauc bruņukuģis.

Parādītas bruņukuģa mašīnas, parādīts, kā tuvojas milzīgā eskadra. Tās dūmi aizsedz horizontu. Parādīti potjomkinieši pie lielgabaliem. Būs kauja, būs bojāeja, nebūs sakāves.

Bet bruņukuģis brauc cauri eskadrai, un eskadras matroži to apsveic. Viņi nevar sacelties, viņi vēl neprot sacelties, viņi neprot kāpt pa šīm kāpnēm. Tomēr viņi jau ir iepazinuši sacelšanās taisnību. Un filma beidzas kā dumpīgā bruņukuģa uzvara.

Es varētu vēl pastāstīt, cik viegli tas tika uzņemts, kā pašu bruņukuģi aizstāja ieroču biedrs — tā paša tipa kuģis, ko agrāk sauca par «Divpadsmit apustuļiem».

Revolucionārais bruņukuģis it kā par sodu tika nopostīts, pārvērstš lūžņos.

Filmu uzņēma un samontēja trīs mēnešos. Tā jau gadu desmitiem tiek uzskatīta par labāko filmu pasaulē. Un pēc daudziem gadu desmitiem Romā redzēju cilvēkus, kas filmas demonstrēšanas laikā sēdēja un raudāja. Viens no viņiem sacīja kaimiņiem: «Es taču esmu fabrikants, kādēļ tad jūtu līdzī šiem cilvēkiem, kas man nejūt līdzī?»

Tā bija arī citās lielās pilsētās.

Tā filma dzīvo daudzus gadu desmitus.

Mākslai dažreiz izdodas sasist cilvēka čaulu un uz brīdi pieskarties viņa būtībai, viņa cilvēciskajam kodolam.

Cilvēks pēc tam pratīs uzaudzēt sev jaunu čaulu.

Bet pati māksla var pārdzīvot laiku, kas to radījis, jo salīdzināšanas ceļā tā atklāj priekšmeta īsto būtību, it kā pacēlas pāri laikam, atrod patiesības un morāles būtību.

Un tādēļ aktieris, kas tēlo mazas ceļojošas trupas artistu, raud, runājot par Hekabi, kaut gan viņam patiesībā nav nekādas daļas gar Hekabi...

Kas gan atceras, ka viņa bijusi deviņpadsmit bērnu māte, kuri visi gāja bojā, ka viņa bija verdzene, ka viņa atriebās un beidza savu mūžu, ielēkdama jūrā...

Vārds skan jau ar nesaprotamu atbalsi. Skan pretrunīgos mītos un atdzimst tragēdijās.

UZVARA

Esmu lasījis Tacita «Annāles». Cik daudz kauju tur aprakstīts, un cik apšaubāmi ir to iznākumi. Cik ilgi cilvēki cīņas laikā nezina, kas uzvarējis, kas zaudējis, cik apšaubāmas ir neapšaubāmas uzvaras, un galu galā dažreiz uzvaru svin uzvarētie.

Vēl neticamākas un vienmēr apšaubāmas ir uzvaras mākslā. Iznāk grāmata vai ir gatava filma, ko visi gaidījuši, un bieži izrādās, ka visi ir vīlušies. Nomirst cilvēks, un domā, ka nomiris klasiķis. Bet pēc viņa nāves izdotās grāmatas guļ veikalu plauktos. Vai tās tur gulēs mūžīgi — nav zināms.

Māksliniekam jābūt pacietīgam. Viņš pats veido, audzina pēctečus, kas viņu atzīs. Viņš pats atbild par savu pēcnāves slavu, bet slava bieži nāk ešeloniem.

Sergejs Eizenšteins ne visai ilgi staigāja pa Maskavas ielām kā jauns, tikai draugiem pazīstams cilvēks. Viņš izskatījās spēcīgs, fiziski attīstīts, labi pārvaldīja savu ķermeni. Gaišmatains cilvēks ar gaišām acīm gāja, precīzi pārvietodams mazās pēdas, nedomādams par tām, domādams par rītdienas darbu.

Filma «Bruņukuģis «Potjomkins»» bija viena no filmām, kas tika pasūtītas (un apliecināja pasūtījuma iespējas) sakarā ar pirmās Krievijas revolūcijas gadadienu. Bija pasūtīta arī «Māte» un daudzas citas filmas, par kurām mēs neko vairs nezinām.

Filmas skatēs Ģeozdnikovas šķērsielā konstatēja, ka filma nav slikta un to var izrādīt klubos.

Slava atnāca pēc filmas demonstrēšanas Lielajā teātrī. Slava uzliesmoja ovācijās skates laikā. Filma bija samontēta pēdējā brīdī. Kad tā tuvojās beigām, režisors atcerējās, ka pēdējais lentes gabals nav pielīmēts, vienīgi pielikts klāt, un tā arī iekļuvis kārbā. Jo vairāk dimdēja zāle, jo vairāk uztraucās Eizenšteins: tūlīt lente pārtrūks, cilvēki sāks dauzīt ar kājām, noplaks viņu līdzdalības vilnis filmā. Bet nekas nenotika, pat nepielīmētais bija kā pielīmēts.

Bija it kā noticis brīnums — vai nu Eizenšteins nepareizi atcerējās, vai arī lente bija sasilusi un pēdējais gabals pielīmējies iepriekšējam. Lente nesatrūka, viss beidzās ar ovācijām.

Nākamajā rītā Sergejs Eizenšteins pamodās slavens. Pēc dažām nedēļām viņš pamodās vēl slavenāks. Un slava smagi uzgūlās viņa pleciem un pavadīja viņu līdz asšķautnainam smagam akmenim, kas viņu tagad apsedz Novodevičjes kapsētā, kur visapkārt ir kādreiz trokšņainu un slavenu laikabiedru pieminekļi.

Oficiālā skate Lielajā teātrī notika 1925. gada decembra beigās.

Pienāca 1926. gads.

Pirmizrādē notika Arbatā — kinoteātrī «Hudožestvennij». Tā priekšā visā vienstāva fasādes platumā bija uzcelts dekoratīvs slavenā bruņukuģa makets. Kinoteātra personāls ģērbies matrožu formas tērpos. Sergejam Eizenšteinam mugurā parastais uzvalks.

Pagājuši daudzi gadi, pat bezgalīgi daudz gadu. Atceros vilni, kas pacēlās plašā, smagā triecienā pret ekrānu —

visi redzēja, cik draudīgi ir Melnās jūras vilņi pirms sacelšanās.

Uz ekrāna nebija saspīestības, cilvēki nedrūzmējās: viņi bija tikai tik daudz, cik vajadzīgs.

Filmu toreiz skatījās, čukstus lasot līdzī uzrakstus. Cilvēki aizmīrsa savus kaimiņus un lasīja uzrakstus aizvien skaļāk. Viņi kļuva par kori, kas bija līdzīgs antīko traģēdiju korim.

Izgājis uz ielas, es redzēju Eizenšteinu un Tisē stāvam laukumā. Viņi bija jauni un bezgalīgi laimīgi.

Pēc tam filmu apsprieda RKDA.¹

Pieaugušie mākslinieki uz negaidītiem panākumiem reaģē līdzīgi trusīsiem. Trusīsiem patīk pulcēties barā, taču tie nezina, kurp iet, un neprot paredzēt nākotni.

Tie tikai skatās cits uz citu.

Pēc izcilā mākslas darba noskatīšanās RKDA vispirms valdīja klusums. Tas ir otrs mākslinieka kārdināšanas moments. Apspriedē stūrgalvīgais Gans, kas vispār noliedza kinomākslu, runāja iecietīgi, no nepiepildāmā augstumiem. Viņš nosauca Eduarda Tisē darbu par salkanu.

Es runāju atturīgi, bet ar izbrīnu.

Jāatzīst, ka Lielā teātra zāle filmu saprata spilgtāk un labāk nekā RKDA zāle.

Dažas dienas vēlāk man iznāca paciemoties pie Sergeja Eizenšteina Tirajos dižos.

Atgādināšu, ka viņa dzīvoklis atradās Maskavas bulvāru lokā, vecās Maskavas nomalē, tur, kur kādreiz bijuši nocietinājumi. Agrāk tur atradies tirgus, kur izpildīti arī nāves sodi. Šo vietu sauca par Nešķīstajām peļķēm, tā pieminēta dziesmās un vēsturē. Ivana Bargā laikā tur dedzināja ugunscurus, aplēja cilvēkus ar vārošu ūdeni, cirta tiem nost galvas, bet dažiem pasludināja, ka tie apžēloti.

Pats sev negaidot, esmu atmiņas pārtraucis ar atmiņām. Pilsētas ir traģiskas. Tās piepildītas ar vēstures pūliņiem. Pilsēta visu atceras: gan ugunsgrēkus, gan nepiepildītas cerības, gan uzvaras, kas dažkārt pārspēj pat sapņus.

Maksims Štrauhs un Sergejs Eizenšteins ilgi dzīvoja vienā istabā. Štrauhs kļuva par ģimenes cilvēku — viņš apprecējās ar aktrisi Glizeri, lielu aktrisi, kā mēs tagad zinām.

¹ RKDA — Revolucionārās kinematogrāfijas darbinieku asociācija. *Tulk.*

Sergejs Eizenšteins bija viņu ilggadējs viesis.

Nama komitejai nav un arī agrāk nebija tiesību dāvināt istabas. Bet Tiro diķu nama komiteja, kinoteātri «Hudožestvennij» noskatījusies, kā «Bruņukuģis «Potjomskins»» brauc cauri ovāciju vilņiem un vētrām, ieraudzījusi Melnās jūras vilņus, ieraudzījusi varoņdarbu, sapulcināja Tiro diķu nama iedzīvotājus un piešķīra Sergejam Eizenšteinam papildu istabu, bet īrnieki brīvprātīgi pārvietojās citās telpās.

Ievērojamais režisors uzņēma mani, kā hercogs uzņem baronu jaunā pilī.

Viņš parādīja man savu istabu ar diviem logiem uz bulvāri. Istaba bija tukša kā filmu kārba, no kuras izņemta lente, lai to ievietotu projekcijas aparātā.

Jūs teksit: istabas taču ir četrstūrainas, bet es salīdzinu istabu ar apaju kārbu.

Nē, es nekļūdījos.

Šajā slavenajā istabā pie griestiem, tur, kur vajadzēja karāties spuldzei, bija uzzīmēti sarkani un zaļi apli. Domāju, ka to bija kādi seši: tie skrēja uz visām pusēm kā slavas apli, izgāja ārpus istabas sienām, kaut parasti tas nav iespējams.

Zem griestu vilņiem kā eņģelis ar zeltainiem matiem stāvēja spēcīgais, jaunais Sergejs Eizenšteins ar pelēkām acīm un smalkām uzacīm. Istaba vēl bija tukša.

Viņš gribēja tūlīt iepriecināt draugu.

Pie logiem karājās salmu aizkari, cik atceros, zaļi.

Sergejs Eizenšteins man parādīja, kā izskatās istaba, ja mazliet paceļ aizkarus vai tos mazliet nolaiž. Tie pārveidoja istabu, istaba ar smaidu atbildēja uz saimnieka smaidu.

DUGLASS FĒRBENKSS UN MĒRIJA PIKFORDE MASKAVĀ

Apstākļu sagādīšanās dēļ es mazliet pārzināju linu audzēšanas jautājumus un 1924. gadā aizbraucu uz laukiem, uz linu audzēšanas rajonu pie Holmas pilsētas, tās pašas, kur kādreiz Sergejs Eizenšteins strādāja par tehniķi.

Bija vēls rudens, linu laiks, Zemnieki pārdeva linus lielā tirgū pie Holmas pilsētas.

Pirms tam es apbraukāju kolhozus.

Zirdziņš, ar kuru braucu, vairījās no šosejām.

Tajā laikā Krievijā dzelzi ražoja tikai 80 procentus no pirmskara daudzuma — pārāk maz.

Pakavi — zirgu dzelzs apavi — bija deficīts, bet neap-
kaltiem zirgiem sāpēja kājas.

Par to man stāstīja vedējs, bijušais konfekšu fabrikas
meistars, kas gan gatavojās atgriezties fabrikā.

Par konfektēm viņš varēja stāstīt tikpat ilgi kā es šeit
par kino.

Kādā no kolhoziem man jautāja, ko dara aktieris Kadors
Ben-Salims, kas bija piedalījies jautrajā, nebēdnīgajā Pe-
restiāni filmā.

Tas bija varonīgs nēģeru puisēns, kas filmā uzvarēja
Mahno. Es nejauši zināju, ka Ben-Salims strādā Adžā-
rijā.

Tā arī pateicu.

— Par ko strādā? — man jautāja.

Es nezināju, ko atbildēt. Man šķita, ka viņš kaut kur
strādā par kurjeru.

Mēs ne visai protam nodarbināt aktierus, neticam sa-
vām veismēm, neprotam tās attīstīt.

Kāpēc Ben-Salims nokļuva Adžārijā, es nezinu, tikai
sev piemērotu darbu viņš tur neatrada.

Cik apvainoti jutās kolhoznieki!

Sapulcē sacīja: lai mūsu lieliskais biedrs Ben-Salims
brauc pie mums, mēs viņam atradisim īstu darbu, vai arī
lai viņš pats to sev izdomā.

Viņu mīlēja visur, viņu vajadzēja filmēt.

Cilvēks mākslā nedzimst vienai dienai, bet tādēļ, lai
tajā strādātu daudzkārt, bieži atgrieztos.

Zemnieki devās uz tirgu pārdot grūtā darbā izaudzētos
linus. Liniem bija katram savs numurs. Jo augstāks nu-
murs, jo smalkāki lini un augstāka cena.

Tam, kas bija nodevis linus, ar krītu uz piedurknes
uzrakstīja nodoto linu svaru un numuru. Pēc tam linu pār-
devējs steidzās saņemt naudu. To saņēmis, viņš devās
iepirkties, nenotīrīdams uzrakstu uz piedurknes, ja nu-
murs bija augsts.

Numurs liecināja par viņa darba kvalitāti. Turpat pār-
deva arī divainu preci — «atgriezumus pēc svara».

Tas bija brāķa katūns, kas sagriezts gabalos un laists
pārdošanā kā lupatas.

Tomēr preču bija maz, maizes diezgan daudz, tādēļ pre-
ces pārdeva ar lieliem uzcenojumiem.

Tādēļ vāca katūna atgriezumus un šuva. Pēc tam valkāja diezgan amizantus krekļus. Tikai toreiz tie nebija modes untums.

Es to visu stāstu tāpēc, lai vārdi par kino nebūtu kā putas virs ūdens, kaut gan arī putas pauž zināmu straušes būtību.

Tomēr uz laukiem dzīve toreiz kopumā bija jautra — ar minējumiem, ar plāniem, ar jautājumiem par Maskavu, par nākotni.

Maskava dārdināja savu ielu bruģi, tā bija pelēka un melna — vasarā reti kāds gērbās baltās drānās.

Važoņi valkāja cepures, kas augšpusē bija platākas, un platus kaftānus ar zaļām jostām. Važoņu vēl bija daudz, netrūka arī greznu pajūgu, vakaros Puškina laukumā stāvēja trijjūgi.

Toreiz Puškins stāvēja ar muguru pret bulvāri un skatījās uz vēl nenojaukto Kristus ciešanu klosteri, bet pa labi no viņa atradās baznīca.

Uz staciju Tveras ielā, turp, kur atradās Triumfa arka ar kolonnām (tagad tā pārcēlusies tālāk, uz Kutuzova šoseju), devās pūlis. Sievietes īsos svārkos tagadējā izpratnē tie būtu gari), vīrieši kreklos ar uzrotītām piedurknēm. Runāja par Mērijas Pikfordes un Duglasa Fērbenkša ierašanos.

Mērija bija redzēta neskaitāmās filmās. Kādā no filmām viņa tēloja reizē divas lomas: mazo zēnu lordu Fauntle-roju no vecas bērnu grāmatas un viņa māti. Visās filmās Mērija raudāja, cieta, tomēr visas beidzās laimīgi.

Duglass visās filmās lēca, paukoja, un visas filmas tāpat beidzās laimīgi. Viņš bija laimīgs laupītājs. Filmā «Robins Huds» Duglass palīdzēja karalim Ričardam Lauvassirdij, un karalis viņu svinīgi amnestēja. Viņš uzvarēja sāncensūs arī filmā «Zorro zīme», Viņš bija cilvēks, kas sevi apvienoja visus trīs musketierus, un viņam piemita pat zināms humors. Viņš bija veiksmīgs «Bagdādes zaglis» — šo filmu noskatījās visa Maskava un ne tikai vienreiz vien.

Cilvēki gāja tikties ar paziņām,

Tādu nebija daudz, kuri zinātu, ka Mērija Pikforde jau ir bagāta sieviete. Viņa kopā ar Duglasu un Čaplinu ir kinokoncerna vadītāja. Čaplins par viņu rakstīja:

«Taču visai stipri mani pārsteidza Mērijas juristes un

komersantes talants. Viņai nebija svešs neviens termins: ne amortizācija, ne akciju paveidi, ne kas cits. Viņa orientējās visos apvienošanās līguma noteikumos, izprata juridiskās pretrunas 7. lappuses A paragrāfa 27. punktā un lietišķi apcerēja daļējo sakrišanu un nesaskaņas D paragrāfa 24. punktā... Svinīgi uzrunādama mūsu pārstāvi, Mērija pasludināja: «Džentlmeņi, mums pienākas...»¹

Mērija pārsteidza un pat mazliet sarūgtināja Čaplīnu. Spriežot pēc grāmatas, viņš to nemilēja.

Sarunā ar Eizenšteinu viņš, starp citu, kādreiz sacīja, ka nemīl arī bērņus.

— Ko tad jūs mīlat? — Sergejs Eizenšteins jautāja.

— Vilku, — Čaplīns atbildēja.

Viņš bija laimīgs vilks un varbūt pat labsirdīgs vilks. Vilkiem tāpat ir dažādi raksturi, un droši vien viņi nemaz tik slikti neizturas pret briežu baru, kuram seko kā drošam laupījumam. Čaplīns bija neparasts vilks. Viņš kļuva par vilku tāpēc, lai viņu nepieradinātu kā suni. Tā viņš pierada dzīvot dzimtenē.

Tveras iela toreiz bija šaura, ar divstāvu mājām. Stacijas priekšā atradās dzeltena XIX gadsimta mājiņa. Cik atceros, tajā pārdeva auzas un sienu.

Mūsu viesi brauca pie Eizenšteina. Tāpēc viņi iekļuvi šajā grāmatā.

Duglass Fērbenkss un Mērija Pikforde bija redzējuši «Bruņukugi «Potjomkinu»». Šie lielie profesionālie aktieri uz brīdi jutās kā evaņģēlija mīta pareģi: dažādo tautību pareģi toreiz ieraudzīja jaunuzlēkušu zvaigzni un sekoja tai. Kā stāsta legenda, viņi nāca gan no Āfrikas, gan Babilonas, viņu ceļi krustojās, un viņi atnāca uz nabadzīgo Betlēmē pilsētu, kur gulēja jaunpiedzimušais mesija.

Padomju kino visai pasaulei bija gan jauna cerība, gan jaunas briesmas, jaunās valsts jaunā balss. Duglass un Mērija satraukti brauca uz Maskavu.

Pa ceļam viņu vagonu izrotāja ar zaļām vitnēm: tolaik milēja kino, milēja kā jaunumu.

Perons bija pārpildīts.

Cilvēki drūzmējās pie noputējušā vagona. Mazu meiteni ar pelēkām acīm spieda no visām pusēm. Tad uz loga tumšā fona tuvplānā parādījās lielais, jau padzivojušais

¹ Čaplīns Čārlzs. Mana dzīve. R., «Liesma», 1966, 227. lpp.

Duglass. Viņš izstiepa uz leju lielās, stiprās rokas, pacēla meiteni un ievilka to vagonā. Pūlis sāka aplaudēt.

Citā tuvplānā parādījās Mērija Pikforde gaišiem matiem, spožu, zelta plombei līdzīgu smaidu.

Arī smaidam aplaudēja.

No vagona iznāca Duglass ar mēteli uz rokas. Viņš bija ģērbies platā uzvalkā, kādi toreiz Amerikā bija modē, un izskatījās resns. Viņam bija dziļas grumbas pie mutes un pierē; pūlis bija mazliet pārsteigts.

Sāņus stāvēja kinooperatori. Viņi apskauda operatoru, kurš no pašas robežas brauca kopā ar Duglasu un Mēriju un visu laiku viņus filmēja.

Zem kinoaparātu trijkājiem paliktās kastes grīlojās, jo pūlis spiedās tām virsū.

Jāteic, ka operators pēc tam bija vilies.

Viņš filmēja, visu laiku izmantojot atspīdumu vagona spogulī. Viņš gribēja uzņemt gan atbraukušos aktierus, gan sevi. Kļūdījās. Sevi viņš uzņēma fokusā, bet viesus ārpus fokusa — neasi.

Brauca pa bruģēto Maskavu, skatot tās vaļņus, sievietes, kas bija ģērbusās no svitrainām šallēm šūtās kleitās.

Maskava bija rosmes pilna, raiba un zeltīta — kā spilgts saules zaķītis.

Apmetās viesnīcā «*Nacional*», ēda brokastis kafejnīcā.

Viesus pieņēma Eizenšteins. Viņš tos pārsteidza ar elegantumu, vieglumu, labu angļu valodas prasmi, mazām kājām nemodernās korpēs, platiem pleciem, augstu pieri un viegliem, zeltainiem matiem, kas izskatījās kā nimbs.

Viņš smaidīja, mierīgi un labi informēts runāja gan par kino, gan par Ameriku, gan par Eiropu.

Tajā pašā dienā viesi Sergejam Eizenšteinam nodeva sveicienus no amerikāņu kinofirmām, solīja viņam panākumus, līgumus, bet nerunāja par reāliem kontraktiem.

Sergejs Eizenšteins runāja par Ameriku, par to, ka viņš grib uzrakstīt scenāriju «Stikla nams», par cilvēku, kas dzīvo stikla namā, — viņš tādus namus bija redzējis Berlīnē, tie bija neizdevušies nami.

Jaunā civilizācija laupa cilvēkam klusēšanu, naktis, ciešu miegu. Telefons sasīta nakti: tas var sākt zvanīt, kad vien iegribas, reportieri ar savām zibspuldzēm ir sadūruši cilvēka dzīvi, tā iztek, kā iztek ūdens no apgāztas mucas.

Eizenšteins atcerējās, kā Ļevs Tolstojs sūdzējies par slepenu noskatīšanos. Viņš pārtrauca sarunas biedru, kad tas sāka kaut ko stāstīt par rakstnieku personisko dzīvi, negribēja neko dzirdēt par Žoržas Sandas mīlestības piedzīvojumiem, sacīdams, ka nedrīkst klausīties to, kas nav domāts visiem.

Duglass atbildēja:

— Bet tā taču ir reklāma. Arī mani reklamē. Es brīnos par panākumiem, kādus Krievijā gūst manas vājākās filmas — «Bagdādes zaglis» un «Zorro zīme». Salīdzinājumā ar jūsu lielisko «Bruņukuģi «Potjomkinu»» šīs filmas nav pelnījušas ievērību.

— Mēs jūs milam, — Sergejs Eizenšteins atbildēja, — par to, ka jūs labi lecat, ka jūs esat stiprs un jautrs cilvēks, par jūsu varoņa veiksēm uz ekrāna. Varonis uz ekrāna ir neparasts cilvēks, kurš visu var izdarīt. Mēriju mīl par to, kā viņa raud un prot izlikties laimīga.

Nākamajā dienā agri no rīta Mērija un Duglass apskatīja Kremli. Viņi gāja pa Kremļa tukšajām ielām un laukumiem. Viņus ielenca augstas, klusējošas baznīcas.

Ivana Lielā zvanu tornis, kā uzsvars uz nepazīstama vārda, toreiz iezīmēja Maskavas augstāko punktu.

Apstādījumos ziedēja augstcelma rozes.

Jau bija noziedējuši zilie pavasara ziedi — bija rožu pilna vasara.

Tur aiz Kremļa pakalna zaļās nogāzes, aiz sarkanās Kremļa sienas, aiz šaurās, dziļi gultnē iegrimušās, toreiz bezūdeņainās Maskavas upes, atradās Zamoskvorečje — visa vienos augsto baznīcu torņos un zaļos dārzos.

— Cik skaisti, — Mērija Pikforde sacīja, — laikam varētu uzņemt filmu par laimīgiem cilvēkiem. Jūs droši vien vakaros vienmēr šeit atpūšaties.

Sergejs Eizenšteins toreiz bija jauns. Viņš sāka sīki izskaidrot baznīcu arhitektūru. Viņam bija 28 gadi, un šajā vecumā cilvēki ir vaļsirdīgi.

Duglass kādā pauzē ātri jautāja:

— Bet kur ir Cars zvans un Cars lielgabals?

Sergejs Eizenšteins paņēma viesus pie rokas, aizveda tos pie tradicionālajiem brīnumiem.

Smaidot ar platu, melno muti, stāvēja vecais Cars lielgabals. Zemē gulēja dekoratīvās lodes. Duglass viegli uzlēca uz pjedestāla, novilkta svārkus, ar stiprajām rokām

piekērās pie stobra malas, pievilkās un nepagriezdamies sacīja:

— Te ir ērti.

Eizenšteins brīdināja:

— Es tur sen neesmu bijis un nezinu, vai tur ir tīrs, neiesaku jums tur līst. Pirms gadiem divdesmit tur bija Maksis Linders. Viņš uz ekrāna māja ar cilindru, ielidis Carā lielgabalā.

— Tad tam nav nozīmes, — Duglass sacīja. — Aktierim nav nekā skumjāka kā atkārtot cita smieklīgo triku.

Tas bija laiks, kad cilvēki mīlēja kino ar pirmo mīlestību, kad viņi sapņoja ne vien par filmām, bet arī par dzejoliem.

— Iesim, — Sergejs Eizenšteins sacīja, — mūsu diena ir piesātināta, mūs gaida automobilis. Brauksim uz «Mežrabpom-Rusj¹», tur būs Pudovkina filmas «Māte» skate.

Viesi gribēja braukt ar važoni. Vajadzēja divus važonus, jo toreizējie vieglie rači Fērbenksa svara dēļ tūlīt noliecās uz vienu pusi.

Garām Kristus ciešanu klosterim, garām jau pazīstamajai stacijai, cauri Triumfa vārtiem pa Maskavas zaļajiem bulvāriem viņi aizbrauca uz veco Jaru, taču ne uz to, kur mēdza būt Puškina. Tas bija restorāns «Jar». XIX gadsimta beigu «Jar».

Spoguļu zālē vēl nebija paspējuši noņemt spoguļus. Tur atradās «Mežrabpom-Rusj».

Pudovkins lieliski runāja angļiski. Vispār viņam bija pārsteidzošas zināšanas.

Kad Nikolajam Čerkasovam jautāja, kas Indijā ir visinteresantākais, viņš atbildēja: Pudovkins.

Indiju viņi apmeklēja kopā.

Satraukts viņš rādīja savu filmu. Kā vienmēr režisors sacīja, ka filma vēl neesot gatava, ka tas esot izmēģinājuma variants, ka kopija esot slikta.

Mērija sākumā filmu skatījās kā pircējs. Viņa brīnījās, ka tajā nav jaunu sieviešu, ka cilvēki nav svētdienīgi gērbušies un filma uzņemta it kā bez sevišķām pūlēm, taču tajā pašā laikā brīvi.

Aparāts savā veidā skatās uz pasauli. Pārsteidza aktiera — nē, ne aktiera, bet cilvēka attieksme pret pasauli. Viņa bija redzējusi jau daudz filmu ar ledus iešanu. Bet

¹ Mežrabpom — Международная рабочая помощь. *Tulk.*

pa ledu, lecot no viena ledus gabala uz citu, parasti cilvēki glābās no briesmām. Turpreti šeit jaunais revolucionārs no cietuma skrēja uz mītiņu; mītiņā, domājams, būs žandarmi, tādēļ viņam vajadzētu slēpties, nevis skriet uz mītiņu. Tomēr filma ar krievu bērniem, ar putniem, ar vareno ledu un šo sievieti, vecu, neglītu aktrisi, aizrāva abus kinoaktierus. Kad Baranovska pati paņēma no nogalinātā dēla rokām karogu un saule uz melnbaltā ekrāna spīdēja cauri karoga audumam, parādīdama tā pavedienus, viņi bija aizkustināti, viņiem šķita, ka redz sarkanu sauli kā sarkano karogu «Bruņukuģa «Potjomkina» mastā.

— Cik filmu ir uzņēmis misters Pudovkins? — Mērija jautāja.

— Tā man ir trešā, — Pudovkins atbildēja. — Pirmā bija zinātniska — «Galvas smadzeņu refleksi»; es uzņēmu akadēmiķi Pavlovu, jo interesējos par fizioloģiju, kaut gan pēc izglītības esmu inženieris. Otra saucas «Šaha drudzis». Īsmetrāžas filma. Bet šī ir mana pirmā pilnmetrāžas filma.

— Tas ir apbrīnojami, — Mērija Pikforde sacīja. — Jūsu zeme ir apbrīnojama. Bet paskatieties — Baranovska filmas sākumā tomēr nogrimēta jauna, ar ziediem, viņa baidījās, ka turpmāk dos vienīgi vecu sieviešu lomas.

Mēs esam ļoti apmierināti, ka ieradāties jūsu apbrīnojamā zemē, iepazīnāties ar Sergeju Eizenšteinu un ar jums. Atbrauciet pie mums! Arī mēs protam rādīt, un Duglass pacentīsies jūs pārsteigt.

MONTĀŽA. VISPĀREJI APSVĒRUMI

Uzvāra bija gūta, vajadzēja to izprast.

Man maz nācies montēt, sēžot pie montāžas galda. Šai ziņā es kinematogrāfā esmu zīdains. Tomēr savienot fragmentus, lai piešķirtu filmai citu jēgu, man ir gadījies. Tur man ir praktiska pieredze.

Mēmajā kino kāds režisors uzņēma filmu pēc Sergeja Tretjakova scenārija. Tā bija patētiska, skaista, eksotikas pilna. Es negribu minēt režisora vārdu, jo arī mums eksistē «ārsta noslēpumi». Filmu neļāva demonstrēt. Tādēļ režisoram, kurš bija arī operators un kuram tā bija pirmā filma, sacīja, ka viņš nekad vairs nestrādās kino. Es ierosināju filmu pārmontēt. Šo ierosinājumu noraidīja. Tad es

sacīju, ka to pārmontēšu par velti un bez piefilmēšanas. To atlāva. Bet es zinu noslēpumu, ko man kādreiz atklāja Gorkijs: nevar būvēt kāpnes bez laukumiņiem, laukumiņi ļauj atpūsties. Nevar veidot drāmu, kas sastāvētu vienīgi no sirdi aizgrābjošām epizodēm, jo cilvēkam vajadzīga atpūta, lai viņš varētu pārdzīvot. Nevar veidot komēdiju, kurā cilvēki visu laiku smietos, jo smieklī nomāks nākamo komisko epizodi, tās ekspozīciju. Smieklī noslāpēs smieklus.

Es apspriedos ar režisoru un ierosināju, lai viņš atrod jau uzņemtus fragmentus, kas pēc kostīmiem un ainavām būtu līdzīgi viņa filmas materiālam, un atšķaida filmu, iekļaujot tajā 300 metru materiāla, kurā nebūtu nekādas darbības.

Filmu pieņēma, tā ieguva prēmiju, režisoru cildināja. Pēc tam viņš uzņēma vairākas lieliskas filmas. Viņa filma bija pareizi uzņemta, bet nepareizi samontēta — pēc piedzimšanas tā nebija nomazgāta un noslaucīta.

Montāžas jēdziens ir nenoteikts un var tikt bezgalīgi paplašināts. Tas ir sarežģīts, jo balstās uz dzīves uztveres īpašībām.

Mēs kino visu neredzam ar vienādu spēku. Visiedarbīgākā kadrā ir varoņa parādīšanās un viņa aiziešana. Viņa atrašanās uz ekrāna emocionālās iedarbības ziņā ir vājāka.

Vislabāk mēs uztveram jauno, taču tikai tad, ja to vēlāk pietiekami izvēršam.

Eizenšteins montēja tā: vispirms parādība redzama īsu brīdi, netiek nosaukta, netiek raksturota; pēc tam — ne uzreiz — tai tiek veltīta epizode; un tad jūs varat ar to rīkoties kā ar atsegtu materiālu, jo skatītājs zina, kā novērtēt šo parādību, kas ir viņa priekšā.

Cilvēka pieredze ir daudzveidīga, un tā mainās.

Eizenšteina montāža izauga no nelielās, bet talantīgās padomju kinematogrāfistu pieredzes. Vecās krievu filmas skatītājiem zaudēja jēgu, jo bija mainījušies apstākļi, mainījies skatītājs, mainījusies viņa attieksme pret to, ko viņš redz.

Larisa Reisnere man stāstīja, kā Afganistānā skatījušies amerikāņu filmas. Tās skatījās ar stāstītāja komentāriem. Stāstījums aizstāja klavieru pavadījumu. Komentētājs stāstīja, ka, lūk, ir redzami eiropieši, viņi ir smieklīgi un slikti cilvēki: sievietes ir neuzticīgas vīriem, vīri domā vienīgi par naudu, draugi ir neuzticami. Stāstītāja

balss no jauna novērtēja filmu, balss to samontēja, ar piezīmēm pārmontēja.

Saņemtās amerikāņu filmas mēs pārmontējām samērā nedaudz, taču prasmīgi un jautri. Kaut ko saīsinājām, mainījām uzrakstus, jo mūsu skatītājs jūta savādāk nekā amerikāņu skatītājs.

Es redzēju Šekspīru Osetijā. «Karalim Līram» bija lieli panākumi: sirmgalvim darīja pāri. «Otello» bija milzīgi panākumi: darīja pāri mazākumtautības pārstāvim, ievērojamam karavadonim, kas bija nokļuvis sliktā sabiedrībā, viņš nesaprata Venēcijas dzīvi, domāja vienkāršāk un godīgāk un viņam bija svešs viltus. Ostrovska «Negaiiss» neguva nekādus panākumus, tas izgāzās. Skatītāju acīs varone bija Kabaņiha: viņa visu zināja, un, ja Katerīna būtu viņai paklausījusi, tad nekļūtu neuzticīga vīram un neietu bojā. Indijā «Hamletam» nebija panākumu, jo tur uzskata, ka brālis ir tuvāks par vīru, brālis ir visdārgākais cilvēks pasaulē. Bet Hamlets nogalināja Laertu. Ofēlija nevar palikt kopā ar Hamletu, viņai tam jātriebjas. Taisnība ir Laerta pusē — nogalināts viņa tēvs un pavesta māsa. Tāpēc viņš ir galvenais varonis. Līdz ar to mainās darba nozīme.

Montāža pirmā kārtā ir darba jēgas izcelšana.

Varde galvenokārt redz to, kas tai nepieciešams barībai, tas ir, kaut kādu nelielu priekšmetu kustēšanos atstatumā, ko tā var sasniegt ar lēcieni.

Man bija bērni. Lai cik cieši es būtu aizmidzis, tomēr pamodos, ja kāds no bērniem ieraudzījās, un vienmēr redzēju, ka sieva pamodusies agrāk. Mēs dzīvojām šķērsielā, pa kuru brauca kravas automašīnas un smagie ormaņi, turklāt ielas tolaik bija bruģētas ar akmeņiem, bet ratu riteniem bija dzelzs loki.

Mēs pasauli uztveram montāžiski, tas ir, mēs pasaulē izceļam to, kas mums vajadzīgs, to, uz ko esam noskaņojusies. Pārējais atbīdīts sāņus. Protams, mēs redzam ielu, citādi pakļūtu zem automašīnas vai uzskrietu virsū gājējiem. Iela tomēr atrodas izziņas otrā plānā. Tās iespaidi nejauši vai ar gribas piepūli var kļūt skaidri, tad mēs ielas dzīves momentus uztveram tuvplānā, tuvināti.

Tā mēs dzīves nepārtrauktībā vadām paši sevi.

Glezniecībā, arhitektūrā, teātrī, literatūrā jāvada skatītāja vai lasītāja uzmanība. Tas nepieciešams arī kino.

Mākslas pasaule veidota pēc īstenības pasaules «gīmja

un līdzības», taču attiecas pret to kā matemātika pret fiziku.

Pamazām veidojās kinomontāžas teorija, tā parādījās pie mums Padomju Krievijā, kaut gan montāža Amerikā tika lietota agrāk nekā pie mums. Jau rakstijām, ka Grifits, attēlojot pakalīdzīšanos, pārmaiņus rādīja dažādus priekšmetus. Vajadzēja redzēt gan to, kas bēg, gan to, kurš dzenas pakal, vai arī vajadzēja parādīt cilvēku, kas atrodas nāves briesmās, un paligus, kuri kavējas. Tas radīja zināmu spraigumu.

Padomju Savienībā montāža attīstījās uz pārmontētāju pieredzes pamata. «Čapajeva» radītāji brāļi Vasiļjevi bija kinodarbinieki, gandrīz vai kinostrādnieki, cilvēki, kurus neuzskatīja par radošiem darbiniekiem. Tie bija cilvēki ar biogrāfiju, dzīvē daudz pieredzējuši, kultūrāli cilvēki. Viņi strādāja pie montāžas galdā, strādāja arodbiedrību organizācijās. Tie bija kinematogrāfijas ceha strādnieki. Viņi ar savām rokām aptaustīja ārzemju un padomju kinematogrāfiju. Viņi zināja no galvas Eizenšteina darbus. Viņi to mīlēja kā vecāko biedru. Tādēļ viņi varēja radīt «Čapajevu», pakļaujot montāžu filmas dramaturģijai, sašķeldami darbību epizodēs, un kurām katrai bija savs jēdzienisks atrisinājums. Viņi bija laimīgi Eizenšteina audzēkņi.

Pats Sergejs Eizenšteins gāja citu ceļu. Tādu iet cilvēks, kas iemin ceļu dziļā sniegā. Viņš nāca no teātra, kur veidoja atrakciju montāžu. Uzņēma īsu filmiņu savai parodiskajai drāmai un tajā atkārtoja kinematogrāfiskos pakalīdzīšanās trikus. Tā arī Kuļešovs savā pirmajā filmā «Mistera Vesta piedzīvojumi boļševiku zemē» stāstīja, kā amerikānis ar savu sulaini kovboju ierodas Maskavā, neko nesaprot un rikojas pēc amerikāņu kinokomēdijas standartiem.

Lieli daiļrades panākumi nereti nāk atdarināšanas ceļā, apgūstot svešas struktūras un tās pārveidojot.

Labs teorētiķis, pēc tautības ungārs, Bela Balašs uzrakstīja rakstu par «Bruņukuģi «Potjomkinu»». Viņš slavēja Tisē darbū, pilnīgi pareizi slavēja. Eduards Tisē ir Eizenšteina līdzautors, viņš ir režisora acis. Daudzi mūsu režisori — Kalatozovs, Urusevskis, Iljenko — sākumā bija kinooperatori. Citi iesāka kā gleznotāji, tēlnieki, dažreiz aktieri, dažreiz inženieri. Eizenšteins sākumā bija topošs arhitekts, mākslas teorētiķis un pētnieks.

Uz Belas Balaša rakstu Eizenšteins atbildēja ar pretrakstu «Bela aizmirst šķēres». Tas bija teorētisks raksts par to, kas nosaka kino specifiku.

Eizenšteina raksts bija nikns. Tas ir raksts par filmas nākotni. Un nākotni Eizenšteins redzēja savādāk.

Lūk, ko Eizenšteins saka:

«Amerika nesaprata montāžu kā jaunu stihiju, jaunu iespēju.

Amerika ir godīgi stāstoša, tā neuzbūvē savu montāžas «tēlainību», bet godīgi parāda, kas notiek.» (2. sēj., 278. lpp.)

Eizenšteins runā par to, ka kino ieiet «otrajā literatūras periodā». Fāzē, kad tas tuvojas valodas simbolikai. Runai, kad «pavisam konkrētam apzīmējumam ar konteksta salīdzinājumu, tātad arī ar montāžu, piešķir tēlainību», simbolisku (tātad neburisku) jēgu. (2. sēj., 277. lpp.)

Nemsim kino. Kino ir kadri — tā ir fotogrāfija. Suns — tas ir konkrēts suns, govys — tā ir konkrēta govys.

Literatūrā mēs vārdu precizējam ar epitetu, aprakstījumu, tas ir, mēs no vispārīgā ejam uz konkrēto.

Kino mēs parādām konkrēto un, iekļaujot to montāžas frāzē, no konkrētā veidojam vispārīgo.

Kino mēs pārvaram attēla konkrētību.

Literatūrā pārvaram nozīmes vispārīgumu. Tādēļ tas, ko sauc par literatūras tēlu, un tas, ko sauc par montāžu, ir pilnīgi atšķirīgas parādības.

Kino savā būtībā ir pretējs valodai, un literatūras formu izmantošana kino ir jaunu formu veidošana.

Man šķiet, ka Eizenšteins izdarījis kaut ko citu un vairāk, nekā viņš pats par sevi apgalvo.

Nākamais raksts bija Sergeja Eizenšteina atbilde uz Kulešova rakstu. Tas saucas «Aiz kadra» un publicēts 1927. gadā. Tajā «Potjomkina» radītājs noliedz Kulešovu. Taču Eizenšteins viņu vēlāk atzīs.

Sergejs Eizenšteins sākumā noliedza arī Vertova darbu, piedēvēdams tam tādas īpašības, kādu nav ne Vertova filmām, ne viņa teorijai. Vertova teorija bija vērsta pret mākslu vispār. Strīdoties ar Vertovu par «Streiku», Eizenšteins sacīja, ka pats galvenais «Streikā» nav mākslas noliegšana, bet gan jauna māksla. Bija norādīts, ka jaunā māksla izmanto dažus dokumentālā kinematogrāfa principus.

Tā Beļinska laikmetā krievu literatūra sākās ar Turgeņeva aprakstiem. Bet Dostojevskis romānā (žanra apzīmējumu viņš sniedza pats) «Piezīmes no Mirušo nama» izmantoja vecus paņēmienus — «atrstu manuskriptu», ko uzrakstījis kāds no bijušajiem «Mirušo nama» iemītniekiem, dokumentalitāti, dokumentalitātes uzsveršanu. Atkārtotajos izdevumos viņš runāja par reālām tiesas kļūdām, tas ir, precīzi dokumentēja.

1929. gadā Eizenšteins apliecina to, ko sākumā bija noliedzis. Viņš atrodas Vertova pozīcijās, bet ieliek tajās jaunu saturu. Vertovs, noliedzams aktiera spēli, atveidoja īstenību no maziem montāžas fragmentiņiem. Eizenšteins, izmantodams tipāžu un atsevišķu fragmentu salīdzinājumu, veido jaunu spēli, ko nosauc par «bezpārejas spēli». Analizējot to, viņš tomēr izmanto Austrumu, konkrēti, japāņu teātra pieredzi.

Tādējādi mēs, no vienas puses, redzam kinematogrāfiskā dokumentālā materiāla, kā arī citu tautu tradīciju izmantošanu, taču šīs tradīcijas balstās uz gadsimtiem ilga teātra darba.

Eizenšteinam bija taisnība galvenajā. Kad fotogrāfs uzstāda aparātu un izvēlas kadru, tā jau ir laba vai slikta mākslinieka rīcība, tā jau ir mākslinieka iecere, kam var arī būt pavisam slikts rezultāts, taču mums vairs nebūs darīšana ar dabu tās sākotnējā un nepārtrauktajā veidā.

Eizenšteins runāja, jau balstoties uz «Bruņukuģa «Potjomkina»» un filmas «Vecais un jaunais» pieredzi.

Montāžas analīzes grūtības dažādos Eizenšteina rakstos izskaidrojamas ar to, ka vārdu «montāža» dažādos laikos izprata dažādi.

Raksta «Atrakciju montāža» virsrakstā vārdi apvienoti vienā terminā.

Autors piezīmē, ka termins «lietots pirmo reizi».

Pieteikumā bija izcelts vārds «m o n t ā ž a». Vārds «atrakcija» tajā aizstāj emocijas jēdzienu. Turpmāk montāžai būs darīšana ar jēdzieniem, kas izpausti darbībā vai plastikā.

Tomēr arī «Gudrinieka» atrakcijām bija piešķirta cita jēga: galvenais bija it kā no Ostrovska lugas «Arī gudriņeks pārskatās» ņemto citātu pārveidojums.

Katrai situāciju vai tekstu parādīja komiski un patstāvīgi. Katrai atrakcijai bija sava iekšēji atrisināta parodiski jēdzieniska montāža. Tā, piemēram, varone vienlaikus sa-

laulājas ar trīs vīriešiem, turklāt laulātājs ir mulla. Parodija izpaudās tā, ka sarežģījumam bija «maskavisks» sadzīves raksturs, bet atrisinājums nosacīti parodē citas reliģijas ceremoniju. Daudzos vārdus aizstāj žests. Katra atrakcija runā pretī nākamajai atrakcijai vismaz saduras ar to.

Tādējādi šajās atrakcijās bija a) parodiskums, tas ir, iekšēja pretruna, b) negaidīta šīs pretrunas atklāšana.

Eizenšteins vārdu «montāža» pielīdzināja «automobiļu montāžai», samontēšanai, tomēr šajā gadījumā montāžā nedrīkst sajaukt mašīnas daļas un tās raksturu. Tā ir lietderības montāža. Pavisam kas cits ir atrakciju montāža.

Tās mērķis ir izjaukt uz notikumiem dibināto dramaturģiskā darba uzbūvi un pārnest uzmanību uz atsevišķa fragmenta kodolu.

Kā mēs zinām, daudzas mākslas parādības beidzas vai atjaunojas līdz ar kaimiņa pieredzes atjaunošanos.

Eizenšteina montāža parodēja Kuļešova montāžu un noliedza Vertova montāžu, kurš bija sācis ar hroniku. Jēdzienu sakausēšana bija vēl priekšā.

EIZENŠTEINS UN VERTOVŠ

Dzīgas Vertova filmas «Kinopatiesība» un «Kinoacs» balstījās uz dokumentālu dzīves atveidojumu un bija filmētas bez iepriekšējas sagatavošanas.

Šādās filmās pāreja no kadra uz kadru un notikumu secība tika panākta ar montāžu. Šis virziens mūsu dienās stipri attīstījies, it sevišķi lietojot slēpto kameru.

Eizenšteina pieteikums par atrakciju montāžu un «Kinoacs» pieteikums bija publicēti vienā un tajā pašā «Ļef» numurā (1923. gada 3. numurā).

Bija nepieciešama norobežošanās, izvirzījās jautājums par prioritāti.

Eizenšteins rakstā «Jautājumā par materiālistisku pieeju formai» apgalvo:

««Streiks» ir Oktobris kinematogrāfijā.

Oktobris, kam bija pat savs februāris, jo, kas gan cits ir Vertova darbs, ja ne mākslas kinematogrāfijas «patvaldības gāšana» un... nekas vairāk. Runa šeit ir tikai par manu vienīgo priekšteci — «Kinopatiesību». (1. sēj., 113. lpp.)

Tālāk sacīts, ka «Kinoacs» tapusi vienlaikus ar «Streiku» un tamdēļ nav varējusi ietekmēt Eizenšteina filmu.

Eizenšteina raksts «Kā es kļuvi par režisoru» uzrakstīts 1946. gadā, tam ir memuāru raksturs. Tajā ir nožēlas elementi.

Tajā pašā laikā tam ir liecinieka liecības vērtība.

LEF, pie kura piederēja Sergejs Eizenšteins, Pasternaks, Asejevs, Tretjakovs, arī es, daļēji Babels, vadīja Majakovskis. Žurnāls pirmām kārtām bija dzejas žurnāls, kurā publicēja arī rakstus par dažādām mākslas nozarēm. Tajā bija ievietoti vairāki raksti par Leņina oratora mākslu. Daži raksti par Levu Tolstoju. Tomēr žurnāla patoss, ko pauda galvenokārt Tretjakovs, Čudaks un Briks, bija vērsti uz to, ka mākslai pienācis gals.

Pietiek mākslas, tika ierosināts bēgt no šī kārdinājuma.

Izvairījās no vārda «daiļrade» — to aizstāja ar vārdu darbs, konstrukcija.

Runāja par «fakta literatūru».

Tā nebija kļūda, bet maldīšanās, nepareiza reāli eksistējošas parādības definēšana.

Gorkijs tajā laikā rakstīja «Bērniību», «Ļaudis», «Manas universitātes», grāmatu par Tolstoju. Tajā laikā strādāja Prišvins, sāka strādāt Paustovskis. Interese par dokumentu bija reāla, jo eksistēja interese par jauno īstenību.

Gorkijs pulcināja cilvēkus, lai izveidotu bibliotēku par tēmu «Fabriku un rūpnīcu vēsture».

Tomēr mākslas izplatīšanos uz jaunu novadu, par ko diezgan precīzi runāja jau Beļinskis, iekļaujot mākslas sfērā aprakstu, daudzi no mums uztvēra kā jebkuras mākslas noliegšanu, nesaprazdami, ka Sumarokovam pat romāns atradās ārpus mākslas. Turpretī pati māksla patiešām pastāv mainoties, bet nezūdot.

Termina «atrakciju montāža» otrā puse uzsvēra atsevišķā iedarbīgā fragmenta nozīmi.

Pirmā puse bagātinājās ar kino tehniku un padziļināja šo vārdu.

Kino tajā laikā montāža bija atsevišķu fragmentu salīmēšana loģiskā secībā.

Visa šī jaunā termina dzīve un vēsture bija tāda, ka divi vārdi stājās citās attiecībās. Tika apjēgta negaidītā savienojuma nozīme.

Atsevišķu jaunās parādības fragmentu patstāvība.

Drīz būs pagājis gadsimts kopš šī strīda.

Atzīsim faktu.

Dziga Vertovs kino ienāca pirmais. Viņa darbos bija jaunās montāžas elementi.

Viņš montēja nespēlētus elementus. Tas, ko viņš negribēja atzīt par māksliniecisku, radās montāžas rezultātā.

Atrāciju montāžu var salīdzināt ar lauku, ko vispirms apšaudījusi smagā artilērija, bet pēc tam tas vēl bombardēts no gaisa. Sākotnējo pirmskuļešova montāžu vajadzētu salīdzināt ar novaskotu parketu. Grīdu vaskotāja mērķis ir noskaidrot dažādu, pierasto shēmu atkārtotāju, koka dēlišu mijas loģiku.

Tomēr jau kino agrīnajā stadijā parādījās Vertova montāža. Šī montāža parasti rīkojās ar lietām, kuru esamība nebija atkarīga no mākslinieka gribas. Nekustīgo priekšmetu esamību varēja vadīt, kustību radīja montāža.

Jautājums par Eizenšteina un Dzijas Vertova attiecībām radies atkal no jauna. Runādams Parīzē «Dzijas Vertova grupas» vārdā, režisors Žans Liks Godārs pārmet Eizenšteinam «revizionismu».

Revizionisms politikā ir revidēšana, iznīcinot būtību.

Mākslas parādības atkārtojas ar šķietami nejaušu precizitāti, tās atkārtojas, mainot savu funkcionālo nozīmību. Nedrīkst bez atrunām terminoloģiju pārnest no viena novada uz citu.

Godārs apgalvo, ka pats jēdziens «autors» esot nepareizs: tas esot «pilnīgi reakcionārs».

Šis nepareizais apgalvojums nāk ar novēlošanos.

1920. gadā Majakovskis neparakstīja ar savu vārdu poēmu «150 000 000», sacīdams, ka poēmu uzrakstījuši paši šie «miljoni».

Pēc piecdesmit gadiem Godārs autorības noliegšanu atkārtā kā jaunumu.

Bet autorība pastāv, pastāv mainīdamās; fakta realitāte turpina eksistēt pēc tā iekļaušanas reālā darbā.

Nav sensacionāli jādeklarē jaunumi ar piecdesmit gadu novēlošanos.

Eizenšteina grūtajā liktenī bija daudz pārvērtību, tāpat kā Vertova liktenī.

Notikumu salīdzinājuma izmantošana kompozīcijā bija vajadzīga gan Vertovam filmā «Trīs dziesmas par Ļeņinu», gan Eizenšteinam.

Šis strīds bija analīzes strīds.

Eizenšteins pārmeta Vertovam, ka tas izmantojis

statisku fragmentu «montāžisku grimēšanu», lai atveidotu kustību.

Tomēr Eizenšteins pats gāja pa šo ceļu un aizgāja tālāk, pāriedams pie notikumiem bagātām mūsdienu un vēsturiskām filmām. Bet viņš izmantoja arī «nekustīgā» sadurmes.

Mākslā atkārtojumi ir likumīgi tad, kad tie saistīti ar pārmaiņām.

«Iliādu» un «Odiseju» uzskata par viena autora darbiem, taču laika organizācijas un notikumu montāžas ziņā «Odiseja» atšķiras no «Iliādas». Tajā nepazīts dzima romāns. Tā ir atkārtošana bez atkārtošanas, pacēlums un padziļinājums.

Dzīvā Eizenšteina strīds ar dzīvo Vertovu, ar dzīvo Kulešovu ir kustība. Godāra strīds, kurā viņš cenšas apstādināt pagātnē radītās mākslas kustību, ir kļūda. Tā ir sarkana laterna, kas uzstādīta tur, kur nenotiek remonts.

Tas viss jau bija Proletkulta laikā, bija tieša visa vecā noliegšana, tropu noliegšana, sižeta noliegšana. Proletkul-tieši ierosināja pašu Eizenšteinu padzīt no mākslas pie «jatj». Šis tagad neeksistējošais burts pēc izrunas ir līdzīgs «e», bet izskata ziņā līdzinās cietajai zīmei ar sazarojumu galā. Šis burts tika piespiedu kārtā ieviests, un ierēdņiem bija izteiciens: «Aizdzīt uz «jatj» — baložus dzenāt.»¹

Proletkulta strīds ar jauno, jo tas neatzina arī Vertovu, bija maskētas vardarbības strīds un notika vecajās jaunvārdu darināšanas formās.

Proletkults atdzīvināts sliktākā veidā, nekā tas kādreiz pastāvēja.

Burts «jatj» pārcēlies uz Parīzi.

PAR 1934. GADA APRĪLI PUBLICĒTO EIZENŠTEINA RAKSTU

Grāmatā par Eizenšteina daiļradi jāiestarpina nodaļas par viņa teoriju.

Nesim rakstu «E! — Par valodas tīrību».

Šis nosaukums samontēts sarežģīti, domājot par tā izpratnei nepieciešamo jēdzienisko pretrunīgumu.

Formāli šī publikācija saistīta ar Maksima Gorkija rakstu par valodu, kas 1934. gada 18. martā bija ievietots laikrakstā «Pravda».

¹ Vārdu spēle: «Выгнать на ять — голубей гонять».

Gorkijs iebilda pret literārās valodas piesātināšanu ar pseidotautiskiem vārdiem. Gorkija raksts nenoliedza Ļeskova valodu vai vispār sarežģītu valodu — tas bija vērsti pret naturālismu valodā, pret fotogrāfisku vārdu citēšanu un neprincipiālu žargona iekļaušanu literārajā valodā.

Līdztekus Eizenšteins izvirzīja jautājumu par citas jēdzieniskās sistēmas — kinovalodas tīrību.

Virsraksta sarežģītība izskaidrojama ar to, ka Gogoļa «Revidentā» Dobčinskis un Bobčinskis aizskrien pie pilsētas priekšnieka ar vēsti, ka viņi viesnīcā redzējuši to pašu revidentu inkognito, par ko pilsētā klist baumas. Jaunais cilvēks viņus pārsteidzis ar to, ka bijis ģērbies savādāk, nekā ģērbjas viņu pilsētā, ka viņš vērigi ielūkojies šķīvjos, bet, galvenais, viņam bijusi ceļazīme uz Saratovu, taču viņš apstājies citā pilsētā, kur viņam nekā nebija ko darīt.

Pie reizes jāizšķir jautājums par to, kurš no diviem draugiem sacīja «e», tas ir, izdarīja šo atklājumu.

Tādējādi nosaukumā slēpjas ironiska attieksme pret strīdu par prioritāti.

Strīds starp Dobčinski un Bobčinski sarežģīja lietu un it kā apstiprināja paša minējuma patiesīgumu — tā acimredzot bija patiesība, ja jau strīdējās par tās prioritāti.

Raksts sākās tā: «Mans uzvārds sākas ar «E». Tomēr pavisam nav svarīgi, kas pirmais pateiks «e» konkrētajā jautājumā. Jautājumā par kinovalodas tīrību.» (2. sēj., 81. lpp.)

Eizenšteins norāda, ka mūsu kinematogrāfija ļoti daudz devusi kinokultūrai: «Siki sagriezti, ar bumbieru esences palīdzību salīmēti filmas fragmenti ar nosaukumu «*Russischer Schnitt*», «*Russian cutting*» tāpat iegājuši kinoēdienu kartē, kā restorānu programmā sastopams termins «*Salade russe*», ar ko apzīmē sagrieztus un ar dažādām piedevām sagatavotus lauksaimniecības produktus.» (2. sēj., 81.—82. lpp.)

Tomēr strīds par to, kas pirmais pateicis «e», turpinās.

Eizenšteins runā par uzņemšanas elementa kadriskās izcelšanas metodi, par objektīva optisko izkropļošanu, par tumšo un gaišo kadru miju, cenšas šīs pazīmes apvienot vienā dialektiskā kopumā.

Turpat rodas jautājums, ko tad Eizenšteins sauc par īstenības «fragmentu izciršanu» ar objektīva palīdzību.

Bezpāreju spēle ar pārejām no stāvokļa uz stāvokli, ar

katastrofas momenta pārceļšanu aiz skatuves, kā man šķiet, tika izmantota jau grieķu tragēdijā. Kori, kas apsprieda notikumu jēgu, aizkavēja darbību, it kā iekonturēja tās atsevišķos stāvokļus.

Eizenšteins — es ņemu bezpārejas spēles piemēru — radīja filmu «Streiks». Tā ir monumentāla tik spraigu bareljefu maiņa, ka tie mums šķiet kustīgi.

Otrs bezpāreju spēles solis bija «Bruņukugijs «Potjomkins»».

Precizēju: bezpāreju spēle nenozīmē, ka uz skatuves nav kustības. Tā nozīmē, ka stāvoklis, stāvokļa pakāpes tiek sniegtas krācaini, it kā grūdieniem, sacīsim neprecīzi — kvantiem.

Viena no spēcīgākajām vietām filmā «Vecais un jaunais» ir tā, kur parādīts separatora darbs. Krējumu var atdalīt no piena, ja noliek pienu aukstumā. Krējums uzpeld virspusē un to nokrejo.

Krējumu var atdalīt arī separatorā — mašīnā, kas dibinās uz centrifūgas principa. Ātri griežoties, krējums atdalās no piena; tā iegūst krējumu un vājpienu.

Pāreja no mierīgas, lēnas krējuma atdalīšanas uz ātru separēšanu šķita brīnums un sākumā radīja neuzticību.

Montāža saistās ar bezpāreju spēli.

«Pirmais un pārsteidzošākais piemērs, protams, ir tīri kinematogrāfiskais bezpāreju spēles paņēmiens.» Tālāk runāts par «griezto spēli» un par «vienas mainīgas sejas aizstāšanu ar daudzveidīgi noskaņotu seju gammu — ar tiem, kas vienmēr ir saasinātāk izteiksmīgi nekā pārāk pakļāvīgā profesionāla aktiera seja, kurai trūkst organismas pretestības spējas.» (2. sēj., 294. lpp.)

«Streikā» nav spēles — ir dažādu kolektīva grupu dažādi stāvokļi, kolektīvs ir saplūdis, pārdzīvo vienu emociju. Spēli aizstāj kolektīva pārdzīvojuma stadiju analīze.

«Potjomkins» balstās uz bezpāreju spēli. Kolektīviem bieži ir savi laukumi.

Laukumos tos šķir ne vien uzņemšanas punkti, bet arī pauzes un virsbūves, ielas, tilti, moli un kāpņu pakāpieni. Rodas stila ziņā brīnišķīga filma ar nepārtrauktu, bet starp aktieriem stingri sadalītu spēli.

Bezpāreju spēle — režisora spēle, spēle ar montāžu un šķērēm, tas ir arhitektonisks, arhitektam Eizenšteinam raksturīgs kino. Tās ir freskas, kurām garām iet cilvēks. Pašas freskas dzīvo ārpus laika. Laiku parāda pārejās vai

ar montāžu, pārejas liek sadurties dažādiem cilvēkiem vai dažādiem viena cilvēka stāvokļiem, kas sniegti it kā bez sagatavošanas.

Sergeja Eizenšteina montāžas teorija ir kaut kas jauns, tajā pašā laikā tā dziļi atsedz to, ko Kuļešovs kādreiz bija izteicis vārdos «montāžas efekts».

Bet galvenais, ka ne savirknējums, ne sadursme, ne antīkā kora pieredze vēl nav mākslas dziļās jēgas atklāsme tās attieksmē pret īstenību.

Mēs uztveram — ar to es iesāku — izlases kārtībā to, kas vajadzīgs, kas maina vidi un prasa jaunu pielāgošanos pārmainītajai videi.

Sadursme un savienošana, tas ir, iepriekšējā iespaids iekļaušana vai trauksmes signāls, pāreja uz jaunām izjūtām, — tās ir divas vienotas cilvēka dzīves puses pasaulē, kas tiek rādīta.

Montāža, analizējamās darbības rādīšanas metodika Eizenšteina laikā mainījās, un arī Eizenšteins pats to mainīja.

«Tiem, kas prot, montāža ir spēcīgākais kompozīcijas līdzeklis sižeta iemiesošanai.

Tiem, kas nepazīst kompozīciju, montāža ir katra konkrēta filmas fragmenta pareizas uzbūves sintakse.

Beidzot, montāža ir vienkārši elementāri kinematogrāfijas noteikumi tiem, kas pārpratuma pēc līmē kopā filmas fragmentus, kaut gan labāk būtu pēc gatavām receptēm jaukuši zāles, sālijuši gurķus, marinējuši plūmes vai arī brūklenēs skābējuši ābolus.» (2. sēj., 83. lpp.).

Sergejs Eizenšteins 1929. gadā rakstā «Aiz kadra» atzina:

«Kadrs nebūt nav montāžas elements.

Kadrs ir montāžas šūnīņa.

Kas tad raksturo montāžu, tātad arī tās embriju — kadru?

Sadursme. Divu blakus esošu fragmentu konflikts. Konflikts. Sadursme.

Man priekšā saburzīta, nodzeltējusi papīra lapiņa.

Uz tās noslēpumains uzraksts:

«Sasaiste — P» un «Sadursme — E.» (2. sēj., 290. lpp.)

Tas ir Pudovkina un Eizenšteina risinājumu pieraksts. Pudovkins sacīja, ka montāža ir kadru sasaiste, bet Eizenšteins sacīja, ka montāža ir sadursme. Turklāt par kadru šeit runāts nevis kā par atsevišķu kadriņu, kas atbilst

divām perforācijām lentes malās, bet kā par fragmentu, kas uzņemts ar vienotu risinājumu.

Tā Sergejam Eizenšteinam radās bezpāreju spēles teorija. Viņš parādīja vienu cilvēka stāvokli, pēc tam pārgāja pie otra cilvēka, parādīja to pašu emociju citā cilvēkā. Atgriezās pie priekšmeta, uz kuru attiecās emocija, pie pirmā cilvēka, un tā notika stāvokļu sadursme. Katrs cilvēks savā emocijā bija nekustīgs kā antīkā teātra maska. Aktieris varēja pagriezties un parādīt citu profilu, ar žestu un savstarpējās attieksmēs ar kori izpaust savu jauno stāvokli.

Viņam bija savi montāžas līdzekļi.

KINO UN LITERATŪRA

Ar šo tēmu es nodarbojos ilgi, apmēram 46 gadus. Man šī tēma vēl nav noskaidrota.

Sergejs Eizenšteins un viņa skolēni tuvināja kino un literatūru. Viņi ņēma Puškina poēmu «Poltava» un analizēja Pētera parādīšanos poēmā. Iznāca notikumiem bagāta kadru montāža.

Tad spalgi, iedvesmotā garā
Sauc Pēteris. Tā balsī spars.
«Nu kaujāl Dieva vārdā!» Cars
No telts ar saviem draugiem barā
Nāk svinīgi, un gaišais skats
Tam staro. Viņa sejs ir drausmīgs.
Tik straujš ir viņš, tik skaists un šausmīgs,
Viņš it kā dievu pērkons pats.
Ved viņam zirgu apseglotu.
Tas, dedzīgs, mierīgs, uzticams,
Jau, kaujas liesmas nojauzdams,
Dreb, šķielē skatu satrakotu
Un kaujas birgā aizjono
Par jātnieku lepns vareno.¹

Tur parādīta Pētera iznākšana no telts, sniegts viņa tuvplāns, Pētera zirgs, uzkāpšana zirgā.

Tas viss ir ļoti labi. Tomēr tādi teikumi kā «. . viņš tik skaists un šausmīgs, viņš it kā dieva pērkons pats» jau vairs nepakļaujas tiešai kadrēšanai. Vispirms tāpēc, ka tas sadalīts divās rindās. Ja mēs parādīsim negaisa tuvošanos, tad neko neparādīsim.

¹ Atdzejojis Jānis Plaudis.

Mēs nevaram parādīt šādu teikumu: «Kā arājs kauja atpūšas.» Tas ir lielisks salīdzinājums, taču balstās uz veselu virkni mūsu zināšanu par arāja nogurumu. Mēs zinām, ka tveicē arājs atpūšas. Niknā kauja, kurā piedalās daudzi cilvēki, apvienota ar tukša lauka un tveices ainu, ar atmiņām par zemnieka atpūtu. Kino to nevar parādīt.

Ņemsim vienu teikumu no «Vara jātnieka»: «Es mīlu Pēterpili stalto un stingro skaudrā veidolā un Ņevas krastus granītkaltos, un straumi cēlā plūdumā.»¹

Kā rodas izteiciens «cēlā plūdumā», kāpēc tas mūs apstādina, it kā paceļas pāri citām rindām un tās apvieno?

Literārā montāža dibināta uz atsevišķo daļu tālu iedarbību. Poēmas sākumā mēs redzam cilvēku, par kuru sacīts «viņš». Pēteris nav nosaukts, viņš parādās nenosaukts. «Pēterpils» it kā aizstāj cilvēku, par kuru bija teikts «viņš».

Pirmo reizi Ņeva montāziski parādās tuksnešainas upes aprakstījumā, par kuru sacīts, ka tās krastos «pa zemiem, tumšiem mājokļiem tik nabadzīgi čuhņi mita». Parādīts tukšums un cilvēks. Pēc tam, sniegts pilsētas aprakstījums — mazliet ģeometrisks, abstrakts, precīzs pēc sava zīmējuma:

Nu Ņeva kalta granītā;
Pār dzelmēm pāri liecas tilti,
Un viņas salu palso smilti
Sedz dārzi tumšā zajuņā.²

Iepriekšējo ainavu, tukšuma ainavu, izspiedušas pils un torņi. Ainava piesātināta, tajā ir vertikāles, tajā pirmo reizi parādās tumšajā dārzu krāsā. Ņeva parādīta citāda, cēla, tā ir pilsētas ainavas ielenkta un krastmalu ierobežota, uzsvērta:

Es mīlu Pēterpili stalto
Un stingro skaudrā veidolā
Un Ņevas krastus granītkaltos,
Un straumi cēlā plūdumā.

Ar kinolīdzekļiem tas nav jādara, nav jānostāda blakus. Starp tukšo upi un cēlo upi nevar dot darbību — sadursmi.

Taču tiek gatavota jauna drāma. Būdinām, kas melnoja tukšās upes krastos, ir mantinieki. Tā ir Parašas nabadzīgā mājiņa pašā pilsētas malā, pie tukšajiem ūdeņiem. Šo mājiņu aiznesīs plūdi. Pēteris pazudinās Parašu.

Paraša, sieviete, ko mīl varonis, personificēta ar mazo

¹ Atdzejojis Jānis Plaudis

² Atdzejojis Jānis Plaudis.

namiņu. Viņa pati nekur nav parādīta. Namiņš raksturots kā tāds, kur «tik nabadzīgi čuhņi mita». Pirmās daļas beigās pieminēts vecais namiņš un tajā Paraša — «viņa sapnis».

Plūdi aiznes namiņu uz vecu salu. Mājiņa sagrauta. Jevgeņijs sameklē namiņu.

Tik toreiz, plūdiem bangojoties,
Bij namiņš atskalots. Tur drūms
Tas ēnojās kā dīvains krūms.
Kad pērnā pavasarī graustu
Ar barku aizvest gribēja,
Tad ārpātīgo atrada
Pār sliekšni guļam, nāves lauztu.
Un viņu salā atstāja,
Aiz žēlsirdības apraka.¹

To nevar un arī nevajag uzņemt. Tur ir gaiss, telpa, tur saduras jēdzieni.

Literatūra dzīvo ar tālu darbību, tālām attiecībām. Poēmas iekšējais saturs pamatojas uz to, ka krustojas dažādas semantiskas rindas, kuras poēmā nav tieši attēlotas.

Poēmās — gan «Poltavā», gan «Vara jātņiekā» — sadurās lielas vēsturisku atmiņu struktūras, kas salīdzinātas un krustojoties rada apžilbinošu punktu. Izrādās, ka vēstures jēga ir tragiski pretrunīga.

Kino piemīt citāda daudznozīmība.

Ko mēs varam sacīt?

Sergejs Eizenšteins pats uzsvēra, ka nevar būt noteikts montēšanai ņemto fragmentu garums. Tas ir jēdzienisks izteikums, kam sevi pilnīgi jāizpauž uz ekrāna, citādi iznāk «ne šis, ne tas», pie kura dažreiz ķeramies. «Ne šis, ne tas» kļuva neiespējams, kad parādījās skaņa, jo skaņai ir sava laika daba. Tā turpinās. Bet redzamais fragments var būt vienīgi mirklis.

FJODORS DOSTOJEVSKIS BRĪDINA NO BRIESMĀM,
KO RADA LIETAS;
ZOLĀ APRAKSTA TO UZVARAS SĀKUMU

Fjodors Dostojevsks 1862. gadā redzēja Eiropu ar prāvieša acīm, spēlmaņa acīm, nabadzīga mākslinieka acīm.

Savus vistuvākos viņš uzskatīja par cilvēkiem, no kuriem var aizņemties naudu spēlei — bieži bez cerībām.

¹ Atdzejojis Jānis Plaudis.

Viņa priekšā atradās aizliegta, sveša, taču līdz galam saprasta pasaule.

Fjodors Dostojevskis labi pazina Rietumus. 1863. gadā žurnālā «Vremja» viņš aprakstīja iespaidus par ceļojumu uz ārzemēm no 1862. gada jūlija līdz septembrim. Šajā laikā viņš apmeklēja Vāciju, Franciju, Itāliju, Šveici un Angliju.

Rakstā, ko viņš sākumā nosauca «Ziemas piezīmes par vasaras ceļojumu», Dostojevskis daudz rakstīja par Franciju. Viņš atzina, ka franču buržujs par visu vairāk mīl mantu un lepojas, ja viņam tās pieder iespējami vairāk. «Sakrāt naudu un iegūt pēc iespējas vairāk lietu — tas kļūvis par parīziešu galveno morāles kodeksu, katķismu. Tagad jāsakrāj nauda un jāiegādājas pēc iespējas vairāk lietu, tad varēs cerēt vismaz uz kaut kādu cieņu.»¹

Tajā pašā VI nodaļā, kas saucas «Pieredze par buržujiem», Dostojevskis piebilst, ka bez mantas «nevar būt pat pašcieņas».

Dzīvo vīri, kam jau pieder mantība. Bet dzīvo arī neprecēti un nabadzīgi cilvēki. Viņš ir nākamais vīrs — «tas pats bribri». «Bribri» ir mīlināmais vārds, kaut gan varbūt tā sauc arī piekrāptu, necienītu vīru. Nākamo «bribri» Dostojevskis nosaucis par Gistavu. Gistavs ir nabadzīgs. Nejausība piedāvā viņam miljonus.

Gistavs var izrādīties paša Rotšilda dēls. «Bet Gistavs lepni un nicinoši noraida miljonus. Kāpēc? Tas taču vajadzīgs daiļrunībai.»

Galū galā Gistavs paņem miljonu un pats kļūst par «bribri».

Miljons Gistavam vajadzīgs apgrozībai. Apgrozība vajadzīga, lai varētu pirkt. Pirkumi vajadzīgi pašcieņai.

Gistavs rakstniekam dažreiz aizsedz visus horizontus.

Fjodors Dostojevskis spēlē ruleti. Izveido spēles sistēmu.

Viņš grib ar spēli tikt valā no Gistava, neredzot citu ceļu uz uzvaru.

Gistavs pastiprināti tirgojas, taupa, izput, atkal tiek uz zaļa zara. Tomēr lieli mantojumi parasti gadās vienīgi romānos.

Dzīvē Gistavs kļūst par pārdevēju, cer apprecēt savu saimnieci.

¹ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1956, стр. 102.

Gistavam min uz papēžiem universālveikals — viņa veikaliņš izput.

Izaug pilīm un tempļiem līdzīgas celtnes — mantu tempļi.

Rodas jaunas rūpniecības nozares. Lietas ņirb, vairojas, pārplūdina pilsētu, aizēno mākslu.

Tās ņirb katru stundu.

Paiet gadu desmiti.

Gudrais, redzīgais, drosmīgais, godīgais Zolā mēģina attaisnot lietu uzvaru.

Emīls Zolā 1882. gadā fejetona veidā uzrakstīja romānu «Dāmu paradīze». Tā ir gandrīz poēma par liela universālveikala izveidošanu. Tas aprakstīts kā Šeherezades pils. Fasādes apraksts aizņem veselu 14. nodaļas lappusi — nē, divas lappuses. Policija savalda cilvēku veikala priekšā.

«Tālumā izpletās Parīze, taču samazināta Parīze, it kā šī briesmoņa apgrauzta: nami, kas atradās tam blakus, izskatījās pēc nožēlojamām būdīnām, bet tālāk tikai neskaidri iezīmējās dūmeņu mežs; pat arhitektūras pieminekļi gandrīz pavisam izgaisa — pa kreisi ar divām svītrām bija iezīmēta Parīzes Dievmātes katedrāle, pa labi neliels loks apzīmēja Invalīdu namu, bet tālumā bija patvēries apmulsušais, nevienam nevajadzīgais Panteons zirņa lielumā.»

Debess ir vienīgi fons šim mazliet ironiski attēlotajam krāšņumam. Tur tirgojas ar veļu. Veļa ir žilbinoši balta, galerijas ar veļu «līdzīgas tālai ziemeļu zemei, sniegu valstij, bezgalīgai stepēi, kur milzīgajos ledājos šaudās saules apspīdēti sermuļu bari».

Izpārdošanas triumfs aizņem visu pēdējo nodaļu. Tā pārpilna ar lietvārdiem. Mūsu priekšā defilē lietas. Tas ir lietu karnevāls. Taču tās nejoko — tās tiek pārdotas, tās apžilbina dāmu pūli. Bet galvenais saimnieks, Murē kungs, iemīlējies vienkāršajā pārdevējā Denīzē.

Viņa ir ļoti kārtīga un audzina brāļus. Izpārdošanas diena beidzas. Kasieris Lomms ar diviem kurjeriem nes vienu miljonu divsimt četrdesmit septiņus frankus un de-
viņdesmit piecus santimus.

Viņi iet pa gaisa tiltiem, nes miljonu kā dievu garām pārdevējiem, miljonu noliek uz galda kā uz ziedokļa. Murē nepievērš uzmanību naudai. Lai zelts plūst un gandrīz vai apgāz tintnīcu.

Es nerakstu parodiju, bet citēju fragmentu no romāna, ko Dostojevskis paregoja divdesmit gadus iepriekš.

Zolā redzēja mantu straumi, redzēja apstulbušos pircējus, kas gāja gar dārgu un lētu sermuļu un dāmu apģērbu rindām.

Dostojevskis divdesmit gadus agrāk pasludināja patērētāju gadsimta bezprāta sākumu.

Bijušais nabadzīgais cilvēks tagad ir pircējs, bijušais pēdzīvojumu meklētājs tagad ir mietpilsonis, kas gaida sievu; viņa aiziet pa universālveikala galerijām.

«Bribi» noguris gaida sievu un kārbu ar mantām. Pāri visai pasaulei plūst mantu straume, tā aizskalo pasaules daudzveidību. Galantērija nomākusi arhitektūru, kas paceļas uz pirkstgaliem, taču veltīgi — tā pati jau kļuvusi par galantēriju.

Zolā romānā «Dāmu paradīze» attēloja lietu triumfu. Lietu daudzuma pieaugumu, pūļa kāri pēc lietām, universālveikala uzvaru pār nelielajiem veikaliņiem. Tam visam vajadzēja nomierināt lasītāju. Zolā, tāpat kā Dikenss, domāja, ka eksistē «laba nauda».

Murē gribēja labi barot savus kalpotājus.

Denīze grib braukt projām. Viņa — Gistavs, kas nicina miljonu.

Dostojevskis pareģojums ir maksimāli precīzs.

Trīs tūkstošus lielā kalpotāju armija trokšņo kaut kur lejā, bezjēdzīgais miljons bez mīlestības guļ uz galda. Murē — to Dostojevskis pareģoja jau pirms divdesmit gadiem — ir izmisis. Denīze mīl viņu, tomēr brauc projām. «Murē kā nemanā apsēdās uz galda, uz tur izbērtā miliona, ko viņš vairs neievēroja. Viņš neizlaida Denīzi no apkampieniem.» Viņš runā par savu mīlestību.

Viņi aizbrauks kopā.

Vēl labāk būtu no galda, uz kura izbērts miljons, izgatavot laulības gultu. Tomēr nav jāsteidzas. Viņus gaida kāzu tērps, veļa, palagi — miljons lietošanai gatavu mantu; trīs tūkstoši kalpotāju pārcilā dāmu laimei domātas mantas.

Murē ir sankcionēts.

«Oktobris» ir filma par lietu galu, par citu pasauli, un tajā pašā laikā tā izpauž veco pasauli ar tās lietu palīdzību.

Visvairāk un visbiežāk Eizenšteins piemin Zolā vārdu. Zolā ir lietišķs. Konkrēts. Viņa romāni ir kadriski konkrēti. Viņa darbi vilinoši. Viņa cilvēki ir tikpat ticami kā priekšmeti.

Eizenšteins redz teātri kā lietu, kā kostīmu, kā interjeru maiņu.

Viņš zina lietu ļaunumu — dzīvokļa, iekārtas, spilventiņu, ikonu, kapu pieminekļu ļaunumu.

Ziemas pili viņš ieraudzīja ne vien cara dzīvokli, bet arī pircēja māju, pircēja, kurš varēja visu nopirkt.

Kerenskī viņš saskatīja Murē un Gistava kalpu — viņu alkatīgo mantinieku, kas kategoriski aizstāv savu pēcteci.

Pagaidu valdība bija vecā laika, vecās lietu pārpilnības valdība.

Ziemas pili Eizenšteins parāda kā milzīgu, bezjēdzīgu, veco saimnieku pazaudējušu mantu noliktavu.

Priekšmeti izkustināti, un ir izveidojušās divainas kombinācijas no ikonām un statujām, kas nelaimes tuvumā pacēlušas marmora apgērbu stērbeles.

Pa kāpnēm divu pārdevējiem līdzīgu adjutantu pavadībā kāpj augšā Kerenskis — izsplauts Murē kungs. Viņš pārņēmis par slavu kļiedzošo mantu noliktavu.

Kāpšanu pa trepēm sveic baroka statujas. Kerenskis izteikts ar Bonaparta statuetes palīdzību. Tādā pašā veidā tas nostatīts preti Korņilovam.

Kerenska un Korņilova sadursme ironiski vienkāršota, kā sadursme starp divām vienādām pseidonapoleonu statuetēm. Cilvēki izteikti ar lietu attieksmēm. Tomēr cilvēki ne vien izskaidroti ar lietām, bet parādīts arī lietu ļaunums, to milzīgais daudzums, parādīta patērētāju sabiedrība.

Kāpšana bezgalīgi atkārtota, tā līdzinās nebeidzama vilciena garāmbraukšanai.

Nikolaja II pili bez malahīta parādes zālēm, brokāta un kolonnām bija istabas ar mikstām, spožu anġļu katūnu pārvilkām mēbelēm, Drēzdenes porcelāns, fotogrāfijas, gleznas. Tas bija ultraburžuāzisks Viktorijas laikmeta dzīvoklis.

Kerenskis kāpj pa kāpnēm noguruša uzvarētāja izskatā.

Kāpšanu pārtrauc uzraksti.

Uzraksti veidoti vienīgi no lietvārdiem — no aizvien augstāku amatu un titulu uzskaitījuma.

Viņš uzkāpj gandrīz līdz debesīm, tik ilga šķiet šī kāpšana. Pēc tam spiež roku sulaiņiem.

Viņš ir demokrāts kā Murē, bet viņš ir arī lelle.

Zolā bija atzinis Murē, Eizenšteins noraidīja Kerenski, jo saprata, ka tā ir iemiesošanas necienīga ēna.

Murē un Kerenskis it kā stāv tālu viens no otra, tomēr viņi abi uzskata sevi par lietu uzvarētājiem. Ceļš, pa kuru viņi ved cilvēkus, durvis, pie kurām viņi pieiet, ir tikai uzzīmētas uz sienas.

Murē tāpat īsti neelpo, kaut gan veiksmi viņam tā radītais piešķīra.

Nav ceļa cilvēkiem, kas klanās varoņiem, kuri tik svīnīgi kāpj augšā pa platiem, ērtiem, slavas pilniem goda pakāpieniem.

Tautas uzvara Oktobrī nav vienīgi Ziemas pils ieņemšana triecienā.

Istenībā Ziemas pils vārti nebija aizslēgti un tiem pāri rāpties nevajadzēja.

Taču rāpšanās pāri vārtiem parādīja, ka galīgi pārvarēts ne vien carisms, bet arī lietu valstība. Uz vārtiem atēloti ērgļi un kroņi. Cilvēki, kas rāpās pāri vārtiem, heraldiskos izgreznojumus izmantoja kā pakāpienus, ko viņi min kājām. Tas ir labi izdomāts, tas ir izteismīgi.

Bet kā parādīt Ļeņinu? Ļeņinu, kurš atrodas nepārtrauktā attīstībā, kurš lemj, vispārina, kurš ir spēks, kas izpratis laikmetu un laikmetu maiņu? Lomai apstiprināja neprofesionālu aktieri — strādnieku Ņikandrovu, cilvēku, kas ārēji bija ļoti līdzīgs Ļeņinam. Viņš varēja vienīgi pozēt, parādīties uz puļa fona kā sacelšanās iedvesmotājs, taču nespēja domāt.

«Oktobra» uzņemšana dažreiz turpinājās četrdesmit stundas bez pārtraukumiem.

Filmēšana uz ielām, krastmalās.

Tika sagrauts un atkal no jauna uzcelts Aleksandra III pieminēkļa koloss. Piļu lustras drebēja no «Auroras» šāvieniem.

Filmēja arī Maskavā, tur galvenokārt notika montēšana.

Bieži vien viņi filmēja trīsdesmit stundas bez pārtraukuma. Es aizgāju pie Eizenšteina uz Gņezdņikovas šķērsielu, redzēju filmu kārbu grēdas. Katrā kārbā tūkstošiem saduru, tūkstošiem jēgas pārveidojumu. Tā bija jauna

pasaule, kas jau pastāvēja, bet pagaidām vēl nebija sīzētiski samontēta, līdz galam izveidota.

Pavisam uzņēma 49 000 metru filmas lentes. No tiem vajadzēja izvēlēties 2000.

Sergejs Eizenšteins bija jautrs, pārliecināts. Viņš sacīja: «Kāpnes es jau uzņemu.» (Ar to viņš domāja «Bruņukuģa «Potjomkina»» kāpnes.) Par «Oktobra kāpnēm» viņš uzskatīja «tiltu pacelšanas» epizodi.

Strādnieku kvartāli aizstiepās gar Ņevas krastiem. Galvenais strādnieku kvartāls bija Viborgas puse, kurai pieklāvās Vasilija salas rūpnīcas. Tomēr fabrikas un rūpnīcas ir arī tajā krastā, kur atrodas Ziemas pils. Tās aizstiepās gar Pēterburgas šoseju. 9. janvārī lielkņazs Vladimirs lika pacelt tiltus, lai neļautu strādniekiem tuvoties Ziemas pilij. Taču viņi šķērsoja upi pa ledu. Pret Pagaidu valdību bija nostājies pats laiks. Kerenska laiks beidzās. Pilsēta bija bolševiku pusē.

Sergejs Eizenšteins parādīja, un lieliski parādīja, kā paceļ pils tiltu. Tilta kustība sākas pavisam lēni — ar vieglu sakustēšanos. Uz tilta guļ nogalināta gaišmataina meitene, viņas mati izklājušies tieši uz paceļamās daļas sadures. Blakus nogalināts vieglos ratos iejūgts zirgs.

Vispirms sāk kustēties mati. Tilts paceļas, lēni ceļas augšup. Jau redzama tilta dzelzs apakša. Pajūgs it kā sadalās divās daļās: rati palikuši vienā pusē, bet zirgs kā pretsvars karājas tilta iekšpusē. Beidzot zirgs nokrīt, izslīd no iemauktiem, un rati strauji ripo lejā.

Tilti filmā pacelti lieliski.

Eizenšteins turpina: «Nav nejaušība, ka rītausmā paceltā tilta siluets sazarojas tēlu sistēmā, kļūst par vienu otram pretī izstieptu, ciešā spiedienā sakļautu roku simbolu un kā struktūras karkass iekļaujas visas filmas uzbūvē.»

Tomēr runa nav vienīgi par tiltiem, kaut gan tilti ir fotogēniski, un konkrētajā gadījumā Sergejs Eizenšteins sniedza jo sīku to dzelzainās uzvedības analīzi.

Viņš mīlēja tiltus kā inženieris un mākslinieks.

Tilts pie bankas.

Neliels mājīgs tilts pāri šaurai upītei. Tiltu tur omulīgi, gandrīz rotallietām līdzīgi spārnoti laivas.

Pāri šim tiltam iet valdības piekritēji — bezspēcīgi, nevajadzīgi.

Tā arī tiltu tēma beidzas.

Tomēr Ziemas pils liktenī, tās ieņemšanas vēsturē tiltam nav nekādas nozīmes. Aiz tā nav cilvēku, kas censtos palīdzēt uzbrucējiem vai aizsargāt Pagaidu valdību.

Tilts paliek atrakcija, kam jāiedarbojas pašai par sevi, pārāk tieši neatklājot ne uzbrukuma būtību, ne pils būtību.

Tālāk darbojas labi parādītas epizodes, to emocionālā uzbūve — sižeta šajā filmas daļā nav.

Nav tālas, sižetiskas montāžas, kas mums visu būtu atklājusi.

Lietu putenis, to daudzuma radītā smaguma sajūta mūdienu skatītājam ir saprotamāka nekā skatītājam, kas pirmoreiz ieraudzīja filmu.

Varonīgā filmēšana turpinājās sešus bezmiega mēnešus, uzņemšanas grupa gulēja pie pieminētajiem, gulēja uz lafetēm un uz Padomju kinematogrāfijas komitejas grīdas Lielajā Ģeozņnikovas šķērsielā.

Viņi izklīda tikai pēc skates, skaļi sarunājoties, strīdoties, noliedzot. Vsevolods Pudovkins panāca mani un sacīja:

— Kā es gribētu, lai man kādreiz būtu tik spēcīga neveiksme. No šīs dienas mēs visi strādāsim citādi.

Vārds «citādi» šeit nozīmēja citādu lietu izpratni.

Eizenšteins rakstīja par «nevienaldzīgo dabu».

Viņš cīnījās ar lietu vienaldzību.

Stāsta, ja nekas nebremzētu kukaiņu vairošanos, pēc zināma laika to svars pārsniegtu Zemes svaru.

Tomēr dabai ir savs regulētājs.

Cilvēcei nav tāda pašregulētāja, tā iznīcina dabu, visu pārvērš lietās, ko pati nemaz nespēj apskatīt.

«Oktobris» ir filma par revolūciju, par to, ka nepieciešama ne tikai Krievijas revolūcija vien. Tās ir cilvēka ilgas kļūt brīvam no lietām, pēc atbrīvošanās, pēc debessim, pēc domas plašuma. Jocīgas rotaļlietas, dažādi pulksteņi, visvisādi dievi piepilda tūkstošiem istabu.

Ar izbrīnu uz visu to raugās cara pilī ienākušie kareivji.

Zemnieku cars Pugačovs pie Orenburgas dzīvoja zemnieku mājā, tomēr lika to no iekšpuses iztapsēt ar zeltītu papīru. Zemnieku sadzīves priekšmetus viņš neizmeta, tie bija vajadzīgi, taču apzeltīja sienas.

Lietas nav tikai lietas. Tās cenšas aizstāt paša cilvēka vērtību, tās raksturo viņa kvalitāti. Cilvēks nomaina vienu

automobili pret otru, lai parādītu, ka kļūst bagātāks, no otrā automobiļa tiecas pēc trešā, viņš dzīvo parādos, noslikst lietās, lai pārspētu kaimiņu.

Viņš ir inerces, alkatības un atdarināšanas gūsteknis. Lietas viņam nav vajadzīgas pašas par sevi — tās viņam vajadzīgas ne vairāk, kā Gogoļa stāstā Ivanam Ivanovičam bija vajadzīga Ivana Ņikiforoviča bise.

Runa ir par cīņu ar dzīves tukšumu.

Daudzus gadus vēlāk Eizenšteins Alma-Atā brīdinoši fiksēja pērtiķu izturēšanos.

Pērtiķis mīl daudzveidību: tas paņem vienu lietu, kārtīgi neapskatījis, aizmet to prom, lai paņemtu citu.

Pasaule kļuvusi universāli vienveidīga. Cilvēks no tās vairs nesapņem informāciju.

Cilvēki bēg no vienveidības, kļūst par tūristiem.

Tomēr arī tad viņi atrod jau priekšā aizskrējušo daždažādu pastkartīšu kultūru.

Pērtiķisks raibums piesārņo cilvēka galvu, traucē viņam domāt, bezgalīgi sadrumstalo viņu.

Visur viņš redz tos pašus pircēju barus, tās pašas lietas un tās pašas milzīgās ēkas, kuras nomainījušas Parīzes, Londonas, Romas pārāk cilvēcisko arhitektūru.

Murē ir visur.

Posts mierīgajiem. Posts vienaldzīgajiem.

Posts tiem, kas labi iekārtojušies.

Nāk Oktobris!

Mainās ģenerālā līnija.

Marks Tvens sacīja, ka pa to laiku, kamēr tiek rakstīta viena grāmata, piepildās rezervuārs otrai grāmatai. Tā tiek apdomāta it kā neapzināti.

Marks Tvens uzkrāja materiālu «Heklberijam Finam». Tas ir labi. Tas ir pareizi. Tomēr dzīve nevirzās uz priekšu vienādi ātri: tai ir dažāds piepildījums. Pat koki aug dažādi: tagad ieviesta koka ēku datēšanas metode pēc gadu kārtām, kas redzamas koka šķersgriezumā. Mēs ar precizitāti līdz vienam gadam varam noteikt, kad tika nocirsti koki, no kuriem Lielajā Novgorodā IX gadsimtā veidoja ielu segumu.

Izrādās, ka gadu kārtas nav vienādas.

Divdesmitie gadi deva ļoti platas kārtas. Šis piesātinātais daiļrades laiks strauji mainījās.

Vēja pietika visām burām.

Sergejs Eizenšteins 1926. gada septembrī noslēdza līgumu ar Padomju kinokomiteju par «Ģenerālās līnijas» scenārija izstrādāšanu un par filmas uzņemšanu laikā no 1926. gada 1. oktobra līdz 1927. gada 1. februārim. Novembrī Eizenšteins aizbrauca uz Baku, lai sāktu filmēšanu.

Filmēšana sākās Muganskas stepēs un Ziemeļkaukāzā. Tā notika kolhozos, kas bija tik plaši kā nelielas Eiropas valstis jeb, precīzāk sakot, tik plaši, ka dažādās saimniecības malās parasti bija dažāds laiks.

Scenārijs vēl nebija galīgi izveidots, jo dzīve pārveidojās ātrāk, nekā tika izpildīts pirmais uzdevums.

Šai sakarā vēlreiz un pa jaunām parunāsim par mākslas darba vienotību. Pats darbs satur un tam jāsaturs sevī pretrunas.

Olimpa dievi strīdas un ķīlidojas cits ar citu un dziedē strīdos gūtās brūces.

Starp viņiem nevalda miers, bet pamiers.

Hērakls bija Zeva nelikumīgs dēls, kuru Olimpa valdnieka laulātā draudzene tik ilgi vajāja, līdz nabaga jauneklīm nācās izdarīt ne vien divpadsmit varoņdarbus, bet arī kļūt par apspiestā dēmosa un vergu dievu. Liels mākslas darbs satur sevī turpinājumu strīdam par jauna pasaules uzskata un jaunas pasaules radīšanu.

Laikā, kamēr Puškins rakstīja romānu dzejā, Tatjana Larina apguva krievu valodu; vēstuli viņa rakstīja franču valodā, bet, kad pienāca viņas kārta atraidīt mīlestību, viņa pareizi un arī patiesīgi runāja ar Jevgeņiju krieviski.

Darba saturs daudzējādā ziņā izpauž kustību, kas radījusi darbu.

Eizenšteins satura jēdzienu aplūkoja kā kaut ko tādu, kas «jāsatur kopā»; šis atminējums ir aptuvenš. Tas neizpauž vārda izcelsmi, bet tajā ielikto jauno jēgu.

Satura maiņa ir materiāla izvēles maiņa, savienošanas, tas ir, sasaistīšanas, apvienošanas likumu maiņa, to radīšana no «savirkņējuma labirintiem».¹

Jebkurš saturs ir mākslinieciskas struktūras veidošana jaunai izpratnei.

¹ Tolstoja izteiciens.

«Oktobra» jauno sasaistījumu radīšanas veids ir citāds nekā «Bruņukuģa «Potjomkina»» radīšana.

Ne tikai laiks šķir matrožu dumpi no sacelšanās Pēterburgā.

Mākslinieks īsā laikā mainīja savu pasaules izpratni un gribēja padarīt darbu saturīgāku, parādot, kā saduras dažādas attieksmes pret lietām, kā mainījušās dzīves attieksmes.

Sergejs Eizenšteins steidzās uz «Oktobri».

Pat izmetis no savas dzīves miegu, viņš nespēja uzņemt divas filmas. Viņš steidzās uz savu laikmetu, taču laiks skrēja ātrāk par viņu, radīdams jaunas pretrunas.

Tādēļ mainījās sižeta veidošanas metodes, tas ir, attēlojamā priekšmeta mākslinieciskā apgūšana. Mainījās montāža.

«Oktobris» radīja vispretrunīgākās atsauksmes. «Bruņukuģa «Potjomkina»» fināls izraisīja aplausu vētru.

Mākslai ir savi pacēlumi un savas grūtības.

Neizpratne vai nepilnīga izpratne ir gandrīz likumsakarīga.

Kritiķis «bērnišķīgā draiskulībā» bieži sašūpo poēzijas trijkāji.

Tā ar sarūgtinājumu sacīja Puškins, kura piemineklis paceļas Maskavas vidū «nesatricināms kā Krievija».

Tagad mēs «Oktobri» uztveram citādi.

Majakovskis savu rakstu «Kā rakstīt dzejoļus» uzskatīja tikai par pirmo mēģinājumu. Viņš sacīja: «Mans mēģinājums ir atsevišķa indivīda mēģinājums, kurš tikai izmanto savu laikabiedru teorētiskos darbus. Vajag, lai šie filologi savā darbā pievērstos mūsdienu materiālam un tieši palīdzētu dzejnieku turpmākajā darbā.»¹ (1926. gadā.)

Mēs to nedarījām, nedarījām gadu desmitiem, un maz palicis cilvēku, kuriem tas bija jādara. Bet ir cilvēki — un viņu ir daudz —, kuri to izdarīs.

Var izsviest, nenodrukāt, neizdot,
Bet vārds no katra ešafota nokāps,
un vilciens cauri gadsimtiem kā gods
lien laizīt dzejai sastrādātās rokas.²

¹ Маяковский В. Полное собрание сочинений, т. XII, «Художественная литература», 1938, стр. 157.

² Atdzejojis Pēteris Zirnis.

«ĢENERĀLĀ LĪNIJA».
PAR KAINA UN ĀBELA STRĪDA IEMESLIEM

Kains bija zemkopis, iespējams, ka viņam nācās zemi apstrādāt ar kapli. Tas ir smags darbs.

Ābels bija lopkopis, viņš ganīja aitas.

Griezdamies pie dieva, Kains nolika uz ziedokļa maizi un augļus, Ābels bija blakus un uz sava ziedokļa nolika nokautu aitū. Uguns no debesīm krita uz Ābela upuri, tā bija labvēlības zīme.

Kaina upuri dievs neievēroja.

Cilvēki, kas sacerēja šo mītu, bībeles radišanas laikā ebreji, paši bija lopkopji.

Viņi nicināja Mezopotāmijas zemkopjus.

Lopkopjiem vajadzīgi ceļi lopu dzīšanai, bet tur kaut kādi kaini izrakņājuši pļavas un neļauj dzīt ganāmpulkus caur sējumiem.

Firdousī «Šahnamē» stāstīts par apūdeņotajos laukos strādājošo zemkopju cīņu pret lopkopjiem.

Šī cīņa turpinājās kā pilsētas cīņa ar laukiem.

Tagad pilsētas aug, bet to cilvēku skaits, kuri tieši nodarbojas ar zemkopību, samazinās. Mainās cilvēku attieksme pret pasauli, darba raksturs. Šīs pārmaiņas ir neovērojamas.

Kādreizējās senās Itālijas lauku ciemati tagad neapdzīvoti: strādnieki uz laukiem atbrauc no pilsētas automašīnās.

Mašīna ne visu spēj izdarīt uz lauka, taču tā samazina lauku darbos nepieciešamo cilvēku skaitu. Zemniekus no maina laukstrādnieki, kas laukos ierodas uz neilgu laiku.

Būsim pateicīgi sunim, aītai, zirgam, vērsim. Ne velti tie tika piejaucēti uz laukiem. Stepēs kādreiz klejoja savvaļas aītas — gans jāja tām līdzī. Aītas un suns ir vissenākie cilvēka kalpi.

Mašīnu ienākšana laukos ir neizbēgama, taču tā rada lielu tautu staigāšanu un jaunas rūpes par zemi, kas pa jaunam jākopj un jāmēslo, jo ir pārtrauktas sensenās attiecības starp zāli un dzīvniekiem, kas to ēd un dod atpakaļ mēslojumu, un šīs attiecības kaut daļēji ir jāatjauno.

Pie mums Krievijā senais zemkopis dedzināja mežus un sēja pelnos, jo kokus nocirst nespēja. Dažreiz mežs izauga no jauna. Arī mežs un stepe tāpat ir sarežģīta dabas savstarpējā sakarība un vēsturiska cilvēces attīstības fāze.

Eiropā un Amerikā zemnieku kļuvis mazāk. Sis process ir nenovēršams, neizbēgams, grūts — grūts tāpēc, ka nav jāzaudē, bet jāmaina vecās ierašas. Cilvēka vecajai atlieksmei pret zemi jāklūst par jaunu mīlestību.

Pasaule, kurā mēs dzīvojam, ir jauna pasaule. Ja cilvēce tajā neizturēsies organizēti un vienīgi vilks Zemei nost ādu, tai draud bojāeja arī bez atombumbas.

Jaunais cilvēks jāapprecina ar Zemi, un nedrīkst būt jaunas šķiršanās.

Takiri, Vidusāzijas mālainie tuksneši, ir cilvēces kļūdu pēdas — nepareizas apūdeņošanas, augsnes sasāļošanās sekas. Smilšu klejošana un barhani tāpat ir nepareizas saimniekošanas sekas. Nevar pat teikt, ka nepareizas, jo cilvēce darīja to, ko varēja, tomēr acīmredzot tā, ne tikai klimata maiņa vien radīja Sahāru, tā radīja smiltis, klejojošas kāpas un takirus, kas saspregājuši kā veci, slikti apdedzināti šķīvji.

Smiltis var sajaukt ar takiru augsni. Var un vajag atjaunot auglīgas zemes. Jāatbild par okeāniem un mākslīgām jūrām, jo, kad mēs aizšķērsojam upju tecējumu, aizsprostiem ūdenskrātuvju dibenā nogulstas dūņas.

Kainam jāinstruē Ābels, jo tagad viņi var vienoties.

VECĀ SADURSME AR JAUNO IR DAUDZKĀRTEJA

Mēs esam sena zemkopju zeme. Ievērojamais zinātnieks Dmitrijs Mendelejevs pašā gadsimtu mijā pēc 1897. gada tautas skaitīšanas datiem grāmatā «Krievijas iepazīšanai» rakstīja:

«Cilvēku zemkopības un lauksaimniecības darbība, kas guvusi lielus panākumus cilvēku sabiedrības sākuma posmā, tās attīstībā, ko pirmām kārtām nosaka iedzīvotāju skaita palielināšanās (sk. manas «Slepenās domas»), laika gaitā noteikti zaudēs savu lielo nozīmi ne vien tāpēc, ka visiem sāk nepietikt zemes, bet arī tāpēc, ka citos rūpniecības veidos (kalnrūpniecībā, amatniecībā, rūpniecībā, tirdzniecībā, brīvajās profesijās, valsts dienestā un citos veidos) ir neierobežotas iespējas saņemt darba algu, kas atbilst vispārējām prasībām un vajadzībām un atbilst arī (nevis ir pretrunā) cilvēku iedzimtajai tieksmei pēc neierobežotas vairošanās, ko ietekmē vienīgi personiskā griba un varbūt izpriecās. Cilvēki pamazām instinktīvi saprata,

ka viņiem līdz ar citu rūpniecības un pilsētnieciskas darbības veidu attīstību reiz pienāks laiks, kad viņi kļūs neatkarīgi no zemes, ka atbrīvosies no šīs atkarības, kas ir neizbēgama kā dzīvniekiem, tā augiem, ka reiz bez to starpniecības prātīs izmantot gan saules enerģiju, gan rūpnieciskā veidā iegūt barības vielas.»

Mendeļejevs runāja par mūsu ziemeļu zemju apgūšanu, pats to nezinot, tiecās uz jauno kolektīvo saimniecību, jo bija progresīvs cilvēks.

Vecais bezcerīgi un nesaudzīgi cīnās pret jauno. Neorganizētajā jaunajā ir daudz sagrautu, taču vēl neizzudušu vecā elementu.

Itālijā, Toskānas piekalnēs, es redzēju gobas ar nozāģētiem zariem, ap tiem vijās vīnogulāju stīgas. Tas ir sens romiešu paņēmiens, kas neprasa mainīt mietus. Romiešu likumos vīnogulāju stīgas nebija pieminētas, tajos runāts par kokiem. Vīnogulāju stīgas dzīvoja uz kokiem, taču vēl nebija ierakstītas likumos. Un turpat pavasarī es redzēju tikai daļēji aizsāktās siena kaudzes.

Ārzemju gaļa, ārzemju maize ir lētāka. Zemnieki aiziet, pametot neapstrādātus laukus.

Tas ir sarežģīts, posta pilns process. Kā mēs redzam kaut vai itāļu filmās, uz pilsētu aiziet zemnieki, viņi kļūst par pilsētas izstumtajiem.

Pasaule tās vecajā līdzsvarā nav iespējama. Tas izpaužas arī kolektīvizācijas procesā, kad viena zemnieka, vienas saimniecības darbu aizstāj apvienotās zemniecības darbs. Tas ir ļoti grūts — gandrīz vai ģeoloģisku apvērsumu laikmets.

Ļevs Tolstojs baidījās no šī procesa, sacīdams, ka tad, kad pārveidosies zemniecība, kad cilvēki vairs nedzīvos lauku ciematos, mainīsies arī morāles pamati un cilvēki kļūs mežonīgi.

Kolektīvizācija ir radusies pēc apzināta lēmuma grozīt attieksmes starp pilsētu un laukiem, tā saistīta ar traktora ieviešanu laukos. Tas nenozīmē, ka mēs gribam aiznirst govī un zirgu. Tolstojs veltīgi žēlojās, ka pilsētā ir pārāk maz zirgu. Tie zirgi pilsētā bija vajadzīgi bagātnieku karietēm, tie ēda auzas un atņēma cilvēkiem maizi.

Sergejs Eizenšteins kā liela laikmeta liels cilvēks saprata laika virzību un tieši tādēļ saprata arī mākslas virzību. Viņš domāja par mākslu, mainīdams tās likumus, bagātināja domāšanas formulas, mainot struktūras, ar

kurām māksliniekam vajadzēja paust jaunās savstarpējās attiecības.

Dažreiz viņam šķita, ka vienīgi strādnieks var īsti parādīt strādnieka izturēšanos, ka nevar un nevajag mēģināt «tēlot» zemnieku. Tas ir «jāsamontē», jāveido no reāliem, taču atlasītiem stāvokļiem.

Mēs, gadsimta sākuma cilvēki — es runāju par cilvēkiem, kas dzimuši vienā gadsimtā un pārgājuši otrā, — pirmo padomju pilsoņu paaudžu cilvēki, pārdzīvojam dziļas attiecību pārmaiņas un sāpīgāk par saviem priekštečiem sapratām attiecsmju maiņas vispārīgumu un sāpju nepieciešamību.

Visu var izlabot, un visu izlabos cilvēces kopīgās zināšanas un kopīgais varoņdarbs. Tāpēc Sergejs Eizenšteins 1926. gadā vispirms uzrakstīja rakstu «Pieci laikmeti» un pēc tam, precizējis pārmaiņu raksturu, sāka strādāt pie scenārija «Ģenerālā līnija».

Varbūt «Ģenerālā līnija» pēc detaļu izzīmējuma un prasmes ieinteresēt skatītāju ir vājāka par Labiša komēdijām un Skriba vēsturiskajām lugām. Taču darbs ir jauns. Tā ir nākotnei nepieciešama konstrukcija.

Manuprāt, vēlāk pārvarētajai Eizenšteina pārliecībai, ka filmu var veidot bez grima un aktieriem, ir gadījuma raksturs. Grims tetovējumu veidā parādās pašā cilvēku eksistēšanas rītausmā. Aktieris, kaut vai kā kora vadītājs, tāpat bija sākotnēja parādība.

Pats Sergejs Eizenšteins «Īvanā Bargajā» atgriezās pie grima, kostīmiem un aktiera. Tas izskaidrojams ne vien ar to, ka darbs stāsta par vēsturi, bet arī ar to, ka nepieciešamība atgriezties pie grima un aktieru tēlojuma bija vēsturiski nosacīta.

Eizenšteins aizbrauca uz laukiem, redzēja vecās saimniecības sairšanu. Materiāls viņam bija jauns, taču tas, ko viņš pierakstīja, bija tik jauns, ka tam neticēja.

Mākslā cilvēks redz dzīvi. Mākslai cilvēks bieži netic, ja savā ikdienā dzīvi neredz.

Viņam nav laika, viņš pie tās pārāk pieradis, tā viņam jau ir vienīgi fasēšana.

Viņš redzēja nabadzīgo saimniecību tālāku sairšanu. Tās sadalot, viss tika dalīts «uz pusēm». Šis likums tika izpildīts ar maniakālu konsekvenču. Nabadzīgās mājeles sazāgēja uz pusēm: iznāca divas apgrauztas — abas bez sānu sienām.

Režisors uzfilmēja šādu sadalīšanu — to, kā sazāgēja izjauktās mājas vecos baļķus. Šiem kadriem neticēja. Domāja, ka tā ir ekscentriāde.

Pieredzējušais meliorators Andrejs Platonovs man aplicināja, ka pats redzējis šādu sadalīšanu.

Vecais aizgāja līdz saniknotai un aklai pašnoliegšanai, daudzreiz tas kļuva fantastisks.

«Ģenerālajā līnijā» aktierus aizstāja tipāzs — cilvēki, kas it kā bija nolemti stingri noteiktām lomām.

Budža un skolotāja lomas bija veidotas kā tipāzs.

Budzis mira ar sirdskaiti, skolotājs — ar tuberkulozi.

Eizenšteins saasināja reālās pretrunas, līdz galējai robežai parādot vecā sairšanu un deģenerēšanos laukos. Filmā galvenā varone Marfa Lapkina izmisumā kliež, aizmezdama arklus:

«Nevar! Tā dzīvot nevar!»

Marfa Lapkina filmā ir cienījams cilvēks. Viņa ar lomu tika galā. Toreiz viņu uz ekrāna nenovērtēja. Viņa ticēja tam, ko darija, jo tā bija patiesība.

Jaunais bija nepieciešams, tas bija izcīnīts ar ciešanām. Tautai vajadzēja tikties ar pārmaiņu eņģeli, tāpat kā Puškina dzejolī «Pravietis» izmocītais cilvēks satiekas ar sešspārnaino zēravu. Puškina cilvēka pārvēršanos pravietī parādījis kā īsu, bet daudzpakāpju traģēdiju: pārmainās dzirde, redze un sirds.

Zemniekam piederēja savs zemes gabals, savs zirgs un sava govys, un viņa tapšana par kolhoznieku bija lēns un ilgs process.

«Ģenerālās līnijas» scenārijā tas parādīts uzņemtajos papildu kadros. Filmu bagātināja nākotnes nojautas, taču pretestība bija samazināta un filma tādēļ kļuva mazāk emocionāla.

Zemes vara, par ko rakstīja Glebs Uspenskis, un tumsas vara, par ko tik ģeniāli rakstīja Tolstojs, un vecās sirdsapziņas bojāeju naudas ietekmē, un Akima sirdsapziņas neskaidrība, kurš var izteikt vienīgi «tā... tā...», bet nepēj skaidri un saprotami izpaust vecās cilvēciskās sirdsapziņas prasības — tas viss reāli eksistēja.

Iezīmējās divi kolektīvizācijas ceļi. Kolektīvizācija, attīstot kooperatīvās saimniecības, izveidojot parastas zemes apstrādāšanas sabiedrības, apvienojot cilvēkus ap separatoru. Un otra ģenerālā līnija — vienlaidu kolektīvizācija.

Otrs ceļš tāpat ir reāls, tomēr tam, tāpat kā tragēdijā, vajadzīgs laiks.

Citādi iestājas galvas reibonis no panākumiem.

Norisa pirmais kolektīvizācijas vilnis.

Scenāriju «Ģenerālā līnija» sāka rakstīt 1926. gada maijā. Līgumu par scenāriju noslēdza septembrī. Novembrī Eizenšteins Rostovā pie Donas uzņēma filmu un turpināja to darīt decembrī Ziemeļkaukāzā.

Bija iesākts scenārijs. Tas bija scenārijs par samērā lēnu kolektīvizāciju, ceļu, kas veda prom no tās nabadzības, kad cilvēki ara ar govīm (tādi gadījumi bija).

Eizenšteina filmai pamatā ir stāsts par Marfu Lapkinu, neglītu sievieti, kas iepriekšējā dzīvē bija gandrīz nonākusi līdz bojāejai un lēnām izkļuva no izmisuma dzīlēm.

Jāuzlabo lopu kvalitāte. To var izdarīt sabiedriskota saimniecība, kas iepērk sugas bulļus apsēklošanas punktiem.

Par daudz ko bija pastāstīts Eizenšteina un Aleksandrova scenārijā, pastāstīts kā poēmā.

Bulļa un govš satikšanās parādīta kā kāzās, ko tautā parasti pavada ne visai kautrīgi joki.

Nobeidzās pirmais bullis — nomira pirmā cerība. Bet teji bija dzīvi.

Tajā pašā laikā atveda separatoru.

Tā iecerētais scenārijs pauda zināmu realitāti un varēja kļūt par filmu.

Tas bija veidots kā atsevišķu cilvēku atmodas fiksācija, kā viņu pašapziņas pakāpienu nostiprināšana. Varbūt tāpēc tas uzņemts ar saasināto bezpāreju spēles metodi.

PAR TO, KĀ TAPA «ĢENERĀLĀ LĪNIJA»

Kolektīvizācijas norises attēlojuma maiņa nenāca uzreiz. Šīs norises paātrināšanās radīja lielas cerības. Tulas apkaimē, kur darbojās sīrupa fabrikas, kolektīvizācijas process tā paātrinājās, ka daži rajoni izrādījās vienlaidu kolektīvizācijas aptverti.

Māksla ir steidzīga, tā alkst pēc zelta laikiem, skumst pēc tiem kā dons Kihots, kā Raskoļņikovs. Tā redz šos zelta laikus, strādā to labā tā, kā to dara revolucionāri. «Ģenerālās līnijas» uzņemšanā atspoguļojās šī sapņa realitāte.

«Ģenerālā līnija» savā tapšanas laikā pārdzīvoja daudzas stadijas. Tā nevarēja kā ēna sekot valstī notiekošajam procesam. Tā nav tiešs valstī notikušā atspoguļojums.

Darbā pie «Ģenerālās līnijas» iesaistījās arhitekts Andrejs Burovs. Es šeit gribētu atgādināt par tevi, vecais Eizenšteina un mans draugs. Tagad jau mirušais Andrejs Burovs bija tehnisko zinātņu doktors, izgudrotājs, arhitektūras grāmatu autors un lielisks celtnieks. Viņš bija viens no saliekamā betona radītājiem, veidoja lielus betona blokus, gribēja tiem tūlīn piešķirt noteiktu struktūru, un it kā nejausi piejauc betonam stikla šķiedru, stikla vati — tas detaļām piešķīra īpašu marmoriskumu. Pēc tam viņš izpētīja to stieples pretestību un spiediena izturību, izpētīja šo dekoratīvo materiālu kā jaunu ēku struktūras materiālu. Izrādījās, ka materiālam piemīt paaugstināta izturība. Tad viņš pamēģināja stikla šķiedru saistīt ar sveķiem un ieguva materiālus, kas derēja pat lidmašīnu būvēšanai.

Materiālu apzināšana, materiālu pārveidošana ir daļa no cilvēka dzīves uz priekšu ejošās kustības. Jāatrujas no domas par akmens un koka parastajām īpašībām. Cilvēks pārveido materiālus, no kuriem ceļ savu dzīvi. Iespējams, ka tā var radīt arī lokanu betonu un betonu, ko neskartu klejojošās strāvas.

Intelektuālā montāža eksistēja ne vien Eizenšteina izpratnē. Tā eksistēja mūsu dzīvē, kas ir ļoti grūta, kam daudzkārt esam piešķīruši jaunu jēgu. Andrejs Burovs aizrāvās ar fiziku, noorganizēja savu institūtu vecā baznīcā, ko izžāvēja ar infrasarkanajiem stariem, viņš izklāja pagalmu ar akmens plātnēm, akmeni savienoja ar zaļu jaunaudzi.

Eizenšteinam viņš izgatavoja nākamo kolhozu dekorācijas.

Es atceros lielu ēku, kurai cauri auga koks, to nenocirta, bet aptvēra ar ieapaļu vieglu balkonu. «Kāpēc tā?» jautāja uzņemšanas grupas vadītājs. «Mēs visi esam jokdari,» atbildēja Andrejs Burovs. Tā Veronēze kādreiz atbildēja baznīcas cenzoram, attaisnodamies par gleznas «Laulības Galilejas Kannās» kompozīciju. Viņš sacīja, ka māksliniekiem, tāpat kā trakajiem, vajadzīga zināma brīvība un ka viņam tādēļ ir tiesības priekšplānā parādīt romiešu kareivi, kam no deguna tek asinis, jo viņam šajā

vietā nepieciešams sarkans plankums. Tas, ko teica mākslinieks, bija joks.

Māksla nerobežojas ar bezprātu, bet caur joku robežojas ar izgudrojumu, tās jokiem dažkārt ir pravietišks raksturs.

Bet cik jautra jaunuzņemtajās epizodēs bija filmā «Ģenerālā līnija»! Cūku bari šķērsoja upes, tecēja piens, stalti slējās labība, dzīres bija spožas jo spožas. Metenis nav vienīgi sezonas svētki, tas nav tikai karnevāls, kā par to sacīts interesantajās Bahtina grāmatās. Vīnogu novākšanas svētki Grieķijā, rudens ražas novākšanas svētki Eiropā, lopu kaušana, jo nebija ledusskapju un nebija iespējams lopus barot visu ziemu, desu, šķiņķa, vīna pārpilnība, šo krājumu šķietama iznīcināšana — tas viss bija parādīts kā joks. Pārpilnība baroja mākslu, radīja pārdrošumu, izsmieklu. Jaunajam materiālam būtu noderējusi jauna forma, kas jau iezīmējās montāžā.

Es pastāstīšu gadījumu, ko bez manis var atcerēties vienīgi Grigorijs Aleksandrovs.

Tajos tālajos laikos kinofabrikas saņēma naudu no bankas un tām vajadzēja tieši bankai sniegt pārskatu par produkciju, saņemt jaunus līdzekļus atbilstoši plāna izpildei. Reiz darbs pie «Ģenerālās līnijas» aizkavējās. Es saku «reiz», tāpēc ka Sergejs Eizenšteins strādāja strauji un ekonomiski, viņš uzstādīja filmēšanas ātruma rekordus, prata paspēt laikā, tāpat kā lielie rakstnieki prata laikā nodot manuskriptu nākamajam žurnāla numuram. «Bruņukūģis «Potjomkins»» kopā ar montāžu tapa trīs mēnešu laikā. Tie bija neredzēti termiņi. Sajūsma par darbu, apreibināšanās ar darbu — tā pārpilnība rada pārpilnību arī šā vārda fiziskajā nozīmē.

Vajadzēja attaisnot filmu bankas priekšā. Mēs zinājām, ka atbrauks ļaudis no bankas, ekonomisti, grāmatveži, visu aprēķinās. Viņiem parādīs dokumentus, to izdarīs filmas direktori.

Māksliniekam jāparāda pati filma. Filma nebija gatava. Tad Eizenšteins no daudziem fragmentiem izveidoja, es teiktu, karnevālisku filmu par pārpilnību. Bullis aplecināja govī, dzīma teļi, piens lija straumēm, pārvērzdamiēs par sviestu; peldēja cūku bars — no ūdens rēgojās tikai to stūrainās galvas, skrēja aitas; bet visu to pārtrauca iestarpinājumi, kuros bija redzama cūkas statuete no Sergeja rakstāmgalda piederumu komplekta, un šī cūka

visiem sūtīja porcelāna skūpstus. Tas bija ļoti skaisti, ļoti pārlicinoši, jo darbs nav vienīgi pļaujas laiks, bet arī aizraušanās.

Naudu no bankas filmēšanai toreiz dabūja.

Dažas dienas vēlāk, kad biju aizgājis uz studiju, Sergejs man sacīja: «Paskatīsimies filmu vēlreiz!» Mums atbildēja: «Fragmenti jau izmontēti.»

Mēs ne vienmēr zinām, kad uzvaram. Dažreiz pārejas brīdis vai aizkavēšanās procesā rada jaunu materiālu. Tā, izgatavojot dzelzi, tika atrasts čuguns. Līdz tam dzelzi ieguva tieši no rūdas, čuguna iegūšana bija brāķis, nejaušība — liktenis.

Mēs radām un radīsim filmas par cilvēku likteņiem. Taču cilvēku likteņi ir atkarīgi no valsts likteņiem. Tiem, kā sacīja Tolstojs, ir spietā nozīme. Bišu spietam ir savs kopīgs liktenis, tām nepieciešami pat trani, tas viss dzīvo vienotu dzīvi, kaut gan katra bite dejo atsevišķi un savā veidā — mēs tagad pazīstam bišu dejas —, tās rāda cita citai lidojuma virzienu uz ziediem. Zivju bars nepeld tikai kā bars, bet kā jauns veidojums, jauna ierinda, ar savdabīgu skaņu, savdabīgu šņirkstoņu, elektrisko lādiņu.

Grāmatvedībai pārskatam parādītā filma bija lieliska nākotnes filma. Savstarpējās attiecības tajā dibinātas uz intelektuālas montāžas, jēdzienisku mezglu likumiem, vienotu pārpilnības tēmu. Tā bija skaista kā laba avīze, kurā dažādās informācijās, notikumos, feļetonos, jubilejās, nāves ziņās fiksēta cilvēces diena, plaša diena, plašas, it kā nepazīstamu cilvēku savstarpējās attiecības. Avīze, ja vien tā veidota ar iedvesmu, ir mākslas darbs, tā pārvar cilvēku atsvešināšanos, palīdz mums uzzināt citam par citu, iet kopā.

Cilvēces vēsturē mēs bieži atgriezīsimies pie pirmajām padomju mākslas filmām. Mēs atgriezīsimies un no jauna pārdzīvosim Eizenšteina, Vertova, Pudovkina un citu veiksmes, kuras mēs tagad neatceramies, bet kuras esam redzējuši, — tās iegājušas mūsu apziņā, daudz balsīgajā daudzsnāciju filmu korī.

PAR BEZPĀREJU SPĒLI

Sergejs Eizenšteins daudzkārt aplūkoja to, ko bija paveicis, apzinādamies, kādās teorētiskās konstrukcijās iekļaujas viņa praktiskais darbs.

Turpmākajā analīzē man dažreiz nāksies atkārtoties, it kā veidot dublus. Sergeja Eizenšteina daiļradē bija atgriešanās pie paša paveiktā, kas apliecina režisora attīstības gaitas organiskumu.

1929. gadā N. Kaufmaņa grāmatas «Japāņu kino» («Tea-kinopečatj», Maskava) pēcvārdā Sergejs Eizenšteins, analizēdams Austrumu mākslu, stāsta par bezpāreju spēli. 1940. gadā Eizenšteins atkal pārskatīja savas attīstības loģiku grāmatā «Montāža 1938».

Sajā rakstā saasināts priekšstats par montāžas sadurēm. Sergejs Eizenšteins runā par uztveres procesa sablīvēšanos, viņš min piemēru no Tolstoja daiļrades: «Kad Vronskis skatījās pulkstenī Kareņinu balkonā, viņš bija tik satraukts un aizņemts ar savām domām, ka redzēja rādītājus uz ciparnīcas, bet nevarēja saprast, cik ir pulkstenis.»

Piemērs ņemts no «Annas Kareņinas» otrās daļas XXIV nodaļas. Laika zīme un laiks izšķīrās, bet palika šīs parādības neizpratnes izjūta. Man šķiet, ka šeit radās process, ko es analizēju 1919. gadā vai agrāk, apzīmēdams ar terminu «atvirze».

Dažreiz, neizprotot veco, mēs nolemjam to bojāejai.

Pats Tolstojs to piedzīvoja.

Savas izjūtas viņš daļēji piešķīra Annai Kareņinai.

Anna Kareņina, Vronskā neuzticības satraukta, brauc turp, kurp viņai nevajadzēja braukt — uz Obiralovkas staciju, kur Vronskis aizbraucis viesos —, un pa ceļam nevar sasaistīt kopā to, ko viņa redz, ar redzētā nozīmi. Viņai viss šķiet dīvains, pretrunīgs, pretīgs, bezjēdzīgs. Viņa ir klāt vecās pasaules bērēs, sajūt liķa smaku.

Separatori ir kā pulkstenis, taču ne vien no jauna ieraudzīts, bet arī no jauna radīts pulkstenis.

Lauki redz jauno, bet lauki tam neuzticas.

Marfa Lapkina ir klāt pie jaunās pasaules dzimšanas.

Aina pie separatora ir analīzes aina, kas uzņemta ar bezpāreju spēles metodi.

Jaunais, ko redz zemnieki, ir no jauna veidots.

Bezpāreju spēles funkcija nav tāda, kāda sastopama tradicionālajā japāņu un ķīniešu teātrī.

Man ir vēl viena piezīme: «Ģenerālo līniju» demonstrēja ar nosaukumu «Vecais un jaunais». Tas ir pareizi, jo tas, ko nosauca par ģenerālo līniju, bija mainījies. Tomēr Marfas Lapkinas attīstības ceļš palika. Tas nav atspē-

kots, nav padarīts bezvērtīgs. Varbūt nevajadzēja pārveidot filmu, bet gan Marfas Lapkinas likteni parādīt kā viņas individuālo likteni.

Māksla prot konkrētu gadījumu parādīt tā, ka tas noved pie kopīgā. Tūlīt uzņemt un parādīt kopīgo var zinātniska filma, to var fiksēt dokumentāla filma, bet pati māksla fiksē noteiktu stāvokli, parādot to kā pārejošu. Tā nevar pastāvīgi palikt atrisinātu jautājumu sfērā, jo vairāk tāpēc, ka romāna tipa filmas pārdzīvo savas radīšanas momentus un pēc tam tās bagātina paša skatītāja uztvere.

Sekojošās ainas analīzi Eizenšteins sniedzis atbilstoši «Potjomkinam», bet pati aina veidota kā «Oktobrī».

Pie separatora redzamās «patosa» ainas montāziskais risinājums galvenokārt tika noteikts pie montāžas galda un tur radušos nepieciešamo piefilmējumu rezultātā (strūklakas, aizvien lielāku skaitļu titri utt.), bet pašas šīs ainas uzbūves iekšējās dinamikas saites ar atbilstošajām konstrukcijām «Potjomkinā» redzamas kaut vai no tā, ka scenārijā «Vecais un jaunais» tieši šajā vietā ir atsaukšanās uz... «Potjomkinu»!

Šajā ainā, kur gaida sabiezinātā piena pilienu no separatora, tā arī ierakstīts: «..Tā bruņukuģis «Potjomkins» gaidīja satikšanos ar admirāja eskadru..»

Vēl vairāk. Vienā no filmas montāžas variantiem šai vietā kā plastiska asociācija bija pat ielīmēts (!) atbilstošs kontratips ar fragmentu no ainas, kur «Potjomkins» gaidīja satikšanos ar eskadru.

So fragmentu gandrīz tūlīt izgriezta pati režisūra, jo rezultāts izrādījās pārāk mulķīgs un neorganisks.

Tāds parasti ir visu ar ārējiem līdzekļiem pārāk uzsvērtā iekšējo tēlaino asociāciju liktenis! (3. sēj., 78. lpp.)

Tālāk Sergejs Eizenšteins grib separēšanai piešķirt pārāk precīzu jēgu, it kā noliedzot savus iepriekšējos izteikumus par to, cik kaitīgi ar ārējiem līdzekļiem uzsvērt iekšējās tēlainās asociācijas:

«Vēl vairāk, es domāju, iespējams arī tam tāpat nav gluži gadījuma raksturs, ka tieši par šīs ainas centrālo epizodi izvēlēts piena piliena liktena piepildījums. Šajā piena pilienā, kas pārlec jaunā krējuma piliena kvalitātē, tomēr kā.. ūdens pilienā uzskatāmi atspoguļojās zemnieku privātpašnieku grupiņas liktenis, kuri dzīvo un saimnieko

individuāli, viņi separatora (šī mašinizētās lauksaimniecības iespēju pārstāvja) ietekmēti tikpat pēkšņi izdara gigantisku kvalitatīvu lēcieni sabiedriskās attīstības formu ziņā no individuālās saimniekošanas uz kolektīvo saimniekošanu, no «sādžiniekiem» kļūstot par kolhoziekiem.» (3. sēj., 80. lpp.)

Kā veidota šī aina?

Tajā piedalās neticības pilnais koris — pavisam īsajā fragmentā uzmanības pilnas cilvēku sejas un pati mašina, turklāt ģenerators sprausla parādās četras reizes: pirmo reizi kopā ar Marfas Lapkinas seju un trīs reizes patstāvīgi. Neticīgās zemnieku sejas, piesardzīgi svinīgā Marfa Lapkina, kas lej pienu separatorā, sieviete, kura raugās skeptiski, ir uzpūtīga, viņas lūpu kaktiņi izpletušies. Vairāki cilvēki skatās uz separatoru. Viņi gaida brīnumu vai izgāšanos. Tālāk divas reizes parādīts separatora: gliemežpārvalds, kas it kā atklāj separatora ātruma būtību, un separatora virspuses spožums ātrās griešanās laikā. Tālāk kadros separatora sprausla, smaidošas sievietes, separatora mirdzēšana, piena strūkļa, kļiedzošs sirmgalvis, Marfa Lapkina patosa stāvokļi un atkal piena strūkļa, atsevišķos kadros «4», «38», «50» un beidzot uzraksts — «arteļa biedru».

Iekārtu maiņa nav tikai arklā iejūgto vilcējspēku maiņa. 1927. gadā notikušais partijas XV kongress pieņēma lēmumu par lauksaimniecības kolektīvizācijas izvēšanu novecojušo formu vietā. Tagad izveidojušās jaunas — augstākas kolektīvās saimniecības formas. VK(b)P CK 1929. gada novembra plēnums atzīmēja masveida kolhozu kustību un novērtēja to kā izšķirošu sociālisma celtniecības posmu.

Scenārijs bija jāpārkārto. Biklo sākumu, Marfas Lapkinas un viņas draugu — ciema kaimiņu — nedrošību, jo viņi nezināja, vai piens separatorā sabiezēs vai ne, aizstāja ar jaunu risinājumu. Filmu vajadzēja steidzīgi pārveidot. Bet Sergejs Eizenšteins bija vienlaikus aizņemts ar filmu «Oktobris». 1928. gada jūnijā atsāka filmas «Ģenerālā linija» uzņemšanu. Novembrī filma tika pabeigta.

Pa šo laiku laukos notika būtiskas pārmaiņas. Pēc partijas lēmuma uz laukiem nosūtīja desmitiem tūkstošu jaunu cilvēku, kas realizēja jaunās nostādnes.

«Ģenerālā linija» pārveidojās, tomēr paredzētais vēl nebija līdz galam padarīts.

Filma nespēja dzīvei tikt līdzī. Tā tuvplānā fiksēja cilvēku psihiskās pārmaiņas.

Filmai «Vecais un jaunais» bija jāparādās uz ekrāna tādai, kāda tā iecerēta un pieņemta. Bet filmu «Ģenerālā līnija» vajadzēja veidot no jauna. Pārejas tragiskumu, valsts iedzīvotāju vairākuma dzīves un darba veida maiņu nevar risināt kā jauna vilcējspēka parādīšanos.

Filmas un grāmatas par jauno dzīvi aizņēma gadu desmitus, taču Sergeja Eizenšteina filma pauda jaunās iekārtas lepno pārliecinātību, pauda arī sapni, parādīja tā piepildāmību.

Mākslai vienmēr ir grūti — gan tad, kad tā kāpj no kalna lejup, gan vēl grūtāk, kad tā kāpj pret kalnu, piepildot sapni, realizējot to, parādot cilvēces nākotni. Ja parādīsim cilvēku bez nākotnes, cilvēku sabiedrība sairs; un par katru savu darbību cilvēks sacīs: kāpēc? kādēļ? — un cilvēces straume kļūs par zināmu daudzumu pilienu, kuri atradīsies tik tālu cits no cita, ka straumi varēs uzskatīt par izsikušu.

Kā mēs redzam, arī tagad cilvēce dažās valstīs un pat veselos kontinentos cieš «slāpes pie upes», kā rakstīja Fransuā Vijons.

PAR «CIRCENI AIZKRĀSNĒ» UN PAR TO, KĀ KRĀSNS VISU LAIKU KUSTĒJĀS

Pusdienās, ko Holivudā viņam par godu rīkoja Kino un mākslas akadēmija, Sergejs Eizenšteins ārkārtīgi precīzi runāja par montāžu. Viņš iesāka tā:

«Tagad tas jau ir akadēmisks termins. Pirmām kārtām mums šis jēdziens jāsaprot vēsturiski.» (1. sēj., 563. lpp.)

Viņš aplūko montāžas parādīšanās tehniskos cēloņus, atgādina, ka filmas lentes maksimālais garums bija 120 metri, bet pati filma garāka. Montāžas pirmo stadiju noteica kārbas lielums. Nākamā montāžas stadija tikai informēja: «...negatīvais varonis aizbēga ar meiteni, bet pozitīvais varonis dzenas viņam pakā.» (1. sēj., 563. lpp.)

Šis paņēmieni man šķiet ne tikai kinematogrāfisks, ne tikai saistīts ar Viktorijas laikmeta romānu vien. Tas paštāvīgi izmantots visu laiku tautas pasākās: lamatās iekrītušajam varonim jāiet bojā, bet pie viņa steidzas palīgi — «izpalīdzīgie zvēri vai draugi un radnieki», kā franču pasākā Zilbārža sievai steidzas palīgā viņas brāļi. Varonim

draud aizvien lielākas briesmas, mēs uzzinām, kur atrodas palīgi. Tāda montāža radīja laika spraugumu.

Šeit Sergejs Eizenšteins kinematogrāfisko montāžu sāk tikai no «amerikāņu filmām».

Tālāk runāts par aktieri: tas jāparāda, lai to izdarītu, jādetalizē, jāanalizē tā stāvoklis.

«Jums vajadzēs ainu sadalīt detaļās, no kurām katra par sevi ir nenozīmīga: roka ar nazi, šausmu pilna acs, kaut kur izstiepta roka. Protams, atsevišķa detaļa neko nenozīmē, taču tā skatītājā rada asociāciju sēriju — tēlu sēriju, kas skatoties ienāk jums prātā.» (1. sēj., 564. lpp.)

Sergejs Eizenšteins iesāka iztālēm. Pusdienu laikā grūti runāt, sevišķi ar nepazīstamiem cilvēkiem, kad nezini, cik viņi sagatavoti.

Protams, montāža sākumā bija tehniski nepieciešama atsevišķa kadra garuma dēļ, vēlāk to radīja objektīvu maiņa, jo bija iespēja parādīt noteiktu materiālu.

Bez tam montāža vajadzīga tādēļ, ka dažreiz jābūda vienlaikus notiekošas darbības.

Tomēr mākslinieciski montāža tika izprasta un izmantota citādi.

1944. gadā Sergejs Eizenšteins atkal atgriežas pie jau tājuma par montāžu un par kino attieksmēm pret literatūru. Brieduma gadu Eizenšteins rakstu nosauc: «Dikenss, Grifits un mēs».

Raksts sākas no vidus, pēkšņi, ieinteresējot lasītāju. Eizenšteins analīzi sāk tā:

«Iesāka tējkanna...»

Varētu likties, kas gan atrodas vēl tālāk no kinematogrāfa? Vilcieni, kovboji, pakaļdzišanās... Un pēkšņi «Circenis aizkrāsnē»?

«Iesāka tējkanna...» (5. sēj., 129. lpp.)

Bet, lai cik dīvaini arī būtu — no turienes sākas kinematogrāfs.

No turienes, no Dikensa, no Viktorijas laikmeta romāna sākas pats pirmais amerikāņu kinoestētikas uzplaukums, kas saistīts ar Deividā Vorka Grifita vārdu.

Ko Anglijai nozīmē tējkanna?

Kādai slavenai mūsu snaiperei kara laikā anglietes atsūtīja tējkannu un šauteni. Kāpēc šauteni, varam saprast, tas ir kara ierocis. Bet tējkanna ir ģimenes simbols.

Ar vārdu «tējkanna» saistīta gara semantiskā virkne. Stāstam ir apakšvirsraksts — «Pasaka par ģimenes laimi».

Ziemsvētki ir ģimenes svētki. Vecā važoja ģimene parādīta brīdī, kad laime var sabrukt.

Dikensa parādītā tējkanna ir angļu tējkanna.

Tā vārās uz kamīna uguns. Tā tēlojumā samontēta ar angļu circeni. Montāžas objekti ir mājīguma priekšmeti. Vēl parādās holandiešu pulkstenis, uz kura attēlots plāvējs ar izkapti.

Plāvējs aizstāj vēzēkli, bet tajā pašā laikā tas ir drauds.

Pēc toreizējām baroka alegorijām plāvējs varēja būt arī nāve ar izkapti.

Ģimenes pavards ir apdraudēts, tuvojas briesmas. Tējkanna un circenis patiešām sadziedājušies, un dažas lappuses tālāk tie montējas jau pilnīgi kinematogrāfiskā veidā. Pat Eizenšteins nespētu samontēt labāk.

Tējkanna un circenis sacentās ātrumā: «Beidzot tie pilnīgi sapinās sacensības kņadā un jezgā, un būtu vajadzīga skaidrāka galva par manējo un jūsējo, lai noskaidrotu, vai tur tējkanna čirkstināja un circenis sīca vai arī circeņis čirkstināja un sīca tējkanna, vai arī tie abi kopā čirkstināja un sīca.»

Valodā tējkanna ir vispār tējkanna, circenis — vispār circenis. Lai izdalītu «vārdu» no kopīgā, viena semantiskā rinda jākrusto ar otru. Kinomontāžas laikā mūsu rīcībā ir priekšmetu fotogrāfijas: lūk, šī tējkanna, lūk, šis circenis, lūk, šis galds. Tieši šī tējkanna un šis galds.

Literatūrā mēs izmantojam lietu oreola plašumu, bet pēc tam precizējam nozīmi. Kino mēs rīkojamies ar konkrētām lietām, bet pēc tam paplašinām to nozīmi. Tādēļ Dikenss un Grifits savos darbos strādā ar dažādiem materiāliem. Tādēļ tik grūti ir inscenējumi.

Cilvēki uztver notikumu sakarību, daži mākslinieciškos salīdzinājumus, bet tas, kā romānā «Karš un miers» Rostovi ar bagātajiem un nabagajiem kaimiņiem dzenāja zaķi un kāpēc ir svarīgi, ka tieši suns Rugajs noķer zaķi, nav redzams.

Kad mēs sakām «galds», rodas priekšstats par galdu vispār, par visiem galdiem, jo valodā pastāv tikai kopīgais. Kad mēs parādām galdus un sakām «šis galds», mēs parādām atsevišķo.

Kad Dikenss raksta «tējkanna», viņš runā vispār par tējkannām. Kad mēs kino filmējam tējkannu, mēs filmējam «šo tējkannu».

Literatūra iet no kopīgā uz atsevišķo, kino iet no

atsevišķā uz kopīgo. Tas ir pilnīgi cits domu gājiens, cita montāža.

Ar to es beidzu sarunu par montāžu kino, pareizāk sakot, pārtraucu.

Andrejs Belijs, īstajā vārdā Boriss Bugajevs, grāmatas «Vējš no Kaukāza» beigās stāsta, ka viņš nekādi nav varējis vienoties ar mani. Bet mēs visu laiku turpinājām vienu un to pašu sarunu. Un viņš cerēja, ka tad, kad būs uzkāpis Everestā, ieraudzīs mani vieglā solī kāpjot lejā no kalna. Un tur piekalnē mēs apstāsimies un izrunāsim visu līdz galam.

Bugajeva vairs nav, sen vairs nav... Bet man solis vairs nav viegls. Un nekas nav izrunāts līdz galam.

PARĪZE UN SORBONNA

Sergejs Eizenšteins bieži atcerējās biogrāfijās sastopamo frāzi — «un no rīta viņš pamodās slavens».

Viņš pamodās slavens pēc «Bruņukuģa «Potjomkina»». Būt slavenam ir grūta māksla. Tas ir tikai «karjeras sākums», ja var runāt par karjeru kā par jaunā nostiprināšanu mākslā.

Cilvēks kļūst slavens, viņš turpina iet tālāk par slavu. Reti kad cilvēki iet kopā ar to.

Cilvēks var aiziet savai slava priekšā, un viņam to pārmetīs.

Pie Sergeja Eizenšteina slava atnāca agri. Es to sev atgādinu tāpēc, lai vēlreiz izbrīnītos. Viņam bija 28 gadi, viņš izskatījās vēl jaunāks: viegli, zeltaini biezi mati, smalkas uzacis, maiga seja. Viņš uzreiz kļuva slavens un pārsteidzoši agri sāka ietekmēt citus.

Slava auga un ātri vien lika viņam nonākt pretrunās.

Kino, sevišķi melnbaltais (bez skaņas), ir internacionāls. Kinofilmas parādījās un izplatījās pasaulē bez tulka. Slava izplatījās kā apli ūdenī. Jo tālāk sniedzās šie apli, jo apbrīnojamāki tie kļuva: šie apli Eiropā un Amerikā atnāca no valsts, kas visus pārsteidza ar revolūciju. No tās ar bailēm gaidīja visu ko, bet ne jaunu, pārsteidzošu mākslu.

1929. gadā Sergejs Eizenšteins aizbrauca uz Berlīni. Bija agrs rudens. *Unter den Linden* ielā zeltoja vēl nenocirstās liepas. Pirmais karš bija noticis tik sen, ka Vācija gandrīz jau bija pārdzīvojusi savu pirmo vilšanos pasau-

les iekarošanas iespējā. Robežas varēja šķērsot samērā viegli.

Eizenšteins lasīja lekcijas Hamburgā, Beļģijā, uzturējās Londonā, Amsterdamā, Antverpenē, viņam atklājās pasaule, kas līdz tam bija pazīstama vienīgi no grāmatām, viņš to lasīja no jauna. Eizenšteins zināja, ko tur var ieraudzīt, un tomēr redzētais viņu pārsteidza.

Holandes prese brīnījās par to, ka Eizenšteins bija jautājis: «Bet kur tad sabo?» Holandē vairs nevalkāja koka tupeles, bet Sergejs Eizenšteins no Rīgā lasītās grāmatas «Sudraba slidas» atcerējās Holandi kā slidu un koka tupeļu zemi. Viņš brīnījās par valsti, kas visa šķīta atspoguļojamies ūdenī, par valsti, kas bija pārpildīta ar kuģiem, kuri atbraukuši no visas pasaules, un par gleznām, ko apbrīnoja visa pasaule.

Reiz, braucot ar taksometru, Sergejam Eizenšteinam gadījās neparasts un nedaudz inscenēts piedzīvojums: taksometrs gandrīz sabrauca sirmo Holandes karalieni Vilhelmīni, kas, nedarot nevienam neko jaunu, staigāja pa Hāgas ielām.

Vēlāk izrādījās, ka Holande un Vācija nemaz nav idilliskas valstis vai, pareizāk sakot, idilles pietika tikai atsevišķiem fotoattēliem ilustrētajos žurnālos.

Holandes prese brīnījās par padomju kinofilmu humānismu, pēc tam pārstāja brīnīties.

Pēc kāda laika Holandē sadumpojās karakuģis — matroži bija redzējuši filmu «Bruņukuģis «Potjomkins»».

Ja nebūtu rauga, cilvēce vēl šodien ēstu glīdzainus plāceņus.

Revolūcija visai pasaulei ir cildens ieraugs. Tā atjaunina ierasto. Sākumā pret revolūciju mākslā izturējās kā pret interesantu jaunumu, kuriozitāti, domāja, ka revolūcija notikusi kaut kur tālu, bet šai novadā viss kārtībā, te iztiks arī tāpat. Bet pēc tam izrādījās — un jo tālāk, jo skaidrāk —, ka pāri visai pasaulei ir viena debess un pasaules klimati ir saistīti. Parunāsim par klimatiem.

Vārds «klimats» grieķiski nozīmē locīšanu, un šī vārda pirmā nozīme ir leņķis, kādā parasti uz zemi krīt Saules stari. Tāpēc vārds «klimats» sasaucas ar vārdu «klimakss», kas nozīmē novīšana, kāpšana no kalna lejā.

Rietumi baidījās no revolūcijas klimata, jo lepojās ar senatni.

Atstāsim pie malas kalamburus.

To, ko redzēja Eizenšteins, jau bija paredzējis Fjodors Dostojevskis «Ziemas piezīmēs par vasaras iespaidiem». 1862. gadā rakstītajās «Piezīmēs» Dostojevskis bija sāpīgi un vilšanās pilns iemīlējis Rietumos.

Sergejs Eizenšteins aizbrauca uz Parīzi, redzēja zilo, toreiz vēl maz piesārņoto Sēnu. Pie tās joprojām mierīgi makšķerēja makšķernieki.

Krastmalā aiz tilta, kas jau piederēja pie Latīņu kvartāla, joprojām tirgojās bukinisti.

Joprojām tur trokšņoja, jūsmoja un pa jaunam sašūta jaunatne.

Joprojām universitāšu nemieru laikā studenti norāva tramvajiem piestiprinātās plāksnītes — uz tām bija rakstīts, kur un pa kādām ielām brauc tramvajs. Ar plāksnītēm studentu nemieru laikā ērti kauties.

Tie bija vēl vecie laiki bez asaru gāzes, bez šāvieniem uz ielām.

Vecā pasaule vēl nebija kļuvusi cietsirdīga aiz bailēm.

Sergejs Eizenšteins runāja Sorbonnā. Tā ir veca universitāte — tikpat slavēta, cik zināšanu bagāta, daudzkreiz novecojusies un atkal atjauninājusies.

Parīze pārvar vecumu.

Tajā XVII gadsimta ēkas stāv blakus XVIII gadsimta un mūsu gadsimta ēkām.

Parīze prot saglabāt namus un tikumus, tā iekļauj un iemontē sevī vēstures jaunumus. Tā jau iekomponējusi sevī automašīnas, toreiz tās vēl nebrauca baros, bet rindās, slidēdamas augšup uz Triumfa arkas pusi.

Zem Triumfa arkas uz Nezināmā kareivja kapa jau liesmoja Mūžīgā uguns. Parīzes kvēpos melnēja bareljefi, kuros bija attēlota lielā revolūcija. Joprojām Luksemburgas dārzā rotājās bērni, joprojām Centrāltirgū naktīs tirgojās ar gaļu un zivīm, bet no rītiem tur ēda ļoti garšīgu, bet dārgu sīpolu zupu. Saglabājusies krodziņa izkārtne ar atmiņā paliekošu nosaukumu — «Smēķējošais suns».

Sorbonna trokšņoja. Tā uzskatīja sevi par brīvu. Jaunatne vēl nebija atteikusies no tēviem, kas izsaimniekoja veco demokrātiju, uz Nezināmā kareivja kapa dega pirmā uguns. Nezināja, ka tikai pirmie miljoni bezjēdzīgās un nesaprotamās kaujās bojā gājušo apgūlušies kara laukos.

Sergejs Eizenšteins aprakstīja Parīzi, aizbrauca uz Verdenu, apskatīja Luvru un Klinī muzeju.

Sorbonna sarīkoja filmu skates. Sorbonnai ir tiesības rīkot slēgtas skates. Pēc kāda gribas — nevis nejauši, nevis paviršības dēļ — bija izsūtīti ielūgumi. Viens no zilajiem ielūgumiem nokļuva policijas prefekta rokās.

Kad Sergejs Eizenšteins ieradās Sorbonnas zālē uz filmu «Brunukuģis «Potjomkins»» un «Vecais un jaunais» skati, zāle ieraudzīja negaidītu ainu.

Sorbonnai tieši tādēļ bija tiesības bez cenzūras atļaujas rādīt filmas, ka tai trūka savas kinozāles un skates bija slēgtas.

Bija uzstādīts portatīvs, it kā nejauši uz garām kājām no ielas ienācis projekcijas aparāts, bet pie aparāta sēdēja policists, cieši turēdams to aiz kājas. Filmas «Brunukuģis «Potjomkins»» seanss tika aizliegts. Policija jau simt gadus nebija spērusi kāju Sorbonnā, tagad tā atnāca, turklāt formas tērpā.

Tas bija neredzēti liels skandāls.

Ielūgums uz skati tika nosūtīts pašam Parīzes policijas priekšniekam Kļapam. Prefekta kungs noteikti un priecīgi pieņēma šo ielūgumu kā liecību, ka filmas tiek demonstrētas publikai bez atļaujas.

Tā bija viltība, pat ne franciska viltība — nejaušu laipnību pārvērst par aizlieguma iemeslu:

Apkārt Sorbonnai policijas vienības.

Zālē ielaužas studentu pūlis un citi jaunieši.

Zāle domāta tūkstoš cilvēkiem, bet tajā jau trīs tūkstoši. Cilvēki ejās sēd uz grīdas.

Pieceļas policists melnā garā apmetnī, baltos cimdos, viņš sarkst un bālē, bet skaidri paziņo par aizliegumu. Skandāls ir priekšlaicīgs un nevajadzīgs, šajā gadījumā vajadzēja iztikt bez saasinājumiem.

Tad Sergejs Eizenšteins paziņoja, ka skate nenotiks, bet viņš nolasīs referātu. Tā kā referāts nebija sagatavots, padomju režisors nolēma atbildēt uz jebkuriem jautājumiem.

Cik es Sergeju Eizenšteinu pazinu, viņš labi runāja jebkurā auditorijā un viņa replikas bija lieliskas. Viņš prata ne vien franču literāro, bet arī sarunu valodu, talantīgums un nebēdnība ļāva viņam ātri apgūt parīziešu izrunu. Viņš ne tik daudz atbildēja, cik stāstīja par jauno revolucionāro mākslu un parādīja, ka tieši šeit, brīvajā Parīzē, kas uzsūkusi sevī visus laikmetus, pašreiz noliedz

pasaules sasniegumus, šajā Parīzē, kas uzskafa sevī par pasaules centru, apvairo mākslinieku, aizbāž viņam muti.

Viņš sacīja, ka kino nav ieaijāšanas un iemidzināšanas līdzeklis, ka filmai nav obligāti vajadzīgas laimīgas beigas. Viņš stāstīja, ka filma «Bruņukuģis «Potjomkins»» uzņēma trīs mēnešu laikā. Viņš runāja par filmu «Ģenerālā līnija», ko viņam neatļāva demonstrēt. Viņš stāstīja par filmu «Oktobris» un par filmas sižeta trīsstūri «viņš, viņa un sāncensis». Šī filma ir skaidra. Bet par to mēs vēl strīdēsimies.

Sergejs Eizenšteins prata labi atbildēt. Kad viņam jautāja: «Vai jūs domājat, ka cenzūra var aizliegt «Ģenerālo līniju»?» — viņš atbildēja: «Pagaidām to aizliegusi policija!» — un turpināja: ««Ģenerālajā līnijā» parādīts zemnieku darbs, un cenzūra var izgriezt tikai dažus metrus.»

Viņam jautāja: «Kādas ir jūsu domas par filmu «Trīs cilvēki pagrabā»?»

Izvairīgā atbilde par šo filmu ir 13 rindiņu gara.

Atļaujiet man ar zināmu nokavēšanos piebilst dažus vārdus par Eizenšteina teikto.

Tie būs personiska strīda vārdi.

Strīds ir par ceļu daudzveidību.

Pastāstīšu, kā pats strādāju kopā ar režisoru Ļevu Kuļešovu un Ābramu Roomu.

KUĻEŠOVS UN «TREŠĀ MEŠČANSKAS IEĻA»

Runāšu diezgan gari, sāksu ar nosaukuma vēsturi, jo pats uzrakstīju filmas scenāriju. Tās pirmais nosaukums bija «Mīla trijatā», pēc tam to nosauca «Trešā Meščanskas iela», bet Rietumos to pārdēvēja par «Trīs cilvēki pagrabā».

Pirms šīs filmas tika uzņemta Ļeva Kuļešova filma «Pēc likuma». Arī tajā darbojās trīs galvenie varoņi. Scenāriju es uzrakstīju kopā ar Kuļešovu.

Eizenšteinam jautāja:

«Vai Krievijā kino pastāv arī individuālistiskas skolas?»

«Nē.»

«Kādas ir jūsu domas par filmu «Trīs cilvēki pagrabā»?»

«Tai ir interesants sižets. Mums ir daudz šāda veida filmu, un tās mums ļoti vajadzīgas, jo tajās tiek skarti ģimenes ētikas un citi jautājumi, kas satrauc visus. Tas ir kaut kas līdzīgs didaktiskai lugai, kurā tiek apspriesti visdažādākie morāles jautājumi. Es negribu teikt, ka viss, ko es jums saku par masu filmu, ir obligāts un ka tas ir vienīgais žanrs, kas pie mums var pastāvēt un kam jāpastāv.» (1. sēj., 556. lpp.)

Saruna ritēja tālāk par «Kinoaci», Čaplīnu un sirreālīstiem.

«Didaktika» un montāžas jautājumi krustojās. Filmu «Trīs cilvēki pagrabā» uzņēma režisors Ābrams Rūms pēc mana scenārija. Es uzzināju kādu notikumu no komjaunatnes dzīves: divi komjaunieši izrādījās vienas sievietes vīri. Nekas labs no tā, protams, neiznāca. Filma saglabājusies un neizskatās gluži novecojusies, tā drīzāk līdzinās vēlākajām itāļu neoreālisma filmām. Tajā tēloja Fogelis, jaunais Batalovs un Semjonova.

Var apstādināt darbību, var skatītāju ieinteresēt par varoni tā, lai viņš sāk pievērsties tam, ko saucam par psiholoģiju, identificēdams sevi ar varoni.

Darbība filmā ir piebremzēta. Filmā ir viena dekorācija — šaura istaba. Dabā uzņemta viena epizode — no Lielā teātra frontona uzfilmēta Maskava. Priekšplānā bronzas zirgu kvadrīga, kas rotā frontonu.

Sai filmai Renē Klērs atbildēja ar filmu «Zem Parīzes jumtiem».

Jumti bija nostatīti pretī pagrabam.

Lieliskajā franču filmā sižets attīstās uz mazliet eksotiska materiāla pamata. Tajā parādīta apašu, žigolo, ceļojošu dziedoņu un zagļu pasaule.

Maskavas filmā morāles jautājumus risināja visparastākie cilvēki. Nebija nekādas eksotikas.

Vācijā filmu demonstrēja ar uzsvērti erotisku nosaukumu — «Gulta un sofa».

Filmas iznomātājs gribēja būt tuvāk lietas būtībai. Taču filmā bija ne tikai gulta vien. Varu vienīgi sacīt, ka mēmo filmu nosaukumu tulkojumi reti mēdz būt precīzi.

Jautājumi par aktieri, par darbību, par montāžu, par šķērēm, ar kurām sagriež uzfilmēto lentu, neizšķir kinematogrāfijas jautājumu pilnībā. Tagad es varu sacīt, ka eizenšteinskā kino izpratne — liela izpratne — neaptvēra visu kinematogrāfiju.

Palika arī sižetfilma, aktierfilma un tāda, kas rādīja pārēju no stāvokļa uz stāvokli. Arī pats Sergejs Eizenšteins augstu vērtēja ievērojamo aktieri Čaplīnu.

Šī atkāpe nav radusies patmīlības dēļ, lai atgādinātu par savu veiksmi, bet tāpēc, lai parādītu jebkura ceļa grūtības.

Mākslā neviens ceļš nav vienīgais.

Nākotni grūti uzminēt.

Vienīgi satīrā, izsmejot utopiju, mēs dažreiz paredzam nākotni. Dažkārt nākotne tiek pareģota, parādās it kā parodiski. Džonatana Svīfta uzrakstītajos «Gulivera ceļojumos» stāstīts par lidojošo Laputas salu. Laputa, sala, kuras pamatu veido briljants, riņķo ap Zemi. Tas ir pirmais Zemes mākslīgā pavadoņa apraksts: tiesa, šim pavadoņim nav dzinēja, tai kustēties liek kaut kāds magnēts, kas pagriežas pret Zemi, bet pavadoņi lido. Šajā salā un tai pakļautajā teritorijā labklājībā dzīvo savādieki. Savādieki parodē toreizējās angļu karaliskās biedrības, tas ir, Akadēmijas domas. Viņi parādīti tikai kā savādieki. Viņi Saules enerģiju saista ar augiem, kas nebūt nav nelogiski. Kad mēs mājās krāsnī dedzinām ogles, tās atdod mums enerģiju, ko no Saules uzņēmuši augi, kas pārvērtušies par ogli. Tā nav smieklīga, tikai toreiz nedaudz priekšlaicīga doma.

Kādā nodaļā stāstīts par cilvēkiem, kas nodibinājuši jaunu valodniecības skolu. Viņi nosprieduši, ka «visas iedomājamās lietas būtībā ir tikai vārdi». Tādēļ viņi ierosināja vārdus aizstāt ar lietu parādīšanu, kas izskatījās diezgan interesanti. Cilvēks nesa sev uz muguras lietas un «stāstīja», tās parādīdams. Pēc Svīfta domām, šim izgudrojumam nebija panākumu tāpēc, ka sievietes tomēr gribēja sarunāties. Bet, starp citu, pašā ķīniešu hieroglīfu rakstības sistēmā izpaužas parādīšanas pēdas. Sergejs Eizenšteins labi pazina šo sistēmu.

Kino nav jānēsā līdz lietas, tas lietas parāda. Kino nav jārada hieroglīfi, bet tam vienmēr nav arī jābalstās uz vārdiem. Jau Aristotelis «Poētikā» sacīja, ka apstākļiem jābūt skaidriem no varoņu rīcības, bet vārdi kalpo domu izteikšanai.

Mēmais kino pārvērtās par skaņu kino, un kino nepārtraukti runā. Visi apstākļi tiek pastāstīti un diemžēl bieži vien tieši. Un tāpēc Sergejs Eizenšteins tik negaidīti ironiski vērtēja skaņu kino. Viņš uz jautājumu, kā jāizturo-

ties pret skaņu kino, atbildēja: «Es uzskatu, ka simtprocentīgi runājoša filma ir blēpas, un domāju, ka visi man piekritīs. Bet skaņu kino ir interesants, un tam ir liela nākotne.» (1. sēj., 553. lpp.) Par veiksmīgu skaņas izmantošanas piemēru kino viņš nosauca Disneja filmas par Mikipelīti.

Bet Mikipelīte, tāpat kā visas peles, nebija runīga.

Filma «Oktobris» ir sākums iespējai domāt ar lietām, kas parāda attiecības starp cilvēkiem. Šīm lietām ir noteikts aspekts, tās saprotamas tāpēc, ka attēlo attiecības starp cilvēkiem, bet tām nav noteikti jābūt pārtulkojamām vārdu valodā. Lietu metavaloda ir cita. Šeit es aizsteidzos uz priekšu — pie saviem darbiem, ko droši vien neuzrakstīšu, jo ciemošanās Zemes virsū mums visiem ir ierobežota. Gribu pateikt, ka jau tagad matemātikas zīmes, to simboliskā attēlojuma sistēma uztveršanai netiek pārtulkota vārdu valodā un, iespējams, to arī nemaz nevar pārtulkot. Vārdiskā domāšanas sistēma nav vienīgā sistēma. Hogarta skices uz gravīru malām ir grafiskā metavaloda. Sergejs Eizenšteins to visu saprata vēlāk, pieskārs pie mezgla, bet neatraisīja.

PERA ATASEVA

Viņas vārds dzīvo Eizenšteina Kopotajos rakstos. Viņa bija žurnāliste, pirms tam — aktrīse. Viņa bija cilvēks ar vīrišķīgu prātu, stingru vārdu, nepazīna kompromisus. Viņa daudz strādāja, prata strīdēties un, protams, nebija laimīga. Viņai bija jānodarbojas ar scenāriju uzmetumiem, ar rakstu uzmetumiem, jātulko, jāpārbauda citāti, jānorāda uz atkārtojumiem.

Sergejs un Pera strīdējās viņa mājā pie Tīrajiem dīkiem un šaurajā dzīvoklī pie Kropotkina vārtiem. Dzīvokļa sienas bija aplīmētas ar vecām, laika gaitā nomelnējušām tapetēm.

Peras Ataševas mājoklis atradās pirmajā stāvā, grīda, cik atceros, bija mazliet zemāk par pagalma bruģi. Apkārt vecajai mājai bija valrākkārt uzbērtas smiltis.

Māja ieaugā Maskavā.

Dzīvoklis bija vecs un neremontēts. Dzīves atjaunināšanai trūka laika.

No tūrienes Pera ar «A» tramvaju brauca uz Tīrajiem dīkiem.

Tas bija tuvu.

Tur pastāvīgi ieradās arī Sergejs Eizenšteins. Tur strīdējās, nesapratās, domāja kopīgi, ķīldojās, jo ķildai pietiek ar diviem cilvēkiem. Bet mākslā tā nepieciešama daudziem.

Tur ķīldojās un milēja. Šī mīlestība ir pārbaudīta ar laiku, domām, darbiem.

Saglabājies ļoti daudz Ataševai rakstītu vēstulju. Sergejs viņai rakstīja no Maskavas, no Pītera, no Amerikas, no Meksikas. Vēlāk, kad viņi uz ilgāku laiku bija sastrīdējušies, viņš savā dienasgrāmatā rakstīja par Ataševu, rakstīja kā viņai domātas vēstules.

Filmas «Tērces plava» uzņemšanas laikā, atlasot baznīcas piederumus, Sergejs Eizenšteins saslima ar melnajām bakām. Melno baku vīruss lietās saglabājas desmitiem, varbūt simtiem gadu.

Komisarževska saslima pēc saskaršanās ar vecu paklāju un nomira.

Pirmās slimības dienas Sergejam Eizenšteinam bija ārkārtīgi smagas. Ēdienu viņam pasniedza pa durvju lodziņu.

Pera Ataševa ieradās slimnīcā viņu apkopt. Viņa atkopa to, un pati nesaslīma.

Uzņemšanas laikā Ataševa strīdējās ar Sergeju Eizenšteinu. Viņa nepiekrita Ržeševska scenārijam un paredzēja, ka tas tiks mainīts, un arī to, cik daudz strīdu būs, izdarot šos grozījumus.

Strīds stipri sanikno, ja redzi, ka cilvēks tevi saprot, ka viņš saka to pašu, ko tu jau zini, bet par ko vēl neesi galīgi izšķīries.

Ataševa strīdējās ar Sergeju Eizenšteinu par Ivanu Bargo. Strīdējās kā līdzīga ar līdzīgu. Sergejs Eizenšteins viņai sacīja:

— Kad jūs uzņemsiet, tad arī uzņemiet pa savam, bet es redzu ko citu.

Sergejs Eizenšteins bieži ciemojās Ataševas nabadzīgajā tumšajā dzīvoklī, nemitīgi atgriezās pie viņas. Viņa bija tā ieroču nesējs Sančo Pansa, tikai izglītots Sančo Pansa, kas visus bruņinieku romānus izlasīja savādāk, nekā tos izlasīja dons Kihots.

Dzīvoklī vienmēr atradās trīs: Sergejs Eizenšteins, Ataševa un viņas māte Vera, savdabīga sievasmāte, kas ļoti

mīlēja jauno Sergeju. Viņa cepa tam pīrādziņus, apsedza ar papīru un pēc tam ar spilvenu, lai tie neatdzistu.

Viņa vienmēr pastaigājās pa Gogoļa bulvāri, garām kafējnīcai, kas bija iesaukta par «Kluciti», garām mazām koka mājiņām, garām tulpēm un rozēm, ko audzēja Maskavā, gāja gar liepām pie Gogoļa pieminekļa, vecā Gogoļa pieminekļa, kuru ielēna viņa darbu varoņi, pie neapmierinātā un nosalušā Gogoļa, kas bija ietinies mētelī un domāja savu domu.

Večiņa apsēdās uz sola starp citām večiņām, skatījās uz Gogoli. Domāja par Eizenšteinu, kas ir raksta citādi, ir domā citādi.

Viņš sēd tālu no galda, stipri saliecies uz priekšu, tā noliecis saliektās kājas, it kā gatavotos lēkt.

Māte un meita vecajā, tumšajā dzīvoklī runāja par Sergeju Eizenšteinu, kuru ne viņas, ne arī mēs nevarējām saprast. Šis cieši saritinātais kamols neatraisīsies arī tad, kad mūsu rīcībā būs visas vēstules.

Pazuda saspringtā, taču jautrā Sergeja Eizenšteina balss. Arī visgrūtākajos strīdos par mākslas likteņiem viņš smaidīja gandrīz priecīgi, viņā nebija pārākuma izjūtas, bet jaunā izpratne, kas tai brīdī nonāca līdz viņam un kam bija jānonāk arī līdz mums kā toreiz vēl jaunā radioviļņiem.

AMERIKAS TUVUMS

Stāstīja Eizenšteins. No okeāna ūdeņiem parādījās stabi, tie ne visai ciešā rindā stāvēja viļņos un lēnām stiepās aizvien augstāk un augstāk — apbrīnošanai radīti.

Tvaikonis tuvojās tiem. Skatiens apstiprināja: stabi stāv uz salas granīta pamata kā zirgi aitu bara vidū.

Atmiņa apstiprināja: salu iemainīja no indiāņiem par segām. Par desmit? Par divpadsmit?

Stāstīja Andrejs Burovs, arhitekts, jaunu materiālu radītājs, stāstīja, ka debesskrāpjus, kas paceļas pār ielu spraugām, amerikāņu celtnieki sauc par «eņģeļu arhitektūru», jo tikai eņģeļi varot tos aplūkot.

Nē, tos redz arī pasažieri tvaikoņos, kas tuvojas Ņujorkai ar nogurušu cerību kravu, tos redz arī piloti, kad, šūpodami lidmašīnu spārnus, met plašu loku pirms nolaišanās.

Burovs brīnījās, kāpēc vienmēr, redzot debesskrāpjus, gribas saskaitīt, cik tiem stāvu.

Viņš skaitīja tos, aizvien augstāk celdams galvu. Cepure nokrita zemē, zeme izrādījās melna no automobiļu dvakas, bet stāvi vēl nebija saskaitīti.

Viena stāva augstumu nosaka loga augstums, loga izmērus nosaka cilvēku izmēri.

Cilvēka uzceltās ēkas apjoma ziņā viņu tā pāraugušas, ka vairs nešķiet cilvēka mājokļi, — tās ir nogurušas rindīņas milzīgajās, stāvus noliktajās ēku grāmatās.

Es spriežu par Ameriku pēc dzirdētā, neesmu to redzējis, bet kā vecs automobilists labi pazīstu automobiļu smaržu — tie ir pieelpojuši mūsu zemes gaisu.

Romā gadījās redzēt melnos automobiļu putekļus, kas kā siseņi lidoja pār pilsētas asfaltu.

Pilsēta ar riebumu drudzaini rīja indes straumes.

Ielas saspiedās, nami pakāpās sāpus, paceldami trošu trošus, laukumi klepoja.

Cilvēcei nav laika domāt par to, kā tā dzīvo.

Automobiļi plūst no rūpnīcām kā zivis nārsta laikā, šī sudrabainā, raibā straume plūst, nepazīstot ne ziemu, ne pavasari, ne vasaru, ne rudeni.

Itālijā automobiļi skrien pa ceļiem, kas gludi kā ledus, mezdami līkumus ap pārbiedētām, kalnos uzkāpušām vecām pilsētām.

Tām pretī traucas citas mašīnas, to satikšanās troksnis līdzīgs sērkociņa švirkstēšanai. Cilvēks joņo, neko neredzēdams.

Viņš ierodas jaunā vietā.

Redz, ka priekšā jau aizskrējis debesskrāpis, lūk, arī otrs. Pilsēta stāv kā nelīdzens zedēņu žogs.

Debesskrāpji aug cauri Parīzes ķermenim, spaida Eifeļa torni.

Aiz sāpēm zem automobiļiem izlokās ceļi, savilkdamies viaduktu cilpās, atrazdamies dažādā augstumā, nirdami cits zem cita.

Kalni ir automobiļu caururbti, cauršauti.

Turīnā redzama sniegotā, saltā Alpu siena: pie tās piespiests kaut kas salauzts.

Varavīksne tur pārstājusi būt septiņkrāsaina — tā ir dzeltena kā mīzali, tvanaina.

Kā dokumenti kopējamā presē saspiesti cits uz cita kārtās saliktie cilvēki.

Sergejs Eizenšteins bija priecīgai nākotnes uztverei pie-
lāgots cilvēks. Viņš rakstā «Mēs un viņi» aprakstīja iespai-
dus par urkšņošu automobiļu straumi, ko sažņaugusi iela.

GRIFITS

Rīgas puiselis, Pēterburgas students, Maskavas režisors,
padomju cilvēks tur ieraudzīja savu priekšteci un skolo-
tāju — amerikāni.

Cilvēku, kuru viņš saprata, zinātniski apjēdza, kuru
pārspēja, ar kuru nebija gatavojies tikties šai brīdī, jo
bija jau nakts un pat automobiļu krāca, paretam izspļau-
dami rūgtus saplosīta viesuļa gabalus.

«Grifits... Pirmā satikšanās ar pirmo kinoklasiķi. «Kadrs»
šķita kā izgriezts no kādas viņa agrīnās filmas. Pulkstenis
pieci vai seši no rīta. Atgriežos viesnīcā pēc nakts, kas
pilna iespaidu par Ņujorkas nēģeru rajonu Hārlemu.
Viesnīca Brodvejā. Pašā Ņujorkas centrā. Brodveja dienu,
nakti, rītu, pusdienu, vakaru — lūk, ko gribējās redzēt,
dzirdēt, uztvert, saglabāt atmiņā. Tāpēc es izvēlējos vies-
nīcu Brodvejā, vistrokšņainākajā Ņujorkas vietā, kas bija
saglabājusi tieši amerikāņu viesnīcas iezīmes atšķirībā no
«Riciem», kas ir vienādi bezpersoniski jebkurā Eiropas
galvaspilsētā vai jebkurā lielā Amerikas pilsētā. Tur arī
tikos ar Grifitu, kas trīsdesmit gadus bija palicis uzticīgs
reiz iemīļotajam mājoklim.

Tātad pulkstenis pieci vai seši no rīta. Pelēka rītausma
Brodvejā. Milzīgs tukšs vestibils, Rīta gaismā šķiet, ka
nav logu un tukšais Brodvejs ieplūst miegainajā viesnīcā.
Apgāzti krēsli. Saritināti paklāji. Visu uzkopj. Vestibila
dziļumā pavisam pazudis portjē ar atslēgām. Viņam blakus
kāds pelēkā uzvalkā. Pelēki rugāji pelēkā sejā. Pelēks
gaišo acu skatiens. Ass. Tas nekustīgi pievērsts vienam
punktam: starp apgāztajiem krēsliem un saritinātajiem
paklājiem nestuves. Uz kailās grīdas divi sanitāri. Aiz
viņiem policists. Uz nestuvēm asiņains cilvēks, Pārsējs.
Asinis. Blakus slauka putekļus no palmas. Zem logiem
slauka ārā papīra kalnus. Kaut kur bijis kautiņš. Cilvēku
ienesā viesnīcā. Pārsēja. Iznesa. Pelēka iela. Pelēki cilvēki.
Un pelēks cilvēks dziļumā. Cik bieži viņš, Grifits, atveidoja
mums līdzīgas amerikāņu bandītisma ainas... Šķiet, ka
to visu redzi uz ekrāna: krāsa izdzisusi, palikusi viena

pelēka toņu gamma no baltiem papīra plankumiem uz ielas līdz gandrīz pilnīgai tumsai tur, kur viesnīcas kāpnes iet augšup.

Pēc fotogrāfijām tūlīt pazīstam viens otru. Iepazīstamies. Spiežu roku lielisko filmu radītājam. Bet to autors negrib runāt par tām. «Puse no manām filmām ir *trash* (apmēram, kā mēs teiktu «bleķis»). Es tās uzņemu, lai man būtu nauda inscenējumiem, lai tā segtu man mīlo filmu radītos zaudējumus vai gūtu iespēju uzņemt kaut ko, kas man patīk... Pirmās atnes zelta kaudzes, otrās rada tikai zaudējumus...»

Zaudējumus sagādāja «Salauztā lilija» un citas filmas, kuras Grifits atceras ar mīlestību. Pašreiz viņš domā uzņemt filmu par korupciju ap sauso likumu. «Meklēju naudu. Nevienš negrib finansēt šādu tēmu. Tomēr šķiet, ka man izdosies pierunāt kādu bagātu atraitni. Nu jau divas nedēļas es ar to noņemos.»

Lielisks meistars. Viens no kino pamatlicējiem, cilvēks, kas nosirmojis šajā darbā. Sirmgalvis. Bet spiests skriet pakaļ bagātām mulķēm, dienas un nedēļas iztērēt pierunāšanai, paciest pazemojumus un apliecināt atjautību, tāpat kā to nākas darīt jaunam debitantam, kura vārdu neviens nepazīst, kura darbiem vēl nav aplaudējuši visās zemeslodes malās, kā tas bijis ar Grifita filmām. Galu galā mulķe, šķiet, tomēr nepiekrita. Filma netika uzņemta, un Grifita vārdu ekrāni jau sen nav redzējuši.» (5. sēj., 411.—412. lpp.)

PIEŅEMSANA LOSANDŽELOSĀ

Pirms brauciēna uz Ameriku Sergejs Eizenšteins Čaplinu pazina pēc filmām. Maskavā viņš tikās ar Mēriju Pikfordi un Duglasu Fērbenksu.

Ar Duglasu Eizenšteins satikās Ņujorkā. Tajā laikā Amerikā bija sausais likums, degvīns vispār bija aizliegts. Tas bija brīnišķīgs laiks blēžiem, kas pārdeva vīnu par ļoti dārgu cenu.

Duglass Fērbenkss gribēja Sergeju Eizenšteinu uzņemt visaugstākajā līmenī, centās izdabāt ar visiem iespējamiem vīniem.

Eizenšteins atbildēja, ka, iebraucis Amerikā, parakstījes, ka nepārkāps un negraus valstī pieņemtos likumus. Ja ir aizliegts dzert vīnu un degvīnu, viņš pat šai ziņā negrib pārkāpt Amerikas likumus.

Antitostu uzņēma atzinīgi.

Bet Duglass sacīja:

«Sarunu pabeigsim Losandželosā. Čārlijs jūs gaida. Kino gaida jūs savā galvaspilsētā.»

Vilciens pa ceļam uz kino galvaspilsētu četras dienas šķērsoja kontinentu, braukdams garām smilšainiem līdzenumiem un lēzeniem, sarkaniem pauguriem. Vilcienā Sergejs Eizenšteins, kā vienmēr, lasīja.

Pēc ierašanās Losandželosā mūsu kinematogrāfisti devās uz pieņemšanu sabiedrībā «*United artist*». Tas bija Duglasa uzņēmums, ko viņš bija nodibinājis kopā ar Mēriju Pikfordi. Mērija nepiedalījās ekstravagantajā pieņemšanā.

Viesus ieveda milzīgā kabinetā. Pie vienas sienas novietots neiedomājama izmēra rakstāmgalds. To varētu salīdzināt vienīgi ar Carskoje Selo pils dīvāniem, kas tika aprēķināti trīs Aleksandra III lielā auguma garumiem. Uz Duglasa galda atradās plānu kaudze, fotogrāfiju kalni, starp tiem slējās divas no rožainas bronzas atlietas panteras. Bronzu apspīdēja saule, panteras mirdzēja kā reklāmas.

Neviena nebija.

Eizenšteins saprata, ka tiek gatavota atrakcija.

Pa kreisi redzamās nelielās durvis atvērās. Viesi iegāja un ieraudzīja kaut ko tādu, kas viņiem atgādināja Sandu-nova pirts ģērbtuvī. Tā bija ar austrumniecisku greznību rūpīgi iekārtota viesistaba. Centrā uz sarkana puķa gandrīz kails sēdēja sasārtis Fērbenkss. Apkārt stāvēja pūkainos dvieļos ietinušies kinoteātru direktori, koncernu priekšsēdētāji un vienkārši aktieri.

Čaplins vēl nebija atnācis.

Sākās sasveicināšanās. Tomēr bija acīmredzams, ka sekos vēl kāda atrakcija. Pēkšņi istabas dziļumā ar troksni atvērās durvis. Līdzīgi dievam Ceabotam mākoņu mutuļos parādījās melnmatains, baltā tērpā ietīnīes stalts stāvs.

Tas līdzinājās un nelīdzinājās Čaplīnam.

Kinematogrāfisti zināja, ka Čaplins skrējienā pa panākumu apli jau sen nosirmojis. Bet tagad viņš tikko bija nokrāsojis matus, lai uzņemtos filmā «Lielpilsētas ugunis».

Melnie pirtnieki, kas parādījās aiz Čaplina, paziņoja: «Čārlzs Spensers Čaplins!»

Čaplins sāka dziedāt: «Ai-da troika, pūkainais sniegs».

Kāds no producentiem paskaidroja: Čārlijs gadu bijis pazīstams ar Polu Negri, un tagad visi domā, ka viņš prot krievu valodu.

Aktieriem jātēlo daudz lomu, viņi bieži tēlo dzīvi — dažreiz slikti, dažreiz lieliski. Tēlo tik daudz, ka nespēj dzīvot paši sev un atskatīties uz noiето ceļu. Ar šo svinīgo, bufonādisko tikšanos, ar tirgoniski grezno pieņemšanu sākas draudzība starp diviem patiešām slaveniem un gudriem cilvēkiem: Čārliju Čāplinu, kādreizējo puisieli no Londonas nabadzīgajiem kvartāliem, un Sergeju Eizenšteinu, kādreizējo puisieli no Rīgas.

Viens otram pretī stāvēja divi apbrīnojami cilvēki ar dažādiem likteņiem, dažādu ģenialitāti, dažādu izcelšanos.

Čaplins ir deviņus gadus vecāks par Eizenšteinu, Čaplins dzimis nabadzībā, iepazīs trūkumu un patversmes. Viņš kāpa uz augšu visu mūžu, kāpa neatlaidīgi un strauji.

Viņš mācījās, bet nezināja daudz, pareizāk sakot, zināja daudz, taču nepilnīgi.

Savos memuāros Čaplins ironiski rakstīja:

«Ir tāda brālība, kuras locekļi mūžam alkst uzzināt ko jaunu. Viens no tās locekļiem biju es. Tomēr iemesli, kas mudināja mani rīkoties pēc šī parauga, gluži tik nesavtīgi vis nebija — gribēju kļūt gudrāks ne pašu zināšanu dēļ, bet lai izmantotu tās kā vairogu pret pasaules nicību, ar ko tā soda naivos. Tāpēc, kad laiks atļāva, rakņājos pa antikvariātu grāmatu plauktiem.»¹

Viņš mācījās no grāmatām, vieglprātīgi zināšanas neapkopodams. Viņš visu zināja no citu mutes. Varbūt vislabāk viņš pazina Bībeli, jo Bībele patversmē bija tikpat obligāta kā kartupeļi. Viņš nonāca līdz Vecās derības ciet-sirdības izpratnei. Viņš mēģināja izlasīt visus trīs Šopenhauera sējumus, tomēr četrdesmit gados nepaspēja to izdarīt.

Viņš lasīja Vitmenu, kas viņam nepatika un nevarēja patikt, jo Vitmenu bija radījusi un izaudzinājusi cita Amerika. Viņš bija jautrs, taču skumīgi jautrs. Tas, ko es saku par Čārliju, pieder pagātnei. Tagad viņš, pāršķirot mūža grāmatas pēdējās lapas, dzīvo uz vairāku Šveices kantonu robežas. Dīvainā starpvalstī.

Viņš dzīvo kā karalis, kas padzīts trimdā no divām valstīm — Anglijas un ASV.

Viņš ir laimīgāks par karali Līru, jo viņam nevar atņemt kalpus — ne bruņiniekus, ne naudu.

Viņš raudzījās skatītāju zālē ar lielām cilvēciskām

¹ Čaplins Čārlzs. Mana dzīve, R., «Liesma», 1966, 137. lpp.

acīm. Viņš izlasīja savus skatītājus, izveidoja no šiem burtiem vārdus, no vārdiem izveidoja grāmatu, un šo grāmatu pilnībā uzrakstījis viņš pats. Pēdējās lappuses ir negaidīti tradicionālas.

Tolaik, kad Eizenšteins satikās ar Čaplīnu, 1930. gadā, viņš jau bija uzņēmis «Parīzieti», «Zelta drudzi», «Cirku». Viņš atradās savas ģenialitātes kalngalos. Pirms tam viņš bija uzņēmis filmu «Piligrims» un daudzus citus neticami smieklīgus piedzīvojumus. Eizenšteins bija uzņēmis «Streiku», «Bruņukugi «Potjomkinu»», «Ģenerālo līniju», «Oktobri». Viņi pazina viens otru, abi uzskatīja viens otru par sava laika virsolni, abi bija bezgala iemīļējušies kinematogrāfā.

Grifits, kas dzīvoja, iedams no pretrunas uz pretrunu, uzņēma filmu «Neiecietība».

Atsevišķās ainas attēlo dažādus laikmetus, tās sasaista šūpuļa attēls, pie kura sēd māte; šūpulī bērns. Šī aina nāk no Vitmena dzejoļiem un nozīmē, ka paaudzes mainās, bet pretrunas paliek.

Mainījusies paaudze, pie kuras piederēja Eizenšteins un Čaplīns, — paaudze, kura iesāka un pabeidza lielo, tā sauktā mēmā kino mākslu, izveidoja tā sižetu, tā semantiku, tā sintaksi un savus lielos aktierus.

Eizenšteins un Čaplīns, dažādi strīdoties, iegāja jaunā teritorijā. Viņi abi negribēja parādīšanu aizstāt ar pastāstīšanu.

Viņi dažādi redzēja pretrunu starp vārdu un darbu.

ČAPLINS TUVPLĀNĀ

Čaplīns mājās, Čaplīns bez grima, tuvumā redzētais Čaplīns pārsteidza Eizenšteinu ar savu ārēni.

Mēs visi Čaplīnu pazīstam tādu, kādu viņš gribēja sevi parādīt uz ekrāna: melanholisku, mazu, maisveidīgi gērbtu cilvēku ar slābanu gaitu.

Reiz viņš savāca savu kostīmu, tieši savāca, nevis izdomāja. Viņš to sameklēja lietotu apģērbu tirgū starp mantām, kas bija izgājušas no modes. Varonis bija spiests pirkt nevis to, kas viņam patika, bet gan to, ko varēja nopirkt.

Vecajos laikos ne visiem bija iespēja izvēlēties.

Man bija draugs mākslinieks, tagad jau miris. Viņš kļuva slavens un tāds arī palika cilvēku atmiņā.

Reiz, atnācis pie manis, viņš sacīja:

«Man vajadzīgi zābaki.»

Man bija karavīra zābaki un arī vēl citi.

Es draugam jautāju:

«Kādi zābaki tev vajadzīgi un kāda izmēra?»

Viņš skumīgi atbildēja:

«Mana kāja atbilst zābakam.»

Mēs uzvilkām zābakus, kas neatbilda kājai, tikai centā-
mies ņemt tādus, kas būtu lielāki, nevis mazāki par kāju.
Mēs bez pielaižošanas uzvilkām bikses, un kājas mums
piemērojās biksēm. «Deividā Koperfildā» Dikensa varo-
nim bikses bija īsas, vienmēr īsas, pārāk īsas.

Čaplins vienmēr nēsāja pārāk garas bikses. Tie ir divi
bikšu nēsāšanas veidi.

Čaplins uz ekrāna nēsāja katliņu — katliņi jau toreiz
bija izgājuši no modes, tos visvieglāk varēja nopirkt, tos
nonēsāja, nevis nēsāja. Reiz Odesā nokļuva pirtī, kur cil-
vēki uz augšējām lāvām pērās, uzlikuši galvā katliņus.

Katliņš bija parocīgs, kad gāja pērties; tas ir portatīvs,
virs galvas rodas telpa, kas pasargā no tiešas tvaika iedar-
bības; bet katliņu vairs nenēsāja uz ielas.

Čaplīnam rokā bija spieķītis. Bez spieķīša var iztikt,
sevišķi ekrāna Čaplina vecumā. Viņa spieķītis ir kaut kas
lieks, gandrīz vai greznība.

Tā Dostojevskā «Mīrušo namā» stāstā par katordznieku,
kurš piedalījās pašdarbības teātra izrādē, katordznieks,
izpauzdams prieku, ka viņam zem teātra kostīma nav red-
zamas katordznieka važas, tēlojot kungu, veiklī zīmēja
kaut kādus rakstus uz zemes. Citēšu Dostojevski:

«Necvetajevs visiem apgalvoja, ka viņš iznākšot ar
spieķīti, kuru vicināšot gaisā un ar to zīmēšot smiltīs kā
īsts kungs un pirmklasīgs frants, ko Vaņka Nelabojamais
pat iedomāties nevarot, jo īstus kungus viņš nekad redzē-
jis neesot. Un tiešām — Necvetajevs, tikko ar savu kundzi
iznācis publikas priekšā, to vien darīja, ka ar tievo niedres
spieķīti, ko nezin kur bija dabūjis, ātri un veikli kaut ko
zīmēja uz grīdas, acīmredzot uzskatīdams šādu darbību
par augstākās kundzības, vislielākās švītības un lepnības
pazīmi. Jādomā, kādreiz bērībā, viņš — baskājains muižas
kalpa puika bija redzējis glīti gērbušos kungu ar spieķi
rokā un jūsmojis, cik tas veikli groza rokā šo spieķi, un,
lūk, šis iespaids uz visiem laikiem saglabājies viņam

atmiņā, lai tagad, trīsdesmit gadu vecumā, to atcerētos visos sīkumos un ar šo mākslu valdzinātu un iepriecinātu visu cietumu.»

Čaplins sākumā bija iecerēts kā tāds švītīgs katordznieks. Pēc tam viņa kostīms zaudēja mūsdienīgumu, kļuva par neveiksmes simbolu un čaulu, par skumīgi smieklīgā simbolu.

Viņa kostīms ar katliņu, biksēm, zābakiem kļuva «čapliskis». Tas viss pieder pie klauna kostīma.

Bet tas nebija parasta klauna kostīms.

Tas bija nepārprotami savienots kopā kā karaļa mantija un karaļa kronis.

Taču tas bija pasaulē vienīgais nabadzības kronis un nabadzības mantija.

Tomēr Čaplina katliņu ir ērtāk nēsāt nekā katordznieka važas Dostojevska «Mirušo namā».

Skumju pilnajā pasaulē viss mainās.

Čaplins kļuva bagāts. Kā apgalvo erudītais kino vēsturnieks Ježijs Teplics, katru Čaplina filmu noskatījušies — es ar izbrīnu minu šo skaitli — 300 000 000 cilvēku.

Viņš tomēr nēsāja katliņu un filmējās ar katliņu galvā, kad rādīja Aļasku «Zelta drudža» laikā.

Viņš kļuva tik bagāts, ka villā izbūvēja peldbaseinu pēc sava katliņa formas un tajā peldējās.

Tā bija katliņa trešā pārvēršanās.

Čaplins mājās bija stiprs, disciplinēts, veikls.

Čaplins uz ekrāna bija Čārlijs, no neveiksminieka pasaules atribūtiem un manierēm samontēts tēls.

Čaplins mājās izskatījās pēc gaužām veselīga cilvēka — pēc vilka. Viņš bija straujš, piesardzīgs, pārgalvīgs, ziņkārīgs.

Toreiz, 1930. gadā, viņš mīlēja mūsu valsti.

Amerikāņi Sergejam Eizenšteinam ar kaut ko tūlīt atgādināja viņa tēvu, viņa paša agrās jaunības paziņas, taču bija straujāki, enerģiskāki. Viņš pret tiem izturējās piesardzīgi. Atstatums, kāds pastāvēja starp tiem un viņu, iezagās, sarunājoties ar Čaplinu, jo Čaplins vēl saglabāja zināmu distanci. Čaplins — ne mājās, bet studijā —, Čaplins mākslinieks, pazina lielpilsētas uguņu rūgtumu, ekrāna Čaplina mīlestības veltīgumu, miljonāru draudzības veltīgumu. Miljonārs, no kura bija aizbēgusi sieva, gribēja noslīcināties. Čaplins, ekrāna Čaplins, izglāba viņu un

kļuva par piedzērušā miljonāra draugu. Atskurbušais miljonārs viņu nepazīna — tikai dzērumā viņš tēloja humānistu, pateicās glābējam.

Filmā «Lielpilsētas ugunis» pats Čaplins sašķēlās nabagajā Čaplīnā un bagātajā Čaplīnā. Nabagais Čaplins bija patiesais Čaplins, Čaplins ģēnijs.

Čarlijs nekad neaizmirsā savu bērnību un «Mazulī», filmā, kurā viņš uzņēmās kopā ar Džekiju Kagani, atveidoja istabiņu, kurā bija dzīvojuši brāļi Čaplīni ar māti, kas sajūka prātā aiz posta un bada.

Bagātais Čaplins visu laiku bija skaistu sieviešu ielenkts, taču tās aizgāja no viņa, tiesājās ar viņu, rakstīja par viņu sūdžības. Čaplina romāni beidzās ar tiesu, beidzās ar prasībām, kaut gan viņš bija skaists, pievilcīgs un pieklāvīgs.

Sergejs Eizenšteins jaunībā daudz bija braukājis pa pilsoņu kara ceļiem. Bija pirmā nelaimīgā mīlestība. Viņš par to mātei rakstīja ar skumju ironiju, pravietiskumu.

Čaplina — cilvēka, kurš tik daudz milējis — mīlestība tāpat bija nelaimīga. «Lielpilsētas ugunis» veltītas klaidoņa un aklas meitenes mīlestībai. Aklā nejausi notur klaidoni par bagātnieku. Bagātnieks, ieraudzījis aklo, iežēlojas par to, apdāvina, nokārto tās dzīvi, viņš pat izārstē to. Filmas beigās viņa to pazīst pēc rokas. Viņai pieder par Čarlija naudu iekārtots ziedu veikals. Viņa pasniedz nabagam vispirms ziedu, tad žēlastības dāvanu. Viņa pieškaras tā rokai un pazīst to.

Filma ar to beidzās, pazišana vienlaikus bija šķiršanās.

Čaplins tajā laikā savā laimīgajā mājā redzēja dīvainus sapņus un iemiesoja tos. Viņš redzēja labklājīgo Ameriku kā statuju, kas pirms svinīgas atklāšanas pārklāta ar audeklu. Klaidonis, kam nebija pajumtes, palīda zem audekla, apgūlās uz akmens sievietes ceļiem un aizmīga. No rīta notiek svinīga atklāšana. Sāk spēlēt orķestris, nokrīt pārsegs, klaidonis pieceļas un aiz apjukuma, domādams, ka apsveic viņu, noņem katliņu. Nabags apsveic Amerikas labklājības svētkus.

Tas bija apbrīnojami. Taču Amerikā daudzi vairs negribēja brīnīties.

Pasaule pārveidojās, Amerika vairs negribēja redzēt savus neveiksmīnīkus.

Pārveidojās kino: tas sāka runāt.

Labklājīgā Amerika gribēja, lai Čaplins no ekrāna runātu to, kam piekrita vairākums, bet vairākums gribēja būt vai vismaz izskatīties labklājīgs.

PIRMAIS RAUNDS — «ZUTERA ZELTS».
DARBĪBAS VIETA HOLIVUDA

Amerikā Sergejs Eizenšteins domāja, ka filmu viņš gan uzņems pēc firmas piedāvātā scenārija, taču sižeta būtības atklāsmē būs uzticēta viņam.

Pirmā tēma, ko piedāvāja Eizenšteinam, stāstīja par Džona Zutera karjeru un tās negaidītajām beigām.

Tēma bija interesanta, bet Sergejs Eizenšteins tajā saskatīja agrīnu Amerikas konfliktu izpausmi.

Amerika, iegūstot zeltu, sabradāja maizī.

Amerika jauno bagātnieku vārdā pārkāpa pirmieguvēja tiesības; tās morāle bija ne vien apšaubāma, bet arī traģiski nekonsekventa.

Vai tā nejausiība, ka Padomju zemes cilvēks redzēja Ameriku savā skatījumā?

Montegjū sacīja, ka Eizenšteins ticis ievilināts lamatās. Firma, ar kuru viņš parakstīja līgumu, negribēja, ka viņš uzņem filmu, tā gribēja viņu kompromitēt, iznīcināt lielu komunisma ideologu un tāpēc bija ar mēru svešiniekam kādu laiku maksāt algu. Viņi, kaut ar grūtībām, varēja vēl paciest «Brunukuģi «Potjomkinu»», jo tur revolūcija notika pret caru, bet Amerika sāka savu patstāvīgo dzīvi ar karu pret karali. Tas vēl bija ciešami. Bet Eizenšteins gatavojās uzņemt filmu par Zuteru...

Džons Zuters piedzima 1803. gadā, 1838. gadā viņš Kalifornijā nodibināja koloniju. Kolonija uzplauka. 1848. gadā tajā pie dzirnavām atrada zeltu. Saradās zelta meklētāju pūži, izrakņāja laukus, uzcēla pilsētas. Kapteiņa Zutera ziedošās muižas bija ļaužu pārplūdinātas. Zelta drudzis 1848. gadā aizveda uz Kaliforniju simtiem tūkstošu šī metāla meklētāju. Par to stāstīts Bleza Sandrāra romānā. Romāns saucas «Zelts».

«Tā vien liekas, ka zem kājām kustas zeme, atsedzas tās dzīles un cauri tās netīri brūnajai, ar velēnu kušķiem apaugušajai virskārtai pēkšņi parādās miljonu miljoni tikko samanāmu zelta smilšu graudiņu — zelts!

Viegli iedomāties cilvēkus, kas krīt guļus uz šīs zemes, cilvēkus, kas cenšas to sagrābt savos apkampienos, cilvēkus, ko apreibinājusi šī saskaršanās ar bagātību, kura izkaisīta zem viņu zābaku pazolēm, cilvēkus, kas gatavi nogalināt katru, kurš iedrošinājies spert kāju uz šīs, ar blāvu zemes segu pārklātās zelta jūras, cilvēkus, kas gatavi šo netikumīgo un netikli bagāto zemi izskalot sāncenša karstajās asinīs, kurš tikojis pēc šiem zelta graudiņiem...

Tūkstošiem šādu bezprāšu mīda Zutera zemi, tūkstošiem roku to saārda un savanda, tūkstošiem no visām pasaules malām saskrējuši cilvēku gatavi zobiem ieķerties cits citam rīklē par katru šīs zemes gabaliņu, kas savās dzīlēs glabā tādu dīvainu bāli dzeltena metāla ražu.

Kapteiņa Zutera Kalifornijas dārzu un tīrumu ziedošo paradīzi pārplūdinājušas un sagrāvušas netīrās zelta alkstošās ordas.

Bet Zuters ir izpostīts.» (1. sēj., 530. lpp.)

Zuters sāk cīņu, tiesas cīņu. Viņš tajā pat uzvar. Pēc tiesas lēmuma viņš saņem Kaliforniju atpakaļ. Bet viņš nevar karot ar simtiem tūkstošiem cilvēku. Viņš kļūst par maniaku. Viņš nevar karot, jo visa pasaule ir mainījusies, arī tā, kurā atrodas Holivuda, ir mainījusies Sanfrancisko.

Pastāvēja neliela Svētā Franciska misija. No tās izauga pilsēta. Zelta meklētāji atbrauca ar kuģiem, ar barkām. Apkalpes izklīda, pameta kuģus un kļuva par zelta meklētājiem. Liči smaka no kuģu pārpilnības, tie bija salīduši tiklā kā silķes. Kuģi izmeta enkurus un uz visiem laikiem palika ličos. Atstarpes starp kuģiem savieno ar tiltiem, pēc tam aizber ar smiltīm. Uz klājiem paceļas vienstāva būdiņas, pēc tam divstāvu, pēc tam trīsstāvu. Tilpnes kļūst par pagrabiem. Klāji saaug kopā, izveidojot ielas un šķērsielas. Zeme aprij ličus.

Garos svārkos ģērbusies piecdesmito gadu advokāti tiesājas. Notiek nerimstoša, nedzirdēta cīņa, pilsētas cīņa pret vienu cilvēku. Zuters uzvar prāvu un zaudē to.

Scenārijs bija uzrakstīts lieliski. Sergejs Eizenšteins vērīgi izpētīja materiālu, apskatīja dagerotipus, kostīmus un saprata visa šī notikuma dziļo jēgu.

Zuters pēc savas valsts likumiem ir vainīgs un nevainīgs, jo viņš nodibināja koloniju, uzbūvēja dzirnavas, iesēja kviešus, saņēma zemes īpašuma dokumentus. Tas,

ka zem šīs zemes atrodas zelts, neatceļ likumu, jo Amerikā nav likuma, ka zemes dziļu bagātības pieder valstij. Tomēr juridiskie likumi un nerakstītie pašas dzīves likumi Amerikā nesaskan. Juridiskie likumi nespēja aizsargāt Zuteru, jo gluži tāpat — kaut arī ne tik īsā laikā — laupītāji sagrāba visu Dienvidameriku.

Firmas mērķis bija atraut Eizenšteinu no mūsu zemes, pakļaut Amerikas likumiem vai arī atņemt viņam iespēju strādāt. Tas tika izdarīts. Domāju, ka firmas vadītāji, tāpat kā Čaplins, saprata, ka scenārijs ir lielisks. Par scenāriju nesamaksāja, un tas joprojām atrodas Amerikā. Pat tajos laikos un no amerikāņu redzes viedokļa varēja par to samaksāt. Droši vien vajadzēja noslēgt līgumu. Taču Eizenšteinam piedāvāja citu tēmu — Dreizera romāna «Amerikāņu tragēdija» ekranizāciju.

Kļuva aizvien skaidrāks, ka jaunais, ko Eizenšteins ieviesa amerikāņu firmu scenārijos, mainīja to saturu.

Čaplins grāmatā «Mana dzīve» stāsta par Eizenšteina sadursmēm ar producentiem. Bet pirms citāta gribu piebilst, ka filma «Oktobris» Amerikā saucās «Desmit dienas, kas satricināja pasauli». Tur tika citēts Džona Rīda slavenās grāmatas nosaukums.

Lūk, ko par to sacīja Čaplins:

«Bija paredzēts, ka Eizenšteins uzņems filmu «Paramount» sabiedrībai. Viņš ieradās, «Potjomkina» un «Desmit dienu, kas satricināja pasauli» slavas apmirdzēts. «Paramount» vadītāji bija nosprieduši, ka, angažējami viņu reizē kā scenāristu un režisoru, noslēgs visai izdevīgu darījumu. Eizenšteins arī patiešām sarakstīja lielisku scenāriju «Zutera zelts», izmantodams interesantu dokumentālu materiālu par Kalifornijas zelta drudža pirmajām dienām. Darbs nepauda nekādu propagandu, bet, tā kā Eizenšteins bija no Krievijas, «Paramount» sabiedrība vēlāk nobijās, un no iecerētā nekas neiznāca.»¹

Atteikšana notika divos posmos.

Vecajā pirmsrevolūcijas teātru praksē eksistēja izteiciens «noraut numuru». Pieņemsim, ka Pēterburgā kāds teātris gatavojas iestudēt «Annu Kareņinu».

Kļūst zināms, ka izrādes beigās uz teātra skatuves parādīsies lokomotīve un sabrauks varoni.

Lokomotīve uz skatuves ir teātra sensācija.

267 ¹ Čaplins Čārlzs. Mana dzīve. R., «Liesma», 1966, 331. lpp.

Bet eksistē vēl cits konkurējošs teātris. Tas steidzīgi sagatavo tādu pašu inscenējumu, uz ātru roku uzbūvē lokomotīvi un savu inscenējumu parāda pirmais.

Lokomotīve uz skatuves jau redzēta.

Toreiz sacīja — «numurs norauts». Tāda bija vecā konkurences cīņas prakse, ko izmantoja ASV lielrūpniecība.

Bija cilvēki, kas tomēr gribēja, lai Sergejs Eizenšteins firmai kaut ko uzņem. Bet bija arī citas grupas, turklāt ietekmīgākas, kas gribēja, lai Padomju zemes režisors neko neuzņem un līdz ar to tiktu «norauts» padomju mākslas vadošais stāvoklis kinematogrāfijā.

Padomju kinematogrāfija ar Eizenšteinu un Pudovkinu, ar Dovženko, Dzigu Vertovu, Šengelaju ienēma pirmo vietu uz ekrāniem, tātad bija «jānorauj» tās panākumi.

OTRAIS RAUNDS — «AMERIKĀŅU TRAGĒDIJA»

Svarcēlājiem un augstlēcējiem sacensībās atļauj izdarīt trīs mēģinājumus.

Pret Sergeju Eizenšteinu izturējās ārēji korekti: viņam atļāva izdarīt otru mēģinājumu. Otrā mēģinājuma neveiksme bija jau iepriekš paredzama.

Scenāriju par Zuteru noraidīja pieklājīgi. Firmai bija vajadzīgs laiks. Toreiz Amerikas presē bija vairāk rakstu par padomju kino nekā par pašām amerikāņu filmām, ja, protams, neskaita sludinājumus un reklāmai līdzīgus rakstus. Vajadzēja noslāpēt panākumu liesmu. Montegjū domāja, ka daudz kas ticis darīts ar slepenu aprēķinu, tā droši vien arī bija, tomēr šis aprēķins varēja būt arī neapzināts.

Tā kņazs Vasilijs «Karā un mierā», nespēdams Pjēram Bezuhovam atņemt mantojuma tiesības, nespēdams nozagt portfeli ar Bezuhova testamentu, prata jauneklī apprecināt ar savu meitu, kas bija Anatola brāļa mīļākā. Viņš to darīja neapzināti, apzinādamies vienīgi panākuma cenu, bet neapzinādamies nodevību.

Nodevība viņam bija tas pats, kas putnam spārni.

Eizenšteinam piedāvāja rakstīt otru scenāriju. Dreizera romānus bija mēģinājuši ekranizēt daudzi scenāristi, arī Ļubičs un citi. Eizenšteinam vajadzēja izšķirties, vai Klaidis nogalinās jauno strādnieci vai ne. Sergejs Eizenšteins šo notikumu traktēja tā:

«Klaidam jāatrisina dilemma: vai nu uz visiem laikiem jāatsakās no karjeras un sociālās labklājības, vai arī.. jātiek valā no savas pirmās meitenes.

Klaida piedzīvojumi sadursmēs ar Amerikas īstenību jau bija paspējuši viņu tā psiholoģiski «sagatavot», ka pēc ilgas iekšējas cīņas (tiesa, ne ar morāles principiem, bet pašam ar saviem trūkumiem) viņš izšķiras par otro iespēju. Nozieguma detaļas tiek apsvērtas ar «nepieredzējuša noziedznieka ārkārtīgo rūpību.» (2. sēj., 71. lpp.)

Klaidis mēģināja noslīcināt meiteni, pēc tam mēģina to glābt, viņa pretojas un noslīkst.

Tas ir nedrošs neveiksmīnīka noziegums.

Klaida noziegums notiek pasaulē, kas šķiet stipra, debeskrāpju pasaulē, kurai par pamatu kalpo Manhetena salas granīts. Vēlēdamies palikt šajā pasaulē, Klaidis mēģina izdarīt slepkavību. Dreizera Klaidis pēdējā brīdī vairs negrib nogalināt, viņš grib izglābt meiteni pēc tam, kad jau bija apgāzis laivu. Izmeklētājs, kas pilnīgi pārliecināts par noziegumu, vilto pierādījumus, padara tos uzskatāmākus; tiesnesis grib kļūt slavens un bez tam viņš cīnās ar grupu, pie kuras pieder Klaida bagātā līgava.

Klaidam ir māte, reliģioza sieviete, kas cīnās par dēla dzīvību un tādēļ kopā ar tēvu uz ielas izplata reliģiska satura lapiņas, cenšoties glābt nomaldījušās dvēseles.

Eizenšteina scenārijā Klaidis kopā ar meiteni brauc laivā.

«Laivā konflikts starp žēlumu un riebumu pret meiteni, starp bezrakstura nedrošību un alkām izrauties pie spozās materiālās labklājības sasniedz apogeju.

Pusapzināti, pusneapzināti mežonīgā iekšējā panikā tiek apgāzta laiva.

Meitene slīkst.

Klaidis, pametis viņu, glābjas iepriekš izdomātā veidā un iekļūst neparedzētās cilpās, ko izveidojuši viņa paša savītie glābšanas pavedieni.

Notikums ar laivu noris tā, kā parasti šādos gadījumos: līdz galam nenoslīpēti, līdz galam neapzināti — nediferencētā mezglā.» (2. sēj., 71. lpp.)

Eizenšteins izvēlējās šādu kolīziju: faktiski, formāli Klaidis nav vainīgs, taču Klaidis grib nogalināt un nespēj to izdarīt. Bet sieviete baidās no viņa, jo saprot viņa stāvokli un viņa nolūkus. Klaidis grib noturēt sievieti, bet nejauši ar fotoaparātu aizskar viņas seju. Viņa krīt. Laiva

apgāžas. Sieviete uzpeld virs ūdens. Klaidis grib viņu glābt, bet sieviete bailēs raujas atpakaļ un, neprazdama peldēt, noslikst.

Klaidam vajadzēja nogalināt, viņš ir laika rotaļlieta, viņš ir notiesāts izdarīt noziegumu.

Viss beidzās ar nāvinieka kameru. Tajā atrodas elektriskais krēsls un pie krēsla kājas spoži nospodrināts vara spļaujamtrauks. Šo nāves komfortu Eizenšteins bija redzējis, apskatot Singsingas cietumu.

«Tas viss nav nekas cits kā konkrēta iemiesojuma nobeiģums tai tragēdijai, kura katru stundu, katru brīdi nepielūdzami turpina plosīties Savienotajās Valstīs — tālu aiz romāna lappušu ietvariem.» (2. sēj., 76. lpp.)

Rakstnieks var uzrakstīt savu risinājumu.

Kinematogrāfistam vajadzīga sarežģīta iekārta: kinoaparāti, apgaismojums, masu skati, kostīmi, grimī. Viņam vajadzīgi filmu iznomātāji.

Sergejs Eizenšteins uzvarēja vairākās diskusijās, un viņš redzēja, kā Rietumos uztver viņa revolucionārās filmas. Bet šeit viņš sadūrās ar pasūtītāju tiešu pretestību. Radās konflikts, ko viņš precīzi pierakstījis:

«Vai jūsu traktējumā Klaidis Grifits ir vainīgs vai nav vainīgs?» — tāds bija «Paramount» Kalifornijas tiesnešu bosa Bena — B. P. («Bi-Pi») — Šūlberga jautājums.

«Nav vainīgs,» mēs atbildējām.

«Bet tādā gadījumā jūsu scenārijs ir drausmīgs izaicinājums amerikāņu sabiedrībai!»

Mēs paskaidrojām, ka noziegumu, ko Klaidis grib izdarīt, uzskatām par to sabiedrisko attiecību koprezultātu, kuru ietekmei viņš bijis pakļauts visos savas biogrāfijas un rakstura attīstības posmos, kas parādīti filmas gaitā.

«Vienīgi tādēļ mums darbs būtībā ir interesants...»

«Mums gan labāk derētu parasts stingri uzbūvēts kriminālstāsts par slepkavību...»

... un par puīša un meitenes mīlestību...» mums ar nopūtu sacīja.» (2. sēj., 69.—70. lpp.)

Māksliniekam radās sabiedrotie. Dreizers Eizenšteina scenārijā saprata to, ko pats nebija uzrakstījis «Amerikāņu tragēdijā».

«Pats Dreizers kā sirms lauva cīnījās par izkropļojumiem, ko mēs tikām izdarījuši viņa darbā, un nikni tiesājās ar «Paramount», kas bija formāli un ārēji izveidojuši viņa sižeta protokolus.» (2. sēj., 79. lpp.)

Autora oriģinālā uzrakstīts un nosvītots: «Tomēr misters Šūlbergs «Bi-Pi» kopā ar Vašingtonu «Di-Si» (Kolumbijas distrikts) neļāva «sarkanajiem suņiem» (tā mūs oficiāli iesauca fašistiskās aprindas) to visu iemiesot uz ekrāna, mest «drausmīgu izaicinājumu» amerikāņu sabiedrībai un realizēt šo skaņu filmas kultūras pavirzīšanu par 180° uz priekšu.» (2. sēj., 79. lpp.)

Runa nebija par māksliniecisko jaunumu — iekšējo monologu, runa bija par morāles jautājumu risināšanu. Iekšējais monologs šeit deva lielisku iespēju vēl asāk parādīt iekārtas vainu.

Tā jaunā veidā atklājās Dostojevskas iecere «Noziegumā un sodā», kad viņš sāka noskaidrot, kas ir noziegums, kāds tā cēlonis un kā tas dažādi tiek motivēts iekšējā monologā.

Tomēr amerikāņu producenti bija piesardzīgāki un tālredzīgāki par Fjodora Dostojevskas izdevējiem.

Viņi aicināja talkā policiju.

Viss beidzās tā, kā vajadzēja beigties.

1930. gada 18. novembrī Darba departaments neatļāva Eizenšteina grupai ilgāk uzturēties ASV un pieprasīja, lai tā tūlīt aizbrauc.

TREŠAIS RAUNDS — MEKSIKA

Beidzās 1930. gads. Vienojusies ar Padomju kinematogrāfijas komiteju, tāpat ar krievu un amerikāņu sabiedrību Amkino, Eizenšteina grupa nolēma uzņemt filmu par tēmu «Meksika».

Bija paredzēts, ka pēc darba pabeigšanas uzfilmēto lenti nopirks Padomju Savienība.

Scenārijs tika ātri uzrakstīts un to veidoja četras noveles. Tas apzināti nebija izveidots līdz galam. Kad Meksikas valdība decembrī atļāva uzņemt filmu «Lai dzīvo Meksika!», jau nosaukumā izpaudās atšķirība starp māksliniekiem un tiem, kas deva atļauju filmēt.

Eizenšteins redzēja Meksikas kultūras kontinuitāti, cerēja, ka cilvēce ieraudzīs veco meksikāņu kultūru, kas ieguvusi jaunu jēgu, ir savdabīga un ko revolūcija tajā pašā laikā padarījusi internacionālu.

Cilvēki, kas atļāva uzņemt filmu, domāja, ka fināla ainas apliecinās to, kas toreizējā Meksikā jau eksistēja.

— Straujie tempi, kādos uzņēma iepriekšējās filmas, jāva Eizenšteinam ticēt, ka viņš visu izdarīs īsā laikā.

— Cik bieži vēsturē mākslinieki ir maldījušies. Kā viņiem nācies ar pasūtītājiem tirgoties par termiņiem, par krāsu cenu, par marmoru.

— Kā viņiem nācies strīdēties par sižetiem — par savu ideju un pasūtītāju prasību savienošanu gleznās un kapu pieminekļos.

Eizenšteins nolēma izdarīt trešo mēģinājumu, radīt jaunu revolucionāru filmu, parādīt jaunu jēdzienu saistību svešā teritorijā.

— Bet pat futbola sacensība svešā laukumā ir grūtāka nekā savējā.

— Šoreiz bija miljonreiz vairāk grūtību. Kinematogrāfisti nevar neko izdarīt bez filmas lentes, bez transporta, bez naudas, ar ko samaksāt ceļa izdevumus un algot aktierus.

Eizenšteinam bija draugi, pasaule viņu pazina.

Viņu pazina arī Eptons Sinklers, kas tajā laikā bija ASV Sociālistiskās partijas biedrs.

— Agrāk viņi bija sarakstījušies.

Sinklers jau vēstulēs Eizenšteinam bija stāstījis, kāds ir Amerikas kinematogrāfijas stāvoklis.

Pēc tam kad Eizenšteins pārtrauca sadarbību ar «Paramount», Sinklers organizēja «Eizenšteina Meksikas filmas trestu». Eizenšteins ar rakstnieka sievu Mēriju Sinkleri parakstīja līgumu par filmas uzņemšanu. Par grupas direktoru kļuva Mērijas brālis Hanters Kimbro. Sapulcējās Sinklera draugi, viņa radinieki.

Pavisam savāca 25 000 dolāru.

— Lielas filmas uzņemšanai tas ir fantastiski maz.

Eizenšteina grupā bija Eduards Tisē un Grigorijs Aleksandrovs. Tā jau bija bagātība. Bet vajadzēja arī pārvietoties, vajadzēja par visu maksāt.

Grupas priekšgalā bija Sergejs Eizenšteins ar grandioziem plāniem, taču trūka «dzelzs piecnieka» un savas zemes.

— Viņš gribēja parādīt Meksikas dvēseli, parādīt, cik vērienīgi uzceltas piramīdas, kā tajās iemiesojas tautas idejas, kā struktūra pauž savas savdabības un telpas izpratni, kā tauta dažādi analizē pasauli.

— Eizenšteins meksikāņu kultūru salīdzināja ar spēņu un vēl neizzudušajām seno tautu kultūrām.

Eizenšteins ar izteikti jaunu materiālu gribēja parādīt modeli, kā visa pasaule virzās uz pašizpaušmi revolūcijas ceļā.

Šādus uzdevumus mākslinieki sev nekad nebija izvirzījuši.

Tā ir gan «Pastardiena», gan «Pasaules radišana».

Majakovskis kādreiz rakstīja par ielu, ka tai nav par ko kliegt un sarunāties. Meksikas tauta alka pēc apvienošanās, pašizteikšanās, pašizpratnes.

Pie šīs tautas aizbrauca no Amerikas izdzītais Sergejs Eizenšteins. Aizbrauca gūt uzvaru, tāpēc vajadzēja uzņemt nozīmīgu filmu, kas paustu Meksikas patieso būtību, tās revolucionaritāti, nevis eksotiskumu.

1925. gadā Meksikā bija Majakovskis, viņš uzrakstīja stāstu par ceļu.

Loredo upe tek pa Meksikas un Ziemeļamerikas Savienoto Valstu robežu.

No buferiem
Meksika
bēga, kur nakts
dedz kvēlošu
maldu skalu.
Vai upe
zem tilta
vai grāvis te rakts,
Kas divas Loredo
daļa.
Tur drosmīgie
auļo,
lai virpuļo vējš,
no kolta
kapeikā
trāpot,
un aulēkšo zirgs,
sev vēderu plēš,
pār aso kaktusu kāpjot.¹

(«Meksika—Ņujorka»)

Filmā «Piligrims» Čaplins skrien pa Meksikas un ASV robežu: viena kāja Meksikā, otra — ASV, bet ceļa nav. Kurp skriet?

Meksika ir liela, daudzveidīga, svelmaina un auksta zeme, pietiekami auksta kartupeļiem, pietiekami karsta ananasiem, — zeme, kura atrodas starp diviem okeāniem un kurā trūkst ūdens, zeme, kuru iekarojuši spāņi, kura

¹ Atdzejojis Pāvils Vilips.

piesātināta ar indiāņu asinīm un indiāņu mākslu, ko nav aprijusi Eiropa, zeme, kuru satricinājušas daudzas revolūcijas, plaša zeme, kur dzīvo cilvēki bez zemes.

Majakovski Meksikā sagaidīja draugs — izcilais meksikāņu revolucionārais mākslinieks Djego Rivera. Viņš Majakovski sagaidīja stacijā un sarunājās ar viņu, jaukdams krievu un angļu vārdus. Viņš milēja daudz stāstīt, iepriekš brīdinādams:

«Nemiet vērā — un mana sieva to apstiprinās —, ka runājot es dažreiz šo to piemeloju.»

Viņš nepiemeloja, viņš cēla augšā no pagātnes visu diženo, visu, kas vēl nebija pateikts par to, ko glabāja viņa lielā zeme.

Viņš pacēla uz saviem pleciem visu to, kas viņam bija jāpacel, viņš viens pats pacēla visu: acteku mākslu un maiju mākslu un savienoja to ar Eiropas kultūras tradīcijām, tolaik veidoja milzīgas freskas — Tautas izglītības ministrijas sienu gleznojumus. Tajos tika attēlota Meksikas pagātne, tagadne un nākotne. Pirmatnējā paradīze ar senajām ierašām, ar Nāves gara deju, ar augļu un ziedu veltēm un Meksikas iekarotāja Feliksa Kortesa kuģiem, ar plantatoriem un revolucionāriem, un sacelšanos, un zemnieku atbrīvošanu, un nākamās dzīves celtniecību, un komūnu.

Māksliniekam bija sieva — skaistule no Gvadalahāras.

Uz dīvāna gulēja gadu vecais dēls, un tā galvgalī katram gadījumam uz spilvena saudzīgi nolikts kolts. Majakovskis to nosauca par «milzīgu», tāpat tas bija 42. kalibra — labs ierocis tuvciņai.

Pēc pieciem gadiem tajā pašā valstī ieradās Eizenšteins. Viņš ieradās ar kontrabandu — viņam bija līdz scenārijs.

Scenārijs bija šifrēts, tāds, kādu var publicēt, tāds, kādu var parādīt sabiedrībai uzņemšanas laikā. Tas bija uzmetums, librets.

Pats Eizenšteins par savu ieceri stāstīja tā:

«Šīs filmas sižets ir neparasts.

Tā kodols ir četras noveles, ko ietver noskaņas un stila ziņā vienots prologs un epilogs.

Dažādas pēc satura.

Dažādas pēc darbības vietas.

Tajās dažādas ainavas, cilvēki, ierašas.

Kontrastējošas ritma un formas ziņā, kopumā tās veido milzīgu, daudzkrāsainu simfonisku filmu par Meksiku.

Filmas muzikālais fons — sešas meksikāņu tautasdziesmas, taču noveles pašas par sevi arī ir dziesmas, leģendas, pasakas, kas savāktas dažādās Meksikas vietās un šeit apkopotas.» (6. sēj., 107. lpp.)

Prologs sākas ar mūžību, ar akmeņiem, ar drupām, ar mākslu, kura dzīvo tūkstošiem gadu, ar bareljejiem, ar Meksikas mākslas analīzi. Pirmā novele stāsta par laimīgo pirmskolonizācijas laika Meksiku. Seko otra novele par pirmsrevolūcijas laika Meksiku. Uz pili (jo ar cieņotā mūriem iezogoto muižu var nosaukt vienīgi par pili) atnāk līgavainis ar līgavu. Vēl nav aizmirstas feodālās pirmās nakts tiesības. Saimniekam pieder pusaizmirstas tiesības uz visu jauno, tāpat viņš ir arī visu sieviešu pirmais vīrs.

Tomēr šīs tiesības jau sen ir noraidītas. Notiek tā, ka sievieti izvaro.

Līgavainis atriebjas. Sākas sacelšanās.

No libreta pāriešu pie tā, kas uzņemts filmā, kuru esmu redzējis.

Dumpinieks noķerts, ierakts zemē tā, ka vīrs zemes redzama vienīgi viņa galva. Blakus viņam zemē ierakti viņa draugi, sacelšanās dalībnieki. Plantatori dzen zirgus, lai tie samīdā dumpinieku galvas. Zirgi nekāpj virsū cilvēkiem. Taču zirgus piespiež. Pakavi dejo pa sašķaidītajām galvām. Lūk, tas, ko es redzēju. Tas ir ļoti drausmīgi, tas parāda cīņas nežēlību.

Novele «Fiesta» stāsta par svētkiem, par mīlestību, par vērsu cīņām.

Ceturtā novele, kas netika pilnībā uzņemta, saucas «Soldadera». Kopā ar revolucionāro nodaļu kareivjiem iet sievietes. Tās ir kareivju sievas, armijas avangarda nodaļa; dažas gaida bērnu. Viņas iet pa priekšu, ieņem ciematus, gatavo vīriem ēdienu. Viņu bērni rotaļājas ar patronām. Soldadera mazgā kareivju veļu.

Notiek kauja.

Sieviete, zaudējusi vīru, iet uz kaujas lauku, sakrauj akmeņus uz viņa kāpa, no niedrēm nopin krustu, paņem viņa šauteni un bērnu, iet pakal lēni soļojošiem kareivjiem. Pie viņas pienāk kāds kareivis un paņem bērnu.

Bija vēl citas noveles, taču vairāk domātas lasīšanai nekā filmēšanai.

Beigas laimīgas.

Reformas. Laimīgā Meksika ar dārziem un parādēm.

Karnevāls Mirušo dienā. Meksikāņu karnevālos saldumus cep galvaskausu formā. Cilvēki smejas par nāvi.

Karnevāla labklājība ir draudīga.

Viss librets aizņēma divpadsmit lappuses. Tisē uzfilmēja 70 000 metru. Tas, protams, nav scenārija realizējums, tās ir pārdomas par Meksikas būtību.

Filma dzīvoja ar tajā ietvertu tragēdiju un arhitektūru.

Eizenšteins rakstīja:

«Seit tēli vēl nav tik grandiozi un kanonizēti sistemātiski izstrādāti kā gotiskajā dievnamu kultūrā. Tomēr šķiet, ka tieši tādēļ tie ir vēl uzskatāmāki un uztveramāki. Himēras sēž uz šīm katedrālēm kā biedējošas murgu vīzijas.

Biedējoši ir figūru tūkstoši, kas tā kā mežs aplipina šo katedrāļu laikabiedrus Āzijā — indiešu «gopuramas».

Tomēr šausmīguma ziņā tie (galvenokārt vienkopus savienotas atsevišķu dabas parādību sastāvdaļas — ērgļa galva virs sievietes krūtīm, cilvēka ķermenis ar zilona galvu) nobāl salīdzinājumā ar senās Meksikas ornamentālajiem briesmoņiem.

Un te briesmīgums un biedējošā negaidītība slēpjas ne tik daudz dažādu biedējošu detaļu savienojumā, kuras reāli pieder dažādiem dzīvniekiem (tā Leonardo da Vinči izveidoja reālus nereālu būtņu biedēklus, bet Barnums savas karjeras sākumā tādus izstādīja balagānos), cik.. redzamo dabas objektu ornamentālā izvietojumā.

Burtiski reibst galva, kad skaties uz Ušmalas «Mūķeņu pils» stūri, kas veidots izstiepta cilvēka ķermeņa formā, vai arī uz čūsku galvu neticamo savienojamību galerijās aiz piramīdas Tetihuakanā.

Cik viegli un uzskatāmi var atlikt «atpakaļ» lāča attēlā purnu, acis, ķepas, muguru — visas tās detaļas, kas redzamas uz Ziemeļamerikas indiāņu zilganajiem paklājiem.» (3. sēj., 175. lpp.)

Filmu toreiz vēl tikai uzņēma. Sergejs Eizenšteins rakstīja uz Maskavu domubiedrei — režisorei montāžistei Esfirai Šubai:

«Domājot kinematogrāfiski, iepazīstinu jūs ar tuvāko kaimiņieni — Telocotlanas piramīdu montāžas kadros no kopskata līdz tuvplānam četros paņēmienos; tā ir montāžas domas meklējumu galējā robeža Amerikā. Tā kunga ceļi ir neizdibināmi.. un, lūk, es atrodos Meksikā. Domāju, ka mana aizbraukšana no Holivudas ir labākais variants, ko es varēju izvēlēties. Politiskajā situācijā,

kāda tur izveidojās, jau pavisam nebija iedomājams kaut ko darīt kopā ar šiem cilvēkiem. Tagad es uzņemu Meksikas «kultūrfilmu» — ceļojumu. Kā redzat, piemēri te ir ievēribas cienīgi.»¹

Eizenšteins formulēja nākamo samontēto filmu šādi: «*«Que viva Mexico!»* ir stāsts par kultūru maiņu, kas nav sniegta pa vertikāli — gados un gadsimtos, bet pa horizontāli — parādot visdažādāko kultūras stadiju ģeogrāfisku līdzās pastāvēšanu, ar ko Meksika ir tik pārsteidzoša; tā pazīst provinci, kur valda matriarhāts (Tehuantepeka), un blakus provinces, kur desmito gadu revolūcijā gandrīz bija sasniegts komunisms (Jukatāna, Sapatas programma utt.). Arī tās centrālā epizode (iemiesojums) bija nacionālās vienības ideja: vēsturiski tā ir ziemeļnieka Viljas un dienvidnieka Emiliano Sapatas apvienoto spēku kopīgā ieiešana galvaspilsētā Mehiko, bet sižetiski — meksikāņu sievietes soldaderas tēls, kura ar vienām un tām pašām rūpēm par vīrieti pārgāja no vienas savā starpā naidīgās, pilsoņu kara pretrunu plosītās meksikāņu armijas grupas uz citu. (Soldadera) it kā iemieso vienotās nacionāli apvienotās Meksikas fizisko tēlu, kura stājas pretī starptautiskām intrigām, kas centās sašķelt tautu un vienu tās daļu uzrīdīt citai.» (6. sēj., 30. lpp.)

Citās vēstulēs Sergejs Eizenšteins atceras Flaertiju. Cilvēku, kas uzņēma «Nanuku» — slaveno filmu par eskimosiem.

Vēlāk Flaertijs staigāja pa Ņujorku un gan paziņām, gan nepazīstamiem cilvēkiem stāstīja sižetus jaunām filmām par tautām un valstīm, vienmēr sarunu beidzot ar vārdiem:

«To es jums dāvinu!»

Tas bija viss, ko viņš varēja darīt.

Neviens viņam nedevis ne metra filmas lentas.

Mākslai nebija ne savas mājas, ne savas ielas.

Sergejs Eizenšteins uzzināja, cik grūti ir lūgt naudu. 1931. gada 4. jūnijā viņš ar ieinteresētu skaudību rakstīja Esfirai Šubai, kura toreiz Maskavā meklēja tēmu jaunai filmai:

«Ko Jūs tagad darāt? Kādā virzienā domājat strādāt — Jūsu līnijai taču arī kolosālas revidēšanas perspektīva, kaut gan tajās pašās sliedēs.. Bakhiskajā bērū mielastā

¹ Шуб Эсфирь. Крупным планом, М., «Искусство», 1959, стр. 125.

uz mākslas kino uzšķērstā vēdera Jūs taču nepieļausit tak-
tisku kļūdu, bloķējoties ar vertovismu. Jums ar to nav
nekā kopīga. .

Man dažreiz gribas strādāt teātrī. Labā, īstā. Tik spēcīga
ir reakcija uz kino. Kaut gan tik apzinīgi, kā paš-
reiz, šķiet, vēl nekad neesmu strādājis.

Montāžas problēmas mani vairs nemaz nenodarbina un,
briesmīgi sacīt, — skaņa vēl mazāk! Interesanti, kas iznāks
no filmas, ko uzņem tādos apstākļos.»¹

Filmēšana turpinājās.

Turpinājās tā, kā, asinīm noplūstot, noris partizāņu karš.

Sākumā Eizenšteina grupa strādāja, koordinējusies ar
Padomju kinematogrāfijas komiteju, ar krievu un ameri-
kāņu akciju sabiedrību Amkino. Taču tām neatļāva dot
naudu turpmākajai filmēšanai.

Kinofilmu iznomāšanas firmas, protams, nepabeigta fil-
mai naudu avansveidīgi nedeava.

Sinkleru ģimenes trešs izputēja. Energiski sāka darbo-
ties rakstnieka sievasbrālis.

Viņš lietiski pūlējās glābt naudu — vajadzēja izpirkt
ieķīlāto māju.

Filmēšanu pārtrauca. Uzņemto materiālu pārdeva līdz
pēdējam metram ar visiem dubliem un atgriezumiem.

Trešs pieklājīgi nopelnīja.

Sinklers rakstīja uz Maskavu, ne tik daudz attaisnodams
Eizenšteinu, cik pats sevi.

Par Eizenšteinu sāka runāt, ka viņš negrib atgriezties.

Lūk, fragments no Sinklera vēstules, ko viņš 1931. gada
22. novembrī rakstīja uz Maskavu:

«Eizenšteinam ar «*Paramount*» bija noslēgts kontrakts,
pēc kura viņam vajadzēja saņemt 3000 dolāru nedēļā, kad
viņš sāks strādāt.

No buržuāziskās pasaules viedokļa tas būtu bijis veik-
smīgs sākums, un viss, ko no viņa prasīja, vajadzēja pavi-
sam nedaudz upurēt savu mākslinieka godīgumu.

..Holivudā viņam nikni uzbruka turienes fašistiskie ele-
menti. Viņi to nosauca par sarkano suni, par kūdītāju uz
slepkavībām utt. Viņš nekādi nemēģināja sevi no tā pasargāt,
 kaut gan būtu pavisam viegli to izdarīt, mazliet pie-
kāpjoties.

¹ Шуб Э. Крупным планом, стр. 124.

.. Atnācis pie manis, viņš savu vēlēšanos uzņemt filmu Meksikā izskaidroja ar to, ka negrib pie Padomju valdības atgriezties uzvarēts, tas ir, neko ārzemēs nepadarījis. Mēs nolēmām pamēģināt savākt viņam naudu, lai Meksikā uzņemtu neatkarīgu filmu. Eizenšteins atsacījās parakstīt kontraktu, iepriekš neapspriedis jautājumu ar L. Monoszonu no Amkino korporācijas. Viņš manas sievas klātbūtnē man sacīja: «Monoszons ir mans boss, un no manas puses būtu nepieklājīgi neapspriedties ar viņu.» Monoszons piekrita.

.. Eizenšteins pieprasīja, lai kontraktā būtu paredzēts, ka tiesības uz filmu bez maksas tiek nodotas Padomju Savienībai, un Amkino rīcībā ir rakstiska vienošanās šai jautājumā.

.. Daudzie kavējumi darbā nenotika Eizenšteina vainas dēļ. Kad viņš ieradās Meksikā, Meksikas valdība visu grupu apcietināja.

Vēlāk grupa nemitīgi sadūrās ar tūkstošiem birokrātisku šķēršļu cenzūras un filmas izvešanas jautājumos. Eizenšteins kādu laiku slimoja, bet viņa asistents Aleksandrov noslimoja vairākus mēnešus. Pēc tam sākās lietus sezona, kad nebija iespējams filmēt. Vēl vairāk, sākumā nebija iespējams paredzēt, cik daudz būs materiāla un cik interesants tas būs, un pēc tam kad mākslinieks sāka strādāt, filmas apjoms neizbēgami pieauga.

Par šiem faktiem katrā darba posmā tika informēta Amkino. Pavisam nesen Amkino parakstīja ar mani vienošanos, pēc kuras tā iegulda filmā 25 000 dolāru, no tiem 5000 iztērējami Meksikā, bet pārējie paredzēti filmas montēšanai un ieskaņošanai, kam jānotiek Holivudā. Nav ticams, ka Amkino spertu šādu soli, ja uzskatītu Eizenšteinu par uzticības necienīgu.»

Sinklers turpināja:

«Skatīdamies filmu, iepazīstam visu Meksiku, gan ārēji redzamo, gan arī tās dvēseli, un es uzdrošinos apgalvot, ka Padomju Krievijas tauta uzņems šo darbu ar sajūsmas pilniem aplausiem. Pagaidām mēs esam noskatījušies apmēram 25 jūdzes šīs filmas, un nelielā draugu grupa, kam kopā ar mani bija šī privilēģija, ir savā pārliecībā vienprātīga.» (6. sēj., 536.—537. lpp.)

Kā jau sacīju, filma bija samontēta bez Eizenšteina piedalīšanās, samontēta anonīmi.

Montāža ir visvienkāršākā — atbilstoša laika secībai. Cilvēks dzīvo, mokās, mēģina cīnīties, pēc tam viņu nogalina, pēc tam viņu apraud. Samontētajā materiālā trūkst Meksikas patiesās atmosfēras, visa tā, par ko domāja Eizenšteins, tā, kas izskaidroja pretošanos un radija pārliecību par uzvaru.

Sagraizītā, svešu roku salīmētā filma «Meksika» tika izrādīta visā pasaulē. Svešā montāža tai, kā mēdz būt pasakās, deva nāves ūdeni. Pasakās var savienot atpakaļ sacirsto varoņa ķermeni. Radošas montāžas dzīvības ūdeni filma nesaņēma. Tās ir briesmīgas pasakas beigas.

Filmā pat tādā veidā bija panākumi.

Parīzē to plecās reizes sāka no jauna izrādīt.

To uzņēma kā vienu no lielākajiem kinodarbiem, bet tie bija mirušā svētki, pareizāk sakot, vēl nedzimušā svētki.

ATGRIEŠANĀS DZIMTENE

1932. gada maijā Eizenšteins atgriezās Maskavā.

Dzimtenē brūces dzīst ātrāk.

Bet vispār uzvarētāju brūces dzīst ātrāk nekā uzvarēto brūces.

Eizenšteins atgriezās valstī, kas bija pārmainījusies.

Daudz no tā, kas tika darīts viņa aizbraukšanas laikā, bija paveikts, pagājis un varēja atgriezties vienīgi citādā veidā.

Bija daudz jaunumu: Dovženko bija uzņēmis filmu «Zeme», kurā ir plaši, garī un dramatiski kinematogrāfiski kadri.

Montāžai piešķīra atkal citu jēgu.

Režisors M. Kalatozovs uzņēma patētisku filmu «Svaneitijas sāls», šajā filmā saasinājās kadru sadursmes un montāžas patētika.

Padomju kinematogrāfija pieauga spēkā, leģuva skaņu.

Maskavu asfaltēja: visur stāvēja katli ar asfaltu. Asfaltu vārija vienkārši — ar malku.

Pie asfalta katliem sildījās bezpajumtnieki, bet jau tika uzņemta filma «Ceļazīme dzīvē» par bezpajumtniecības galu.

Vēl joprojām stāvēja Kitaigorodas sienas, ko 1536. gadā bija uzcēlis Fjodors Koņs. Tās nesien atjaunināja un kā senajos laikos pārsēdza ar koka jumtu.

Sienas skatījās uz jauno Maskavu ar vertikāliem — kā lapsai — šaujamlūku redzokļiem.

Vēl trokšņoja tirgus pie Suhareva torņa — ēka, kurā kādreiz bija atvērta pirmā civilā mācību iestāde Krievijā.

Kur tagad atrodas Maskavas universitāte, aiz cerīnkūriem slēpās vecas koka mājiņas.

Pie Arbata un Zamoskvorečjē pacēlās savrupmājas ar baltām koka kolonnām.

Un ar rustikas sienām, it kā tās būtu celtas no lieliem akmeņiem.

Drīz varēja redzēt, ka šīs sienas būvētas no baļķiem, apsistas ar voiloku, apšūtas ar plāniem dēļiem un apmes-tas.

Pagaidām ap savrupmājām valdīja klusums. Pie Povar-skas bija pat divas ielas — Lielā Molčanovka un Mazā Molčanovka.

Dārzu lokā cirta kokus.

Akmens bruģi asfaltēja.

Pilsētā pacēlās koka nocietinājumu torņiem līdzīgi torņi: tās bija metro šahtas. Metro vispirms skrapšķinājās, pēc tam rūca zem vecajām Pestītāja dievnama drupām.

Pilsēta mainījās.

Sergejs Eizenšteins bija redzējis visu pasauli. Viņš atgriezās, kā Odisejs atgriezās Itakas salā.

Vienīgi šī sala bija maz mainījusies, un Odisejam vaja-dzēja tikai atrast vecās bultas, paņemt rokās veco loku, atrast vecos kalpus un nogalināt preciniekus, kas tikoja pēc Penelopes rokas.

Sākumā Sergejs Eizenšteins gribēja uzņemt ekscentrisku komēdiju ar nosaukumu «MMM».

1933. gada martā scenāriju apstiprināja uzņemšanai. Filmā vajadzēja piedalīties Judītei Glizerai un Maksimam Štrauham. Izcili aktieri, uzticami Eizenšteina draugi.

Filmu būtu varējuši uzņemt, tā varētu gūt panākumus, taču laiks ritēja, klaudzinot ritenus sliēžu savienojumos. Varbūt ekscentriādes laiks toreiz jau bija pagājis. Bet ko gan spriest par nedzimušu bērnu likteni.

6. Viņiem nav horoskopa.

Atsevišķo daļdarba daļu savienošanas veidi glezniecībā, arhitektūrā, literatūrā ir dažādi.

Ēku fresku sakars saprotams no visiem zināmiem mī-tiem, tiem piešķir jaunu jēgu. Fresku sejas pievērstas cil-vēkam, kas stāv pie tempļa, un varbūt tāpēc krievu

ikonas bieži gleznotas ar ačgārnu perspektīvu. Dažādi savienotas ēku daļas antīkajā Grieķijā, krievu piļu koka celtnes un lielā Maskavas Kremļa baznīcas un sienas.

Romāna daļu saistīšana, rādot varoņa likteni, nav vienīgais veids.

Var likt sadurties cilvēku biogrāfijām, ko šķir gadsimti, var saraut sižetiskās saites, pārvietot tās, kā to darīja Gogolis «Mirusajās dvēselēs». Darbība var risināties it kā pašā varonī, apcerēt viņa apziņas pretrunas.

Sergejs Eizenšteins gribēja sasaistīt filmas «Lai dzīvo Meksika!» noveles, dramatiski attēlojot dažādas meksikāņu kultūras pasaules uztveres stadijas, parādīt šīs kultūras to mainīgajā vienībā.

Tagad viņš šādā veidā cerēja dziļi atsegt jēdziena «Maskava» saturu.

Kā organizēt sižetu, lai tajā ietilpinātu darbību, kas ilgst apmēram tūkstoš gadu? Kad svinēja Maskavas 800. gadadienu, Maskava izrādījās vecāka par svētkiem. Tur, kur Neļlinka ietek Maskavas upē, cilvēki dzīvojuši sen, vismaz jau tūkstoš gadu atpakaļ.

Eizenšteins rakstīja:

««Maskavu» gribētos redzēt kā Maskavas strādnieka ģerboni, viņa genealoģiju, viņa heraldiku.

Mums sapņos rādās dziļi sižetisks scenārijs.

Piesātināts ar visaptverošu šķiru cīņas konfliktu un repetitīvam dažādās fāzēs. Vienotā sižeta līnijā.

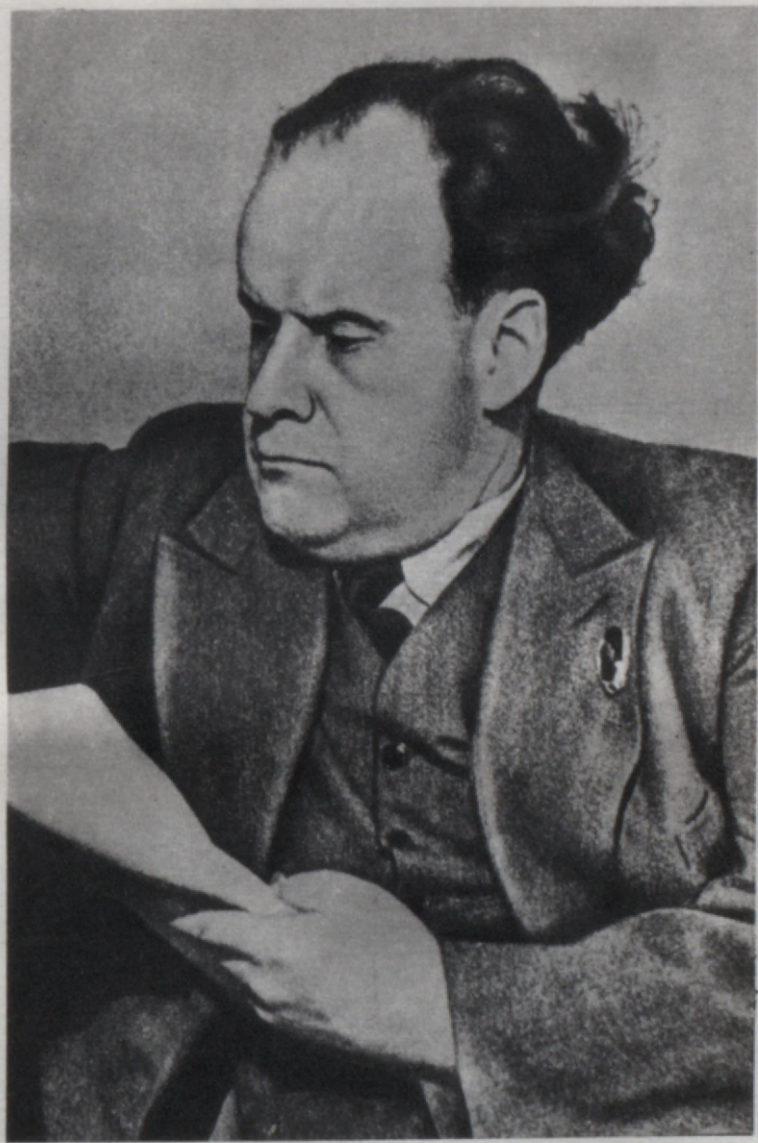
Ar varoņiem un ļaundariem, kuri pāraug savas individuālās biogrāfijas, un ar virzošo šķiras spēku, ricības un iniciatīvas biogrāfijām, kas pāriet no vectēva uz tēvu un mazdēlu, uz mazmazdēlu.

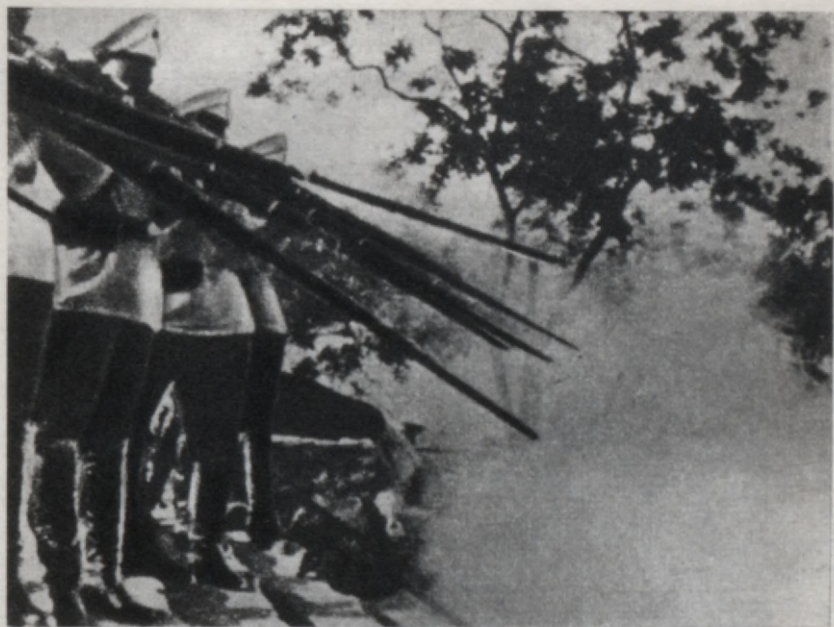
Intriga, kas paplašina sasaistītās darbības sakramentālo tradīciju un kinematogrāfiskās pseidoklasikas šablonu ietvarus, un reiz ieviestos sižetu kinoietvaru šablonus.

Šajos caurviņu tēlos gribētos praktiski iegūt jaunu «šekspīrizēšanas» formu.

Bet pašu filmas noformējumu mēs gribam veidot citā Šekspīra tradīcijā: sadalīt četrās stihijās — ūdens, zeme, uguns un gaiss —, no kuru savienojuma Šekspīram veidojās visuma harmonija un disharmonija.» (1. sēj., 155. lpp.)

Tas ir senais strīds par šekspīrisko un šillerisko sižeta veidošanu, par kaislību sadursmēm vai arī par kaislību izpaušanu paceltā balsī.









«Brunukuģis «Potjomkins»» (1925. gads).



Filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»» uzņemšanas grupa.



Operators Eduards Tisē.



«Oktobris» (1927. gads).



S. Eizenšteins un I. Babels filmas «Vecais un jaunais» uzņemšanas laikā.



«Vecais un jaunais» (1928. gads).



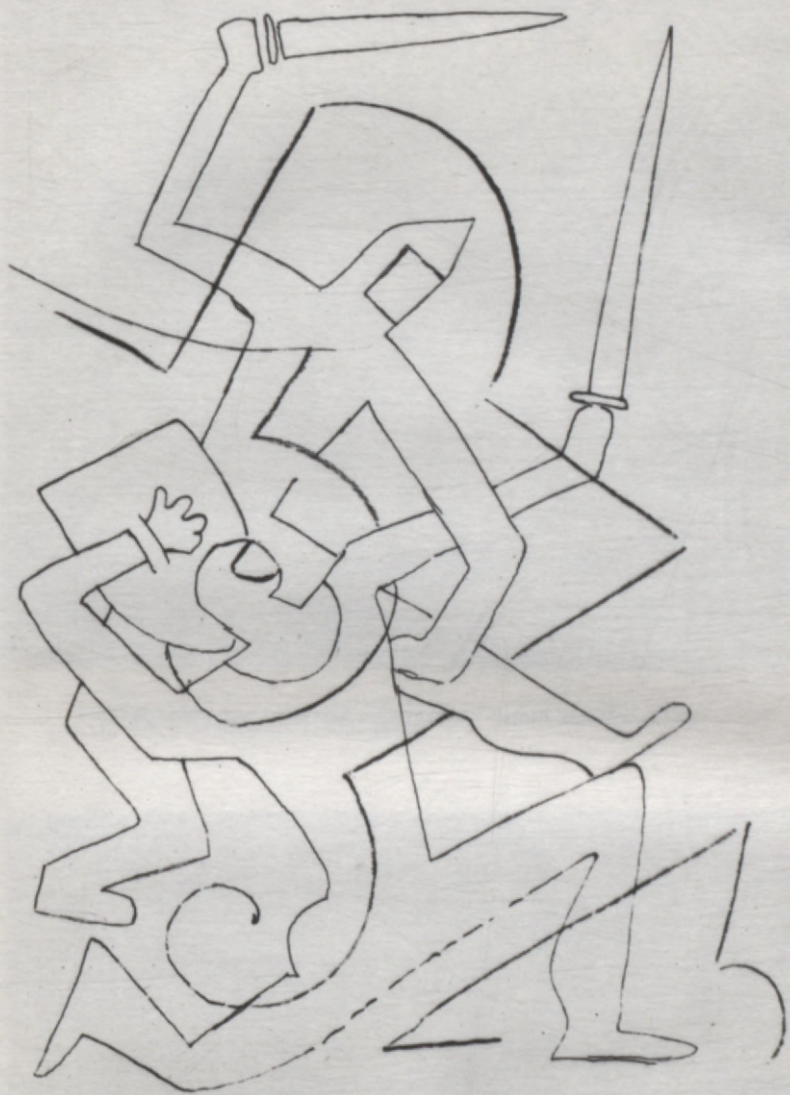


«Lai dzīvo Meksikal» (1930. gads).





S. Eizenšteins filmas «Aleksandrs Ņevskis» uzņemšanas laikā.



«Muzikālā ideja». S. Eizenšteina zīmējums filmai «Aleksandrs Ņevskis».



S. Eizenšteins un S. Prokofjevs. Top mūzika filmai «Aleksandrs Ņevskis».

«Aleksandrs Ņevskis» (1938. gads).





Filmas «Ivans Bargais» pirmās sērijas darba moments.



Filmā «Ivans Bargais» S. Eizenšteins strādāja kopā ar otru izcilu kinorežisoru V. Pudovkinu, kurš šoreiz aktiera lomā.

(Грун)

12/V/42



Господь
Умрагу.
(персонаж оговорен).

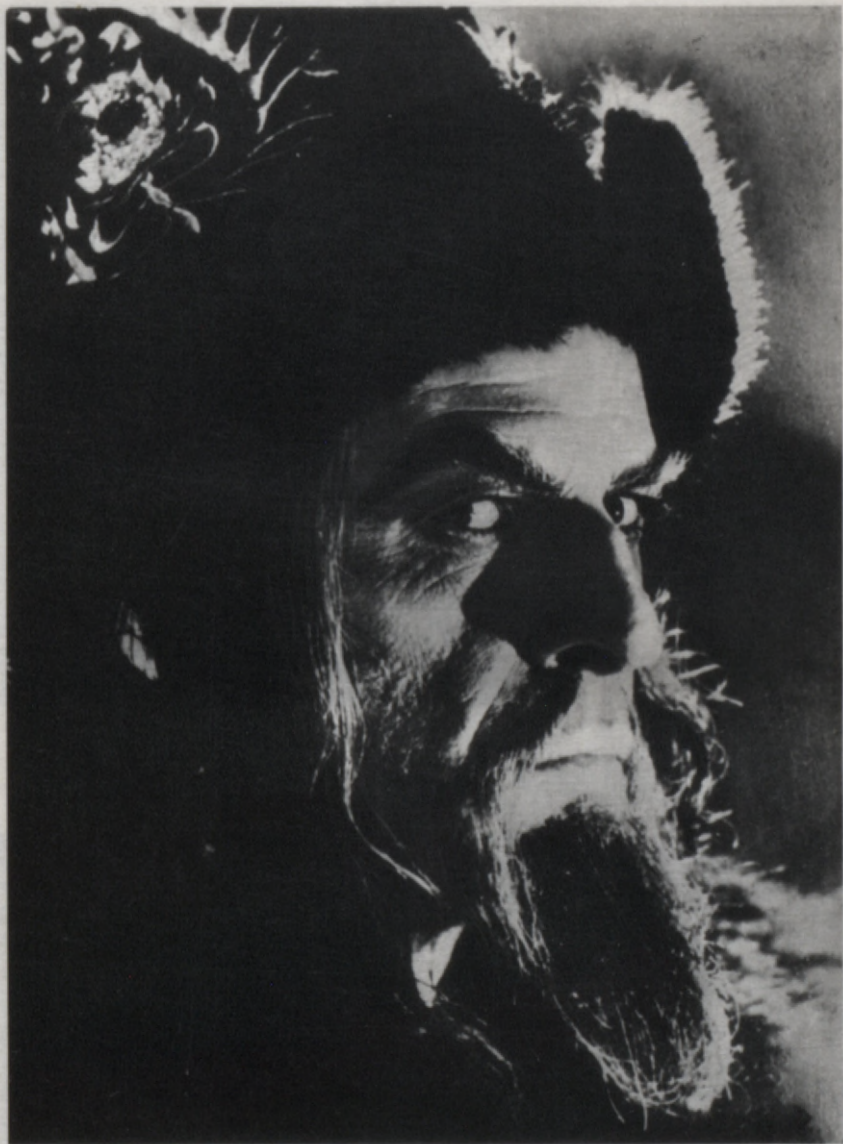
S. Eizenšteina zīmējumi
filmai «Ivans Bargaiss».



15/V/42

сцена: Иаисомор.





«Ivans Bargais» (1943.—1946. gads).





Projektēja Padomju pili kā vienu no augstākajām celtnēm pasaulē. Nojauca vecās ēkas, paplašināja ielas, pārvietoja namus. Pilsēta kļuva nepazīstama. Tas sevišķi bija redzams cilvēkam, kurš tikko atbraucis.

Kā parasti notiek eposā, varonis atbrauca, pārpilns ar laiku, telpu, atmiņām par daudzajām neveiksmēm un ticību varoņdarbam.

Sergeja Eizenšteina daiļrades pavedieni Rietumos pārtrūka daudzkārt, un viņš sasēja tos kā audēja, kas stāv pie stellēm; pavedieni pārtrūka atkal.

Eizenšteina otrā iecere pēc atgriešanās no Meksikas saucās vienkārši — «Maskava». Bet pēc struktūras tā bija sarežģīta. Ne velti četras stihijas.

Maskavai ir sena slava kā vietai, kur satek upes.

Ptolemejs kādreiz rakstīja, ka Volgai, ko toreiz sauca par Ra, ir divas ietekas: viena Kaspijas, otra Azovas jūrā.

Viņš Volgu jauca ar Donu.

Strabons uzskatīja, ka Kaspijas jūra ir okeāna līcis, bet Volgu noturēja par jūras šaurumu, kas stiepjas uz okeānu, kurš aptver pasauli no ziemeļiem.

Pēc tam sāka precizēt ģeogrāfiju.

Rakstīja, ka Maskava atrodas krustcelēs starp Daugavu, Nemunu un Augšdņepru, no vienas puses, un Bulgāru Volgu un Donu, no otras, upju krustcelēs, kuras tek uz Baltijas, Balto, Melno un Kaspijas jūru, tas ir, uz Valzirgu jūru, Dzintara jūru, Zīda jūru. Visu šo upju krustcelēs atrodas Maskava.

Pirmā stihija ir ūdens.

Ja paņemsim Krievijas karti, ko 1572. gadā izdeva Entonijs Dženkinsons, redzēsīm neprecīzu, neskaidru Krievijas uzņēmumu, kas it kā pēc atmiņas veidots. Entonijs Dženkinsons saaudzējis visu to upju izteces, kuras tek uz Kaspijas, Baltijas un Balto jūru. Viņam upes tek no vienas vietas uz dažādām pusēm.

Herberšteins, kas Maskavā ieradās 1656. gadā un prata krievu valodu, visu izdarīja precīzāk. Viņam upju iztekas atrodas pie Maskavas.

Maskava patiešām atrodas upju saaugumā, ūdensšķirtnēs, ko savienoja valkas — vietas, pa kurām laivas vilka pāri ar vilksanu. Saglabājušies pilsētu nosaukumi: Višņij-voločoka, Volokolamska.

Tajās vietās dzīvojuši kriviči un vjatiči. Vjatiču totēms

bijis bebris un pile — ūdens zvērs un ūdens putns. Ne velti filmā «Ivans Bargaiss» Jefrosiņa Staricka pie dēla liķa dzied dziesmu par bebrī.

Pavasari pa Maskavas upi kopā ar ledu atplūda palu ūdeņi. Pirmā stāva logus no apakšas aizkrāva ar ķieģeļiem. Atceros, kā ūdens pacēlās līdz trešajai kinofabrikai, kas atradās netālu no Kijevas stacijas. Pali pārplūdināja upes krastus.

Otra stihija bija zeme, kas no Maskavas redzama uz visām pusēm. Maskava sagrāba jaunas zemes, pa jaunam tās savienoja.

Maskavā bija arī uguns. Tā bija tatāru iebrukumu uguns, Pētera, Tulas rūpnīcu un 1812. gada Maskavas ugunsgrēka uguns, 1905. gada Maskavas sacelšanās uguns.

Ļeņina apbedīšanas ziemas ugunsgrēku uguns.

Bet kā to visu savienot, kā izpaust vienā, skatītājam saprotamā heraldiskā zīmē?

Pilnā sparā ritēja Maskavas—Volgas kanāla būvdarbi. Kanāls aizvadīja Volgas ūdeņus līdz pilsētai. Vienlaikus tas bija lielā jūras ceļa daļa un atjaunoja Maskavu kā iekšējo ostu.

Kā pastāstīt pilsētas vēsturi, kas bija ap sevi pulcinājusi zemes, pārveidojusi ūdeņus?

Scenārija uzmetumā zeme bija arumi un rūda. Rūda, ko iegūst atklātā veidā, tāpat samazina zemes platību. Zeme jāpadzirdina ar ūdeni. Upēm, kā sacīja Radišcevs, jāklūst cilvēka roku veidotām. Par sižeta pamatu vajadzēja kļūt cilvēka darbam.

Agrāk mākslas darba pamatā bija varoņa liktenis, kas sakļāvās ar viņa ģimenes likteni. Dostojevskis savas «Piezīmes no Mīrušo nama» veidoja citādi. Viņš parādīja ar varu cietumā sapulcētus cilvēkus un stāstīja par viņu daudzveidīgajām traģēdijām.

Smolets, Fildings un Dikenss veda varoņus uz cietumu, kas gan parasti bija parādu cietums.

Gorkijs lūgā «Dibenā» izvairījās no tradicionālās motīvārijas, kas pavada varoņu uznākšanu un aiziešanu no skatuves. Viņš parādīja naktspatversmi, kur cilvēki sakoncentrēti vienā grupā, nav sienu, kas šķirtu cilvēkus, likteņu daudzveidību apvienojuši izputēšana.

Kā pilsētas vēstures attēlojumā izvairīties no hronoloģijas šķietamās kustības?

Kā parādīt jaunus konfliktus, kas vieno cilvēkus?

Kā pašam sevī pārvarēt varoņdarba nogurumu?

Dzīve pārveidojās. Potiļihā kalnā, vietā, kur Setuņas upīte ietek Maskavas upē, būvēja jaunu kinofabriku.

Potiļihā ziedēja ķiršu dārzi, kas bija stādīti pirms Ivana Bargā laikiem. Tur saveda mēslus no visas Maskavas. Uz Maskavas dubļiem izauga dārzi.

Vēlāk asfalts uzvarēja dārzus. Filmā «Aleksandrs Nevskis» asfalts aizstāja ledu. Potiļihā dārzi pēc tam pazuda. Un atkal atgriezās kā dārzi apkārt Maskavas universitātes jaunajai ēkai, kā ābeļu dārzs pie pašas fabrikas. To iestādīja pats Saško Dovženko.

Vecajā baznīcā pie kinostudijas vēlāk uzņēma «Tērces plavas» epizodes.

Bet tā bija nākotne.

Potiļiha bija ne tikai padomju kino uzvara vien. Tā slēpa sevī arī kļūdas. Pārāk lieli un nesadalīti bija tās paviljoni. Ēka bija tik milzīga, ka Eizenšteins vēlāk sacīja, ka fabrikā esot vietas, kur «cilvēks vēl nav spēris kāju». Dažreiz varēja iet no istabas uz istabu, pazaudējot ceļu, tad vajadzēja nokļūt uz ielas, lai varētu atkal orientēties. Tā iešana pa ēku kļuva līdzīga pastaigai pa pilsētu.

Tur Sergejam Eizenšteinam vēl nebija vietas.

Es viņu atkal redzēju 1934. gadā Maskavā Pirmajā padomju rakstnieku kongresā.

Spoži spīdēja kongresa zāles kolonnas, kas bija redzējušas 1812. gada varoņus, Puškinu un Ļermontovu, kolonnas, starp kurām vainagoja Fjodoru Dostojevski — cilvēku, kas bija apmaldījies pagātnē un nākotnē.

Kolonnu spīdumā atspoguļojās Ļeņina — nākotnes cilvēka — zārks, atspoguļojās saltuma dvašu elpojošais klušais pūlis.

Kā melna straume ledus iešanas laikā tas plūda cauri zālei, elpodams saltumu un bēdas.

Kolonnās atspoguļojās cerība.

Tribīnē uzkāpa Maksims Gorkijs, kas vēl nebija vecs. Viņu apgaismoja prožektors. Viņš pacēla garo roku, noliecās un klusi, it kā atvainodamies sacīja:

— Novāciet krāsniņul!

Viņš runāja par folkloru, par piepildītajiem sapņiem, par jaunā celšanu. Runāja par literatūru.

Gorkijs izstiepa rokas tā, ka starp plaukstām bija vismaz trīs metru atstatums, un sacīja:

— Mēs, rakstnieki, varam vienīgi kritizēt cits citu.

Un pēc tam uzsvērti atkārtoja:

— Vairāk neko. Vienīgi kritizēt un strādāt.

Tas bija lielu gaidu kongress.

Pie prezidija galda sēdēja deviņdesmit gadus vecais dzejnieks Džambuls. Viņš mazāk izskatījās pēc veca cilvēka, vairāk pēc tāda, kam gadi nav nosakāmi. Viņa priekšā uz galda bija nolikta spalvaina lapsādas cepure.

Sergejs Eizenšteins atgriezās mājās pabeigt līdz galam savu ieceri, izveidot savu mazo «eksperimentālo visumu». Viņš rakstīja:

«Pirmajā Vissavienības rakstnieku kongresā runāja Boriss Pasternaks.

Viņš ar milestību runāja par savu sliecību uz Puškinu.

Par savu aizvien pieaugošo tiekšanos uz XIX gadsimta darbiem.

Par jūtamu tuvošanos [to] radītājiem.

Par to, kā viņš aizvien dziļāk un dziļāk tiecas pie XIX gadsimta sākuma literatūras uzplaukuma dzīvinošajiem avotiem.

Un par to, kā viņam pretī no šīm dzīlēm traucas paši radītāji.

— Kurp jūs? — tie jautā.

— Atpakaļ — uz mūsu gadsimta sākumiem. Bet jūs?

— Mēs? Mēs — uz priekšu! Uz priekšu, uz jūsu laiku. Uz priekšu. Uz divdesmito gadsimtu...

Es atceros viņa saviļņoto runu, kurā viņš pats kaunināja savu arhaizējošo tendenci, salīdzinādams to ar viņam tik dārgās Puškina laikmeta dzejas progresīvajām tieksmēm.

Precīzi Pasternaka vārdus vairs neatceros.

Atceros vienīgi galveno domu, cik progresīva var būt laika atskaite no Puškina uz nākotni.» (3. sēj., 518. lpp.)

Tā bija ceļazīme uz grūto nākotni, uz nākotni, ko vēl vajadzēja veidot, uz «eksperimentālo visumu», kas parādījās pirmo reizi.

Šajā ceļā ir priekšteči, bet maz ceļabiedru.

Sergejs Eizenšteins dzīvoja plašā glezniecības, arhitektūras un literatūras jūrā.

Brūces sāpēja, tomēr dzija.

Viņš no jauna pārkārtoja savu ritmu, pieņemot puškinisko skaidrību, pārlūkojot laikabiedru darbu Rietumos.

Viņš sacīja, ka Prustam neeksistē laiks, ka viņa epopejas nosaukums ir stāsts par pazaudēto laiku. Varoņu nav. Ir viens cilvēks, kas atceras mikroskopiskas pārmaiņas savā dzīvē. Stāsts par viņu ir nesavlaicīgu vēlēšanos pierakstījums. Viņš nemīl, viņš izraugās nepiepildītu vēlēšanos situācijas.

Marsela Prusta «Ziedošo meiteņu ēnā» Sergejs Eizenšteins pazina labi un — naidīgi.

Cilvēka dvēsele kļuva plašāka. Vajadzēja izveidot jaunu kinematogrāfisku sižetu. Tomēr pagaidām laika secība iespējamās kinematogrāfiskās noveles savienoja mazliet par tiešu, salīdzinājumu izprata heraldiski nosacīti.

Nevajag domāt, ka ģēnija dzīve vainagota vienīgi uzvarām.

Tajā, tāpat kā Odiseja klejojums, kuram nebija kartes, veidojas jauna ģeogrāfija. Senatnē Homēru sauca par «ģeogrāfijas tēvu».

Sergejs Eizenšteins no Amerikas atgriezās noasiņojis. Viņam apkārt bija draugi un skolnieki.

Trijos gados tie bija pārveidojušies. Uzņēmuši filmas, izauguši.

Viņus ar savu laiku saistīja ne vien tā izpratne, bet arī nepārtrauktais darbs, un ar to izskaidrojams zināmā mērā sarežģītais stāvoklis, kādā Sergejs Eizenšteins atradās Pirmajā kinematogrāfistu apspriedē.

Viņu mīlēja, no viņa gaidīja jaunu vārdu: šo vārdu nedrīkstēja atvedināt, tas bija jārada no jauna.

1935. GADS — PADOMJU KINEMATOGRĀFIJAS DARBINIEKU APSPRIEDE

Apspriede notika no 1935. gada 8. janvāra līdz 13. janvārim Vasilija ielā vecā Kinonama lielajā zālē.

Padomju kinematogrāfija jau svinēja piecpadsmit gadu jubileju, ja par tās dzimšanas dienu pieņem 1919. gada 27. augustu, kad izdeva dekrētu par fotogrāfijas un kinematogrāfijas tirdzniecības un rūpniecības nodošanu Izglītības tautas komisariāta pārziņā. Mūsu kino sākās ar hroniku: hronikā pirmoreiz izpaudās pirmo operatoru talants, ieguva pieredzi pirmie režisori.

Tomēr var uzskatīt, ka mūsu kinematogrāfijas lielie panākumi sākās ar 1923. gadu, kad parādījās pēc P. Bļahina scenārija uzņemtā filma «Sarkanie velnēni».

No šodienas viedokļa naivā filma savaldzināja visu valsti, to pazina visi, to skatījās Maskavā un katrā kolhozā. Tagad tā atdzimusi kā «Nenotveramo jauno piedzīvojumu» sērija. Šīs sērijas panākumi līdzinās atkārtotām malārijas lēkmēm kino un televīzijā. Tās trūkums salīdzinājumā ar P. Bļahina radīto ciltstēvu ir tāds, ka «Sarkanie velnēni» ir sākotnēji jauni, pirmās iedvesmas radīti.

Tie ir kā pirmā svaigā rīta vēsma, kas šķiet tikko dzimusi, apņēmusi zemi un sasīlusi saulē, kura pacēlusies virs horizonta un ar siltu elpu apdveš plašos laukus.

«Nenotveramo jaunie piedzīvojumi» ir strādīga sava ciltstēva ēna. Kā visas ēnas, to var pavairot, pārvietojot un palielinot gaismas avotus un skaitu.

Nākamās kinematogrāfijas veiksmes: filma «Pils un cietskānis», ko pēc Olgas Foršas scenārija bija uzņēmis režisors Ivanovskis; «Mīstera Vesta neparastie piedzīvojumi boļševiku zemē» — Nikolaja Asejeva scenārijs, režisors Ļevs Kuļešovs; «Aelīta», ko pēc Alekseja Tolstoja un Alekseja Faiko scenārija bija uzņēmis Jakovs Protazanovs.

Kinematogrāfija auga straujāk par careviču Gvidonu. Parādījās filmas «Kinoacs», pēc tam S. Eizenšteina «Streiks», «Kolēģijas registrators» ar Moskvīnu titullomā. Būtībā padomju kinematogrāfijai tolaik, tas ir, kinematogrāfistu apspriedes laikā, kā atzīmēja runātāji, bija nevis piecpadsmit, bet desmit gadi.

Zālē visi bija jauni. Viens no vecākajiem S. Eizenšteins, kurš jau bija uzņēmis filmas «Streiks», «Brupukuģis «Potjomkins»», «Oktobris», «Vecais un jaunais». Viņa vārds bija pazīstams visā pasaulē.

Zālē atradās Vsevolods Pudovkins. Pēc divām nelielām filmām viņš bija uzņēmis filmas «Māte», «Sankt-Pēterburgas gals» un «Čingishana pēctecis». Šis jaunais režisors bija trīs visā pasaulē pazīstamu filmu autors.

Zālē atradās Dovženko, kas bija uzņēmis «Arsenālu», «Zemi» un filmu «Ivans», ko toreiz uzskatīja par neveiksmīgu.

Zālē atradās brāļi Vasiļjevi, nesenie montāžisti, kas vispirms bija uzņēmuši neveiksmīgu filmu «Apburtā princese» pēc G. Aleksandrova scenārija, tad jautru, instruk-

tīvu jeb zinātnisku filmu par trušiem un pēc tam — filmu «Čapajevs».

Filmu, kam nav vajadzīgi epitēti.

Es tomēr nevaru atturēties un izteikšos.

«Čapajevs» nav vienīgi filma par pilsoņu karu.

Tā ir filma par jauna cilvēka dzimšanu.

Skatītāji tik ļoti mīl Čapajevu tāpēc, ka redz viņā savu biogrāfiju, tic sev un smaida par savām kļūdām. «Čapajevs» nav pilnīgs, tāpat kā visa māksla nav pilnīga, bet tā risinājuma drosmīgumā slēpjas nākotne.

Notika sēde.

Bija sapulcējušies cilvēki vecumā no trīsdesmit viena līdz aptuveni trīsdesmit pieciem gadiem. Bija sapulcējušies par rītdienas panākumiem pārliecināti meistari.

Viņi nebaidījās no meklējumiem.

Tā bija karavadoņu apspriede par vissvarīgākajiem revolucionārās kinematogrāfijas stratēģijas jautājumiem. Strīdējās toreiz tā sauktā montāžas kino un sižetiskā kino pārstāvji. Terminu «montāžas kino» sāka lietot Sergejs Jutkevičs, viens no jaunākajiem apspriedes dalībniekiem. Viņam bija trīsdesmit viens gads. Viņš bija uzņēmis filmas «Mežģīnes», «Melnā bura», «Zelta kalni» un kopā ar Ermleru tikko pabeidzis filmu «Pretplāns».

Montāžas kino tika nostatīts pretī sižetiskajam kino, konkrēti — brāļu Vasiļjevu filmai «Čapajevs». Šī terminoloģija nav precīza. Sižetiskās filmas uzņēma nepārtraukti līdz 1935. gadam.

Vārds «sižets» dažādos laikos, dažādos mākslas laikmetos apzīmējis dažādus jēdzienus. Tā, piemēram, XVIII gadsimtā par sižetu sauca uzveduma galveno aktieri un parasti pirmo milētāju, baletā — korifeju. Cilvēki nemainīgus terminus piepilda ar mainīgu saturu.

Ļevs Kuļešovs pēc Džeka Londona noveles «Negaidītais» sižeta uzņēma filmu, kurai es uzrakstīju scenāriju. Scenārija nosaukums bija «Pēc likuma». Par šo scenāriju apspriedes ievadvārdos runāja referents S. Dinamovs. Viņš pārmeta Kuļešovam:

«Dažreiz mūsu režisori rāda cilvēkus, kam piemīt atmirstošas emocijas. Tāds ir Kuļešovs. Ja ņemsim «Pēc likuma», tad filmas centrā izvirzītas bailu emocijas. Cilvēki baidās nogalināt ienaidnieku, cilvēki baidās no nāves, viņi baidās no dzīves. Un filmas sešas vai septiņas daļas dziļi un smalki analizē bailes no dzīves. Ne vien šajā, bet

arī citās Kuļešova filmās uzplaukst atmirstošas emocijas. Interesanti, ka Kuļešovs Džeka Londona darbā saskatījis bailes. Ļeņins, kad Nadežda Konstantinovna viņam lasīja priekšā Džeku Londonu, saskatīja ko citu. Viņam patika Džeka Londona stāsts «Dzīves mīlestība», kur cilvēks, par spīti visam, pārvarot visus šķēršļus, palicis bez uguns, bez pārtikas, bez mājokļa, tomēr lien uz priekšu — kā zvērs. Dzīvotgriba liesmo, nenodzisdama ne uz mirkli.

Lūk, ko vajadzēja saskatīt Džeka Londona darbā, lūk, kas jāsaskata mūsu īstenībā.

Ja mākslinieks pazīs dzīvi, mīlēs dzīvi, ja viņš stāstīs patiesību par to, tad viņš neradīs darbus par atmirstošām emocijām.»¹

Šo diezgan garo citātu minu tādēļ, ka nelaiķis S. Dina-movs runāja ne vien aizvainojoši, bet arī nepareizi. Ļeņinam no Džeka Londona stāstiem patika tikai viens — «Dzīvotgriba». Kad Nadežda Krupskaja viņam lasīja priekšā citus stāstus, Ļeņins runāja par rakstnieka neveiksmēm, par veiksmes vienreizīgumu.

Nestāstīšu par filmu, tā vēl nav aizmirsta. Tas nav scenārijs par bailēm, tā ir filma par privātīpašniekiem, kas aizstāv nevis abstraktu taisnību, bet gan savas tiesības uz laupījumu. Cilvēku, kas cīnās, cenzdamies saņemt savu daļu, uzskata par noziedznieku. Tas rada noziegumu. Neapspriedisim tagad konflikta dziļumu un precizitāti, taču filmā tas bija parādīts labi.

«Čingishana pēctecis» ir visā pasaulē pazīstama filma. Tā ir sižetiska filma, tajā ir sava ideja ar noteikti akcentētu galveno tēmu un tēmas izvērsums izpētes tipa sižetā. Tāds izvērsums, kurā tēma parādīta daudzveidīgi un kurš sniedz pilnīgu māksliniecisku izziņu.

Scenāriju pēc Novoksonova stāsta uzrakstīja O. Briks.

Jauns mongolis kļūst par ādu uzpircēja upuri, sevišķi vērtīgu sudrablapsas ādu uzpircējs iemet kaudzē pie citām. Par to nesamaksā pienācīgu cenu. Visapkārt saimnieki, okupanti. Mongolis ievaino uzpircēju. Viņš ir noziedznieks, viņu apcietina, viņu nošauj. To negribīgi izdara ierindas kareivis. Uz mongoļa krūtīm atrod maisiņu ar relikvijām, no kurām redzams, ka mongolis pieder pie Čingishana dzimts. Rodas ideja padarīt viņu par marionešu valsts vadītāju.

¹ «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 8—9.

Bet jaunais mongolis jau nošauts. Uz sprieduma izpildīšanas vietu aizsūta to pašu kareivi, kas bija mongoli šāvis. Izrādās, ka mongolis vēl dzīvs; viņu ārstē, viņu kopj. Viņš neko nesaprot. Viņš baidās no indes, dzer ūdeni no akvārija, jo akvārijā ir dzīvas zivis, tād tur nav indes. Viņu apgērbj frakā, viņa priekšā saka runas. Viņš redz, ka pie galda sēdošajai dāmai ap kaklu ir viņam atņemtā sudrablapsas āda un norauj to. Finālā sacelās vētra, kuras dēļ filmai Rietumos deva nosaukumu «Vētra pār Āziju».

Tā ir izcila sižetiska filma.

Tomēr kādu laiku priekšmetiskie, montāžiskie salīdzinājumi tika vērtēti tikpat augstu kā jēdzieniskie notikumu salīdzinājumi. Pat izspieda tos.

Necentās pa jaunam izmantot vecās mākslas izveidoto struktūru, bet noliedza to.

«Čapajevs» ir visas padomju kinematogrāfijas uzvara — filma bija saprotama visiem. To skatījās visur, saprata visur, un tā meistariem daudz ko iemācīja.

Bet kur meklējami «Čapajeva» panākumu cēloņi, kāpēc visi to nešaubīdamies pieņēma?

Man šķiet, tāpēc ka «Čapajevā» kinematogrāfiskās frāzes montāža tika pakļauta lielu jēdzienisku konstrukciju salīdzinājumam, tas ir, montāžai.

Lielu jēdzienisku fragmentu — it kā nodaļu — montāža sastopama arī «Brunukuģī «Potjomkinā»». Tomēr «matrožu neapmierinātība» (dumpis), «mirušais kliez» (mols un kāpnes) Eizenšteinam nav skaidri saistīti ar cilvēciskās pašapziņas izaugsmi.

Sižetiskā filma veidota uz montāžas filmu pamata.

Montāžas ceha darbinieki Vasiljevi dažos gados kļuva par spēcīgiem režisoriem.

Viņi izveidoja sižetu, kas nebalstījās uz naudu vai mīlestību, bet gan atklāja, kā veidojas jauns komandieris, kā cilvēks, pats to nemanīdams, mainās, pārveidojas darbā.

PAR «ČAPAJEVA» SIŽETU, PAR JĒDZIENISKU KONSTRUKCIJU MONTĀŽU

Šī filma bija sadalīta vairākās patstāvīgās daļās ar negaidītiem sarežģījumiem un atrisinājumiem. Atrisinājumi reizē bija jauni sarežģījumi. Mēs redzam ainu, ko varētu nosaukt par partizāņu dzīrēm. Partizāņi uzjautrinās. Bet

tad uz lieveņa iznāk dieninieks un izšauj gaisā. Pauze. Tad dieninieks saka: «Klusu, Čapajs domās.» Lūk, šī forma — Čapajs, nevis Čapajevs, un šis veids — ne priekšsēdētāja zvans, ne klauszināšana pa galdu, bet šāviens gaisā — sniedz savdabīgu priekšstatu par disciplīnas rašanos un komandiera izcelšanu, kuram jādomā par visiem, un par to, ka pret viņa domu visa nodaļa izturas ar cieņu.

Montāžista šķēres ieguva jaunu nozīmi.

Montāžā atsevišķās daļas tiek citādi pabeigtas un savienojas jaunās pretrunās.

Jaunais Sergejs Jutkevičs toreiz sacīja, ka «Čapajevs» ir saistīts ar Pudovkina «Māti» un nav saistīts ar Eizenšteinu. Tas nozīmē, ka bērnam ir māte, bet nav tēva.

Mākslā tā nemēdz būt.

Pēc daudziem gadiem Jutkevičs kļuva par vienu no tiem, kas atjaunoja Eizenšteina mantojumu. Viņš palīdzēja sakārtot tā arhīvu, vada meistara darbu izdošanu.

Mākslā ļoti daudz kas pieder jaunajiem, taču māksliniekam vajadzīgs arī briedums.

Mums tagad vieglāk runāt, mēs spriežam par sevi, zinot savu un savu biedru mēģinājumu rezultātus.

Mēs dzīvojam no jauna kā hronists Pimens, kurš savā ziņā ir mūsu laikabiedrs.

Brāļi Vasiļjevi strādāja blakus S. Eizenšteinam. Viņš apspriedās ar tiem; viņi palīdzēja gan viņam, gan arī G. Aleksandrovam.

Viņi izauga padomju kino kopīgajā darbā, viņi mainījās, līdz galam palikdami uzticīgi tam, ko nepabeidza viņu skolotājs.

Sergejs Eizenšteins šajā apspriedē stāstīja, kā franču detektīva meistari Ežēns Sī un Viktors Igo izmantojuši Kuperu pieredzi.

Fenimoram Kuperam izlūks — vecs mednieks, kurš bija iesaukts par Ādzeķi — pēc vissīkākajām pēdām uzminēja, kas noticis mežā.

Kupers pirms simt gadiem bija ārkārtīgi slavens.

Kupera pieredze iekļāvās kopīgajā pieredzes krājumā. Tomēr bija brīdis, kad viņu mehāniski citēja. Minēšu Sergeja Eizenšteina vārdus:

«Par šīm agrīnās detektīvliteratūras saitēm ar Kuperu «Tekuzinātāju» rakstā Balzaks, Igo, Ežēns Sī, kas ne mazumu darījuši šai jomā, no kuras vēlāk izveidojās detektīvomāns.

Vēstulēs un piezīmēs izklāstot apsvērumus, pēc kādiem viņi veidojuši meklēšanas, vajāšanas, pakalpdzišanās sīzētiskās konstrukcijas («Nožēlojamie», «Votrēns», «Ahasfērs»), visi raksta, ka valdzinošs paraugs bijusi Fenimora Kupera mūžameža atmosfēra un ka viņi grib šo mūžameža tēlu un analogisku darbību pārceļt uz Parīzes ielu un ieliņu labirintu. Pierādījumu vākšana tāpat nāk no tekuzinātāju metodes, ko Fenimors Kupers attēlojis savos darbos.

Kupera darbos attēlotais mūžamežs un tekuzinātāju prakse lielajiem romānistiem, kādi bija Balzaks un Igo, kalpoja it kā par izejas metaforu, veidojot piedzīvojumu konstrukcijas Parīzes labirintā un meklēšanas intrigu. Tas palīdzēja izveidot ideoloģiskās tendences, kas atradās detektīvliteratūras pamatā. Rodas vesels patstāvīgs sīzeta veidošanas tips. Tomēr blakus Kupera mantojuma lietošanai šādā dinamiski izprastā kvalitatīvā konstrukcijā mēs sastopam vēl citu veidu — pavisam tiešu transplantāciju. Rezultāts ir nejdzība un murgi. Tā, piemēram, Pols Fevāls raksta romānu, kurā attēloti reāli sarkanādaiņi reālā Parīzē, un ir aina, kur trīs indiāņi skalpē cilvēku važoni!» (2. sēj., 107. un 108. lpp.)

Eizenšteīnam taisnība.

Atgādināšu, ka Kuļešovam filmās «Mistera Vesta piedzīvojumi boļševiku zemē» darbībā piedalās uz Maskavu atbraukušais amerikānis un viņa sulainis kovbojs. Šajā filmā amerikāņu pieredze bija ne tik daudz izmantota, cik parodēta.

Dostojevskis, pētot dzīvi pilsētā, kas bija kļuvusi citāda, izmantoja Kupera, Balzaka un Ežēna Sī pieredzi, taču, saprazdams laika virzību, mainīdams par atspēkotu uzskatītā funkciju, viņš detektīvromānu pārveidoja filozofiskā romānā.

PAR SAPROTAMĪBU — GADĀS LIELI STRĪDI UN LIELAS KĻŪDAS

Padomju kinematogrāfijas darbinieku Vissavienības radošajā apspriedē, kas 1935. gada janvāra sākumā notika Maskavā, vētrainu aplausu sveikts, Sergejs Vasiļjevs sacīja:

«Mēs runājam par vienkāršumu un runājam daudz. Šodien te radusies tradīcija: Jutkevičs runāja par Žoržu

Sandu, Eizenšteins vakar sarunājās ar Vāgneru. Atļaujiet man parunāt ar kādu «radošo darbinieku».

«Tiklīdz augstāko šķiru māksla atdalījās no tautas mākslas, radās pārliecība, ka māksla var būt māksla un tajā pašā laikā nesaprotama masām. Bet, tiklīdz tika pieļauta šī tēze, neizbēgami vajadzēja pieļaut, ka mākslu var saprast vienīgi nedaudzi izredzētie...»

Tieši tā arī runā mūsdienu mākslinieki: es radu un saprotu sevi, bet, ja kāds mani nesaprot, jo sliktāk viņam... Bet, ja vairākums nesaprot, tad tam jāizskaidro, jāsniedz izpratnei nepieciešamās zināšanas. Tomēr izrādās, ka šādu zināšanu nav un darbu nevar izskaidrot, un tādēļ tie, kuri runā, ka vairākums nesaprot labus mākslas darbus, neko neizskaidro, bet vienīgi pamāca, ka, lai saprastu, ir vēlreiz un vēlreiz jālasa, jāskatās, jāklausa tie paši darbi. Taču tas nozīmē pieradināt, nevis izskaidrot. Bet pieradināt var pie visa, arī pie paša grūtākā. Tā cilvēkus var pieradināt pie sapuvušā ēdiena, degvīna, opija, tā cilvēkus var pieradināt pie sliktas mākslas, kas būtībā arī tiek darīts... Lieli mākslas darbi vienīgi tādēļ ir lieli, ka pieejami un saprotami visiem.

Mākslas uzdevums ir padarīt saprotamu un pieejamu to, kas nevar būt saprotams un pieejams prātošanas ceļā.

Māksla nevar būt nesaprotama lielām masām tikai tādēļ, ka tā ir laba, kaut tā mīl sacīt mūsu laika mākslinieki... Tādēļ tik iecienītie, kulturāla puļa naivi pieņemtie argumenti, ka, lai sajustu mākslu, tā ir jāizprot (kas būtībā nozīmē vienīgi pierast pie tās), ir visdrošākā liiecība, ka tas, ko tādā veidā ierosina pieņemt, ir vai nu ļoti slikta māksla, vai vispār nav māksla!»¹

To teicis Ļevs Tolstojs. Uz viņa vārdiem no lielās apspriedes tribīnes atsaucās Sergejs Vasiļjevs.

Kur Sergejam Vasiļjevam toreiz nebija taisnība?

Viņa citāts veidots no pārvietotiem un absolutizētiem fragmentiem. Ja ielūkojamies darbā, no kurienes tie ņemti, — «Kas ir māksla?», ko Tolstojs uzrakstījis 1897. un 1898. gadā, izrādās, ka citāts samontēts no izteicieniem, kas ņemti no visdāžādākajām lappusēm.

Bet jāņem viss traktāts ar tā sarežģītību un secinājumiem. Pats traktāts aizņem daudzas lappuses: tas turpinās no 27. lappuses līdz 195. lappusei. Bez tam tas satur papil-

¹ «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 113.

dinājumus un pussējuma variantu. Tas balstās uz to, ka patiesība ir kristietiskā reliģija un paties ir viss, kas tai atbilst, piemēram, «Stāstā par Jāzepu Skaisto».

Bez tam Tolstojs domā, ka saprotama un pareiza ir viņa laika, tas ir, XIX gadsimta beigu māksla.

Tajā pašā rakstā Tolstojs, par ko runa būs tālāk, rakstīja par Puškinu, par baletu, par Bēthovenu (144. lpp.), par Zolā, Buržē, Gismansu, Kiplingu (145. lpp.), ka tie ir nesaprotami un nevajadzīgi. Viņš uzskatīja «Donu Kihotu» un Moljēra komēdijas par nesaprotamām un saturā nabadzīgām (161. lpp.). Mūzikā viņš atzina «varbūt desmit darbus, ne visus skaņdarbus kopumā, bet no Haidna, Mocarta, Šūberta, Bēthovena, Šopēna izraudzītus fragmentus, kas tuvojas vispasaules mākslas prasībām».

Piebildē viņš raksta: «Turklāt vēl jāpiezīmē, ka savus daiļdarbus es pieskaitu pie sliktas mākslas...» Izņēmumiem Tolstojs pieskaita savus stāstus «Dievs patiesību redz» un «Kaukāza gūsteknis».¹

Nav nekā viltīgāka par citātiem: tu izraksti labu domu, izgatavo kartīti, ieliec to kartotēkā un aizmirsti, kas bija rakstīts tai blakus, — kartītē ierakstītā doma sakalst.

Levs Tolstojs dažādā laikā izteicies dažādi un vienmēr runājis nopietni, pārdomāti, taču viņš bija galējību cilvēks.

Traktāts «Kas ir māksla?» kopumā ar uzmetumiem un variantiem Kopoto rakstu 30. sējumā aizņem 456 lappuses un viss ir pretrunu pilns. Citātus no tā nevar izmantot, lai galīgi atrisinātu jautājumus:

1. Kas ir māksla?
2. Kam tā vajadzīga?
3. Kādai tai jābūt?

Minēšu vissīkāko citātu. Tolstojs raksta, ka saņem no zemniekiem desmitiem vēstuļu ar jautājumu, kāpēc tiek izplatītas Puškina grāmatas, kāpēc atzīmē viņa nāves piecdesmito gadadienu...

Tolstojs jūt līdzīgu zemnieka šaubām: «Kādai gan jābūt viņa neizpratnei, kad viņš uzzina, ka Puškina bija cilvēks ar vairāk nekā vieglprātīgiem tikumiem, ka viņš nomira divkaujā, tas ir, mēģinot nogalināt otru cilvēku, ka viss

¹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 163.

viņa nopelns ir vienīgi tas, ka viņš rakstīja dzejoļus par mīlestību, bieži ļoti nepieklājīgus.»¹

Tas rakstīts traktāta pamattekstā.

Tolstojs gribēja būt askēts.

Viņš noraidoši izturējās pret operu un vēl noraidošāk pret baletu. Tajā pašā rakstā viņš rakstīja: «Bet balets, kurā puskailas sievietes izdara saldkaislas kustības, savijas dažādās jutekliskās vītnēs, ir tiešā nozīmē izvirtusi māksla. Un nekādi nav saprotams, kam tā domāta. Izglīotam cilvēkam tā ir neciešama, apnikusi, īstam darba cilvēkam tā absolūti nesaprotama. Tas var patikt — kaut gan diezīn vai — tikai samaitātiem amatniekiem, kas jau pieņēmušies kungu prātā, bet nav vēl pārsātināti ar kungu izpriecām un grib apliecināt savu civilizāciju, tāpat arī jauniem sulaiņiem.»²

Tas rakstīts par krievu baletu, kas arī tajā laikā bija labākais pasaulē.

Trīsdesmit divus gadus vēlāk pēc G. Aleksandrova scenārija tika uzņemta filma «Apburtā princese» — parodija par baletu. Filmai nebija panākumu.

Padomju balets turpināja pastāvēt, izauga jauni meistari, ko pazīstam mēs un visa pasaule. Izrādījās, ka balets patik ne vien «samaitātiem amatniekiem» un «jauniem sulaiņiem», bet arī «izglīotam cilvēkam» un «darba cilvēkam».

Vasiļjevs nepareizi pieņēma Tolstoja izteikumus kā mūžīgus likumus, pretrunīgus un netaisnīgus, ko viņš vienmēr pats apgāza.

Kā Ļevs Tolstojs vispār izturējās pret veco mākslu? Nemsim citātu no tā paša raksta: «Vienīgi pateicoties kriātiķiem, kas mūsu dienās slavina rupjus, mežonīgus un bieži mums bezjēdzīgus darbus, ko rakstījuši senie grieķi — Sofokls, Eiripīds, Aīshīls, sevišķi Aristofāns — vai jaunie — Dante, Taso, Mīltons, Šekspīrs; glezniecībā viss Rafaēls, viss Mikelandželo ar viņa nejēdzīgo «Pastaro tiesu», mūzikā viss Bahs un viss Bēthovens ar viņa pēdējo posmu...»³

Tālāk minēti Tolstoja laikā dzīvojošie rakstnieki un mū-

¹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 163.

² Turpat, 31. lpp.

³ Turpat, 125. lpp.

ziķi: Ibsens, Meterlinks, Verlēns, Vāgners, Lists, Berliozs, Brāmss, Štrauss un citi.

Nospriedis, ka tautai vajadzīga cita māksla, Ļ. Tolstojs pats rakstīja tautiskus stāstus, ko plaši publicēja izdevniecība «Posredņik».

Mainījās laiki, paaugstinājās tautas kultūra. Tauta saprata Tolstoju. Tauta lasa «Karu un mieru», «Hadži Muratu», «Annu Kareņinu». Tautiskie stāsti gandrīz pavisam aizmirsti.

Aizmirsti arī daži rakstnieki un mūziķi.

Tolstojs sava laika zemnieka domas paplašināja līdz vispārcilvēciskam risinājumam, uzskatīdams toreizējā Tulas zemnieka attieksmi pret veco kultūru par absolūti pareizu.

Bet mēs no Goldenveizera piezīmēm «Tolstoja tuvumā» zinām, ka Tolstojs sacījis, ka viņa jaunības laikos Šopēns ticis uzskatīts par nesaprotamu mūziķi. Pats Tolstojs Šopēnu vēlāk mīlēja un saprata, uzskatīja par vienkāršu.¹

Saprotama un nesaprotama māksla — tas ir ārkārtīgi sarežģīts jēdziens. Sofokla un Aishila māksla droši vien bija saprotama diezgan šauram Grieķijas brīvpilsoņu lokam. Bet tā savu laiku ir pārdzīvojusī. To mīlēja gan Markss, gan Engels, gan Ļeņins. Tā balstījās uz mitoloģiju, taču pārdzīvoja šo mitoloģiju un dzīvo mūsu dienās pārveidota un saprata.

Bet tāds pret sevi prasīgs rakstnieks kā Glebs Uspenskis, kas centās paust zemnieka reāles viedokli, savā laikā uzrakstīja aprakstu «Iztaisnotājs», kurā stāstīja par Milosas Venēras skaistumu, par to, kāpēc statuļa vajadzīga visai cilvēcei.

Vai Sergejs Eizenšteins vienmēr bija saprotams? Ne vienmēr. Viņa filmas tūlīt nedeva lielus ienākumus, netika tūlīt pieņemtas.

Vasiļjevu «Čapajevs» tika tūlīt pieņemts un saprasts.

Filma ir ļoti laba un bez kompromisiem.

Vai to var izskaidrot tā, ka Vasiļjevu māksla ir augstāka par Eizenšteina mākslu? Diezin vai Vasiļjevi tā domāja, kaut gan viņi saprata Sergeja Eizenšteina kļūdas.

Kino kļuva visiem pazīstams, to skatījās visur, skatījās atkārtoti. Skatītājiem kļuva saprotamas konstrukcijas, kas nepieciešamas katrai mākslai, it kā atrodas tās vārdnīcā.

¹ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого (Записки за пятнадцать лет), т. 1. М., 1922.

Padomju kino radīja ne vien «Čapajevu», bet arī skatītājus «Čapajevam».

Tas, kas šķita nesaprotams — darbības pārtraukumi, darbības vietas maiņa, uzplūdumi, rakursu maiņa —, tas viss ienāca jaunā skatītāja apziņā.

Mākslas darbs kļuva saprotams.

Nav jādodomā, ka saprotamais vienmēr ir labāks par nesaprotamo, kaut gan dažreiz ir daudz vairāk izplatīts. No pieredzes mēs zinām, ka filmai «Anželika un karalis» ir daudz vairāk skatītāju nekā daudzām padomju filmām.

Vai tas nozīmē, ka mūsu filmas ir sliktākas par šīm Rietumu filmām vai arī mazāk saprotamas?

Ir sena krievu paruna: «Jēga ir, tikai nav apjēgta.»

Ar to domāts, ka gadījumā, ja svarīgs izteikums vai mašīna nav saprotami, kaut gan ir vajadzīgi, tad jēga jāizskaidro, jāapgūst bez steigas un liekas prātošanas.

Mums Maskavā ir Majakovska laukums. Tur stāv Majakovskis. Pa labi no viņa uz Gorkija ielas pretējās puses nama gala sienas uzrakstīti Marksa vārdi: «Ja gribi baudīt mākslu, tev jābūt mākslinieciski izglītotam cilvēkam.»

Tas rakstīts sludinājumā par padomju mākslas žurnāliem.

Kas ir mākslas izpratne? Vai tauta to saņem par velti?

Žurnāla «Jasnaja Poļana» rakstā Tolstojs stāstīja par Jasnajas Poļanas skolu novembra un decembra mēnešos. Daudzām žurnāla lappusēm ir beletristikas raksturs.

Kādreiz skolā lasīja Gogoļa «Viju».

Laukā bija ziemas nakts bez mēness, ar mākoņainām debesīm. Pirms tam netālu gadījās briesmīgs notikums: pavārs nogalināja Avdotju Tolstoju — Ļeva Tolstoja brāļēna Fjodora Tolstoja sievu.

Bērni gāja pa mežu, un viņi atcerējās Kaukāza stāstu, ko es sen biju viņiem stāstījis, un es atkal sāku stāstīt par abrekiem, par kazakiem, par Hadži Muratu».

Bērni, kā sacīja Tolstojs, bija aizrauti «līdz nežēlībai». «Es pabeidzu stāstu ar to, ka ielenktais abreks sāka dziedāt un pats metās uz kinžala.»

Tad bērni atkal sāka runāt par slepkavību, taču pavisam negaidīti:

«Ļev Nikolajevič,» Fedja sacīja (es domāju, ka viņš atkal runās par grāfieni), «kāpēc jā dziedāt? Es patiešām bieži domāju, kāpēc jā dzied?»

Dievs vien zina, kā viņš pārlēca no slepkavības šausmām uz šo jautājumu, taču no visa: no balss skanējuma, no nopietnības, ar kādu viņš gaidīja atbildi, no pārējo divu klusās intereses bija jūtams šī jautājuma dzīvais un likumīgais sakars ar iepriekšējo sarunu. Vai šis sakars bija tāds, ka viņš atbildēja uz manu paskaidrojumu, ka slepkavība varbūt notikusi izglītības trūkuma dēļ (es viņiem tā sacīju), vai arī tāds, ka viņš pārbaudīja sevi, domās pārceldamies uz slepkavas dvēseli un atcerēdamies savu iemīļoto nodarbību (viņam bija brīnišķīga balss un milzīgs muzikālais talants), vai arī sakars izpaudās tādējādi, ka viņš sajuta, ka tagad laiks vaļsirdīgai sarunai, un viņa dvēselē saviļņojās visi jautājumi, kas prasīja atbildi, — katrā gadījumā viņa jautājums nevienu no mums nepārsteidza.»

Veidojot mākslas darbus, pie vienkāršuma nonāk caur sarežģītību.

Uzkrājas tiešas notikumu sakarības un asociatīvas sakarības. Darbs tiek sarežģīts tāpēc, lai pieaugtu tā ietilpība.

Tiek tuvināti cits no cita tālu stāvoši un pēkšņi saistīti momenti.

Asociatīvās sakarības stājas savstarpējās attiecībās un, izpaužoties notikumu momentu attēlojumā, pašas kļūst jaunā veidā jēdzieniskas.

Notikumu sakarības it kā atslābst, pakļaujoties jēdzieniskajam zīmējumam.

1862. gadā Tolstojam radās bailu un dziesmas tēma.

Māksla atbrīvo no bailēm, paceļ varoni pāri ikdienībai, ieved viņu jaunā stāvoklī, it kā pāri sadzīviskumam.

Sākotnēji tas tiek risināts kā atbilde uz jautājumu, kāpēc cilvēki dzied.

Tēma aiziet zemapziņā.

Atmiņas par kalniešu dziesmu neizzūd.

1875. gadā Tolstojs «Ziņu krājumā par Kaukāza kalniešiem» atrod ielenktā abreka pirmsnāves dziesmu, pieraksta to, nedaudz atrediģētu nosūta Fetam.

1876. gadā Tolstojs izdara pierakstu, kas vēlāk kļūst par nākamā stāsta sākuma un beigu tēmu.¹ Vispirms rindiņa piezīmju grāmatiņā, pēc tam tā tālāk attīstīta dienasgrāmatā.

¹ Толстой А. Н. Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 585.

«Vakar gāju pa pirmskara melnzemes papuvi. Cik vien tālu sniedzas skatiens — nekā, izņemot melnu zemi, nevienas zaļas zālītes. Un, lūk, puteklaina, pelēka ceļa malā dadža krūms ar trīs atzariem — viens salauzts, un baltais netīrais ziedīnš nokarājies, otrs salauzts un apšķiests ar dubliem, melns, stublājs aizlauzts un netīrs, trešais izstiepies sāņus, tāpat noputējis melns, tomēr vēl dzīvs un vidū sarkanīgs — atgādināja Hadži Muratu. Gribas uzrakstīt. Aizstāv dzīvību līdz pēdējam un viens pats visa lauka vidū, lai arī kā nebūt, tomēr to aizstāvēja.» Drīz pēc šī pieraksta Tolstojs «Hadži Murata» pirmajā uzmetumā rakstīja par noskaņu, kas bija viņu pārņēmusi, redzot šo dadzi: «Malacis! — es nodomāju. Un mani pārņēma kaut kāda mundruma, enerģijas un spēka sajūta. Tā arī vajag. Tā arī vajag.»¹

Viņš sāka rakstīt stāstu, kas saucas «Dadzis». Tas ir konspēkts. Tomēr tajā jau fiksēts sižeta pārveidojums.

Vispirms parāda nocirsto Hadži Murata galvu, seko sīks viņa bojāejas apraksts.

Sākas materiāla vākšana. Mainās uzbūves varianti. Materiālā tiek izceltas atsevišķas priekšmetiski eksistējošas detaļas, ko var saredzēt vai it kā izdzirdēt.

Galīgajā tekstā uzbūve ir šāda: nakts, Hadži Murats gatavojas bēgt. Viņa nukeri asina ieročus. Šai laikā, tuvojoties rītam, aizvien skaļāk un skaļāk dzied lakstīgalas. Lakstīgalu dziedāšana saplūst ar asināmās dzelzs šņākšanu un svilpšanu. Turpat sniegts Hamzata dziesmas teksts.

Pamatā ir 1875. gada pieraksts.

Dziesma skan, apklust, un to nomaina «lakstīgalu šmaukstināšana» un šņākšana, pa retam svilpšana, ko rada dzelzs, ātri slidot pa akmeni.

Hadži Murats atceras māti, viņai cirsto brūci, dēlu, un notikumu pavediens it kā pārtrūkst.

Nākamajā nodaļā Marjai parāda nocirsto Hadži Murata galvu.

Vairs nav jautājuma par to, vai varonis ies bojā vai ne. Viņš jau ir gājis bojā. Tiek analizēts, kā viņš gājis bojā, taču pirms tam viņu apraud sieviete un tādēļ viņš ir pacelts.

Tiek stāstīts, kā Hadži Murats bēg, kā viņu ielenc, kā dzied lakstīgalas, kā viņš atceras dziesmu par Hamzatu.

¹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 585.

Iedegas cīņa. Tiek stāstīts, kā iet bojā Hadži Murata nukeri. Varonīgi iet bojā pats Hadži Murats. Pirms tam, jau nāvīgi ievainots, viņš atceras ienaidniekus un draugus — tas iezīmēts vienā rindkopā. Tomēr viņš turpina cīnīties. Beidzot viņš kriet: «Sarkanās asinis sāka plūst no artērijām, melnas no galvas un aplēja zāli.»

Seko atgriešanās pie sākuma tēmas.

«Lūk, šo nāvi man atgādināja samīdītais dadzis uzartā lauka vidū.»

Starp diviem tirāniem, starp Nikolaju I un Šamilu, uz rūpīgi uzarta, apklusuša lauka Hadži Murats stāv viens.

Lakstīgalu dziesmas atgādina vārdus par drosmnieka nāvi.

Tolstoja vēlino darbu uzbūve ir nesalīdzināmi sarežģītāka nekā «Sevastopoles stāstos» vai pat «Annā Kareņinā». Uzsūkdams sevī Čehova prozas pieredzi, Tolstojs izmantoja vienlaicīgu priekšmetu un skaņu attēlojumu to pretrunās un precīzā nozīmju sadursmē. Šo sarežģītību absorbē spēcīgie secinājumi, ko izdara pats emocionāli pakļautais lasītājs.

Viss liekais aizvākts, darbs ir viegls — kā viegla konstrukcija, kā vijole, kurai noņemts viss, kas neskan. To piepildījusi neregulēta, mērķtiecīga, sakārtota iedvesma.

Jēdzieniskais risinājums atrodams Tolstoja pierakstā:

«Tā arī vajag. Tā arī vajag.»

KĀ MĒS SAPROTAM SAVUS LAIKABIEDRUS

Atceros Dzigas Vertova «Donbasa simfonijas» skati. Noklausījies un noskatījies šo filmu, es izgāju uz ielas un sāku iet pavisam uz citu pusi, nekā man vajadzēja, jo biju apdullināts. Pagāja divdesmit gadi. Nejauši es atkal noskatījos šo filmu. Tā kļuva man saprotama. Pirmkārt, bija pārmainījies projekcijas veids, savādāk sāka ierakstīt skaņu. Otrkārt, bija mainījusies mana mākslinieciskā pieredze. Es biju vairāk redzējis un tuvojies tam, ko iepriekš uzminējis cits mākslinieks.

Tas nenozīmē, ka ikviens darbs, kas šķiet nesaprotams, noteikti kļūs saprotams, noteikti tiks pieņemts. Tas nozīmē ko citu — ja kaut ko nesaproto, nevajag domāt, ka jautājums līdz ar to jau izšķirts.

Tomēr jācenšas strādāt tā, lai tevi tūlīt saprastu, kaut gan tā reti notiek. Puškina laika talantīgais kupletists Ļenskis vodevilā dziedāja šādu kupleju:

No Puškina nāk žāvas,
Un Puškina apnicīgs,
Mūk projām senā slava,
Un ģēnijs kļuvis siks.¹

Protams, ja zālē sēdētu Puškina, viņam būtu nepatīkami. Tomēr viņš spēja to pārvarēt.

Viņš sacīja tā:

Un negaidi, lai tiek tev lauru vainags vīts, —
Vai jādzird uzslava, vai vārdi nievājoši,
Ar muļķi tev nav jāsāk strīds.²

Tāds ir ģēnija lēmums.

Tagad parunāsim par vecumu, pēc tam atcerēsīties jaunību, kas nepieciešama kā gaisma filmēšanā, lai iegūtu skaidru uzņēmumu.

Kino ir bēdīgs termins «aizejošs objekts». Paskaidrošu ar piemēru: kad filmē sniegu, tad parasti nokavē.

Viss saprotams: ziemā ir tumšs, bet pavasarī sniegs kūst. Filmēšanai jānotver brīdis, kad saule jau iet uz pavasara pusi, bet sniegs vēl saglabāties, citādi lieliskais dabas objekts pazudīs.

Mēs ne vienreiz vien vedam sniegu automašīnās.

Man ir 78 gadi (šis darbs par Eizenšteinu rakstīts 1971. gadā; Viktors Šklovskis dzimis 1893. gadā — *Tu/k.*). Es mierīgi zinu, ka, tāpat kā nesen mirušais Ļevs Kuļešovs, bet viņš bija jaunāks par mani, mēs visi esam aizejoši objekti. Tomēr viss turpinās.

Ir saule, ir sniegs. Jāuzņem, kamēr esi spējīgs pierakstīt. Protams, gadās kļūdas. Visi memuāra rakstura darbi uzrakstīti ar kļūdām, jo tie rakstīti no memuārista redzes viedokļa, un, lai cik piesardzīgs tas arī būtu, — bet es esmu nepiesardzīgs —, viņš, vienalga, viņš ko sajauc. Kad Puškina runāja par memuāriem, viņš žēlojās, ka roka apstājas ieskrējienā, kad raksti, bet to, ko tu uzrakstīsi, cits izlasīs mierīgi.

Es rakstīšu par jaunību, par drosmi.

Tagad pētnieciskajos institūtos dažreiz izceļ «sapņotāju», sarīko sēdes, kurās, apsverot dažādas iespējas, var runāt, ko vien grib.

^{1, 2} Atdzejojis Pēteris Zirītis.

Atlasa, brākē pēc tam.

Kaut kur, šķiet, Strabonom vai Herodotam, stāstīts par skitiem. Kad viņiem bijis jāpieņem svarīgs lēmums, tie pirmo reizi visu apsprieduši dzīru laikā piedzēruši un pieņēmuši lēmumu, pēc tam atskurbuši un to pašu variantu apsprieduši skaidrā prātā — un atkal pieņēmuši lēmumu. Ja abi lēmumi saskanējuši, tad bijis pareizi.

Divdesmitajos gados mēs bijām apreibuši un tūlīt neat-skurbām. Mēs bijām pašpārliecināti kā putns, kas tikko iemācījies lidot un nezina, ka pat spārni nogurst.

Mēs bijām jauni, taču skaidrā prātā izdarītā pārbaude daudz ko atstāja pāri.

Eizenšteinam — Proletkulta teorētiķim, režisoram un teātra nodaļas vadītājam — bija tikai divdesmit divi gadi. Tas ir labs vecums. Majakovskis kādreiz rakstīja: «Eju skaists, divdesmitdivgadīgs...»

Sergejam Jutkevičam 1935. gada apspriedes laikā bija trīsdesmit gadi. Viņš 1921. gadā atbrauca uz Maskavu mācīties, bija savdabīgs grafiķis, apmeklēja ĻEF un nemaz nejutās kā pusaudzis. Toreiz viņam bija sešpadsmit gadi. Pēc dažiem gadiem viņš man sacīja, ka grib uzrakstīt «ĻEF aizkulises». Viņš bija tik jauns, ka viņa klātbūtnē nekaut-rēdamies runāja par daudziem jautājumiem.

Bet, lūk, arī viņš vairs nav jauns, ir pieriedzējis un savā grāmatā nav uzrakstījis šo nodaļu.

Sergejs Jutkevičs interesanti raksta par pirmo tikšanos ar Eizenšteinu.

Iedvesma ir jauna vecumā un gudra jaunībā.

Dzīvoja jaunībā akadēmiķis, ļoti slavens ne tikai pie mums. Es viņu pazinu vēl kā zēnu.

Viņš nāca pie mums uz Mākslas namu Petrogradā, Nevas prospekta un Moikas stūrī, strādāja pie akadēmiķa Jofes. Bija jauns un iemīlējies.

Kādā institūtā, kam vēl neatrada pat skārdu izkārtnei, viņš strādāja kopā ar to, kuru milēja.

Izkārtņi tomēr izgatavoja: pēc gada mājā atrada vecu skārpa vai maiznīcas izkārtņi, apgriezta uz otru pusi, no-gruntēja, uzrakstīja — tāds un tāds institūts.

Bija nakts dežūra. Divi milētāji, aizmirsuši visu, kā Romeo un Džuljeta sēdēja kopā. Pirms tam viņi pirmo reizi skūpstījās un gaidīja brīnumu: viņi atomu pasaulē ieraudzīja neticamo, kaut ko tādu, kas pēc tam tika skaidrots gadu desmitiem ilgi, — viņi bija iedrošinājušies redzēt,

ka šis process notiek savādāk, nekā to uzrakstījuši vecākie. Mīlētāju acis bija redzīgas kā praviešiem. Viņiem bija jauna laime, kas piederēja viņiem pašiem un bija vajadzīga visiem.

Jātic sev. Par katru cenu jāsaglabā šī ticība, bet vislabāk ir nemaz nezināt, ka tā ir ticība, uzskatīt, ka tu dzīvo tāpat kā visi. Visiem jāelpo, visiem jāsaņem iedvesma, ieelpojot vēsturi un nākotni. Vārdā «iedvesma» dzīvo pārveidotais jēdziens «elpa», bet elpo visi.

Jutkevičs ar Eizenšteinu satikās slavenajā GVIRM. Uzņemšanas komisijā sēdēja Valērijs Bebutovs un neliela auguma mongolis Valērijs Inkižinovs, kas vēlāk kļuva slavens ar Čingishana pēcteča lomu Pudovkina filmā.

Uzņemšana notika alfabēta kārtībā. Eizenšteins un Jutkevičs negaidot izrādījās blakus.

Vispirms viņus eksaminēja: lika atbildēt uz jautājumiem, izveidot mizanscēnu «Seši vajā vienu».

Eizenšteins ar kritu uzzīmēja uz tāfeles paviljonu ar sešām durvīm, ar straujām līnijām attēloja sarežģītu un daudzveidīgu mizanscēnu, kas atgādināja burvju mākslinieka vienlaicīgu parādīšanos vairākās durvīs dažādā izskatā.

Jutkevičs sacīja, ka šis risinājuma atspulgs varbūt atrodams Meierholda «Revidenta» iestudējumā, kad pa dažādām durvīm ienāk ierēdņi un visi cenšas dot kukuli Hļestakovam.

Uzdevums bija pretējs, bet dekorācija noderēja.

Eizenšteinam durvīs parādījās viens un tas pats cilvēks — vajadzīgs bija Hļestakovs, jo viņš ir revidents.

Tur pati vajāšana ir pretēji pavērsta. Ierēdņi pielabinās vienam cilvēkam, domādami, ka viņš tos vajā, ka viņi iekļuvuši lamatās.

Attēlojums bieži balstās uz «iepriekšējā apgāšanu».

Sākot strādāt, mēs pievienojamies visas cilvēces darba kibernetiskajai mašīnai, nevienu neapzogam.

Mākslinieks un izgudrotājs izmanto cilvēces pieredzi, viņi var strādāt arī grupā, bet katrs šīs grupas loceklis izmanto cilvēces kopīgo darbu. Viņš strādā atlasot, nevis veicot paredzēto.

Taču es baidos aiziet pārāk tālu no tēmas.

Divdesmitdivgadīgais un sešpadsmitgadīgais iedraudzējās. Viņi veidoja kopīgus iestudējumus, strādāja pie N. Fogera.

Parodēja Ņemiroviča-Dančenko aizraušanos ar opereti. Abi bija teātra mākslinieki.

Abi kļuva par režisoriem. Viņi satikās kafejnīcā, kas saucās «SOPO».

Tas bija pagrabs Tveras ielā, iepretim tagadējam telegrāfam.

SOPO nozīmēja dzejnieku apvienību.

Turpat lasīja referātus.

Tur vēlāk patika sēdēt Jurijam Oļešam — viņš dzīvoja blakus mājā, tikai ieeja bija no Dailes teātra šķērsielas.

Bija laiks, kad viss izdevās vai šķita, ka viss izdodas. Šķita, ka ikviens darbs beigsies ar atklājumu.

Kādreiz cilvēki, ko bija nogurdinājusi Staņislavska atjautība, sacīja, ka Staņislavskim luga ir vienīgi ieganst mēģinājumam. Tas nav pareizi, jo Staņislavskis meklēja iestudējuma patieso sakarību.

Tomēr gan Staņislavskis, gan Meierholds mīlēja negaidītus risinājumus, mīlēja tos apsvērt, pārvērst varoņus, piešķirt mizanscēnām citu jēgu.

Kā pieaugušie, tā bērni mākslā un izpriešanās sajūt iedvesmu un bailes.

Jauni cilvēki strādāja Maskavā, strādāja Petrogradā. Tautas nama tuvumā vizinājās pa amerikāņu kalniem, ko Rietumos sauca par krievu kalniem.

Tie ir kalni ar sliedēm. Pa sliedēm augšup un lejup brauc speciāli vagoniņi. Amerikāņu kalni Petrogradā atradās Ņevas tuvumā, toreizējā Aleksandra parka galā, pie Petropavlovskas cietokšņa.

Parasti vizinājās jaunieši.

Augšup, lejup, augšup, lejup.

Nogāžu asajos līkumos cilvēki kļiedza. Es dzirdēju šos kļiedzienus, kad ciemojos pie Gorkija Kronverkas projektā.

Gorkija istabas logs bija uz Ņevas pusi. Pa logu pāri kokiem varēja redzēt Admiralitātes torņa smaili un kuģīti, kas starp rāmajiem mākoņiem peldēja nezin uz kurieni. Zeltītais kuģītis, ko arhitekts Zaharovs pacēlis skaistā mūžīgā augstumā.

Bet leņģ darbojās spiedienu fabrika, cilvēki priecīgi kļiedza.

Kļiedzienus izraisīja vizināšanās mehānisms.

Sergejs Jutkevičs Eizenšteina klusajā dzīvoklī Taurijas

ielā stāstīja Sergejam Eizenšteinam par šo atrakciju, un, pēc Jutkeviča vārdiem, Sergejs Eizenšteins viņam teicis:

«Bet vai mums nenosaukt darbu par «skatuvisku atrakciju»? Mēs taču gribam sapurināt mūsu skatītājus gandrīz ar tādu pašu fizisku spēku, ar kādu sapurina šī atrakcija.»

Un uz «Kolombīnes zektura» (bija tāda parodija, pie kuras strādāja divi Sergeji) vāka parādījās uzraksts: «Skatuviskā atrakcijas izgudrojuši Sergejs Eizenšteins un Sergejs Jutkevičs».

Vēlāk Eizenšteins izmantoja šo terminu pazīstamajā «atrakciju montāžā».

Cilvēki gribēja paņemt savā varā skatītāju zāli, padarīt to kustīgu, pakļaut zālē sēdošo skatītāju aktierim uz skatuves.

Pilnīgi iespējams, ka tajā Pītera vasarā arī radās atrakciju ideja. Toreiz nebija nekā neiespējama.

Es pazinu Jutkeviču no vecās Petrogradas laikiem. Zaļu dārzu plankumi, ko nebija apkvēpinājuši rūpnīcu dūmi, zila, tīra Ņeva un klusi nami tukšajās ielās, maži sakņu dārziņi starp namiem un uz sienām afišas par dejām, ko organizēja gan kāda rūpnīca, gan Baltijas flote.

Mans draugs Ļevs Jakubinskis, kas drīz kļuva par profesoru, īsti akadēmisks cilvēks, tolaik uz mūsu traleriem lasīja lekcijas par dzejas teoriju un izskaidroja cilvēkiem, ko nozīmē Bloka rindiņa: «И перья страуса склоненные в моем качаются мозгу.» Viņa priekšā sēdēja stipri cilvēki, visi kā izlasīti, svītrainos jūrnieku kreklos, un, rokas klēpī salikuši, pārdomāja, kāpēc spalvas šūpojas smadzenēs. Piekrita, ka tā var būt.

Viņi ievēroja, ka vārdi «Траурные» un «страусовые»¹ kaut kā saskan. Viņi paši laukos sacerēja častuškas.

Sergejs Jutkevičs jokodams, bet varbūt arī nopietni savā grāmatā «Režisora kontrapunkts» stāsta, kā viņš ar Sergeju Eizenšteinu dalījuši pasauli.

Viņam tikusi Petrograda, bet Eizenšteinam vajadzēja valdīt Maskavā.

Tāds gadījums jau bija pasaulē, Romas pāvests sadalīja pasauli pa meridiānu — vienu pasaules pusi atdeva Spānijai, otru Portugālei, lai tās nestrīdētos.

¹ Latviskajā atdzejojumā šādas saskaņas nav. (Tulk.)

Tomēr lietas būtība nebija pasaules sadalīšanā.

Jaunatne purināja skatuvi kā svārkus, no kuriem izdauza putekļus.

Pēc tam pienāca laiks aust un šūt.

KĀ TIEK MEKLĒTA TĒMA

Sergejs Eizenšteins zināja, ka grūtībām nebūt nav gadījuma raksturs: kinorežisoram bieži nākas domāt arī tad, kad viņa rokās jau ir uzņemtā filma.

No tā jāizvairās, tomēr režisoram, kas lauž jaunus ceļus un sevišķi tādā posmā kā pārejā no mēmā kino uz skaņu kino, grūti izvairīties no riska.

Grūti arī iesākt režisora darbu.

Eizenšteins stāstīja, kā norisējuši viņa režisora darba mēģinājumi Žitnajas ielā (viņš uz turieni pārgāja no teātra). Uzņēma divus mēģinājumus un neveiksmīgi. Viņš atceras:

«Kinematogrāfijas faunā sastopams arī tāds putniņš — «vētrasputns ūdensglāzē». Šeit tāpat nenāk par jaunu zināma savaldība.

No otras puses, neveiksmju un kļūdu pamatā bieži mazāk ir izglītības trūkums vispār, vairāk pietrūkst savas citu formu ābece, ar ko varētu aizstāt jau noraidīto vispārpieņemto ābeci.» (5. sēj., 220. lpp.)

Savu toreizējo neveiksmi viņš izskaidro šādi:

«Tikai pēc gadiem pieciem, pēc divu nākamo filmu pieredzes, šo formu embrionālais pamats tika skaidri formulēts tēzē, ka bez kadru iekšējās secības satura var rasties vēl cita satura ķēde, kuras pamatā ir kadru savstarpējās sadursmes un kura veido vēl kādu augstākas idejiskās un emocionālās izpratnes otro plānu.» (5. sēj., 220.—221. lpp.)

Šis Eizenšteina svarīgais secinājums izdarīts 1932. gadā un iezīmē grūtības, kādas rodas, pārejot uz tāliem jēdzieniem salīdzinājumiem.

Sīzets bieži veidots ar «tālu iedarbību», balstās uz attālu, it kā tieši nesaistītu fragmentu korelativitāti.

Pagājuši notikumi, dažreiz mainījušies varoņi, un tas, kas vienā fragmentā ticis nemanāmi sagatavots, atdzīvojas, iegūdam jaunu jēgu, tiek pabeigts un atminēts, kad noteikts signāls to saista ar visu iepriekšējo.

«Streikā» atsevišķas epizodes atrisinās tādējādi, ka sadzīviskais iegūst traģisku raksturu,

«Bruņukuģim «Potjomkinam» ir savs atrisinājums — revolūcija cietusi sakāvi, bet nav iznīcināta.

Tomēr daudzi mēģinājumi nebija novesti līdz šādam atrisinājumam, tiem trūka sīzētiski atrisinošas jēgas, tālas iedarbības.

Režisoram vajadzīgs scenārijs, ne vien kadra un vizuālā materiāla pārvaldīšana, ne vien vizuālā tēla savstarpējās attiecības ar vārdu un aktiera tēlojumu. Viņam vajadzīga konfliktu uzbūve to attīstībā.

Neviens izgudrojums netop bez strīdiem, filmai jābūt izgudrojumam, jāsaņem piekrišana radīt kaut ko vēl n bijušu.

Tā mēs dzīvojam, mums vajadzīgi cilvēki, gaisma, audums, samts, transports, finieris, saule, labs direktors, geniāls operators. Vajadzīgi dubli.

Grieķi aplenca Troju. Tagad mēs zinām, ka Troja dega vairākkārt.

Es runāju par «Iliādu». Par tajā attēloto aplenkšanu Pasternaks rakstīja:

Tie netic, tic, dedz ugunis,
Bet tur, starp citu, eposs dzimst!

Bet paskatieties, kā beidzas «Iliāda»: Troja vēl nav ieņemta, un Parisa bulta vēl nav nogalinājusi Ahilesu.

Trojas kara vēsture līdz galam izstāstīta «Odisejā».

Bet starp «Iliādu» un «Odiseju» pagājis daudz laika: «Odisejā» pirmajā vietā jau ir dzelzs.

Sergejs Eizenšteins meklēja tēmu, tā viņam bija jāsaņķa pašam ar sevi, ar fabriku.

Viņš bija visu kinematogrāfijas darbinieku atzīts vadonis. Viņu nosauca par «vecīti» un atzina par skolotāju.

Bet kā saskaņot laika balsi ar savu likteni, kā izpaust laiku sevi?

Eizenšteins stāstīja, cik viņam daudz ieceru, ka tās it kā reāli eksistē, tām it kā sējumu veids, tās ieņem vietu telpā, nezūd, jo netika realizētas.

Pēc ierašanās Maskavā Eizenšteins bija pilnībā aizņemts ar plāniem par nepiepildīto Meksikas epepeju. Viņš mēģināja ieceri realizēt monumentālā filmā «Maskava laiku ritumā». Atsevišķiem Maskavas vēstures posmiem, kas cits citam pretstatīti, vajadzēja veidot filmu ar jaunu sīzētu. Scenārijs netika iesākts, jo Eizenšteins izdarīja krasu pāvērsienu un mēģināja veidot sīzētisku filmu «Tērces

plava». Filmu uzņēma, pārfilmēja, un tā gāja bojā. Par to es stāstīšu sīkāk.

Eizenšteins uzņēma «Aleksandru Nevski». Tā bija veiksmē. Pēc tam Eizenšteins atgriezās pie domas par epopeju, kas būtu veidota no vēstures materiāla. Pēc Pavlenko scenārija viņš gribēja uzņemt filmu «Lielais Fergānas kanāls».

1939. gada jūnijā Eizenšteins un E. Tisē sāka vākt materiālu, aizbrauca uz Taškentu, Samarkandu, Buhāru, iepazīstina senās mākslas pasauli, uztvēra laiku un telpu, gribēja parādīt, kā mūsu laiks atrisina uzdevumus, kas nebija pa spēkam pagātnei.

Viņi redzēja barhanus, uz kuriem gulēja čokurainie, stiprie un trauslie saksaula stumbri. Redzēja plašos takirus, kas bija līdzīgi gadsimtu spiediena iespaidā saplaisājušām bļodām.

Tur kādreiz bija bijis ūdens, augsta kultūra, bijusi dzeja, tikusi sacerēta mūzika, izveidota nošu sistēma.

Tagad bija palicis vienīgi takiru sālais māls un smiltis.

Filmēšanu pārtrauca. Atsakoties no Tamerlāna, gribēja mainīt darba uzbūvi.

Tamerlāns atnāca un sagrāva seno kultūru, izpostīdams apūdeņošanas sistēmu; mēs ārstējam cilvēces slimības.

No vēstures nevar izmest vēsturi.

Citu sižeta uzbūvi Pavlenko un Eizenšteins neatrada.

Scenārija rakstīšanu pārtrauca.

Augsta kultūra, jaunība, darba alkas, laikmeta uzdevums — tas viss piešķīra Sergejam Eizenšteinam patiesi traģisku lomu, neļāva pārtraukt darbu.

Rietumos bieži raksta, ka kinematogrāfija nav gājusi pa Eizenšteina ceļu.

Daļēji tas ir pareizi, taču Rietumos Eizenšteinu pazina pēc viņa rakstiem, runām un pēc filmas «Bruņukuģis «Potjomkins»».

Filma «Oktobris» tematikas dēļ nevarēja nokļūt uz pasaules ekrāniem. Tā netika izrādīta Francijā, īsu brīdi demonstrēja uz Vācijas ekrāniem. Amerikā to pazina tikai kinematogrāfisti, piemēram, Čaplins. «Oktobri» Rietumos iepazīst tikai pirms dažiem gadiem. Filma «Tērces plava» nokļuva uz pasaules ekrāniem pirms trīs četriem gadiem.

«Ivans Bargaiss» (otrā sērija) uz ekrāna nokļuva piecpadsmit gadus pēc darba pabeigšanas.

«Tērces pļavas» pamatā it kā bija vienas ģimenes liktenis, paaudžu sadursme. Šī filma tomēr risina tik senu un visām paaudzēm tuvu konfliktu, ka tādēļ kļūst monumentāla.

Filmas iecere, tās mākslinieciskā nozīme saprotama jau no fotoattēliem, kadru skanējuma, gleznieciskuma un tēlainības ziņā rūpīgi izstrādātā attēla jēdzieniskā salīdzinājuma.

Filmas materiālu vadībai parādīja nesamontētu, bez dublu atlasēm. Šādā veidā neviens nevarēja noteikt darba māksliniecisko vērtību.

Padomju Savienības pienākums palīdzēt pasaulei iepazīt mākslinieku, kuru bija radījusi revolūcija un kurš tai kalpoja.

Es neceru šo darbu paveikt viens.

«Aleksandrs Ņevskis» un «Ivans Bargais» tematiski saistīti ar lielā kara priekšnojautām.

Šis karš iegāja katras Padomju Savienības ģimenes vēsturē un ievilka robežlīniju cilvēces vēsturē.

Ja arī šajās filmās sastopamies ar nepabeigtību un pat nepareizu vēstures attēlojumu, tomēr tajās netrūkst arī precīzu priekšnojautu.

Tās ir kā vējš pirms negaisa.

Stāstot par tām, ir jārunā par vēsturi, lai lielā meistara darbos atšķirtu pārejošo no mūžīgā.

Es nevaru aptvert visu pēdējo Eizenšteina dzīves posmu. Tas ir daudzu cilvēku, daudzu pētījumu uzdevums.

Es šajā grāmatā drīzāk esmu memuarists, taču memuarists teorētiķis.

«TĒRCES PĻAVA»

1907. gada 29. jūlijā pēc vecā stila Jasnaja Poļanā pie Leva Tolstoja ieradās tūkstoš bērnu — meitenes un zēni. Viņi bija sadalīti grupās ar dažādu krāsu karodziņiem, lai nesajuktu un būtu vieglāk šo bērnu baru saskaitīt.

Polīcija iepriekš pavēlēja no līdzpaņemtajām puķēm izmest visus sarkanos ziedus.

Bērni nesa sev līdzī nelielus sainīšus ar maizi, jo nebija iespējams paēdināt negaidot atbraukušos tūkstoš bērnus.

Tolstojs bija noguris no apmeklētājiem. Ko tik viņš nebija redzējis! Tomēr viņš saprata, ka šis apmeklējums ir pats svarīgākais, pats priecīgākais.

Viņš drīz vien iegāja pie bērniem — sirms un bāls, ļoti uztraucies. Gāja pastaigāties ar bērniem, pēc tam kopā ar viņiem peldējās. Viņš līdz vecumam labi peldēja. Kāds no bērniem Tolstojam jautāja:

— Ļev Nikolajevič, cik jums īsti gadu?

Viņš atbildēja:

— Šausmīgi daudz — septiņdesmit deviņi.

Bērni apskatīja Ļeva Tolstoja cepuri — pašdarinātu balta audekla cepuri. Zēni jautāja, vai to var salocīt un iebāzt kabatā tā, ka nesaburzās.

Izrādījās, ka var.

Ļevs Tolstojs ierosināja skriet līdz bērziņiem. Pats viņš neskrēja, kaut gan viņam droši vien gribējās to darīt.

Kad bērni aizbrauca, sirmgalvis sacīja sievai:

— Krievu bērni ir kā ērgļi.

— Cik žēl, — Sofja Tolstoja atbildēja, — ka viņi visi vēlāk kļūs par revolucionāriem un ekspropriatoriem.

Viņa bija saprātīga, un viņai savā ziņā bija taisnība. Šī paaudze izdarīja revolūciju.

Ļevs Tolstojs pasmaidīja par sievas vārdiem. Viņš zināja, ka «sociālā revolūcija nav tas, kas var būt, — tā ir tas, kas nevar nebūt».

Viņš zināja, ka mūsu bērni ir ērgļi.

Turģeņevs «Tērces pļavā» stāstīja par zēniem — viņi sēd pie ugunskura, stāsta stāstiņus, sargā zirgus.

Zirgi tumsā elpo, baidās. Zēns tumsā iet meklēt, vai tur nav vilks. Viņš nepaņem līdzī pat žagaru, jo zina — ja iekliegsies, biedri atskries palīgā. Varbūt viņš neko nedomāja — ja vilks, tad vilks; ko gan no vilka baidīties?

Par «Tērces pļavas» tēmu scenāriju rakstīja mans vecs draugs, tagad nelaiķis, Aleksandrs Ržeševskis.

Viņš dzimis 1903. gadā, nomira pirms dažiem gadiem.

Darbu kino viņš sāka kā aktieris, filmējās dažās lomās par dublieri, uzņēmās risku. Kādreiz viņu angažēja tāpēc, lai viņš mestos Volhovas elektrostacijas straumē.

Tur gadījās būt klāt Juriyam Tiņanovam, viņš Aleksandru atrunāja.

Aleksandrs atbildēja: «Ja jau esmu atbraucis, ir neērti, neprofesionāli neizpildīt uzdevumu.»

Tad ūdenī iemeta priedes balķi.

Tas ienira un uzpeldēja sašķaidīts.

Jurijs Tiņanovs aizveda aktieri sev līdzī.

Ržeševskis bija drosmīgs cilvēks. Tīgeru dresētājs

stāstīja, ka Ržeševskis derību dēļ pa jokam ielīdis krātiņā, turklāt ne tikai pasēdēt, bet arī pastrādāt ar tīģeriem.

Tīģeris piecēlās, uzlika ķepas viņam uz pleciem. Aleksandrs kā jokodams iesita zvēram pa ausi, tīģeris negribīgi noņēma ķepas, jo tas, kas kaujas, acīmredzot ir stiprāks.

Tīģeris dublieri pazina dresētāju.

Tāds bija A. Ržeševskis: drosmīgs, emocionāls.

Viņš bija dzimis, lai lēktu ar izpletņiem vai kļūtu par izmēģinājumu lidotāju. Nokļuva kino, lai riskētu.

Toreiz scenārijus rakstīja tā: vispirms libretu, kurā bija izklāstīts, kam jānotiek un ko cilvēki pārdzīvos. Pēc tam rakstīja scenāriju. Tajā tika sniegtas metodes vai arī mēģināja parādīt, kā, kādā veidā, ar kādu darbību tiks attēlots, parādīts varoņa stāvoklis.

Ržeševskis ķērās pie šī grūtā un toreiz jaunā darba.

Scenāriju rakstīšana toreiz bija vienlaikus ir viegla, ir riskanta nodarbošanās: lēkt ūdenī varēja, veselam izpeldēt bija grūtāk.

Izveidojās štampi, kā sadalīt darbību atsevišķos momentos, kā pamatot rakursa maiņu. Tas viss jau bija garlaicīgi un būtībā režisoram nebija vajadzīgs. Veiksmes gadījās reti. Štampi tapa viegli.

Scenārijā atsevišķi kadri, atsevišķi momenti tika rakstīti īsos teikumos un pat numurēti, darbības vārdi pēc tradīcijas tika rakstīti beigās, ar numuriem priekšā.

Sergejs Eizenšteins par šo scenāriju rakstīšanas paņēmieni sacīja, ka numuriņi pie kadriem līdzīgi birkām, ko morgā piesien pie miroņa kājas lielā pirksta, lai nesamainītu nelaiķus, lai zinātu, kam kas jāapraud.

Tāpēc viņam arī iepatikās Ržeševska emocionālā deklamācija. Kādu laiku viņu saistīja arī Vsevoloda Višņevska scenārijs.

Ržeševska pirmo scenāriju 1930. gadā uzfilmēja režisors Želabužskis.

Scenārijs saucās «Pilsētā nedrīkst ieiet». Galvenajā lomā filmējās L. Leonidovs. Filma izdevās laba.

Aleksandram Ržeševskim piemita daiļlasītāja talants. Tas nenozīmē, ka viņam trūktu scenārista spēju, nē, viņš it kā balsī komentēja kadra veidošanas mērķi.

Viņš lasot ne tikai izstāstīja scenārija saturu, bet arī iespaidu, kādu vajadzēja gūt skatītājam, noskatoties filmu.

Nākamo filmu 1932. gadā uzņēma Vsevolods Pudovkins pēc scenārija «Vienkāršs notikums». Vsevolods ļoti aiz-

rāvās ar scenāriju. Viņš uzfilmēja bezsižetisku prologu, kas attēlo pavasari; tas iznāca neizskaidrojami labi — kā iedziedājums.

Scenārijs bija veidots kā runa, precīzāk sakot, kā sprediķis.

Filma neguva panākumus, bija vēl arī citas neveiksmes.

1936. gadā Eizenšteins sāka uzņemt filmu pēc A. Ržeševska scenārija «Tērces plava».

Pie mums kādu laiku par Ržeševski runāja kā par neprofesionālu cilvēku. Bet mēs zinām, ka lugu «Oļeko Dundičs», ko Ržeševskis bija uzrakstījis kopā ar Kacu, izrādīja vairākus desmitus gadu. Viņš bija neapšaubāmi talantīgs cilvēks. Nevar būt, ka vairāki talantīgi un pieredzējuši režisori, kas paši izvēlas materiālu, būtu tā kļūdījušies. Taču šeit krustojās vairākas līnijas.

Sākās skaņu kino.

Bet neviens nezināja, kas ir skaņa, kā ar to strādāt, kā tā maina sižeta uzbūvi, kā iekļaujas aktiera tēlojumā, kurš pieradis pie klusēšanas.

Tas bija lūzums kinematogrāfijā.

Neaizmirstiet, ka mēmais kino bija kino ar uzrakstiem. Tātad pirmā grūtība, ar ko sastapās Ržeševskis, bija attēla attieksme pret vārdu.

Viņš ieviesa vārdu ne vien kā varoņa izteikumus, viņš scenāriju rakstīja patētiskā formā, muzikālā formā. Toreiz pat es uzrakstīju pret viņu vērstu rakstu, kas saucās «Sargieties no mūzikas!».

Viņš bija talantīgs un par agru piedzimis.

Ir laikmeti, kuros iet bojā talantīgi cilvēki, — iet bojā tādēļ, ka viņi pirmie kaut ko atrod, kaut ko izpauž. Viņi ir to kuģu vadītāji, kas neaizbrauc līdz tāliem krastiem, tomēr atstāj aiz sevis pēdas, kaut dziesmā vai avīzes informācijā.

Viņi ir mākslas cerība un briesmas.

Amerikāņu kinematogrāfijā darbs ir dalīts: mākslinieki saka «jā», producenti — «nē». Un «nē» ir spēcīgāks.

Markss kādreiz sacīja par darba dalīšanu, ka tā līdzīga cilvēka sadalīšanai pa gabalam, viņa ķermeņa saciršanai. Var atdalīt darba stadijas, bet, ja to dara bez cilvēka ziņas, bez viņa līdzdalības, tad tas nozīmē nošķirt cilvēku no dzīves, uz ilgām stundām atņemt viņam elpu.

Ržeševska scenārijs «Tērces plava» bija ass, ne visai dziļš, talantīgs, bet grūti realizējams. Var nopirkt grāmatu

vai gleznu, vai skulptūru, jo tie pabeigti, uzrakstīti darbi, tu tos redzi, un risks nav tik liels.

Kinodarbu pērk vēl tikai iesētu. Tas ir zemē paslēpts jaunās ražas grauds — nav zināms, kas no tā izaugs.

Scenārijs, tā konflikti, tā peripetijas, ideju sadursme — tas viss nav redzams. Pēc viena un tā paša scenārija var uzņemt pavisam atšķirīgas filmas. Sliktākajā, taču vieglākajā gadījumā rodas štamps — surogāts.

Sergejs Eizenšteins sāka uzņemt filmu par tēmu, kā tēvs nogalina dēlu.

Par ģimenē izdarītas slepkavības tēmu uzrakstītas daudzas traģēdijas un romāni. Klitemnestra nogalināja savu vīru Agamemnonu. Agamemnona dēls Orests nogalināja māti. Agamemnona upurēja meitu Ifigeniju, jo dievi nesūtīja grieķu flotei vēju. Tiesa, leģendā dievi nolaupīja jaunavu, un viņa nokļuva Tauridā — mūsu Krimā —, kļuva par priesterieni un upurēja dieviem cilvēkus.

Abrams gribēja upurēt Īzaku. Šo gadījumu, kas beidzās diezgan laimīgi, zina visi. Vēlākos laikos tēbieši gatavojās kaujai ar spartiešiem — lakodemoniešiem. Plutarhs stāsta, ka tēbiešu vadonis Pilonīds redzējis sapni, kurā par veciem grieķiem, ko senči izdarījuši tajā pašā vietā, dievi prasījuši, lai viņiem upurē gaismatānu meiteni. Nometnē radās apjukums. Atcerējās, ka Agamemnona bija upurējis meitu, runāja, ka sapnis ir zīmīgs un ka upuris jānes.

Kamēr vadoņi bija iegrimuši šajā strīdā un pats Pilonīds pavisam apmulsis, jauna ķēve, kas bija aizbēgusi no bara, izjoņoja cauri visai nometnei un apstājās Pilonīda priekšā. Visi ievēroja viņas gaišo spalvu, ugunssarkanās krēpes, straujumu, spriganumu un zviēģšanu. Pareģis, aptvēris, ko tas nozīmē, vērsdamies pie Pilonīda, izsaucies:

«Lūk, tavš upuris, savādniek! Mums nav ko gaidīt citu upuri. Ņem to, ko tev sūta dievs!»

Tā cilvēka upuri aizstāja ar citu tajā laikā pieņemamu — nokāva ķēvi.

Šādi tumši sapņi satrauc cilvēci un nomāc tās atmiņu.

Tarass Buļba Gogoļa stāstā nogalināja dēlu par dzimtenes nodevību. Arī tā ir upurēšana.

«Jātnieku armijas» novelē «Vēstule» Babels stāsta par to, kā dēli nogalina tēvu, lai atriebtu brāli, ko nogalinājis tēvs.

Dikensa romānā «Nikolasa Niklbija dzīve un piedzīvojumi» ļaundaris Ralfs, naidojoties ar romāna varoņa krust-

dēlu, noved līdz bojāejai savu nepazīto dēlu Smaiku. Uz-
zinājis par savu noziegumu, Ralfs aizbēg un bēniņos paka-
ras virs lūkas, tajā pašā vietā, «kas pirms četrpadsmit ga-
diem tik bieži piesaistīja viņa nabaga pamestā mazā dēla
skatienu».

Dikensa romānā «Martina Čezlvita dzīve un piedzīvo-
jumi» dēls mēģina nonāvēt tēvu, to noindējot.

Mūsu jaunatne lasa Voiničas «Dunduru». Tur grēkā
kritušam katoļu garīdzniekam ir dēls. Tēvs kļūst par kar-
dinālu, viņa pazudušais dēls par revolucionāru rakstnieku.
Kardināls uzzina par dēla likteni, kad tas jau notiesāts uz
nāvi.

Pēc tam dievkalpojuma laikā viņš nomet zemē biķeri
ar vakarēdienu, sacīdams, ka neviens nedomājot par dieva
tēva ciešanām, kad Jēzus ticis sists krustā.

Par šo pašu šausmīgo tēmu Ržeševskis uzrakstīja sce-
nāriju. Tas ir stāsts par pionieri Pavļiku Morozovu, kas
nostājās pret savu tēvu, un tas viņu nogalināja. Pie mums
Kaļiņinas apgabalā samērā nesen kāds sektants noslep-
kavoja savu dēlu. Viņš nolēmis, ka cilvēce iet bojā un
dievs — viņš ticēja dievam — acimredzot atkal prasa cil-
vēka upuri. Viņa sieva piederēja pie tās pašas ticības.
Viņi apspriedās, kuru no bērniem nogalināt. Nogalināja
vismīļāko.

Redziet, kādu asiņainu stāstu Ržeševskis izvēlējās laikā,
kad notika lūzums cilvēku psiholoģijā.

Scenārijā viss norisa uz Turgeņeva aprakstītās Krievijas
dabas fona.

Filma līdz galam izmantoja scenāriju, taču pārauga to.

Ržeševskis atrada ceļu: tēvu parādīja nevis kā budzi,
bet dedzināšanā iejauktu budžu rokaspuiši. Parādīja, ka
dēls glābj budžus, kad tos grib nolinčot. Bet pēc tam iet
bojā no tēva rokas.

Es biju režisora draugs, bet par daudz ko domāju citādi
nekā viņš. Es nebiju mierā ar scenāriju un uzskatu, ka
mēs gan vienmēr domājam pagātnes radītās struktūrās,
tomēr vislielākā laime ir primārā saskarsme ar īstenību.
Eizenšteinam tāda laime bija «Bruņukuģis «Potjomkins»».

Tur viņš radīja neapšaubāmu, visiem saprotamu patiesību.
«Vecajā un jaunajā», stāstā par nabadzīgo zemnieci
Lapkinu, kurai dzīvē tomēr pienāca veiksmē, kura pārva-
rēja sievietes bailes no vīriešiem, kļūva par vīriešu vadī-
tāju, Sergejs Eizenšteins tāpat tieši pieskārās dzīvei.

«Tērces pļavā» mīts apstrīdēja mītu.

Ienaidnieki paslēpās baznīcā. Zemnieki to iznīcināja. Varens vīrs, grūzdams baznīcas vārtus, grāva tos kā Samsons, kas izkustināja filistiešu tempļa kolonnas.

Filma lielā mērā ir mitoloģiska. Tajā bija dzīves elpa, skaistā baznīca, kas tika sagrauta, bija tēva sāpes, dēla sāpes un triumfs.

Filma izraisīja lielus strīdus, tomēr tā bija ievērojams mākslas darbs.

Ja mums visiem vienmēr būtu taisnība, mēs visi būtu ģeniāli un vienmēr laimīgi. Mākslas ceļi ir sirdsapziņas ceļi. Tagad mēs taču neesam mierā ar to, ka «Faustā» eņģeļi glābj Margaretu, neļauj viņai izbēgt no cietuma. Viņai piespriests nāves sods, viņai nocirtīs galvu, jālīst šīs gaišmatainās sievietes asinīm, tādēļ ka viņu bija ievēduši kārdināšanā velns un bagāts burvis. Tā bija pierasts. Bet pierastais šķiet velna likums.

Raksts, ko Sergejs Eizenšteins uzrakstīja sakarā ar filmas aizliegšanu, saucās ««Tērces pļavas» kļūdas». Tajā nebija stāstīts par mēģinājumu uzlabot filmu. Šai darbā piedalījās Babels. Daudz kas tika izdarīts.

Dialogi ir lieliski.

Vājāki ir uzspiestie, patiesīgie, taču daudzkreiz izmantotie konflikti.

Filmēšana pēc jaunā scenārija tāpat tika pārtraukta.

Eizenšteina filma, kas balstījās uz šausmīga konflikta, bija cilvēciska.

Tajā izpaudās sāpes par paaudžu sadursmi un ticība cilvēciskam spriedumam.

Filma bija ļoti laba. To notiesāja neredzējuši.

Es toreiz piezvanīju Eizenšteinam. Mēs sarunājāmies reti.

Viņš man sacīja:

— Visbriesmīgākais ir tas, ka es to pārdzīvošu.

Filmu ilgi lamāja, kā toreiz teica, apstrādāja. Tomēr ne visi lamāja. Režisori klusēja.

Sergejs Eizenšteins to analizēja. Filmu neatļāva izrādīt. Stāsta, ka filmas kārbā bijusi aprakta Potijihā. Maskavas bombardēšanas laikā bumba esot nokritusi blakus bedrei un filmu iznīcinājusi. Pera Ataševa un montāžisti saglabājuši filmas fragmentus, nogriezdami no katra dažus kadrus.

No šiem pozitīvās lentes atgriezumiem tagad samontēta filma.

Tagad to pazīst visi. Sarīko kadru izstādes.

Tā neatgādina grāmatu ar ilustrācijām. Tā drīzāk līdzīga ejai starp sienām, kas pārklātas ar freskām.

Šī filma virzās uz priekšu it kā grūdieniem. Esmu to redzējis vairākas reizes.

Tagad tā mums ir pieņemama.

Mēs nekļūstam nikni, mēs nešausmināties. Mēs esam pārdzīvojuši karu, pārdzīvojuši daudz kļūdu, daudzas atzišanās. Mēs saprotam uz ekrāna parādīto bērnu burvīgumu, tēva noziegumu un izmisumu, baznīcas sagraušanu un siržu salaušanu.

Filma nav obligāti tūlīt jāparāda. Ir pat dīvaini runāt par tiesību kļūdities — kļūdas maksā dārgi, bet meklējumi bieži vien ir vēl dārgāki. Toreiz reti kāds to saprata.

1940. gadā Sergeju Eizenšteinu iecēla par kinostudijas «Mosfilm» māksliniecisko vadītāju.

Jau bija uzņemts «Aleksandrs Ņevskis», uzrakstīts «Ivana Bargā» scenārijs. «Mosfilm» vadītāja istabā cits citu nomainīja režisori, viņš sarunājās ar tiem, sēdēdams aiz maza, apaļa galdīņa. Rakstāmgalda šajā istabā nebija. Tur iegriezās arī Esfira Šuba. Lūk, ko viņa par to raksta savā grāmatā:

«Mani sarūgtināja «Tērces pļavas» darba momenta fotoattēls, kas karājās pie sienas aiz stikla. Uz tās bija redzams Eizenšteins, kas uzmanīgi kaut ko skaidroja skolniekam, kurš tēloja Pavļika lomu, un sajūsminātais puisēns.

Tas bija jau pēc filmas «Aleksandrs Ņevskis» lielajiem panākumiem, taču «Tērces pļava» vēl joprojām nebija aizmirsta...

Kad Eizenšteins ar kādu režisoru izgāja no istabas, es tūlīt noņēmu no sienas šo fotoattēlu un, nesagaidījusi viņu, aizgāju.

Sergejs Eizenšteins šo fotoattēlu atrada Šubas dzīvoklī un uz tā uzrakstīja: «Šis fotoattēls nochiepts manā kabinetā Potilihā. Es par to esmu aizkustināts un ļoti priecīgs.»¹

Domāju, ka šīs rūpes viņu vairāk samulsināja nekā iepriecināja.

Tas, ko mēs saucam par kļūdām, tas, ko mēs atzīstam par kļūdām, nepāriet. Rudens nav nelaime kokiem un ilg-

¹ Шуб Эсфирь. Крупным планом, стр. 137.

gadīgajām puķēm. Tas aizsāk darbu nākamajam pavasarim. Ziema ir dzīves turpinājums.

Esfīra Šuba ir gudra sieviete, labs meistars. Viņa uzņēma gudru filmu par Romanovu dinastijas krišanu. Bet, ja viņai būtu bijis daudz spēka, viņa kļūtu par buldozeru, kas noārda veco, lai celtu jauno, noārda veco kā kļūdainu. Tomēr ne Vasilija Svētlaimīgā katedrāle, ne Kremļa sienas, ne senās Meksikas arhitektūra, ne gotika, ne krievu koka baznīcas, ne Čaplins nav kļūdas. Tā ir cilvēka augšana. Un varbūt tieši bērnībā cilvēkā ir visvairāk jaunā asnu, visvairāk nākotnes, visvairāk strīdu. Un bērnība nepāriet, tā atgriežas citā paaudzē, tai tiek piešķirta jauna jēga. Un ceļš pa Meksiku un «Tērces pļava» dzīvo arī tagad, kaut Eizenšteins jau sen miris. Viņš nomira piecdesmit gadu vecumā.

«ALEKSANDRS ŅEVSKIS»

Filmu «Aleksandrs Ņevskis», ko Eizenšteins uzņēma 1938. gadā pēc atgriešanās no Meksikas un pēc «Tērces pļavas», daudzi uzskatīja par kompromisa darbu un, brīnoties par tēmas vēsturiskumu, filmai pat pārmeta operas raksturu. Cilvēka dzīve nostiprinās mākslas matricēs, pagātne turpina eksistēt kā strukturāla dotība, kas var iekļauties jaunā dzīves posmā.

Kādreiz dzīvoja persiešu ķēniņš — starp citu, esmu aizmirsis ķēniņa etnogrāfisko piederību un viņa valsts nosaukumu. Viņš ataicināja pareģi un jautāja:

— Kāds liktenis mani gaida?

Neapķērīgais un neuzmanīgais pareģis atbildēja:

— Nelaieme nāks pār tevi, ķēniņ, tu paliksi vientuļš, cilvēki tev apkārt nomirs, un tev nebūs ar ko no sirds parunāties.

Ķēniņš prata visu ātri izlemt, viņš lika pareģim nocirst galvu. Vienlaikus viņš ataicināja citu pareģi.

— Tu būsi laimīgs, ķēniņ, — pareģis mierīgi sacīja, jau zinādams par nocirsto galvu, — tu dzīvosi ilgi un pārdzīvosi savus laikabiedrus.

Otrs pareģis tika apbalvots.

Kas attiecas uz ķēniņu, viņš patiešām varēja dzīvot un ilgi sildīties saulītē, pēc sirmgalvju ierašas pat vasarā uzvilcis velteņus.

Es domāju, ka skitiem bija velteņi, tādi taču bija persie-

šiem. Agrāk pie mums Krievijā velteņus galvenokārt valkāja sirmgalvji, sēdēdami mājas priekšā. Varbūt viņi turpina kādu tradīciju.

Es dzīvoju ilgi, neesmu vēl nodzīvojis līdz velteņu pirkšanai. Bet man jāatjauno draugu atmiņa, kuriem es vairs nevaru rakstīt vēstules. Tā ir rakstnieku un mākslinieku laime, ka mūsu draugi nepazūd, bet dzīvo kopā ar mums un cilvēku atmiņā mūs dažkārt pārdzīvo.

Kad rudenī dzērves lido uz dienvidiem, tad, protams, jaunajiem putniem ar jaunajiem spārniem grūti veikt tik tālu ceļu. Bet vecie putni ar spēcīgajiem spārniem sašūpo gaisu, jaunie iekļaujas ritmā, un gaisa svārstības palīdz tiem lidot. Viņi lido kopīgā barā. «Ak, dzērves!» — tā sākas daudzi persiešu dzejoļi. Dzērves šajā dzejā ir aiziešanas zīme, atvadas no cerībām atgriezties. Sašūpotais gaiss nezūd, netiek tūlīt absorbēts. Mēs lidojam vēstures ritmā, lidojumu mums atvieglo lielā sašūpošanās, kurā var iekļauties ar jaunu izpratni. Mēs izprotam struktūru maiņu. Lai tas mūs mierina.

Vēsturē, kā sacīja Hēgelis — cilvēki velteņos mīl citēt —, vēsturē nepieciešamība ietērpjas nejaušības apģērbā. Tas, kas šķiet atnācis negaidot, «pēkšņi», notiek nevis ar mums, bet lielajā cilvēku apziņas spietā, lielajā kopējās vides satricinājumā, savstarpējo attiecību maiņā, kas dzimušas jaunajā no vecā, turklāt ceļi iet tālāk, kļūst garāki, ko nepazīst dzērves.

Sergeja Eizenšteina vecmāmiņa nomira Aleksandra Ņevska klostera lievenēs. Sergejs Eizenšteins auga Taurijas ielā, samērā netālu no klostera. Sudraba relikviju šķirsts pār Aleksandra Ņevska kapu vai pār kaut kādu nosacītu zemes stūrīti, vai kaulu, kas apzīmē varoņa pēdas, — šis svinīgais sudrabs mirdzēja pār Sergeja Eizenšteina dzīves sākumu. Pirmais pasaules karš jauno studentu izrāva no ierastās dzīves, sagrieza viņa likteni un kā linga akmeni aizmeta uz fronti. Kara sākumā viņš vēl kā zēns brauca pa vecajām senās Krievzemes upēm, garām vecām baznīcām, kas pacēlās pār ūdeņiem, sagaidāms un pavadāms zēnu.

Uzņemot filmu «Aleksandrs Ņevskis», Eizenšteins atgriezās dzimtenē.

Ēkas ar gadiem ieaug zemē. Uzbērumi padarījuši zemākas Leningradas pili, un, ja mēs gribētu redzēt Menšikova pili, tad nāktos tai apkārt izrakt platu grāvi.

Doma baznīca Rīgā, baznīca, ko Sergejs iepazīna skolas gados, atrodas dziļā grāvī, it kā skatīdamās ārā no kapa, tā no pagātnes ielūkojas nākotnē.

Bruņinieki, kas filmā «Aleksandrs Ņevskis» gāja uzbrukumā, dzelžaino rindu ietvarā dzenot pusapbruņotos kalpus, — šie bruņinieki nāca no Rīgas puses.

Jaunā režisora biogrāfijā dzīvoja abas karojošās puses.

Netālu no Pleskavas, smilšainos pauguros, morēnu atliekās, starp ezeriem un priežu mežiem, atrodas Puškina kaps. Tas atrodas uz vecās Krievijas robežas un blakus tam gandrīz pazudušās veca cietokšņa drupas. To nezinot vai neatceroties, Eizenšteins savā pirmajā rakstā par Aleksandru Ņevski pieminēja Puškinu. Viņam Puškinu ar Aleksandru Ņevski saistīja Išimovas grāmata. Šo bērnu grāmatu Puškina bija lasījis dienu pirms divkaujas un, būdams stiprs cilvēks, aizsūtīja rakstniecei maigu vēstuli, uzmundrinādams viņu. Dzejnieku neatstāja doma par vēsturi.

Tuvojās karš, jauns karš pie vecajām robežām. Sergejs Eizenšteins jaunībā redzēja nesenos kaujas laukus, vēl neizbalējušos karavīru kaulus un vēl neaizbērtos ierakumus. Pirms kara ar Vāciju viņam vajadzēja atgriezties pie vecajām robežām, pie vecā strīda, vajadzēja uzņemt filmu par Aleksandru Ņevski.

Scenāriju rakstīja P. Pavļenko.

Pjotru Pavļenko tagad maz atceras. Viņš bija talantīgs cilvēks, daudz redzējis, pazina Austrumus un Rietumus, strādādams tirdzniecības pārstāvniecībā, iepazīna seno paklāju semantiku, pazina Kaukāzu, ilgi rakstīja, bet nepabeidza Šamila vēsturi.

Nāciju raksturi mainās. Sadursmēs nācījas sajaucas un apmainās pieredzē. Bet vēsture ir barga.

Plano-Karpini grāmatās (autors apmeklējis Mongoliju XIII gadsimtā) stāstīts par to, ka mongoļi ir vienkārši un uzticami savstarpējās attiecībās, bet augstprātīgi un nežēlīgi pret svešiniekiem. Tajās stāstīts, ka mongoļi ēd visu, ko var sagremot, bet par grēku uzskata vienīgi ēst sēnes un bikstīt uguni ar nazi. Viss pārējais, ja tas nenotiek ar mongoļi, atrodas ārpus morāles normām. Viņi satricināja pasauli, sašķēla valstis, lika tautām pamest dzīves vietas, noslāņoja tautu uz tautas, it kā lasīja grāmatu, strauji pāršķirot lappuses, vairojās kā lavīna, apspieda Kaukāzu, samīdīja Horezmu, atnāca uz Krieviju, sakāva krievus pie

Kalkas un dzīroja, pārklājuši sagūstītos karavadoņus ar dēļiem; un Puškina senci «kā odu nospieda tatāru smagās sēdamvietas».

Aleksandrs Ņevskis valdīja lielajā Novgorodā — izglītotā pilsētā, kas tirgojās ar visu pasauli, brīvpilsētā. Tās ģerbonī bija attēloti pakāpieni un pie pakāpieniem piesliets zizlis, bet pats tronis bija tukšs.

Kņazi tur bija viesi un karaspēka priekšnieki. Pasēd uz troņa un aizbrauc.

Man iznāca ar Eizenšteinu un Pavlenko daudz runāt par Novgorodu un tatāriem. Es toreiz rakstīju grāmatu «Marko Polo» un šo laiku pazinu samērā labi.

No aizmugures uz Novgorodu un Pleskavu lauzās zviedri, no sāniem vācieši. Pie Ņevas ar zviedriem karoja Aleksandrs Ņevskis. Viņa brāļi bija karēji, un viens no Ižoras zemes vecākajiem, Pelgusijs, acimredzot karēlis, kristītā vārdā Filips, aprakstīja kaujas detaļas un kritušos.

Šis Pelgusijs, uzticīgs kristietis — viņš gavēja trešdienās un piektdienās —, izrādījās pirmais krievu kara korespondents.

Ar tatāriem mongoļiem nebija iespējams karot. Raķetes vēl nebija izgudrotas, un pat papīra pūķi šķita brīnums. Ar papīra spārniem lidoja Dobriņas ienaidnieks pūķis Kalnudēls, iespējams, ka šis pūķis bija ķīniešu svētku papīra pūķa radinieks. Kā aizsniegt ienaidnieku, līdz kuram cauri pilsētām un stepēm jābrauc gadiem un mēnešiem ilgi? Kur atrast šo ienaidnieku, kad tas, iekarojis daudz svešu galvaspilsētu, izkaisīts pa visu pasauli, un tā karaspēkā ir turki, gruzīni, vācieši, franči, irāņi un allahi?

Nācās to paciest, atkauties no zviedriem un vāciešiem, paciest tatārus.

Krievija bija stipra. Perejaslavas baznīca, kas atrodas Aleksandra Ņevska kņazistē pie ezera, uzcelta dažos mēnešos, kā liecina atzīmes uz tās sienām. Kirila baznīca, lielā baznīca Kijevā, uzcelta divos gados un stāv vēl šodien, stāv bez plaisām, vajadzēja tikai uzbūvēt vienu balstu, jo daļa pamatu izrādījās virs Kijevas Pečoras klostera alām, kas varbūt bija izraktas tajos laikos, kad nebija vēl kristietības, bet vietās, kur tagad paceļas piramīdas, rēgojas tikai smilšu laukī. Bija liela, varena valsts ar slavenu glezniecību, ar labiem ceļiem. Ilja Muromietis ne tikai brauca uz Čerņigovu, bet arī būvēja fašīnu ceļu pāri purviem. Būvēja mājas ar stikliem. Cilvēki mazgājās ne vien

koka pirtīs, bet dažreiz arī akmens pirtīs (Kijevā!), prata izgatavot emalju. Tas viss tika samīdīts.

Tomēr vajadzēja tautai atstāt iedvesmas ogļu karstumū, atmiņas par ceļiem, lielās, liksmās valsts amata prasmī. Un Aleksandram Ņevskim nācās pie Mihailovskas ciemata, netālu no Novgorodas un Pleskavas, uz Peipusa ezera cīnīties pret bruņiniekiem.

Tādēļ nebrīnīsimies, ka divus gadus pirms lielā kara ievērojamais režisors ķērās pie šīs filmas uzņemšanas. Pagātne nemirst, tā paliek, tajā jāprot saskatīt nākotne.

No šīs lielās kaujas bija maz kas saglabājies. No ūdens izvilka dažus zābakus, pāris bruņu kreklu, atrada Kraukļu akmeni, pie kura notikusi kauja. Bija saglabājušies ieraksti vācu hronikās, arī daži īsi pieraksti krievu valodā, tomēr viss bija mainījies. Vecās Novgorodas un Pleskavas baznīcas, kuru priekšā laukumi kādreiz bijuši pārklāti ar samalcinātiem zvēru kauliem, bet pie Pogankina palātām Pleskavā pat nobruģēti ar zirgu zobiem, — tas viss nebija gājis bojā, bet iegrimis zemē; iekšpusē paaugstināja grīdas, aizmūrēja logu apakšdaļas.

Sergeja Eizenšteina mākslinieks bija Konstantins Jeļisejevs, pilsoņu kara laika draugs, ar kuru kopā viņš bija veidojis pirmos darbus sarkanarmiešu klubos. Viņš pazīstams kā žurnālā «Krokodil» publicēto karikatūru autors. Bija klusais Eduards Tisē, izcilais kinooperators, kurš saprata gleznieciskās baltā pārejas caur pelēko uz melno. Bija aktieri N. Ohlopkovs, D. Orlovs, teicams krievu valodas pazinējs, bija lieliskais N. Čerkasovs, ko jātnieku cīņas ainās dublēja nākamais karavadonis Dovators. Bija kinofabrika, tā arī tagad stāv turpat — pie gandrīz vairs neredzamās Setuņas upes. Tai apkārt pletās lauki, pavasarī vēl ziedēja ķiršu dārzi, auga ābeles. Tur kādreiz bija cara dārzi, un uz turieni daudzus gadsimtus veda mēslus no Maskavas. Nesen tur uzņēma «Karu un mieru» un Muižnieku sapulces zāli Maskavā parādīja tādu, kāda tā izskatītos caur kādu neticami lielu palielināmo stiklu. Iznāca skaisti, bet dārgi. Tur lustrām vēl papildus piekariņāja kristāla rotājumus.

Ledus kauja notikusi aprīlī, protams, uz ledus. Pēc tās ledus kļuvis asiņains. Ziemas skatus ļoti grūti filmēt, jo ziema ir krēslains gadalaiks. Nolēma uzbūvēt ziemu. To būvēja bez lāstekām, bez tvaikiem, bez apsnigušiem

kokiem. Būvēja nevis ziemu, bet kauju. Nocirta ķiršu dārzu, izlauza celmus, uzara un noasfaltēja milzīgu lauku.

Pēc tam to pārklāja ar krītu, kas bija sajaukts ar naftalīnu. Apģērba krievu karaspēku un teitoņu karaspēku un sāka filmēšanu.

Vajadzēja izcelt varoņus no novgorodiešu vidus. Pavlenko izdomāja bruņu kreklu meistarū patriotu, kurš izdalā armijai bruņu kreklus un pats sev patur īsāko, ko neviens nav paņēmis.

Pagalumā izraka lielu dīķi un pāri dīķim uzcēla tiltu. Bet, tā kā dīķim vajadzēja attēlot Volhovu un Volhova ir plata upe, tad tiltu uzcēla iešķērsām. Pēc sena novgorodiešu ieraduma uz Volhovas tilta cīkstējās tie, kas veče par kaut ko nebija varējuši vienoties. Uzvarētājs iemeta pretinieku upē un tā tika panākta vienprātība.

Tā ir sena slāvu paraša. Tāda bija ne vien slāviem, bet arī venetiem — slāviem radniecīgai tautai, tāpat lietuviešiem, latviešiem un prūšiem. Iespējams, ka veneti kādreiz dzīvojuši Gdiņas un Šetinas apkārtnē, kā arī Venēcijā pie Adrijas jūras.

Arī veneti nevienprātības gadījumos cīnījušies uz savas pilsētas stāvajiem tiltiem.

Eizenšteina filmas varoņi satikās uz tilta un tur cīnījās; Orlovu iemeta ūdenī. Tās bija labas epizodes, kas tomēr neiekļuva filmā. Tās saglabājās Eizenšteina piezīmēs un manā atmiņā. Bet kā tas notika, es pastāstīšu.

Vienkāršu scenāriju grūtāk uzrakstīt nekā sarežģītu. Kino ir ilgstošs darbs, un tur viss notiek kā īstenībā. Kauja pie mums, kino, ir gandrīz reāla, vienīgi nav nogalināto. Tādēļ bija grūti vēsturiskā filmā panākt sižeta spraigumu ar vienkāršām darbībām, tieši neiekļaujot milas intrigu. Vajadzēja izveidot kaujas norises vēsturi.

Vācieši kaujā lietoja tā saucamo «cūku»: viņi no bruņiniekiem izveidoja trīsstūri, kura vidū soļoja kājnieki. Šī labi apmācītā dzelzainā masa samala pretinieka kājniekus, sašķēla to ierindu. Uz katru bruņinieku iznāca ap piecpadsmi kājnieku. Bet pats bruņinieks bija gandrīz neievainojams, to jūs zināt pēc Puškina «Ainām no bruņinieku laikiem». Bruņinieku varēja nogāzt, bet nevarēja nogalināt, jo viņš viss bija iekalts dzelzs bruņās. Viņu varēja saskaldīt kā riekstu, atskrūvēt kā mašīnu, taču tas prasa laiku un karā laika maz,

Sergejs Eizenšteins piezīmēs stāsta, kā radusies ideja sažņaupt teitoņu karaspēku, kā atnākusi doma pārrāvumu pārvērst par aplenkšanu. Vispirms gribējuši parādīt, kā skalda malkas bluķi un kā cirvis iestrēgst bluķī, bet pēc tam atcerējušies kādu humoristisku, ne visai pieklājīgu pasaku (Afanasjevs tās izdeva atsevišķi ar atzīmi, it kā tās būtu izdotas Valāmas klosterī): tajā Zaķis apsaukāja Lapsu ar dažādiem lamu vārdiem, bet, kad tā sāka dzīties viņam pakal, viņš izlocījās cauri šaurai spraugai starp diviem bērziem; Lapsa iestrēdza, un Zaķis to nekaunīgi apķēzija. Orlovs dzīvi stāsta šo pasaku uz ekrāna. Es uzdāvināju Sergejam Eizenšteinam grāmatu ar šo pasaku, viņš savukārt uzdāvināja man detalizētu zīmējumu, kurā bija redzams, kas un kā noticis ar Lapsu. Zīmējums bija tik naturāls, ka es to nevarēju turēt mājās. Bet pasaka ir laba.

Kas šajā filmā bija lielisks? Uzbūves vienkāršums, skaidrība un doma par to, ka tauta var cīnīties pret tehniku, ka tauta var uzvarēt pat negaidīta uzbrukuma gadījumā. Filma ir optimistiska, tajā daudz kas uzminēts.

Sergejs Eizenšteins sacīja, ka kino kostīmā vissvarīgākais ir galvassega, jo tuvplānā tā aizņem trešdaļu no plāna un visu raksturo. Bruņinieku cepures bija izrotātas ar spalvām, sekstēm, zvēru galvām. Sergejs Eizenšteins tās izveidoja piecu paceltu pirkstu izskatā, un, kad teitonis nopēma bruņu cepuri un pacēla to uz rokas, tas atgādināja fašistu sveicienu.

Filmā viscaur jūtama taupīga greznība un skarbs vēsturiskums.

Krievu karaspēks izskatījās nereprezentabls, nevižīgi apģērbts. Tā centrā bija nostādītas ragavas. Aiz ragavām stāvēja zvejnieki ar ķekšiem.

Ja jūs ielūkosieties vecās vācu militārajās grāmatās, ko uzrakstījis Delbriks (Engelss uzslavēja viņa grāmatas), redzēsiet, ka dažāda veida gari piķi ar āķiem un garas runģas bijušas pilsētnieku un zemnieku ieroči pret bruņiniekiem, kurus vajadzēja nogāzt no zirga. Kā atmiņas par tādām ieročiem palika helebardes, ko vēlāk pie mums nēsāja policisti. Helebarde mazāk atgādina cirvi, vairāk āķi.

Eizenšteins kauju filmēja Prokofjeva varenās mūzikas pavadībā. Lieliska ir rieciena gaidīšana. Bruņinieki, to dzelzs ķīlis, kas tuvojas, mūzikā kļūst aizvien draudīgāks, aizvien dzirdamāks.

Un tad gaidu pilna pauze. Pēc tam ķekši saspringst.

Armijas rikle, kas aprij ienaidnieka ķīli, bija veidota pravietiski: tas bija labs «katlu» priekšvēstnesis.

Filma ar mierīgām baznīcām, ar liķiem, ko ved ragavās; liķiem rokās sveces; tā ir filma par taisnīgu un asiņainu karu. Velti to snobiski izsvīturo no Eizenšteina labāko filmu skaita. Tā ir patriotiska filma. Cilvēks pats var būt necils, bet ar savu tautu viņam ir tiesība lepoties.

Bērni pirms kara ilgi spēlēja Ledus kauju. Un Gude-riāna tanki, kas mums uzbruka, nebija pavisam negaidīti.

Filmas uzņemšanas laikā Sergejs Eizenšteins sadraudzējās ar izcilo mūziķi Prokofjevu. Prokofjeva ģēnijs tagad nosaka pasaules muzikālo domāšanu. Viņš, tāpat kā Šostakovičs, mīlēja kino, mīlēja attēlu, ko var montēt, mīlēja mūzikā atrast jūtu intonāciju, jo kāds cits izcils cilvēks un dvēseļu pazinējs sacījis, ka mūzika ir jūtu stenogrāfija.

VĒL jāsaka daži vārdi.

Kad filmēšana pašā karstumā, nogurumu nemana. Filmas lenti satin, salīmē, ieliek kārbās, kārbas sakrauj grēdās. Režisors gul turpat. Tā notiek. Bet ja viņš ir aizgājis mājās, viņam sapnī rādās atsevišķo filmas kadru sadursme, mūzikas rindas sadursme ar vizuālo rindu. Bez tam Eizenšteinam tā bija pirmā skaņu filma.

Viņš aizmiga. Naktī piezvanīja Staļina uzdevumā, prasīja, lai aizsūta filmu. Tūlīt tai pašā naktī to aizsūtīja. Filmu noskatījās. Telefoniski apsveica režisoru. Bet epizode uz tilta filmā nebija iekļuvusi. To vēl pārmontēja. Tā nekad arī neiekļuva filmā. To, ka tā eksistēja, es varu pierādīt, atsaucoties uz scenāriju, kas ievietots S. Eizenšteina rakstu sestajā sējumā. Tomēr no scenārija loģikas viedokļa ir interesanti, ka neviens kritiķis, neviens skatītājs nepamanīja, ka trūkst šī epizode, kurā satiekas varoņi — bruņu kreklu meistars, Buslajs un citi novgorodieši. Filmas muzikāli jēdzieniskais vēriens bija tik spēcīgs, ka skatītājs vienkārši pārlidoja pāri jēdzieniskajam robam, viņš lidoja ar ieskrējieni kā slēpotājs no trampļina.

Un tomēr šī epizode filmā ir jāiekļauj.

Kad raksta scenāriju, gadās dažādas likstas. Filma filmēšanas gaitā izaug, kadri pārvēršas par pastāvīgiem sižetiem.

Filmas «Aleksandrs Nevskis» galvenā pozitīvā īpašība ir uzbūves precizitāte. Tā ir divu masu, divu tautu likteņu salīdzināšana. No vienas puses, uzbrucēji bruņinieki,

liktenis, kāds ir cilvēkiem, kuri ielauzušies svešā zemē; no otras puses, savas zemes aizstāvētāju liktenis.

Ledus kauja ir filmas patiesais centrs.

Buslaja un Gavrilas, Olgas un Vasiļisas personiskie likteņi un kāzas — tas viss ir otršķirīgs.

Materiālā, ko mēs redzam, Eizenšteins divsimt metrus uzskatīja par liekiem. Divsimt metri traucēja viņam parādīt kauju precīzāk; tie aizvirzījās detaļās.

Tādēļ filma ir nejausi saīsināta un tajā pašā laikā pagarināta ne jau pēc autora gribas.

PAR «IVANA BARGĀ» SCENĀRIJU

Sergejam Eizenšteinam nav rūpīgāk uzrakstīta scenārija par «Ivanu Bargo». Tas ir pretrunīgs, strīdīgs, bet ārkārtīgi rūpīgs darbs. Iespējais scenārijs aizņem vairāk nekā divsimt lappuses, tam ir trīs sērijas. Eizenšteins savām vajadzībām scenārijam uzrakstīja ļoti sarežģītas un galēji atklātas piezīmes. Iespējams, ka šādu sev domātu analīzi aizsācis jau Staņislavskis.

Eizenšteins to pārņēma no Meierholda.

Katram varonim atzīmēts, ko viņš dara, kāda būs viņa funkcija sižetā, kā tiks atsegts tēls, kāds varonim ir epizodes mērķis, kā tajā mainās raksturojums un tēls, kāds ir ainas iekšējais saturs. Tā uzrakstītas daudzas lappuses.

Tas viss ir atlasīts, saskatīts materiāls.

Tas ir darbs ar precīzi ieskicētiem konfliktiem, ar konfliktu atrisinājumu, un tomēr šis scenārijs neliecina par Eizenšteina atgriešanos pie tradicionālās dramaturģijas.

Es negribu teikt, ka Šekspīra un Čehova dramaturģija piederētu pagājībai. Gribu tikai atzīmēt, ka scenārija dramaturģija mūsu dienās, laikā, kad top jauna kinomāksla, kad pa jaunam tiek apgūts vēstures materiāls, nevar atkārtot vecos paraugus, pat ja gribētu to darīt.

Tomēr scenārijā ir vecās mīlestības shēmas iezīmes, tās eksistē it kā rudimentāri, papildus. Un tieši tādēļ tā nav vajadzīga, jo nepareizi motivē personu rīcību.

Ivana pirmo laulību neaptumšoja ne neveiksmes, ne noziegumi. Anastasija Romanova dzemdēja viņam divus dēlus — Dmitriju un Ivanu. Viņu tēvs Ivans Vasiļjevičs divas reizes slimoja, un divas reizes bajāri negribēja zvērēt uzticību viņa dēlam. Viņi baidījās, ka zidainis ļaus gūt

pārsvaru Romanovu grupai, ka tas būs apvērsums bajāru valdīšanā.

Ivanam blakus dzīvoja brālēns Vladimirs Starickis. Gan viņa tēvs, gan viņš pats jau vairākkārt bija kritis nežēlastībā. Pēc feodālās Krievijas priekšstatiem, Vladimiram bija tiesības uz troni. Ivans pārdzīvoja bailes ne vien par savu ģimeni, bet arī par savu dinastiju, par varas pārmantošanas kārtību un pat par bērna dzīvību (noraidītie troņa pretendenti parasti mira cietumā).

Vladimirs Starickis negribēja zvērēt, galu galā tomēr zvērēja. Tas bija Ivana slimības laikā, kad vajadzēja zvērēt uzticību Dmitrijam. Vladimirs Starickis zvērēja, bet nepielika zvērestam savu zīmogu. Viņa māte Jefrosiņa Staricka nebija to atvedusi.

Ciņa bija pilnīgi skaidra, tā norisa ne vien starp Kaļitas pēctečiem, aiz tās slēpās vecās feodālās iekārtas ciņa ar spēkā augošo patvaldību.

Jefrosiņa Staricka, ko filmā lieliski notēloja Birmane, 1570. gadā uzdāvināja Trīsvienības Sergija klosterim Kristus apglabāšanas svētbildi — izšūtu zārkā guļoša Jēzus attēlu. Uz svētbildes labās apmales Jefrosiņa bija izšuvusi: «Šis gaiss (par «gaisiem» toreiz sauca vieglus pārklājus) .. darināts pēc laulātā drauga, valdnieka, kņaza Vladimira, lielkņaza Ivana mazdēla, lielkņaza Vasilija Tumšā mazmazdēla, pavēles.» Tāds pats uzraksts ir uz svētbildes, kas 1554. gadā ziedota Kīrila Belozerskas klosterim. Tur uz apmales izšūts, ka svētbilde darināta pēc laulātā drauga kņaza Vladimira Staricka, lielkņaza Ivana mazdēla, pavēles.

Vladimirs Starickis, tāpat kā Ivans, bija Ivana III mazdēls.

Jefrosiņa Staricka nekad neaizmirsā atbalstīt dēla pretenzijas uz troni.

Zvērests Dmitrijam tika dots. Scenārijā šo zvērestu netieši motivē ar to, ka kņazs Andrejs Kurbskis iemīlējies Anastasijā Romanovā. Dots kaut kāds mājienš uz iespējamo mīlestības intrigu, pareizāk sakot, Kurbskis Anastasijas reģentes laikā cer kļūt par faktisko valdnieku, tāpat kā Jeļenas Gļinskas laikā faktiskais valdnieks bija skaistulis bajārs Teļeņņevs-Oboļenskis.

Scenārijā šī līnija sniegta, tomēr tā it kā nebūtu vajadzīga. Vai nu mīlestības intriga ir vai nav, ciņa par varu, vienalga, ir neizbēgama. Ja šajā ciņā tiek izmantota

mīlestības intriga, tad jāizvērs, bet uz to vienīgi norādīts. Šis mājiens maina Anastasijas raksturu, jo strīds par tiesībām uz troni notiek pie slimā Ivana nāves gultas un strīdas divas mātes — Jefrosiņa un Anastasija. Kāda nozīme tur mājienam uz to, ka izšķirošā loma bijusi Andreja Kurbska mīlestībai un viņa tālajam aprēķinam?

Scenārijā ir nosacītība cilvēku attēlojumā. Mēs saprotam, ka pretspēku cīņu visā pilnībā mākslas darbā nevar parādīt. Tomēr, izpaužot šos spēkus, tos nevajag mainīt, sagrozīt, jo tad mēs viltojam vēstures gaitu, sajaucam cēloņus ar sekām.

Kas bija Vladimirs Starickis? Viduvējs, katrā ziņā neievērojams cilvēks, kuru mocīja bailes, kas lika ķerties pat pie denunciācijām. Bet pie Kazaņas viņš bija jau nobriedis karavadonis.

Sergejs Eizenšteins labi zināja vēsturi, viņam bija scenārista darba pieredze, taču viņš dažreiz pakļāvās zināšanu raibuma inercei. Protams, vecās struktūras atlūzām mākslas darbā var piešķirt jaunu jēgu un tad tās iedarbojas savādāk. Taču Vladimira liktenim scenārijā ir citāta raksturs. Tēls veidots nosacīti, Vladimira nāve ir reāla. Cars, kas uzminējis bajāru ieceri, nosēdina Staricki tronī, ietērpj cara apgērbā, uzliek viņam galvā cara kroni. Vājā saprāta dēļ Vladimirs ar to ir apmierināts. Taču viņš ir aizmirsis, bet Ivans atceras, ka caram gatavojas uzbrukt, ka ejās stāv cilvēks ar nazi; ejas ir tumšas, un cilvēks cara apgērbā tiks nogalināts.

Sergejs Eizenšteins man sacīja, ka viņš izmantojis Viktora Igo sižeta uzbūvi. Šo uzbūvi mēs vislabāk zinām no operas «Rigoletto». Karalis pāvedis āksta meitu. Āksts nolēm j nogalināt karali. Bet karaļa mīlākā — āksta meita — uzvelk karaļa apgērbu. Āksts grib nogalināt karali, bet nogalina savu meitu. Tas ir vecs sižeta gājiens. Jau Aristotelis sacīja, ka traģēdijas gars neizpaužas tad, kad ienaidnieks nogalina ienaidnieku, bet gan tad, kad draugs nogalina draugu. Jefrosiņa priecājas, ieraudzījusi ejā guļam cilvēku cara apgērbā, bet pēc tam uzzina, ka nogalināts viņas dēls. Nogalināts pēc viņas gribas. Vladimiram uzvelk cara apgērbu, apkārt dejo oprīčņiki kaftānos, kas apjozti ar zeltītām auklām. Visa šī epizode ir krāsaina un ne tikai krāsaina vien. Krāsu piegaismo atspīdums no sienām. Tā ir vispilnīgākā krāsaš uzbūve gleznieciskajā krāsu kino. Oprīčņiku deja, tās dīvainais ritms un mazliet reli-

ģiskais raksturs skatītāju uzmanību saista vairāk nekā viltus cars uz troņa. Šeit vēsturiskā uztvere dubultojas. Basmanovs dejo, uzlicis uz pleca sievietes galvu, — viņš ir gan vīrietis, gan sieviete.

Viss var būt, un mēs nekā nezinām par Basmanova uzvedību, kaut gan viņam pārmeta pederastiju. Piebildīsim — tas, ka viņš nēsājis kaklarotu, ka viņam uzdāvināts sarafāns, nav papildu pierādījumi.

Sarafāns bija arī vīriešu apģērbs, un kaklarotas nēsāja arī vīrieši, jo bajāru apģērbu apkakles bija zemu izgrieztas. Bet ja jau mēs iedziļināties šajās attiecībās, tad jābūt sevišķi precīzam, jo scenārijā Basmanovs sabalsojas ar Anastasiju Romanovu.

Ar zīmējumiem papildinātajās piezīmēs pats autors raksta: «Satrauc Fedjka. Neizstrādāta līnija.» Citā vietā: «Švītīgi apģērbtais Fedjka «luncinās» ne vien uz skatuves, bet arī.. dramaturģijā.» Un tālāk: «..ar kaut ko atgādina Anastasiju.» Pats autors raksta: «Fjodora tēla galīgā izveidošana, Fjodors — Anastasijas *Ersatz*.» (6. sēj., 503., 512., 513. lpp.)

Ivans un viņa ļaudis ne tuvu nav taisni cilvēki. Bet sižeta attīstība ir apgrūtināta, un skatītājam nav viegli tikt skaidrībā par varoņa taisnību un netaisnību.

Starp citu, Sergejs Eizenšteins un viņa palīgi, un cilvēki, kas tēloja lomas, gatavoja dekorācijas un grimēja, un daudzie konsultanti nemeloja. Viltus kronēšana, uzkāpšana tronī — tas viss bija īstenībā. Ivans pats bija bahars¹ dramaturgs un mīlēja šausmīgo. Dzīvoja Fjodorovs — viens no ievērojamākiem bajāriem. Viņam bija staļļmeistara tituls (un tas bija augsts tituls), viņš bija viens no bagātākajiem sava laika cilvēkiem. Viņa Belozerskas dzimtnuižā bija vairāk nekā simt divdesmit sādžu, kas izvietojās simt kvadrātkilometru platībā.²

Par ko Ivans vainoja Fjodorovu, mēs nezinām. Par Fjodorovu rakstīts, ka viņš parasti spriedis taisnīgi, taču to rakstījis avantūrists Štadens.

Kādreiz, pēc atgriešanās no Livonijas karagājiena, Ivans Bargais ataicināja viņu uz pili un lika apsēsties cara tronī. Pēc tam viņš bajāram sacīja:

¹ Pasaku stāstītājs. Trīs aklie bahari katrs savu vakaru stāstīja caram pasakas.

² Копаньев А. И. История землевладения Белозерского края XV—XVI вв., М.—Л., 1951, стр. 927.

«Tev tagad pieder tas, ko tu meklēji, pēc kā tiecies, lai kļūtu par Maskavas lielkņazu un ieņemtu manu vietu.»

Pēc tam cars pats nodūra Fjodorovu. Gāja bojā daudzi viņa kalpi un zemnieki.

Tādējādi redzam, ka epizodē ar Vladimiru Staricki izmantoti pretrunīgi fakti. Tas nav izdomāts, nav izdomājumu savienojums, bet izdomāts iespējamību savienojums.

Pašu Vladimiru Staricki noindēja. Pēc tam sodīja ar nāvi noindētāju.

Es neesmu vēsturnieks, esmu rakstnieks; neizlikšos nabags, nelielišos, bet esmu daudz lasījis, izgājis plašumā, pieradis salīdzināt pavisam tālu stāvošas lietas.

Kas bija opričņiki, kas veidoja opričninu? Vai tie bija cilvēki — ja ne gluži no tautas, tad vismaz no citiem valdošās šķiras slāņiem? Šī doma daudzreiz izteikta un apstrīdēta.

Ņemsim Basmanovus. Basmanovi pieder pie Pļeščejevu dzimtas. Pļeščejevi savu dzimtu sāk no ievērojamā Fjodora Djakotas, kas XIV gadsimtā aizbrauca no Čerņigovas uz Maskavu un bija lielkņaza Semjona Lepnā bajārs. Viens no Djakotas pēctečiem bija vietvaldis Kostromā, ieguva iesauku Pļeščejs, bija bajārs. Pļeščejevi bija bajāri jau cara Vasilija Tumšā laikā. Tā ir ļoti pazīstama dzimta.

Opričninā bija daudz pazīstamu bajāru. Pat Štadens rakstīja, ka «opričninā uzņemtie kņazi un bajāri sadalījās pakāpēs nevis pēc bagātības, bet pēc izcelsmes».¹

Opričninā bija kņazi Barjatinski, Barbašini, Vjazemski, Zasekini, Odojevski, Rostovski, Pronski, Teļatevski, Trubecki, Hvorostiņini, Ščerbatovi un daudzi citi no senām Maskavas bajāru ģimenēm — Buturļini, Voroncovi, Godunovi, Količevi, Saltikovi, Jurjevi, Jakovļevi.

Opričnina ir savdabīga feodālisma fāze. Cars ar vienas grupas feodāļu palīdzību cīnījās pret citiem feodāļiem. Pats Bargais, nodibinādams opričninu, izdalīja savu daļu, rīkojās kā feodālis, tomēr tāds feodālis, kam ir tiesības pavēlēt citiem.

Jaunais dzimst vecajā, tomēr tas neatvieglo tautas, pirmām kārtām zemnieku stāvokli.

¹ Веселовский С. В. Опричнина Ивана Грозного. М., «Мысль», 1964, стр. 345.

Kādi bija opričņinas rezultāti? Vispirms nospraudisim ģeogrāfiskas un hronoloģiskas robežas. Opričņina tika pie-
minēta, varbūt pat nodibināta 1565. gadā un iznīcināta vai
arī vairs nepieminēta 1572. gadā. Septiņi gadi — tas nav
maz, spriežot pēc rezultātiem, pēc valsts izputēšanas, pēc
atmiņām par opričņinu.

NODAĻA PAR KAZAŅAS IENĒMŠANU

Volgas krastā pie Kazankas upes ir Kazaņas pilsēta. No
turienes ceļš ved gan uz Kaspiju, gan Sibīriju. Tur arī
ienaidnieks bija pavisam blakus.

Ivans Bargais nebija tāds, kādu viņu atcerējās vecticīb-
nieki, tomēr labi nojauta ienaidnieka tuvumu.

Ivanu, kā viņš pats raksta vēstulē Kurbskim, uz Kazaņu
aizveda laivā ar nelielu apsardzi; viņš it kā sūdzas bijušā-
jam draugam, ka Kazaņā ieradies piespiedu kārtā. Cara
grāmatas pamattekstā, kas septiņpadsmit gadus vēlāk pa-
pildināts ar ierakstījumiem, Bargais pie Kazaņas nav pa-
rādīts kā karavīrs, kā karavadonis un kaujas plāna izstrā-
dātājs, kaut gan viņš pats, bez šaubām, ir šī dokumenta
redaktors.

Cars necinās, bet lūdz dievu, notikumi izvērsti lūgšanā.
Katra lūgšanas stadija atbilst kaujas stadijai.

Kauju nevada cars, bet Mihails Vorotinskis.

Dievs tomēr palīdz tautai, uzklausot cara balsi. Tā ir
ļoti sena izrāde, kuras sākumi meklējami vēl senākos lai-
kos nekā Bizantijā. Cari stādīja kokus, lai zeme kļūtu aug-
līga. Cars stājās intīmās attiecībās ar sievietēm, lai zeme
kļūtu auglīga. Cars bija pirmais priesteris, pirmais tautas
pilnvarotais sarunai ar dievu, viņš bija galvenais tempļu
cēlājs, galvenais ziedotājs dievam.

Cars bija dieva draugs. Krievijas cars lūdza dievu.
Kauja bija grūta. Vojevodām trūka rezervju. Viņiem nā-
cās lūgt no cara tā personisko apsardzi. Viņu apsargāja
vairāk nekā 20 000 cilvēku. Daļu apsardzes raidīja kaujā —
tā pabeidza ienaidnieka sagrāvi. Pēc tam cars iebruca
ieņemtajā Kazaņā, Kazaņas hans padevās.

Karavīri — Kazaņas tatāri — izgāja kaujas laukā cini-
ties, līdz dibenam iztukšot nāves kausu.

Krievu hronists ar cieņu un skaidri stāsta par viņu va-
roņdarbu.

Vecākais Basmanovs-Pļeščejevs — Aleksejs —, viens no nākamās opriņņas organizētājiem, tajā laikā bija Kažanas tuvumā, gan ne uz tās mūriem. Kažanai tuvojās palīgpēki. Basmanovs, nocietinājies gadījuma rakstura pozīcijās, atsita šī karaspēka uzbrukumu. Tas bija cilvēks, par kuru kā par karavīru var runāt ar cieņu. Viņš kāda tatāru uzbrukuma laikā, ar nejausiem ļaudīm nocietinājies sagrautajā, pamestajā Rjažanas cietoksnī, atsita tatārus. Tas notika 1564. gadā. Dēļ aizsargmūriem Aleksejs Basmanovs cīnījās ar hanu Devletu.

Ko lai saka par pašu Bargo kā karavīru? Viņš nebija drošsirdīgs. Spriežot pēc viņa aizbraukšanas no kaujas pie Maskavas, viņš drīzāk milēja izvairīties, tomēr bija pārdrošs cilvēks. Viņš organizēja lielus pasākumus un cilvēkus, ne vienmēr rēķinādamies ar savām un valsts iespējām. Viņš prata vest sarunas, pieprasīt, nogaidīt, mainīt lēmumus. Tomēr grūtos brīžos viņam trūka stingruma, viņš pilnībā neizprata sāvokli un no augstprātīga izsmiekla diplomātiskajos dokumentos pārgāja uz lēnprātību, tiesa, arī diplomātisku. Viņš nenovērtēja iespēju, ka pati tauta var pretoties ienaidniekam. Kad Stefans Batorijs guva panākumus, apjukušais Ivans neievēroja neatlaidīgo militāro pretestību, ar kādu ienaidniekam pretojās Pleskavas — nežēlastībā kritušās tirdzniecības pilsētas — iedzīvotāji, un bija gatavs piekāpties vairāk nekā vajadzēja. Tatāru sirojumi, lietuviešu uzbrukumi kā ar šķēpu sadūra Krievijas zemi. Tomēr šī zeme joprojām palika stipra, pieradusi pie uzbrukumiem. Tā bija Fomas un Jerjomas zeme — viņi slīka un izpeldēja, izbēga no tatāriem, cirta kokus, sāka krievu zemes vēsturi, cēla tempļus, jaunas mājas, jaunu rūpniecību, kas tiem laikiem nebija maza, prata liet lielgabalus un nelieļties ar to.

Mihails Vorotinskis, pateicoties prasmīgiem triecieniem un cilvēku stingrībai, piecdesmit verstu atstatumā no Maskavas sakāva hanu Devletu, Krimas karavadoni, kas veda sev līdz nogajiešus. Atcerēsimies pēdējo karu, kad fašisti rēķinājās ar ātru, īsu karu un viņu ieroči bija tādām domāti: mīnmetēji, automāti, melniem zirgiem līdzīgi tanki — caururbjoši ieroči.

Uz ko cerēja Hitlera karaspēks? Tas zaudēja kauju pie pašas Maskavas. Zaudēja tādēļ, ka krievu karaspēks neticēja savai sakāvei, neuzskatīja sevi par sagrautu. Bet pretiniekam tajā laikā nebija vairs spēka jauniem triecieniem.

Es pārkāpju hronoloģiju tāpēc, lai parādītu, ka Bargā rīcība nav modelis karam, kas mūsu zemē notika pirms trīsdesmit gadiem. Bargais šādu karu būtu zaudējis. Tauta, ko vadīja partija, uzvarēja.

Eizenšteina filma parādīja, ka ne jau nežēlība izšķir kara iznākumu un ka opričņiki nebija pirmais organizētais krievu karaspēks. Ja jau runājam par izgudrojumu, tad karaspēks, kas saņem algu, uzturu no kopēja katla, nēsā vienādu apģērbu, ved līdz ar artilēriju, tika izveidots vēlāk. Tie nav strēļi un, protams, arī ne opričņiki, tas ir Kozmas Miņina karaspēks, kas pirmais līdzinājās pastāvīgam lauka karaspēkam.

Filmā Ivans Bargais atklāts svētbiļžu gleznojumu manierē, kā «Karojošās baznīcas» nodaļa.

No vēstures redzes viedokļa pirmajā sērijā ir daudz nepārliciecināmu vietu, tomēr tajā ar prasmīgu roku uzziņmēts izcils cilvēks ar savām šaubām, ar sāpēm un nepieciešamību izlemt.

PAR SARKANO LAUKUMU, TE RUNĀTS PAR CARA JAUNĪBU

1941. gadā, kad meistarū ierosināja rakstīt scenāriju par Ivanu Bargo, Ivana Bargā tēma, tēma par nodevību, teroru, nāves sodiem un valsts lielo sasprindzinājumu bija ļoti aktuāla.

Vārds «aktuāla» pat pārāk maz atspoguļo tēmas nepieciešamību.

Ivana Bargā jaunībā Maskava aizdegās un tauta sacēlās pret Gļinskiem. Gļinski ir Ivana Bargā radnieki no mātes puses, ievērojami bajāri, ļoti bagāti, nākuši no Lietuvas. Par viņu lielajām prasībām, vēl Lietuvā dzīvojot, var spriest no tā, ka viens no Gļinskiem, kņazs Mihails, kopā ar brāli Vasiliju sadumpojās un aplenca Minsku.

Minsku viņam neizdevās ieņemt, bet Mozeļu viņš ieņēma. Gļinski noslēdza līgumus ar Maskavas, Moldāvijas un Krimas sūtniem, rīkodamies kā īsti valdnieki. Tas bija 1508. gadā. Gļinskis devās uz Maskavu, kur viņu uzņēma labvēlīgi. Gļinsku dzimta Maskavā kļuva varena.

Maskavas ugunsgrēka laikā ļaudis sacēlās pret Gļinskiem. Tenkoja, ka Gļinski esot izgriezuši cilvēkiem sirdis, mērcējuši ūdenī un ar šo ūdeni aplacinājuši koka ēkas, no kā tās arī aizdegušās.

Sacelšanās iemesls acīmredzot bija tas, ka ietekmīgā

Gļinsku bajāru grupa apspieda cilvēkus, kā arī citu bajāru cīņa pret Gļinskiem.

Es par to rakstu tāpēc, ka Bargajam aizbraukšana, bēgšana uz Lietuvu bija reāla, ikdienišķa lieta. Viņa māte bija no lietuviešu dzimtas un no krievu cilts.

Lietuvā bija daudz krievu, pat tiesvedība tur notika krievu un latīņu valodā.

Bet kas tad bija pati Maskava, kāds bija viduvējais maskavietis, un kāda bija pilsēta, kurā jaunais Ivans kronēja sevi, pieņemdamš cara titulu?

Maskava arī toreiz bija lielāka par Londonu, lielāka par Parīzi. Pēc Maskeviča vārdiem (XVII gadsimta sākumā), Kitaigorodā bija 40 000 veikalīņu. Tajā bija vairāk nekā tūkstoš baznīcu. Gandrīz visas tās bija no koka. No Maskavas uz visām pusēm tecēja upes. Tā bija jauns ceļš no Rietumiem uz Austrumiem, jo veco ceļu bija slēguši turki, kas ieņēma Konstantinopoli.

Šajā pilsētā bija augsts Kremlis ar sienām, kas veidotas pēc Milānas sienu parauga.

Kremlis, kā sirds starp ribām, gulēja starp divām upēm — Maskavas upi un Neglinnajas upi, toreiz diezgan platu. Augstajam akmens Kremlim pieklāvās Kitaigoroda ar zemiem, jaunmodīgiem mūriem, kas bija pielāgoti cīņai pie to pakājes.

Vietu, kas tagad slavena kā Sarkanais laukums, toreiz sauca par Ugunsgrēku. Šī puse, ko neaizsargāja upe, bet vienīgi grāvis, bija tā, no kuras pilsētā varēja iebrukt ienaidnieka karaspēks. Tā to arī sauca — «iebrukuma puse». Kad draudēja briesmas, koka veikalīņus, tirdzniecības kvartālus pie Kremļa sienas nodedzināja, lai ienaidnieks, ja tam būtu izdevies izlauzties pāri Kitaigorodas mūriem, nevarētu paslēpties ēku drupās.

Pilsēta bija bagāta, auga ātri. Tajā dzīvoja cilvēki, kas daudz ko prata. Ja, būvējot Marijas aizmīgšanas katedrāli, sabruka velves, tad ne tāpēc, ka krievu arhitekti nebūtu mācējuši tās būvēt, bet gan tāpēc, ka viņi toreiz gribēja rīkoties pārāk patvaļīgi — izveidot jauna veida velves; un tas beidzās ar katastrofu.

Tagadējā Sarkanajā laukumā pēc Kazaņas ieņemšanas par godu uzvarai uzcēla Vasilija Svētlaimīgā baznīcu.

To būvēja vai nu divi arhitekti — Barma un Postņiks —, vai arī viens arhitekts — Barma, pēc iesaukas Postņiks. Celtne veidota pēc krievu koka baznīcu parauga. Tā izska-

tās kā kopā sabīdīti augsti torni. Turklāt katrs tornis ir
sava augstuma. Gadu baznīca stāvēja uzbūvēta no koka.
Pēc tam to pabeidza akmenī.

Kas bija Vasilijs Svētlaimīgais? Plānprātīgs Maskavas
kurpnieks. Kad viņš strādāja par mācekli, pie saimnieka
atnāca pasūtītājs un lika izgatavot zābakus, kas būtu ne-
novalkājami. Vasilijs, to dzirdēdams, sāka smieties.

Pasūtītājs apvainojās. Saimnieks sita Vasiliju, jo pasū-
tītājs nākamajā dienā nomira.

Kurpnieka māceklis bija gaišreģis, viņš bija redzējis,
ka pasūtītājam zābaki ilgi nebūs vajadzīgi.

Šo veco nostāstu Ļevs Tolstojs aprakstīja tautai domātā
stāstā ar nosaukumu «Ar ko cilvēki dzīvo».

Māceklis Vasilijs iemantoja pareģa slavu. Viņš mazo-
jās, ziemu staigāja kailām kājām, izteica dīvainus pare-
ģojumus. Kad viņš nomira, cars Ivans, kas Vasiliju bija
uzskatījis par cilvēku siržu un domu gaišreģi, ieradās
bērēs kopā ar carieni Anastasiju. Pats cars ar bajāriem
nesa zārku.

Baznīca, pie kuras apglabāts Vasilijs, tika nosaukta par
Vasilija Svētlaimīgā baznīcu. Vēlāk gaišreģim par godu
baznīcai uzbūvēja priekštelpu.

Baznīca ir skaista.

Sergejs Eizenšteins man parādīja Vasilija Svētlaimīgā
baznīcu no Kremļa sienas. No sienas skatoties, baznīca
ir loģiski veidota. Tā ir ne vien grezna, bet arī vienkārša
kā zieds. Tās piekāvē bija ierakta baterija, kas aizsargāja
peldošo tiltu pār Maskavas upi uz Serpuhovas pusi, uz
stepēm, uz to pusi, no kurienes uzbruka tatāri.

Maskava bija pilna ne vien ar tirgoņiem, ne vien ar
galmu un baznīcām. Tā bija arī krievu kultūras centrs.

Kāpēc man vajadzīgs tik garš ievads «Ivana Bargā»
tēmai?

Cars bija cilvēks ar augstu kultūru — ar toreizējo kul-
tūru. Daudz lasīja, mīlēja citēt, mīlēja celt, saprata celt-
niecību. Viņš bija cilvēks ar lielām iecerēm un vienlai-
kus tiecās uz Baltijas jūru, ļoti vajadzīgu jūru, un uz
Kaspijas jūru, arī ļoti vajadzīgu jūru, un uz Melno jūru
un tālo Sibīriju. Tolstoja stāstā «Kazaki» vecais Jepiška
stāsta leģendu, it kā pats Bargais būtu bijis pie Terekas
un devis savus likumus kazakiem, kas toreiz dzīvoja pēc
sava prāta. Bet kazaki visi bija veci, viņu bārdas aiz-
sedza kinžalus, un viņi bija drosmīgi ļaudis. Cars ar

viņiem runāja kā ar lieliem karotājiem. Parunāja un aizbrauca uz savām mājām, uz «savu Sibīriju».

Ivanam Bargajam krievu upes šķīta kā nocirstas rokas — visas lielās upes beidzās svešās zemēs.

Viņš gribēja atlikt plecus, pārvaldīt savas rokas un elpot.

Tas bija liels cilvēks, kas, pats to nezinādam, dzīvoja ar tautas kultūru, tautas domām.

Tolstojs 1870. gadā, lasīdams Solovjova vēsturi, rakstīja, ka šī vēsture izskatās pēc noziegumu saraksta: cilvēkiem nocērt galvas, krievi karo ar krieviem, dāvina sūtņiem sabuļus. Bet kas gan noķēra šos sabuļus, kas pāraroja visu šo valsti?

«4. aprīlis. Lasu Solovjova vēsturi. No šīs vēstures izriet, ka pirms Pētera laika Krievijā valdīja viena vienīga nejēdzība: nežēlība, laupīšana, patvaļa, rupjība, mulķība, neprasmē kaut ko darīt. Valdība sāka to labot. Bet valdība vēl līdz mūsu laikam ir tāda pati nejēdzība. Lasi šo vēsturi un negribot nonāc pie secinājuma, ka visa Krievijas vēsture ir viena vienīga nejēdzību virkne.

Bet kā gan šāda nejēdzību virkne radīja lielu, vienotu valsti?

Jau tas vien pierāda, ka ne valdība veido vēsturi.

Un bez tam, lasot par to, kā laupīja, valdīja, karoja, izpostīja (vēsture par to vien stāsta), negribot jānonāk pie jautājuma: ko tad laupīja un izputināja? Un no šā jautājuma pie nākamā: kas radīja to, ko izpostīja? Kas un kā baroja ar maizi visu šo tautu? Kas darināja brokātu, vadmalu, apģērbus, dārgakmeņus, ar kuriem greznojās cari un bajāri? Kas medīja lapsas un sabuļus, ko dāvināja sūtņiem, kas ieguva zeltu un dzelzi, kas audzēja zirgus, vēršus, aunus, kas cēla mājas, pilis, baznīcas, kas pāravadāja preces? Kas dzemdēja un audzināja šos viena celma cilvēkus? Kas sargāja reliģijas svētumus, tautas poēziju, kas panāca, ka Bogdans Hmeļņickis pievienojās Maskavai, nevis Turcijai vai Polijai?

Tauta dzīvo, un viena no tautas dzīves funkcijām ir nepieciešamība pēc cilvēkiem, kas posta, laupa, greznojas un plātās. Tie ir valdnieki — negodīgie, kam jāatsakās no visa cilvēciskā.»¹

¹ Толстой А. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах, том 48—49, стр. 124.

Tajā laikā Tolstojs aizrāvās ar domu par kazakiem. Viņš sacīja, ka krievu valsti izveidojuši kazaki. Kazaki ieņēma Azovu un noturēja to, atkaudamies no turkiem.

Kazaki devās uz Krimu, uz Sibīriju.

Bargais uzskatīja sevi ne vien par patvaldnieku, viņš uzskatīja sevi par visas Krievijas izpaudēju, kas domā par visiem, visu izlemj. Daļa viņa lēmumu saskanēja ar nepieciešamību, ar tautas gribu, jo viņš bija kā geometriskais punkts, kurā krustojas tautas griba un sasprindzinājums, tomēr viņš bija ne vien bargs, bet arī ievērojams cars, un vārds «bargais» toreiz bija parasts vārds. Jaroslavas kņazu Vasiliju Davidoviču arī sauca par «bargo». Bet viņam piederēja ne visai liels īpašums.

Ivana Bargā dzīve mainīja vārda «bargais» nozīmi, piešķirot tam priekšstatu «briesmīgais», «niknais», «draudošais». Pirms viņa epitets «bargais» tika attiecināts uz daudziem mūsu un Rietumu valdniekiem.

Par Ivanu Bargo, lielo valdnieku, kas vēsturiski bija vainojams, ka neprata ierobežot uzdevumus, kuram neizdevās saķildot ienaidniekus — tie uzbruka viņam vienotās rindās —, pirms kara rakstīja ļoti daudz un slāvējoši.

Tomēr nebūsim kurli pret Ivana Bargā balsi. Viņam bija jāiztur laika lūzums.

Cars brauca uz dievkalpojumu kopā ar sievu un bērnu. Ivans Bargais bija nemierīgs cilvēks, kas nevarēja atrast sev vietu. Plašajā valstī viņš jutās ieslodzīts kā krātinā. Viņš mētājās, meklēja patvērumu tālos klosteros — miera laikā tajos meklēja atbalstu lūgšanās. Kad viņš brauca prom, Maksims Grieķis, Atēnu mūks, zinātnieks, pa pusei cietumnieks, pa pusei valdnieks, kuram bija liela autoritāte, deva Bargajam ziņu, ka Dmitrijs nav jāņem līdzī. Cars mūkam nepaklausīja. Mazulis noslika Šeksnā, kad viņu sniedza no vienas laivas uz otru. Runāja, ka diženais sirmgalvis Maksims Grieķis it kā paredzējis Bargā nelaīmi. Bet varbūt viņš nebija pareģis, vienīgi cilvēks, kas saskatīja nelaīmi un gribēja to novērst.

Nelaīme klīda ap Bargā māju. Cars bija varens un neaizsargāts. Viņš cēla sev apkārt sienas, devās uz vistālākajiem klosteriem.

Viņš pārbaudīja cilvēkus, viņa ļaudis visus pratināja — kas esi tāds un kurp ej. Pārbaudīja pavārus, kvasa brūvētājus, sargus, bajārus un miesassargus — ne vien to,

kas viņi tādi, bet arī to, ar ko bijuši saistīti. Tomēr arī jaunie un svešie ļaudis, kas bija atvesti no Kaukāza, un gūstā saņemtie vācieši veidoja jaunu kamolu un varēja kļūt par jauniem sazvērniekiem. Bargais baidījās kā no jaunajiem, tā vecajiem.

Sievas viņa mājā mira. Toreiz bija tiesības trīs reizes precēties. Pēc Ivana Bargā lūguma, viņam atļāva precēties ceturto reizi. Pēdējo — ceturto reizi vairs netika rīkotas kāzas, bija vienīgi lūgšana, tika dota svētība. Carienes mira.

Nevienam nevarēja ticēt un nevarēja izveidot tādu opričninu, kas patiešām būtu savējā.

Bet atgriezīsimies Sarkanajā laukumā. Laika un iedvesmas samontēts, tas ir skaists.

Sarkanais laukums slavens ar Ļeņina mauzoleju, Kremļa sienām, Vasilija Svētlaimīgā baznīcu, Miņina un Požarska pieminekli.

Laikā, kad Eizenšteins veidoja savu filmu, Ivanu Bargo slavēja par valsts tirdzniecības organizēšanu, par Kazaņas iekarošanu, Polockas ieņemšanu, cīņu par Baltijas jūru. Maskavā viņš bija dzīvojis, bet to nemīlēja un tajā nedzīvojās, organizēja opričninu.

Lūk, ko sarunā ar Bargo Kremli dzirdēja un pierakstīja Nikolajs Čerkasovs, kurš tēloja Ivanu Bargo. Staļins apspriedes laikā sarunājās galvenokārt ar viņu, nevēršoties tieši pie Eizenšteina.

N. Čerkasovs «Padomju aktiera piezīmēs» rakstīja par filmu «Ivans Bargais», kritizēdams scenāriju:

«Filmēšanas laikā.. kļūdas tika krasi padziļinātas, vēsturiski nepareizi attēlojot progresīvo opričniku karaspēku un izkropļojot paša Ivana IV tēlu, kas tika parādīts kā nenoteikts cilvēks, ar vāju raksturu, bez gribas spēka.»¹

IVANS BARGAIS — MASKAVIETIS

Ivans piedzimis Maskavā un apbedīts Kremli, taču ārpus Kremļa sienas, pakalnā, uzbūvēja sev opričninas namu ar mūriem. Viņš dzīvoja tur it kā izsūtījumā. Par to 1564. gadā raksta kāds provinces hronists: «..dižais

¹ Черкасов Н. Записки советского актера. М., «Искусство», 1953, стр. 138.

valdnieks, cars, .. izveidoja Maskavā opričninu, pārcēlās no Kremļa pilsētas, no savas pils, pārgāja dzīvot aiz Ņeglinnajas upes uz Vozdviženskas ielu, uz Arbatu, uz kņaza Mihaila Temrjukoviča sētu, un lika valdnieks tai sētā sev greznu cara namu uzcelt un žogu ierīkot, visu no jauna būvēt. Tāpat arī pavēlēja ciematā (Aleksandrovā — S. V.) celt savu cara pilsētu un namu un saviem kņaziem un bajāriem, un galminiekiem lika ciematā celt savus namus un greznas mājas, un sāka valdnieks lielkņazs Ivans ciematā dzīvot ar visiem saviem bajāriem tik ilgi, cik vien viņam patikās.»¹

Nams bija plašs, izgreznots, nocietināts. Tajā tad arī tika pirmoreiz nodibināta opričnina. Nams nodega 1571. gadā, kad Devlets Girejs nodedzināja visu Maskavu.

Kopš tā laika nams vairs netika atjaunots. Tagad tajā vietā atrodas V. I. Ļeņina bibliotēka.

Cars no Kremļa uz turieni pārbrauca vienīgi pāri ielai, bet vecajai Maskavai šī pārceļšanās un opričnina maksāja dārgi.

Cars palāvās uz jauno opričninas karaspēku.

1571. gadā uz Maskavu devās Krimas hans Devlets Girejs. Devās ar nogajiešu ordu. Ar Kaukāzā savervētām nodalām. Devās ar lieliem spēkiem. Pretī izgāja krievu karaspēks. Kā vienmēr, tas nostājās pie Okas. Opričninu un zemessargu pulkus, kas, kā parasti, bija novietojušies pie Okas un vecajās Pieokas pilsētās, vadīja kņazs Čerkaskis. Opričninas pulki neieradās pilnā sastāvā. Gadījās tā, ka apjukušais cars pameta savus pulkus un nekavēdamies paslēpās Jaroslavļā.

Devlets pienāca pie Maskavas. Bija vasara, karsts, sauss laiks. Vējš pūta uz Maskavas pusi. Devlets aizdedzināja pilsētu.

Kaut gan Maskavas mājas šķīra dārzi, tās savienoja ielu koka bruģis. Māju jumti bija no koka, segti ar velēnām.

Baznīcas sāka zvanīt trauksmes zvanus, un šie zvani kļuva aizvien klusāki, jo baznīcas cita pēc citas nodega. Aizvien mazāk zvanu, aizvien skaļāka ugunsgrēka duņķa.

Cilvēki bēga uz Ņeglinnajas upi un slika tajā.

¹ Веселовский С. В. Исследование по истории opričniny. М., Издательство АН СССР, стр. 41.

Cilvēki bēga uz Kitaigorodu, uz Kremli, vartos drūmējās un spiedās.

Ugunsgrēks aizvien vairāk tuvojās. Zvani skanēja aizvien retāk. Pagrabos smaka cilvēki.

Pēc tam ugunsgrēks tuvojās Pušečnajas ielai, kur atradās pulvera dzirnavas.

Tās eksplodēja. Ugunsgrēks aptvēra seno Kremļa baznīcu jumtus.

Kad cars pēc ilga laika atgriezās, izrādījās, ka visā Maskavā nav pat vietas, kur varētu piesiet zirgu. Maskavas vairs nebija.

Liķus meta Maskavas upē, stūma ar mietiem — ūdens tos nespēja aiznest ne mēneša, ne pusotra mēneša laikā.

Hans Devlets aizdzina no Maskavas daudz gūstekņu pārdošanai un aizsūtīja caram Ivanam aizvainojošu vēstuli.

Nākamajā gadā atkal atnāca krimieši. Cars aizbrauca uz Novgorodu ar visu valsts kasi — tas bija saprātīgi, jo nevarēja atstāt bagātību ienaidniekam. Pavisam kasē bija vērtības, ko veda 450 vezumos.

Par zemes bajāru vadoni viņš iecēla Mihailu Vorotinski. Vorotinskis ar Hvorostinu sagaidīja tatārus tālu aiz Okas, kur uzcēla koka nocietinājumus. Tatāri aizgāja līdz nocietinājumiem, mēģināja tos sacirst un aizdedzināt. No augšas tatāriem cirta rokas. Un šajā brīdī no meža negaidot nāca varena visas Maskavas artilērijas zalve (krievu artilērija tajā laikā bija draudīga).

Hans Devlets bēga. Lielais murza Divejs nokļuva gūstā. Izbēga vienīgi daži tūkstoši no lielā karaspēka, kas uzbruka Krievijai un jau dalīja to, iecēla jaunus priekšniekus jauniekarotajās zemēs.

Mihailu Vorotinski cars 1573. gadā sodīja ar nāvi.

IEVADS SCENĀRIJA ANALĪZĒ

«Ivana Bargā» scenārijam bija divas sērijas. Eizensteins to rakstīja centīgi, ar lielu iedvesmu. Scenārijs sākās ar dziesmām un tapa kopā ar Prokofjeva mūziku. Tas ir ievērojams darbs.

Ne viss ievērojamais ir pareizs, ne visi ievērojamie cilvēki ir labi cilvēki, un ne viss nepareizās lietās ir nepareizs.

Vispirms uzrakstos tika sniegts laikmeta raksturojums: «Tajā gadsimtā, kad Eiropā valdīja Kārlis V un Filips II, Katrīna Mediči un hercogs Alba, Indriķis VIII un Marija Asīnainā, inkvizīcijas sārti un Bērtuļa nakts, Maskavas lielkņazu tronī uzkāpa tas, kas pirmais kļuva par visas Krievijas caru un patvaldnieku — cars Ivans Bargaiss.» (6. sēj., 204. lpp.)

Tas bija briesmīgs laiks un tik drīz nebeidzās. Dikensam «Stāstā par divām pilsētām», kura darbība notiek XVIII gadsimta beigās, parādīta tiesas sēde. Cilvēku apsūdz spiegošanā. Ko vajadzēja darīt ar apsūdzēto, ja viņu atzina par vainīgu? Publikai paskaidro, kas notiks ar apsūdzēto:

«Viņu izvilks no krātiņa un kārs, bet pilnīgi nepakārs. Pēc tam izņems no krātiņa un sāks graizīt, bet viņš skatīsies un pacietīs; pēc tam uzšķērdīs vēderu, izraus visas iekšas un viņa acu priekšā sadedzinās, un tikai pēc tam nocirtīs galvu un rumpi saskaldīs četrās daļās. Lūk, tāds ir spriedums.»

Tas, kas XVII gadsimtā notika Maskavā, pēc vairāk nekā simt gadiem vēl sarežģītākā veidā un ar vēl lielāku izdomu tika darīts Anglijā. Tas mums jāiegaumē.

Kā Eizenšteins iesāk savu epopeju? Viņš parāda noindētas mātes dēlu — pārbiedētu, kalsnu. Ivans sēd uz troņa lielkņaza tērpā. Viņa priekšā bajāri tik nekaunīgi ķildojas un pārdod valsts intereses, ka tas saprotams arī puisēnam. Aukle mierina puisēnu ar dziesmām. Tad atnāk kņazs Šuiskis. Šuiskis turpina strīdēties ar Bejski. Šuiskis apsēžas krēslā, ieliek kājas Ivana mātes gultā, vislaunākajiem vārdiem lamā puisēnu, kura māte grib pret Šuiski pacelt roku. Pēkšņi Ivans kliež: «Saņemiet viņu ciet!» Klusums. Bajāri kāpjjas atpakaļ uz durvju pusi. Ivans redz, ka durvis stāv suņu puisī. Tad viņš mierīgi saka: «Ņemiet ciet!» Šuiski sagrābj. Pēc kāda laika viens no suņu puisīem bailīgi paziņo, ka viņi bajāru nožņauguši.

Apspiestais puisēns ir Eizenšteina autobiogrāfisko piezīmju tēma. Viņš pats sevi sajuta par Deividu Koperfildu. Un šī aina ir kā apspiestā sapnis: «Ja es būtu cars, tad darītu tā...»

Šuiski patiešām nožņaudza suņu puisī un viņa galvu izmeta uz ielas. Tomēr tas notika savādāk. Viņu nožņaudza paša sāncenši bajāri.

Ivans nevarēja iznīcināt bajārus, lai arī to gribēja. Viņam vajadzēja izvēlēties, un viņš izvēlējās starp bajāru grupām.

Ir kļūda revolucionarizēt opričninu, nav vēsturiski pareizi dēvēt to par demokrātisku.

Galminieki un bajāri, kas bija opričninā, rīkojās tāpat kā visi bajāri —, aizveda no kaimiņiem viņu dzimtcilvēkus, tādā ceļā vairodami savu bagātību. Šajā cīņā cieta dzimtļaudis, kuru verdzība kļuva arvien smagāka. Opričnina nelikvidēja feodālo aristokrātiju. Tā neskāra lielākās kņazu dzimtas — Beļskus, Šuiskus, Romanovus. Protams, arī valdošajā sociālajā grupā notika pārmaiņas. Minēšu uzskatāmu piemēru.

Aprakstā par ceļojumu uz Maskavu Gerberšteins mums atstājis jātnieku attēlus — XV gadsimta vidus muižniekus. Muižnieki jāņ zirgos, sēž tajos pēc tatāru ieraduma — ar ceļgalos saliektām kājām, nevis kā bruņnieki — ar iztaisnotām.

Viņš bruņām un bruņu cepurēm viņiem vēl mugurā tegeļaji — gari, vatēti svārki ar stāvām apkaklēm, cik var spriest no zīmējuma, tām iekšpuse no ādas.

Tuvcīņā apkakles bija nepieciešamas tāpēc, ka cīnītāju kaklus gan aizsedza bruņu krekls, tomēr zobena trieciens pa bruņām varēja jātnieku nonāvēt vai kontuzēt.

Augstā apkakle mīksti aizsargāja kaklu, apslāpēja sitiena asumu.

Ivana Bargā laikā bajāri, arī opričņiki, mierīgas dzīves dienās nēsāja apģērbus ar stipri vaļējām apkaklēm, dažreiz aplika kaklarotas.

Kad Maskavas Dailes teātri iestudēja «Caru Fjodoru Joanoviču», māksliniekiem šai ziņā radās šaubas. Skatītāji tomēr atcerējās vēlinās bajāru domes zīmējumus.

XVII gadsimta beigās bajāru domes locekļi sēdēja kažokos ar stāvām apkaklēm. Šos kažokus bieži izsniedza no cara mantu glabātavas un, saņemot atpakaļ, pārbaudīja, vai tie nav bojāti.

Vidēja ranga komandiera kaujas tērps, ar kuru viņš varēja piedalīties cīņā, kļuva par galma kostīmu. Bajāru kārtā saira, kļuva muižnieciska. Stāvā apkakle kļuva par galma titula zīmi, vairs nebija karavīra apģērbs, jo ar-

mija saņēma citu bruņojumu, pārgāja uz šaujamašiem ieročiem.

Notika arī sociālas pārmaiņas.

A. Puškins nebija no tiem Puškiniem, kuri «cīnījās pret cariem», bet ir cēlies no Puškinu jaunākās līnijas — tiem, kam tāpat piederēja zemnieku apdzīvotas zemes, plaši īpašumi, kaut gan viņi paši neiepēma lielus amatus, nesēdēja bajāru domē un nepacēlās augstāk par galdziņa titulu.

Dramaturgs bieži pēc savas gribas vai nejauši piešķir saviem varoņiem citādu raksturu. Šekspira varonis Falstafs bija drošsirdīgs bruņinieks, atmiņas par viņu runāja pretī toreizējai karalienes Elizabetes galma izpratnei un varbūt pat toreizējiem Londonas iedzīvotāju uzskatiem.

Sergejs Eizenšteins savos pirmajos rakstos par Bargo uzskatīja, ka Bargais, tāpat kā Falstafs, ir apmelots, uzskatīja, ka opričņina bijusi progresīva, palīdzējusi caram uzvarēt feodāļus. Par cara pavadoni scenārists un režisors izvēlējās Maļutu Skuratovu.

Man par to iznāca runāt ar Eizenšteinu, iztaujājot par scenārija detaļām, un par daudz ko es strīdējos.

Es nevaru precīzi restaurēt sarunu, jo toreiz to nepublicēju, tādēļ jautājumu par Maļutu sadalīšu divās daļās: Maļutas parādīšanās un Maļutas nāve.

Eizenšteins scenārijā sāka strādāt ar efektīgi uzrakstītu, tomēr pēc savas uzbūves tradicionālu ainu montāžu.

Tas nav jāuzskata par kļūdu. Tur bija arī sasniegumi. Tolstojs ne vien rakstīja grāmatas tautai, bet arī mācījās no lubu literatūras.

PAR TO, KĀ SCENĀRIJĀ PARĀDĪTA TAUTA, UN PAR MAĻUTAS PARĀDĪŠANOS SCENĀRIJĀ UN VĒSTURĒ

Tauta scenārijā vislabāk parādīta brīdī, kad maskavieši iet lūgt caru atgriezties tronī un nedusmoties uz viņiem.

Pa ličloču taku sniegā kā melna lente plūst tauta.

Cars no augšas skatās. Cars parādīts profilā, pamazām tuvojoties. Tauta parādīta ainavā tālplānā.

Ir nostāsts par to, kā viens no cariem, dažreiz to attiecina arī uz pašu Ivanu Bargo, pirms kaujas licis katram kareivim nomest zemē pa naudas gabalam, bet pēc kaujas to pacelt.

Pēc atlikuma viņš uzzināja, cik cilvēku kaujā krituši.

Sergejs Eizenšteins «Ivanā Bargajā» karavīriem, sava darba meistariem, devis vārdus Foma un Jerjoma.

Tie ir humoristiskas tautasdziesmas varoņi: «Bet Jerjoma un Foma iekāpa laivā, kam nebija dibena...»

Katra nākamā rindiņa balstās uz sinonīma. Cilvēku liktenis ir vienāds, bet izteikts ar dažādiem vārdiem. Un būtībā viņi abi ir neveiksminieki.

Fomas un Jerjomas vārdu izvēle karavīriem tehniķiem, kādi acimredzot atkal tika izmantoti krievu karaspēkā, man šķiet pārsteidzīga un nevērīga, kaut gan piešķir papildu toni Kazaņas ieņemšanas ainām.

Jerjoma un Foma pārtrauc episko toni ar jautru stāstu par neveiksminiekiem.

Fomam un Jerjomam ir sava vieta karaspēkā: viņi kalā pīķus un zobenus, palīdz lielgabalniekiem.

Līdz tam tauta bija parādīta dumpī pret Gļinskiem.

Eizenšteins plaši izmanto kadru maiņu. Pirms uzbrukuma Kazaņai tatāru sūtnis pasniedz Ivanam nazi, sacīdams: «Lielais hans sūta nazi. Krievu car, vairies no kauna, krievu car, pats dari sev galu!»

Nazi patiešām sūtīja. To lielīdamies izdarija hans Devlets pēc tam, kad 1571. gadā bija līdz pamatiem nodezinājis Maskavu.

Scenārijā uzvarētāja izsmieklis pārveidots par nākamā uzvarētā lielīšanos. Mākslā tas ir likumīgi, īpaši tāpēc, ka Devlets galu galā tika uzvarēts.

Tautu pārstāv Grigorijs — nākamais Maļuta Skuratovs —, Foma un Jerjoma.

Grigorijs Maļuta ir varonis, ko grūti attēlot ar līdzjūtību.

Scenārijā Grigorijs Maļuta Skuratovs vispirms redzams tautas — dumpīgo maskaviešu vidū. Vēlāk viņš iegūst lielāku nozīmi.

Kazaņā Maļuta parādās pie Ivana Bargā kājām tieši no zemes. Šī metafora motivēta ar to, ka viņš rok eju zem Kazaņas mūriem, bet tas nozīmē, ka Maļuta Skuratovs ir cilvēks, ko radījusi pati Krievijas augsne, viņš šīs zemes cilvēks.

Tāda ir metaforas jēga.

Te izdarīta zināma korektīva.

Pirmo reizi Maļuta Skuratovs pieminēts, tā sakot, viņa autogrāfs sniegts, aprakstot Ivana soda ekspedīciju uz Novgorodu.

Priluckas Pestītāja baznīcas mirušo sarakstā mēs lasām: «Pēc Maļutas nosūtīšanas nogalināti pareizticīgie kristieši — tūkstoš četri simti deviņdesmit cilvēku — un vēl no stabulniekiem piecpadsmit cilvēku, kuru vārdus tu, Kungs, pats vēsti.»¹

Tādējādi Maļutu mēs redzam, vadot darbu, kas pat carā Ivanā radīja šausmas. Pats Bargais sodīja daudzus cilvēkus, kas 1570. gadā piedalījās represijās pret novgorodiešiem.

Bet Eizenšteina filmā Maļuta parādīts kā uzticams Bargā suns un kā viņa dēla apsargātājs.

Viņš tur mazo Dmitriju uz rokām tad, kad bajāri strīdas, vai zvērēt uzticību šim mazulim vai arī aicināt tronī plānprātīgo Vladimīru.

Bargajam vajadzēja baidīties par dēlu. Tāds strīds notika XV gadsimtā, kad bija dzīvs lielkņaza Vasilija mazdēls. Dmitrija tēvs Ivans Jaunais nomira. Vieni sacīja, ka jāzvēr uzticība lielkņaza vecākā dēla vecākajam dēlam. Citi, ka jāzvēr uzticība lielkņaza dēlam.

Viss beidzās ar to, ka Dmitrijs tika atzīts par mantinieku, bet pēc tam, jau kronēts, nokļuva cietumā.

1502. gadā viņam atņēma lielkņaza titulu, viņu aizliedza pieminēt ektīnijās.

1509. gadā viņu iekala ķēdēs un ievietoja šaurā cietumā, kur viņš nomira, kā hronists raksta, «atejas bedrē».

Ivana Bargā dēlam Dmitrijam patiešām draudēja nežēlīgs liktenis, tomēr Maļuta ar zidaini uz rokām — tas ir strīds ar tradīciju, ļoti ass strīds.

Kad man ar Eizenšteinu iznāca runāt par Maļutu, viņš dusmodamies sacīja, ka vēsturi vienmēr iepazīst no kino-filmām. Kādreiz parādīsies «Mātes un Maļutas nams».

Balstīdamies uz vārdu Maļuta un mazulis tuvību, Eizenšteins parodēja izteicienu «Mātes un mazuļa nams». Starp citu, saruna notika pie Maskavas upes bijušā «Bērnu nama» priekšā.

¹ Зимин А. А. Опричнина Ивана Грозного, стр. 405—406.

Maļutas bojāeja aprakstīta vēsturiski ticamāk nekā viņa parādīšanās.

Maļuta bija tālredzīgs cilvēks. Vienu meitu viņš izprecināja Borisam Godunovam, otru — Vasilija Šuiska radniekam.

Tā necils muižnieks kļuva par divu valdošu namu radnieku un carienes tēvu.

Kād Ivans likvidēja opričņinu, stingri aizliegdam pat pieminēt un izrunāt šo vārdu, Maļuta saprata, ka arī viņam tuvojas nāve.

Viņš nebija karavīrs, nekad nebija dienējis pat miesas-sargos, tas ir, pēc mūsu izpratnes, nebija iestājies kara skolā, taču viņš piedalījās uzbrukumā pilij un gāja bojā.

Tā bija saprātīga un savā ziņā drošsirdīga cilvēka nāve.

Sergejs Eizenšteins šo nāvi parādīja ar tādu kinematogrāfisku paņēmieni, kas vienmēr ietekmē skatītāju. Kvēlo deglis, tūlīt notiks sprādziens, cilvēki baidās no šī degļa. Parasti pēdējā brīdī atsteidzas palīgi un sprādziens nenotiek.

Eizenšteinam tas parādīts tā:

«Veisenšteinas pils rītausmā.»

Pilī fon Oldenboks gatavojas uzspridzināt nocietinājumus.

«Maļuta trauc no aizsega uz aizsegu. Ved sev līdzī karaspēku. Pazemē pēkšņi atskan izmisīgs kļiedziens: sūtnis, sapratis, ka draud nāve, nāves bailēs metas pie Oldenboka, stiepjās pēc degauklas, grib to nodzēst. Oldenboks dzelžainā tvērienā notur vācieti. Neļauj tam aizsniegt degauklu.

Pa degauklu skrien uguns.

Uz skatuves parādās Maļuta.»

Seko šāda traģiska aina:

«Notiek trešais — pēdējais — sprādziens.

Tornis uzlido gaisā.

Akmeņi un balķi grūst Maļutam virsū.

Zeltītais cara karogs nesatricināmi pliv putekļos.

Ivans afektā komandē.

Ar karaspēku steidzas pie Maļutas.

Necilvēciskās pūlēs Maļuta notur spraisli.

Ar brīvo roku izstiepj karogu.

Sauc pēc maiņas.

Cars steidzas ar karaspēku.

Siena smagi gulstas virsū Maļutam.

Maļuta tur sienu ar vienu roku.

Otrā izstiepis karogu..

Siena sveras uz leju.

Maļuta tur sienu ar vienu roku.

Ar kājām zemē atspiedies.

Nodod karogu Volņecam.» (6. sēj., 414.—416. lpp.)

Neturpināšu citātus. Pateikšu, ka jau saspiesto Maļutu aiznes līdz jūrai, līdz Baltijas jūrai, uz kuru tik traģiski tiecās Ivans.

No kurienes tas ņemts?

Eizenšteins, gribēdams izmantot pārbaudītu sižetiskās atrakcijas materiālu, to apzināti aizguvis no Dimā. Dimā «Trīs musketieros» parādīja vientiesīgo spēkavīru Portosu, komisko skopā notāra sievas mīļāko. Dāma labprāt apdāvina mīļāko, taču dāvina sliktas mantas. Tas musketieru acīs Portosu pazemo.

Tad notārs nomirst. Portoss kļuvis bagāts. Tagad viņš sapņo par titulu. Pie viņa ierodas Aramiss, kas kļuvis par jezuītu vadītāju un organizē sazvērestību pret karali. Tas viss notiek romānā «Pēc desmit gadiem». Sazvērestība neizdodas. Gaida apcietināšanu. Portoss bēg cauri alai, taču priekšlaicīgi notiek sprādziens.

Nodaļa saucās «Titāna nāve». Romāna gaitā Portoss nepieciešams kā pusdievs, naivais varonis.

Alas velve krīt virsū Portosam.

Citēju:

«Portoss sajuta, kā viņam zem kājām trīs gabalos sašķēlusies zeme. Viņš izpleta pa labi un pa kreisi savas varenās rokas, lai noturētu klintis, kas gāzās viņam virsū. Gigantiski blūķi atspiedās uz viņa plaukstām, viņš nolieca galvu, un uz viņa muguras uzvēlās trešais granīta blūķis.

Uz mirkli Portosa rokas padevās pārmērīgajam svaram, tomēr šis Herkules sakopoja spēkus, un cietuma sienas, kas bija gatavas viņu aprīt, pamazām izpletās un ļāva viņam iztaisnoties. Viņš parādījās varenu granīta blūķu ielenkumā it kā sākotnējā haosa dēmons. Bet, atbīdījies

bluķus, kas spiedās viņam virsū no sāniem, viņš vienlaikus laupīja atbalsta punktu monolītam, kas gulēja uz viņa pleciem. Šī krava saspieda viņu un nogāza uz ceļiem. Kluči, kas atradās abās pusēs un ko viņa ķermeņa necilvēciskā piepūle bija uz mirkli atbīdījusi nost, atkal sāka spiesties kopā un pievienoja savu svaru milzīgā monolīta svaram, ar kuru vien jau pilnīgi pietiktu, lai saspiestu kādus desmit cilvēkus.»

Maļuta iet bojā kā titāns, taču reizē arī kā feļetona romāna varonis, kā sižetiskais atrakcijas varonis. Viņš iet bojā, izraudamies no apgaismojuma, kādā to pazīst vēsture.

Man jāpiebilst, ka bruņinieki pili patiešām uzspridzināja.

KARS

Notika karš starp Franciju, Angliju un Vāciju. To sākumā sauca par uzjautriņošu un smieklīgu. Pēc tam sabruka valsts pēc valsts. Vācieši strauji uzbruka.

Mēs mēģinājām novilcināt sadursmi. Fašisti paplašināja savu placdarmu.

Atnāca karš. Atnāca vasara. Karš bieži atnāk, kad sāk nobriest labība, uzbrūk, lai novājinātu ienaidnieku, sa-grābjot ražu.

Bombardēja Maskavu.

Daudzstāvu nama bēniņos Lavrušina šķērsielā, pretim Tretjakova galerijai, dežurēja rakstnieki ar koka lāpstām, gaidīdami degbumbas.

Bumbas izrādījās ne visai briesmīgas, tās varēja paņemt ar rokām un aizmest.

Pie Borisa Pasternaka kājām nokrita fugasa bumba, pārsita trīs betona pārsedes un sprāga zem Paustovska tukšā dzīvokļa. Sprādziens uzsita uz augšu grīdu. Grīda atspiedās pret smagu skapi.

Bija rīts, kad cilvēki iegāja Paustovska dzīvoklī. Atvēra durvis. Spīdēja saule. Visa istaba bija šķembu pilna. Būrītis ar kanārijputniņu sasis, saules apspīdēts. Sasis tajā būrītī saules staros sēdēja zeltains putniņš un dziedāja jautru dziesmu. Nodziedāja un nokrita beigts. Tas dziesmā nejuta nāvi, dziedāja aiz ieraduma, jo bija pieradis dziedāt saullēkta laikā.

Karš pie mums atnāca negaidot un ar viltu.

Anglija pārspēja Franciju gudrībā par Lamanša tiesu.
Amerika bija gudrāka par okeāna tiesu.

Amerika tirgojās un skatījās, kas notiks tālāk.

Komiķis Čaplins, viens no pirmajiem tālredzīgajiem, sāka bridināt Ameriku, viņš it kā paredzēja Pīrlharboru. Sānfrancisko viņš runāja Krievijas palīdzības komitejas mītiņā. Viņš runāja par to, ka pagaidām cīnās vienīgi krievi. Viņš jau bija notēlojis Hitleru filmā «Diktators», viņš izprata varoni, kuru tēloja, un zināja tā elpas dziļumu.

Runas mītiņā bija atturīgas. Runāja, ka krievi, protams, var būt mūsu sabiedrotie, tomēr būtībā tie ir nejausi paziņas.

Daudzi cilvēki mītiņā ieradās tāpēc, lai paskatītos uz Čaplīnu. Draudīgajā pirmskara montāžā Čaplīns mītiņā bija galvenā atrakcija.

Viņš runāja. Viņš bija ģērbies smokingā. Bija neparasti elegants. Tas vien jau bija atrakcija. Viņš it kā nemaz nebija Čaplīns, tādēļ viņu sagaidīja ar aplausiem.

Kad troksnis norima, Čaplīns pateica vienu vārdu: «Biedri!» Mītiņa dalībnieki sāka smieties. Kad smieklī aplūsa, Čaplīns atkātoja: «Es patiesi gribu sacīt — biedri!» Smieklu vairs nebija. Zālē valdīja neizpratne. Čaplīns sacīja: «Domāju, ka šodien šajā zālē ir daudz krievu, un, zināms, cik varonīgi šinī brīdī cīnās un mirst jūsu tautieši, es uzskatu par lielu godu saukt jūs par biedriem.»

Daudzi piecēlās.

Čaplīns sacīja: «Es neesmu komunisti, bet esmu cilvēks un, šķiet, pazīstu cilvēciskās izjūtas. Komunisti neatšķiras no pārējiem, viņi cieš tāpat kā mēs un mirst arī tāpat kā mēs. Komunistu māte ir gluži tāda pati kā jebkura cita māte.»¹

Viņš runāja četrdesmit minūtes. Par šīm četrdesmit minūtēm viņam bija dārgi jāsamaksā.

Putni lido, mums nezināmā veidā atrodot savu ceļu. Tie lido pa seniem ceļiem, dažreiz atkārtotot vairs neeksistējošu krastu līnijas. Tie lido uz vecajām ligzdām.

¹ Čaplīns Čārlzs. Mana dzīve. R., «Liesma», 1966, 417. lpp.

Izciliem cilvēkiem piemīt spēja pareizi un pārsteidzoši noteikt savu ceļu, un tādēļ viņi saka divainas runas.

Čaplins pazaudēja savu svešo dzimteni, viņam vajadzēja aizbraukt no Amerikas, jo Amerika pārstāja viņu pazīt; viņš sāka uzņemt skumjas filmas par jaunajiem laikiem. Viņš aizbrauca veiksmīgs, bagāts uz Angliju, kas arī negribēja viņu pazīt. Pēc tam viņš aizbrauca uz klasisko trimdas zemi Šveici. Tā telpā starp valstīm labklājīgā vakuumā dzīvo Čārlijs Čaplins, kurš drīz mūs pārsteigs arī ar garu mūžu. Vai tikai viņš nav nemirstīgs? Viņam ir daudz mazu bērnu, bet tie droši vien jau izauguši, kamēr es par tiem domāju. Viņam pat pietika laika uzņemt dažas filmas par bagātiem cilvēkiem, par viņu jautro dzīvi, un viņš bija pārsteigts, ka šīm filmām nebija panākumu.

Šis lieliskais cilvēks savā grāmatā atceras Eizenšteinu. Viņš apskauda Sergeju Eizenšteinu, uzskatīdams, ka aiz viņa stāv kulturālu un izglītotu senču paaudzes. Tā īsti nav. Eizenšteina senčos ir trīs vai četras intelligentu paaudzes — tas nav daudz. Čaplins ir aktiera un aktrises dēls. Bet Čaplins par Eizenšteinu un viņa darbu saka:

«Eizenšteina darbs «Ivans Bargais», ko redzēju pēc otrā pasaules kara, bija visu vēsturisko filmu augstākais sasniegums. Krievu režisors traktēja vēsturi dzejiski — un šī metode ir lieliska. Kad iedomājos, cik briesmīgi dažkārt izkropļo pat nesenus notikumus, tad vēsture izraisa manī vienīgi skepsi. Dzejiska interpretācija turpretī sniedz vispārēju laikmeta ainu. Gribētos teikt, ka mākslas darbi parāda faktus un detaļas patiesāk nekā vēstures grāmatas.»¹

Ar šiem vārdiem mēs beigsim stāstu par otru šīs grāmatas varoni — par Čārliju Čaplīnu, nabadzīgo zēnu, par jauno aktieri, kas tēloja nabagu ar katliņu galvā un vēlāk izrādījās vienīgais cilvēks katliņā, jo pasaule jau bija uzlikusi mīkstas platmales. Viņš aiziet no mūsu grāmatas — dižais cilvēks Čārlijs Čaplins. Viņš ir Šveices pavalstnieks, dzīvo valstī, kurā runā trīs vai četras valodās. Šveices fabrikās strādā ārzemju strādnieki, kas nav šīs valsts pilsoņi, viņi droši vien runā visās Eiropas valodās.

Paliec sveiks, Čārlij, lai tev ilgs mūžs!

¹ Čaplins Čārlzs. Mana dzīve. R., «Liesma», 1966, 332. lpp.

Stāsta, ka plašā Tjanšana kalnu ķēde radusies, savelkoties lieliem zemes slāņiem, kas sablīvējušies kroku veidā.

Kroku loki vērsti uz vienu pusi, tās pārtrauc granīta masīvi, kas izlauzušies cauri jaunākajiem iežiem.

Pie Alatau kalnu — Tjanšana daļas — stāvajām krokām atrodas skaista un stāva pilsēta.

Man šķiet, ka tā ir pati zaļākā pilsēta mūsu valstī.

Ariki, kas strauji tek pa Alma-Atas ielām, ir runīgi.

Kalnu kroku dziļumā atrodas neievērojamā Kaskelenas aiza. Tā ir izolēta un saules pielijusi. Eizenšteins un Špeneļis tajā uzbūvēja Kazaņas dekorāciju. Visā pasaulē dekorācijas darina no finiera. Šī dekorācija veidota no zāles pinumiem un maisu drēbes.

Sergeja Eizenšteina bagātajā iztēlē radās doma Kazaņas cietokšņa dekorāciju izgreznot ar karogiem.

Karogi plīvo vējā.

Plīvojošie karogi piešķir dekorācijai dziļumu, realitāti.

Blakus audumam dekorācijas patiešām šķiet veidotas no akmens.

Turpat līdzās lielais grima meistars V. Gorjunovs pats ar savām rokām uzcēla būdu, būdā nolika krēslu un krēslam piestiprināja balstu aktieru galvām.

Šis balsts atšķirās no vecu fotoateljē balstiem ar to, ka Gorjunova veidotie grimi bija domāti filmēšanai kustībā.

Gorjunovs negrimē — viņš veido skulpturālu seju, uz tver ūsu līniju, izprot matu saskaņu ar galvaskausa formu, ar aktiera sejas kustībām.

Pirms tikšanās ar ekrānu, kur viss tiks uzņemts kustībā, krēslā gul N. Čerkasovs.

Čerkasovs nodzīvojis garu mūžu.

Viņš stāstīja, ka viņa pirmā loma bijusi ūdenszāle. Ločdamies viņš kādā pantomīmā atveidojis ūdenszāles kustības. Pirms kino viņš uzstājās uz estrādes, imitējot dāņu komiķi Patu.

Pirms Nikolajs Čerkasovs tēloja donu Kihotu G. Kozinceva filmā, viņš kādā ekscentriskā uzvedumā, tērpies dona Kihota bruņās, brauca ar velosipēdu.

¹ ЦОКС — Центральная объединенная киностудия (Centrālā apvienotā kinostudija). *Tulk.*

Mūsu aktieri, režisori, mākslinieki savā laikā nodarbojušies ar ekscentriādi.

Feksu ekscentriādē piedalījās ievērojamais rakstnieks Jurijs Tiņanovs un teicamais grieķu tragēdijas un Aristofāna komēdiju pazinējs Adrians Piotrovskis.

Jaunais Čerkasovs tēloja sirmgalvi — profesoru Poļežajevu; profesors vecīgi strauji uzskrēja pa universitātes kāpnēm. Tievās, stiprās kājas apvija plīvojošas bikses. Čerkasovs prata jauneklīgi tēlot vecumu, bet neprata noslēpt jaunību.

Viņš prata atveidot tādu Paganelu, kādu mēs to atcerējāmies no jaunībā lasītajām neaizmirstamajām Žila Verna grāmatām par ģeogrāfu un drosminieku Paganelu.

Viņš bija Aleksandrs Nevskis un Gorkijs.

Kas gan viņš tik nebija!

Ekscentriādes ceļš, daudzveidīgas teatrālas kustības ceļš, ja tas iets nopietni un ar iedvesmu — ir nopietns ceļš.

Čerkasovs uz Alma-Atu atlidoja no Novosibirskas.

Es nezinu, ko viņš tēloja Novosibirskā, bet Alma-Atā — Ivanu Bargo.

Viņš gulēja krēslā, viņu grimēja.

Viņš nebija līdzīgs Bargajam, bet viņš varēja to notēlot.

Kā par Ivanu Bargo stāstīja Danijs Princs no Buhovas, kas divas reizes — 1567. gadā un 1578. gadā — bija ieradies Maskavā, tad viņš bijis liela auguma, ar spēcīgu un diezgan resnu ķermeni, viņa lielās acis pastāvīgi šaudījušās, visu novērojušās un nekad nav bijušas mierīgas. Viņam bijusi sarkanīga bārda, bieza un gara, skūtā galva ar blīvajiem sariem gandrīz skaista. Dūsmās viņš bijis kā bezprātīgs.

Caru nomāca netikumi; viņš bija noguris, vērojot laika skrējieni.

Laiks saspiedās, pacēlās kalnu krokās, izlauzās izvirdumos.

Bargais nav bijis līdzīgs dūsmīgajam sirmgalvim ar garo zizli, kādu to Antokojskis attēlojis savā skulptūrā.

Bargais nav atminēts, nav ieraudzīts.

Apspriedes laikā baznīcas padomē, kas bija iesaukta par «simtgalvi», tika apspriests jautājums, kā gleznot Jēzu: vai viņam jābūt skaistam, vai arī viņa nāve jāpa-

rāda moku un ciešanu pilna — kā jebkura krustā sistā nāve.

Strīdējās.

Bargais sacīja:

«Kam dots, tas arī gleznotu, bet kam ne — vai mazums citu nodarbību.»

Cilvēkiem, kas uzpēma filmu «Ivans Bargais», «bija dots». Dots pilnā mērā. Viņi uzcēla iedvesmu kā nastu plecās. Un zem šīs nastas paspēja sarunāties, atceroties šodienu un rītdienu.

Atceroties cerību.

Čerkašovs mainījās līdzī tam, kā Eizenšteins iepazina Ivanu Bargo. Mainījās lielā aktrise Serafīma Birmane, Bargā antagoniste, cilvēks no vienas dzimtas ar viņu, ar vienu elpu.

Viņi cīnījās par troni, cīnījās nežēlīgi, viņu mērķi bija dažādi.

Kino, ja tas ir labs, gandrīz viss ir patiesība, vienīgi cilvēki tajā nemirst no tiesas, bet brokāts, samts, ādas, audumi — viss ir īsts, mākslinieka patiesi saskatīts un ap-
taustīts.

Alma-Atā ieradās J. Raizmans — izcils drēbnieks, cilvēks, kas bija uzsūcis sevī ne mazumu vecās Maskavas teātra un sadzīves kultūras. Viņš pēc atmiņas citēja gudrus vārdus.

«Korovins man sacīja,» Raizmans paziņoja, «ka mākslas darbs nekad nedrīkst būt līdz galam pabeigts.»

Repins gleznoja grandiozu audeklu «Valsts domes sēde». Cilvēki tajā līdzīgi vecu, vietām apzeltītu spilgtkrāsainu putnu baram.

Viņi sēž mūsu priekšā gan profilā, gan trīsceturtdaļprofilā, dažreiz sēž tā, ka mēs tos redzam no mugurpuses, it kā nejauši pārsteigtus.

Viņi nav pabeigti, viņi ir pārakmeņojušies laika vilniši.

Viņi aizies, aiztecēs, tiks iznīcināti.

Reālistiskā zīmējuma nepabeigtībā slēpjas realitāte.

Raizmans piegrieza, pārtaisīja, pārdomāja.

Eizenšteins filmai uzzīmēja vairāk nekā divtūkstoš skici, mākslinieks to visu jau redzēja kopumā. Viņš Raizmanam iedeva kostīmu skices. Tas viņam iebilda:

«Sergej Mihailovič, jūs līdz galam nesaprotat pasūtītāju. Jāredz, kāds viņš ir, jāuzmin, kāds viņš grib būt, jāizlemj, kā viņu iztaisīt tādu, lai viņš būtu pārsteigts un

iēpriecināts. Jūs taču zināt, ka tajos laikos kaftānu plecos iešuva vieglus, pašaurus, kumpainus bērza dēlišus. Pagarināšu tos par divu pirkstu platumu, un viduklis kļūs tievāks. Žarovs ir lielisks aktieris — viņam tas pieguls ticami. Jūs saprotiet, ka tas bende būtu apmierināts ar manu piegriezumu, bet to kostīmu, ko jūs uzzīmējāt, Maļuta nevilktu mugurā, un ateljē ar viņu iznāktu nepatīkšanas.»

J. Raizmans Alma-Atā slimoja ar tuberkulozi, saaukstējās milzīgajā, jaunajā ēkā, pie kuras bija izkārtne «COKS», tas ir, Centrālā apvienotā kinostudija.

Kas tas par vārdul! Labāks par jebkuru iesauku.

Tur filmēja ievērojamais operators Andrejs Moskvins.

Moskvins ilgi strādāja kopā ar «feksiem», saprata, ka melnais un pelēkais arī ir krāsa.

Viņš pēc Altmana zīmējumiem «Donā Kihotā» uzņēma hercoga pili tā, lai melnajā krāsā saskatītu krāsainu samtu, lai skatītāji to varētu just.

Eduards Tisē bija operators, kas saprata dabu, ūdens kustību, koka ēnu, miglu un cilvēku dabā. Andrejs Moskvins ilgus gadus pavadīja paviljonā un sapņoja par krāsu.

Kā Bēthovens mūža pēdējos gados, būdams kurls, dzirdēja savu mūziku, tā Moskvins redzēja slikti un taupīja acis krāsai, nevis krāsainajam kino.

Viņš sapņoja par krāsainām ēnām, par sienu refleksiem, kas krāsai piešķir dziļumu un cilvēku novieto telpā.

Režisors un operators bija laimīgi, kopā strādājot Alma-Atā ēkā ar lepno nosaukumu «COKS».

Šis vārds atgādina skaņu, kas rodas, sasitot lielu trauku.

COKS Lielā Tēvijas kara bada laikā šalauza daudzus likteņus. Atceros daudzus, rakstu par diviem.

Aiz spēku izsīkuma nomira mākslinieks Vsevolods Voinovs. Viņam Eizenšteins nesa savus trauksmainos, traģisma pilnos zīmējumus. Mākslinieks dienas un naktis sēdēja pie vecām grāmatām, pētīdams senos apģērbus, zīmēja kostīmu skices, samierinādams patiesību ar izdomu. Režisora apstiprinātās skices pēc tam nonāca pie J. Raizmana. Voinovs nomira 1942. gadā, vēl pirms filmēšanas sākuma, tādēļ viņa vārds nav minēts filmas titros. Atcerēsimies viņu šeit. COKS laikmets sagrāva «Ivana Bargā» otrā režisora Borisa Svešņikova veselību. Atceros viņu no citām filmām — enerģisku, inteligentu, vienkāršu.

Skatītājs nepazīst otros režisorus, kritiķi raksta par

inscenētājiem. Otrajam režisoram jābūt talantīgam un nemanāmam. Uz viņa pleciem gulstas smagais filmēšanas sagatavošanas darbs.

Eizenšteins bezgalīgi ticēja Borisam. Biedri viņu mīlēja, paklausīja, nosauca par ģeniālu organizatoru. Borisam Svešņikovam jāienem sava vieta izcilās Eizenšteina gvardes sarakstā līdzās «Potjomkina» dzelzs piecniekam.

Šīs atmiņas nav pārmetums kinematogrāfijai par aizmāršību. Noliecu galvu lielo mākslinieku pašreizējai līdzstrādnieku priekšā, — to priekšā, kuru vārdus skatītājs izlasa titros, bet neiegaumē. COKS nesaplīsa, tā palika kino vēsturē kā pašreizējās piemērs.

Puškins par daiļradi saka:

Šie senie paziņas un manu sapņu augļi...

Ieceru plankumi, stenogrāfiskie iespaidu pieraksti, kas nav skaidri pat autoram, atdzīvojas, kļūst par matrožiem uz mākslinieka gribas radīta kuģa, un milzenis sāk kustēties, un mākslinieks pats sev jautā par ceļa mērķi:

Lūk, tāl — un matroži uz priekšu metas, lien
Tie augšup, lejup — buras pūšas, vēja pilnas,
Un milzenis, ar krūti slīdot, pāršķel vilni...
... Un peld. Kurp doties mums?

Kino «matroži» ir cilvēki, jaunā veidā skatīti, dzīvi cilvēki.

Cilvēcisko eksistenču haoss, ģenētisko īpašību sajaukums tiek sakārtots noteiktā sistēmā, it kā uzzīmēts uz kartītēm.

Tā Vaļa Kuzņecova Alma-Atas ļaužu drūznā meklēja Eizenšteinam bajārus, tatārus, strēļus, bruņiniekus, Livonijas sūtnus.

Atrada tos kā projām aizsviesta trauka lauskas. Režisors iepazīna cilvēkus, saskatīja tajos senus paziņas, citreiz tos izdomāja, apvienoja, izgudrodams kaut ko jaunu.

Tā top filmas.

Atercos nabadzīgai oranžērijai līdzīgo Pirmās kinofabrikas ateljē Žitnajas ielā, par «Mežrabpom» paviljonu pārvērstā bijušā Jara spoguļu sienas, milzīgos Potiļihās paviljonus, kuros pat cepelīns varētu apmaldīties. Salauzītos Potiļihās gaitenšus un izliektos Gorkija studijas gaitenšus.

¹ Atdzejojis Pēteris Zirnītis.

Kinematogrāfijā viegli ieiet, bet grūti no tās iziet, tā mainās pati. Maiņas mākslā ir mokošas.

Bet kino uzplaukst īsta draudzība.

Cilvēki aug kā koki mežā, cits citu augumā apsteigdami.

Tā auga Eizenšteins ar Aleksandrovu, ar dzelzs piecnieku, ar ievērojamo, ģenialitātē viņam līdzīgo komponistu Prokofjevu, ar aktieriem.

A. Moskvins it kā visu mūžu bija gaidījis Eizenšteinu. Viņi kopīgi auda «Ivana Bargā» audumu.

Kad Eizenšteins nomira, no Ļeņingradas atbrauca Moskvins. Operators klusēdams stāvēja pie platās gultas, kurā starp maskām un koka apustullem mierīgi, atmetis pazīstamo galvu, pavisam nedramatiski gulēja pazīstamajā uzvalkā iegērbts augums.

Moskvins ilgi klusēja, pēc tam klusi sacīja:

— Lūdzu, uzdāviniet man vienu mantul

— Ņem, kādu gribi, — Ataševa teica.

— Uzdāvēni man Sergeja Mihailoviča melno, vatēto cepuril

Viņš aizgāja ar šo cepuri; lūdza to novietot pēc nāves zārkā.

Filmēšanas paviljonā rodas neparastas simpātijas, kas pašas sev neatzīstas savā spēkā.

Kad Eizenšteins nomira, dzīve kļuva nabadzīgāka.

Arī A. Moskvins nomira.

Daudzi kinodarbinieki apgūlušies kapsētās.

Kinematogrāfija tomēr neaizgāja bojā.

Tā noturējās uz savām dziļajām saknēm.

IVANS BARGAIS ALMA-ATĀ

Sergejs Eizenšteins ar scenāriju un pavisam mazu uzņemšanas grupu aizbrauca uz austrumiem, atstādams kinostudiju «Mosfilm».

Alma-Atu agrāk sauca par Verniju. Sergejs Eizenšteins ieradās šajā pilsētā laikā, kad tās nami kāpa aizvien augstāk pa Tjanšana nogāzēm. Šīs nogāzes veido zaļus pauguru stāvus un beidzas sniegos.

Lejup, cauri pilsētai, ariķos čalodams tek straujš ūdens.

Papeles kā zaļi stabi iedzītas nogāzē, pa kuru skrien iela.

Pilsēta ierakusies mazās Almaatinkas upītes izskalojumos.

Tā atrodas zemestrīču un lavīnu rajonā.

Papeļu zaļums ieaug spilgti zilajās, ārkārtīgi zilajās debesīs.

Ziemā Alma-Atā dažreiz snieg sniegs, tas klusu nolaižas uz kokiem.

Pēkšņi var dzirdēt, kā no smaguma nolūst zars un atkalina stumbra zeltaino miesu. Sniegs un kalnu saule, karsta saule.

Alma-Ata uzcelta krauji.

Kinofabrika atradās pilsētas labākajā ēkā — Kultūras namā.

Izrādījās, ka nav finiera, no kā izgatavot dekorāciju pamatnes.

Tad iedomājās, ka Kazahijā aug lieli krūmi, ko sauc par čijiem. No tiem izgatavo pinumus, ko likt zem voiloka. Kad sāka gatavot «Ivana Bargā» dekorācijas, uz balķiem uzklāja čiju pinumus un pēc tam apmeta.

Vladimirs Lugovskojs atbrauca palīdzēt Eizenšteinam, rakstīja par viņu dzejoļus, nosauca Alma-Atu par sapņu pilsētu.

Pilsēta bija pārpildīta ar cilvēkiem. Dzīvoja visur — būvēja šķērssienu, dzīvoja pagrabos un neuzcelto ēku pamatos.

Ja naktī pilsētas tuvumā nokļūsti stepē, redzi, cik plašas ir zvaigžņotās debesis. Es nekad nebiju redzējis tik augstas, bezgalīgas debesis, kas likās gulstam tieši uz zemes. Šķiet, ka debesu malas pabāztas zem zemes malām kā palags zem matrača. Zvaigznes guļ zālē.

Tā bija nepazīstama zeme. Mežonīgi, tievi, it kā starp milzīgas grāmatas lapām izžāvēti, suņi dzenāja dzeiranu barus. Blakus — dzelzceļš, telegrāfa stabi, uz kuriem sēdēja ērgļi, jo šajā plašajā zemē pat putnam nebija uz kā apsēties.

Tas bija tuksnesīgs, draudīgs novads.

Radio ziņoja par atkāpšanos. Vācieši mātās virsū.

Sergejs Eizenšteins neparko negribēja aizbraukt no Maskavas. Tur bija aizritējis viss viņa jaunrades ceļš. Kinofabrikas pagalmā bija apraktas kārbas ar «Tērces plāvu»; viņš joprojām cerēja, ka tās atdzims un iznāks zemes virsū, viņš ticēja, ka pēc uzvaras triumfēs labais.

Viņš strādāja, zīmēja, grimēja, filmēja, lasīja. Domāja.

Tomēr tajā laikā viņš bija iedziļinājies Ivana laikmetā, un, jo vairāk viņš tajā iedziļinājās, jo vairāk saprata Ivanu un atkāpās no jau gatavā scenārija, kaut arī nedarija to apzināti.

Alma-Atas nomalē atrodas zooloģiskais dārzs. Eizenšteins gāja uz turieni. Zvēros viņš redzēja savus draugus, sava un Ivana Bargā laika cilvēkus.

«Stepes ērgļi ar izbužinātajām spalvām uz galvas līdzīgi mana pavadoņa krustmātei. Bezragainais briedis ar milzīgām, melnām, mitrām acīm līdzīgs manam pavadonim.» (1. sēj., 493. lpp.)

Aprakstīts sniega leopards, kas pilnīgi nekustīgi raugās uz cilvēkiem. Leopards dzīvo pats savu zvēra dzīvi. Kā tu to tiesāsi? Tas starp krātiņa režģiem izstiepis spēcīgo un miksto ķepu. Tas ir sniega tīģeris, plēsoņa, kas bēg uz ledājiem, kad viņu vajā.

Sergejs Eizenšteins pieraksta:

«Rīt sūtišu Mišu Kuzņecovu izpētīt leoparda acis Fedjkas Basmanova lomai.» (1. sēj., 494. lpp.)

Tālāk — pērtiķi. Eizenšteinu pārsteidza pērtiķu loģikas divainība. Pērtiķim iemeta burkānu. Tas trīs lēcienos bija klāt burkānam, nenovērsdams skatienu no dzeltenā kumosa. Redzes lokā iekļuva balts papīritis. Balts rada asāku iespaidu nekā blāvi sarkanīgais. Burkāns tika aizmirsts. Pērtiķis pieskrēja pie papīriša. Bet tad ieraudzīja kustīgu zaru. Kustība ir interesantāka par krāsu. Eizenšteins raksta:

«Es tāpat lēkāju no priekšmeta uz priekšmetu, tiklīdz atmiņā pagadās kas cits.

Taču atšķirībā no pērtiķa es tomēr dažreiz atgriezos pie sākotnējā.» (1. sēj., 496. lpp.)

Sergeja Eizenšteina ironijai nav taisnība, tādēļ viņš arī var runāt par savu nelōģiskumu, par lēkāšanu no tēmas uz tēmu.

Viņš vienmēr, pārvarot atstatumu, atgriežas pie vienas tēmas.

Šāda tēma viņam toreiz uz ilgu laiku bija vēl neatminētais Ivans Bargais. Bija vēl cita tēma — krāsa. Ne krāsainais kino.

Tehniski apguvuši krāsaino filmas lenti, režisori filmās sarīkoja dažādu krāsu audumu izstādi.

Filmēja dīvānus, uz kuriem atradās krāsaini spilveni. Izmēģinājumiem tas nav slikti, tomēr neatsedz cilvēka dzīvi, bet gan aizsedz to ar spilveniem.

Sergejs Eizenšteins toreiz aizrāvās ar krāsām, viņu valdināja Andreja Belija grāmata. Grāmata bija uzrakstīta 1934. gadā. Tā saucās «Gogoļa meistarība».

Belijs — izcils meistars un teorētiķis — līdz šai grāmatai nonāca tiešā ceļā. Viņš gribēja noskaidrot krāsu semantiku, krāsas jēdzienisko nozīmi. Mēs taču zinām, ka baltā krāsa mums parasti ir prieka un greznuma krāsa. Zied ābeles, bet arī dūmi ir balti.

Jeseņins redz ābeles ziedēšanu kā dūmus. Ābeles zied tad, kad vēl var būt salnas un gaisu silda ar dūmiem.

Baltā krāsa parasti nav draudu krāsa. Bet Sergejs Eizenšteins bruņinieku karaspēku apgērba baltā krāsā.

Baltās bruņās tērptu cilvēku rindas pa balto ledu gāžas virsū neizskatīgām ragavām, krievu karavīru aitādas kažokiem. «Aleksandrs Nevsķis» bija izcila filma, pat kauju skatos varēja atšķirt cilvēku no cilvēka.

Melno krāsu mēs parasti uztveram kā sēras. Bet veco laiku vīriešu apgērbā melnā krāsa bija greznuma krāsa, frakas krāsa.

Gogolis «Mirusajās dvēselēs» apraksta balli kā melnu mušu mākonī, kas nometies uz balta, tikko saskaldīta cukura. Baltais ir greznās kleitās gērbusās dāmas, melnais — vīrieši frakās.

Krāsu semantika ir ļoti sarežģīta, jo tā atkarīga no montāžas, no jēdzieniskās frāzes, no tā, kāda jēga konkrētajā brīdī piešķirta krāsai.

Belijs domāja, ka «Vakaros ciematā Dikaņkas tuvumā» dzeltenā krāsa ir tikai 3,5 procenti, «Tarasā Buļbā» — 8,5 procenti, «Miruso dvēseļu» pirmajā sējumā — 10,3 procenti, otrajā — 12,9 procenti. Bet vai var tā salikt kopā krāsu, atraujot no konkrētās ainas? Vai var salikt kopā briestoša lauka dzeltenumu vai zelta dzeltenumu ar vaska dzeltenumu, ar slimnieka sejas dzeltenumu?

Jeseņina dzejā dzeltenu krāsu var izprast, tikai zinot un atceroties, ka pats dzejnieks bija zeltmatains. Viņš sacīja — «mana zeltainā galva». Viņš dzejoļos atceras, kā kopējas slimnīcā žēlo viņa zeltaino galvu.

Sarunās viņš atmiņas par Ameriku ironiski nokrāsoja viesnīcu paklāju un liftu kabīņu krāsā.

Autora izvēlētā krāsa, kas iekļuvusi mākslas darbā, ir jēdzieniska krāsa, bieži tai ir ironiska jēga, bieži tā ir draudīga un negaidīti atmaskojoša.

Eizenšteins filmā uzņēma lielisku epizodi.

Scenārijs taču ir vienīgi ceļš uz filmu. Tas ir iespējamā izgudrojuma apraksts. Tas vēl nav konstrukcija, kaut gan jau papildināts ar divtūkstoš zīmējumiem.

Ivanu Bargo iesvaida. Viņam uz galvas liek smagu atvērtu evaņģēliju — ar pieskārienu tas atdod savu brīnumdarītāja spēku. Virs galvas bailes un strīdi: redzama viena Barga acs — viņš lūkojas, kas tur notiek.

Bargā acs rēgojas atvērtās grāmatas trīsstūrī — tā baznīcās attēloja visu redzošo aci.

Tā ir aizdomu un baiļu pilna acs — tā kļūs par Maļutas aci.

Eizenšteins domā un nostiprina savu domu ar grafiskiem un krāsu izteikumiem, kas attīstās par savdabīgu sistēmu. Tas ir Eizenšteina spēks.

Vienlaikus viņš grib veidot intrigu, tradicionālo intrigu.

«Ivans Bargaiss» nav krāsaina filma. Tomēr viena epizode tajā ir krāsaina. Tā lieliski īsteno krāsas režisora domu.

Cars uzaicina pie sevis Vladimiru Staricki, pacienā, apģērbj. Cars zina, ka viņu mēģinās noslepkavot, ka pils tumšajos gaitēnos gaida nezināmi cilvēki, kas grib viņu nodurt. Viņš zina, kas vada sazvērestību. Tā ir Jefrosiņa Staricka. Viņš apsēdina tās dēlu tronī, ietērpj savā apģērbā. Piedzirdī. Apkārt dejo opričņiki.

Eizenšteinam šī vieta bija labi izstrādāta. Rakstā «Epizodes «Dzīres Aleksandra ciematā» krāsu izstrādājums filmā «Ivans Bargaiss» (postanalītisks darbs)» viņš raksta:

«Process ir šāds.

Sīžetiski tematisku stāvokļu spiets.

Neskaidru krāsveidīgu izjūtu spiets.

Konkrētu krāsu detaļu spiets, kas sadzīviski saistīts ar konkrēto ainu.

Process noris uzreiz no visām pusēm.

Sveču izvēli droši vien diktē ļaunās sarkanās tēmas priekšnojauta.

Zeltītie kaftāni — kā iemesls, lai tos aprītu melnie garīdznieku tērpī utt.

Sistematizēt tomēr var tā: pārskati visu priekšmetu kopu, kas veido krāsu gammu. (Nesaudzīgi atmet raibo,

to, kas iziet ārpus trīs vai četru krāsu ietvariem. Tā kā priekšmetus būtībā arī savāc pats — jau tajos ir tēlainās gammas *Vorgefühl*¹.» (3. sēj., 530. lpp.)

Tas tika ilgi pārbaudīts. Katru krāsu rūpīgi izvēlējās. Režisors jau laikus aizbrauca uz Novgorodu, skatījās krāsas, lasīja grāmatu «Gogoļa meistarība», sarunājās ar Beliju, domāja par krāsu filmā. Un tur viņš beidzot atrisināja šo tēmu.

«1941. [gadā] rodas «Bargais», kas tāpat tiek risināts krāsās, tomēr tas veidots kā «melns mūks (cara kapucē) uz baltas sienas fona», tas ir, saīsinātā melni pēlēki baltā krāsu gammā. Tālāk seko iedziļināšanās faktūras gammās jomā (brokāts, ādas, samts, audums) — to varēja izdarīt, pateicoties Moskvina pārsteidzošajai fototembra prasmei.

Bet.. «Ivanā» iedarbojās jauns, tēlains caurviju tēmas pāvērsiens situācijā un sižetā un tieši tajā vietā, kas varēja uzplaukt un atmirdzēt krāsās, un tādēļ...

VLADIMIRA NOSLEPKAVOŠANAS AINA

NB. *By the way*, šajā gadījumā — *as opposed*² Al[eksandram] Nevschim tā nebija pirmā iztēlē radusies epizode, bet gan pēdējā no būtiskajām [galvenajām]. Un bez tam — tīrs «Mēris»: jaunais šeit parādīts ar melno (ar «mūkiem» līdzīgajiem opričņinas melnajiem tērpiem). NB NB. Par to arī tika brāziens!

Melnā nepielūdzamā uzmākšanās šeit jau acīm redzami un apzināti krāsaina, un kā krāsa pasniegta (baltie bruņinieki pa pusei ar nolūku rādīt!).

Bet dejas epizodē — pirms tam — melnie garīdznieku tērpi «aprija» zeltītos kaftānus.

A *noter*³: Livonijas priekšā melnie tērpi vienā acimirkli (te *as opposed*⁴ lēnajam) tika nomesti no kaftānu zelta un mirdzot gaisā uzlidoja zobeni: tika pārvarēta liktenīgā melnā tēma — ar zobenu sudrabu un kaftānu zeltīto brokātu (pēc Fjodora noslepkavošanas ainas).» (3. sēj., 572. lpp.)

¹ Priekšnojauta.

² Kā pretstats.

³ Piezīme.

⁴ Pretstats.

Kas tad īsti iznāk?

Opričņiki dejo apkārt Vladimiram — šķietamajam acurmirkļa caram. Krāsa noklusināta. Ivans Bargais milēja greznoties, milēja arī citus greznot. Opričņiki brauca ar melniem zirgiem, pie māju sienām piesēja suņu galvas, slotu vai, pēc citiem nostāstiem, bultu makus, no kuriem rēgojās ārā bultas, tādēļ tie atgādināja slotas. Opričņiki uz sabuļu ādām uzvilka kaftānus un virs visa tā vēl mūku tērpus. Opričņikiem bija acis kā leopardiem, viņi prata biedēt citus un paši bija baiļu pārņemti.

Dzied Fedjka Basmanovs — slavenā tēva, veca opričņika, bagāta karavīra, stūrgalvīga cilvēka dēls. Viņi visi bija cilvēki, ko pārvērtā bailes, bailes no cara un iespēja nesodīti darīt visu; viņiem bija divas dvēseles un pat divas galvas — kā Fedjkam Basmanovam.

Apģērbušies opričņiku tērpos, lietuvieši iegāja Izborskas pilsētā, jo — ko gan prasīsi opričņikam, kā pārbaudīsi? Senā pilsēta ar augstiem mūriem, — pilsēta, kas atcerējās Rjurika laikus, iekrita viņiem rokās kā nogatavojies ābols. Vēlāk nācās to atkarot.

Opričņiku dejas ir briesmīgas dejas. Un kaut gan viss notika pēc apstiprināta scenārija un krāsas bija ņemtas tādas, kādas mēs pazīstam no Kristus Neredicas baznīcas freskām, un bija izmantots debeszilaš kobalts — kā Teofāna Grieķa gleznojumos — un veco baznīcu sēpija, šīs dejas tomēr daudz ko izpauda.

Ko par Ivanu Bargo domāja un zināja pats autors? Viņš gribēja to saprast līdz galam, viņš domāja par to, ka maskas var mainīt. Viņš domāja par Dostojevskas tēliem, ko it kā izgaismo nedabiska elektrības gaisma, — tā sacīja tālaika kritiķis Maikovs, jo elektrības gaisma toreiz bija mīklaina. K. Brilovs arī turēja mājās elektrisko mašīnu tāpēc, lai tās izlādēšanās laikā redzētu Pompejas bojāejas kolorītu.

CITĒJU F. DOSTOJEVSKA DOMAS PAR IVANU BARGO

Eizenšteins rakstīja:

«Vienīgi Šekspīra atnākšana XVI gadsimtā un vēl vairāk Dostojevskas atnākšana XIX gadsimtā spēja pacelt traģēdiju no pretišķu sastāvdaļu stadijas līdz pilnīgai tās darbojošos personu raksturu pretstatu vienotībai, ar ko

tika sasniegta nepārtraukta iekšējā spraiguma dinamika, psiholoģiskie sprādzieni, ko veido pāreja no pielūgšanas uz pielūdzamā nogalināšanu, no ienaida uz mīlestību, no lēnprātības uz zvēriskumu un to «dievišķo neprātu», kurā atklājas viss patosa dziļums.» (3. sēj., 137. lpp.)

Ko pats Dostojevskis domāja par Ivanu Bargo?

Trešajā piezīmju grāmatiņā 1866. gada februārī viņš rakstīja par Svidrigailovu — ne par to, ko bija attēlojis, bet par iecerēto Svidrigailovu, Raskolņikova antagonistu:

«Kaislīgas un vētrainas dziņas; mutuļošana gan augšup, gan lejup, grūti panest pašam sevi [spēcīgs raksturs, nevaldāma, līdz saldkaimei sakāpināta melošanas dziņa (Ivans Barga)], daudz nelietību un tumšu darbu...» Tālāk viņš rakstīja: «Nekāda vēsuma un vilšanās, nekā tāda, ko laidis apgrozībā Bairons. Pārlicīga un nepiepildāma baudkāre. Neremdināmas dzīves alkas. Baudkāres apmierināšanas daudzveidība. Pilnīga katras baudas apzināšanās un analīze, nebaidoties, ka tādēļ tā kļūs vājāka, jo tās pamatā ir paša organisma un ķermeņa uzbūves prasības... Noziedzīga bauda, pārkāpjot visus likumus. Mistiska bauda (bailes naktī). Bauda nožēlot grēkus klosterī (ar briesmīgu gavēšanu un lūgšanām)... Bauda ar izglītošanos (mācoties šim nolūkam). Bauda ar labiem darbiem.»¹

Šis cilvēks bija cārs un ne tikai sev vien. Viņš izvirzīja sev lielus uzdevumus, nepiepildāmus uzdevumus, sāka tādus karus, kas tika pabeigti tikai pēc divsimt gadiem.

Viņš ticēja un baidījās, un prata nožēlot grēkus uz laukuma, un runāt ar tautu, runāt jauneklīgā balsī. Viņš sacīja:

«Nevar izlabot agrāk notikušo ļaunumu! Varu jūs vienīgi glābt no līdzīgas apspiešanas un laupīšanas. Aizmirstiet to, kā nav un kā nebūs! Nenaidojieties! Vienosimies kristietiskā mīlestībā. No šī brīža es esmu jūsu tiesnesis un aizstāvis!» Tā viņš runāja no Pieres vietas, griezdamies pie zemes saeimas pārstāvjiem.

Sergejs Eizenšteins šādu Bargo redzēja kā cilvēku, kuram psalmu vārdi bija realitāte, cilvēku ar neprātīgu miesiskumu, neprātīgām dzīves alkām un tajā pašā laikā kā cilvēku, kam trūkst karavīra drosmes, kā par to raksta Ivana Barga aizstāvis R. Vipera, atgādinādams, kā

¹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., «Наука», 1970, стр. 551—552.

«nirgādamies par Ivana IV glēvulību, karalis (Stefans Batorijs) izaicināja caru uz divkauju.»¹

Tomēr savā veidā Ivans Bargais bija drosmīgs: viņš pameta Maskavu, aizbrauca uz Aleksandra ciematu, ticēja, ka ārpilsētas Maskava viņam sekos. Tā arī sekoja. Viņa pusē bija ārpilsētas ļaudis, tirgoņi, tie, ko sauca par «vienkāršo tautu». Tie atnāca pie viņa. Bargais atgriezās Maskavā līdz nepazīšanai novecojis. Šis savas uzvaras laikā viņš salūza.

Visas Bargā šaubas, viņa ironija un viņa nenoteiktība, viņa viltība bija parādīta opričņiku dejas ainā. Viņi dejoja, uzlikuši rokas cits citam uz pleciem.

Vladimirs Starickis ies pa tumšajiem gaitenītiem un saņēms Ivanam Bargajam domāto dunča dūrienu. Un māte apraudās dēlu, pie kura pati sūtījusi slepkavu. Viņš būs nogalināts kā cars.

Šo ainu Sergejs Eizenšteins sagatavoja un uzfilmēja. Vai viņš zināja, kā uztvers šo filmu? Droši vien zināja, jo tas izdarīts tieši un drosmīgi. Viņš Ivanu Bargo parādīja tādu, kādu to bija iepazinis. Un filma, protams, tika aizliegta. Staļins runāja par to, ka Bargajam taisnība, ka viņš vienīgi nepadarīja savu darbu līdz galam — vajadzēja iznīcināt vēl dažas bajāru dzimtas, un tad nebūtu bijis nekādu juku laiku.

Bajāru dzimtas bija dižciltīgas, taču aizstājamas, tās arī cīnījās, lai stātos cita citas vietā. Feodālisms ir sistēma, nevis savvērestība.

Strīds bija ļoti nopietns.

Pēc divpadsmit gadiem filma parādījās uz ekrāna. Tas ir vienīgais gadījums kinematogrāfijas vēsturē, kad filma nebija novecojusi.

Eizenšteins «Ivana Bargā» otro daļu uz ekrāna neredzēja.

Sergejs Eizenšteins pēc tam vairs filmas neuzņēma. Viņš vienīgi domāja un runāja. Viņš kļuva par jauno kinorežisoru skolotāju.

Kinematogrāfija gāja ne tikai pa viņa ceļu. Bet tas, kas bija kļuvis par viņa pārliecību, palika.

Mākslai piemīt dīvaina īpašība — tā pārvar laiku. Zinātnes sasniegumi, kurus no mums šķir gadsimti, vēlāk tiek

¹ *Bunner P. Ю. Иван Грозный, Госиздат Уз. ССР, 1942, стр. 161.*

uztverti kā uzmetumi, kā pieņēmumi, tie pārķēpj mūsu dzīves sliekšni, kļūst par izpētes materiālu.

Mākslas sasniegumi, tautasdziesmas, poēma «Gilgams», «Iliāda», grieķu traģēdijas, Šekspīrs, Puškins, Gogolis dzīvo arī šodien. Kā izskaidrojama šī mākslas nemirstība? Šekspīra drāmas taču bija rakstītas karaļa teātrim, bet aktieri valkāja lordu sulaiņu livrejas. Šie kostīmi pasargāja viņus no nicināšanas, ar kādu toreiz izturējās pret aktieriem.

Moljērs bija Francijas karaļa kalps.

Kā izskaidrojama mākslas nemirstība? Gogoļa nemirstība, Dostojevskas nemirstība — viņš gāja sarunāties ar Pobodonoscevu, uzklausīja to kā vadītāju, bet rakstīja grāmatu par «Lielo inkvizitoru».

Cilvēki pēti un salīdzina faktus, aizdomājas līdz parādību būtībai, cauri ārējam apvalkam, cauri šķietamībai nokļūst līdz patiesībai.

«Ivana Bargā» otrā sērija tika atzīta par nederīgu, un, kā man šķiet, to lielā mērā ietekmēja krāsainā epizode, kurā parādītas dzīres Aleksandra ciematā. Šī epizode, kaut gan nav liela, ar savu skanējumu visu apvērta otrādi un pārvietoja akcentus. Pats cars tajā bargs, viltīgs un nav histērisks.

Eizenšteins daudzus darba gadus ziedoja ritma un metra jautājumam filmā, daudzus gadus ziedoja zelta griezumam filmas sižeta uzbūvē, tas ir, kadru attiecībām, tāpat kā arhitektūrā garuma un augstuma attiecībām. Sergejs Eizenšteins uzskatīja, ka tādas attiecības ir arī starp drāmu, traģēdiju, filmu ainām.

Bet kur ir mēru mērs?

«.. Absolūts kadra garuma mērs neeksistē — daudz kas atkarīgs no kadra iekšējā satura. Vai kadrs uzņemts tuvplānā vai tālplānā, vai arī montāžā atkārtojas jau trešo reizi, — tas viss ietekmē garuma noteikšanu. Vienota garuma mēra nav. Tātad jums kadra iekšējā «masa» jāpareizina ar tās aplūkošanas ilgumu? Bet tā jau ir tīri «fiziska metode». Un kādēļ tas jādara, ja var sajust? Jāattīsta sevī ritma izjūta. Tad radīsies arī precīzas metriskas likumsakarības.» (3. sēj., 594.—595. lpp.)

Es to citēju no lekcijas «Par mūziku un krāsu «Ivanā Bargajā»».

Tātad ne vien ritms, bet arī kadra nozīmība ietekmē garuma novērtējumu, zelta griezumumu.

Eizenšteins filmēšanas procesā pārveidoja filmas jēgu. Mēs runājam prozaiskā valodā, prozaiskos skaitļos — četri koki vai pieci akmeņi —, abstrahējoties no atsevišķas precīzas, priekšmetiskās akmens nozīmes, tā paša akmens, tā paša koka nozīmes. Bet filmas metriskajā kustībā nevar savienot trīs palmas no Ļermontova dzejoļa un ozolu, par kuru dzied Merzļakova dziesmā: «Stāv šalkdams varens ozols...» Kopā neiznāks četri, jo tie ir dažādi koki ar dažādu emocionālo svaru.

Krāsu, skaņu, to savstarpējās sakarības — visu nosaka sižetiskās attiecības. Vārdu «sižets» mēs lietojam sākotnējā nozīmē — kā priekšmetu. «Kuļešova efekts» — viņa montāžas definējums nozīmē, ka viens un tas pats kadrs dažādās savstarpējās sakarībās dažādi skan un iegūst dažādu nozīmi. Sergeja Eizenšteina vārdi apstiprina šo lielo teorētiku novērojumu.

Tādēļ es nevaru valsts likteni, mūsu bērnu likteni, mūsu lauku, kapu, atkāpšanās un uzbrukuma laikā forsēto upju, pilsētu likteni šķirt no mākslas likteņa, no Eizenšteina likteņa.

Būsim precīzi: bēgšana no jēdzieniskām attiecībām — primārais algebriskojums, primārais apzīmējums bez konkrētā kadra vai pat konkrētā uzsvara jēdzieniskās nozīmes novērtējuma, konkrētās rindīņas, konkrētās atskaņas apzīmējuma, neievērojot, ko šī atskaņa sauc atpakaļ no iepriekš sacītā, — tas viss ir struktūras pārkāpšana.

Šādā steigā sevi izpauž cilvēki, kas neprot izcīnīt lielas kaujas.

PAR PUŠKINU

Atkārtojas gadalaiku cikls. Atkārtojas vēji. Pārveidojoties atkārtojas dzīvnieku un cilvēku ģenerācija: atkārtojas, mainoties salīdzinājumos, kā atkārtojās stāvi Bābeles tornim, kas netiecas debesis, bet pats veido savas debesis.

Atkārtojas režisors. Atkārtojas rakstnieks. Tāpēc ka viņš dzīvo gan pasaulē, gan pats sevī, pats ar sevi pasaulē, bagātinoties pasaulē, pārvērtējot sevi.

Jo ilgāk dzīvoja Sergejs Eizenšteins, jo biežāk viņš atkārtoja Puškina vārdu.

Viņš ar Puškinu satikās, meklēdams pats sevi, ceļu uz sirdi, jo cilvēka izveidošana, cilvēka saprašana, cilvēka dzīve ir visas cilvēces dzīves mērķis.

1937. gada janvārī man iznāca būt Mihailovskas ciemā. Zemnieki uz ezera ledus bija sarīkojuši maskarādi. Pa ledu soļoja 33 varoņi kopā ar tēvoci Černomoru. Garā, virs kažoka uzvilktā tērpā gāja Tatjana Larina, skaista zemniece, tik gara, ka pat nelikās resna. Ragavās, gērbies ar zilu lentu apjotā kažokā, brauca bārdainais Pugačovs ar Mašu Griņovu. Bārda viņam nebija pielīmēta, bet īsta. Pleskavas novadā zemnieki bija bārdaini. Aiz Pugačova trijjūgā pie ložmetēja brauca Čapajevs ar Petjku.

Es jautāju:

«Bet kāpēc tad Čapajevs?»

Man atbildēja:

«Mums tas viss ir kopā. Viņš Pugačovam būtu ļoti noderējis.»

Vecais brauc kopā ar mums. Brauc kopā ar mums un dzīvo. Pugačovs un Pēteris, un sirmais Čapajevs, un Sergejs Eizenšteins.

Pagātni mēs nesaprotam uzreiz.

Mihailovskas ciemā nav nocirsts vecs mežs, kaut gan visapkārt ir klajums. Ciemā aug tādas priedes, ka automašīnas pie to saknēm izskatās pēc bērnu velosipēdiem.

Cieņa pret dzejnieku pasargāja mežu.

Rietumos bieži jautā, kā mēs dzīvojam, mēs, ko mūsu laiks aicinājis darbā. Mums saka: jūs esat angažēti.

Angažements ir aicinājums trupā tēlot noteiktu lomu. Angažements ir aicinājums ņemt burtnīcu ar lomu, iemācīties to un norunāt.

Mēs tomēr neesam ne laika viesi, ne tā algādži. Mēs esam laika radīti un veidojam nākotni. Mēs esam laika marmors — laiks veido skulptūras.

Puškins sacīja, ka nevēlas citas vēstures kā to, kas viņu radījusi, kaut gan viņam bija sarežģītas attiecības ar savu laiku.

Viņš rakstīja. Palika manuskripti. Un pēc tam tie īstenojās visas zemes balsī.

Tēlniekam un arhitektam ir grūtāk. Mikelandželo nepabeidza nevienu no savām iecerēm, tik grandiozas tās bija. Tomēr viņš ar dižajām skicēm veidoja nākotnes mākslu.

Kinorežisoram ir visgrūtāk. Viņam ir scenāriji, kaut vai paša rakstīti. Tomēr ar gadiem cilvēks sāk saprast, kas ir iecere, un mācās nesagraut ieceri, bet to attīstīt. Viņš ir ceļā uz vienkāršumu, uz atsacīšanos no baroka, uz jaunu kristālisku skaidrību, kura tik saprotama savā kustībā, ka

pieļauj jēdzieniskus izlaidumus, jo ģeometrija nav daudzvārdīga. Gan dabā, gan mūsu pasaulē droši vien nav visai daudz likumu, kuru vienkāršību mēs vēl nebūtu sapratuši.

Gāja gadi.

Sākumā Eizenšteins gribēja saprast un tieši ieviest kino Puškina pantu uzbūvi, varoņu parādīšanās un tuvošanās uzbūvi. Viņš gribēja montāziski saprast darba vārdu kārtību. Bet vārds un kustība atrodas sarežģītās savstarpējās attiecībās. Un mežu veido ne tikai koki vien, bet arī zāle, sūnas, vējš un lietus, un gadu tūkstošu radītā augsne.

Pasaule ir izzināma, bet to var izzināt, montāziski sadalot un no jauna savienojot.

Eizenšteins domāja par Puškinu, par «Borisu Godunovu», rakstīja scenāriju «Dzejnieka mīlestība». Nonāca pie domas par Bargo.

Aužot audumu, pavedieni aiziet zem citiem pavedieniem un uzreiz neatgriežas, un atkārtojas, un tas saucas par audumu. Bet dzīves audums ir vēl sarežģītāks, jo tas ir dzīvs, kustīgs.

Un Eizenšteins nonāca pie Tiņanova tēmas.

Tiņanovs 1939. gadā žurnālā «Literaturnij sovremennik» publicēja rakstu «Bezvārda mīlestība».

Puškins kādreiz uzrakstīja visu to sieviešu vārdus, kuras viņš mīlējis. Vienu vārdu viņš izlaida, ierakstīdams tikai iniciāli «K».

Izminējās visādi — atminējuma nebija. Geršenzons domāja, ka tas ir slepenībā turētais kņazienes Marijas Goļicinas vārds. Ščeglovs piedāvāja versiju, ka tā ir Marija Rajevska, kas vēlāk kļuva par dekabrista Volkonska sievu un devās vīram līdz katorgā. Jurijs Tiņanovs nolēma, ka «K» ir Jekaterina Karamzina, izcilā vēsturnieka sieva, kņaza Vjazemska māsa.

Ir zināms, ka Puškina zēna gadus rakstījis viņai mīlestības vēstuli. Šo vēstuli parādīja, un viņš raudāja Karamzina kabinetā, kad Jekaterinas Karamzinas klātbūtnē saņēma rājienu. Stāstīja, ka krēsla atzveltnē bijusi mitra no asarām.

Tiņanovs savāca visas ziņas par šo lielo mīlestības noslēpumu. Kļūstot pieaugušam, šī mīlestība dzejniekā nezuda.

Šim iniciālim «K» Puškina rakstīja: «Es tavs joprojām.»

Tādas pievēršanās šai bijušajai mīlestībai viņam ir daudz.

Dzejā dzīvo augsta un apslēpta mīlestība. Aleksandrs Bloks 1906. gadā rakstīja: «Ikviens dzejolis ir pārklājs, kas pārsegts pāri dažu vārdu skeletiem. Šie vārdi spīd kā zvaigznes. To dēļ dzīvo dzejolis.»¹

Tā ir pastāvīga doma. Viņš to atkārtoja «Mākslas namā», OPOJAZ² sēdēs.

Poēzija atklāj un izpauž cildeno pašā laika ritumā. Laika lielajās pārvērtībās.

Savā dzīvē, veltīgajās, nepiepildītajās vēlmēs.

Nozagta dzīve, apslēpta mīlestība, apslēptas domas, kas pieder parastam cilvēkam, kurš parastā uzvalkā gērbies iet pa skaisto, bet neparasto Nevas prospektu, kurš ikdienišķi veido atskaņas, ikdienišķi mirst sniegā, šī dzejnieka dzīve pacelta neparastas izpratnes augstumos. Viņš arī mīl savādāk, nekā mīl citi.

Tiņanovu daudzreiz atspēkoja.

Puškinisti — es tos nelamāšu, es tos bieži apskaužu, — parasti tomēr vairāk runā paši par sevi nekā par Puškinu, jo visi kopā viņi uzrakstījuši vairāk nekā Puškina un cits citam ir labāk saprotami nekā viņš — dzejnieks.

Cildena mīlestība un divains citas mīlestības meklējums, ikdienišķā meklējums, prozas meklējums, savas vietas meklēšana ikdienā — tā ir Puškina traģēdija.

Veidojot «Ivanu Bargo», Eizenšteins gribēja atgriezties sevī, savā dvēselē, savā laikā, pie tā, uz ko tiecās Puškina. Viņš gribēja atgriezties pie veselā, iedvesmotā, saprotamā cilvēka — Puškina, kuru Bloks savā runā nosauca par jautru, pie cilvēka, kuru Gogolis nosauca par nākotnes Krievijas cilvēku.

Augstajos kalnos, kas beidzas ar Tjanšanu, blakus straujām upēm, starp sniegiem un karsto kalnu sauli Eizenšteins rakstīja Tiņanovam vēstuli un to nenosūtīja, jo Tiņanovs nomira. Šajā vēstulē viņš it kā izklāstīja savu biogrāfiju. Viņš rakstīja par pagātņi un par cilvēkiem, kuru ceļi krustojušies ar viņa ceļiem un kuri pēc tam aizgājuši tālu projām.

Šādi cilvēki satiekas ceļu krustojumos.

Eizenšteins rakstīja par krāsu kinematogrāfijā. Rakstīja

¹ Блок Александр. Записные книжки. 1901—1920 год, М., изд-во «Художественная литература», 1965, стр. 84.

² ОПОЯЗ — Общество изучения теории поэтического языка (1914—1923). *Tulk.*

mirušajam, nezinādams par rakstnieka nāvi. Vēstuli citēju saīsinātu.

«Pēdējā posma Pēterburga ar uzkrītošu krāsu spektru, ko pakāpeniski aprij tumsa. Tumšajā kadrā tikai viens vai divi krāsaini plankumi. Spēļu galda zaļais tūks, Goļicinas nakts viesību dzeltenās sveces (vai būtu noziegums atteikties no sarafāna zilās krāsas?). Tā iepriekšējās skicēs es iztēlojos tēmas «Mēris», «Melnā nāve» krāsaino risinājumu, kas citu pēc citas absorbējis kaut kādas izdomātas Itālijas (vai Anglijas) spilgtās krāsas. Un, beidzot, fināla *blanc et noir*¹. Un pilnīgais nobeiguma tonis ar zārku, ko aizrauj naktī.»

Tas notiek naktī. Līķi naktī nolaupa zirgu staļļu resora baznīcā. Pāri Pēterburgai spīd mēness. Zārkam pakal izskrien satrauktais Žukovskis.

Turpinu citātu:

«Tagad sava Ivana Bargā «cilvēciskajā aspektā» es cenšos paust vadmotīvu par vienvaldību kā par traģisku, vienlaicīgu vienvaldības un vientulības neizbēgamību. Viens kā vienīgais, un viens kā visu atstāts un vientuļš. Jūs pats saprotat, ka tieši to man filmā un scenārijā cenšas «notušēt» pirmā kārtā!»

Ka filmas varonim no visiem iespējamiem Puškiniem jābūt Puškinam mīļākajam *avant tout*², bija skaidrs no paša sākuma.

Taču — *mon Dieu!*³ — kā šajā piedzīvojumu okeānā atrast taciņu kompozīcijas fārvateram!...

Un te draudzīga roka man norāda uz Jūsu «Bezvārda mīlestību».

Lūk, beidzot, tēmal Atslēga visam (un, ne tikai scenārija kompozīcijai!).

Un acu priekšā tūlīt viss nostājas savā vietā.»

Negaidīta pārslēgšanās uz Čaplīnu.

«Čaplīna sentimentālā biogrāfija, ar viņu mēs bijām diezgan tuvu pazīstami, ir tieši tāda.

Tā ir mīlestība uz vienu un to pašu Merionu Devisu (nejaukt ar Betiju Devisu), kura «atdota citam» — Rendolfam Herstam (avīžu) —, pat neievērojot formālās baznīcas nosacītības un administratīvās ceremonijas.

¹ Baltais un melnais.

² Pirmā kārtā.

³ Mans dievs.

Hersts ir tāds pats nosodošs «Vater Imago»¹, līdzīgs Karamzinam, vienīgi daudz briesmīgākās un trokšņainākās formās, un gandrīz līdz nāvei samina Čaplīnu laikā, kad uzliesmoja viens no Čaplīna mīlestības «recidīviem» pret Merionu Devisu...

Sā vai tā ir uzjautriņoši: Rendolfs Hersts un Karamzins, Karamzins un Meriona. Puškins — Čaplīns.»²

Cilvēks cenšas Puškinu pielīdzināt, pietuvināt savam laikam. Tomēr Čaplīns salīdzinājumā ar Puškinu pats sevi neatklāja. Mēmajā kino viņš varēja līdz galam neizteikt sevi. Skaņu kino viņš varēja žēlot sevi un nepateikt visu līdz galam par savu laiku.

Eizenšteins atkal atgriezās pie sava laikmeta, pie laikmeta, kas viņu bija saistījis tālajā Alma-Atā.

«Starp citu, vai ir kaut nojausma par to, ko Puškins griebeja rakstīt savā «Kurbskī», kura vārds, cik atceros, atrodams viņa dramaturģiskajās iecerēs? Un, ja nav ziņu, tad varbūt var aptuveni uzminēt, kas tas varētu būt? Viltvārža līnijas turpinājums? Nopelums? Nosodījums? Nožēla? Slavīnājums?»

Tādas mīlestības stāstus, sirdslietas vislabāk var noslēpt atklātos dzejoļos. Rakstos par to grūti runāt, biogrāfijās grūti aprakstīt.

Ko Eizenšteins rakstīja vēstulē?

Viņš rakstīja par savu slēpto, nelaimīgo mīlestību. Tiņnovs man daudz stāstīja par Karamzinu. Stāstīja jucekliģi. Māte nebija mīlējusi Puškinu. Karamzina, kad dzejnieks to iepazīna, bija vēl jauna. Pēc tam viņa kļuva par nepieejamu mīlestību un mātes tēlu — tādas mātes, kas nebija tāla, nevērīga, ironiska.

Puškins uzrakstīja Karamzinai vēstuli, ka precēsies ar Natāliju Gončarovu. Karamzina viņam atbildēja bez sajūsmas, bet ar rūpju pilnu, aizkustinošu vēstuli.

Kad Puškins mira, viņš lūdza, lai pasauc Karamzinu. Viņa to baroja ar karotīti, deva mērcētas lācenes, kas bija atnestas no tuvējā veikala. Mantojuma lietās saglabājies rēķins par lācēnēm.

¹ Tēva tēls.

² Citēts no krājuma «Тынянов». Серия «Жизнь замечательных людей», М., 1966, стр. 177—178.

Nevar rakstīt vēstules cilvēkiem, kuru vārdi jau sen izsvītroti no telefonu grāmatas.

Mēs jau dzīvojam nekomplekti. Un tomēr mēs vēl nesam šķīrušies.

S. EIZENŠTEINA PĒDĒJAIS DZĪVOKLIS

Es pazinu Sergeja dzīvokli. Tukšo istabu atbalsi. Pazinu viņa vientulības pasauli.

Viņš bija viens, kaut visu laiku dzīvoja starp cilvēkiem.

Viņu mīlēja, ne vien sauca par «vecīti», bet arī uzskatīja par vecāko.

Kinofabrikā strādnieki Sergejam Eizenšteinam dekorācijas uzbūvēja divreiz ātrāk nekā citiem.

Tas izskaidrojams gan ar to, ka viņš vienmēr deva reālu dekorāciju zīmējumu, gan ar to, ka viņu mīlēja.

Bet mājās viņš bija viens. Bija laipns, tomēr nelabprāt ļāva sev tuvoties.

Reti pats uzsāka sarunu.

Dzīvoklis blakus kinofabrikai Potiļihā. Tas bija gandrīz tukšs, caurspidīgs, kā zem mikroskopa nolikts preparāts — un tikpat precīzs.

Toreiz vieni dzīvokļa logi bija uz Maskavas pusi, bet citi uz Maskavas apgabala pusi, kur simtiem gadu bija ziedējušas ābeles un ķirši, bet pēc tam tika uzņemta Ledus kauja.

Šī cilvēka dzīvoklī linoleja grīdas bija nokrāsotas gaišpelēkā krāsā — gandrīz baltas. Pie sienām balti plaukti ar grāmatām.

Plauktos grāmatas ar tīrām grāmatzīmēm, tūlīt redzams, ka tās sakārtotas pēc noteiktām tēmām.

Tās ir neuzrakstītu scenāriju sēklas un neuzņemtu filmu pēdas.

Dzīvoklis pilns ar precīziem, skumjiem nepiepildītā rēģiem.

Grāmatas stāv — tās, kā Majakovskis sacījis, gatavas gan nāvei, gan nemirstošai slava.

Tās ir kā pulki pirms uzbrukuma.

Bet režisors, kas nestrādā kinofabrikā, ir cilvēks bez rokām.

Pie sienām dīvainas lietas. Karājas slavenā franču detektīva Vidoka autogrāfs. Viņš agrāk bijis bandas vadonis.

Viņš bija franču Vaņka Kains, pats rakstīja par saviem piedzīvojumiem.

Pie otras sienas — apaļš baroka stila ietvars, tajā mainās attēli: dažreiz karājas kareivju pastkartes — tādas, ko Rietumos sauca par piespraužamajām pastkartēm: kailas meitenes, skaisti dārzi ar gulbjiem.

Tas izskatās pēc gleznas parodijas.

Dažreiz Sergejs pastkaršu vietā ieliek ietvarā pusi no liela globusa.

Āzija skatās istabā ar izspiedušos raibu aci, ko ieskauj zeltīts, iekaisis plakstiņš.

Guļamistabā liela, plaša, gadījuma pēc nopirkta gulta ar metālisku sietu, kas pārklāts ar plānu matraci. Kaktos pie griestiem koka eņģeļi — kupidoni ar bālganziliem spārniem un rožainām sejām, kas pēdējos 150 gados kļuvušas pelēkas.

Kaktos pie sienām kokā griezti apustuļi — gari, tievi, mierīgi, nokrāsoti.

Pie sienas ir arī skumja, ļoti izteismīga nēģera liels fotoattēls.

Vientuļa nēģera.

Telefons zvana reti.

Eizenšteins strādāja pie padomju kino vēstures, manuskripts ir saglabājies.

Istabas uzkopa, treknas un grūti sagremojamas pusdienas gatavoja krustmāmiņa Paša, kas ilgi kalpoja pie Eizenšteina.

Viņai bija savi negrozāmi kulinārijas likumi. Pusdienas Eizenšteins nevarēja pārmontēt.

Stāvu zemāk dzīvoja kritiķis Ilja Vaisfelds ar ģimeni.

Eizenšteina pie centrālapkures radiatora bija nolikta skrūvatslēga. Bija norunāts, ka gadījumā, ja Sergejam Eizenšteina atkal uznāktu sirdslēkme, viņš vai krustmāmiņa Paša ar šo atslēgu sitīs pa radiatoru. Tad atnāks kaimiņi.

Naktī no 10. uz 11. februāri apkures caurule ieskanējās. Kaimiņi uzkāpa augšā. Pieklauvēja stipri, bet jau par vēlu.

Sergejam Eizenšteina tas nebija pirmais infarkts.

Viņam bija vāja sirds ar nesaaugušu atvērumu starp sirds kreiso un labo pusi. Bērnus ar tādu sirdi sauc par «cinoziķiem». Sergejs Eizenšteins ar šādu sirdi nodzīvoja piecdesmit gadus. Tagad šādu iedzimtu kaiti novērš ar vienkāršu operāciju.

Uz galda starp grāmatām gulēja Eizenšteina pēdējā manuskripta lappuse. Viņš rakstīja kārtējo pētījumu. Viena rindiņa lapā ir salauzta un pāriet piezīmē:

«Šai brīdī uznāca sirds spazma. Lūk, tās pēdas rok-rakstā.»

Lapas apakšpusē uzrakstīti vārdi, kurus neuzrakstīsi, ja neskatīsies nāvei acīs.

Tur rakstīts: «Māte — Dzimtene.»

Man toreiz sacīja, ka radio bijis ieslēgts. Viņš kaut ko klausījies un rakstījis, pārvarot slimību un vientulību.

Priekšpēdējais infarkts viņam bija gadījies, kad viņš mājas viesībās dejoja ar Marecku, dejoja jautri — kā jaunībā.

Uz galda atradās manuskripts par Puškina mīlestību.

Eizenšteins rakstīja par Puškinu, par Gogoli, par krāsām.

Ir gaužām grūti, pat neiespējami rakstīt par nāves nevadzību un priekšlaicīgumu. Kamēr raksti, šķiet, ka cilvēks vēl dzīvs, elpo bēdās.

Jā, pēdējā lappusē viņš uzrakstīja:

«Māte — Dzimtene.»

Viņš tai atstāja ne tikai vārdu un kinokadru virkni, viņš atstāja domu, jaunu priekšstatu par dzīvi, jaunus ceļus, kas veda garām vecajiem, izstaigātajiem un tālāk par tiem.

Viņš pazina krievu mākslu, arhitektūru, glezniecību, dzeju, sajuta nākotnes arhitektūru, pazina Francijas un Spānijas glezniecību, cilvēces apziņā atjaunināja Meksikas mākslu, paplašinādams mākslinieciskās domāšanas vārdnīcu par vesela kontinenta tiesu.

Tuksnešu pārklātajā, ārzemniekiem piederošu rūpnīcu pieblīvētajā Meksikā Eizenšteins cilvēku profilos, parašās, arhitektūrā parādīja nezināmās kultūras nemirstību.

Viņš neiepazīna sklerozi, viņa smadzenes palika tās neskartas. Viņš būtu varējis vēl daudz rakstīt, filmēt, strīdēties un lasīt četrās valodās, runāt padomju kino jaunajā valodā.

Viņš saglabāja lielā, greizsirdīgā tirāna, skolotāja, vienmēr mīlētā Vsevoloda Meierholda arhīvu, kaut Meierholds bija viņu atstūmis.

Viņš pats bija liels skolotājs, uzticams citu mākslinieku skolnieks un draugs.

Zārku apsedza ar senu zeltītu pārklāju, ko Sergejs Eizenšteins bija atradis un nopircis. Ķermeni sadedzināja kopā ar šo paklāju, pelni sajaucās ar zeltu.

Kad Eizenšteins nomira, izrādījās, ka viņam nav ienaidnieku. Visiem patīk ar mīlestību atcerēties lielos aizgājējus.

Vai cilvēki zina, ka ceļi pie diženajiem neiet pa viņu pēdām?

Klasīki noliedz tuvāko nākotni. Viņi ir parītdienas cilvēki.

Tajā vietā, kur atradās Eizenšteina pēdējais dzīvoklis, tagad ir ceļš, māju nojauca.

Muzejs saglabāja grāmatas un manuskriptus.

Sergejs Eizenšteins nemeta prom dokumentus, prata saglabāt tajos kārtību.

Ceļi, pa kuriem gāja Sergejs Eizenšteins, ir grūti, tomēr tie neaizaus ar zāli.

Ir dzīva varonības pilnā prasme domāt pretrunās, padarīt cilvēciskas cilvēku attieksmes pret lietām, pārvarēt uzveres inerci, darīt pasauli tīru.

Varoņdarbs dzīvo.

Sergejs iemācīja mūs parastajā redzēt neparasto un saskatīt pagātnes mūžīgumu.

Es negribu nogurdināt lasītāju un beidzu grūto grāmatu par Sergeju Eizenšteinu.

Viņa dzīvi nevar ne pilnībā apstrīdēt, ne pieņemt. Viņš arī negaidīja un nevēlējās, lai viņam piekristu. Gribēja, lai kopā ar viņu domātu.

Viņš nenoguris izskaidroja sevi.

Viņš sarunādamies gāja pūlī, kas viņu līdz galam nesa-prata, tomēr reiz sapratīs.

Viņš nomira 1948. gada 10. februāra naktī.

IEVAS

Ievas aug visā mūsu zemē — no Baltās līdz Melnajai jūrai. Ievām patīk augt upišu krastos, patīk meža biežumi. Tās zied pavasarī ar baltiem, dažreiz arī viegli rožainiem gariem ziedu ķekariem. Ievas zied agri pavasarī. Stāsta, ka šajā laikā kļūstot aukstāks. Kad uzzied ozoli, arī kļūst aukstāks; pavasaris pie mums vienmēr nāk ar pārtraukumiem.

Jasnajas Poļanas dārzs daļēji saglabājis savu senatnīgumu.

Tajā ir arī pareizas formas alejas, kas tā kā stari saiet kopā vienā vietā, — agrāk tur spēlēja orķestris, kad Ļeva Tolstoja māte un viņa vectēvs kņazs Volkonskis cienīgi pastaigājās. Vēlāk dārzs auga kā gribēja, to bieži pārveidoja, pārkārtoja.

Tajā vietā, kur atradās nojaukšanai pārdotais vecais Volkonsku nams, izauguši koki. Izveidojies biežoknis.

Ļevs Tolstojs bija rūpīgs saimnieks. Kādreiz viņš ievēroja, ka ieva izaugusi uz taciņas un nomāc lazdas.

Šī ieva neauga kā krūms, bet bija koks četru asu augstumā, kā to pierakstījis Ļevs Tolstojs. Tā bija kupla, žuburaina, spilgtiem, smaržīgiem ziediem nosēta.

Tālu bija jūtama tās smarža.

Tika teikts: ieva jānocērt.

Sāka klaudzēt strādnieka cirvis. Atnāca saimnieks, redzēja, ka uz ceļa cērt ievu.

Sula šķīstin šķīda zem cirvja, ietecēja iepriekšējā cirtumā, bet ieva purināja ziedu ķekarus.

Acīmredzot liktenis, Tolstojs nodomāja, un sāka cirst kopā ar strādnieku.

Ikviens darbs ir prieka pilns — priecīgi arī cirst.

Saimnieks aizmirsu ievu un tās baltos ziedus. To vien domāja, kā ātrāk nocirst.

Tolstojs aizsās, nolika cirvi, kopā ar strādnieku sāka gāzt koku. Tas bija tik resns, ka stumbru varēja apņemt ar divām plaukstām.

Sašūpoja, koka lapas ietrīcējās, sāka pilēt rasa; bira baltas, smaržīgas ziedlapiņas.

Piespieda vēl.

Kokā kaut kas it kā iekliedzās.

Tur, koka iekšienē, it kā atskanēja raudas.

Stumbrs iekrakšķējās, un koks nogāzās.

Pie cirtuma vietas tam bija atplīsusi miza, tas gulēja, ar zariem un ziediem iespiesies zālē, lapas un ziedi vēl trīcēja.

«Žēl,» strādnieks sacīja.

Arī Tolstojam bija žēl.

Pagāja gadi. Atkal tīrīja aizaugušo taciņu. Cirta mežrozītes, kārkļus. Apstājās pie ievas.

Lielā un resna ieva bija izaugusi zem liepas. To nocirta viegli — pie pašas saknes; sakne trūdēja.

Gribēja ievu pavilkt sāpus, bet tā bija it kā pielipusi, domāja, ka tā kaut kur aizķērusies.

Strādnieks atrada otru sakni uz ceļa: ieva bija jutusi, ka zem liepas tai nav dzīves, ieķērās ar zaru zemē; zars kļuva par sakni. Veco sakni pameta.

Tolstojs toreiz saprata, ka uz ceļa izaugusi tā pirmā ieva.

Skaisti zied ieva, labi smaržo pavasarī, bet to nocērt, neapzinās tās vērtību. Bet koks, ziedošais, dzīvais koks ceļo no vienas vietas uz citu.

Tolstoja stāsts, ko es pārveidoju un saīsināju, saucas «Kā koki staigā» un ievietots bērnu lasāmgrāmatā.

Kā ieva pie mums Maskavā ziedēja Sergejs Eizenšteins, ziedēja Potilihā, vecajā vietā, kur kādreiz bija ziedējuši ķiršu dārzi, kur kādreiz mēģināja uzņemt filmas, kur filmēja Aleksandra Ņevska cīņu pret vāciešiem, kur filmējās N. Ohlopkovs, N. Čerkasovs, D. Orlovs.

Mākslinieks ziedēja kā ieva, izauga tā, ka bija redzams visai pasaulei.

Koki aug, kā grib.

Vadīt mākslu ir sarežģīti: nezini, ko nocērt, kas izaugs no iestādītā.

Tā es tagad pārspriežu Eizenšteina darbu, bet pārveidot to nespētu — tas aizgājis savu ceļu, ar zariem ieaudzis zemē, pārveidoti ieaudzis citās filmās. Dzīvo visā mūsu zemē no Melnās jūras līdz Baltajai jūrai, dzīvo aiz okeāna Meksikā, dzīvo valstīs, kas ar mums strīdas, dzīvo Japānā un pārveidodamies ziedēs mūžīgi.

Radītais nenovīst, dzīvo pats par sevi, tiek no jauna pārskatīts. Daudzkārt dažādi sevi pārveidojot un neatkārtojoties. Eizenšteins izauga, piešķirot jaunu jēgu vēsturei, pārsteidzot ar neatkārtojamo domas zīmējumu.

Sergejs Eizenšteins, pārtraucis uzņemt filmas, uzrakstīja grāmatas, izaudzināja paudzi.

Zied, nav vārdam vietas.

Viņš bija neliela auguma, spēcīgs, ar augstu pieri, viņam bija smalkas uzacis, viņš bija nenogurdināms.

Sirds tomēr nogura.

Viņš gulēja zārkā. Viņa krūtis sedza zeltīts pārsegs.

Viņš gulēja zārkā.

Visi sacīja: «Žēl.»

Nav neklūdīgas mākslas, Černiševiskis teicis — katrs cilvēka solis ir aizmūrēta krišana.

Mēs ejam, ejam uz priekšu. Ir laimīgi cilvēki, viņi ilgi iet pa savu ilgo pavasari.

Ap viņu ziediem pulcējās bites — skaistas, cita citu sa-
protošas, raibas bites, pār kuru mugurām slīd ēnas.

Viņu ķermeņi no pirmā acu uzmetiena šķiet līdzīgi apa-
rāta krāsainajam staram, ko pārtrauc Maltas krusta
aizvars.

Saglabāsim atmiņā to, kas ir jau sasniegts. Atmiņu pār-
mantošana, jau padarītā nostiprināšana ar atmiņu atšķir-
cilvēku no citām daudzveidīgi skaistām, dzīvām būtnēm.

Par to es sarunājos ar Sergeju Eizenšteinu, kad viņš vēl
bija dzīvs, pašpārliecināts un skumīgi jautrs.

Vienu no pierakstiem par ievām es jau sen atpakaļ pub-
licēju grāmatā «Optimisma meklējumi».

Sergejs Eizenšteins toreiz man sacīja:

«Paldies!»

Tas bija 1932. gadā.

Eizenšteins daudz pēc tam paveica.

Ievas zied no Melnās jūras līdz Baltajai jūrai, zied dau-
dzos dārzos.

Katru pavasari uzzied meži un dārzi, un čaklās bites
straujajā lidojumā tuvina visus ziedus.

SATURS

Vēstījuma varoņa dzimšana	5
Vectēvs, tēvs, māte un vecmāmiņa	8
Rīts Rīgā	13
Serjožas atmiņas	15
Eglīte un grāmatas	18
Ikdiens un svētki	20
Par salīdzināmiem dzīves aprakstiem	24
Vispirms aizbraukšana, tad šķiršanās	29
Vēstules mātei	34
Tuvojas jaunais	37
Staraja Rusa — senā Krievzeme	42
Karš un Rīga	44
Studenti ar uzpleciem	47
Revolūcija	50
Sers Gejs	56
Prasme saskatīt, ne vien iepazīt	58
Ceļi, dienasgrāmatas. Citāti un šaubas, kā arī Eizenšteina personiskā dzīve	62
Ceļā uz jauno pasauli. Vitebska	69
Pilsēta tumsā	71
Dekorators iet uz darbu, nezinādams nākotni	73
Dramaturģijas meklējumi un atmiņas par Meierholdu	77
GVIRM	78
Proletkulta teātris	83
«Meksikānis»	86
«Gudrinieks» un draudzība ar Sergeju Tretjakovu	87
«Gudrinieka» panākumu cēloņi	90
«Gudrinieka» uzdevums — mēģinājums aizstāt vēl neesošo jauno dramaturģiju	93
Gandrīz neizdomāts stāsts par vienu dienu 1920. gada decembrī	95

Filma «Streiks»	100
Ko dažādos laikos saprata ar vārdu «sižets»	103
Filmas «Streiks» sižets, konflikts un montāža	109
«Kuļešova efekts» un montāžas pakāpes	117
Motīvu organizēšanas likumi	120
Atceros mirušo draugu, viņa ceļu un mākslas sarežģīto daudz- veidību, runāju par krievu mākslas nozīmi	123
«Bruņukuģis «Potjomkins»»	126
Scenārijs «1905. gads»	127
Uzvara	137
Duglass Fērbenkss un Mērija Pikforde Maskavā	140
Montāža. Vispārēji apsvērumi	147
Eizenšteins un Vertovs	153
Par 1934. gada aprīli publicēto Eizenšteina rakstu	156
Kino un literatūra	160
Fjodors Dostojevskis brīdina nio briesmām, ko rada lietas; Zolā apraksta to uzvaras sākumu	162
««Oktobris» jau pienācis...»	166
«Ģenerālā līnija». Par Kaīna un Ābela strīda iemesliem	173
Vecā sadursme ar jauno ir daudzkārtēja	174
Par to, kā tapa «Ģenerālā līnija»	178
Par bezpāreju spēli	181
Par «circeņi aizkrāsne» un par to, kā krāsns visu laiku kustē- jās	185
Parīze un Sorbonna	188
Kuļešovs un «Trešā Meščanskas iela»	192
Pera Ataševa	195
Amerikas tuvums	197
Grifits	199
Pieņemšana Losandželosā	200
Čaplins tuvplānā	203
Pirmais raunds — «Zutera zelts». Darbības vieta Holivuda	207
Otrais raunds — «Amerikāņu traģēdija»	210
Trešais raunds — Meksika	213
Atgriešanās dzimtenē	222
1935. gads — padomju kinematogrāfijas darbinieku apspriede	229
Par «Čapajeva» sižetu, par jēdzienisku konstrukciju montāžu	233
Par saprotamību: gadās lieli strīdi un lielas kļūdas	235
Kā mēs saprotam savus laikabiedrus	243
Kā tiek meklēta tēma	249
«Tērces plāva»	252
«Aleksandrs NeĻskis»	260

Par «Ivana Bargā» scenāriju	268
Nodaļa par Kazaņas ieņemšanu	273
Par Sarkano laukumu. Te runāts par cara jaunību	275
Ivans Bargais — maskavietis	280
Ievads scenārija analizē	282
Nodaļa par opričņikiem — tā sniegta it kā tālplānā	284
821 Par to, kā scenārijā parādīta tauta, un par Maļutas parādīšanos scenārijā un vēsturē	285
Maļutas bojāeja	288
Karš	290
46 Vēl daži vārdi par Čaplinu	291
71 COKS	293
Ivans Bargais Alma-Atā	298
Par krāsu un krāsas nozīmi	300
Vladimira noslepkažošanas aina	303
Citēju F. Dostojevskas domas par Ivanu Bargo	304
Par Puškinu	308
S. Eizenšteina pēdējais dzīvoklis	314
Ievas	317

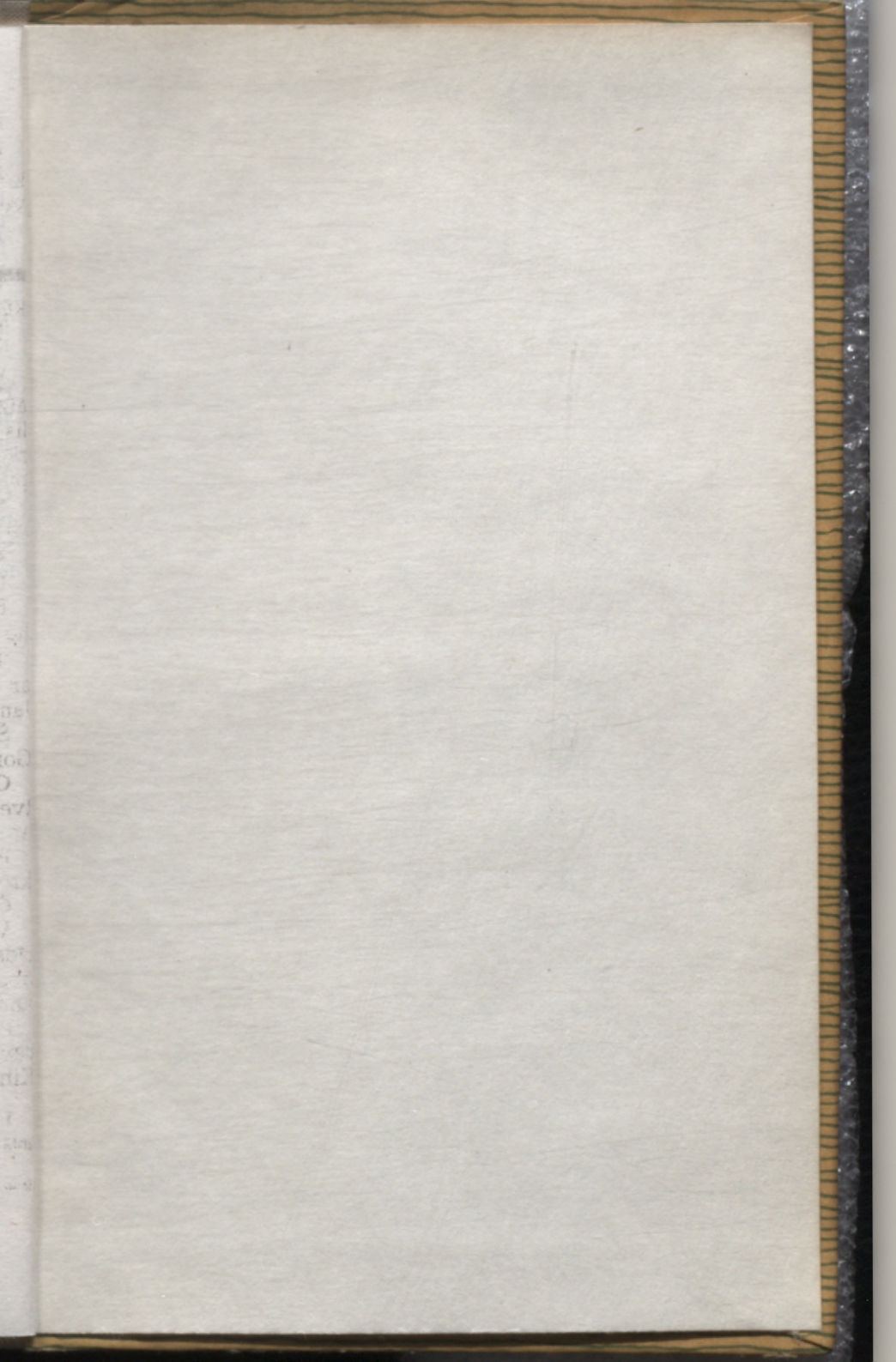
ИВ № 264

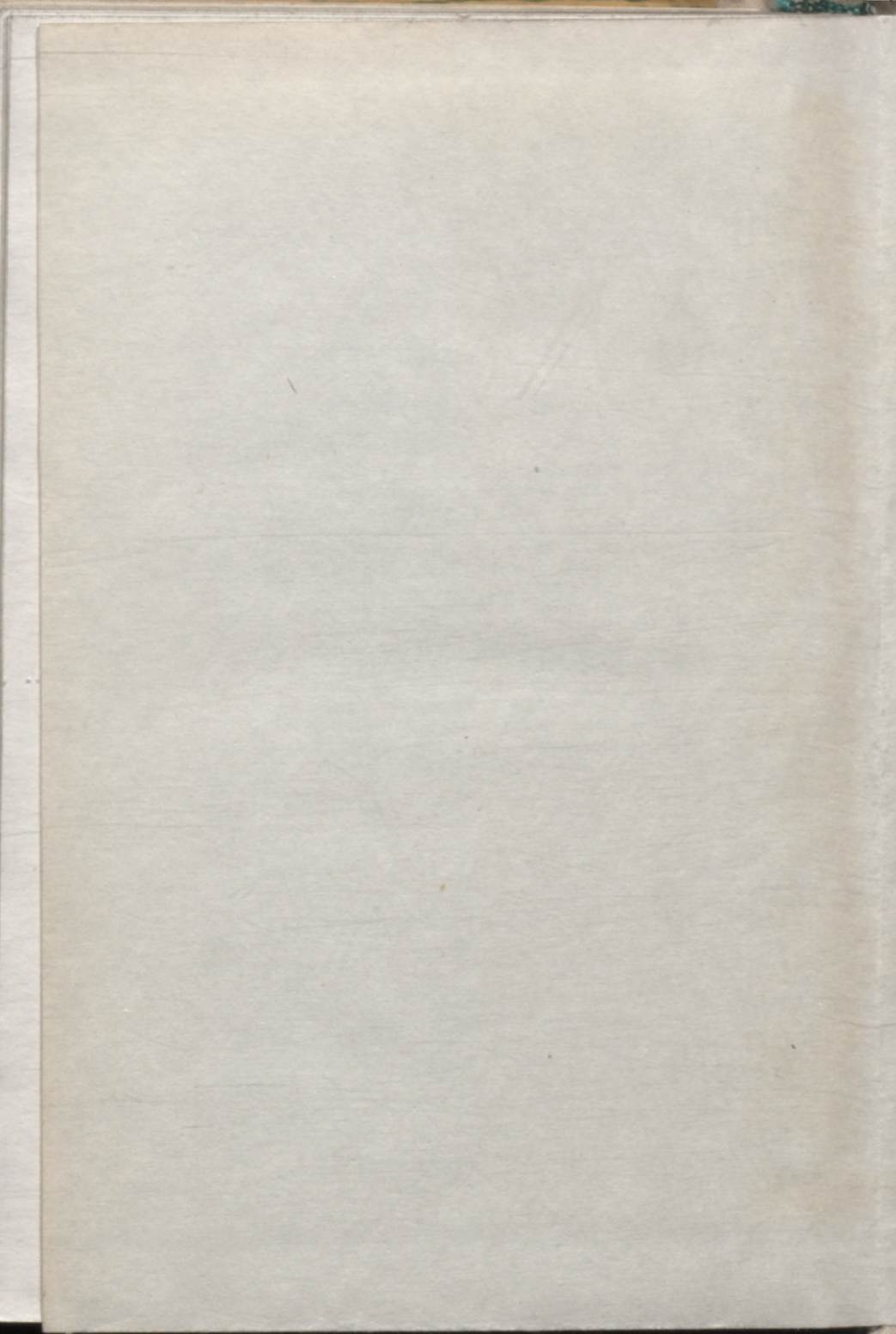
Viktors Sklovskis

EIZENSTEINS

Redaktors U. Auseklis. Mākslinieciskā redaktore N. Sakirjanova. Tehniskā redaktore L. Vasiļevska. Korektore D. Ergle.

Nodotā salikšanai 1976. g. 2. decembrī. Parakstīta iespiešanai 1977. g. 29. jūnijā. Tipogrāfijas papīrs Nr. 1, formāts 84×108/32, 11,26 fiz. iespiedl.; 18,9 uzsk. iespiedl.; 19,19 izdevn. l. Metlens 15 000 eks. Maksā 1 rbl. 60 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 130/28240-MM-1315. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas tipogrāfijā «Ciņa» Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40. Pasūt. Nr. 5509-D. Apvāks un ilustrācijas iespieda Rīgas Paraugtipogrāfijā Rīgā, Vienības gatvē 11. Pasūt. Nr. 1261.





LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309065529

1 rubl. 60 kop.

1 rbl. 60 kap.



SERIJA «IEVEROJAMU CILVEKU DZIVE»
IZNĀK ŠĀDI DARBI:

K. ANDREJEVS.	ZILS VERNŠ
B. GRIBANOVS.	HEMINGVEJS
E. HJŪZS.	BERNARDS SOVS
V. ŠAFONOVS.	HUMBOLTS
A. MORUĀ.	OLIMPIO JEB VIKTORA IGO DŽIVE
M. BRAGINS.	KUTUZOVS
M. KOĻESNIKOVA, M. KOĻESNIKOVS.	RIHARDS ZORGE
M. JANOVSKA.	ROBERTS KOHS
M. MENDELSONS.	MARKS TVENS
J. LAVRECKIS.	ERNESTO CE GEVARA
J. ČURĻONĪTE.	ATMIŅAS PAR M. K. ČURĻONI
TEODORS-VALENSI.	BERLIOZS
L. GROSMANS.	DOSTOJEVSKIS
T. GLADKOVS, A. LUKINS.	NIKOLAJŠ KUŽNECOVS
H. PĪRSONS.	DIKENSS
N. VŅUKOVS.	TAS, KURS SEVI SAUCA PAR Ū. HENRI
I. SOKOLOVA.	NO TAUTAS TAUTĀI
J. KALNIŅŠ.	RAINIS
V. SKLOVSKIS.	EIZENŠTEINS
V. SMIRNOVA-RAKITINA.	STĀSTS PAR AVICENNŪ