

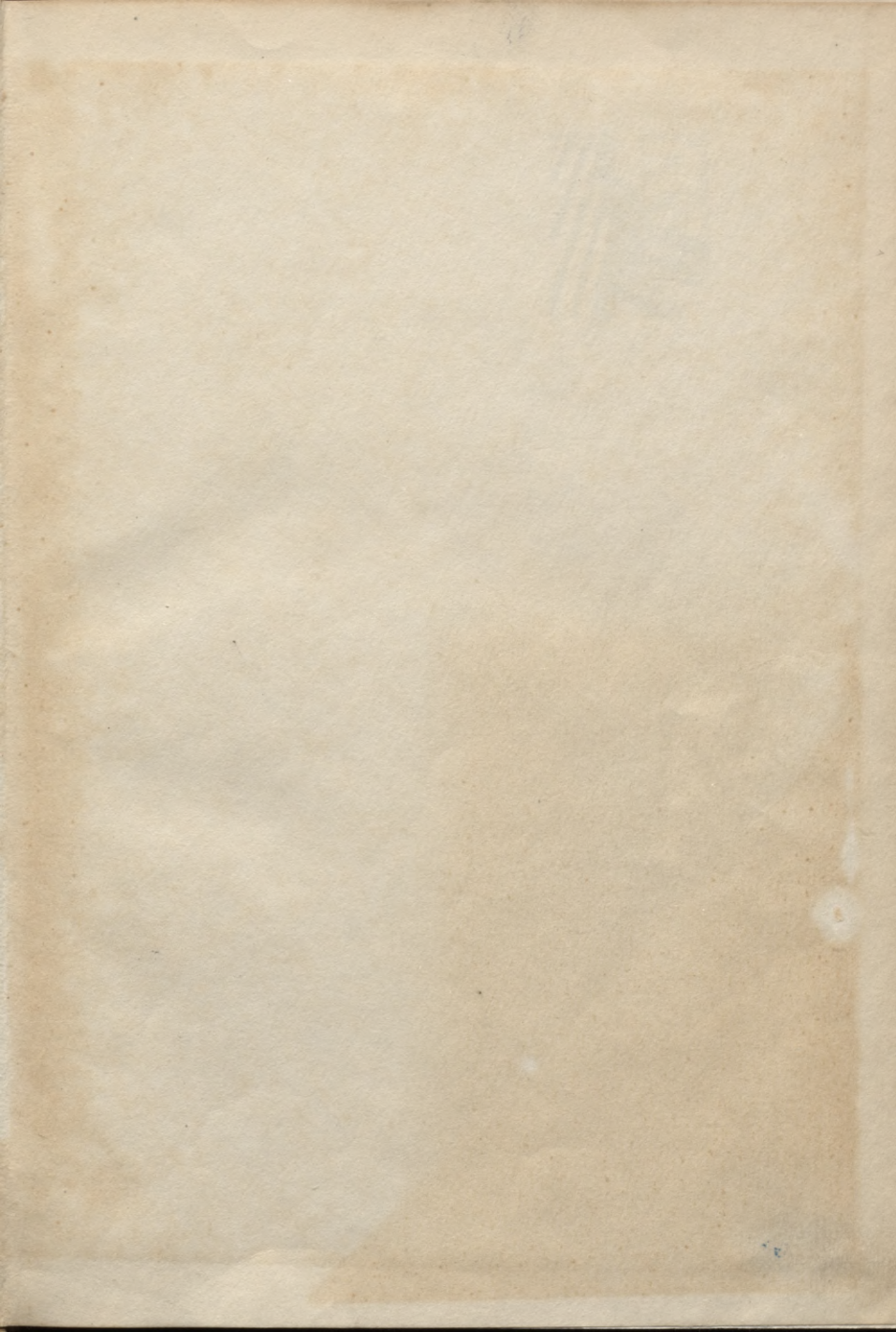
3
79

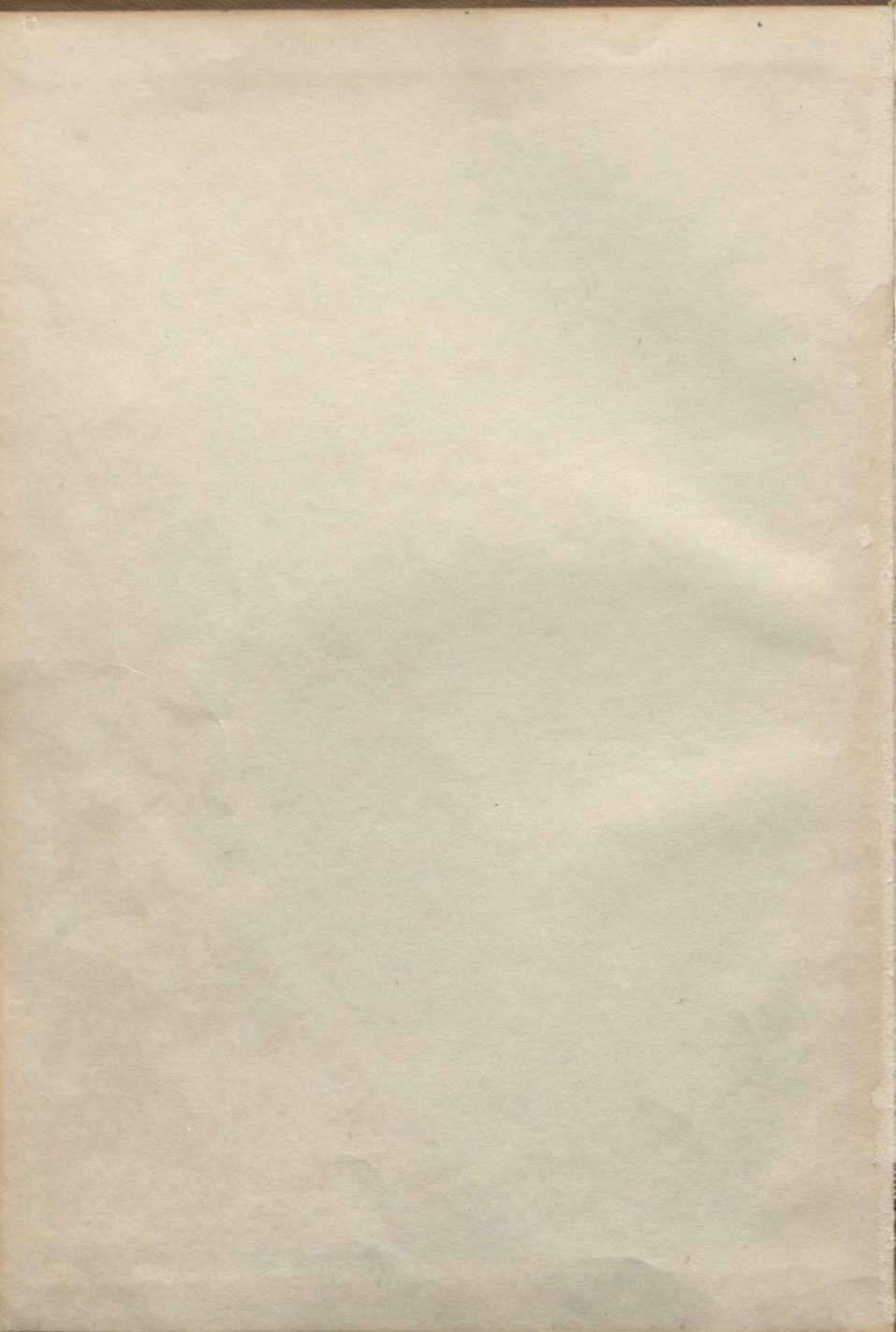
THEATRIS
UN
DZIVE



ALMANAHS
IX

65-74.633





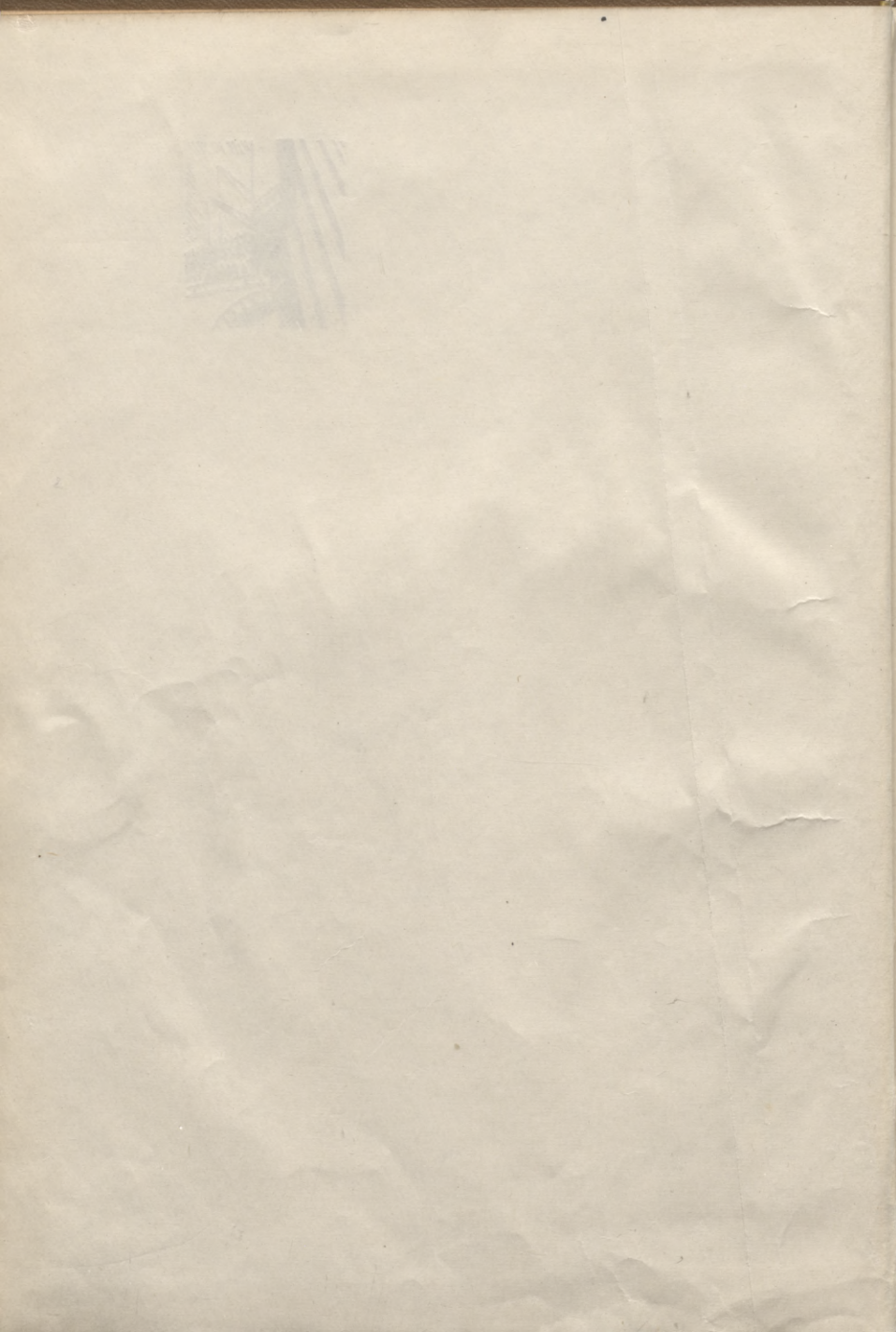


FEATRIS
ON
DZIVE

ALMANACH
IX



LEONARD J. LIESMAN
1988



810.94-33

Be

TEĀTRIS UN DZĪVE

ALMANAHS
IX



IZDEVNIECIBA «LIESMA»
RĪGA 1965

792
Te008

Latv. PSR Valsts bibliotēka,
65-74.633

Sakārtojušas L. Dzene un
D. Cukura

Redkolēģija:

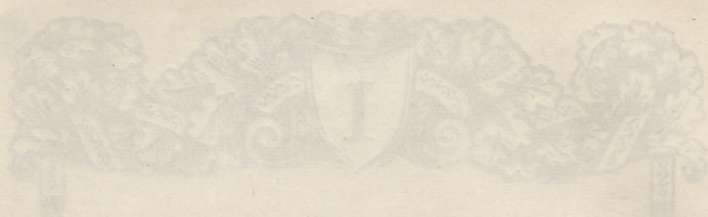
M. Augstkalna, V. Freimane,
S. Freinberga, V. Hausmanis,
J. Kalniņš, K. Kundziņš

G. Vilka vāks un vinjetes

E. Keras, J. Krieviņa,
J. Lerha, K. Tilgāša

fotouzņēmumi





THE
LIBRARY
OF THE
MUSEUM
OF
COMPARATIVE ZOOLOGY
AND
ANATOMY
OF THE
MUSEUM OF
COMPARATIVE ZOOLOGY
AND
ANATOMY

AUTORI, TEATRI, REŽISORI

Teātra māksla, teātra izrāde patstāvīgi dzīvo tikai īsu brīdi. Aizveras priekšskars, un liela radoša kolektīva veikums no tagadnes jau pārcēlies pagātnē, nupat skatītāju acu priekšā kūšājošā dzīve pārvērtusies par atmiņu tēlu. Taču šo atmiņu spilgtums, dziļās pēdas, ko skatītāju iekšējā pasaulē gadu ritumā neizdzēsīs arī svaigāki iespaidi, emocijas un jaunās domas, ko tautā modina patiesa laikmetīga māksla, ir droša izrādes ilga mūža ķīla.

Vai daudz šo spilgto atmiņu, savilņojošo domu un negaistošo jūtu aiznesām sev līdz, kad apdzisa teātru gaišās ugunis un 1963./64. gada sezona, Padomju Latvijas teātra 23. sezona, atvadījās no saviem skatītājiem? Cik ilgu mūžu uz sava teātra skatuves dēļiem, bet īpaši ļaužu atmiņā un pateicīgajās sirdīs varam pareģot šai laika posmā dzimušajām izrādēm, mākslinieku radītajiem tēliem? Un — līdz ar to — kādu mantojumu šī sezona atstājusi nākamajai, divdesmit ceturtajai, kādu velti nolikusi uz mūsu republikas lielā jubilejas gada sliekšņa?

1963./64. gada sezona ienāca teātrī ar skaidri nojaušamu idejiskas ievirzes un radošas enerģijas lādiņu, ko tai deva neilgi pirms tās sākuma notikušais PSKP CK jūnija plēnums, tā izraisītās pārrunas, diskusijas, pārdomas, pastiprinātā visas sabiedrības interese par mākslas dzīvi. Mēs atkal un atkal sajūtām, ka dzīvojam laikā, kad teātra māksla cieši jo cieši saaugusi ar mūsu šodienu, ar visām mūsu nākotnes iecerēm. Par teātri, kura sirds pukstētu vienā ritmā ar visas tautas sirdi, kura balss atsauktos uz skatītāju vitālajām problēmām un domām, kurā gūtais prieks un pārdzīvojums atraisītu mūsu cilvēku radošos spēkus, — par tādu teātri, komunistiskās celtniecības aktīvu palīgu, cīnās partija,

uz tādu skatuves mākslas ceļu aicina mūsu sabiedrība. Un netaisni būtu nesaskatīt skatuves mākslas kolektīvu darbā vēlēšanos un tieksmi aktīvi atsaukties uz šiem aicinājumiem, pārvērtēt daudzas vērtības savā daiļradē, rast drošu pamatu, kur atsperties varētu virzīties tālāk. Taču no labas gribas, ar kādu, bez šaubām, katra teātra kolektīvs un vadība uzsāka jauno darba cēlienu, līdz labai izrādei ir garš ceļa gabals, un ne vienmēr, bet īpaši šajā sezonā pārāk reti bija izdevies šo ceļu mērķtiecīgi nostaiģāt no sākuma līdz galam. Tāpēc šī sezona droši vien daudz atmiņā paliks kā labu ieceru un iesākumu, bet tikai nedaudzu patiešām nobriedušu, izcilu veikumu laiks.

Mēs priecājamies par zaļoksnējiem dzīvotspējīgiem jaunekligas mākslas asniem Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī, par tā izrādēm «Pēc divdesmit gadiem», «Sarkanie velnēni» — režisora Ādolfā Šapiro darbiem, par «Mazuļu» entuziasmu. Liels ieguvums mūsu mākslas dzīvē bija sabiedriski asā un saviļņojošā izrāde Krievu drāmā — «Sirdsapziņa». Prieku un gandarījumu sagādāja režisora Alfrēda Jaunušana briedums, ko apliecināja «Bernardas Albas māja» — viena no šīs sezonas nozīmīgākajām izrādēm, un arī režisora Pētera Pētersona veidotā atjautīgā un trāpīgā izrāde «80 dienās ap zemeslodi», kas ielauzusies nepierastajā politiskās satīras un parodijas žanrā. Un ilgi vēl kā liels dārgums glabāsies mūsu atmiņās ne viena vien aktiera veidotais tēls — vai nu tās būtu «Bernardas Albas mājas» iemītnieces, Lorka — Jānis Kubilis, Jegors Buličovs — Sergejs Vasiljevs, Martjanovs — Aleksejs Mihailovs, Gotlībs Stūris — Kārlis Pabriks, Madara — Astrīda Kairiša, vai citi, gan republikas teātru skatē apbalvotie aktieri, gan arī tādu izražu dalībnieki, kas skatē nepiedalījās.

Taču līdzās tam teātros daudzreiz vērās priekšgars tikai tāpēc, lai pēc plāna paredzētā pirmizrāde sekotu pirmizrādei, bez īsta prieka un jaunrades. Un mēs samierinājāmies ar daudz ko, gan skatītāji, gan paši teātra ļaudis piecieta idejisku nepilnvērtību, estētiskus trūkumus, pelēcību, kam patiesībā jau sen vajadzētu būt izdzītiem no mūsu skatuvēm.

Sezonas ievirze šķita daudzsološa. Labie nodomi bija saskatāmi pirmām kārtām jau pašā repertuārā, vēlējumos atrast tieši šai sezonai jaunu, raksturīgu seju. Pārskatot sezonas afišas un teātru programmas, atceroties pirmizrādes, tūdaļ redzama tās galvenā īpatnība: nekad vēl teātri nav ievākuši kvantitatīvi tik bagātīgas devas padomju dramaturģijas apcirkņos, nekad vēl ar tik plašu žestu nav vēruši savas durvis padomju dzīves varoņiem, šodienas un nesenās pagātnes tēliem. Šo apstākli turklāt vēl veicināja republikas teātru pavasara skates noteikumi,



1963./64. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Mētra (kurinātājs), J. Kubilis (Juris Indrups), J. Lejaskalns (Pilots), A. Milbrets (Salmiņš) V. Lāča romāna «Senču aicinājums» («Juris Indrups») dramatisējumā.

kuros bija paredzēts, ka ik teātris skatē piedalīsies ar divu padomju autoru lugu uzvedumiem.

Tā teātros ar pilnām tiesībām uz likumīgu mājvietu varēja pretendēt gandrīz visas lugas, kuru nosaukumus varam izlasīt programmās — gan I. Štoka «Leņingradas prospekts», D. Pavlovas «Sirdsapziņa», V. Rozova «Kāzu dienā», Č. Aitmatova «Cipresīte mana sarkanā laka-tiņā», A. Livesa «Vīnes pastmarka», gan tādu vecāku padomju drama-turģijas darbu atjaunojumi kā A. Griguļa «Karavīra šinelis», A. Kornei-čuka «Platons Krečets», K. Simonova «Tā arī būs», M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem». Tātad bija pamats domāt, ka uz mūsu skatuvēm izvēršies plaša padomju dzīves un padomju dramaturģijas panorāma.

Savu zīmogu sezonai no paša sākuma uzspieda arī divi atzīmējami dati kultūras dzīvē — visā pasaulē jo plaši svinētā Sekspīra jubileja, uz

kuru mūsu teātri atsaucās ar divu komēdiju jauniestudējumiem («Divpadsmītā nakts» Valsts Akadēmiskajā drāmas teātri un «Liela brēka, maza vilna» Liepājā), un mūsu Tautas rakstnieka Viļa Lāča sešdesmitā dzimšanas diena, kas ierosināja «Jura Indrupa», «Akmeņainā ceļā» un «Zvejnieka dēla» izrāžu tapšanu. Uz afišām lasām arī citu — žanru un tematikas ziņā visai atšķirīgu lugu nosaukumus: te ir gan padomju dramaturģijas klasika — Gorkija «Jegors Buličovs un citi», gan pirmoreiz latviešu teātri atklātā spāņu revolucionārā dzejnieka Federiko Garsia Lorkas drāma «Bernardas Albas māja», ziemeļu klasika — H. Ibsena «Pērs Gints», A. Kivi «Septiņi brāļi», bet pēc Blaumaņa noveļu motīviem lugu «Salna pavasarī» veidojis Jūlijs Vanags. Un kur nu vēl visu teātru cerības uz to, ka gada gaitā ienāksies gaidītā oriģināllugu raža... Nē, lasot republikas repertuāra plānus un 1963./64. gada afišas, varēja un arī šodien var tajā saskatīt milzum daudz skaistu iespēju. Kāpēc tomēr, sezonas atskaņās ieklausoties, nejūtam istu gandarijumu, kāpēc teātros radām mazāk jaunatklāsmes prieka, lielu domu un spēcīgu māksliniecisku pārdzīvojumu, nekā varējām sagaidīt kaut vai uz šo pašu ieceru pamata?

Vispirmām kārtām šīs sezonas lielo vilšanos atnesa mūsu oriģināldramaturģijas pārāk ieilgušais klusuma periods. Sprototama daudzu vērtību pārbaude, kas notiek mūsu mākslā, dramaturgu vēlēšanās rūpīgāk sagatavot savus darbus, varbūt arī nopietnāk izvērtēt to sabiedrisko skanējumu. Un tomēr sāpīgi salīdzināt mūsu trūcību kaut vai ar igauņu rosību šai jomā, jo kaimiņiem tās pašas sezonas gaitā dzimuši piecu oriģināllugu iestudējumi, no tiem trīs neapšaubāmi ar ilgstošu skatuves mūžu. Uz mūsu republikas skatuvēm parādījās tikai divas oriģināllugas — Z. Grīvas «Noziegums Granādā» un V. Sauleskalna komēdija «Veco sievu vasara». Tam vēl pievienojās divu populāru prozas darbu pavājie dramatizējumi — I. Indrānes «Lazdu laipa» un B. Sauliša «Līdz pēdējai taisnei».

Zaņa Grīvas darba iestudējums Valsts Akadēmiskajā drāmas teātri kļuvis par daudzējādā ziņā nozīmīgu notikumu mūsu kultūras dzīvē. Mēs bieži vien pamatoti sūdzamies par to, ka mūsu oriģināldarbi vēl pārlietu norobežojušies intīmu pārdzīvojumu un sadzīves šaurībā vai šūpojas sabiedrisku parādību virspusē. Šinī gadījumā varam teikt, ka Zanis Grīva plaši atvēris teātra logus un durvis lielās pasaules revolucionāro cīņu skarbajiem vējiem, licis izskanēt uz mūsu skatuves darbaļaužu starptautiskās solidaritātes tēmai, kas ikvienam padomju cilvēkam allaž bijusi tuva un dārga. Šī luga līdz ar savu varoni — revolucionārās Spānijas dziesminieku Federiko Garsia Lorku — stājusies vie-

1963./64. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Kubilis (*Federiko Garsia Lorka*), G. Cilinskis (*Luijs Rosaless*) *Z. Grīvas* drāmā «*Noziegums Granādā*».



notā kaujas ierindā ar visiem tiem spēkiem, kas svētā naidā vērsas pret Spānijas fašistisko režīmu, pret imperiālistiem, bez kuru atbalsta Lorkas slepkavu vara sen būtu sabrukusi, pret Huliana Grimava, spāņu ogļraču un studentu bendēm. Dīvaini bija dzirdēt, ka dažs labs mēģināja Grīvas lugai ierādīt kādu nomaļu vietu mūsu dramaturģijā, izslēgt to pat no īsti šodienīgo padomju darbu pulka tikai tādēļ vien, ka notikumi — Lorkas traģiskais dzīves noriets — nu jau pieder vēsturei un turklāt noris svešā zemē. Žaņa Grīvas darba idejiskā vērtība lielā mērā saskatāma tieši tā pareizi un bez primitīva vienkāršojuma izprastajā šodienīgumā, tā plašajā, varētu pat teikt — mūsu oriģināldramaturģijā nepierasti plašajā politiskajā vērīenā.

Tiesa, autora sirsnīgā vēlēšanās iepazīstināt latviešu skatītāju pēc iespējas sīkāk, precīzāk un vispusīgāk ar Lorkas pievilcīgo personību, dramaturga zināma neuzticība savai mākslinieka fantāzijai un sīkstā sekošana dokumentāli nofiksētajam faktu materiālam, — tātad pati lugas viela slēpa sevī nopietnas briesmas izrādei, īpaši drāmas pirmās

cēliens, kur izziņas momenti, informācija, notikumu pārstāstīšana patiešām draud nomākt skatītāju interesi par dzīvajiem raksturiem un to darbību. Taču, kā pareizi atzīmēja kritiķe L. Dzene, lugā ir lieliskas vietas, kur mākslinieks Zanis Grīva gribot negribot pārvar Zani Grīvu — dokumentālistu, kur viņa dramaturga paletē izejaigojas jaunas krāsas. Tāda spilgta epizode ir zābaku spodrinātāja stāsts par Lorku Visnāras cietumā, dziļi emocionālais lugas traģiskais fināls, kurā nav ne vēsts no iežēlināšanas vai sentimentalitātes, tikai lepnums, naidis un — pārliecība, ka taisnība, tauta tomēr uzvarēs...

Sis skaistās lappuses dramaturgs skatītājam dāvājis sadraudzībā ar teātri, un viņu radošā sadarbība ir pelnījusi, lai to īpaši atcerētos, runājot par sezonas zīmīgākajiem notikumiem. Mēs zinām, cik liela, bieži vien liktenīga nozīme teātra un dramaturga kopējai jaunradei ir ne vien konkrētas izrādes veidošanā, bet dramaturģijas izaugsmē vispār. Mēs zinām arī, ka ne vienmēr ne tikai teātru, režisoru prasīgums un principiālitate, bet arī viņu ticība autoram un tā iecerei ir tāda, kas sekmē darbu tapšanu un pilnveidošanu, kā tas tik pārliecinoši piedzīvots padomju teātra rītausmā, kad dzima tagad jau klasikai pieskaitāmās lugas «Brūņvilciens 14-69», «Virineja», «Vētra» un citas. «Noziegums Granādā» laimīgi nokļuva tādās rokās, kas to saudzīgi loloja, ieguldīja ne mazumu radošu spēku, lai visus izrādes komponentus pakļautu autora un līdz ar to galvenā varoņa domai. Kaut izrādi pieņemam ne bez iebildēm, kā tas arī mūsu presē atzīmēts, kaut var pastrīdēties par atsevišķu izteiksmes un noformējuma līdzekļu atlasī un citām detaļām, nevar apstrīdēt galveno — režisora A. Amtmaņa-Briediša, visa kolektīva sadarbība ar dramaturgu, iejūtīgā, rūpīgā un mērķtiecīgā lugas atklāsme bijusi veiksmīga. Un neaizmirst mums Jāņa Kubiļa Lorku — trauksmainu, ģeniāla dzejnieka fantāzijas spārnotu, gudru un reizē bērnišķīgi naivu, tik ļoti siltas dzīvības piestrāvētu, ka skatītājā, kas taču labi zina dzejnieka traģisko likteņstāstu, līdz pat izrādes beigām negaist neprātīgā cerība, ka viņu nenošaus...

Tomēr vienas oriģināllugas veiksmīgais iestudējums nespēj aizpildīt to sāpīgi izjūtamo robu repertuārā un teātra mākslas attīstībā, kas šai sezonā, runājot kritiķa E. Dambura vārdiem, radies oriģināldramaturģijas «tukšuma» un «nevarības» dēļ. Varam tikai atkārtot jau kādreiz teikto: skumjas pārdomas izraisa tas, ka vienīgais oriģināldarbs 1963./64. gada sezonā, kura personu sarakstā minēti šodienas Padomju Latvijas cilvēki, bija V. Sauleskalna komēdija «Veco sievu vasara». Arī šai izrādē teātris ar režisoru A. Amtmani-Briediti ieguldījis ne mazumu radošas enerģijas un darba. Taču pierādījās tikai vecā patiesība. Teātris,



1963./64. g. sezona, Akadēmiskais drāmas teātris. A. Klints (Elvira Elste), E. Ezeriņa (Tilla Tabaka) V. Sauleskalna komēdijā «Veco sievu vasara».

protams, var un tam ir jāstrādā kopā ar dramaturgu, lai atrastu visizteiksmīgāko, mākslinieciski iespaidīgāko variantu autora iecerei, nav ko sēdēt un kūtri gaidīt, kamēr pastnieks atnesīs šedevru. Taču vienu teātris nevar — ielikt lugā domas un problēmas, kādu tur nav un kādas gaidām tikpat no jautras, kā nopietnas izrādes. Tāpēc arī dažkārt visa talantīgā kolektīva pūliņi nes tikai šķietamus augļus un izrāde, kas patiesi būtu vajadzīga skatītājam, tā arī netop. V. Sauleskalna lugā gan ir atsevišķas veikli savirknētas vodeviliskas situācijas, kas ļauj Drāmas teātra lieliskajiem reālistiskajiem meistariem izvērst savas komiķu dotības, un skatītāju smiekli bieži vien iešalcas šai izrādē. Taču laikmeta pazīmes lugā ir tikai ārišķīgas, un zem kolhoznieku drēbēm personāžu krūtīs mehāniski tikšķ tās pašas vecās, no komēdijas komēdijā, no vodevilas vodevilā patapinātās mākslīgās sirdis. Kā viena no daudzām oriģināllugām V. Sauleskalna komēdija varētu sev atrast pieņemamu vietu visas

republikas afišā. Taču šoreiz tā reprezentē 50 procentus no sezonas oriģināldramaturģijas...

Teātriem nav arī visai veicies, izlīdzoties ar prozas darbu dramatizējumiem. Te krietna daļa vainas tiem jāuzņemas pašiem. Tikai ar mākslinieciskās vadības idejisko un estētisko kritēriju seklumu var izskaidrot to, ka izrādīts I. Indrānes «Lazdu laipas» kaleidoskopiski raibais, saraustītais skatuves variants Valmieras teātri, kā arī B. Sauliņa «Līdz pēdējai taisnei» J. Raiņa Dailes teātri, kas sirgst ar līdzīgām vainām un kur nevis mūsdienu jauniešu raksturi, bet gan vecās pasaules trunošā relikvija — mācītājs Stūris un viņa pārdzīvojumi izvirzās uzmanības centrā. Labāku «Lazdu laipas» skatuves variantu izveidojis Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris, kur režisors O. Krēsliņš ar atzīstamu amata prasmi izveidojis simpātisku izrādi, saglabādams daudz ko no romāna iemīļoto jauno varoņu pievilcības.

Taču visumā sezonas balance šai jomā ir bēdīga. Un ne jau velti oriģināldramaturģijas problēma neizzūd no mūsu preses izdevumu slējām, tā nodarbina kritiķu, mākslinieku un teātra draugu prātus. Vairākos rakstos mēģināts analizēt šīs atpalikšanas cēloņus, minot gan dramaturgu un teātru ciešās sadarbības trūkumu, gan kritikas nevērību un reizēm arī netaktisko asumu. Cerams, ka nopietnā un labvēlīgā uzmanība, ko sabiedrība veltī dramaturgu daiļrades jautājumiem, organizatoriskie pasākumi, kas domāti tās atplaukuma veicināšanai, dos mūsu rezultātus nākamajā sezonā, lai mūsu teātri cienīgi varētu sagaidīt republikas lielo svētku dienu.

Pakavējoties atmiņās pie 1963./64. g. sezonā gūtajiem iespaidiem, teātru veiksmēm un neveiksmēm, atceroties labās ierosmes un ne vienmēr apmierinošos rezultātus, arvien skaidrāk redzam apstiprināties tēzi par to, cik šodienas teātri neizmērojami izaugusi režisora — izrādes veidotāja — nozīme un atbildība par visa kolektīva pūliņu izdošanos vai neizdošanos. Režisors ir topošās izrādes virzītājs, un noteicoša loma ir viņa prasmei pareizi izlasīt un saprast lugu, atklāt tās idejisko kodolu ar mākslinieciski visiespaidīgākajiem līdzekļiem, pulcināt un veidot ap sevi domu biedru kolektīvu. Režisors it kā ar savu atslēgu, ar savu maģisko formulu «Sezam, atveries!» padara visiem pieejamu autora domu pasauli, viņa darbā apslēptos dārgumus.

Partija allaž no jauna uzsverusi, ka mūsu laiks izvirza ļoti augstas prasības māksliniekam, viņa idejiskajām pozīcijām un izglītības līmenim, jo māksla ir varens masu audzināšanas līdzeklis. Bet audzināt var tikai tas, kas zina, ko grib teikt savam sarunu biedram, uz kuriem virzīt viņa domu gaitu, kāpēc vispār uzsācis šo sarunu. Un nekādiem vizuāliem

un grabuļiem, nekādiem ārējiem efektiem un pārsteidzošām mizanscēm nām nav iespējams aizsegt izrādes tukšumu, ja trūkst šādas idejiskas mērķtiecības un virsuzdevuma. No idejiski skaidras ieceres un tikai no tās var izaukt izrādes, kas atbilst mūsu augstajām prasībām, silda sirdis, rosina radošo domu un tādējādi audzina — it kā nemanot, ar mākslas līdzekļiem un tāpēc jo iedarbīgāk.

Lūk, jaunais režisors Ādolfs Sapiro ar Jaunatnes teātra krievu trupas tikpat jauniešiem aktieriem iestudējis Mihaila Svetlova dramatisko poēmu «Pēc divdesmit gadiem», kas stāsta par pilsoņu kara jauniešiem. Luga jau kopš savas parādīšanās tika uzskatīta par «neskatuvisku» un «neejošu» par gandrīz visos iestudējumos sagādāja gan skatītājiem, gan izrādes dalībniekiem lielāku vai mazāku vilšanās rūgtumu. Taču Ā. Sapiro izraudzījies šo lugu ar skaidru priekšstatu par to, kas tajā varētu likt ieskanēties šodienas jauniešu dvēseles stīgām. Kopā ar dekoratoru M. Kitajevu viņš pratis arī atrast savai iecerei vienkāršu un šodienīgu ārējo veidolu. Pārliecinošais virsuzdevums, kam pakļauts viss šajā izrādē, ir skaistā doma par visu paaudžu komjauniešu centieni un mērķu vienotību, par revolucionārās cīņas nezūdošo spēku un romantiku. Jaunā režisora un aktieru entuziastu radītā studijas atmosfēra, viņu ticība skatītāju aktīvajai līdzdalībai izrādes tapšanā, izrādes īpatnējā forma, organiski ieaudzinot lugas vielā citu autoru, dažādu paaudžu komjauniešu dzejas, — tas viss aizrauj, liek aizmirst atsevišķu tēlotāju meistarības trūkumu un rada ciešu iekšēju vienotību starp skatuvi un zāli.

Sāds kontakts, silti un strauji pulsējošu domu un jūtu strāvojums starp skatītāju un aktieri raksturo arī citu šīs sezonas nozīmīgu izrādi — režisora Juriņa Jatkovska iestudēto D. Pavlovas romāna «Sirdsapziņa» skatuves variantu Krievu drāmas teātrī. Cita žanra izrāde, citi izteiksmes līdzekļi. Seit visa uzmanība vērsta uz to, lai patiesi un asi atklātu ļepinisko normu uzvaru mūsu dzīvē, lai komunista Martjanova cīņa pret karjeristu Prošinu, pret visu, kas piesārņo mūsu dzīvi, kļūtu par katra skatītāja personisko lietu. Teātrī notiek publicistiski spilgta un reizē ļoti intīma saruna ar skatītāju, kurš pārtop it kā par lielas atklātas partijas sapulces aktīvu dalībnieku, par visas izrādes dalībnieku, kas spriež un lemj par mūsu dzīves, par komunistiskās celtniecības kardināliem jautājumiem.

Vai arī Federiko Garsia Lorkas drāma «Bernardas Albas māja», ko režisors Alfrēds Jaunušans Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī izlasījis un sapratis no istām padomju cilvēka pozīcijām. Daudz kas šai darbā, attēlojamajā vidē, autora savdabīgajā metaforiskajā domāšanas veidā teātrim un publikai bija svešs un neparasts. Režisors saskatījis

Bernardas mājā cietumu, kādam līdzinās visa Spānija, saklausījis Bernardas piecu meitumu alkās apspiestā un nomāktā cilvēka protestu pret varmācību un liekulīgiem māņiem, kas mēģina nosmacēt visu dzīvo, cilvēcisko. Protams, sekojot Lorkas dzejiskā temperamenta prasībām, lugas žanra īpatnībām, režisors izvēlēties izrādes komponentus un izteiksmes līdzekļus spilgtākus nekā citkārt; lielisko mākslinieču Emmas Ezeriņas, Lidiņas Freimanis, Elzas Radziņas, Antas Klints un pārējo aktrīšu mākslas ieroči šai izrādē ir līdz baltkvēlei sakarsēti.

Un tā tam arī jābūt. Sociālistiskā realisma iespējas taču ir neizsmeļamas. Visdažādākās dramaturgu un režisoru individualitātes var rast sev piepildījumu. Minētas tikai trīs izrādes, trīs dažādas režisoru personības. Taču to ir vairāk. Tas liecina, ka izaugusi maiņa mūsu sirmajiem vecmeistariem, kuri tik ilgus gadus rakstījuši mūsu vadošo teātru vēsturi, bet kuru pleciem nu vairs nevar un nevajadzētu uzvelt visu teātra dzīves smagumu.

Seit minētajiem vēl piebiedrojas P. Pētersons, kas aizritējušajā sezonā deva tikai vienu iestudējumu Dailes teātri, jo bija praksē Ļeņingradā pie režisora G. Tovstonogova.

P. Kohouta politiskais farss, atjautīgā parodija par Zila Verna piedzīvojumu romānu «80 dienas ap zemeslodi» — deva režisoram iespēju izvērst dažas raksturīgas sava talanta īpatnības. Var just P. Pēterona aizrautību, kad viņš ļauj zem satīras jautri sašķiebtās maskas skaidri nojaust koloniālisma nežēlīgo bardzību un tai pašā laikā ar vislielāko nopietnību un pārliecību liek izskanēt uz skatuves asprātīgiem aforismiem un norisināties pārgalvīgām ēverģēlībām. Arī skatītāju aizrauj šis 225 personu, lielākoties politisku šaržu rotaļīgais riņķa dancis, šis spēles prieks, kas tomēr neizvirst par tukšu joku dzišanu, bet nes trāpīgu ideoloģisku lādiņu. Tomēr P. Kohouta «raiti slīdošās ainas» prasa no visiem izrādes dalībniekiem augstu meistarību, īpaši aktieru tehnikas un improvizācijas prasmi, kas Dailes teātra jaunaudzei vēl nav pa spēkam. Autora un režisora kopsolis daudziem bijis pārāk plats, un tāpēc šī izrādē tā arī nerasniedza īstu gatavības pakāpi.

Jāmin vēl Irmgarde Mitrēvice, kura līdzās Nikolajam Mūrniekam Liepājas teātri sekmīgi cīnās pret viduvējību un provinciālismu un kuras izrādes «Salna pavasārī» un «Vīnes pastmarka» liecina par gaumi, smalku žanra un stila izjūtu, par lielisku prasmi strādāt ar aktieri, attīstīt visas viņa dotības.

Tātad sezona mums dāvājusi vairākas spilgtas izrādes, kuru panākums lielā mērā slēpjas idejiski pareizā, talantīgā režisora risinājumā. Tomēr būtu nepamatoti uzskatīt, ka pie mums jau atrisināts «režisoru



1963./64. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. D. Kuple (Maša), H. Vazdiķs (Skvorecs) un U. Vazdiķs (Boriss), R. Kreicums (Vasilijs Pavlovičs Zabrodins) 1. Stoka drāmā «Leļiņģradas prospekts».

Skats no izrādes «Leļiņģradas prospekts».





1963./64. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Kivi romāna «Septiņi brāļi» dramatizējuma.

1963./64. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. E. Pāvuls (Žans Paspertū), V. Skulme (Filijs Foks) P. Kohouta lugā «80 dienas ap zemeslodi».



1963./64. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris. J. Zariņš (Mihaīls), K. Lorencs (Salovs) V. Rozova drāmā «Kāzu dienā».



jautājums», šī šodienas teātra dzīves pamatproblēma, ap kuru vijas tik daudzas pārdomas, apceres, diskusijas visā padomju teātra pasaulē. Vēl vairāk — agrākajos gados, analizējot skatuves mākslas izaugsmes kavēklus, neveiksmju cēloņus, allaž priekšplānā izvirzījās repertuāra grūtības, nepietiekams materiāls padomju cilvēka dzīves atspoguļojumam uz skatuves, toties šobrīd lugu trūkums vai vienveidība nav galvenais mūsu rūpju avots. Ne jau tādēļ radās šīs sezonas pārāk daudzās izrādes, kurām vairāk vai mazāk vienaldzīgi pagājām garām, un tās, kuras apbēdināja un kaitināja ar savu idejisko un māksliniecisko nevarību.

Lūk, viens no raksturīgākajiem piemēriem. V. Rozova drāma «Kāzu dienā» pieskaitāma šodienas padomju dramaturģijas interesantākajiem darbiem. Tas ir dramaturga ētiskais manifests. Lugā dzīvo un darbojas, mīl un cīnās par savu mīlestību cilvēki, kas nīst melus, negodīgumu visās tā izpausmēs, kas apzināti uzstājas par skaidrību un tīrību cilvēku attiecībās. Ņura, Mihaīls, Vasja, vecais Salovs saprot, ka «dzīvot melos, tas ir sliktāk nekā dzīvot atkritumu bedrē». Varbūt viņi daudzējādā ziņā



1963./64. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. D. Kupčenko (Asela) Č. Aitmatova stāsta «Cipresīte mana sarkanā lakatiņā» dramatisējumā.

neatbilst pozitīvā varoņa etalonam, taču mūsu acu priekšā pārvar sevi daudz ko nepatiesu, sīkumainu, mūsu un viņu pašu laikabiedra necienīgu. Lugu caurstrāvo autora pārliecība, ka jaunā ētika, kurā jāsakņojas komunisma celtnieku sadzīves normām, nav savienojama ne ar egoismu mīlā, ne ar liekulību un patiesu jūtu upurēšanu pārprastiem sabiedriskiem un personiskiem pienākumiem. Tā tas ir lugā, un tāpēc šis darbs ar savu aso problemātiku jau ienācis tik daudzos mūsu zemes teātros gandrīz tai pašā brīdī, kad autors tam pielicis pēdējo punktu. Lugā, kas dažādos cilvēkos var izraisīt gan daudzus «par», gan arī zināmus «pret», ir patiess dramatisms, dzīvi, spilgti raksturi. Valmieras teātra izrādē mēs kā dūksnājā grimstam bieži uztrieptā sadzīvē, kurai turklāt vēl divaina «Volgas eksotikas» iekrāsa un kurā slikt jebkurš mēģinājums pacelties līdz filozofiskam vispārīnājumam. Mūs nospiež arhaiskām dekorācijām pārbīvētā skatuve, uz kuras tēlotāji «spēlē sižetu». No režisora P. Lūča un aktieru rokām izslīdējis autora domas pavediens, un



1963./64. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. Skats no A. Andrejeva romāna «Laudis, izšķīriet mūsu stridul!» dramatisējuma.

luga ar tās raksturiem (izņēmums — I. Ieviņas Ņura) tā arī palikusi neatklāta.

Tas pats ir arī ar C. Aitmatova stāsta «Cipresīte mana sarkanā laka-tiņā» skatuves variantu Dailes teātrī. Kaut kur izgaiss kirgīzu rakst-nieka darba savdabīgais liriski poētiskais aromāts, tikai paretam izrādē sadzirdam «Cipresītes» pamatmotīvu — skaidru, spēcīgu jūtu cildinošo, dzidro melodiju. «Jaunā režisore Aina Matise savu diplomdarbu pavei-kusi rūpīgi» — tā jau tas ir. Bet vai mēs nedarām pāri arī iesācējam, ja pieticīgi samierināmies ar nepilnīgo autora domas atdevi, viņa rok-raksta notušēšanu, ar daždažādām kļūmēm izrādes atsevišķās sastāv-daļās?

Idejiski bagātāks, laikmetīgāks par izrādi ir literārais materiāls pat



1963./64. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. M. Klētniece (Marija Ivanovna), M. Ozoliņš (teātra administrators) S. Aļošina drāmā «Galvenā loma».

tādam visai viduvējam darbam kā A. Andrejeva «Ļaudis, izšķiriet mūsu strīdu!», ko Krievu drāmā iestudējis A. Kacs, tikai formāli par šodienas cilvēkiem runā S. Aļošina «Galvenā loma» Dailes teātri V. Vecumnieces interpretējumā.

Abos gadījumos gribētos teātriem pārnest pārlietu peticību, dramatisko materiālu izvēloties, bet režisoriem — idejiskas mērķtiecības un māksliniecisko līdzekļu atlases trūkumu šajās izrādēs, lai gan tās abas ārēji šķiet ļoti atšķirīgas. Pirmajā gadījumā autors A. Andrejevs savā prozas darbā bija pieteicis psiholoģiski interesantu ētisku tēmu — jauna strādnieka un izlutinātas inteliģentas meitenes mīlestības pārbaudi grūtos celtniecības apstākļos, taču risinājis to vienkāršoti un ne visai pārlicinoši. Z. Segala un režisora A. Kaca dramatisējumā un pašā izrādē šī virspusība padomju cilvēku jūtu dzīves notēlojumā kļūst vēl stiprāk nomanāma, bet nosliece uz melodramatismu, «mezalianse» problēma, eklektika izrādes ārējā veidojumā rada pavisam nelāgu iespaidu.

Tā ir veca patiesība: dažas laikmeta ārējās pazīmes vēl nevar nodrošināt izrādes laikmetīgumu.

Lielā mērā tas attiecināms arī uz otro jau minēto izrādi — «Galveno lomu». Diez vai Dailes teātrim vajadzēja izvēlēties šo S. Aļošina vājo darbu, jo vairāk tāpēc, ka šī paša autora labākie un nozīmīgākie darbi — «Palāta» un «Viss paliek cilvēkiem» tā arī nav atraduši ceļu uz latviešu skatuvi. Pats lugas konflikts — aktrises aicinājuma, daiļrades un viņas personiskās dzīves, milas it kā nesamierināmā pretruna — izplata tādu kā naftalīna smaržu. Autors, ņemot palīgā visādus līdzekļus no psiholoģijas un sadzīves arsenāla, tomēr nespēj to pārliecinoši risināt un saistīt skatītāja uzmanību veselus trīs cēlienus. Te varbūt kaut ko būtu varējis saglabāt noteikts un ar radošu iztēli bagātināts režisora risinājums. Taču tieši tā šai izrādē pietrūkst. Darbības gaitā zūd pat īsta skaidrība un loģisks pamatojums personāžu attiecībās, izrāde velkas gausi un rit kā izsīkstošs strautiņš — vienmuļi un bezmērķīgi.

Atceroties vairākus šajā sezonā atjaunotus vecāku gadagājumu padomju dramaturģijas darbus uz mūsu skatuvēm, rodas sajūta, ka skatītājs mānīts, aplaupīts. Viņš teātri nav saņēmis to ierosmi un prieku, ko bija gaidījis. Arī šajos gadījumos vaina lielākoties nav pašās lugās, kurās rodamas vēl daudzas neizsmeltas šodienīga interpretējuma iespējas. Tas ir labi, ka vērīgi pāršķirstīta ne tikai divdesmito un trīsdesmito gadu padomju klasiskā dramaturģija, bet arī pēckara bieži vien netaisni novārtā pamestie lugu krājumi. Palīdzēt pagājušo gadu varoņiem nokāpt no bibliotēku plauktiem un tuvināt tos šodienas skatītājam — to var tikai apsveikt. Gribas izsekot, kā veidojas padomju cilvēka rakstura īpašības, atsaukties uz dzīves uzdevumiem un problēmām, kas mums kopīgas, uzskatāmi parādīt paaudžu stafeti. Tā tas noticis jau minētajās jaukāajās Jaunatnes teātra izrādēs — «Pēc divdesmit gadiem» un «Sarkanie velnēni».

Patiesu atkaltikšanās prieku mums dāvāja arī A. Griguļa «Karavīra šinēlis» Krievu drāmā. Jaunā režisore diplomande A. Apele sekmīgi tiekusies pēc psiholoģiskas patiesības un paskarbas vienkāršības izrādē, vīrišķīgi izvairījusies no kārdinājuma pārliecīgi apspēlēt satīriskiem efektiem bagāto Pulvermahera un viņa draugu parazītisko vidi. Šai stāstā par bijušā karavīra Edvīna Gulbja maldu ceļiem un atgriešanos īstu padomju cilvēku saimē režisore un kopā ar viņu aktieri pratuši precīzi akcentēt rakstnieka joprojām aktuālās pārdomas par padomju cilvēka godu un attieksmi pret dzīvi. Vērojot, kā mūsu dzīves īstenība, kara biedru draudzība, mīlestība palīdz lugas varoņiem iztaisnot savus



1963./64. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. L. Freimane (Anna Grigorjevna Greča), E. Zile (Dimītrijs Ivanovičs Saveljevs), R. Gārne (Oļā) K. Simonova lugā «Tā arī būs».

kaunā salikušos plecus, mēs ne mirkli nejūtam laika atstarpi kā kaut ko traucējošu, kā grūti pārkāpjamu sliekšni.

Diemžēl citu lugu atjaunojumos nav izdevies pārsviest tiltu uz mūsdienām. Protams, K. Simonova «Tā arī būs» Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī dāvāja vairāk jauku mirkļu un aktierisku veiksmju nekā, teiksim, A. Arbuzova «Tikšanās ar jaunību» Liepājas teātrī, kas izvērtās par atklātu neveiksmi. Bet abas šīs izrādes, tāpat arī «Kādas mīlas stāstu» un «Platonu Krečetu» atceroties, gribas teikt, ka nevienam no režisoriem — A. Miglam, A. Kacam, O. Šalkonim un K. Pamšem — šie iestudējumi, kā liekas, nav bijuši dedzīgi ļolotu ieceru iedvesmoti un izauklēti.

Varētu jau līdz apnikumam vaicāt un atkārtot: kāpēc režisors iestudējis šo lugu? Kāpēc tieši šis režisors un šo lugu? Taču mēs zinām, ka

šāds jautājums ir drīzāk retorisks. Atbilde ikreiz ir citāda. Dažreiz tā ir teātra darba vēl neizskaustā rutīna, nepietiekami pārdomāta plāna pildīšana, arī paša režisora paškritikas un atbildības sajūtas trūkums, kas ļauj uzņemties iestudējumu, par kura jēgu un īstenošanas ceļiem nav skaidra priekšstata. Dažreiz tas ir vienkārši talanta trūkums, apšīkums — sāpīgākā no visām daiļrades vainām. Tā teātros dzimst kārtejie dežūruzviedumi, lai, remdenu recenziju atzīmēti, aizvadītu savas dienas.

No šādām izrādēm tad arī visspilgtāk atmiņā paliek nevis centrālie tēli, kas pauž lugas pamatdomu, bet gan epizodes, kuru tēlotāji uztaustījuši sava personāža jūtīgāko nervu, paši izkaluši atslēgu viņa individualitātei. Tāda ir Helena Romanova — Bočkarjova Korneičuka lugā, «nomenklatūras» darbiniece, kas klejo no vienas «vadošās» vietas uz otru, nekā pa īstam neprazdama un aiz bravūrīga skaļuma slēpdama savu augošo nedrošības sajūtu. Jau minēts arī Kārlis Pabriks — mācītājs Gotlibs Stūris B. Sauliša «Līdz pēdējai taisnei», kurš pratis šī tēla likteņstāstā atklāt gan viņa personisko traģēdiju, gan arī vispārīnājumā — vecās pasaules, tās uzskatu un ticējumu nenovēršamo bojā eju. Vilma Lasmane un Miervaldis Ozoliņš — ģērbēja un teātra administrators «Galvenajā lomā». Juris Lejaskalns — adjutants Vasja lugā «Tā arī būs» un Pilots «Jurī Indrupā». Šādi reljefi raksturi vietu vietām pārrauj pelēcības plīvuru, kas klāj visu izrādi, taču tās kopskanējumu uzlabot nespēj.

Laimīgāki ir tie gadījumi, kad šādu pārliecinošu, dzīvu, ar liela aktiera talantu veidotu raksturu izdodas izvīrīt izrādes centrā un to pārvērst par visas izrādes asi. Sai apstākli slēpjas, piemēram, režisores Ventas Vecumnieces iestudētās izrādes «Ļeņingradas prospekts» pievilcība. Cilvēciskais siltums, gudrība, padomju cilvēka dvēseles skaidrība, kas strāvo pretim no Lilijas Zvīgules radītā Klaudijas Petrovnas tēla, apmirdz un sasilda visu izrādi, ļauj tik asi neizjust I. Štoka dramaturģijas trūkumus, shematismu vairāku citu tēlu un viņu attiecību risinājumā. Un režisore darījusi pareizi, izrādes centrā izvīrziot māti — Klaudiju Petrovnu, viņas loloto uzskatu un dzīves uztveres nozīmi, tieši tādā rakursā uzsverot paaudžu stafetes ideju. Pat tad, kad Klaudijas Petrovnas — Lilijas Zvīgules skatuves mūžs jau beidzies un viņa trešajā cēlienā vairs nedarbojas, šīs pievilcīgās un stiprās personības klātbūtni joprojām it kā jūt ne tikai viņas tuvinieki — lugas varoņi uz skatuves, bet arī skatītāji teātra zālē. Ar šo veiksmīgo lugas centrālās līnijas interpretējumu «Ļeņingradas prospekts» patīkami atšķiras no tikko minētās izrāžu grupas.



1963./64. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. J. Vitoliņš (Sergejs Ščerbačovs), L. Leimane (Nina) A. Gaidara stāsta «Bundzinieka liktenis» dramatizējumā.

Mūsu republikas piecos dramatiskajos teātros šajā sezonā notika vairāk nekā 40 pirmizrāžu. Pārāk bieži mums tajās pietrūka režisora brīnumatslēgas, viņa prasmes radoši izlasīt lugu un paša saprasto, pārdomāto atdot skatītājam ar visu teātra mākslas tēlainību. Un, ja vēl runa ir par padomju dramaturģijas darbu iestudējumiem, tad šī nepilnvērtība izjūtama sevišķi sāpīgi. Tādējādi sezona, kaut arī iecerēta kā veltījums mūsu dzīvei, tomēr nespēja sniegt pietiekami spilgtu padomju sabiedrības panorāmu.

Jāsaka gan, ka stingrais vērtējums, ko izsakām par vienu vai otru izrādi, liecina ne tikai par mūsu skatītāju prasībām, bet arī par mūsu teātru dzīves izaugsmi. Tas nav paradokss. Ja atskatāmies uz Padomju Latvijas teātra pirmajām sezonām, uz izrādēm, par kurām priecājāmies pirms divdesmit vai divdesmit četriem gadiem, tad kļūst skaidrs, ka daudzas šodien ar stipri kritisku skatienu vērtētas izrādes mums tolaik

būtu sagādājušas daudz lielāku baudu. Taču šodien vairs nepietiek ar to vien, ka padomju cilvēks, pozitīvs varonis, tikai uznāk uz skatuves, nepietiek ar mūsu dzīves vienkāršu spoguļattēlu. Mēs gaidām no teātra dziļu dzīves likumsakarību atklāsmi, gaidām, lai tas ar mākslas spēku kā ar palielināmo stiklu mums palīdzētu izpētīt un dziļāk iepazīt sevi, mūsu dzīvi.

1963./64. gada sezonā daudz kas vēl palicis tikai solījums, iecere, un tas mūs apbēdina. Taču tai pašā laikā arī redzam, ka tā bagāta ar vēl neizmantotām mākslinieciskām potencēm, ar jauniem daudzsološiem spēkiem, kas ļauj visai paļāvīgi raudzīties nākotnē.

Viena no priecīgākajām parādībām šajā sezonā bija mūsu teātra jauno dzinumu parādīšanās. «Jaunības sezona» — tā kādā rakstā šo posmu mūsu skatuves dzīvē nosaucis kritiķis V. Hausmanis, atzīstot, ka grūti atcerēties citu sezonu, kad būtu ieskanējušās tik daudz jaunas, spirtas balsis. To ar prieku manijām republikas teātru pavasara skatē. Uzvarētājos gan pelnīti ierindojās Krievu drāma ar padomju repertuāra labāko izrādi «Sirdsapziņa» un padomju klasikas darbu — M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi». Sis iestudējums, pie kura šoreiz sīkāk nepakavēsimies, dramatisko raksturu un konfliktu spēka, risināto problēmu dziļuma un literārās nozīmes ziņā ir neapšaubāmi svarīgs notikums mūsu teātru dzīvē. Taču tā skatuviskā valoda palikusi tradicionālisma ietvaros, un ne Gorkija lugas, ne paša Buličova tēla ierastajam traktējumam režisori A. Kacs un J. Jatkovskis nekā jauna nav pievienojuši.

Bet turpat līdzās jau arī kā īsts pavasara vēstnesis — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. Šajā sezonā tas ar plīvojošiem karogiem uzbruka vecajiem iesīkstējušajiem štampiem, nepacietīgi meklēja savu estētisko platformu, darba stilu. «Jaunu teātra organismu sacementē studijas gars,» nesen rakstīja Andrejs Popovs, «bet brieduma gados to balsta meistari.» Jaunatnes teātra kolektīvā patlaban ļoti strauji noris šis sacementēšanās process, to iedvesmo vairākas radošās uzvaras, skatītāju mīlestība, spārno jauniešu iniciatīva un griba strādāt, savu lielo potenciālo iespēju apjēgšana. Taču var arī paredzēt, ka pirmajam entuziastu lidojumam sekos posms, kas varbūt stingrāk pārbaudīs šo «mazuli» un viņu biedru izturību un neatlaidību — sīksta cīņa par meistarību, par to, lai pārāk ilgi nekavētos briedums. Gribas ticēt, ka arī šo nākamo ceļa posmu Jaunatnes teātris nostaigās godam, nenolaižot plīvojošos romantikas un fantāzijas karogus, kas tik labi piederas kosmosa iekarošanas laikmeta komjauniešiem, bet tai pašā laikā arvien prasmīgāk rīkojoties ar savas mākslas ieročiem un darba rīkiem.

Jaunība spēcīgā straumē ieplūdināta visu teātru aktieru ansambļos. Un par vairākiem no šiem jaunajiem māksliniekiem mums jau izveidojies priekšstats kā par personībām, kuru balss atturīgi, kautrīgi, tomēr jau nepārprotami skaidri ar savu tembru, savu tēmu ieskanas mūsu mākslas lielajā kori. Renāte Steinberga, Ināra Ieviņa, Tamāra Soboļeva, kas apbalvotas pavasara skatē, Rasma Garne, Astrīda Kairiša, Uldis Pūcītis, Ints Burāns, Imants Skrastiņš un citi — ar viņiem saistās daudz mūsu nākotnes ieceres un cerības.

Atjaunošanās procesa gaitā, kas allaž nes sev līdz sarežģītas iekšējas pārkārtošanās un pārtapšanas mokas, jauni vaibsti iezīmējas mūsu abu vadošo teātru sejās. Ir jau daudz rakstīts un diskutēts par to, cik tālu šai virzienā drikstētu iet un ko it kā nevajadzētu pieļaut. Taču ne par to šodien ir runa. Pati dzīve izdara korektīvus šajos teorētiskajos, kaut labi domātajos spriedumos. Šai pašā izdevumā pirms trim gadiem kritiķis J. Kalniņš izteica nožēlu, ka Akadēmiskajā drāmas teātrī jaunā meklējumi, kas visvairāk saistās ar režisora Alfrēda Jaunušana vārdu, organiski neieaugot teātra labākajās tradīcijās, ka teatralizēta nosacītība arī aktieru tēlojumā izspiežot reālistisko, dziļo rakstura atklāsmi. Šajā sezonā kritiķis diez vai varētu atkārtot šos pārmetumus. «Bernardas Albas māja» — izrāde, kurai savā spilgtumā un maksimāli kāpinātajā izteiksmībā formāli vajadzētu būt pretpolam šā teātra daiļrades stilam, organiski un itin viegli iekļaujas kolektīva darba kopējā ainā. Tas tāpēc, ka nekur nav grēkots pret tēla psiholoģisko patiesību, ka Lorkas varoņu raksturu izpētei un atklāsmei lieliski noderējusi aktieru reālpsiholoģiskā skola, paaudžu pieredze šai pašā kolektīvā. Katrā ziņā šai izrādē vairāk dzīves patiesības — bet stingra uzticība šai dzīves patiesībai taču ir Akadēmiskā drāmas teātra pamattradīcija — nekā «Platonā Krečetā» vai «Tā arī būs», kuras formāli it kā palikušas uzticīgas ierastajam stilam. Un svešās Bernardas Albas meitas tīri draudzīgi sadzīvo vienā mājā ar septiņiem somu brāļiem, kuru humora un tautas veselīgā spēka pilno epopeju inscenējis A. Amtmanis-Briedītis.

Skaids tas, ka likumsakarīgas izmaiņas teātru sejās notiek un turpina notikt arī ar jaunas dramaturģijas un līdz ar to jaunu skatuvisku prasību ielaušanos teātros. Daudzi joprojām to nožēlos, kā jau mēdzam nožēlot pašu jaunības un spēka zušanu. Taču tas ir dabiski un nenovēršami, šo procesu apturēt būtu bezjēdzīgi. Kā labāk panākt, lai organiski stiprinātos saikne starp teātru vērtīgākajām tradīcijām un jaunajiem meklējumiem, lai teātru seju atjaunošana neizraisītu dažādu teātru īpatnību nonivelēšanu? Tas ir gan spēcīgas režisora personības un aktieru meistarības, gan prasmīgas repertuāra izvēles jautājums. Mēs

kritizējam «Galveno lomu» nevis tāpēc, ka režisore Venta Vecumniece atteikusies no Dailes teātra romantiski pacilātās spēles manieres vai lielu kaislību pilnā interpretējuma, bet gan tāpēc, ka tā ir pavājas lugas vāja izrāde, kas nevienā teātrī neizraisītu sajūsmas vētru.

Teātru jaunība — tiešā un pārnestā nozīmē, — tā ir ķīla mūsu nākotnei, drošs solījums, ka ieceres un ierosmes piepildīsies, pierādījums, ka spēki krājas un briest, ka izaugsme un augšupeja, tāpat kā visās mūsu dzīves jomās, gaidāma arī skatuves mākslā.

* * *

V. I. Ļeņins teicis, ka svinēt lielu jubileju varot vislabāk, pievēršoties neatrisinātiem jautājumiem. Šajās pārdomās par republikas teātru sezonu, kas ir priekšpēdējā pirms Padomju Latvijas 25 gadu jubilejas, daudz runāts par jautājumiem, kas vēl palikuši neatrisināti. Tos līdz ar skaistām iecerēm, cildeniem uzdevumiem saņems mantojumā 1964./65. gada sezona. Gaidīsim šo sezonu ciešā pārliecībā, ka teātri sadarbībā ar mūsu dramaturgiem radīs izrādes, kas dziļi un vispusīgi atklās tautas dzīvi, vērienīgus darbus ar lielām domām un lieliem cilvēkiem, šodienas varoņiem. Tikai tā mūsu skatuves māksla varēs attaisnot tautas mīlestību, īstenot atbildīgos komunistiskās audzināšanas uzdevumus, ko tai uzticējusi partija, mūsu sabiedrība, laikmets.

LATVIEŠU PADOMJU DRAMATURĢIJAS DIVDESMIT PIECI GADI

Kādā sanāksmē par latviešu padomju dramaturģijas jautājumiem Rakstnieku savienībā, kur daudz rūgtu vārdu bija jādzird mūsu lugu radītājiem, uzstājās arī Arvids Grīgulis. Pretēji vispārējam elēģiskajam noskaņojumam A. Grīgulis nepiekrīta apspriedē valdošajai domai par krīzi, apšikumu, kas pēdējos gados it kā vērojams dramaturģijā. Tieši tad arī radās vēlēšanās vēlreiz pārlasīt un atmiņu spoguļi pārskatīt rakstnieku devumu latviešu padomju teātra attīstībai. Jo īsta dramaturģija nav šķirama no dzīvās teātru prakses, īsts šodienas teātris nevar attīstīties bez laikmetīgas lugas, bez šodienīgas problemātikas. Tā ir aksioma, kas sen vairs neprasa aizstāvniecību un pārliecināšanas vārdus.

No kāda viedokļa arī mēs aplūkotu dramaturgu darbu, viena prasība allaž palika nemainīga — vai tavs sniegums atbilst galvenajai šodienas mākslas mērauklai, vai pilnā balsī, vērienīgos tēlos ir dzīvojuši un runājuši mūsu laikabiedri, kuru mērķi un centieni sakoncentrēti vissvarīgākajā fokusā — rītdienas komunistiskās sabiedrības celtniecības fokusā. Un vai veicamais darbs norit saskaņā ar tautas skaistuma ideālu.

Vēlreiz atgriežoties pie jautājuma par latviešu padomju dramaturģijas «krīzi», jāatceras arī 1964. gada devītajā «Karoga» burtniecā publicētais Edgara Dambura raksts «Vai dramaturģijas krīze?». Tik plašā aspektā par to mūsu presē sen nebija runāts. Tādējādi, par kaunu teātra kritiķiem, daudzus jo daudzus sasāpējušus jautājumus iekustinājis un ceļu to risināšanai pavēris iejutīgs prozas vērtētājs. Par to viņam liels paldies. Aplūkodams mūsu dramaturģijas šodienu, E. Damburs aicina



1946./47. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Griguļa komēdijas «Kā Garpēteros vēsturi taisīja».

jo rūpīgāk un dziļāk papētīt klasiķu Raiņa un Andreja Upīša iedibināto tradīciju bagātības, vairāk gan akcentējot uzmanību liela stila tragēdijas radīšanā. Jādomā, ka tikpat vērtīga būtu arī A. Upīša izcilā komēdijas meistara pieredze. Protams, te nav runa par tradīciju kopēšanu, bet gan to radošu apgūšanu. Tāpat, kā mēs jūtam A. Upīša dzīvinošo tradīciju atblāzmu teicamajās A. Griguļa lugās «Uz kuru ostu?», «Kā Garpēteros vēsturi taisīja» un «Profesors iekārtojas».

Latviešu padomju dramaturģijas tapšanas ceļi bijuši nesalīdzināmi vieglāki nekā krievu padomju dramaturģijai. Pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas uzvaras, smagajos pilsoņu kara apstākļos jaunās, cilvēces vēsturē nebijušās darba tautas valsts celtniekiem vajadzēja radīt arī pilnīgi jaunu — sociālistisku kultūru, prasmīgi izmantojot progresīvo pagātnes kultūras mantojuma daļu. Tas nebija viegli, trūka kadru, pieredzes, līdzekļu. Bet bija milzīgs masu entuziasms, atmodināta masu jaunrade, kuru saprātīgi un uzmanīgi vadīja komunisti. Tieši tādēļ

pirmajos revolūcijas gados tik plaši uzzēla lieli masu teatralizēti uzvedumi ar spilgti izteiktu aģitācijas raksturu, kas atbilda dienas aktuālākajiem notikumiem — «Mēs uzvarēsim», «Zem sarkanā karoga», «Sacēlušies vergi» utt. Arī 1918. gadā uzrakstīta V. Majakovska «Mistērija—būfs» bija veidota pēc laukuma masu teātra principiem. Jaunu ceļu meklējumi bija sarežģīti, pirmie padomju dramaturgi — V. Ivanovs, B. Lavrenovs, S. Seifulina, vēlāk A. Afinogenovs, V. Višņevskis «dzima» tiešā saskarē ar teātru kolektīviem, savu bagātīgo dzīves pieredzi pārbaudīdami ar stingriem dramaturģijas likumiem, un, ja vecie nederēja, tad novatoriski un vētraini tika radīti jauni. Viss jaunais rodas grūtībās, un arī padomju dramaturģijas izaugsmes ceļā bija asi grumbuļi, vajadzēja izcīnīt sūru divkauju ar proletkultiešiem, ar sektantiskajām «rapoviešu» teorijām, kas vērsās pat pret tādiem rakstniekiem kā Gorkijs un Solohovs, Bagrickis un Majakovskis. Vēlāk lielu ļaunumu padomju dramaturģijai nodarīja arī Staļina personības kults. Taču komunistisko ideju dzīvinošais spēks, jaunās sociālistiskās dzīves vēriens ir galvenie stimuli, kas, par spīti visām grūtībām, virzīja padomju dramaturģiju tās izcilo sasniegumu virsotnēs. «Lubova Jarovaja», «Optimistiskā traģēdija», Majakovska komēdijas, Gorkija «Vasa Železnova», «Jegors Buličovs un citi», Pogodina lugu klāsts, Afinogenova ieceltā cilvēku dvēseles izpēte, Arbuzovs, Gusevs, Korneičuks un daudzi daudzi citi — tā bija varena sociālistiskā reālisma dramaturģijas skola, kas kļuva pieejama jaunās Padomju Latvijas dramaturgiem 1940. gadā. Aiz viņiem nestāvēja tikai vecās pasaules progresīvās kultūras mantojums, viņu rokās tika ielikta visa lielās Padomju valsts sociālistiskās kultūras — tajā skaitā dramaturģijas — pieredze. Tā bija liela priekšrocība, kuru vajadzēja prast izmantot. Protams, tas nenozīmēja, ka pieredze bija kopējā katlā ar karoti pasmeļama un savā šķīvī ielejama. Kritiķi A. Boguslavskis un B. Diļevs rakstā «Padomju dramaturģijas tradīcijas un laikmetīgums» atzīmē: «Padomju dramaturģijas tradīcijas [...] arvien attīstās, ir dinamiskas, atjaunojas. Svarīgi saprast, ka šīs tradīcijas veidojās galvenokārt cīņā par šodienas atspoguļošanu mākslā, par padomju laikmeta varoņa tēla radīšanu.

Taču pats par sevi saprotams, ka pat visvērtīgākās mūsu dramaturģijas tradīcijas nedrīkst pārvērst par fetišu, pakļaut tām visu daudzpusīgo mūsu dramaturģisko darbu saturu, kas pirmām kārtām attīstās šodienas iespaidā un tā daudzējādā ziņā bagātina un pilnveido pagātnes pieredzi.»¹

¹ Rakstu krājums «О современнике и современности». Издательство «Искусство», Москва, 1964.

Tātad — apgūstot gadu desmitos uzkrāto pieredzi, sintezējot to ar konkrētajiem dzīves apstākļiem jaunajā padomju republikā, kur jau pirmajā pastāvēšanas gadā izveidojās pilnīgi jaunas sabiedriskās attiecības, atbrīvotu spēku ieguva tautas radošais ģēnijs. Ja tūdaļ kā sēnes pēc spirdzinoša lietus neradās daudz lugu, tas ir saprotams — pārāk īss bija mierīgās celtniecības laiks, kurā tikai pašus pirmos soļus varēja spert Padomju Latvijas rakstnieki, jo fašistisko kara pūļu iebrukums 1941. gada vasarā pārtrauca ne vienu vien radošu ieceri, rakstniekiem, tāpat kā citiem savas dzimtenes patriotiem, vajadzēja uzvilkt karavīra šineli, bet rakstāmgaldu uz ilgu laiku aizstāt ar frontes zemnīcā norupjiem dēļiem sanaglotu galdu.

Savu skatuves dzīvi 1941. gadā tā arī neuzsāka J. Vanaga un F. Rokpeļņa luga «Ceļa cirtēji», ko abi autori — toreiz vēl jauni rakstnieki — bija veltījuši Padomju Latvijai. Šajā lugā plašā vēsturiskā šķērsgrīzumā notēlots latviešu darba tautas ciņas ceļš no 1919. gada līdz padomju varas atjaunošanai Latvijā, parādīta strādnieku šķiras kaujinieciskā izturība Ulmaņa režīma laikā, atmaskoti tautas nodevēji. Pēc formas tā bija dramatiska hronika. Hronikas raksturs, lai gan galvenie varoņi visu laiku tie paši, neļauj dziļāk ielūkoties tēlu psiholoģijā, tie tverti vairāk virspusīgi, taču autoru patiesā dedzība un idejiskā pārliecība uzspiedusi «Ceļa cirtējiem» kvēlas revolūcijas elpas zīmogu. Tādēļ arī lugas uzvedums tūlīt pēc kara J. Raiņa Dailes teātrī guva plašu sabiedrības ievēribu.

Frontes apstākļos, kara un evakuācijas ceļos briedumu sasniedza daudzi literāti, kas 1941. gadā vēl tikai sāka apjaust sociālistiskā reālisma metodi. Sava talanta kuplajai lapotnei jaunus zarus pieaudzē arī mūsu literatūras meistari A. Upīts, J. Sudrabkalns un V. Lācis. Taču literatūras guvumi ir vairāk prozas un dzejas laukā, dramaturģija, par cik tā atrauta no fašistu okupētajā teritorijā palikušajiem teātriem, galvenokārt izpaužas savā operatīvākajā formā — viencēlienos, kas lielāko tiesu tiek rakstīti latviešu drāmas ansambļa vajadzībām, lai ar tiem varētu viesoties pie frontiniekiem un pie ievainotajiem hospitāļos. Viencēlienus raksta gan vecmeistars Andrejs Upīts, gan jaunā rakstniece Anna Brodele. Tie arī vēl ilgi pēc kara paliek kā ass kaujas ierocis mūsu rakstnieku rokās, un par tiem varētu rakstīt īpašu pētījumu. Gribas tikai atgādināt, ka vēl pavisam nesen LPSR Tautas māksliniece Olga Lejaskalne savā jubilejas vakarā spēlēja A. Brodeles kara gadu viencēlienu «Pienākums», kas aizkustināja ar savu spēcīgo dramatismu.

1940./41. gada teātru sezona iezīmējās galvenokārt ar ievērojamu krievu padomju autoru lugu uzvedumiem, kas līdz tam uz latviešu

skatuvēm nebija spēlētas, kā K. Treņova «Ļubova Jarovaja», V. Ivanova «Bruņuvilciens 14—69» un B. Lavreņova «Lūzums», bet pašu māju padomju autoru darbi bija vai nu tikai iecerēs vai tapšanas stadijā, toties no ienaidnieka atbrīvotajā dzimtenē jau pirmajās sezonās varam sākt runāt par nopietnas, īstas **latviešu padomju dramaturģijas** tapšanu.

Jau minētajiem «Ceļa cirtējiem», A. Upiša kara gados rakstītajai lielā stila traģēdijai «Spartaks», kas arī savu skatuves dzīvi sāka Dailes teātrī (šis darbs šodien gaidīt gaida, kad tam atkal pievērsīsies režisoru uzmanība), piepulcējās V. Lāča «Vedekla» un «Uzvara», A. Griguļa «Uz kuru ostu?», «Kā Garpēteros vēsturi taisīja» un citas. Šodien, atskatoties uz pirmajiem pēckara gadiem, mēs tos minam jau kā vēsturisku posmu. Taču toreiz uzrakstītās un uzvestās lugas nav tikai vēsturisko atmiņu plauktos glabājamas un rakstnieku kopoto rakstu izdevumos ietveramas. Apcerē «Par lielās dramaturģijas elpu» P. Pētersons savā laikā norādīja:

«Lielā Tēvijas kara gadi daudziem latviešu rakstniekiem ir nopietna rūdījuma laiks, un pēckara lugas, kas reizē ir arī pirmie nopietnie latviešu padomju dramaturģijas soļi, rāda, ka cīņās un ar visu padomju tautu kopā pārvarētajās grūtībās rakstniekos izkaldinājušās vīrišķīgas, pret ienaidnieku nesaudzīgas, jauneklīga svaiguma pilnas dramatisks intonācijas.» Tālāk viņš runā par to, ka šajās lugās ir daudz kaujinieciskā spara, kvēlas mīlas pret jauno, tajās mana, ka rakstnieki nedomā pakarināt drēbju skapjos savus karavīra šinelus, viņi ir drosmīgi partijas karavīri.

Karš bija nopietna un smaga pārbaude visai padomju tautai, tajā skaitā arī Padomju Latvijas cīnītājiem. Te vairs nevarēja būt runa par nogaidītāja pozīciju — paskatīšos, kas iznāks, un tad sāksu piedalīties sociālisma celtniecībā... Bija nešaubīgi un ātri jāizšķiras, kurā barikādu pusē tu atrodies, par dzīvi vai pret to. Nevis mīņāšanās uz vietas, garas, neauglīgas apceres, bet aktīva darbība, cīņa. Tieši šāda autora pozīcija arī raksturīga pirmajām lielajām pēckara lugām — V. Lāča «Vedeklai» un «Uzvarai», A. Griguļa «Uz kuru ostu?». Karš un fašistiskā okupācija tajās ir iedarbīgs katalizators, kas pārbauda raksturus, attīra īsto zeltu no sārņiem. Dzīves realitāte nepieļāva miermilibu, tā bija pārpilna asiem konfliktiem un sadursmēm, kas atspoguļojās arī dramaturģijā. Rakstnieku talants tos jūtīgi uztvēra, un tā šajos darbos veidojās skaudras dramatisks situācijas un sadursmes. Budžu apsmietā un nomāktā vedekla Zenta, kas dzīvo visbaismīgākajā odžu midzenī, izšķirošajā brīdī atrod sevī spēkus saslieties aktīvā protestā, nedomādama par savu personisko drošību («Vedekla»), pat visrafinētākā ienaidnieka pro-



1963./64. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. U. Lieldižs (Evalds Stūris), U. Vazdiķs (Zigis Mellacis) un K. Pabriks (Gottlibs Stūris), A. Miķelsons (Ģirupvilks).

U. Vazdiķs (Zigis Mellacis), O. Bērziņš (Janko Bieziķis), U. Lieldižs (Evalds Stūris)
B. Sauliņa romāna «Līdz pēdējai taisnei» dramatisējumā.





1963./64. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. V. Cibins (Pēteris Jūrmalnieks), V. Kozels (Edvins Gulbis), B. Dzeruks (Oļģerts Kļava) un M. Lebedevs (Andrejs Kļava), N. Orlova (Jana).

J. Lučenko (Augusts Pulvermahers), V. Cibins (Pēteris Jūrmalnieks), B. Dzeruks (Oļģerts Kļava) A. Grigūļa lugā «Karavīra šinēlis».





1944./45. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Grigūļa lugas «Uz kuru ostu?».

vokācija nesalauž drosmīgā Padomju Armijas cīnītāja Augusta Griezes kaujas garu («Uzvara»), Silvijas Ekertes personība veidojas tiešās sadursmēs ar pašmāju fašistu atbaidīgo darbību («Uz kuru ostu?»). Šajās lugās ir spilgti, no reāla dzīves pamata izauguši raksturi, un, kaut arī minētie darbi bija spilgtas to dienu aktualitātes, dziļais dzīves tvērums un patiesīgums dara tās nozīmīgas arī šodien. Tikai trīs lugas, bet cik plaša laikmeta tipu galerija — gan lauku lielsaimnieki, gan izkurtējušie buržuāzisko nacionālistu pārstāvji, gan tie, kas ar atklātu sirdi un lielu dedzību gatavi atdot visu, lai darba tauta kļūtu par vienīgajiem un īstenajiem savas dzīves un zemes saimniekiem. Autoru naidis pret mūsu dzīves postītājiem ir tik liels, ka viņi tur savās rokās nežēlīgas un trāpīgas satīras ieročus, izmanto saasinātu hiperbolu un pat grotesku ienaidnieka atmaskošānā (īpaši to jūtam «Vedeklā» un «Uz kuru ostu?»),

nekur neatkāpdamies no patiesības stingrā kritērija. Neapšaubāmi, ka pirmajām pēckara lugām ir ļoti liela nozīme ne tikai pašu rakstnieku un latviešu padomju dramaturģijas attīstībā vien. Būtībā tās kļūst par pagrieziena punktu arī mūsu teātru ceļā uz sociālistiskā reālisma mākslas apgūšanu. Teātri atsakās no objektivistisku vērotāju un attēlotāju pozīcijas, līdz ar jaunās dramaturģijas spīrgto dvesmu jaunas krāsas, spilgtākus izteiksmes ieročus, nopietnu idejisku satvaru gūst režisori un aktieri. Liela nozīme te ir Staņislavska sistēmai, kas vairs nav tikai tāla nojausma, bet kļūst par aktīvu palīgu latviešu padomju teātra celtniecībā. Sini darbā organiski iekļaujas ne tikai teātru jaunākā paaudze, bet jo atzīstamus panākumus — un pat ļoti ātri — gūst mūsu aktiera un režijas mākslas vecmeistari kā A. Amtmanis-Briedītis, E. Smilģis, N. Mūrnieks, J. Osis, L. Bērziņa, B. Rūmniece, A. Klints, A. Filipsons un citi. Mākslas atjaunošanas process notiek strauji un pārliecinoši — līdzās latviešu autoru lugām savas bagātības beidzot devīgi sniedz arī padomju daudznacionālā dramaturģija. Katrs kolektīvs var tajā atrast savām interesēm, savai radošajai sejai piemērotus darbus. Tā Dailes teātri par lielu notikumu kļūst M. Gorkija «Jegora Buličova un citu» uzvedums, Drāmas teātris pievēršas A. Korneičuka un N. Pogodina izcilāko lugu iestudēšanai. Paliekošu mākslas veikumu kontā jāieraksta arī krievu klasikas interpretācija mūsu teātros ar E. Smilģa inscenēto «Annu Karepinu» un V. Baļunas vērienīgajiem A. Ostrovska labāko lugu uzvedumiem. Teātri rūpīgi seko arī jaunākajām aktualitātēm padomju dramaturģijas klāstā. Ipaši te jāatzīmē īgauna A. Jākobsona lugu spilgtie satīriski asie iestudējumi Drāmas teātri. Līdzīgs padomju dramaturģijas apguves process notiek Valmieras un Liepājas teātros. Ja arī ne vienmēr tiek izvēlēti labākie darbi, ja arī teātriem gadās neveiksmes, tomēr uzsāktais ceļš ir pareizs, par ko liecina skatītāju atsaucība.

Jaunie latviešu padomju dramaturgi mācās no labākajiem paraugiem, bet galvenokārt no pašas dzīves. Mūsu dramaturgu talanta interešu degpunktā ilgušus gadus ir tiešie dzīves attīstības procesi republikā, viņiem, šķiet, vienkārši nav laika gremdēties pagātnē vai traukties nākotnes fantāzijas plašumos, tāpat maz viņu uzmanību piesaista ārvalstu notikumi. Tas arī saprotami un nebūt neliecina par dramaturgu uztveres šaurību. Pirmie pēckara gadi mūsu republikai bija ne tikai kara rētu sadziedēšana un jauncelsme, būtībā vajadzēja pārveidot visu dzīvi uz socialisma pamatiem, audzināt cilvēkus komunistisko ideju garā. Daudziem tas kļuva arī par lielu vērtību pārvērtēšanas procesu. Attīstības ceļš bija konfliktiem bagāts, dramatiskas situācijas un notikumus dzīve



1947./48. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Griguļa lugas «Māls un porcelāns».

dāvāja ik uz soļa. Vajadzēja tikai prast saskatīt, atlasīt galveno. Kopsolī ar dzīvi tad arī tapa tādas lugas kā A. Griguļa «Kā Garpēteros vēsturi taisīja», «Māls un porcelāns», A. Brodeles «Upesciema pavasaris», «Zelta druva», «Skolotājs Straume», E. Zālītes «Vārds sievietēm» un «Atgūtā dzimtene», J. Vanāga «Satikšanās krastā». Dramaturgi tajos gados bija cieši saistīti ar teātriem (A. Grigulis pat kādu laiku strādāja par Drāmas teātra literārās daļas vadītāju), izrādes radās tiešā sadarbībā ar režisoriem, bieži vien pat atsevišķas lomas tika rakstītas konkrētiem aktieriem. Ja arī ne vienmēr, vērtējot ar visstingrāko meistarības mērauklu, šajos darbos viss sasniedzis pilnības robežu, tad tomēr dzīves patiesības skaudro elpu tiem atņemt nevar. Tā, piemēram, Annas Brodeles pirmajās lielajās lugās — jau minētajā «Upesciema pavasarī» un «Zelta druva» pats kolhozu rašanās process un to pastāvēšanas sākuma



1948./49. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Brodeles lugas «Skolotājs Straume».

periods mūsu republikā notēlots samērā «atviegloti» (acīm redzot, autori ietekmēja toreiz diezgan populārā, bēdīgi slavenā «bezkonfliktu teorija»), taču dramaturģe parādīja sevi kā trāpīgu raksturotāju, lielum lielā daļa viņas veidoto tēlu bija dzīvē iepazīti, spilgti, sulīgi, pārlicinoši. Tādas ir sparīgās lauku sievas Klaudziņu Mare, Salmiņu Līze, kā smaga apsūdzība bijušajiem lauku lielsaimniekiem ir vecais kalps Jēcis Tupiņš, saulainas sirsnības un godīgas sirds spēka apdvesmota vecā Dārziņmāte. Skaudri, pat ar zināmu monumentalitāti iezīmējas skolotāja Straumes raksturs, kuram tikai cieša saskare ar jauno, topošo palīdz izrauties no individuālista čaulas. Straumem ir attāla līdzība ar veco īpatni meistarū Atvasaru A. Grigulja lugā «Māls un porcelāns», kurš neparko negrib šķirties no savas zilā porcelāna radišanas receptes, garie grūta darba gadi kapitālistiskajā rūpniecības uzņēmumā viņu ir iemā-

cijuši sargāt jēdzienu «mans», jo tikai tas deva cilvēkam vērtību buržuāziskajā sabiedrībā. No individuālistiskā «mans» uz kolektīvo «mūsu» — tāds bija daudzu cilvēku pārtapšanas ceļš, un tas reti bija gluds, tādēļ šai problēmai dažādos aspektos tika ierādīta nozīmīga vieta jaunajā latviešu padomju dramaturģijā. Būtībā tā ar dramaturģiskiem līdzekļiem tika atklāta divu dažādu pasaules uzskatu cīņa, kurā attīstījās un attīrījās cilvēku raksturi. Raksturīgi, ka četrdesmito piecdesmito gadu lugās buržuāziskajā Latvijā augušo cilvēku dzīves izpratnes un līdz ar to arī raksturu izmaiņai jauno sociālistisko attiecību rezultātā ir liela nozīme — šie procesi taču ļoti strauji notika visās sadzīves jomās. Te varam atrast zināmas paralēles ar visas padomju dramaturģijas tradīcijām, kur arī pēcrevolūcijas lugās šai problēmai tika pievērsta saasināta uzmanība. Atcerēsimies kaut vai klasisko «Ļubovu Jarovaju», profesoru Borodinu no A. Afinogenova «Bailēm», daudzus L. Ļeonova lugu varoņus. Šo tēmu bez A. Griguļa un A. Brodeles vēl risinājis J. Vanags savā laikā Dailes teātrī uzvestajā lugā «Satikšanās krastā».

Atgriežoties pie A. Brodeles devuma mūsu teātra mākslai, diemžēl jāatzīst, ka vēlāk rakstītajās lugās ar lauku tematiku raksturu krāsainums gandrīz pilnīgi pazūd it kā ar vieglu roku uzņemtajos sižeta mezglojumos, viņas tēloto kolhozu dzīves notikumi lugās «Avārija», «Dedzīgās sirdis» (šai laikā rakstītajā prozā to nemanām, tajā rakstniece stāv uz daudz reālāka un skaudrāka pamata) risinās gauži virspusīgi un bez nopietnāka pamatojuma. Tikai vietumis sulīgi uzrakstītā dialoga fragmenti pavid kā spilgts dzīpara gals pelēkā, vienmuļā segā.

Vispār mūsu lauku cilvēku dzīve un darbs, kardinālās sociālās izmaiņas viņu ekonomikā un psihē latviešu padomju dramaturģijā ilgu laiku paliek tādā kā pabērna lomā — varam gan nosaukt vairākas lugas, kurās autori tai ir pieskārušies, taču ne tik vērienīgi, kā tas bija Brodeles pirmajos lielajos darbos skatuvei. Šodien jau pilnīgi aizmirstība klāj tādus darbus kā V. Sauleskalna «Ābeliti», V. Grundmanes «Osvalda Dukāta portretu» un citus.

Savdabīgi veidojusies latviešu padomju komēdija. Jau raksta sākumā atzīmēts, ka komēdijas meistara Andreja Upīša tradīcija apgūta un tālāk veidota samērā vāji. Neapšaubāmi, ka pirmā vieta komēdijas jomā godam pienākas Arvīdam Grigulim, kurš šajā žanrā uzrakstījis vairākus veiksmīgus darbus (vispār Griguļa dramaturga talants ir daudzpusīgs un sazarots, šī ziņā viņam pagaidām mūsu rakstnieku vidū nav līdzinieka). Viņam piemīt asa laikmeta izjūta un prasme dzīvē trāpīgi ieraudzīt un smaili noasinātiem komēdijas ieročiem šausīt to,



1955./56. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Grīguļa komēdijas «Karavīra šinelis».

kas vēl bremzē attīstību. Viņš orientējas gan lauku, gan pilsētas iedzīvotāju psiholoģijā, viņa vērīgajai acij neaizslid garām galvenie konflikti. Grīguļa labākās komēdijas «Kā Garpēteros vēsturi taisīja» un «Profesors iekārtojas» piesaistīja ar savu sociālo asumu, visai spilgtu — vietumis pat pārāk spilgtu — asprātību, satirisku kāpinājumu. Visspožākajā starmesū gaismā vārda tiešajā nozīmē tiek izvesti ierāvēji, spekulanti, padomju dzīves liekēži — dažādi vēži, ciemiņi, bomji, linmeijeri, un šķiet, ka, atdodot visu spilgtumu šiem parazītiem, rakstniekam it kā pietrūcis krāsu tiem raksturiem, kas viņa komēdijās ienāk kā cīnītāji par jauno dzīvi. Viņi vairāk ir kā palīgelements tumšo mahināciju atklāšanai. Tad, kad sociālā atmaskojuma spēks ir galvenais lugā, tā varētu arī būt. No šī viedokļa vislabākā šķiet komēdija «Kā Garpēteros vēsturi taisīja». Katram taču skaidrs, ka nelietīgajai budžu bandai tās

ir pēdējās norieta dienas, un viņu pilnīgais bankrots apliecina jauno spēku uzvaru. Būtībā šīnī komēdijā autors rāda sakāpinātos satīriskos un komiskos tēlos veselās sociālās ļaužu grupas bojā eju. Un te ir vietā gan hiperbola, gan pārspilējums. Mazāk paveicās A. Grigulim tad, kad viņš ar satīras lielgabaliem sāka šaut pa daudz nenozīmīgākiem mērķiem — komēdijā «Nekur tā neiet kā pasaulē». Pārāk redzama un mulķīga bija lugā notēlotā Rīgas nomales mietpilsoņu sauiņa, kurā sakoncentrēta gan aplam dumja dievbijība, gan sika blēdīšanās, gan dikdienība. Trim Skaidritēm ar viņu draugiem nebija pat lāgā pret ko cinīties. Mietpilsoņi atmaskojās tik klaji, ka šķita — viss trācis ar iesvētībām, jocīgajām precībām, «bezalkoholiskajām» viesībām dramaturgam vajadzīgs tikai savas tiešām neizsmeļamās asprātības demonstrēšanai. Ko lai dara — asprātība asprātības dēļ ir pārāk niecīgs lādiņš saturīgai komēdijai. Augusts Pulvermahers ar abām tirgus spekulantiem Bertu un Irainu Peli no psiholoģiski smalki uzrakstītās Griguļa lugas «Karavīra šinelis» ir daudz nozīmīgāks mērķis, jo viņu viltīgās rīcības ietekmē mēs redzam bijušā Padomju Armijas cīnītāja Edvīna Gulbja cilvēciskās vērtības degradāciju. Viegla dzīves iekārtošana ar negodīgiem līdzekļiem, protams, pelna stingrāko nosodījumu, taču daudz briesmīgāks ir ļaunums, ko šie parazīti nodara sabiedrībai, ievēlot savos tiklos cilvēkus, kas vēl vakar atradās uz mūsu dzīves galvenās maģistrāles. Tādēļ arī Pulvermahera linija lugā ir daudz nozīmīgāka, nekā mēs to līdz šim esam redzējuši atklātu uz mūsu skatuve. Šī atkāpe cita žanra A. Griguļa lugā nav nejauša. Gandrīz katrā viņa darbā, kas veltīts skatuvei, ir kāda satīras vai komikas linija.

Daudz prieka savā laikā skatītājiem sagādāja Elinas Zālītes komēdija «Vārds sievietēm». Atšķirībā no Griguļa smieklus asmeņiem rakstnieces smaidošais skatiens pievērsās tiem grumbuliem un «smalkajām kaitēm», kas pat labu cilvēku apziņā patvērušies arī sociālistiskajā sabiedrībā. Tās gan ir pagātnes mantojuma ēnas, taču saules gaismā izlīdušas, jauno apstākļu uzmodinātas. Vai gan apvainota vīriešu patmīlība, tas, ka viņi sliktāk par zobu sāpēm panes sievietes līdztiesību visās dzīves jomās (lai dies' pasarga, ja reizēm savu spēju dēļ tā aiziet viņiem garām!) nav smieklus cienīga parādība? Kā lai nepasmaida par intelligentu cilvēku aplamo iedomu, ka iespējams noslēgties no pasaules aiz sava kabineta biežajām sienām un tikai iztālem vērot dzīves okeāna bangojumu? Komēdijas darbība risinās 1949. gadā, kad šie jautājumi bija visai aktuāli (lai gan ne galvenie), bet dramaturģes saulainais talants tā prāta saskatīt raksturus un viņus atklāt, ka daudzi no tiem nepalika tikai vienas dienas ieguvums. Dažas situācijas gan tagad šķiet



1949./50. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no E. Zālītes lugas «Vārds sievietēm».

panaivas — žurnāliste ar bloknotu, kas skraida pa lauku pirmrindnieku konferencēm un pāris dienu pavada kolhozā, tādā veidā it kā iepazīstot dzīvi, lai pēc tam no šīm drumstalām uzrakstītu labu lugu, tagad būtu tikai izsmejams tēls un nevis pozitīvā spēka izteicējs. (Tādu virspusīgu «dzīves iespaidu» mednieci pareizā pagriezienā Paijas Pazares izskatā vēlāk attēlo Gunārs Priede «Pozitīvajā tēlā».) Taču varenā kolhoza priekšsēdētāja Liene, viņas vīrs Bebris un simpātiskā Ede ar savu sulīgo vitalitāti ir skaisti E. Zālītes komēdijas raksturi.

Vēlāk komēdijas grūtajam žanram pievēršas Jānis Anerauds — viņa spalvai pieder «Grēku grāmata», «Kaut kur pie Gaujas», «Karalistes gals» un vairāki viencēlieņi. Viņa lugās sastopam gan vodeviļas elementus, gan grotesku, gan dramatisku feļetonu, un tas ir labi. Autors nostājies nesamierināmā pozīcijā pret dažādiem mūsu dzīvē vēl sastopamiem traniem. Taču pagaidām viņam pietrūkst dziļuma tieši raksturu izveidē — arī komēdijā tiem jābūt apjomīgiem, daudzpusīgiem,

nevis «plakaniem». Tie nedrīkst būt tikai kādas vienas negatīvas īpašības nesēji bez pamatīga realitātes seguma. Jāņa Anerauda jaunākajā komēdijā «Karalistes gals», kaut arī tā rakstīta kā satīrisks feļetons, tēlu tipizācija ir jau krietni veiksmīgāka — tas sakāms par Karali, Karaļieni, Sektantu.

Arī Elmārs Ansons savas dramaturga gaitas iesāka ar divām jaunatnes komēdijām — «Sezonas raganīņa» un «Rīgas zēna vasara». Tajās viņš atklāti apliecināja savas simpātijas pret mūsu jauniešiem — tiem, kas negaida, ka dzīve un vecāki viņiem kļiņģerus bez darba bērs klēpī, bet prot pat ārēji visnecilākajos iecirkņos atrast sev un sabiedrībai nepieciešamu nodarbošanos. Jau kādreiz tika atzīmēts, ka E. Ansons var būt arī stipri dzēlīgs savos smieklos un ka ar hiperbolizēto Rīgas Jāņa tēlu «Sezonas raganīņā» viņš it kā pielika punktu ķēmīgo «stilīgo» izdarībām.

Mūsu komēdiju rakstnieku darbam bilanci noslēgt nevaram — gan drīz katrā sezonā parādās pa lugai, kas pretendē uz šī dzīvespriecīgā žanra nosaukumu. Divos pēdējos gados mums bija V. Sauleskalna «Veco sievu vasara», J. Anerauda «Karalistes gals», G. Priedes «Lasija Bebre» un V. Vīgantes «Pēter, kur tavi dēli?», tomēr liels ieguvums tas nav. Šīm lugām raksturīgs ne pašu būtiskāko dzīves notikumu vērojums, trūkst plašāku vispārinājumu, konkrētu, nozīmīgu «par» un «pret». Lielu, sabiedriski svarīgu tēmu, uz kuras pamata varētu izveidoties ievēribas cienīgi raksturi, ir nomainījis rāms, pieticīgs dzīves vērojums, kur labākajā gadījumā tēlu attiecības veido jocīgi pārpratumi, dialogā ievītas vairāk vai mazāk izdevušās asprātības bez nopietnākām sadursmēm un konfliktiem. Kā gribētos, lai dramaturgi vēlreiz ielūktos A. Upīša meistarības darbnīcā, domās pārcilātu V. Majakovska komēdijas, neaizmirstu Falstafa radītāju Šekspiru! Mūsu teātros ir lieliski komēdijas aktieri, un viņi ne mazāk kā skatītāji ir pelnījuši, lai dramaturgi neļautu viņu ieročiem rūstēt...

Kā jau iepriekš teikts, latviešu padomju dramaturgi savās lugās galvenokārt risina šodienas problēmas. Tikai piecdesmito gadu beigās gan drīz vienlaicīgi teātros tiek iesniegtas lugas, kas veltītas latviešu darba tautas revolucionārajai pagātnei — Žaņa Grīvas «Snīga sniegi...» (1957. g.), Arvīda Grīguļa «Baltijas jūra šalc» (1958. g.), Annas Brodeles «Nemirstīgā jaunība» (1958. g.) un Jāņa Anerauda «Kad liesmo sirds» (1958. g.). Mūsu tautas revolucionārā vēsture, kas cieši saistīta ar visas Krievijas revolūcijas attīstības ceļiem un arī ar mūsu šodienas dzīvi, dod neizmējamu vielu plaša vēriena dramaturģijai. Ne velti kādā sanāksmē Maskavas kritiķis A. Karaganovs pārmeta mūsu

kinematogrāfistiem, ka viņi vēl pārāk nedroši skar un maz atspoguļojuši latviešu sarkano strēlnieku leģendāro ciņu par padomju varu mūsu zemē. Tā izvirzīja savus varoņus, viņu revolucionāro tradīciju spēks palīdzēja latviešu gvardiem Tēvijas kara frontēs, deva spēku pagrīdniekiem. Te ir viela gan traģēdijas radišanai, gan varoņdrāmai — žanriskās iespējas ir visai plašas. Iepriekš minētās lugas būtībā bija pirmie izlūki vēsturiskās tēmas atklāsmēi. Visveiksmīgākā no tām liekas Z. Grīvas «Sniga sniegi...». Drāma uzrakstīta saistītā valodā ar zināmu romantisku pacēlumu, tai ir centrālais varonis — dižais strēlnieku komandieris, komunist Jānis Fabriciuss. No viņa bagātā mūža autors izvēlējis vienu epizodi — notikumus Rīgas frontē 1917. gada martā un aprīlī, kad acīm redzama kļuva cariskās Krievijas armijas virspavēlniecības nodevība, Pagaidu valdības tumšās mahinācijas, kurām vienīgais pretspēks bija Leņina vadītās partijas gudrā politika, kas kļuva par darbaļaužu iedvesmojošu spēku. Lugas darbība ir koncentrēta, reljefi un tīrīgi raksturoti apjukums un bailes no tautas masu dūsmām ienaidnieku nometnē, Fabriciusa mierīgais un pārliecinātais cīnītāja spēks. Katrā ziņā «Sniga sniegi...» ir darbs, kas arī tagad cienīgs būt teātru repertuāros.

A. Grīguļa «Baltijas jūra šalc» pretendē uz plašu 1918./19. gadu notikumu hroniku, kad Latvijā pirmo reizi tiek izcīnīta padomju vara, bet pašmāju buržuāzijas algotņi un ārvalstu interventi dara visu, lai to noslicinātu asinīs. Dramatiskajā hronikā ir atsevišķas spilgtas ainas, asi satiriski notēloti kangari Andrievs Niedra, Kārlis Ulmanis, Marģers Skujenieks un viņiem līdzīgie. Bālāki padevušies 1919. gada padomju varas cīnītāju tēli. Šķiet, ka autors gribējis vienā lugā aptvert neaptveramo un tāpēc radusies it kā no daudziem notikumiem izveidota nīrbīga mozaika, nevis stingri organizēts dramatisks darbs. Laikmeta hronika nav izsmēlusi laikmeta būtību. Tomēr labi, ka vismaz virziens parādīts.

A. Brodele ar patiesu sirsnību «Nemirstīgajā jaunībā» atainojusi uz skatuves Valmieras komjauniešu isās, varonīgās dzīves, šo latviešu tautas leģendāro jauno gvardi, J. Anerauds lugā «Kad liesmo sirds» pievērsies komunistu un komjauniešu varoņceļam fašistu okupētās Rīgas pagrīdē, izmantojot materiālus par Imantu Sudmali un viņa biedriem. Diemžēl par galveno lugā kļuvis ārējo notikumu dramatisms, mazāk redzam pārliecināto cīnītāju raksturu atklāsmi.

Padomju Latvijas 25. gadadienai veltītajā atklātajā-lugu konkursā arī vairāki autori pievērsušies revolucionārās pagātnes tematikai, bet lielas elpas apdvēsti, īpaši nozīmīgi darbi tie nav. Latviešu «Optimistiskās traģēdijas» rašanās mums vēl jāgaida.

Internacionālās solidaritātes varenā balss pirmo reizi pa īstam mūsu dramaturģijā ieskanējās Ž. Grīvas drāmā «Noziegums Granādā», kas veltīta progresīvā spāņu dzejnieka Federiko Garsias Lorkas pēdējām dzīves dienām, kad viņu noslepkavo Franko algotņi. Taču starptautisko notikumu viļņojums republikas autoru lugās galvenokārt pavid kā tāla atbalss, negūstot plašāku izvērsumu. Trūkst dramatisku pamfletu, nozīmīgas politiskas problemātikas.

Pirmajā pēckara desmitgadē latviešu padomju dramaturģijā darbojas rakstnieki, kam lugas ir tikai viena literārā darba daļa (A. Griģulis ir prozaīķis, dzejnieks un kritiķis, Ž. Grīva — prozaīķis, A. Brodele — prozaīķe, arī pārējie lugas raksta tikai paretam), bet 1955. gadā mēs kļūstam aculiecinieki «tīra veida» dramaturga dzimšanai. Tas ir Gunārs Priede. Pretstatā līdz šim aplūkoto lugu autoriem, kuru pasaules uzskats, sociālistiskā reālisma rakstnieka pieredze bija sākusī veidoties buržuāziskās Latvijas šķiru cīņas pretrunās, ieguvusi briedumu Tēvijas kara gados un pirmajā pēckara celtniecības periodā (to labi varēja sajust viņu darbos), G. Priedes skatiena asums attīstījās tiešā saskarē ar jauno dzīvi, padomju augstskolas auditorijās un strādājot par pasniedzēju celtniecības tehnikumā. Viņš ienāk dramaturģijā tad, kad dzīvē sāk valdīt Partijas XX kongresa gars, notiek nepieredzēti strauji un gaiši dzīves augšupejas procesi, no literatūras un mākslas tiek nesaudzīgi izmestas bēdīgi slavenās «bezkonfliktu teorijas» un mākslīga shematisma paliekas un arī padomju dramaturģijā sākas jauns pacēlums. Tiesa, līdzās vērtīgiem, saturīgiem darbiem, kuru varoņi nav nekādas pārdabiskas, idealizētas būtnes, bet cilvēki, kas ar sirds dedzību gan uzvarot, gan kļūdoties, celdami rītdienas sabiedrību, arī paši iegūst jaunas īpašības, rodas lugas, kuru konflikti ir mazvērtīgas didaktikas paraugi ar sentimentalitātes noslieci — tāda utilitāri izmantojama dramaturģija. Šādu darbu parādīšanās cēloņus saturīgi izanalizējis P. Pētersons rakstā «Par lielas dramaturģijas elpu» 1958. gadā. Diemžēl arī šodien mums vēl gadās sastapt līdzīgus sacerējumus, kaut gan teātri kļuvuši daudz prasīgāki un šādas lugas uz skatuves nonāk reti. Nevis konstatēt kādu atpalikušu parādību — dzert ir slikti, bērnus nevajag lutināt utt., bet palīdzēt augt mūsu šodienas un rītdienas cilvēkam, ieraudzīt šos rītdienas asnus, aktīvi stimulēt attīstību ar idejiski un mākslinieciski augstvērtīgiem līdzekļiem — tas ir galvenais. Ikdienušajā saskatīt lielo, parastajā — dziļo var tikai tāds mākslinieks, kas ļoti labi pazīst dzīvi un cilvēkus, par kuriem viņš runā, un ko stimulē lieli mērķi un ideāli.

G. Priede neraksta par to, ko viņš pats sīki nav iepazinis, viņa lugu

raksturi, domas un idejiskais vispārinājums izaug no stingra realitātes pamata. Sākot jau ar pirmo darbu — «Jaunākā brāļa vasaru» un arī vēlākajos — «Lai arī rudens», «Normunda meitene», «Vikas pirmā balles» un citos pozitīvā apliecinājuma spēks allaž ir daudz vērienīgāks nekā kritizētāja asmens pret negatīvajām, dzīvē vēl sastopamajām parādībām. No šejienes arī izriet īpašais «priediskais» lirisms, gaišā noskaņa. Viņa varoņi (Priedes lugas lielāko tiesu ir jaunatnes lugas šā vārda visticšākajā nozīmē) ar patiesu, bet ne pārspīlētu atbildības sajūtu strādā, vienkārši sarunājas, un mēs, paši to nemanīdami, jau esam ar viņiem sadraudzējušies, tie ir mūsu «pazīstamie nepazīstamie», ar kuriem ir tik labi būt kopā. Lasot vai skatoties G. Priedes lugas, neienāk prātā, ka te kas būtu mākslīgi sakonstruēts, izdomāts — Uģis Daugavietis, Elga Ugālniece, Voldis Gailītis taču ir dzīvē sastapti, gan varbūt mazliet citādi — varbūt šis dzīvē redzētais Uģis nav celtnieks, bet strādnieks rūpnīcā, arī Elga nav skolotāja, bet, teiksim, ārste utt. Taču savā būtībā tie ir cilvēki, kam rūp godīgums, pašaiizliedzība, draudzība, kas nīst melus, tukšu lielību, nelietību, viņiem komunistiskās morāles kodekss ir asinīs un nevis glīti iestiklots un piekārtis pie sienas. Līdzās nozīmīgajam, lielajam ir bijis arī tā, ka viņa precīzi tvertais dzīves fakts nav izaudzis līdz lielam vispārinājumam, bet nepatiesi G. Priedes darbi nav bijuši nekad. Varbūt mazliet par mīermilīgiem... Tomēr divas pēdējās lugas — «Pa valzīvju ceļu» un «Tava labā slava» ir daudz skaudrākas, atklāti kaujinieciskākas, un droši varam sacīt, ka G. Priede dzīves daudzveidības pētījumos un atklāsmē iet meklētāja ceļu, kas nekad nav bijis viegls. Tajā var būt nomaldi, bet mērķis viņam allaž ir skaidrs — ar visiem spēkiem karot par komunistiskās morāles normu uzvaru, un te kompromisu nav.

Mazliet vēlāk par G. Priedi dramaturģijā ienāk Jānis Lūsis un Elmārs Ansons, kuri arī ir savas pēckara paaudzes dzīves pētnieki. Tie ir savdabīgi talanti, kas meklē savu ceļu dramaturģijā, un viņu lugas — J. Lūša «Tā iesākās diena», E. Ansona «Trīs jaunas māsas» — liecina, ka viņiem ir ko teikt, ka viņi prot veidot otros plānus, bagātus zemtekstus, kaut arī ne viss izdodas vienādi veiksmīgi.

Izteikta nosliece uz filozofisku vispārinājumu ir Pēterim Pētersonomam. Mēs pazīstam divas viņa lugas — «Balto torņu ēna» un «Man trīsdesmit gadu». Tās ir lielas, nopietnas sarunas par cilvēka aicinājumu, par viņa atbildību pret sevi un kolektīvu, par iekšēju un saprātīgu attieksmi pret cilvēkiem. Varbūt varētu teikt, ka P. Pētersons ar viskvēlāko dedzību grib pasargāt ikvienu no vienaldzības rūsas, viņš pārliecināti cīnās par talanta — kādā dzīves sfērā tas arī izpaustos — brīvu

un auglīgu attīstību sabiedrības labā. Un pāri visam stāv talants būt Cilvēkam. G. Priedes, daļēji J. Lūša un E. Ansona lugās autors it kā «izkūst», pazūd viņu iēlotajos raksturos, dzīves notikumos, toties P. Pētersons neslēpj savu klātbūtni, viņš nevairās no augstas publicistikas un sava «kredo» apliecinājuma.

Visā latviešu padomju dramaturģijas attīstības ceļā ir bijušas daudz interesantas lugas un, protams, arī tādas, kas drīz pēc uzrakstīšanas nogrimušas aizmirstības jūrā. Šinī rakstā galvenokārt gribējās aplūkot pozitīvo devumu, to, kas radījis labu, stingru pamatu nākamajiem darbiem. Kā redzam, uztraukums par dramaturģijas «krīzi» tiešām ir nevietā, jo dažu sezonu atslābums dramaturgu darbā ir saprotams — izcili darbi top ilga procesa rezultātā, katru dienu tie nerodas. Kopējā aina liecina, ka latviešu padomju dramaturģijas divdesmit piecos gados ir paveikts pietiekami daudz laba un paliekoša.

Pārskatot plašo lugu klāstu, pārsteigumu izraisīja tas apstāklis, ka dramaturgi, no kuriem daudzi paši bijuši tieši Lielā Tēvijas kara dalībnieki, šo dižo varonības un ciešanu laiku gan tika iemūžinājuši vērienīgos dzejas un prozas darbos, bet dramaturģijā tam gandrīz nebija vietu ierādījuši. Krievu un citu padomju tautu dramaturģijā taču ir tādas lugas. Lai kādi tam arī būtu iemesli, fakts paliek fakts — latviešu dramaturģijā trūka skatuves darbu par Lielo Tēvijas karu. Tagad beidzot klusēšanas ledus ir laužts. Jau minētajā lugu konkursā uzvaras guva trīs darbi, kur kara tēma guvusi saturīgu piepildījumu. Tie ir A. Griģuļa «Savu lodi nedzird», F. Rokpeļņa «Jelgavas galva» («Labākā pilseta pasaulē») un M. Birzes «Pie Melnā medņa». Mazliet savrup stāv M. Birzes luga. Tā jau ir otra plaši pazīstamā prozaīka luga, un jācer, ka dramaturģija viņam kļūs par nepieciešamību. «Melnajā mednī» viņš skarbi un koncentrēti atklāj kara pašas pirmās dienas kādā nomaļā Latvijas vietā. Padomju Armija tikko sākusi savu sūro atkāpšanās gaitu, un no pašobelēm lien ārā tie, kam tautas vara bija nīstama. Dzīvnieciskais naidis un asiņains terors ir šo nodevēju ierocis, tas vērsās ne vien pret cilvēkiem, kam vienīgi padomju apstākļi pavēra pilnvērtīgu dzīvi, bet samaļ arī tos, kas grib stāvēt nomaļnieku pozīcijās. Lugā saskaņā ar konkrētajiem vēsturiskajiem apstākļiem ir maz gaišuma, tās galvenais spēks ir autora sniegtajā atmaskojumā un pārliecinošajā ienaidnieku psiholoģijas atklāsmē.

A. Griģulis pieteic sevi ar pilnīgi jaunu kvalitāti — atšķirībā no viņa iepriekšējām lugām «Savu lodi nedzird» ir uzrakstīta pēc nepārtraukta kāpinājuma principa, ievērojot laika, vietas un darbības visciešāko vienību. Tai ir tik grods sižeta savijums, ka tā atgādina savilkto dūri.

Centrālajam varonim pulkvedim Sumbrim nav līdzinieka mūsu dramaturģijā, un gribētos teikt, ka tas ir novatorisks tēls padomju dramaturģijā vispār. Monumentāls, cilvēcisks, vienkāršs un reizē sarežģīts raksturs! Darbība rit tik ilgi, cik pati luga, un šinī īsajā laikā, neizejot no frontes zemnīcas, mēs iepazīstam lielisko komandieri tā, it kā garus gadus būtu tam līdzās gājuši. Šķiet, ka ar šo lugu Grigulis pats it kā polemizē ar vienu otru savu agrāko skatuves darbu — piemēram, «Baltijas jūra šalc». Var attēlot vesela laikmeta šķērsgriezumu ar kaleidoskopisku ainu palīdzību un pateikt par to visai maz, un var ar vienas dzīves kulminācijas epizodi atklāt mums visu Lielā Tēvijas kara cīnītāju morālo lielumu, gara stingrību un uzvaras pārliecību. Mūsu dramaturģi Tēvijas kara cīnītājiem bija lieli parādnieki, tagad A. Grigulis ar drāmu «Savu lodi nedzird» ievērojamu daļu šā parāda ir dzēsis.

Arī F. Rokpeļņa «Jelgavas galva» ir pirmreizīgs darbs latviešu padomju dramaturģijā. To varētu nosaukt par augstas romantikas apstārotu dramatisku poēmu, par cilvēka — rītdienas izlūka visspožāko, sirsnīgāko atklāsmi latviešu skatuvei veltīto darbu vidū. Bargajās un bīstamajās partizānu gaitās fašistu okupētajā Latvijā komandieris Ilģis ne mirkli nepārstāj domāt par to, kā viņš pēc uzvaras kopā ar biedriem cels visskaistāko dzīvi — lugā tas simboliski izteikts ar nākotnes pilsētas poētisko tēlu. Ilģa sapni izaug no dzīves realitātes, uz cilvēku raksturu pētījuma pamata, tāpēc tik ļoti saviļņo.

Padomju Latvijas divdesmit piekto gadadienu dramaturģi sagaidījuši ar labām veiksmēm — mums ir pilnīgas tiesības cerēt, ka nepatīkamais vārdiņš «krīze» nekad vairs neiznirs turpmākajā dramaturģijas attīstības ceļā.

LATVIEŠU PADOMJU BALETA ATTISTĪBAS GAITAS

Latviešu baletam kopš pašiem sākumiem vērojama viļņveidīga attīstības gaita. Te pacēlums, te atslābums un pagurums, te meklējumu periods, te iestīgums rutinā un daiļrades apstākļos. Tam seko jauns, spējš uzplaukums — padomju laikmeta attīstības posms.

Latviešu dejotājiem jau pirmspadomju laikā horeogrāfijas mākslas mērķa bija krievu klasiskais balets. Tas bija ceļrādis, kas noteica baleta tālāko veidošanos, jo alka pēc īstas un patiesas mākslas spārnoja ikvienu topošo dejotāju. Pamatojoties uz krievu klasisko mūziku, galvenokārt P. Čaikovska darbiem, latviešu baletā jau tolaik nostiprinājās horeogrāfijas dramaturģijas labākās tradīcijas. Bet šajā laikā latviešu baletā nav noliedzams arī zināms konservatīvisms un dejisko formu sastingums. Tas sasaucās ar pirmsrevolūcijas laikā cariskā baleta raksturīgajām pretrunām: lielisku klasiskā baleta skolu un spīdošu tehniku, bet galma inscenējumiem raksturīgiem ātrišķīgiem efektiem, nereti bez satura un bez domām virtuozu demonstrētiem deju numuriem, grezniem izskaistinājumiem un izklaidēšanās skatiem. Šādām parādībām savā laikā arī latviešu baletā bija labvēlīga augsne.

Ar padomju baleta reālistiskajām tendencēm latviešu dejotāji sāka iepazīties trīsdesmitajos gados, kad Rīgā viesojās ievērojami padomju baleta solisti un baletmeistari. Tuvāka un ilgstošāka saskare ar padomju horeogrāfijas sasniegumiem nebija iespējama.

Pacēlums latviešu baleta mākslā sākās 1940. gadā, pēc padomju varas atjaunošanas. Baleta trupa tolaik jau bija profesionāli nobriedis māksliniecisks kolektīvs ar spējīgiem solistiem, apdāvinātiem baletmeistariem, disciplinētu kordebaletu. Jaunajos apstākļos baleta

kolektīvam atplauka radoša darba prieks, radās iespēja paplašināt savas praktiskās un teorētiskās zināšanas.

Baletmeistars O. Lēmanis (1941. gadā) iestudēja A. Kreina baletu «Laurensija» (librets veidots pēc spāņu rakstnieka Lope de Vegas drāmas «Avju avots» motīviem), paverot ceļu sociālai tēmai un ievadot kolektīvu jaunā tēlu izpratnē. Tradicionālās baleta uzbūves vietā te bija dramatiski saistīts, dejas veidos iekļauts reālistisks tēlojums. Kaut gan nav noliedzami trūkumi, sevišķi ansambļa un masu skatu kopspēlē, šai pirmajai nepilna mēneša laikā sagatavotajai reālistiskajai izrādei bija pozitīva nozīme.

Intensīvs darbs tika veikts sakarā ar gatavošanos mākslas un literatūras dekādei Maskavā. Lielā teātra solists A. Jermolajevs uzsāka priekšdarbus J. Kalniņa baletam «Laimes kalējs», E. Leščevskis inscenēja jaunas masu dejas A. Kalniņa operai «Baņuta». Vismazākie dejojāji, baletskolas audzēkņi, H. Tangijevas-Birznieces vadībā aizrautīgi sāka gatavot A. Zilinska baletu bērniem «Mārīte» (pēc pasaku motīviem no dzīvnieku pasaules). Veiksmīgi iesākto darbu pārtrauca vācu fašistu iebrukums.

* * *

Smagus sitienus latviešu balets saņēma, okupantiem atstājot Rīgu. Baleta trupu izpostīja, dejojāju lielāko daļu aizrāva svešumā. Pēc Rīgas atbrīvošanas 1944. gada oktobrī LPSR Operas un baleta teātrī vajadzēja organizēt jaunu baleta trupu. Šajā darbā lieli nopelni ir dejojājam A. Ozoliņam, kas pirmajā pēckara sezonā uzmēmas arī baletmeistara pienākumus. Pēc izsludinātā dejojāju konkursa darbu sāka ar nīcīgu skaitu profesionālo dejojāju. Taču drīz vien, kaut Kurzemē vēl plosījās kara vētra, Rīgā jau uzveda P. Čaikovska «Gulbjū ezeru» (26. XI). Pēc tam atjaunoja agrāk uzvestos baletus — C. Puni «Esmerāldu», K. M. Vēbera «Rozes garu», R. Šūmaņa «Karnevālu» un divertismentus.

Galvenā soliste šai laikā bija A. Priede. Starp trupas redzamākajiem dejojājiem jāmin O. Adamova, A. Grimze, J. Geidāne, F. Laipniece, I. Strobe, J. Pankrate, M. Svareniece, T. Vītiņa, V. Birkmane, V. Freimane, A. Ozoliņš, V. Ozoliņš, J. Grauds, A. Lembergs, J. Canga, A. Liepiņš, S. Liepiņš, G. Lomakins, A. Puriņš, B. Miļevičs, A. Mališevs u. c. Tā ir mūsu baletdejojāju vecākā paaudze, kas pirmajos pēckara un vēlākajos gados paš aizlīdzīgi cīnījās par latviešu padomju baleta mākslinieciskā un tehniskā līmeņa celšanu.

Latviešu padomju balets strauji atplauka un veidojās ciešā kontaktā

ar pārējo padomju republiku baleta sasniegumiem. Attīstot un padziļinot krievu baleta klasiskās tradīcijas, atbrīvojoties no pretrunām, kas baleta attīstību kavēja pirmsrevolūcijas Krievijā, padomju horeogrāfijas māksla sekmīgi nostiprinājās reālisma un tautiskuma pozīcijās.

Padomju Savienībā horeogrāfijai izvirza augstas prasības kā lielu ideju un domu mākslai. Padomju balets pierāda, ka dejas māksla var izteikt lielas sociālas idejas un risināt sabiedriskas problēmas, var attēlot cilvēka vissmalkākos psiholoģiskos pārdzīvojumus, spēcīgas jūtas un dižus raksturus, atklāt dažādus vēsturiskus laikmetus, tautu paražas utt.

Nesaraujot saites ar klasiskā baleta progresīvajām pagātnes tradīcijām, padomju balets neatlaidīgi cīnās par mākslinieciski augstvērtīgu, augsti idejisku, patiesīgu un vēsturiski konkrētu īstenības atspoguļojumu, tas sniedz spožus novatorisma paraugus tiklab tematikā, kā arī dejiskajos izteiksmes līdzekļos un kustību formās.

Latviešu balets pārņēma padomju baleta māksliniecisko pieredzi mācību metodikā, jaunu inscenējumu radīšanā, repertuāra izvēlē un reālistisko tēlu traktējumā. Pirmajos pēckara gados latviešu padomju baletā vadošā tendence izpaudās, reālisma un romantisma virzieniem it kā saskaroties specifiskos horeogrāfijā nosacītos kustību veidos.

Tāpat kā visam padomju baletam, arī latviešu baletam tematikas, satura un formas meklējumos daudz deva literatūra. Latviešu baletā iedzīvinātas literatūras klasiku — Puškina, Lope de Vegas, Igo, Raiņa, Šekspira u. c. darbu idejas un tēli. Radās jauna žanra reālistiska baleta dramaturģija — horeogrāfiskā drāma, ar dziļu literāru saturu un spilgtu māksliniecisku formu. Horeogrāfiskā drāmā visu cenšas attaisnot un motivēt, nozīmīga vieta tajā ir dramatiskajam tēlojumam un pantomīmai. Reālistiskā dramaturģija atbrīvoja horeogrāfiju no mazvērtīgiem un nemotivētiem izklaidēšanas momentiem. Horeogrāfiskajās drāmās pantomīma nav tik stingri saistīta ar mūzikas ritmu kā dejas, pieļaujot dejojāju fantāzijai arī zināmu brīvību. Deja kā specifiski poētiska baleta valoda te netiek pilnībā izmantota.

* * *

Latviešu padomju baleta attīstības gaitā izceļas divi baletmeistari. Vecākās paaudzes pārstāve H. Tangijeva-Birzniece ar plašu dejojājas pieredzi, fantāziju un erudīciju klasiskās dejas jomā un trupā izaugušais, Maskavas Valsts teātra institūta baletmeistaru fakultāti beigušais

J. Canga. Pēdējos gados baletmeistara darbā radošas spējas apliecinājuši arī V. Bļinovs, A. Lembergs un T. Viņņa.

H. Tangijeva-Birzniece baleta vadību uzņēmās 1945. gada rudenī. Baletmeistares darbā viņai pieredzes vēl nebija, daudz vajadzēja mācīties, meklēt un pētīt, vispusīgi un dziļi iepazīt padomju baleta sasniegumus. Tuvākais uzdevums bija jaunu kadru audzināšana, izpostītās Operas un baleta studijas atjaunošana. Sākās nopietns darbs, izvēloties repertuāru, to atjaunojot un slīpējot.

Pirmajos pēckara gados atjaunoti un pārstudēti vairāki agrāk uzvestie baleti. L. Minkusa «Donu Kihotu» (1945. g.) inscenēja pēc Maskavas baletmeistara A. Gorska restaurētā M. Petipā plāna, izceļot galvenā varoņa darbības ideju un papildinot uzvedumu ar raksturīgām ainām: prologu, komediantu skatu, ciņu ar vējdzirnavām u. c. Baleta dzīvespriecīgais un jautrais humors ar dzirkstošajām spāņu dejām un klasisko «sappu» skatu deva uzvedumam jaunu skanējumu, kaut arī bija vēl atsevišķas kļūmes tehniskajā izpildījumā. Galvenajās lomās A. Priede (Kitrija), J. Grauds (Bazils), A. Ozoliņš (Espada). Pēc Maskavas Lielā teātra koncepcijas kā romantisku poēmu ar dramatiskām ainām, ciņas skatiem, raksturdejām un liriskajām klasikas dejām tika inscenēta B. Asafjeva «Bahčisarajas strūklaka» (1946. g.). Puškina poēmas romantiskie motīvi horeogrāfijas dramaturģijā cieši savijās ar izteiksmīgām pantomīmām. Galvenajās lomās A. Priede (Marija), O. Adamova (Zarema), J. Grauds (Girejs), A. Ozoliņš (Vaclavs).

Aktuāls un nobriedis bija jautājums par latviešu padomju baleta radīšanu. Triju autoru — libretistes M. Ķempes, komponista A. Liepiņa un baletmeistares H. Tangijevas-Birznieces radītais balets «Laima» (1947. g.) kļuva par ievērojamu notikumu mūsu mākslas dzīvē. Baletā attēlota krievu un latviešu draudzība un kopīgās ciņas pret vācu iebrucējiem 13. gadsimtā. Libretā izvirzīta vēl otra tēma — divu jauniešu Laimas un Austra mīlestība. Baleta sižets atklājas reālistiskos tēlos. Dramaturģijā ļoti spēcīgas un iespaidīgas dramatiskās darbības līnijas, mazāk izteiktas dejiskās.

A. Liepiņa mūzikas vērtība ir tās tēlainība un dejiskums. Partitūrā daudz dramatiski spēcīgu momentu, ritmiskas dažādības un kontrastu. Bez plašākas muzikālas attīstības un dinamisma izmantoti krievu un latviešu folkloras motīvi.

Horeogrāfija iecerēta pēc pirmsrevolūcijas laika baletu struktūras ar divertimentu, pantomīmām un stilizētām tautas dejām. Klasiskās dejas saliedētas ar latviešu tautas deju elementiem, kas horeogrāfijai piešķir savdabīgi nacionālu nokrāsu. Klasiskās dejas tehnikā inscenēts



1948./49. g. sezona. Operas un baleta teātris. Skats no A. Kreina baleta «Laurensija».

tradicionālais sapņa skats ar valša ritmos izteiksmīgi veidotiem grupējumiem. Aktieriski spēcīgus dejiskus tēlojumus sniedza J. Pankrate (Laima), A. Ozoliņš (ieroču nesējs), V. Ozoliņš (Austris), citā sastāvā — A. Priede (Laima), J. Grauds un A. Lembergs (Austris).

Idejiskajā un horeogrāfiskajā ziņā izcila vieta horeogrāfisko drāmu vidū ir A. Kreina baletam «Laurensija» (1949. g.). Balets iezīmīgs ar to, ka galvenā loma tajā ir ne tik daudz atsevišķām personām, kā visai tautai, kas sacēlas pret varmācīgo ciema komandoru. Lai panāktu vēsturiski konkrētu īstenības atspoguļojumu, inscenējums prasa vērīgu un atjautīgu režiju, disciplinētu tēlojumu. Pantomīmiskās mizanscēnas, masu skati, sacelšanās un zemnieku cīņa ar apspiedējiem izskanēja bez dramatisma sprieguma, vajadzīgā asuma un kāpinājuma. Ar spēcīgu reālistisku tēlojumu neizcēlās arī galvenā varone — O. Adamovas Laurensija.

Skatītājus toties aizrāva tīri dejiskie momenti, interesantās spēļu

dejas, ar mauru un čigānu deju ieskaņām raksturotās flamengo, gitana u. c. Dejiskajos tēlojumos izvirzījās A. Lembergs (Fronoso), A. Ozoļiņš (Mengo), V. Vilciņa (Hasinta), I. Strode (Paskuāla).

Dramatiski reālistiskā traktējumā ievērojamus sasniegumus kolektīvs guva R. Gliēra baleta «Sarkanā magone» uzvedumā (1949. g.). Baletmeistare H. Tangijeva-Birzniece inscenēja baletu pēc A. Jermolajeva pārkārtotā M. Kirilko libreta. Padomju baleta vēsturē «Sarkanajai magonei» ir sevišķa nozīme. Tas ir pirmais padomju balets (1927. g.), kurā ar drāmas elementiem un klasiskās dejas izteiksmes līdzekļiem risināta reālistiska horeogrāfiska drāma ar aktuālu politisku tēmu.¹ Sižetā attēlota ķīniešu darbaļaužu cīņa pret ārzemju imperiālistiem un savas zemes buržuāziju. So cīņu iedvesmo padomju jūrnieku cildenais paraugs. Atsegti arī ķīniešu sievietes beztiesīgais stāvoklis un parādīta tās atmoda jaunai, brīvai dzīvei.

Baleta dramaturģijā saglabāts vecajiem baletiem raksturīgais diversitisms, pantomīma un fantastiskie sapņu skati. Baletmeistare centusies izvairīties no sadrumstalotām divertismenta formām, sakarīgāk pārkārtojot dejas un pantomīmas. Reljefi ir tēlotāju grupējumi. Progresīvie spēki — padomju jūrnieki un ķīniešu darbaļaudis, tiem pretstatā reakcionārie spēki, tautas naidnieki — ārzemju aģenti un vietējā buržuāzija. Dejā attēlota austrumu paražas — masku dejas, ķīniešu teātris, zirdziņu dejas, tējas ceremonija. Sadzīves pantomīmās uzdzirkst spēcīgi raksturtēlojumi, bet fantastiskajos sapņu skatos ar klasiskās dejas izteiksmes līdzekļiem rādīti ķīniešu mitoloģijas tēli — mēness fejas, ūdens fejas, feniksi, dievi u. c. Galveno lomu — traušo ķīniešu aktrisi Tai-Hoa, kas izrādes nobeigumā pāraug varoņtēlā, atveidoja J. Pankrate un A. Priede. Jaunajai dejojājai V. Vilciņai Tai-Hoa bija pirmā atbildīgā loma.

Baleta specifiskie dejiskie izteiksmes līdzekļi vismazāk izmantoti M. Čulaki baletā «Jaunība» (1950. g.). Pēc N. Ostrovska romāna «Kā rūdijās tērauds» veidotais librets nespēja rast horeogrāfijā līdzvērtīgu izteiksmi. Ar drāmas elementiem un naturālistiskām pantomīmām atklāt baletā revolucionārus notikumus un ar tiem saistītus pārdzīvojumus ir pārāk grūts uzdevums. Padomju jaunatnes cīņa pret baltgvardiem pilsoņu kara gados atklājas «staigājošos» dramatiskos tēlojumos, kur deļai tikai sekundāra loma. Sablīvēto notikumu režģos gan izceļas pozitīvo un negatīvo personāžu raksturojumi — te ir strādnieku bērni,

¹ Maskavas baletmeistara V. Tihomirova inscenējumā balets «Sarkanā magone» 1933. gadā uzvests Nacionālajā operā.

ģimnāzisti, revolucionāri, baltgvardi u. c. Baletam «Jaunība» tomēr bija idejiski audzinoša nozīme. Latviešu padomju baletā pirmo reizi redzējām savus laikabiedrus, nesenās pagātnes cilvēkus, kas kvēli ciniņās par Padomju Dzimteni. Tēlojumos izvirzījās V. Bļinovs (Petja), A. Priede (Lena), T. Zvirgzdiņa (Daša), O. Adamova (Olga).

* * *

Latviešu padomju baleta repertuārā liela nozīme ir klasiskajam mantojumam. Tas ir pamatu pamats, uz kura balstās kolektīva izaugsme. Klasiskajos baletos slēpjas nezūdošas horeogrāfiskas vērtības, milzīga dejisko kustību dažādība, šajos baletos dejotāji apgūst klasiskās dejas meistarību, kustību manieres un stilu, attīsta savas individuālās spējas un dotības, kas sevišķi nepieciešamas arī laikmetīgo tēlu veidojumos.

Horeogrāfijas klasiskajā mantojumā izcilāko vietu ieņem P. Čaikovska baleti. To vērtība slēpjas ne tik daudz sižetos, kas ņemti no fantastiskās pasaku pasaules un pakļauti tradicionālajai baleta nosacītībai, bet mūzikas simfonismā un mūzikas radītajā dejas tēlainībā. Pasakainā fantastika P. Čaikovska baletos ir sava veida māksliniecisks paņēmens, kur simbolisku tēlojumu formā ietverta konkrēta jēga. Šos baletus caurstrāvo humānisms un dziļš optimisms, ticība nākotnei un mīlestība uz cilvēku. Dramatiskie konflikti un cīņas, kas noris starp gaišajiem un tumšajiem spēkiem, P. Čaikovska baletos vienmēr beidzas ar labā uzvaru pār ļauno.

Jau pirmajos pēckara gados P. Čaikovska «Apburtā princese» (1948. g.) baleta kolektīvam bija lielākais pārbaudījums. H. Tangijeva-Birzniece inscenējumā saglabāja nemainītu M. Petipā klasisko horeogrāfiju, viņa stilu un manieres un izveidoja vienīgi dažas jaunas mizanscēnas un papildināja masu skatus. Baleta dramaturģijā ievērots simfoniskās attīstības princips, katram cēlienam ir sava simfoniski izstrādāta tēma un pabeigta horeogrāfiska forma. Pēdējā cēlienā pēc svītas principa veidots divertissements ar pazīstamo pasaku tēliem — pelnrušķīti, sarkangalvīti un vilku, balto kaķenīti un runci zābakos, zilo putnu u. c. ir sava veida horeogrāfiskas miniatūras, kas turpina attīstīt baleta caurviju tēmu. Galvenajās lomās A. Priede (Aurora), V. Ozoliņš (Dezirē), O. Adamova (Ceriņu feja), A. Ozoliņš (Karabosa un Zilais putns), I. Strode (Briljantu feja) u. c.

Daudzus gadus vēlāk, kad baleta kolektīvs savā attīstībā jau bija sasniedzis māksliniecisku briedumu, «Apburtā princese» atjaunota kā monumentāla un krāšņa feerija jaunā dekoratīvā noformējumā, ar

jauniem izpildītājiem (1962. g.). Galvenās lomas iestudētas trijos sastāvos. Pirmajā sastāvā — V. Vilciņa (Aurora) un H. Ritenbergs (Dezirē), otrajā sastāvā I. Karule un L. Smits un pēdējā laikā arī paši jaunākie spēki I. Ābele un Dž. Markovskis. Cits dejisks iztulkojums dots jaunajai fejai Karabosai, kas agrākajos uzvedumos figurēja kā cietsirdīga un ķildīga vecene un ko izpildīja vīrietis. Tagad tā ir jauna, atriebības alkstoša groteska būtne, ļoti kustīga un dejiska (to pārmaiņus dejo A. Baumanes, O. Adamova un K. Freimane).

Nezūdoša mākslinieciska nozīme klasiskajā mantojumā pieder P. Caikovska baletam «Gulbju ezers». Latviešu baleta sākuma posmā pirmatnējā redakcijā to uzveda A. Fjodorova (1926. g.). O. Lēmanis baletu inscenēja A. Vaganovas redakcijā ar jaunām epizodiskām lomām un personāžiem, ar pārkārtotiem mūzikas posmiem (1934. g.). Odetu-Odīliju dejoja divas baleta solistes. Pēdējam cēlienam bija traģisks fināls — Odetas un Zigfrīda nāve. Šādā koncepcijā «Gulbju ezeru» latviešu balets rādīja arī padomju laikā.

Atzīmējot Maskavas Lielā teātra 175. gadadienu, mūsu baleta kolektīvs sagatavoja jaunu «Gulbju ezera» inscenējumu (1951. g.). H. Tangijevas-Birznieces inscenējumā stingri ievērots M. Petipā un Ļ. Ivanova horeogrāfijas plāns. Mūzikā novērsti nepamatoti grozījumi, īsinājumi un muzikālo numuru pārvietojumi, partitūrā ievērotas agrākās kupīras. Balets nobeidzas ar gaišu izskaņu — milas uzvaras prieku. Odetas-Odīlijas apvienoto lomu pārmaiņus dejoja A. Priede un V. Vilciņa, Zigfrīdu — A. Lembergs un N. Korjagins, jauno burvi — A. Ozoliņš.

Sakarā ar Operas un baleta teātra 45. gadadienu veltīto jubilejas nedēļu jaunā dekoratīvā noformējumā «Gulbju ezers» pārstudēts vēlreiz (1964. g.). Pamatā saglabāta Ļ. Ivanova un M. Petipā horeogrāfija, izdarīti arī daži pārveidojumi. Pirmajā cēlienā atbilstoši A. Gorska redakcijai darbojas neris, trešajā cēlienā ievestas viduslaiku galma dejas un masku dejas. Pēc V. Burmeistera koncepcijas raksturdeju dejojāji (ungāru, neapolitāniešu, spāņu un poļu dejās) ir jaunā burvja Rotbartas svīta, viņa pavadoņi, kas ierodas ballē kopā ar Odīliju, lai samulsinātu princi. Šis cēliens, kam agrāk bija jautrs divertismenta raksturs, tagad kļūst dziļi traģisks. Dejiski attēlotie notikumi, kuru nolūks iznīcināt Zigfrīda uzticību Odetai, sasniedz milzīgu dramatisku sasprindzinājumu. Jaunu skanējumu ieguvis arī pēdējais cēliens, kas agrākajos inscenējumos bija samērā gurdens un vienmuļš. Tagad, H. Tangijevas-Birznieces horeogrāfijā, dejiskā darbība pakļauta galvenajai idejai — cīņai ar ļaunajiem spēkiem, par mīlestības uzvaru. Kolektīva darbā šis inscenējums ir jauns ieguvums. Odetu-Odīliju un princi dejo baleta premjeri V. Vil-



1959./60. g. sezona, Operas un baleta teātris. Skats no P. Čaikovska baleta «Riekstkodis».

ciņa un H. Ritenbergs, arī jaunākās paaudzes mākslinieki I. Ābele un Dž. Markovskis.

Vairākus libreta pārveidojumus savā laikā piedzīvojis arī P. Čaikovska balets «Riekstkodis». H. Tangijeva-Birzniece to inscenēja kā bērnu baletu V. Vainonena redakcijā (1959. g.). Mūzikas dramaturģijā baleta tēma atrisināta kā simfoniska poēma par bērņību, bērnu domām, rotaļām, sapņojumiem un ilgām. Tas atbalsojas arī horeogrāfijā. Uzvedums sākas ar reālu darbību — svētku eglīti, viesu ierašanos un bērnu apdāvināšanu. Mazajai Mašai dāvāto rotaļlietu riekstkodi salauž viņas nerātņais brālis. Šis pārdzīvojums kļūst par iegānu meitenes sapnī redzētajiem saistošajiem notikumiem un fantastiskajiem piedzīvojumiem. Uzvedumā sevišķi iepriecināja baleta jaunatne, kam uzticētas vadošās lomas: J. Kaprālis un L. Šmits (princis), I. Karule (princese), L. Turaļeva un M. Gurmanis (ķīnieši) u. c.

Klasisko repertuāru kuplināja A. Glazunova balets «Raimonda» (1954. g.). Šis balets, kura vērtību galvenokārt nosaka mūzikas partitūra un M. Petipā horeogrāfija, ir savā laikā jau pārstaigājis latviešu baleta skatuvi (1926. g.). Kādā «Raimondas» izrādē skatītāji pie diriģenta pulsts redzēja arī pašu komponistu A. Glazunovu (1931. g.). Baleta sižets ņemts no viduslaiku teiku motīviem un nostāstiem par daiļo Raimondu, kas gaida savu līgavaini atgriežamies no Krusta kariem. Dzīmtas aizstāve — mistiskā Baltā dāma aizved Raimondu fantastiskā sapņu pasaulē. Tai pašā laikā viņu vajā un grib nolaupīt kaislīgi iemīļējis saraceņu šeihs.

H. Tangijeva-Birzniece izmanto J. Sloņimska pārveidoto libretu, kur tradicionālo baleta sapni ierosina gobelēnā ieaustie personāži. Horeogrāfiskie tēli veidojas un attīstās pēc svītas principa, klasiskajām un raksturdeju formām gan mainoties, gan saplūstot kopējā ansamblī. Tāpēc uzveduma panākumi galvenokārt balstās uz izpildītāju tehnisko meistarību, solistu un kordebaleta dejiski spožo priekšnesumu. Inscenējums liecināja par kolektīva saliedētību un spējām pareizi izjust laikmeta stilu. Ipaši tas izpaudās A. Priedes un V. Vilciņas galvenās varones Raimondas reālistiskajā traktējumā, ar rūpīgi izstrādātām vissīkākajām kustībām, pozu vieglumu un noteiktību.

Klasiskā mantojuma repertuārā nozīmīga vieta ir M. Fokina viencēliena horeogrāfiskajai kompozīcijai «Sopeniāna» (1958. g.). H. Tangijeva-Birzniece, kas šajā uzvedumā dejojusi Ļeņingradas Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, inscenējot to latviešu baletā, centusies precīzi saglabāt M. Fokina horeogrāfijas stilu un manieres. Uzvedumam nav reāla sižeta, tas veidots kā lirisku izjūtu tēlojums, kas iekļauts klasiskās dejas formās. Baletā darbojas silfīdu tēli baltos, gaisīgi kuplos tērpos ar ziedu vainadziņiem galvā. Šopēna skaņu tēli iznirst no noktirņu, prelūdiņu, valšu un mazurku svītas. Tā ir skaņu un dejas kustību harmonija, kur katrā mūzikas frāzē atbalsojas silfīdu emocijas. Solistu dejas ir koordinētas ar kordebaleta grupējumiem, to viengabalainība netiek pārtraukta. Kā baltas sniega pūkas dejojotās pārklāj skatuvi poetizētos kustību zīmējumos, kur harmonisko līdzsvaru daiļskanīgi akcentē jauneklīs melnbaltā tērpā. Šajā uzvedumā vērojams baleta kolektīva izjūsts, saskanīgs un tīrs dejojums.

* * *

1950. gadā debitēja jaunais baletmeistars J. Canga, kura uzvedumiem raksturīga dziļa padomju horeogrāfijas un latviešu tautas deju izpratne, veiksmīga masu skatu režija. Viņa pirmais inscenējums —

1949./50. g. sezona. Operas un baleta teātris.
 A. Priede (Lelde) Ā. Skultes baletā «Brīvības
 sakta».



Ā. Skultes balets «Brīvības sakta» pēc J. Raiņa lugas «Spēlēju, dancoju» motīviem. Galvenā tēma, kas baletā izceļas, ir tautas ilgas pēc brīvības un labākas dzīves, cīņa pret apspiedējiem. Darbības centrā izvirzīta tauta ar brīvības dziesminieku spēlmani Totu priekšgalā. Lai horeogrāfijā atklātu un spilgtāk izceltu brīvības ideju, uzvedumā iesaistīti jauni skati un notikumi. Baleta vadmotīvs ir sakta — tautas brīvības, gaismas un laimes simbols. Leldei saktu kāzās dāvina vecais kalvis, bet kungs to nolaupa. Tots kopā ar tautu pārspēj ienaidniekus un atgūst Leldei brīvības saktu.

Mūzika iecerēta pēc horeogrāfiskās drāmas principa ar simfonizētu attīstību. Tās melodiskie motīvi, vietumis ar folkloras ieskaņām, raksturo tēlotājus un strāvo cauri visam uzvedumam. Arī inscenētājs saskaņā ar horeogrāfiskās drāmas principiem noteicošo vietu ierāda pantomīmām ar spēcīgi akcentētiem dramatiskiem tēlojumiem, mazāk izceļot tīri dejisķos motīvus. Tauta figurē visās ainās, tāpēc reizēm rodas kustību

sablīvējums, pantomimiskās darbības pārslodze. Skatuviski iespaidīgas ir latviešu tautas dejas un paražu izdarības, liels spraigums sasniegts masu skatos, īpaši meža kalvē, velnu rijā u. c. Par baleta «Brīvības sakta» uzvedumu J. Cangam un galveno lomu tēlotājiem A. Priedei un J. Pankratei (Lelde), A. Ozoliņam (Tots), J. Graudam (Zemgus) piešķirta PSRS Valsts prēmija.

J. Canga inscenēja vairākus populārākos padomju baletus. Groteskā pasaku stilā pēc S. Aksakova līdzīga nosaukuma pasakas motīviem veidots A. Korčmareva balets bērniem «Sārtais ziedīņš» (1951. g.). Uzveduma tēma — ciņa par sārto ziedīņu, par tā uzplaukšanu un ziedēšanu visai tautai — parādīta gan reālos, gan pasaku tēlos. Sižets pārbīvēts ar liekām detaļām, pārsvarā fantastikas elementi un dažādas pārvērtības, kas notikumu gaitā sadrumstalo darbību un padara to vietumis smagnēju un jucekliģu. Baletā izcelti spēcīgi raksturtēlojumi, atjautīgs humors un komiskas situācijas. Asprātīgos dejiskos veidos iezīmētas precību kārās kupča meitas — I. Stode un J. Geidāne. Tāpat arī abi groteskie precinieki — S. Panders un V. Cukanovs. Jaunāko māsu Mašu, kas palīdzēja Vaņam uzvarēt ļauno pūķi un atgūt sārto ziedīņu, atveidoja A. Priede. Vaņas lomā — A. Mališevs, par mežaini pārvērsta Vaņa — A. Ozoliņš.

Mazāk veiksmīgiem inscenējumiem pieskaitāms C. Puni un R. Drigo balets «Esmeralda» (1951. g.). Baleta libretu, kas sākotnēji veidots pēc Viktora Igo romāna «Parīzes dievmātes katedrālē», pārstrādāja baletmeistars J. Canga, papildinot to ar jauniem skatiem, epizodēm un intermēdijām. Sakarā ar libreta pārveidošanu vairākām ainām, saglabājot stila vienību, mūziku komponēja R. Glāzups.

Uzvedums traktēts kā dramatisks tēlojums, kur redzamu vietu ieņem pantomīma un kur tikai trijās no deviņām baleta ainām figurē dejas. Toties iezīmīgus un trāpīgus tēlojumus redzam tautas svētkos pirmajā cēlienā. Meteņa laika karnevāla spēles, drastiskas izdarības, rotaļas un dejas te saplūst ar tautas bezbēdīgo jautrību. Laikmetam raksturīgas arī dižciltīgo balles dejas, tām pretstatā temperamentīgās čigāņu dejas un galvenās varones A. Priedes vai V. Vilciņas Esmeraldas darbības dejas, kas pauž dziļu pārdzīvojumu. Nepamatotas šķiet baleta «laimīgās» beigas ar Esmeraldas izglābšanu.

Ar tatāru nacionālo horeogrāfiju J. Canga iepazīstina skatītājus F. Jarullina baleta «Šuralē» («Ali-Batirs», 1952. g.) uzvedumā. Baleta librets veidots pēc tatāru dzejnieka H. Tukaja poēmas «Šuralē» un pasaku motīviem no tatāru folkloras. Baletā parādīta darba tautas ciņa ar tumšajiem spēkiem un dabas stihiju. Kaitētājus spēkus simbolizē mežai-

nis — A. Ozoliņa atveidotais Suralē un viņa līdzgaitnieki, jaunie meža gari — šaitani, džini, raganas un ūdensmeitas, kas dzīvo meža biežoknī un apdraud cilvēkus. Gaišie spēki ir tauta un apburtās meitenes — putni, kas atlido ezermalā un pārvēršas meitenēs. To pulkā arī A. Priedes vai V. Vilciņas daiļā Sjumbikē, par kuras izglābšanu no ļaunajiem spēkiem cīnās jauns puisis — V. Ozoliņa vai N. Korjagina Ali-Batirs. Sis uzvedums, kas veidots plašos masu skatos, ir liela vēriena darbs ar reāliem sadzīves tēlojumiem un fantastiku, deja līdzsvarota ar pantomīmu. Veselīgs humors un komiskas situācijas ievītas tatāru kāzu paražās, klasiski skaidros grupējumos parādītas meiteņu — putnu liriskās dejas.

Ar reālistiskas horeogrāfiskās drāmas izcilāko sniegumu kolektīvs saskārās S. Prokofjeva «Romeo un Džuljeta» uzvedumā (1953. g.). Horeogrāfijas režijā (pēc L. Lavrovska redakcijas) J. Canga spilgti izceļ nesamierināmi naidīgo dzimtu tumšos aizspriedumus, kas iznīcina divu jaunu mīlētāju Romeo un Džuljetas laimi. Kustību veidoļos atsegts renesanses laikmeta sadzīves stils, kas pakļauts stingri noteiktai kārtībai un likumībai. Baleta tēli izaug un veidojas dramatisku kāpinājumu attīstībā. No bērnišķīgas, draiskas meitenes A. Priedes vai tāpat arī V. Vilciņas Džuljeta pāraug garīgi spēcīgā un patstāvīgā sievietē. Jaunajam dejojājam H. Ritenbergam Romeo bija pirmā atbildīgā loma. Artistiski pārliecinošu Romeo tēlu sniedza arī A. Lembergs. Naīda un jaunuma kurinātāju Tibaldu raksturoja V. Bļinovs, dzīvespriecīgo un jautro Merkucio — A. Ozoliņš. Baletu uzveda jaunā sastāvā 1963. gadā — A. Dragone (Džuljeta), Dž. Markovskis (Romeo), A. Lembergs (Tibalds), L. Šmits (Merkucio).

Pēc tam J. Canga inscenēja otru S. Prokofjeva baletu, feeriski krāšņu un rotaļīgi grotesko pasaku «Pelnrušķīte» (1953. g.). Inscenējums saistīts ar tehniskā noformējuma un horeogrāfiskās darbības izkārtojuma grūtībām. Daudzās ainas ar efektīgiem pārsteigumiem, gleznainām epizodēm un pēkšņiem pārveidojumiem nespēja saliedēt baleta saturu viengabalainā dejiskā priekšnesumā. Baleta ideju par labā un ļaunā cīņu, par gaismas uzvaru aizsedza ārišķīgi iluzoriskie iespaidi un divertismenta dejas, kas nomāca galveno personāžu darbību. Neveiksme saskatāma jau pašā baleta struktūrā, jo attēlotās personas nav aktīvi cīnītāji, nav arī skaidrs, par ko cīnīties. Satura atklāsmē tādējādi arī neizdevās panākt dejas un pantomīmas organisku saliedētību. Ar visiem šiem trūkumiem «Pelnrušķīte» tomēr pieskaitāma skaistākajiem un krāšņākajiem bērnu baletu uzvedumiem. Galvenajās lomās izvirzīti jaunie dejojāji. I. Ginterei Pelnrušķīte bija pirmā atbildīgā loma, to māksliniece atklāja



1952./53. g. sezona. Operas un baleta teātris. A. Priede (Džuljeta) un H. Ritenbergs (Romeo) S. Prokofjeva baletā «Romeo un Džuljeta».

ar iejūtīgu vienkāršību. V. Švecova veidoja tēlu ar tehnisku vingrību, izkoptu mīmiku. Prinča lomā — A. Lembergs un H. Ritenbergs. Vēlākajos gados galvenās lomas uzticētas G. Ždanovai un V. Cukanovam.

* * *

Kopš piecdesmitajiem gadiem latviešu baletā izvirzās spējīgi dejojāji: V. Vilciņa, V. Švecova, I. Gintere, I. Karule, G. Ždanova, A. Baumanis, I. Jurgene, B. Matisone, H. Ritenbergs, I. Koškins, V. Bļinovs, V. Cukanovs, A. Spura, M. Liepa, U. Zagata, N. Korjagins, A. Eķis u. c.

Sajā laikā arī padomju baletmeistaru darbā vērojamas jaunas iezīmes un dejiski iejūtīgāku izteiksmes līdzekļu meklējumi. Horeogrāfiskās

drāmas žanrā galvenā vieta, kā zināms, ir dramatiskajam tēlojumam un pantomīmai. Balets šķietami mācījās no dramatiskā teātra, un šajā attīstības posmā atzīstami uzplauka dejojāju aktieriskā meistarība. Arī tam ir sava pozitīva nozīme. Nav tomēr noliedzams zaudējums, ko nodarīja baletam tas, ka pantomīmas pārsvars sāka inscenējumos nostiprināties kā reālisma norma. Reālisms baletā nav iegrožojams pantomīmas ietvaros. Baleta reālisms nereti tiek saprasts pārāk primitīvi, vērtējot galvenokārt pēc ārējās līdzības pakāpes: deju kāzās, svētkos, svinīgos gadījumos u. c. Horeogrāfiskās mākslas patiesība prasa, lai baleta izrādē varoņi dzīvotu dejas pasaulē un deju tādēļ, ka deja ir viņu dabiskais un vienīgais darbības un izteiksmes veids. Reālisms baletā jāsaprot kā tēla dejisks traktējums, kā dejas valodā atklāts izrādes sižets, līdz skatītājam aizvadīts un dejiski izteiktas personāžu jūtas un pārdzīvājumi. Pēdējos gados padomju baleta autori un inscenētāji horeogrāfisko tekstu tiecas atrisināt dejiski, primāro nozīmi piešķirot satura dejiskajai tēlainībai. Horeogrāfijas mākslas jaunā ievirze likum-sakarīgi izsekojama arī latviešu baleta tālākajā attīstības gaitā.

Radošajā darbā vispirms tā parādās, gatavojoties mākslas un literatūras dekādei Maskavā (1955. g.). Tiek pārstrādāti un dejiski pilnveidoti abi nacionālie baleti.

Baletā «Laima» pārinstrumentēta mūzika un papildināta ar jauniem iespaidumiem. Pirmajam cēlienam uzrakstīta klasiska variācija Lai-mai, spēcīgāks muzikāls raksturojums dots vācu bruņiniekiem. Mūzika pārveidota arī pils skatā. Pēdējā cēlienā no jauna komponēta gatves deja, adadžo un krievu deja. Baletmeistare H. Tangijeva-Birzniece izveidojusi raitu un dzīvespriecīgu baleta noslēgumu ar spraigiem un dinamiskiem tempa kāpinājumiem, kur spēcīgu pacēlumu izraisīja rucaviešu dejas straujie ritmi, kas vienotā plūsmā pārslēdzās dzirkstoši straujā krievu dejā.

Iedarbīgas pārmaiņas skāra arī baletu «Brīvības sakta». Atejot no horeogrāfiskās drāmas principiem, autori nonāk otrā galējībā — deju pārmērībā, ar novirzi uz divertismenta formām. Radītas vairākas jaunas solo un dueta dejas, ansambļa un masu kopdejas, inscenēti jauni skati — balle barona pili, velnu bakhanāle, Zemgus cīņa ar kungu un velniem, Tota nāve. Balets noslēdzas ar brīvas un laimīgas tautas gaviju svētkiem. Salīdzinājumā ar pirmo uzvedumu «Brīvības sakta» horeogrāfiskais veidojums ieguvis jaunu kvalitāti. Nobeiguma skatus abos baletos kuplināja mākslinieciskās pašdarbības deju kolektīvi.

Papildinot repertuāru, J. Čanga pievērsās arī klasiskā mantojuma baletiem. 1956. gadā uzvesti divi izcilākie romantiskā laikmeta baleti:



1946./47. g. sezona. Operas un baleta teātris. A. Lembergs (Austris) un J. Panckrate (Laima) A. Liepiņa baletā «Laima».

A. Adana «Korsārs» un «Žizele». Kā vienā, tā otrā deju mākslas šedevrus radījuši ievērojamākie pagātnes horeogrāfi Ž. Perro, Ž. Koralli un M. Petipā.

Baleta «Korsārs» sižetā (pēc Bairaona romantiskās poēmas ar līdzīgu nosaukumu) saista jūras klejotāju korsāru dēkainie piedzīvojumi. Tajā atmaskota sociālā netaisnība austrumos, vergu tirgus un sievietes pazemošana harēmos. Balets piesātināts ar greznām divertismenta dejām, galvenokārt ar citu komponistu — Puni, Minkusa, Drigo, Delība mūzikas pavadījumu. No sākotnējās A. Adana partitūras saglabāti tikai atsevišķi fragmenti. Baletmeistars J. Čanga sagatavoja izrādi jaunā mākslinieciskā sniegunā. Stila atsvaidzinājumi iezīmējās reljefi veidotajās mizanscēnās un masu skatos, kas vecajos baletos parasti bija nekustīgi un inerti. Ritmizētā pantomīmā spēcīgi izcelti dramatiskie momenti. M. Petipā horeogrāfijas kompozīcija saudzīgi saglabāta «dzīvajā

1956./57. g. sezona. Operas un baleta teātris. A. Lembergs (Princis) un V. Vilciņa (Žizele) A. Adana baletā «Žizele».



dārzā». Spilgtus dejiskus tēlojumus veica A. Priede un V. Švecova (Medora), A. Lembergs un I. Koškins (Konrāds), mantkārīgais verdzeņu tirgotājs (A. Ozoliņš). Pēdējā laikā Medoras lomā ar panākumiem dejo I. Gintere (1964. g.).

Romantiskā laikmeta horeogrāfijas spožākie sasniegumi saistās ar «Žizeles» uzvedumu. Simfoniskās baletmūzikas pamatlicējs P. Čaikovskis uzskatīja «Žizeles» dramaturģiju par poēzijas, mūzikas un horeogrāfijas pārli, kas ietekmēja arī viņa daiļradi baleta novadā. Stāstu par teiksmainajām vilām — līgavām, kas mirušas pirms kāzām un pusnaktis stundās ceļas no kapiem, pulcējas kopā un dejo, kas ir naidīgas un atriebīgas cilvēkiem, sevišķi, ja ceļā tām gadās jauneklis, sava laika izcilākie baletmeistari ietvēruši poetizēti izkristalizētos klasiskās dejas veidolos.

J. Canga, balstīdamies uz padomju horeogrāfiskās mākslas pamatprincipiem, iekļūstīgi un prasmīgi atsedzis uzveduma romantisko noskaņu. Pirmajā cēlienā reālie sadzīves notikumi beidzas ar Žizeles nāvi un rada loģisku pāreju uz otro, fantastisko baleta daļu. Te izcelta Žizeles pašizliedzīgās mīlas tēma un viņas cīņa ar vilu pavēlnieci. Kordebaleta grupējumos, kas komponēti diagonālēs, riņķos un paralēlās līnijās,



1957./58. g. sezona. Operas un baleta teātris. V. Svecova (Skaidrite) un I. Koškins (Kristaps) A. Kalniņa baletā «Staburadze».

dominē viens no skaistākajiem klasiskās dejas kustību motīviem — lidojošā arabeska.

Zīzeles lomā redzētas vairākas solistes, tām katrai sava individuāla pieeja un traktejums. A. Priede tēlu izjūt ar sirds siltumu un vienkāršību, viņa sabrūk un aiziet nāvē, nespējama pārdzīvot nozaimoto milu. V. Svecova parāda Žizeli nevainojamā tehnikā, vilu skatos pārsteidz viņas ēteriski vieglie lēcieni un skrējieni. V. Vilciņas tēlojumā aizrauj dramatiskie pārdzīvojumi, sevišķi ārprāta skatā, arī vilu dejā viņa apbur ar izsmalcinātām romantiskā stila manierēm, ar īpatnējām pozām. Alberta lomā pārdzīvojuma dažādību parāda H. Ritenbergs, A. Lembergs un I. Koškins. Lepno un ledaini auksto Mirtu plastiski cēlā izteiksmē veido I. Gintere. Šajā lomā dejo arī P. Ziediņa un O. Adamova.

Latviešu oriģinālhoreogrāfijas mantojumā vērtīgākais ieguldījums ir J. Čangas pārstudētais A. Kalniņa balets «Staburadze» (1957. g.). Baletmeistars pārstrādājis arī libretu, atslēgojot sižetu no liekām naturālis-



1963./64. g. sezona. Ļepina komjaunatnes Jaunatnes teātris.
Skatī no M. Svetlova lugas «Pirms divdesmit gadiem».





1963./64. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris.

E. Baldiņa (Hedviga Grisle), A. Vecvagare (Kristīne) 1. Indrānes romāna «Lazdu laipa» dramatisējumā.

Skats no izrādes «Lazdu laipa».



tiskām izdarībām, tādējādi padarot uzvedumu dejiski sakarīgāku. Darbibā ievīts reāls motīvs par galvenās varones Skaidrītes piespiedu laulībām ar nemīlamu precinieku. Mūzikas simfonisms rosina inscenētāju uz dejas simfonizāciju, kas iezīmē jaunu pavērsienu J. Cangas darbā. Konflikti atrisināti dejiskā plānā ar liriski dramatiskiem un žanriski groteskiem izteiksmes paņēmieniem. Horeogrāfiski veidotas arī sadzīves ainas: precinieku ierašanās, jokdarbības, kāzu dejas, paražu izdarības. No horeogrāfiskās kompozīcijas viedokļa augsts profesionāls līmenis sasniegts otrajā un ceturtajā cēlienā fantastiskajā Daugavas dzelmē ar alegorisko tēlu — upes, dzelmju meitu, vilņu, bangu un pērlišu klasisko deju plastiskajiem veidoliem. Emocionāls pacēlums ir baleta tēmas atrisinājumam pēdējā ainā, kas stāsta par Staburaga izcelšanos. Par šo uzvedumu J. Cangam un V. Vilciņai (Skaidrīte) piešķirta LPSR Valsts prēmija.

Blakus idejiski nozīmīgiem un mākslinieciski vērtīgiem sniegumiem baleta repertuārā iezogas dažreiz arī vājāki inscenējumi. Tiem gribētos pieskaitīt pārveidoto L. Minkusa baletu «Dons Kihots» (1960. g.).

Jau ceturtajā redakcijā «Dons Kihots» pārstaigā latviešu baleta skatuvi. Katrs inscenētājs mēģinājis ietvert libretā savus papildinājumus un «uzlabojumus», kas romantiski dramatiskā žanra baletam ne katrreiz nākuši par labu.

Izmantojot M. Petipā, A. Gorska un O. Lēmaņa horeogrāfiskās shēmas, arī J. Čanga izdara «Dona Kihota» libretā vairākus grozījumus un svitrojumus, rada jaunas pantomīmas un dejiskas darbības. Līdz ar dažiem naturālistiskiem, šķietami komiskiem iespaidumiem — butaforisko prologu, noslēguma skatu krodziņā, Sančo Pansas izdarībām ar sievu un bērniem u. c. — izrādē iezogas eklektisms. Par inscenētāja horeogrāfiskās izdomas originalitāti toties liecina sapņa skats, kas parādīts kā Dona Kihota fantāzijas lidojums mākoņos. Tas iecerēts klasiski tīrās formās ar izteiksmīgām pozām un grupējumiem, ar deju tēpu maigām krāsu niansēm, tādējādi iegūstot gleznainu kopainu. Visumā balets veidots kā liels teatralizēts divertismenta koncerts, kur baleta māksliniekiem dota iespēja demonstrēt savu meistarību.

Kā pavasarīgi viegla noskaņu izrāde bez nopietnākām dejiskām problēmām radās arī balets «Pie Zilās Donavas» (1957. g.). Baleta mūzikā (I. Kornblita apstrādājumā) izmantoti J. Štrausa darbi, galvenokārt valši, polkas, galopi un Vīnes melodijas, kas līdz ar viegla operetiska stila libretu H. Tangijevas-Birznieces inscenējumā jau gadiem ilgi nezaudē skatītāju atsaucību. Mūzikai šajā uzvedumā ir ilustratīvs raksturs,



1959./60. g. sezona. Operas un baleta teātris. H. Ritenbergs (Spartaks) un V. Vilciņa (Eģina) A. Hačaturjana baletā «Spartaks».

tā papildina scēniskos notikumus, bet horeogrāfiskos tēlus, kas prasa dziļāku atbalstu, neizceļ.

Uzvedumā raksturoti austriešu mazpilsētas birģeļi, studenti, komiji, pārdevēji, modistes u. c., un tiem pretstatā parāditi Vīnes aristokrāti, augstmaņi un grāfi. Mazliet sentimentālā uztverē uz šī fona risinās komponista Franča aizraušanās ar slaveno dejtāju, kas viņa ligavai Annelei rada dziļas ciešanas. Baletam ir laimīgas beigas, tas noslēdzas ar samierināšanos un romantiski sapņaino valsi «Pie skaistās zilās Donavas».

Plašākais uzvedums, kāds līdz šim redzēts mūsu baleta skatuvē, ir A. Hačaturjana monumentālais varoņtēmas balets «Spartaks» (1960. g.). Balets iecerēts lieliem kolektīviem, taču J. Čanga to padarīja dzīvotspē-

jīgu arī šaurākos apstākļos. Izveidota jauna libreta redakcija, saīsināti darbības posmi, ievesti jauni personāži, pārveidotajam finālam komponists sacerējis jaunu mūziku. Horeogrāfijā apvienots antikās dejas stils ar klasiskās dejas elementiem, masu skatos ietverta ritmizēta pantomīma, plastika, dramatiski tēlojumi, skulpturālās bareljefa pozas, brīvas kustības uz puspirkstiem un visas pēdas. Klasiskās dejas izteiksmes līdzekļus izmanto vienīgi Romas kurtizāne Eģina.

Vēsturiskā laikmeta stilam tipiska plaši izmantotā pantomīma, kas seno romiešu horeogrāfijā bija augsti attīstīta un iecienīta māksla. Pārlietu rupjais naturālisms gladiatoru cīņās un miršanas skatos zaudē māksliniecisko iedarbību. Reālistiskā horeogrāfiskā drāmā deja un pantomīma, saglabājot savas izteiksmes specifiku, pastāv kā mākslinieciski stilistiska vienība, taču tēlu un idejas atklāšmei vairāk tomēr jāizmanto deja, kam «Spartaka» horeogrāfijā diemžēl ierādīta mazākā vieta. Lai gan inscenētājs horeogrāfisko tekstu vietumis bagātinājis ar jauniem deju posmiem, kas tādējādi uzvedumu padara dejiskāku, izrādes varoņtēls dejā tomēr paliek neatsegts, jo sižeta galvenā tēma — tautas cīņa pret verdzību un Spartaka vadītā vergu sacelšanās baleta dramaturģijā nav pietiekami skaidri atrisināta. Tagad Spartaka monologs pēdējā cēliena finālā pieskaitāms J. Cangas novatoriskajai izdomai. Galvenajās lomās izvirzīti vadošie dejotāji: H. Ritenbergs un J. Koškins — Spartaks, A. Priede un I. Gintere — Spartaka draudzene Frīgija, V. Vilciņa, V. Svecova un J. Pankrate — kurtizāne Eģina, A. Ozoliņš — Eģinas pavadonis Skorbonijs. 1964. gadā baleta galvenās lomas uzticētas arī jaunākās paaudzes dejotājiem: A. Eķim (Spartaks), M. Bilalovai (Frīgija), A. Dragonei (Eģina), J. Kaprālim (Harmodijs), A. Spuram (Skorbonijs).

J. Cangas plaša vērīena inscenējumos izceltie dramatiskie dejiskie tēlojumi sekmēja dejotāju aktieriskās meistarības izaugsmi, attīstīja viņu prasmi atklāt dejas tēlos cilvēku domas un jūtas. Latviešu padomju baleta attīstībā tas pieskaitāms apdāvinātā baletmeistara sevišķiem nopelniem. Ar 1961. gadu J. Canga strādā Erevānā, Armēnijas PSR A. Spendiarova Operas un baleta teātri par galveno baletmeistaru.

* * *

Piecdesmito gadu beigās baleta inscenējumos deja kā galvenais izteiksmes līdzeklis sāk iekarot aizvien nozīmīgāku vietu. Parādās uzvedumi, kuros no sākuma līdz beigām ar deju izsaka visu: saturu, domas, emocijas, kur vienīgi dejā tiek atklāts izrādes dramatiskais kāpinājums,

kulminācija un atrisinājums. Jaunajos inscenējumos vairs neredzam atsevišķus mehāniski savienotus deju numurus, jo primāro nozīmi iegūst horeogrāfiskais simfonisms. Izrādēs valda simfoniska darbības attīstība, kur mūzika un horeogrāfija ar saviem specifiskajiem izteiksmes līdzekļiem harmoniskā saskaņotībā un mijiedarbībā atklāj uzveduma ideju, raksturo baleta varoņu tēlus un atsedz šo tēlu pārdzīvojumu pasauli. Salīdzinājumā ar citiem horeogrāfijas veidiem baleta simfonismam tādējādi ir lielas priekšrocības, jo līdz ar mūzikas simfonismu arī dejisko tēlu veidos iespējams sasniegt maksimāli augstāko vispārinājumu.

Pievēršoties oriģinālhoreogrāfijai, simfonisma virzienā patstāvīgus meklējumu ceļus uzsāk H. Tangijeva-Birzniece. Pirmais šāda veida uzvedums — M. Ravela «Bolero» gūst ievērojamus panākumus (1958. g.). Ekspresīvos kustību veidos ar spānisko deju intonācijām te parādīta emocijām piesātināta sižetiska kompozīcija. Triju cilvēku jūtu uzliesmojums — mīla un greizsirdība — suģestējoši atbalsojas visā ansambļa kopspēlē, sākot ar pirmajiem akordiem līdz noslēguma traģiskajām izskaņām. Reljefus mākslinieciskus tēlus parāda J. Pankrate, A. Lembergs, A. Spura, citā sastāvā A. Baumanes, U. Žagata, V. Bļinovs.

Simfonizētās dejas žanrs ar mūzikas ritmam pakļautu un nepārtrauktu horeogrāfisku darbību realizēts R. Grinblata baletā «Rigonda» (1959. g.). Sižetā pēc Viļa Lāča romāna «Pazudusi dzimtene» motīviem risinātā aktuāla mūsdienu tēma — apspiesto tautu sacelšanās pret kolonizatoriem. Ietvert baletā saturu ar laikmetīgu politisku noskaņu ir neapšaubāmi grūts un neparasts uzdevums. Te nepietiek ar parastajiem klasiskās dejas un raksturdejas paņēmieniem, izteiksmei jāmeklē līdzekļi citos nōvados un virzienos. Ar šo izrādi sākās jaunu dejas izteiksmes līdzekļu un jaunu dekoratīvā ietērpā formu meklējumi latviešu baletā. Simfonizētās dejas formās, saglabājot baleta nosacītības principu, H. Tangijeva-Birzniece izmanto visdažādākos dejiskās izteiksmes paņēmienus. Līdzās klasiskai un raksturdejai vērojama stilizēta ritmika un groteska, akrobātika un plastika, kas dod iespēju veidot dzīvākas ķermeņa pozas, rast lielāku ekspresiju. Masu skati veidoti ritmizētā pantomīmā ar stingri noteiktiem un precizētiem soļiem un gājieniem. Te redzami izzūd robeža starp pantomīmu un deju, jo visa izrāde veidojas kā saskaņota plastiska poēma. Galveno varoni Ako, ko sagūsta kolonizatori un aizved no Rigondas salas, tehniski droši un spilgti atveido H. Ritenbergs. Viņa iemīļotās meitenes Nelimas pārdzīvojumus atklāj V. Vilciņa un I. Gintere. Par šo izrādi H. Tangijevai-Birzniecei un galvenās lomas tēlotājam H. Ritenbergam piešķirta LPSR Valsts prēmija.

Dejisko formu simfonisms vērojams arī S. Rahmaninova «Simfonisko



1959./60. g. sezona. Operas un baleta teātris. Skats no R. Grinblata baleta «Rigonda».

deju» uzvedumā (1961. g.). Inscenējums saista ar spilgtu tēlainību un teatrālas izteiksmes meklējumiem, ar jauniem kustību veidojumiem un īpatnējiem dejotāju grupējumiem. Baleta centrālais tēls ir gleznotājs, kas, atrāvies no dzimtenes un tautas, dzīvo svešumā bez nākotnes perspektīvām. Saturs izteikts tēlainos dejas simbolos. Dejiskajos pōsmos brāzmais dramatisms līdzsvarots ar izjustu lirismu un poetizētiem dabas tēliem — dzimtenes bērziem.

Apgarots lirisms un izteismīga plastika šajā uzvedumā raksturo A. Priedes un M. Bilalovas tēloto Meiteni. Turpretim Mākslinieka traktējumā (A. Lembergs un H. Ritenbergs) inscenētājs pieļauj daļēju kompromisu, — atkāpjas no dejas simfonisma un risina tēlu dramatiskas pantomimas plānā. Var arī tā, bet mākslinieciskā stila vienība tomēr pārkāpta.

Baleta simfonisma virzienā jaunu attīstības pakāpi kolektīvs sasniedza pēdējo gadu ievērojamākajā liela stila uzvedumā — S. Balasanjana baletā «Šakuntala» (1963. g.). Tā librets veidots pēc indiešu rakstnieka



1960./61. g. sezona. Operas un baleta teātris. Skats no S. Rahmaņinova «Simfoniskajām dejām».

un dramaturga Kalidasa līdzīga nosaukuma drāmas motīviem. Sižetā dominē Šakuntalas un indiešu valdnieka Dušianta mīlas tēma. Baleta mūzikas simfonisms piešķir izrādei iedarbīgu izteiksmību. Tas izjūtams baleta dramaturģijā un tēlu raksturojumos, tas nosaka arī horeogrāfiskās darbības dejisko formu simfonizāciju, un tā to savā oriģinālhoreogrāfijas jaunradē parāda H. Tangijeva-Birzniece. Indiešu dejas specifiku kolektīvam palīdzēja apgūt indiešu dejojāji Maija Rao un Šīva Sankars. Uzveduma struktūra veidota pēc klasiskās dejas principa ar klasiskajā horeogrāfijā pieņemtajām formām un izteiksmes līdzekļiem. Indiešu dejas stilu īpatnības — roku un kāju stāvokļi, savdabīgie žesti, delnu un pirkstu kustības organiski iesaistītas izrādes kopējā skanējumā. Baletam ir reālistisks raksturs, to nosaka uzveduma ideja un sižets, dramatiskās situācijas un konkrētie tēli, kas ir pašas dzīves radīti. Izrādē interesanti atrisināti grupējumi, jaunu soļu kombinācijas dueta dejās, brāzmainajās indiešu mednieku dejās, zēnu rotaļās. Inscenējumā jūtams Kalidasa drāmas poētiskais aromāts, to palīdz radīt arī baleta mākslinieciskais noformējums, saskanīgā un skaidrā krāsu kolorītā gleznotās ainavas, celtnes un bambusa mežs. Baleta kolektīvs šajā uzvedumā

1963./64. g. sezona. Operas un baleta teātris. A. Dragone (Stirna) un V. Vilciņa (Sakuntala) S. Balasanjana baletā «Sakuntala».



ieguldījis daudz enerģijas un pūļu, sasniegts augsts mākslinieciskais un tehniskais līmenis. Pievilcīgu ārējo veidolu savam tēlam atradušas abas galveno lomu atveidotājas V. Vilciņa un M. Bilalova (Sakuntala), iespaidīgi un vareni indiešu valdnieki ir H. Ritenbergs un A. Eķis (Dušianta), pie raksturīgākajiem tēliem minami A. Lemberga fanātiskis Durvasa, A. Dragones un I. Auzānes Stirna, A. Baumanes un J. Garančis, I. Jurgene un V. Gelvans pāvu dejā.

* * *

Līdzās lielajiem uzvedumiem redzamu vietu baleta repertuārā ieņem īsie, tā sauktie miniatūras baleti. Inscenētājiem un izpildītājiem horeogrāfiskā miniatūra atklāj jaunas radošas iespējas, paver ceļu jauniem meklējumiem un eksperimentiem. Iecerēto tēmu šis žanrs attēlo īsā, lakoniskā formā ar tēlainiem dejiskās izteiksmes līdzekļiem. Tas prasa nopamatotu kustību koncentrāciju, skatuviski izteiksmīgu darbību. Baleta viencēlienos un koncerta numuros lielākoties izmanto mūziku, kas

dejai sākotnēji nav iecerēta. Padomju baletmeistari jaunu izteiksmes formu meklējumos pievērsās arī komponistu simfoniskajiem darbiem. Simfoniskās mūzikas formās veidotās baleta miniatūras ir cieši saistītas ar mūzikas tematiku, tās konkrētajiem tēliem un dejas likumiem. Tā, piemēram, J. Vītola simfoniskā deju svīta «Dārgakmeņi» (1961. g.) H. Tangijevas-Birznieces iecerē parādīta kā klasiskas formas kompozīcija bez sižetiskas slodzes un dramaturģiska pamata. Individualizētie dejas veidoli te izaug no mūzikas konkretizētajiem tēliem. Tomēr veiksmīgākus mazās formas baletus, īpaši ar mūsdienu tematiem, var nodrošināt horeogrāfa un komponista savstarpēja sadarbība.

Miniatūras baletos savus pirmos veiksmīgākos sasniegumus demonstrējuši trupas jaunākie spēki: I. Ābele, M. Bilalova, M. Dinga, A. Dragone, T. Jakovļeva, I. Auzāne, B. Austriņa, G. Larionovs, J. Kaprālis, Dž. Markovskis, L. Smits u. c. Baleta miniatūrās baletmeistara pienākumus veikusi arī T. Vītiņa, A. Lembergs, V. Bļinovs. Sadarbojoties ar jaunajiem komponistiem, viņi radījuši vairākus koncerta numurus un viencēliena oriģināldarbus.

Dziļi dramatisks un ekspresīvs priekšnesums ir T. Vītiņas radītā horeogrāfiskā aina «Meitene Nr. 55908» (1961. g.), kam mūziku sarakstījis komponists G. Ramans. Te atklājas kādas meitenes traģiskais liktenis koncentrācijas nometnē. B. Matisones dejiskais tēlojums veidots ar klasiskās dejas izteiksmes līdzekļiem, bet J. Dzeņa virsnieks — ar naturālistiskiem drāmas elementiem, kas tēlu traktējumā izraisīja jūtamam nesaskaņam. Horeogrāfisko tēlojumu «Varavīksne» (1963. g.), kas R. Ores mūzikā iecerēts simfonisku variāciju formā. T. Vītiņa inscenē simfonizētās klasiskās formās. Septiņi solistu pāri spektra krāsas tērpos attēlo kustībās dažādus cilvēka pārdzīvojumus, paužot emocijas, izjūtas un noskaņas. Duetu dejās izvēlēti visai sarežģīti kustību paņēmieni, arabesku pozas un partneres atbalsta stāvokļi, kas prasa nevainojamu un tīru izpildījumu. Dejojāju tehniskā piepūle liek vietumis nojaust atslābumu, līdz ar to brīžiem vērojama nesaskaņa starp skatuvi un orķestri.

A. Lemberga inscenētais viencēliens «Pāns un Sīringa» (1963. g.) ar O. Barskova mūziku sižetiski iecerēts pēc sengrieķu mitoloģijas motīviem. Baletmeistara interpretācijā leģendas varoņi pāraug reālās istenības tēlos ar cilvēciskām izjūtām, kaislībām un ciešanām. Balets inscenēts simfonizētā formā ar nepārtrauktu darbības risinājumu. Nerātno un draisko Erotu, kas rotaļādamies iešauj bultu Pānam, pārmaiņus dejo I. Karule un M. Dinga, lirisko Sīringu — I. Ābele un A. Dragone, mazliet grotesko un vientiesīgo Pānu — Dž. Markovskis un G. Larionovs.

V. Bļinova baletmeistara dotības izpaužas temperamentīgos un

1963./64. g. sezona. Operas un baleta teātris. A. Dragone (*Siringa*) un Dž. Markovskis (*Pāns*) O. Barskova baletā «*Pāns un Siringa*».



dzirkstošos tēlojumos, straujās un ugunīgās kustībās. To apliecināja jau agrāk horeogrāfijas vidusskolas audzēkņu izpildījumā uzvestā zēnu nebēdnības un humorā sprēgājošā «Torero» deja (1958. g.). To rādīja arī eksotiskā «Meksikāņu deja», kuru V. Bļinovs izpildīja kopā ar A. Baumanī (1961. g.). Viencēliena baletu «Kubas melodijas» V. Bļinovs iestudēja kā horeogrāfisku tēlojumu par varonīgās Kubas tautas brīvības cīņām (1963. g.). Pavadijumam izmantota Kubas tautas mūzika R. Paula un E. Svarca apdarē. Uzvedums paņēma skatītāju savā varā ar laikmetīgo elpu, krasām pretstatu un noskaņu mijām. Inscenējuma māksliniecisko vērtību mazina butaforiskais ģirbums un daudzās ilustratīva rakstura ārišķības.

Kolektīva aizrautīgā atsaucība uz saviļņojošām aktuālām tēmām, kas tuvas mūsu šodienas skatītājam, liek baleta autoriem nopietnāk padomāt par laikmetīgākiem baleta saturiem. Vai tikai pagātnei,



1963./64. g. sezona. Operas un baleta teātris. Skats no M. Skoruļska baleta «Meža dziesma».

fantastikai un vēsturei ir tiesības dzīvot uz latviešu padomju baleta skatuves? Laikmetīgai tematikai un novatorisma meklējumiem miniatūras žanrs, sevišķi topošajiem baletmeistariem, ir pateicīgākais izmēģinājumu darba lauks.

* * *

Radošas ierosmes un jaunas darba metodes kolektīvam deva viesu baletmeistari, kas LPSR Operas un baleta teātri inscenēja vairākus baletus. K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-Dančenko teātra baletmeistars N. Holfins reālistiskā raksturbaleta stilā inscenēja I. Morozova baletu bērniem «Doktors Aikāsāp» (1948. g.). Baleta sižets deva bagātīgu vielu dažādu dzīvnieku — zvēru un putnu, arī cilvēku individualizētiem raksturtēlojumiem.

Pirmo lietuviešu padomju baletu — J. Juzeļuna «Jūras krastā»

uzveda Viļņas baletmeistars V. Grivicks (1954. g.). Tajā risināta laikmetīga tēma — zvejnieki atjauno kara laikā sagrauto ciemu un sapostīto piestātņi, cinās ar kaitniekiem un bandītiem, veido jaunu dzīvi. Inscenējumā dominē dramatiskas epizodes un naturālistiskas pantomīmas, dejiskajām formām ierādīta maznozīmīga vieta. Klasiskajās dueta dejās atklāti vienīgi galveno personāžu liriskie, arī draiskulīgi groteskie momenti. Uzvedumā ietvertas skatuviski pārveidofās lietuviešu, krievu, latviešu un igauņu tautas dejas.

M. Skoruļska ukraiņu baletu «Meža dziesma» inscenēja Kijevas baletmeistars V. Vronskis (galvenā repetitore L. Chomelidze, 1963. g.). Librets iecerēts kā poetizēta pasaka pēc ukraiņu rakstnieces Ļesjas Ukraiņkas tāda paša nosaukuma drāmas motīviem. Uzvedums iecerēts feerijas formā un kuplināts ar dažādiem ārējiem efektiem, pārsteidzošiem notikumiem un pasaku tēliem. Baleta konflikta attīstībā liela loma dabai. Personificēto dabas spēku poētiskie personāži aktīvi iejaucas cilvēku dzīvē, atbalsta un veicina labo, nosoda ļauno un cietsirdīgo. Kolektīvs šajā baletā veica profesionāli grūtu un atbildīgu uzdevumu, daudz arī ieguva un mācījās. Ar sevišķu pacēlumu darbojās kordebalets, kas visos cēlienos horeogrāfiski piesātināts ar nepārtrauktām dejisko kustību kombinācijām. Galvenajās lomās izvirzījās jaunie dejotāji: I. Ābele un A. Dragone (meža lauma), Dž. Markovskis un J. Kaņprālis (Lukašs), M. Bilalova (druvu feja).

* * *

Latviešu padomju balets gadu no gada gūst aizvien ievērojamākus profesionālus un mākslinieciskus panākumus. Par to liecina dažādu stilu un virzienu uzvedumi. Trupā darbojas ap septiņdesmit apdāvinātu, kvalificētu mākslinieku. Tagad no jaunās paaudzes komplektējas arī viss kordebalets, jaunajiem solistiem uzticētas galvenās lomas baletos «Riekstkodis», «Šopeniāna», «Apburtā princese», «Gulbju ezers», «Romeo un Džuljeta», «Meža dziesma», «Šakuntala», «Spartaks» u. c. Kopš 1948. gada par baletmeistari repetitori darbojas I. Strode. Jauno kadru audzināšanā lielu ieguldījumu devuši Rīgas horeogrāfijas vidusskolas pedagogi: H. Tangijeva-Birzniece, I. Strode, M. Sizova, T. Vītiņa, J. Pankrate, A. Eķis, G. Larionovs, J. Grauds, V. Bļinovs, V. Cukarovs u. c.

Latviešu padomju baleta izaugsmē nenoliedzami nopelni ir baletu diriģentiem. Pēckara gados baletus diriģēja galvenokārt A. Jansons, pēc viņa E. Tons, retāk R. Glāzups, pēdējos gados baleta izrādes diriģē

J. Hunhens. Baletiem dekoratīvo ietēru veidojuši gleznotāji A. Lapiņš, K. Miežītis, E. Vārdaunis, kostīmu metus darinājušas mākslinieces M. Spertāle, B. Goģe, M. Kangare.

Redzamākajiem baleta māksliniekiem piešķirti goda nosaukumi. LPSR Tautas skatuves mākslinieces ir A. Priede, H. Tangijeva-Birzniece, V. Vilciņa. LPSR Nopelniem bagātie skatuves mākslinieki — J. Grauds, A. Ozoliņš, J. Pankrate, H. Ritenbergs, A. Lembergs, I. Gintere, V. Švecova, V. Cukanovs, A. Baumanes, V. Bļinovs, U. Žagata. LPSR Nopelniem bagātie mākslas darbinieki — J. Čanga, I. Strode.

Baleta trupa viesizrādēs uzstājusies Kijevā, Maskavā, Ļeņingradā. Baleta solisti ar panākumiem viesojušies ārzemēs: Ungārijā, Bulgārijā, Čehoslovākijā, VDR, Polijā, Dienvidslāvijā, Beļģijā, Anglijā, Turcijā, Somijā, Zviedrijā, Francijā, Ķīnā, Kubā, Latīņamerikā, Āfrikas valstīs.

Divdesmit piecos neatlaidīga darba gados gūtie panākumi neapšaubāmi liecina par latviešu padomju baleta izaugsmi un sasniegumiem, interesantiem un nozīmīgiem meklējumiem. Taču daudz vēl neatrisinātu uzdevumu. Pats galvenais un tuvākais — nolīdzināt parādu mūsdienu tematikas meklējumos un laikabiedru tēlu dejiskās ieceres īstenošanā.

TAUTAS TEĀTRIEM PIECI GADI

Tautas daiļrade! Cik daudz šajos vārdos mīlestības pret cilvēka garīgo skaistumu, talantu, viņa radošo enerģiju. Padomju varas gadi Latvijā ir pavēruši visiem iespēju savu talantu pilnveidošanai un atklāsmei. Līdzīgi asnam, kas nīcis ēnā un beidzot, gaismas apspīdēts, pēkšņi pieņem spēkā, tautas radošais gars Padomju Latvijas saulē ir atplaucis zaļoksnējs un izvērties zaros stiprs un varens. Vienpadsmit labākie pašdarbības kolektīvi kopš 1959. gada iekarojuši goda pilno Tautas teātra nosaukumu.

Piektais lielais darba cēliens tautas teātru mākslā ienesis lielas pārmaiņas. Šajā laikā tautas teātru kolektīvi ne tikai atzinīgi novērtēti par veiksmīgi padarīto darbu, bet tie arī ar īstu darbarūķa centību veicinājuši visas mūsu tautas kultūras izaugsmi, tās ētisko, sabiedrisko un politisko pilnveidošanos. Sie pieci gadi raksturojami kā pašreizlīdzīgu meklējumu, svarīgu atklājumu un panākumu laiks. Pagājis periods, kad tautas teātru kolektīvi ar augoša bērna centību un zinātkāri pilnveidoja tikai savu pieredzi un apkopoja darbā gūtās atziņas. Piecus gadus tautas teātru dalībnieki kaldinājuši prasmi patstāvīgi domāt, tāpēc tagad viņiem pašiem ir ko teikt savam skatītājam, un viņi ar pamatotu lepnumu var apliecināt savus uzskatus teātra mākslā.

Tāpēc arī tautas teātru skates nav tikai sacensība, bet diskusija par tautas teātra mākslas tālākajiem attīstības ceļiem.

Ja tautas teātru mākslu var pielīdzināt dižam kokam, tad mūsdienu skatītājs ir kā viņa lapotne, kas dod auglīgu paēnu koka saknēm un neļauj tām nokalst.

Kā ir izveidojusies šī radošā draudzība?

Pirmkārt, domu apmaiņā ar skatītājiem, kas stimulēja teātrus sagatavot idejiski nozīmīgas izrādes. Otrkārt — pašizlīdzīgā darbā, ko ik kolektīvs ieguldīja izrādes tapšanā. Vistiešāko un iedarbīgāko domu apmaiņu nodrošināja pareiza mūsu padomju lugu, kā arī ārzemju dramaturgu lugu izvēle. Taču ne jau visām lugām bija obligāti jābūt no dramaturģiskā viedokļa meistarīgi uzrakstītām. Daudzu režisoru uzmanību pieņēma pavisam jauni autori, kuri vēl nebija pilnīgi izveidojuši savu māksliniecisko rokrakstu, toties ar savos darbos paustajām domām un problēmām aizrāva teātra kolektīva dalībniekus. Dažam teātrim darbs ar autoru bija veiksmīgāks, citam mazāk veiksmīgs, bet pats galvenais tika sasniegts — izrādes bieži pārvērtās it kā par nozīmīgu pārrunu vakaru. Un, ja šajās pārrunās kā pilnvērtīgs loceklis var piedalīties arī skatītājs, kurš vairs neapmierinās tikai ar novērotāja lomu, bet sāk vērtēt, tas liecina, ka tautas teātru kolektīvi aug par gudru sabiedrības skolotāju saimi. Tieši tāpēc arī 1963./64. gada sezonas tautas teātru skate izvērsās par nozīmīgu notikumu, kas vienlīdz bagātināja atziņām kā teātrus, tā skatītājus.

Skatītāji ir pateicīgi par šīm rosinošajām diskusijām, bet tautas teātru mākslinieki ieguvuši vēl lielāku skatītāju cieņu. Šo cieņu var saglabāt tikai ar nemīgtu un neatlaidīgu darbu, tāpēc arī tautas teātros ik gadus izvirzās problēmas par māksliniecisko meistarību, par aktiera, režisora un skatuves mākslinieka darbu uzveduma veidošanu. Aktuāls un jau daļēji atrisināts ir studiju darbs, arī tautas teātru režisori E. Melngaiļa Tautas mākslas nama vadītajos semināros nopietni analizē savu un biedru darbu, atzīstot gan labo, gan arī meklējot cēloņus vienai otrai neveiksmei. Savstarpējās pārrunas palīdz gan ātrāk likvidēt kļūdu sekas, gan mērķtiecīgāk izvērst aktieru un režisoru radošos meklējumus.

Tautas teātru 1964. gada skate pierādīja, ka atsevišķi tautas teātri var sākt runāt pilnā balsī, ka viņiem ir ko teikt skatītājiem. To vispirām kārtām var teikt par četriem kolektīviem — Jelgavas, Cēsu, Madonas un Bauskas tautas teātriem. Tie ir dažādi, dažādi bija gan skatei izvēlētie dramatiskie sacerējumi, gan arī darba metodes, bet tie ir vienoti uzskatos par galvenajiem teātra mākslas principiem, gribā un prasmē visu savu dzīves pieredzi, savu sirdsdegsmi paust spilgtā skatuviskā formā.

Lielā apsveicēju pulka ielenkti, Jelgavas Tautas teātra dalībnieki stāvēja apjukuši un laimīgi.

— Apsveicam ar pirmo vietu! Vai necerējāt?

1963./64. g. sezona. Ā. Alunāna Jelgavas
Tautas teātris. V. Odmanis (Kosogorovs)
un V. Freibergs (Lukjans) Brāļu Tūru
lūgā «Bēgšana no nakts».



— Mēs režisorei apsoliļām par vietām nerunāt, pat nedomāt.

Pieticīgā atbilde neviļus lika domāt par jauno Jelgavas Tautas teātra režisori Irinu Liepu, kura neilgā laikā bija pratusi ne tikai pilnveidot teātra kolektīva aktierisko prasmi, bet arī audzināt tos ētiski un sabiedriski.

Vēl pirms gada pedagogiskajā darbā bija vērojama pašplūsma, jo kolektīvs aizrāvās ar pašmērķīgu režisora un aktiera skatuvisko iemaņu demonstrēšanu. Šī parādība netieši nesa līdz arī otru jaunumu — novecojušus amatieriskas spēles paņēmienus.

Jau no pirmās mēģinājumu dienas režisore Irina Liepa uzsāka cīņu par nopietnu repertuāru, par īstu māksliniecisku patiesību uz skatuves, par aktieri — pilsoni un jau īsā laikā sasniegusi jūtamus rezultātus. Krietns palīgs te viņai bijusi prasme saskatīt un izprast cilvēkos labā kodolu. Irina Liepa bieži apgalvo, ka viņa tic kolektīva nākotnei, tic, ka tajā ar laiku izveidosies daudz interesantu personību.

Bet personība nerodas vienā dienā, tā kā asns laužas cauri

patmilības un neizpratnes mūriem. Tā rodas nemītīgā ciņā ar sevi, prasme atteikties no pašlabuma meklēšanas vispārējā mērķa interesēs.

Režisore bija iecietīga, uzklausiņa pat kļūdainus spriedumus. Bieži vien viņa ļāva aktierim pašam pārliecināties par savu nodomu nepareizību mēģinājuma laikā, neuzspieda ar varu tam savu viedokli, tādējādi radot labu mēģinājumu atmosfēru. Tāpēc arī izrādē katru brīdi bija jūtama šī mērķtiecība.

Brāļu Tūru lugas «Bēgšana no nakts» iestudējumā režisore gudri izmantojusi lugas tematiku, lai atraisītu aktieros ne tikai viņu dotības, bet lai iemācītu arī dedzīgi un patiesi runāt ar skatītāju par svešumā nīkstoša mākslinieka likteni. Tāpēc emocionālais lādiņš, kas elektrizējis izrādes dalībniekus, savilpo arī skatītāju zāli.

Mākslinieks ir liels tikai kopā ar savu tautu. Nepārprotami un kaismīgi viss teātra kolektīvs to izrādes laikā apliecina. No aktieru intonācijām, no daudzām izrādes detaļām ir jūtams dzīvs mūsdienu cilvēka pulss, aktīva attieksme pret mūsu šodienas dzīves problēmām.

Izrādes veiksmes pamatā vēl ir I. Liepas prasme sajūst katra aktiera iespējas dotajā lomā, atrast metodi, kas palīdzētu aktieriem visspilgtāk atsegt lomas un lugas ideju.

Tā, balstoties uz pieredzi, kas iegūta, ilgstoši un pacietīgi iepazīstot katru tēlotāju, kā arī ievērojot skatuvisko patiesību, Irina Liepa veido mizanscēnas, kas palīdz maksimāli atraisīt aktieru radošo fantāziju.

Izteiksmīgās situācijas ir tik daiļrunīgas, ka dažreiz tās atvieto tekstu, jo to uzbūve atklāj epizodes, bieži pat visa darba būtību. Tās savilpo jau pašas par sevi, jo šajās situācijās sajūt režisores trauksmaino domu. Viņa prot arī ar nedaudziem lakoniskiem līdzekļiem radīt noskaņu uz skatuves. Tomēr nekur savu meistarību I. Liepa neizmanto pašmērķīgi, jo aktieris viņai ir domu biedrs, bet nevis tikai līdzeklis režisora nodomu pilnveidošanai.

Ar vienlīdz lielu atbildības sajūtu un cieņu pret cilvēkiem režisore strādā gan pie galvenajām, gan pie epizodiskajām lomām. Par to, ka nav mazu lomu, bet ir tikai mazi aktieri, sen jau nevienam nav šaubu, tomēr neviens režisors neprātis iemācīt aktieriem vienādi atbildīgu attieksmi pret dažādām lomām, ja viņš tikai vārdos apstiprinās šo pārliecību.

Režisore I. Liepa visiem lomu tēlotājiem ir izvirzījusi vienādi stingras prasības, tāpēc arī G. Krūmiņš (Mišo) un A. Kārklīšs (vācu leitnants) mazās epizodēs pārsteidz ar vienreizīgumu un spilgtumu. A. Kārklīņa tēlotā loma ir gandrīz bez teksta. Sevišķi izteiksmīgs viņš ir kratīšanas ainā pēdējā cēlienā. Steidzīgais žests ar revolvera rokturi,



1963./64. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. L. Freimane (Martirio), O. Lejaskalne (Ponsija) un S. Grisle (Ponsija), I. Mača (Magdalēna), H. Romanova (Amēlija), E. Radziņa (Angustiasa), E. Dūda (Martirio).

E. Ezeriņa (Bernarda), O. Lejaskalne (Ponsija) Federiko Garsijas Lorkas drāmā «Bernardas Albas māja».





1963./64. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris.

A. Gulbe (Marina Georgijevna), T. Āboliņš (Kostja Safarenko), T. Macijevskis (Pāvels) un A. Krūmiņa (Lida), E. Liepiņš (Sergejs Voinovs), T. Āboliņš (Kostja Safarenko) L. Isarovas lugā «Vislaimīgākā».

Skats no izrādes «Vislaimīgākā».



lietišķā, pašapzinīgā gaita, aprautā, it kā rejošā runas maniere labi raksturo hitlerieša cietsirdību un nepielūdzamību.

Arī pastnieks Mišo parādās tikai pēdējā cēlienā, bet G. Krūmiņš lomā pratis tā izmantot autora doto materiālu, ka līdz pēdējam bridim Mišo var noturēt par fašistu spiegu. Viņš ir tik pārspilēti vērīgs, ka, liekas, visu redz un dzird.

Elēna Ligitas Liepiņas izpildījumā ir emocionāli bagāts, godīgs cilvēks. Sākumā viņas rīcību nosaka neremdējamās ilgas pēc dzimtenes, vēlāk — politiskā pārliecība, kas pamazām veidojas brāļa Mihaila ietekmē. Ar lielu iekšēju spēku, dedzīgu patosu, kuram aktrise reti ļauj izpausties skaļās intonācijās, piesātināta katra frāze, pat katra pauze. Elēna — Liepiņa it kā izstaro gaismu, viņas kustības ir vieglas. Sākumā tām ir trausls, aizlauzts raksturs, bet, nostiprinoties Elēnas pasaules uzskatam, arī ārējā uzvedībā parādās noteiktība, drošums, kas raksturo iekšēji harmoniskus cilvēkus. L. Liepiņas sniegums ir plastisks, daudzkrāsains, ar lielu mēra sajūtu radīts.

A. Granīts fon Borna lomu veidojis uz savstarpēji kontrastējošām iekšējām un ārējām īpašībām.

Līdz pedantismam tirais, labi pašūtais tērps, pārspilēti kārtīgās pārējās apģērba detaļas ir spilgtā pretstatā ar hitlerieša amorālo, netīro būtību. Sevišķi raksturīga viena aktiera izvēlēta detaļa — sniegbalts sasmaržināts kabatas lakatiņš, ar kuru fon Borna bieži apvērš. Tas piešķir tēlam sevišķu asumu un smalki kariķē fašista komisko pārliecību par savu «rasisko pārakumu».

Režisora un aktieru radošā sadarbība palīdzējusi augt tēlojuma spēkā un pieredzē arī diviem jauniem tautas teātra dalībniekiem — V. Lazdai (Denīza) un J. Nēliusam (Mihails).

Mihailu un Denīzu vieno ne tikai mīlestība, viņi abi sākumā ir spāņu brīvības cīnītāju rindās, bet vēlāk okupācijas laikā strādā franču komunistu pagrīdē.

Aktieri nav gājuši vieglāko ceļu. Lomu traktējumā nav arī tukšas originalitātes, bet abu tēlojuma pamatā ir domājoša aktiera spēles tiešums un pārsteidzoša vienkāršība. Mihails — Nēliuss lugas sākumā savu aiziešanu no mājas pamato ar jauneklīgu vēlēšanos atbrīvoties no tiem politiskajiem meliem, kādos slīgst viņa tēvs. Vēlāk nopratināšanas ainā gestapo Mihails ir jau apzinīgs, nobriedis pagrīdnieks. J. Nēliuss neieslīgst melīgā heroikā. Ar ļoti atturīgām, bet iekšējā spēka pilnām intonācijām, skopiem žestiem aktieris rāda, cik garīgi stiprs un nesalauzams ir Mihails un tūkstošiem tādu kā viņš.

Denīzas lomas tēlotājai V. Lazdai arī gestapo aina ir viena no

visspilgtākajām. Lai maldinātu gestapo, Denīza spiesta izlikties par vieglprātīgas uzvedības sievieti. Kaut gan ārēji aktrise tēlam piešķirusi šajā ainā uzsvērtu pikantu vaļību, tomēr izaicinošā izturēšanās nav vulgāra. Plastiskas un tehniski tīras ir arī pārejas no viena psiholoģiska stāvokļa otrā. Tā spontānu naidu pret hitlerietiem nomaina pēkšņs pārsteigums un saviļņojums, ieraugot Mihailu.

Skatoties izrādē, iepriecina viss, ko sasniedzis šis kolektīvs.

Kas ir sasniegumu pamatā?

Režisora prasme uz klausīt domu biedrus, prasme aizmirst darba steigā izteiktus apvainojumus un apvienot visus vienam uzdevumam — darbam. Tik īsā laika posmā sasniegtu radošu un pedagoģisku veiksmi varētu novēlēt katram režisoram.

Cēsu Tautas teātra režisore Tatjana Sverste ir cilvēks ar lielu darba enerģiju. Katras izrādes iestudēšana viņai nenozīmē tikai režisora eksmplāra sagatavošanu un tā praktisko pilnveidošanu, bet gan vispirms dziļas un nopietnas studijas kopā ar visu teātra kolektīvu. Šīs studijas neaprobežojas tikai ar tēlu biogrāfiju un autora stila noskaidrošanu. Tāpēc bieži vien priekšdarbi ieilgst.

Iestudējot rumāņu dramaturga Aurela Barangas lugu «Sicīliešu aizsardzība», režisore brīvos vakarus pavadīja, iedziļinādamās seno romiešu tiesību sējumos. Tikpat liels un nopietns darbs tika veikts, strādājot ar kubiešu rakstnieces M. Krespo-Lopesas lugu «Kad kalni kļūst sārti». Sasprindzinātā atmosfērā Tatjanai Sverstei pagāja nakts, iepazīstoties ar dažādu literatūru par Kubas dzīvi, bet dienas — vācot dažādu izziņas materiālu par kubiešu tautas sadzīves parašām. Režisores skatuves pieredze nav liela — trīs iestudējumi Cēsu Tautas teātrī. Taču meistarības trūkumu atsver intuīcija, liela darba griba un mērķa skaidrība.

Iestudējot M. Krespo-Lopesas lugu «Kad kalni kļūst sārti», draudēja tīri ārišķīga aizraušanās ar kubiešu sadzīves detaļu notēlošanu, lētas eksotikas elementu ieviešanu vai arī naīva cenšanās notēlot dienvidniecisku temperamentu. Tomēr režisore ārejo līdzību pieticīgi pasvītrojusi tikai ar atsevišķām neuzbāzīgām tēpu un priekšmetu detaļām. Režisore izrādes skanējumam izvēlējusies galvenokārt divas pamatkrāsas — naidu un mīlestību, kas ir galvenie teātra kolektīva un režisores ceļveži. Aktieru iekšējās uzmanības koncentrēšana uz šīm divām kontrastainajām emocijām palīdz atveidot savstarpēji vienotu un organisku tēlu iekšējo dzīvi.



1963./64. g. sezona. E. Veidenbauma Cēsu Tautas teātris. O. Pirro (Pedro) un S. Miesniece (Mersedesa) M. Krespo-Lopesa drāmā «Kad kalni kļūst sārti».

Naidis pret apspiedējiem, dzimtenes mīlestība — šīs jūtas ir saprotamas un tuvas visām brīvību un mieru mīlošām tautām. Izrādes kontrastainība nav ārēji, formāli uzspiesta režisora kaprīze, bet iekšēja vajadzība, kas izaugusi, iedziļinoties lugas materiālā. Izrāde pēc savas emocionalitātes atgādina Kubas grafiķu darbus par revolūcijas tēmām, arī tie veidoti galvenokārt divās krāsās — melnā un sarkanā. Emociju gamma, ko aktieri izdzīvo no naida līdz mīlestībai, padara šo it kā divās krāsās zīmēto grafiķu bagātu toņiem un pustoņiem. Tas tad arī piešķir izrādei dinamiku un aizraujošu revolucionāru patosu.

Kontrastu princips automātiski paglāb izrādi arī no monotonuma, ko sevī slēpj temperamentīgās, bet vēl samērā nepieredzējušās autore mākslinieciskā maniere. Bieži lugā galvenās domas tiek izteiktas deklaratīvi, tas draudēja nogurdināt gan skatītājus, gan arī aktierus. Taču laimīgi atrasto kontrasta akcentu izkārtojums, kas redzams gan situāciju, gan epizodu izvēlē, atdzīvina izrādi. Savstarpēju vienotību un

reizē pretstatu jūt tēlu attieksmēs, uz šādiem principiem veidotā aktieru iekšējā dzīve savukārt palīdz arī ārējo izteiksmes līdzekļu meklējumos. Tā, piemēram, kontrastē gaišais lugas sākums ar traģisko noslēgumu.

Izolde Gailīte vecāsmātes lomā ir ārēji nosvērta, noteikta, pat valdonīga. Šīs īpašības, kas bagātīgi izpaužas aktrises žestos, intonācijā, iekšējā tēla dzīvē, runā par vienkāršās sievietes dvēseles spēku un dzīves gudrību. Katra pateiktā doma, katra izvēlēta detaļa tiek sakāpināta līdz tādām nozīmīgumam, ka tēls tuvojas vispārinājumam un simboliski runā par vienkāršās tautas morālo spēku un nesalaužamību. Vislielākais aktrises I. Gailītes sasniegums ir tas, ka šis vispārinājums nepaliek tikai tēla robežās, bet attiecināms uz visu izrādi. I. Gailīte ir it kā paņēmusi no katra tēla pa īpašībai un attīstījusi tās līdz cildenam, heroiskam skanējumam.

Savstarpējā vienībā un pretstatā ar vecmāmuļu ir Mercedesas tēls (S. Miesniece). Vienoti tie ir savā nozīmībā un emocionālajā bagātībā, atšķirīgi iekšējās dzīves ārējā izpausmē. S. Miesniece Mercedesas dziļstošo garīgo enerģiju un humoru iekšēji pamato uz naivumu un vitalitāti. Ar istu dabas bērna dāsnumu viņa it kā dāvā katram gaišu prieku un milestību. Mercedesas lomas tēlotāja pārsteidz, pat baida ar to, cik negaidīti mainīga tā ir savu pārdzīvojumu izpausmē. Nevaldāma laimē, nesamierināma bēdās un naidā. Pēc vēsts par ligavaīņa nāvi Mercedesas sejā sastingst neticīgs, stīvs smaids, acis lūgtin lūdz izbeigt šo ļauno joku un atsaukt šausmīgo ziņu. Tad, pēkšņi aptvērusi notikušo, viņa negaidīti saļimst. Patiess dramatisms liek noticeēt jaunās sievietes izmisumam, kas pēkšņi mainās ar bērna aizvainotību, aizkustinoša nevarība acumirkli pārvēršas vīrišķīgā nosvērtībā. Piesātinātais iekšējais pārdzīvojums atspoguļojas gan aktrises sejā, acīs, gan ķermeņa ekspresijā.

Izrādes krāsu kontrastā labi iekļāvies arī leitnanta Sančesa lomas tēlotājs K. Amoliņš. Šo lomu var minēt kā aktiera veiksmīgu atradumu salīdzinājumā ar pārējo skates laikā redzēto negatīvo personāžu. Uz prestatiem veidotā ārējā skatuviskā forma padara tēlu interesantu. Simpātiska uzvedība, labas manieres, tas viss lugas sākumā neļauj tēlu līdz galam izprast. Sančess — Amoliņš, sarunājoties ar nabago zemnieku ģimenes locekļiem, izvairās no balss pacelšanas. Draudzīgās, aizbildnieciskās intonācijas liek noticeēt viņa gādībai un rūpēm par Pedro ģimenes labklājību. Liekas, leitnants tā aizraujas, ka brīžiem arī pats sāk ticēt savai labsirdībai.

Tad pēkšņi nervozās plaukstas kustības, kas sākumā liekas it kā nenozīmīgas, pārvēršas rupjā, valdonīgā žestā. Aizturētās dusmās izlau-

zusies kustība tikpat pēkšņi norimst, un tikai viena otra naidīga un nicinoša intonācija balsī pamazām atklāj Sančesa zvēra dabu, parāda, ka viņa šķietamā laipnība un iecietība ir tikai profesionāla iemaņa.

Arī pārējie tēli, kaut gan nav tik spilgti, tomēr vienoti iekļaujas ansamblī. Rosas lomā R. Avotai varētu tikai novēlēt vairāk iekšējas pārliecības un mazāk ārēja skaļuma. Pedro lomas tēlotājs O. Pirro īpatnēji raksturo šī darba cilvēka ārieni. Spēcīgs, neveikls, uz priekšu salicis, smagnējs kustībās un arī domāšanā. Sastrādātās rokas it kā miermīlīgi nolaistas gar sāniem, bet visu laiku neatstāj sajūta, ka šis cilvēks var saslieties milzīgā pirmatnējā spēkā. Tas padara tēlu interesantu un pārliecinošu. Tikai varētu vēlēties, lai arī iekšēji tēlotājs atmestu biklumu un būtu viengabalaināks.

Manolo lomas tēlotājs I. Bundzinieks, šķiet, lomu izpratis pareizi. Tikai izteiksmes līdzekļos jāatmet nedrošība, kas neļauj tēlam izskanēt pārliecinošāk un ar lielāku spēku.

Luija lomas tēlotāja I. Bērziņa žestos un balss intonācijās liekas kaut kas pazīstams jau no iepriekšējām lomām. Nevajadzīga steiga valodā un žestos gan it kā ārēji noraksturo Luija zēnisko būtību, bet tēls vēl ir nepilnīgs.

Pieticība pametusi teātra dekoratoru J. Rozenbergu. Liekvārdība un krāsu raibums dekorācijā drīzāk atgādina bērnu grāmatu ilustrācijas, bet ne visai iekļaujas kopējā izrādes stilā. Ir daudz lieku, neizmantotu elementu, kas loģiski neattiecas un ir nevajadzīgi izrādes gaitā, piemēram, kubiskā podestūra, kā arī dažādi saimniecības rīki, kas uzgleznoti virs pavarda un pie griestiem.

Izrāde bez plakātiskas uzmācības saviļņojoši stāsta par Kubas zemnieku revolucionārās apziņas izaugsmi, taču pats nobeigums vēl ir nepārdomāts un tiek uztverts kā svešķermenis.

Vislielāko spēku un kulmināciju izrāde sasniedz brīdī, kad zemnieku ģimene aiziet kalnos. Nebūtu vajadzīgs vēl it kā paskaidrojošais nobeigums un leitnanta Sančesa priekšnāves murgi un sirdsapziņas pārmetumi. Izrādes nobeigumam katrā ziņā nepieciešams isinājums.

Madonas Tautas teātris jau sen pazīstams kā kolektīvs, kas spēj dramaturģisku materiālu izveidot ar dziļu skatuves patiesības izjūtu, mēra sajūtu, sabiedrisku atbildību.

S. Aļošina lugā «Palāta» nav ārēji akcentētas darbības, tās pamatā ir dialogi, kas varētu apgrūtināt iestudēšanu pat profesionālā teātrī. Taču aktieru dziļa ieinteresētība lugas notikumos un aktīva attieksme



1963./64. g. sezona. Madonas Tautas teātris. A. Bieziņš (Prozоровs) un L. Valiņš (Novikovs) S. Aļošina lugā «Palāta».

pret šodienas sabiedriskajām un politiskajām problēmām palīdzējusi pārvarēt visas grūtības.

Dziļā atbildības sajūta par katru uz skatuves teikto vārdu un domu ir tā, kas organizējusi gan jaunos, gan pieredzējušos aktierus vienotam izrādes uzdevumam. Ar centību un stipru vēlēšanos neatpalikt no pārējo biedru snieguma izceļas daudzi jaunie aktieri, kuriem šajā lugā ir tikai pirmā loma. Šada sirsnīga izrādes atmosfēra palīdz tēliem papildināt citam citu un liecina par režisora A. Jauniņa un kolektīva prasmi mērķtiecīgi organizēt savu darbu.

Bez šaubām, teātris nevarētu iztikt arī bez Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces Lūcijas Baumanes padomiem, arī viņai lugas iestudēšana prasīja vienu otru negulētu nakti un uzupurēšanos.

M. Ozola dekorācijas ir paraugs, kā pārējiem izrādes elementiem

vajadzētu papildināt un virzīt izrādes domu. Kaut gan izpildījumā vēl nedrošas, tomēr tās pilnībā atbilst režisora iecerei.

A. Bieziņa un L. Valija tēlojums sekmē izrādes gaišo izskaņu. Novikova (L. Valijs) un Prozorova (A. Bieziņš) dialogos vairākkārt tiek skartas personības kulta problēmas, bet L. Valija intonācijās nejut tik daudz pagātnes kļūdu kritiku, kā gudru bridinājumu, modribu un lielu ticību mūsu tagadnei un nākotnei. Novikovs tic padomju cilvēka radošajam ģenijam. Tomēr Novikova pārliecībai L. Valijs neļauj izvērsties ārējā skaļumā, jo tas atņemtu tēlam iedarbību un padarītu to deklaratīvu. Aktieris ir izvēlējis raksturīgu detaļu — savdabīgu manieri uzlūkot cilvēkus. Skarbi vērtējošs skatiens tiek veltīts visiem, un tikai runas intonācija ir kā paskaidro šā skatienu nozīmi. Tā kategoriskās intonācijas, kas izpaužas sarunā ar Prozorovu, liecina par Novikova — Valija nesamierināmo naidu pret šādiem cilvēkiem, par principiālu partijas biedra nostāju; savukārt rūpīgi slēptās baīļu un skaudru sāpju noskaņas balsī, sarunājoties ar dēlu, vērtējošajam skatienam piešķir pavisam citu raksturu, tas ir it kā kluss jautājums, vai Miša varēs vīrišķīgi pārciest iespējamo tēva nāvi. Aizkustinošs un silts ir dialogs ar dēlu, kā arī dialogs ar Kseniju. M. Bērziņas izpildījumā tā ir ne tikai skaista sieviete, bet arī teicama sarunu biedrene, labs draugs ne tikai slimajam Novikovam, bet arī viņa dēlam Mišam. Vienkāršie žesti, kas pilni maigas rūpības, prasme pateikt kategorisku prasību arī nepaceltā balsī, draiskais un draudzīgi izsmējīgais skatiens, kas gandrīz netverami mijas ar glāstošu, runā par pašaieliedzīgu, uzticamu cilvēku. Ārēji bravūrīgi Ksenija — Bērziņa izturas tāpēc, lai Novikovam radītu iespaidu, ka viņa tic operācijas labam iznākamam. Tikai trauksmainajās kustībās, apspiestajā nopūtā izpaužas Ksenijas urdošās bailes par iespējamo Novikova nāvi.

Otrs liels sasniegums izrādē ir Prozorova loma. A. Bieziņš netiksmīnās ap šī cilvēka jaunajām īpašībām. Sākumā viņš to traktē kā amizantu, nedaudz kaprīzu un apnicīgu slimnieku. Tikai brīžiem lomas izpildītājs pievērš skatītāju uzmanību ar slapstīgajām roku un ķermeņa kustībām, kurās pavid kaut kas nepatīkams, bet nākamajā acumirkli tas jau aizmirstas, un aktieris smidina ar paštaiso tiepību un pārspīlētām rūpēm par savu veselību.

A. Bieziņš to dara tik pievilcīgi, ka iekaro skatītāja simpātijas, un tāpēc Gončarova pamatotās zobgalības par Prozorova «aklo zarnu» tiešām liekas netaktiskas. Tikai strīdā ar Terjohinu un Novikovu A. Bieziņš atklāj tēla rakstura īsto būtību. Rupja varas tīksme, niknums par savu pašreizējo nespēcību kā melna lava list no Prozorova, kad viņš

draud pārējiem palātas biedriem atriebt viņu «brīvdomību». Tā visā asumā un negaidīti A. Bieziņš atklāj Prozorova un viņam līdzīgo cilvēku aprobežotību un noziedzīgo stulbumu. Un šī negaidītā atklāsmē arī padara tēlu iedarbīgu.

A. Bieziņš un L. Valijs savās lomās tuvojas vispārinājumam, un tas izrādei piešķir lielu tiešumu un nozīmību.

Bauskas muzikāli dramatiskais Tautas teātris ir iestudējis M. Bren-
das lugu «Svešinieki». Režisore V. Rozenberga izrādi gatavojusi ar lielu rūpību, pamazām atklādama mūsu skatītājam visā nepievilcībā tos netīros paņēmienus, ar kādiem angļu fermeri Malajā nostiprina savas balto «tiesības». Padomju skatītājam luga var interesēt tāpēc, ka te skarta rasu diskriminācijas, kārtu un šķiru tiesību nevienlīdzības problēma.

Lielais tiešums autores valodā un tēlotajos notikumos prasa no aktieriem tādu pašu emocionālu tiešumu un darbošanās ticamību. Un, ja aktieri T. Krivats, J. Kirtovskis to var, tad liela atzinība par to pirmām kārtām pienākas režisorei V. Rozenbergai, kas pratusi iekšēji atraisīt daudz šā teātra aktieru dotības.

Tas attiecināms visvairāk uz malajieša Sen-Li lomas tēlotāju T. Krivatu. Loma ir grūta. Teksta maz. Kā nedaudz epizodēs ar dažiem skopiem teikumiem radīt tāda cilvēka tēlu, kurš nemaz nebaidās par savu dzīvību? Galvenais iekšējās darbības kodols — naidis pret apspiedējiem — tas arī, šķiet, modinājis aktiera iztēli.

Viegla, steidzīga gaita, veiklas, uzmanīgas kustības runā par šā cilvēka neatslābstošo iekšējo satraukumu, piesardzību, ko pasvitro vēl negaidot aizturēts solis vai roku kustība. Ipatnējā izturēšanās nevilus atgādina gudra meža zvēra kustības, kad to vajā mednieki. Tādos brīžos, kad visa Sen-Li būtība it kā pilnīgi pārvēršas par redzi un dzirdi, aktieris ir skulpturāli izteiksmīgs. Labi Sen-Li iekšējo dzīvī raksturo arī Krivata steidzīgi pētošais acu skatiens, kas nekad nav pārāk ilgstošs, lai neradītu aizdomas. It sevišķi viesību skatā aktierim pēc autora un režisora dotajiem apstākļiem ir valodās jābūt pieticīgam. Arī teksta nav daudz. Toties Krivats ļauj vaļu acu un ķermeņa valodai.

Kad piedzērušie fermeri atstāsta «amizanto» notikumu ar galvu medniekiem, kurus saimnieki uzrīdīja malajiešiem, Sen-Li sejā atspoguļojas bezgalīgs naidis, liekas, vēl acumirkļis, un viņš āzgrūdis kādu lāstu vai arī ietieks šajos ģimjos dārgos vīna traukus. Sen-Li ir jāsavaldās. Viņš stāv, dīvaini salicis, kā tīģeris pirms lēciena un aprobežojas tikai ar vārdiem: «Jā, mem, tūlit, mem.» Isās frāzes tiek pateiktas lēni un ap-

valdīti. Tā parasti runā cilvēki, kad viņus žņaudz pārmērīgs niknums. Šajā pašā emocionāli piesātinātajā noskaņā Sen-Li pilda dzērienus saimnieku un viesu glāzēs, un, šķiet, viņš labprāt tajās lietu indi, nevis vīnu.

Režisore V. Rozenberga kopā ar I. Kirtovski daļēji pratuši pārvarēt grūtības, ar kādām saistās Džona Džiforda loma. Pati autore tēlu devusi bez attīstības. Džifords, tā sauktais Džiifs, jau lugas sākumā ir skeptiski noskaņots, mazliet glēvs, iekšēji salauzts, tomēr godīgs un vēl spējīgs ticēt labajam cilvēkā. Tekstā ir daudz vietu, kur varētu ļauties žēlabām par vilšanos dzīvē, bet I. Kirtovskis dara gudrāk. Viņš cenšas akcentēt tieši tās vietas, kur Džiifs gaviļē ar visu savu būtību, ieraugot godīgus cilvēkus vai dzirdot par viņiem.

Šis akcents vēl vairāk liek domāt par Džiforda garīgo vientulību, paglābj tēlu no iespējamās banalitātes, padara to aktīvāku. Saprotama kļūst arī Džiforda skepse — tā ir nevis neticība cilvēkiem, bet aizsargvairogs pret iespējamo vilšanos. I. Kirtovskis pareizi izpratis, ka Džiifa simpātijas pret Kristīni nav tikai romantiska aizraušanās, bet, pirmkārt, liela garīga tuvība šai meitenei. Džiifs cenšas pierunāt Kristīni nekavējoties aizbraukt no Malajas, jo viņa izpratnē tā ir vienīgā iespēja glābt meiteni no šīs trulās fermeru sabiedrības ietekmes. Džiifs — Kirtovskis to dara ar izmisīgu aizrautību, jo tā varbūt ir pēdējā iespēja izdarīt kaut ko cilvēka cienīgu.

Lai pārliecinātu Kristīni, Džiifs cenšas likt lietā visu savu saprātu, loģiku un pat viltību. I. Kirtovskis, izprazdam Džiifa morālo nepieciešamību palīdzēt Kristīnei, pat viņa pasīvo klusēšanu balsta uz gudru pedagogisku taktiku — neteikt cilvēkam vairāk, nekā viņš dotajā momentā ar faktu un piemēru palīdzību var izprast.

Aktieris I. Kirtovskis atbilst lomai, interesanti domā uz skatuves, tāpēc pilnīgi lieka ir «jūtu spēlēšana», kas vietumis ņem pārsvaru pār patiesu pārdzīvojumu. Režisorei V. Rozenbergai vēl nav pilnībā izdevies izskaust šo aktiera kļūdu.

Duglass ir tās mājas saimnieks, kurā ierodas Kristīne. Aktieris E. Kauliņš ar vienkāršām, bet ļoti izteiksmīgām detaļām rāda šo trulo, nežēlīgo cilvēku.

Izrādes sākumā šķiet, ka Duglasa sievu Džozu aktrise M. Purva ļoti pareizi uztvērusi un tā arī traktē pirmajā cēlienā. Sportiskais, vīrišķīgais apģērbs, valdonīgā stāja un lietišķība liek domāt par cietsirdīgu, bet spēcīgas gribas cilvēku, kurš prot pārciest un paciest daudz ko, pat... savu cilvēcisko principu bojā eju. Ja aktrise vēlāk necenstos šo tēla

otro, nesimpātisko pusi pasvītrot tikai ar ārējiem līdzekļiem gan balsī, gan uzvedībā, tad tas būtu izvērties daudz interesantāks.

Lugas idejiskā un sižetiskā virzība un galvenās domas atklāsme balstās uz jaunās angļu sievietes Kristīnes rūgto dzīves skolu, kas viņai sākas ar brīdi, kad, ierodoties Malajā, viņa sev tuvajos un mīļajos cilvēkos ierauga plēsoņas. Visi Kristīnes (N. Āboltiņa) pārdzīvojumi, viņas politiskā neizpratne liksies labākajā gadījumā uzspēlēti, ja aktrise domās, ka šī tēla veidošanai pietiek ar dažiem atsevišķiem iejutīgiem momentiem un ātrišķīgām izdarībām. Naivi ieplestas acis un bērnišķīgs smaids vien vēl nerada skatuvisku tēlu. N. Āboltiņa pat daļēji neatklāj Kristīnes garīgo pasauli, līdz ar to nevaram noticēt Kristīnes skaidrībai. Tāpēc, kaut gan daudz ir aktieru un režisora veiksmju, šī viena kļūme padara dažkārt neskaidru visu izrādes jēgu un Džifa cenšanās pārliecināt Kristīni šķiet bezjēdzīga.

Tautas teātru saimē V. Rozenberga ir pazīstama kā pašaieliedzīga režisore ar radošu pieeju. Izrādes «Svešinieki» veidošanā viņa kopā ar aktieriem ieguldījusi milzīgu darbu, tieši tāpēc žēl, ka šoreiz tas atbilstoši tikai daļēji.

Saldus Tautas teātris skatē ieradās ar vislielāko dalībnieku skaitu. Vairumam teātra aktieru piemīt liela vitalitāte, pārdzīvojumu patiesīgums, humora izjūta. Tomēr šī sezona kolektīvam bija neveiksmīga, jo biežā režisoru maiņa neļāva savlaicīgi uzsākt nopietnu un sistemātisku darbu pie V. Lāča romāna dramatizējuma «Zītaru dzimta». Izrādē ir atsevišķi spilgti tēli. It sevišķi paliek atmiņā F. Zalkovskis Ernesta Zītara lomā. Aktieris viņu rāda kā tipisku sava laikmeta pārstāvi. F. Zalkovskis sākuma epizodēs Ernesta ieraušanas un krāpšanas kāri it kā cenšas attaisnot ar to, ka viņš apzog tikai bagātākos, bet vēlāk aktieris rāda, kā veiklais blēdis aizrautīgā alkatībā rauš mantu, kur vien var, bez izvēles. Atbilstošs šiem posmiem ir arī aktiera ārējais izskats un uzvedība. Tā, piemēram, pārspīlētais kustīgums, robustās, neaptētās manieres, raupjais, bet pamatīgais apģērbs sākuma ainās raksturo darijuma cilvēku, kurš nav sevišķi izvēlīgs līdzekļos un metodēs. Pēdējā cēlienā, visu piekrāpsts un piemulķots, Zalkovska Ernests izskatās reizē komisks un nožēlojams savā dzērāja nolaidībā. F. Zalkovskim piemīt temperaments, laba humora izjūta un organiska iekšēja dzīve uz skatuves. Tāpēc arī Ernesta tēls izdevies interesants un pilnasinīgs.

R. Slūtiņš jaunā čigāna Marcinkēviča lomā ir valdzinoši blēdīgs un atjautīgs. Savas nedaudzās frāzes tēlotājs pasaka ar lielu tiešumu, radī-

dams jautribru skatītāju zālē. Atsperīgi salikušais augums, nekaunīgais skatiens un pārdrošā žestikulācija liecina par Marcinkēviča zebiekstes veiklību kā darijumos, tā arī sadzīves situācijās. Ar pāris spilgtām un tiši bezgaumīgām apģērba detaļām R. Slūtiņš pasvitrojis šā jaunā cilvēka naivo švītību.

Rēzeknes Tautas teātra kolektīvs pazistams ar savu vienkāršo, patiesīgo dzīvi uz skatuves, ar pašaižliedzīgo darbu mēģinājumus. V. Katajeva lugas «Es tevi mīlu» izrāde tomēr cieta neveiksmi. Kāpēc? Lai kam tāpēc, ka parastā mēra sajūta kolektīvu šoreiz bija atstājusi. Vispirms jau tas sakāms par naivajām un bezgaumīgajām, pārmērīgi spilgtajām dekorācijām.

Dažu aktieru tēlojumā bija jūtama nevajadzīga pārdrošība un pašpārliecinātība. Citi atkal aizrāvās ar nevajadzīgu sadzīves patiesības atveidošanu. Tas ir spilgts piemērs, kā žanra izpratnes trūkums noved pie nekonsekvences aktieru lomu traktējumā.

Vaina droši vien meklējama gan režisora neprasmē pareizi noteikt žanru, gan aktieru pieredzes trūkumā. Tā kā tas ir jaunā režisora pirmais darbs šajā kolektīvā, tad grūti viņam pārmest, ka nav ievērotas aktieru iespējas. Varēja vienīgi vēlētīs lielāku neatlaidību savu nodomu realizēšanā. Režisora modrības trūkums ļāvis aktieriem autora it kā samāksloto vielu atveidot smagnējā patiesīgumā, kas izrādi padara vietām pat neloģisku. V. Katajeva savdabīgās komēdijas nepretendē uz sevišķu dziļumu, bet ir asprātīgas, tāpēc it kā šķietami pārspīlētās situācijas nav izskaidrojamas ar loģikas trūkumu dramaturga iecerē, bet gan ar viņa māksliniecisko manieri — hiperbolizēšanu. Lugas autors to izmanto, lai vēl vairāk izceltu situācijas komiskumu, kādā nonāk jaunais ārsts Igors tikai tāpēc, ka viņam trūkst dzīves pieredzes.

Izrāde varētu būt interesanta tad, ja aktieri savus uzdevumus pārāk nevienkāršotu un arī nesarežģītu, bet darītu visu nepiespiesti. Tad izrādē valdītu tā vieglā draiska humora atmosfēra, kāda rodas pēc labi izstāstītas asprātīgas anekdotes vai komiska notikuma.

Ventspils Tautas teātra vadītājs R. Kugrēns ir pieredzējis režisors, kurš prot savus nodomus realizēt interesantā skatuviskā valodā. Šoreiz nepārdomātā lugu izvēle atņēma iespēju parādīt R. Kugrēna darbu visā pilnībā.

Dramaturga E. Alta luga «Aklais vīrs» uzrakstīta tā, ka neko

neatstāj režisora un aktiera radošajai fantāzijai, lugas materiāls slēpj sevi priekšnosacījumus plakātiskai izrādei.

Šajā darbā stāstīts par divu mīlētāju melodramatiskajiem pārdzīvojumiem, kuriem neveikli «piekabināta» kara un miera tēma.

Tāpēc skatītāji izrādē, kurā ielikts daudz pūļu, lai atdzīvinātu sauso lugas shēmu, jūtas kā otrās klases skolēni, kuri aiz pārpratuma nokļuvuši pirmajā. Viņi jau sen prot lasīt, bet skolotāja tos māca skaitīt līdz desmit un nosaukt pirmos alfabēta burtus. Tikai atsevišķu aktieru lielā emocionalitāte, prasme darboties ar iekšēju pārliecinātību daļēji izpērk izrādes neveiksmes. B. Burikina (Aklais Martins) un A. Gulbes (Diāna) dialogi kā atsevišķi priekšnesumi piesaista skatītāja uzmanību arī šajā nepilnvērtīgajā darbā.

Talsu Tautas teātris (režisors J. Pudžs) skatē parādīja V. Korostilova lugu «Ticu tev». Pazīstot J. Pudžu kā nopietnu režisoru, nevar piedot slikti sagatavoto skates izrādi. Kaut gan uzvedumā ir daudz interesantu momentu, tie vien vēl neveido izrādi. Situācijas, šķiet, tika mainītas skates priekšvakarā, jo aktieri acīm redzami mulst un bieži improvizē uz vietas. Simpātiski iezīmētās lomas (it sevišķi J. Pudžs — Sergejs) arī neglāb izrādi no sausas, racionālas atstāstījuma formas. Ticot režisora spējām, gribas novēlēt viņam tikt pāri neveiksmei ar tādu pašu radošu darba rosmi, ar kādu viņš guva panākumus A. Salinska «Bundzinieces» un citu lugu izrādēs.

Pretēji Talsu Tautas teātrim Baltijas kara apgabala Tautas teātris skates izrādi — N. Ostrovska lugu «Vilki un avis» bija sagatavojis ar ļoti lielu rūpību. Aktieru tēlojumā un situācijās jūtama pedantiska kārtība, pārdomātība, kas diemžēl atņem iespēju aktieriem radoši darboties. Skumji skatīties, kā apdāvināti aktieri bezpalīdzīgi seko režisora nospraustai shēmai, tas viss ir garlaicīgi, jo izrādē nav svaigas, mūsdienīgas pieejas un dzīva aktieru tēlojuma.

Toties dekoratora E. Poliščuka darbs ir otrs labākais (pēc Madonas Tautas teātra dekoratora M. Ozola snieguma) no visiem tautas teātru skatē redzētajiem. Viņš respektējis režisora ieceres, un dekorāciju izveidojumā jūtams labs mākslinieks un palīgs aktieriem. Ar pāris vienkāršām dekorāciju detaļām viņam izdevies uzburt vidi, kas raksturo autora doto personāžu.

Daudziem no minētajiem un arī neminētajiem kolektīviem panākumi būtu lielāki, ja mēģinājumu darba organizēšana būtu uz augstāka

līmeņa. Ļoti traucē biežie kavējumi, kas liek vairākkārt mainīt aktierus atsevišķās lomās, līdz ar to izrādes mākslinieciskais līmenis ir krietni vien zemāks, tā iznāk samocīta, neviengabalaina.

Daudziem tautas teātru režisoriem ir arī blakus uzdevumi, kas viņus atrauj no tiešā darba, tāpēc cieš mēģinājumi un pedagogiskais darbs teātrī. Bieži vien režisors teātrī ir vienīgais, kas organizē visu nepieciešamo jaunās izrādes sagatavošanai.

Grūtības rada arī tehnisko kadru trūkums. Tautas teātriem noteikti vajadzīgi labi apgaismošanas tehnikas speciālisti. Var būt, ka izrādes «Ticu tev» (Talsu Tautas teātris), «Es tevi milu» (Rēzeknes Tautas teātris), «Tas nav tik vienkārši» (Limbažu Tautas teātris) būtu daudz veiksmīgākas, ja izrāžu dalībnieki apgaismotajos būtu atraduši sev krietnus palīgus un apdāvinātus improvizatorus. Tādu diemžēl pagaidām vēl maz.

Rezumējot tautas teātru devumu, jāatzīst, ka teātru kolektīvi sāk ieņemt nozīmīgāku vietu cīņā par komunistiskās sabiedrības audzināšanu. Tas, ka teātru izrādes izraisīja problemātiskus jautājumus un, analizējot padarīto, nosprauda tālākas attīstības ceļus tautas teātra mākslai, liecina, ka šie kolektīvi, kas savā pirmsākumā balstījās tikai uz teātra mākslas mīlestību un entuziasmu, jau sasnieguši zināmu māksliniecisku līmeni. Tagad visiem ir skaidrs, ka ar vienkāršu mākslas entuziasmu vairs nepietiek. Nepieciešams, lai katrs tautas teātra dalībnieks būtu mūsu nākotnes entuziasts, aktīvs dzīves cēlājs, kas atrodas visu notikumu degpunktā. To diktē arī skatītājs, kas tagad ir kļuvis daudz stingrāks savās prasībās un vēlējumos. Aktierī tas tagad meklē vecāko domu biedru, padomdevēju, audzinātāju. Skatītājam nepatiks no aktieru meistarības viedokļa teicami sagatavota izrāde, ja tajā nejutīs pašu galveno — temperamentīgu mūsdienu cilvēka domu, aktīvu iekšējo līdzdalību visos mūsu dzīves notikumos.

Par laikmetīgumu mākslā pēdējā laikā daudz runā, raksta, domā. Dažkārt eksperimentē, atrauti meklējot šo laikmetīgumu mizanscēnās, dekorācijās, apgaismojumā. Dažu tautas teātru režisoru vientuļie mēģinājumi šinī virzienā neatrada atbalstu, un drīz vien visi saprata, ka jāsāk ar pašu galveno — ar aktieru ētisko, māksliniecisko un idejisko audzināšanu.

Tautas teātri arvien drošāk un apzinīgāk sāk veikt uzdevumus, kurus viņiem diktē mūsu šodienas prasības, un to veiksmes un neveiksmes pierādīja, ka metodes un ceļi tautas teātra darbā var būt dažādi, bet mērķim jābūt vienam — sabiedrības komunistiskās apziņas audzināšana.

CIŅĀ PAR DRAMATURGA IDEJAS ATKLĀSMI

Jūs skatāties izrādī, gribat dzīvot līdz lugas notikumiem un tomēr — kaut kas traucē. Aktieru tēlojums ir patiesīgs, viss it kā būtu kārtībā, un tomēr kaut kas kavē uztvert izrādī. Jūs sākat uzmanīgi aplūkot skatuvi un nevarat izprast, kādēļ gan skatuves telpa tā piebļīveta ar smagnējām dekorācijām, kuru pārvadāšanai droši vien būtu nepieciešami vairāki vagoni. Aktieri tajās jūtas neērti, un neērtības sajūta pārnāk arī uz skatītāju zāli. Citā izrādē nepatīkami skatīties uz netīrām dekorāciju skrandām, kurām it kā vajadzētu attēlot zaļojošu mežu un brīnišķīgu plāvu. Teātrī rāda lugu par kādas kalnu tautas dzīvi. Bet, ak vai, kalni pēkšņi sāk drebēt un ļodzīties, kaut gan ne par kādu nogruvumu uz skatuves nerunā. Zālē kaut kur kāds paklusi iespurdzas, un izrādei nepieciešamā atmosfēra pagalam. Jūsu dzirdi nepatīkami aizskar šņākoņa un sprakšņi tajās vietās, kur pēc režisora ieceres domāta «tehniskā» mūzika. Sis šķietami sīkās kļūmes sabojā iespaidu par izrādī. Ir, protams, izrādes, un tādu ir krietni vairāk, kurās pat lāgā nemana dekorācijas, nejut, kurā vietā sāk skanēt mūzika, jo visi šie komponenti pilnīgi saliedējušies un pakļauti dramatiskā darba idejas spilgtai atklāsmēi. Bez režisora un aktiera — galvenajiem dramaturga domas atklājējiem — liela nozīme ir visu izrādes komponentu saskaņai un vispirms skatuves gleznotāja sniegunam.

Skatuves gleznotāju darbu, protams, varu vērtēt vienīgi kā skatītājs un teātra kritiķis. Nevaru un negribu sacensties ar profesionālo mākslinieku eruditājiem spriedumiem un par šo jautājumu runāšu tikai no

viena aspekta — kā dekorācijas sekmē vai kavē dramaturga idejas atklāsmi.

Visus Padomju Savienības teātrus nodarbina vieni un tie paši jauktāji un problēmas, tāpēc centīšos mūsu republikas skatuves darbinieku atradumus un arī neveiksmes aplūkot vismaz uz Baltijas republiku teātra dzīves fona.

Sajos teātros strādā daudz talantīgu dekoratoru, kas var drosmīgi risināt pašus atbildīgākos uzdevumus: A. Indovs, H. Ūstalu, M. Kīla, G. Sanders Igaunijā, M. Percovs, I. Surkēvičs, L. Malinauskaite Lietuvā, Ģ. Vilks, G. Zemgals, P. Šenhofs, O. Muižnieks, D. Rožlapa, M. Kitajevs, V. Uzticis Latvijā. Viņu pulks noteikti ir krietni lielāks, te minēti tikai daži, pie tam tikai dramatisko teātru skatuves gleznotāji.

Pārlūkojot skatuves glezniecības attīstību pēdējos gados, redzam, ka, tāpat kā visā teātra mākslā, arī dekoratīvajā noformējumā notikušas pārmaiņas un strauja attīstība. Bija laiks, kad uz skatuves valdīja sadzīves stils, aktieri centās darboties tieši kā dzīvē, un skatuves gleznotājiem dekoratīvais noformējums bija jāveido tā, lai viss izskatītos gluži dabiski, lai netrūktu neviena galda, neviena krēsla, lai vietā būtu vāzītes un papīra puķītes un lai tapetes un sienā izdrupušie caurumi arī būtu kā dzīvē. Līdztekus pastāvēja grandiozi uzvedumi ar milzīgām, smagnējām dekorācijām. Pēc PSKP XX kongresa visās mākslas nozarēs un, protams, arī teātrī sākās neparasti straujš darba kāpinājuma un radošas aktivitātes posms. Teātrī valdīja rosme un enerģija, radās jauni iestudējumi, spilgtāka kļuva to forma. Kā reakcija pret ilgstošo pelēcību un sadzīves kopēšanu radās uzvedumi ar nosacītu dekoratīvo noformējumu, īpašu vērību veltījot izteiksmīgām detaļām. No skatuves pazuda vāzītes un kumodes, bet ar laiku arī nosacītība sāka kļūt par modi. Dažkārt režisoru un dekoratoru uzmanība galvenokārt tika koncentrēta uz to, lai uzvedumu katrā ziņā parādītu kaut kā neparasti. Pēdējās sezonās iestudējumu noformējums kļuvis vienkāršāks, lakoniskāks un mērķtiecīgāks. Vakardienai atstāta cenšanās radīt neparastus uzdevumus un tieksme pārsteigt skatītājus ar originalitāti. Dekoratori skopiem, lakoniskiem līdzekļiem palīdz režisoriem atklāt autoru pamatdomu. Pie Baltijas republiku teātru 1963./64. gada sezonas labākajiem uzvedumiem pieder A. Tamsāres romāna «Zeme un mīlestība» vienas daļas dramatizējums — «Cilvēks un dievs» V. Kingisepa teātrī, D. Pavlovas «Sirdsapziņa» Viļņas Akadēmiskajā drāmas teātrī, G. Lorkas «Bernardas Albas māja» mūsu Akadēmiskajā drāmas teātrī. Taču šo uzvedumu noformējumā nekā īpaši neparasta nav, dekorācijas pilnīgi pakļautas dramaturga idejas atklāsmei.

Latvijas PSR Akadēmiskajā drāmas teātrī G. Lorkas drāmu «Bernardas Albas māja» iestudējis režisors A. Jaunušans. Pēc ilgāka laika kā dekorators teātrī atgriezies pieredzes bagātais meistars H. Likums un radījis iespaidīgu uzveduma noformējumu. Par šo uzvedumu izteiktas dažādas domas. Daudzi to dedzīgi apsveic kā nozīmīgāko teātru dzīves notikumu republikā 1963./64. g. sezonā. Ir arī skatītāji un kritiķi, kas uzvedumu asi kritizē. Taču šķiet, ka vienaldzīgu tas nav atstājis nevienu. Bez režisora un aktieru talantīgā darba liela nozīme te bija arī režisora un dekoratora prasmīgajai sadarbībai. G. Lorka savā drāmā stāsta par akmens namu un tā valdnieci Bernardu, kas akmens sienās varmācīgi grib ielēgt savu jauno meitu dzīves alkstošās karstās sirdis. Dekorators uz skatuves sniedz šī akmens nama ārējo veidolu. Tā ir no akmeņiem celta pils, kurai ir aukstas un stingas sienas, masīvas un nemīlīgas visas mēbeles. Liekas gluži dabiski, ka tveices nogurdinātās Bernardas meitas piekļaujas aukstajām sienām, meklējot tajās vēsu veldzi. Dzīvais cilvēks un stingā siena — šajā pretstatā meklējama drāmas jēga, un jau dekorācijas palīdz to iezīmēt. Tiesa gan, taisni šīs mizanscēnas pie telpas sienām radījušas daudzus iebildumus. Var, protams, G. Lorkas drāmu iestudēt un noformēt gluži citādi, var likt darbībai tiešām noritēt vienā šaurā telpā, kā tas teikts autora remarkā, taču A. Jaunušana un H. Likuma atrastais skatuviskais noformējums teicami sekmē autora domas atklāsmi, tas ir patstāvīgs un drosmīgs drāmas skatījums.

Šādi veiksmīgas režisora un dekoratora sadarbības piemēri ir katrā no Baltijas republiku teātriem.

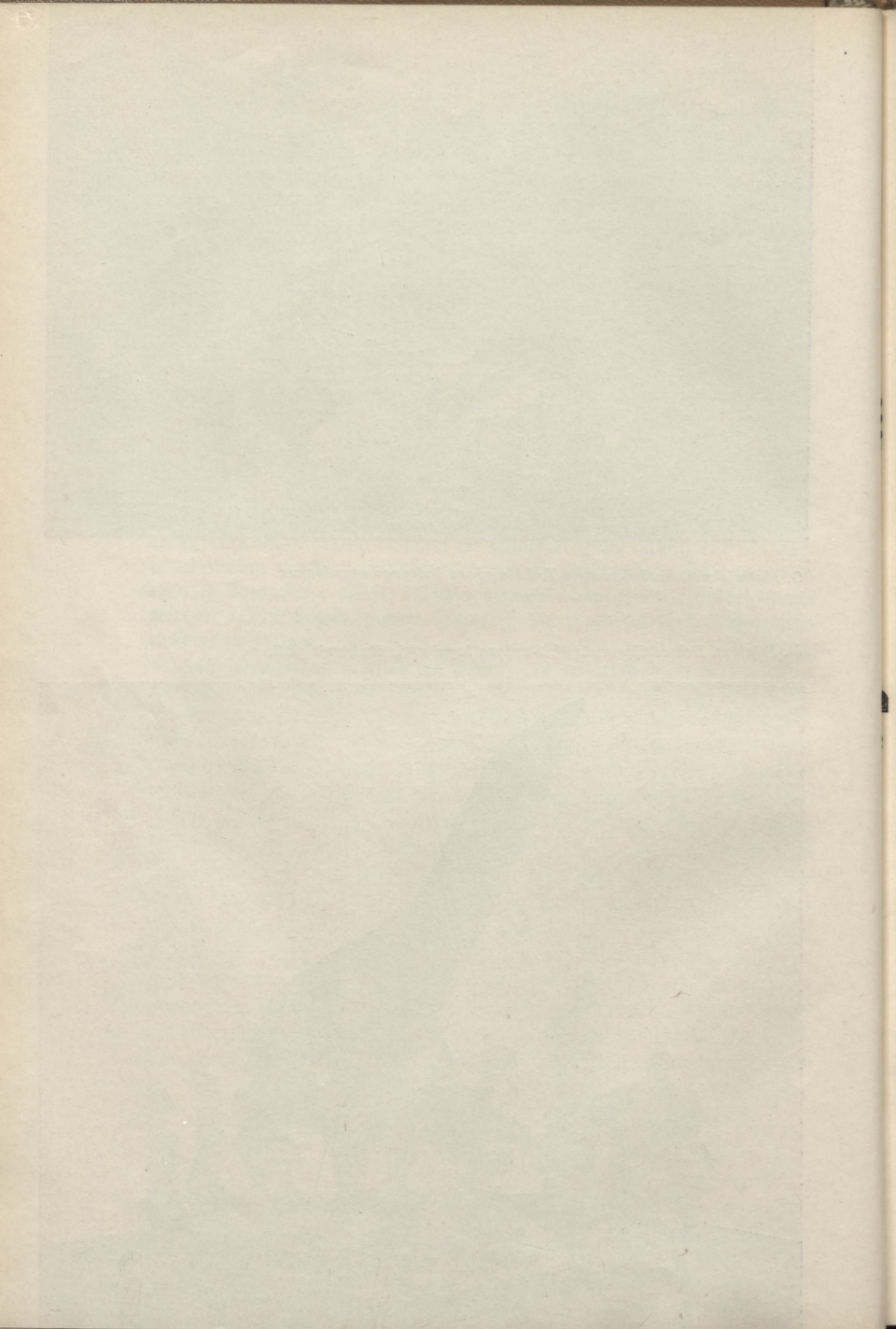
Panevėžas teātrī režisors V. Bledis iestudējis P. Karvaša lugu «Pusnakts mesa», dekorācijas tai veidojis V. Vingelis. Lugas darbība norit vienā istabā, uz skatuves jābūt parastajam interjera iekārtojuma, un režisors un dekorators necenšas pēc īpašas originalitātes, taču veiksmīgi ir pats telpas izplānojums. P. Karvašs ar lugu vēršas pret mietpilsonību, garīgu aprobežotību un nošķirtību. Ierēdņa Valentīna Kubiša ģimene apdzīvo ērtu dzīvokli, kurā katram ģimenes loceklim ir sava istaba. Režisors un dekorators šo istabu durvis novieto pavisam līdzās citu citai skatuves labajā pusē, tās ir gluži līdzīgas. Kritiskā brīdī ģimenes locekļi iebēg katrs savā istabā, par notiekošo viņiem nav daļas, viņu dēļ kaut pašu brālis var iet bojā. Kad briesmas pāri, paveras vienas durvis — un atkal kā pele no alas bailīgi paglūn kāds no ģimenes locekļiem, pēc tam paveras pārējās durvis, un pamazām parādās arī citi. Jau ārējais izkārtojums vien labāk palīdz uztvert dramaturga ideju:



O. Muižnieks. Dekorācijas mets V. Lāča «Jura Indrupa» uzvedumam.

M. Kitajevs. Dekorācijas mets M. Svetlova lugai «Pēc divdesmit gadiem».





cilvēks nedrīkst nošķirties kā pele alā. P. Karvašs dzēlīgi izsmej mietpilsonisko savas ādas glābšanas politiku.

Tartu Vanemuines teātrī jau vairākas sezonas izrāda P. Pētersona lugu «Man trīsdesmit gadu», un arī šim iestudējumam daudz palīdz veiksmīgais Mari-Lisas Kīlas noformējums. Tajā apvienojas divas P. Pētersona lugai raksturīgās pamatnoskaņas: celtniecības darba plašā elpa un intimitāte. Dažas P. Pētersona lugas ainas notiek tilta celtnieku vidē, citām ir kamerstila raksturs, un tajās atklājas Kaspara un Rozes attieksmes. Kā apvienot šos it kā dažādos stilus? Mūsu Akadēmiskajā drāmas teātrī uzvedumu noformēja nosacīti, taču tajā bija arī zināma eklektika, piemēram, konkrētais ekskavators līdzās nosacītajai konstrukcijai. Mari-Lisa Kīla tilta celtnieku kolektīva ainām izmanto metāla cauruļu karkasu, kas labi atbilst šodienas celtniecībā vērojamām ainām. Gandrīz ik dienas kaut kur redzam tādus karkasus: vai nu paceļas kādas jaunas fabrikas korpuss un vispirms iezīmējas tā dzelzsbetona karkass, vai tepat blakus Ļeņina ielā krāso kādu namu un fasādei pieklāvien cauruļu karkass. Katrā ziņā tā ir uzvedumā veiksmīgi atrasta detaļa. Vidi palīdz raksturot arī konkrētas vietas stipri palielināts fotouzņēmums: tilta balsts un balts mākonis virs tā. Vairākas P. Pētersona lugas ainas notiek Tora dzīvoklī vai arī celtnieku kopmītnē. Vanemuines teātrī tās risinātas intimāk nekā mūsu Akadēmiskajā drāmas teātrī. Lai panāktu mājīguma atmosfēru, metāla konstrukcijas karkasam piestiprinātas pāris metru augstas plāksnes. Skatuves telpas griesti it kā pazeminās, rodas izdevīga, mājīga vieta ainu norisei.

Protams, nevar prasīt, lai katra uzveduma dekorācijas jau uzskatāmi izteiktu autora ideju, jo tā viegli var nokļūt vulgarizācijas gūstā, kad noformējums par daudz tieši un konkrēti sāk ilustrēt autora domu vai pat to sašaurina. Tāds pretrunīgs iespaids radās no M. Gorkija lugas «Jegors Buličovs un citi» iestudējuma Krievu drāmas teātrī. Nevar noliegt, ka režisori J. Jatkovskis un A. Kacs kopā ar dekoratoru A. Āboliņu daudz domājuši par to, lai autora ideju palīdzētu atklāt arī noformējums. Uz skatuves redzam brūngani pelēkos toņos krāsotu telpu nemīlīgā mājā. Jegoram tajā ir smacīgi dzīvot. Bet tāda smacīguma sajūta pārņem arī skatītāju, jo skatuve pārblīvēta ar izbūvēm un mēbelēm, nomācošu iespaidu atstāj netīrie krāsu toņi un dekorāciju pavisā apdare. Redzams, ka aktieri isti ērti tajās nejūtas. Smagnējās dekorācijas vajadzīgas, lai izrādes finālā parādītu, kā neglābjami slimais Jegors kļūst no istabas istabā, maldās it kā pa labirintiem un meklē izeju, bet no visiem kaktiem pret viņu vēršas alkatīgi, jauni skatiņi.

Nez vai vienas epizodes dēļ bija vērts visai izrādei likt noritēt tik nepateicīgā telpā.

Dekorācija var gan palīdzēt atklāt autora domu, taču nekādā ziņā nevar kļūt par galveno domas izteicēju, tas jāveic galvenokārt režisoram un aktierim. Idejiski iedarbīgi iestudējumi var noritēt arī uz pavīsam tukšas skatuves. Raksturīgs piemērs šajā ziņā ir Latvijas teātru pavasara skatē atzīmētais dekoratora M. Kitajeva darbs, noformējot M. Svetlova lugas «Pēc divdesmit gadiem» iestudējumu Jaunatnes teātrī. Zūrijas komisijas locekļi — dekoratori un tēlotājas mākslas speciālisti bez ilgas domāšanas premēšanai izvirzīja šo izrādes noformējumu, kuru pat grūti nosaukt par dekorāciju. Skatuve ir gandrīz tukša — uz vairākpakāpienu podestūras novietots flīgelis, bet fonā darbības vietas palīdz ieskicēt vieglas projekcijas līnijas. Tieši tāds noformējums labi atbilst lugai, kurā jautas dažādi darbības plāni, mūsdienu jaunieši it kā tiek ar pilsoņu kara zēniem un meitenēm, bet viņus vieno dziesma, un pie klavierēm ir tā vieta, kur dziesmu vislabāk uzsākt. Tādu lakonismu un mērķtiecību uzvedumā varēja panākt tādēļ, ka režisoram A. Šapiro un dekoratoram bijusi skaidra, vienota iecere un koncepcija. Autora idejai pilnīgi atbilstošas dekorācijas tikai tad arī var rasties, ja režisors skaidri zina, ko ar dramaturga darbu skatītājiem grib pateikt, ko dramaturga darbā izcels kā galveno, jo režisors ir it kā starpnieks starp dramaturgu un skatuves gleznotāju. Atcerēsimies latviešu padomju teātra klasiskos iestudējumus, tādus kā «Spēlēju, dancoju» vai «Hamletu» Dailes teātrī, — tajos pamatā bija inscenēja E. Smiļga skaidra iecere, kam pieklāvās un ko papildināja Ģirta Vilka dekorācijas. Spirālveida pakāpieni «Spēlēju, dancoju» iestudējumā simbolizēja nemitīgo attīstību un maiņu uz augšu, dzelzšņotie spraiši «Hamleta» uzvedumā iezīmēja brīvas domas ierobežojumu Dānijā. Dekoratīvais noformējums bija izdevīgs aktieru spēlei, mākslinieciski interesants, neuzmācīgs un tomēr sekmēja autora domas atklāsmi.

Mērķtiecīga un ražena bijusi režisora V. Panso un mākslinieces H. Ustalu sadarbība A. Tamsāres romāna daļas «Cilvēks un dievs» dramatisējuma iestudējuma veidošanā. Šis uzvedums ir viens no izcilākajiem notikumiem Baltijas republiku teātros pēdējo pāris sezonu laikā. Mūsu teātri bieži iestudē darbus, kuros attēlots kāds tautas dzīves senāks laika posms. Tādi bija A. Upīša «Zaļā zeme» un P. Roziša «Cepelis» Latvijas PSR Akadēmiskajā drāmas teātrī, A. Ļobītes un K. Kimantaites «Slikone» Viļņas Akadēmiskajā drāmas teātrī, A. Tamsāres «Zaļukalna tēvi un dēli», O. Lutsa «Pavasaris» un «Totsa kāzas» V. Kiņģisepa teātrī Tallinā. Bieži šādos uzvedumos redzam senu laiku

tradīcijas, sadzīvi, etnogrāfiju. V. Panso «Cilvēka un dieva» iestudējumā gājis citu ceļu un no A. Tamsāres romāna izveidojis filozofisku drāmu, kurā parāda, kā no laukiem iebraukušais Indreks Maurusa skolā, vērojot cilvēkus un dabu, kaldina savu pasaules uzskatu un iemacās vērtēt parādības. Citi uzdevumi izvirzījās arī uzveduma noformētājam: galvenais bija ne vairs attēlot vēsturiski precīzi Maurusa prototipa Treņera bijušo ģimnāziju, bet radīt mazliet nosacītu darbības vietu, kas palīdzētu atklāties A. Tamsāres ideju pasaulei. Par savu ieceri V. Panso raksta: «Inscenētājs apzināti uzveduma centrā izvirzījis ideju un nevis sadzīvi, jo viņš vairāk tic idejai un vārdam nekā dekorācijai.» Arī «Cilvēka un dieva» izrādē uz skatuves ir galdi un soli, pat krūzītes un bļodiņas, taču vides raksturojums te nav galvenais un aktieriem doti tikai paši nepieciešamākie sadzīves priekšmeti. Dekoratīvais noformējums stingri pakļauts režisora domai, tas nav pašmērķis, bet kalpo autora idejas atklāšanai. Turpat V. Kingisepa teātrī iestudēts Tamsāres romāna citas daļas dramatisējums ar nosaukumu «Bankrots», bet tajā ievērojamu vietu aizņem sadzīves raksturojums, un skatīties to ir visai garlaicīgi.

Nekādā ziņā dekoratīvais noformējums nedrīkstētu izrādi traucēt, būt pretrunā ar autora domu. Bet tādi gadījumi vēl ir. Vairākkārt rakstīts par A. Plauža dekorācijām C. Aitmatova stāsta «Cipresīte mana sarkanā lakatiņā» dramatisējuma uzvedumam J. Raiņa Dailes teātrī. Nosacītais, nefirī pelēcīgais noformējums ir pretrunā ar lugas gaišo lirismu un kalnu dzidro gaisu, ar tāļu plašumu.

Parasti dekoratīvais noformējums ir neskaidrs un pašmērķīgs tad, ja skaidras ieceres trūcis režisoram.

Baltkrievijas Jankas Kupalas teātris izrāda V. Rozova lugu «Pirms vakariņām». To iestudējis režisors M. Ter-Zaharava, dekorators — L. Baturins. Izrāde ieturēta reālpsiholoģiskā stilā, ar smalku psiholoģisko raksturojumu iepriecina daudzi aktieri, piemēram, R. Kašeļņikava Annas Ivanovnas lomā, tāpat Ņedeļina, Jegorova, Igora un citu lomu tēlotāji. Taču šo drāmu režisors nezina kāpēc liek spēlēt nosacītās dekorācijās. Pašas par sevi tās nav sliktas, bet nepavisam nav piemērotas tieši šīs lugas iestudējumam, luga un aktieru spēles veids tādas neprasa. Izrādi teātris spēlē bez priekškara, skatuves centrā liels logs, kas, izrādei sākoties, lēnām aizvirzās sānu kulisē. Izskatās interesanti, skatītājs var pagudrot, kā teātris šo loga pārvietošanos tehniski atrisinājis, taču lugas pamatdomas atklāsmē tas nekā nedod, nav kļuvis par nepieciešamu uzveduma sastāvdaļu, nav izrādei organiski nepieciešams, tātad ir lieks un pašmērķīgs.

Tāds pašmērķīgums bija ieviesies A. Brigaderes lugas «Spridītis» uzvedumā Latvijas PSR Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī. Režisore V. Singajevska un dekorators D. Rožlapa skatuves centrā izvietojusi ieapaļu podestūru, uz kuras aktieri pa reizei var pakāpties, taču par darbības centru tā nav kļuvusi un aktieru spēlei maz palīdz, jo galveno ainu darbība norobežota skatuves sānos mazā laukumā. Aktieriem neērti, nav telpas, kur darboties, bet ieapaļais podests palicis neizmantots un tātad nav nepieciešams. Režisore vairījusies no novecojuša principa un centusies būt oriģināla, taču tāda originalitāte uzvedumam par labu nenāk.

No skatuviskā izkārtojuma viedokļa neizdevīgs ir arī H. Ibsena «Pēra Ginta» noformējums J. Raiņa Dailes teātrī. Visu pamatainu darbība izvirzīta skatuves priekšplānā uz šauras laipas, kas stiepjas līdz tekus proscēnijam. Aktieru spēles un mizanscēnu izkārtošanas iespējas līdz ar to stipri ierobežotas, aktieriem nav kur palikt, toties skatuves telpas lielākā daļa paliek gandrīz neizmantota. Nav jūtams, ka tāda skatuves telpas sašaurināšana būtu uzvedumam organiski nepieciešama un ka tāds paņēmieni labāk palīdzētu atklāt H. Ibsena darba saturu. Var būt tādi gadījumi, kad spēlei tiešām vajadzīgs tikai neliels laukumiņš, jo tā labāk var sakoncentrēt un saistīt skatītāju uzmanību varoņu iekšējās pasaules atklāsmei. Tā, piemēram, Kauņas Drāmas teātris iestudējis jauna autora R. Samuļēviča lugu «Studentu novele». Tās saturs un izvirzītās problēmas nav nekādas dziļas, taču tā stāsta par studentu dzīvi, un Kauņā, kur daudz augstāko mācību iestāžu, tāds darbs gūst dzīvu atsaucību. Uzveduma režisors, sākot darbu ar šādu viduvēju lugu, pamatoti domājis par to, kā vairāk saliedēt, sakoncentrēt darbību. Viņš liek darbībai noritēt uz nelielas ripas skatuves vienā malā. Tāds ārējs izkārtojums kādreiz arī var palīdzēt darbības koncentrācijai un autora domas atklāsmei. Protams, tikai palīdzēt, nevis glābt vai veikt galveno izrādes uzdevumu.

Liels darbs jāveic dekoratoram, iestudējot daudzainu lugu, kādu ne mazums ir mūsdienu repertuārā. Baltijas republiku teātru dekoratori asprātīgi tikuši galā arī ar šādu lugu inscenēšanu. Interesanta pieredze šajā ziņā ir lietuvju biedriem. Strauja ainu maiņa nepieciešama D. Pavlovas romāna «Sirdsapziņa» dramatisējuma iestudējumā. Lietuvas Akademiskajā drāmas teātrī Viļņā uzveduma noformējumu asprātīgi atsinājis dekorators M. Percovs sadarbībā ar režisoru V. Cibiri. Lugu cita pēc citas norit dažādos sēdes dažādos kabinetos. Skatuves lielākas pārūves prasītu daudz laika, tāpēc pārmainīta tiek tikai kāda detaļa un nedaudz pagriezta skatuves ripa tā, lai skatītājs to pašu telpu redzētu

no cita aspekta, no cita rakursa. Un tiešām rodas iespaids, ka darbības vieta mainās, kaut telpa faktiski ir tā pati. Vienkāršs un mūsdienīgs at-risinājums.

Interesanta bijusi P. Pētersona un V. Ķirkupa sadarbība, iestudējot P. Kohouta «80 dienās ap zemeslodi», veiksmīgi izdevies organizēt ska-tuves telpu un izkārtot daudzās ainas režisoram P. Putniņam un dekora-toram A. Plaudim B. Sauliša «Līdz pēdējai taisnei» iestudējumā.

Runājot par V. Rozova lugas «Pirms vakariņām» izrādi Jankas Ku-palas teātrī, jau skāru problēmu par noformējuma atbilstību aktieru spē-les stilam. Dažreiz vēl gadās tā, ka dekorācijas it kā skan vienā toņkārtā, aktieru spēle — citā, un rezultātā iznāk disonanse. Tāda nesaskaņa ma-nāma A. Līvesa komēdijas «Vīnes pastmarka» iestudējumā V. Kingīsepa teātrī Tallinā. Uzveduma noformēšanai teātris pieaicinājis pazīstamu karikatūristu Edgaru Valteru. Viņš izveidojis skatuviski interesantas, gaišas, komēdijas stilam labi atbilstošas dekorācijas karikatūristisku zīmē-jumu veidā. Mazs zīmēts namiņš, pāri skatuvei stiepjas virve, uz kuras pakārta veļa, bet virves vienu galu zobos tur smaidoša saule. Arī veļa un virves gals saules mutē atbalsta autora ideju: mājā, kurā dzīvo Mar-tina Rolla ģimene, viss pakļauts šauram prakticismam. Tiktāl viss būtu labi. Dekorativais noformējums esot aktieriem palīdzējis labāk sataustīt komēdijas stilu. Un tomēr aktieri spēlē smalku, psiholoģiski niansētu traģikomēdiju, bet dekorācijas ir nosacītas. Uz skatuves dzīvo divi da-žādi stili. Liekas pat, ka talliniešu dekorācijas labāk atbilstu mūsu Liepājas teātra uzvedumam, kur «Vīnes pastmarka» iestudēta kā bufs un aktieru spēle ir teatrāli nosacīta.

Autora domas pilnīgai atklāsmei nepieciešams visu komponentu apvienojums: nozīmīgi, lai režisora ieceri atbalstītu dekorativais nofor-mējums, lai to sekmētu arī izgaismojums un mūzika. Tādus skatuviskas sintēzes paraugus snieguši labākie Dailes teātra uzvedumi. Cik liela nozīme atsevišķu komponentu prasmīgam izlietojumam, par to varēja pārliecināties J. Zariņa iestudētajās Puškina «Mazajās traģēdijās». Re-žisors prasmīgi un mērķtiecīgi izmanto apgaismojumu. Krēslains pag-rabs, kurā tik tikko var samanīt mantas lāžu siluetus. Un tad pa kāp-nēm lejup nāk pats Skopais bruņinieks. Vispirms parādās viņa salikusi, drausmā ēna un tikai tad kaulainais stāvs. Pagraba aina sākas ar maz-liet baigu noskaņu, un tieši tāda ir nepieciešama traģēdijas šīs epizodes uztverei. Gaisma un ēna palīdz arī «Mocarta un Saljeri» uzvedumā. Mocarts pie klavierēm spēlē, bet, aktieri no priekšpuses izgaismojot, viņam aiz muguras parādās milzīga, tumša ēna, kas it kā nomāc trauslo komponista stāvu. Jau apgaismojums vien rada vajadzīgo noskaņu.

Kāda nozīme izrādē ir izgaismojumam, par to liecina Panevēžas teātra labākie uzvedumi. Tumsa un gaisma palīdz radīt «Makbeta» izrādes tēlu. No tumsas iznirst varaskārais Makbets, prožektora stars viņu izceļ uz tumšā fona, tumšā viņš atkal aiziet. Daudzējādā ziņā tieši izgaismojums rada īpatnējo noskaņu «Valkīras» un «Katerīnas Izmaiļovas» spēcīgajos iestudējumos mūsu Operas un baleta teātri. Vispār gan mūsu dramatiskie teātri pārāk bikli un dažkārt primitīvi izmanto apgaismošanas plašās iespējas un nereti apmierinās ar parastajām baltajām gaismām, lai tik uz skatuves būtu gaišs. Savā laikā šis nozares celmlauzis Latvijā bija Eduards Smilģis kopā ar saviem palīgiem, pēdējās sezonās rosīgi par apgaismojuma lomu un par tā tehniskajām iespējām Dailes teātri domāja Arnolds Plaudis. Panevēžas teātra piemērs rāda, ka apgaismojums ne tikai palīdz radīt nepieciešamo noskaņu, ne tikai palīdz veidot izrādes tēlu, bet kļūst par iedarbīgu un racionālu dekoratīvā noformējuma izveidošanas līdzekli. Īpaši interesants šajā ziņā ir M. Solohova romāna «Plēsums» dramatisējuma uzvedums Panevēžas teātri. Tajā galvenais ir nevis kazaku staņicas sadzīves tēlojums, bet Davidova, Naguļnova, Razmjotnova raksturi, viņu domu un ideju pasaule. Dekoratīvais noformējums tikai iezīmē darbības vietu. Kad skatītājs ieiet zālē, priekšsvars jau atvērts, skatuves centrā ieapaļa podestūra, kas ieskicē pakalni ar plēsuma vagām. Podestūra ir spilgti zaļā krāsā, bet fons sārts. Tas izraisa austroša rīta iespaidu. Darbības norises vietas iezīmējumu izrādē panāk ar gaismām un vairākām projekcijām pēc triptiha principa. Skatuves fonā uz baltās dibensienas malās, piemēram, projekcija rāda istabas iekšskatu, bet pašā centrā ir cita projekcija, kas tēlo gaišzilas debesis. Darbība norit telpā, bet redzam arī, ka ārā ir skaista, saulaina diena. Projekciju pielietojums nav nekas jauns, tās tagad gadās redzēt jebkurā teātrī, interesants ir kas cits. Interesanta ir projekciju izmantošana vairākos plānos un, pats galvenais, gaismas izlietošanas princips. Panevēžas teātra skatuve ir stipri sekla, bet J. Miltinis pārvarējis šo defektu. Skatuves baltā dibensiena ir fons, ko ar gaismas palīdzību var «nokrāsot» visdažādākajos toņos, un nekādi gleznoti perspektīvi nav vajadzīgi. «Plēsuma» uzvedumā inscenētājs iet vēl tālāk — novāc drapērijas un izmanto arī skatuves gaišās sānu sienas, kurām tāpat ar gaismas palīdzību var piešķirt dažādas nokrāsas. Skatuve it kā kļuvusi par zāles turpinājumu, šķiet, ka aktieri un skatītāji atrodas vienā telpā, ka starp viņiem nav robežu. Balto sienu izmantošana ir ārkārtīgi izdevīga — ar gaismām ļoti ātri var mainīt darbības vietu, panākt tik tīrus krāsu toņus, kādi uz gleznotiem perspektīviem nepadodas, krāsu gammu var mainīt izrādes gaitā

atbilstoši darbības noskaņai un saturam. Bez tam tāds uzvedums ir ļoti lēts.

Par drapēriju novākšanu domājuši arī citu teātru režisori un dekoratori, jo bieži vien netirās, putekļainās drapērijas, no kurām vasaras laikā paceļas kožu bari, ne pēc stila, ne pēc krāsu toniem neatbilst režisora un dekoratora iecerei. Bez drapērijām izticis igauņu mākslinieks Lembits Roza, noformējot «Manas skaistās lēdijas» uzvedumu Estonijas teātrī Tallinā. Par fonu šajā izrādē izmantots riņķa horizonts, kas pilnīgi ieslēdz arī skatuves sānus. Pirms pāris gadiem VEF Kultūras pilī ļoti interesantas dekorācijas kādai pašdarbības izrādei bija darinājis jaunais dekorators Andris Freibergs, arī iztiekot bez drapērijām.

Projekcijas tagad ir parasta parādība teātru praksē. Pirms pāris gadiem tas vēl skaitījās novatorisms, tagad kļūst jau par modes lietu. Projekcijas tiešām dod iespēju ātri mainīt darbības norises vietu, tikai — tām jābūt mākslinieciski izteismīgām, bez tam jānokārto arī daži ar tām saistīti tehniski jautājumi. Mūsu republikas teātros nereti tajos gadījumos, kad izrādē lieto projekcijas, skatuves priekšplāns iegrimst krēslā un aktieru sejas tikko samanāmas. Ja sāk vairāk izgaismot aktierus, projekcijas nobāl un paliek netīri pelēcīgas. Vienīgi Panevėžas teātrī projekcijas ir pietiekami spilgtas. Mūsu republikā, šķiet, nav arī teātra, kurā projekcijas būtu kārtīgi nostiprinātas un nešūpotos.

Slikti, ja kāds labs princips teātrī pārvēršas par modes lietu, tad tas ātri var degradēties un apnīkt. Tāpēc nemitīgi jādomā arī par projekciju pilnveidošanu un jauniem dekorāciju veidošanas paņēmieniem.

Tagad daudz rakstām un prasām pēc domājoša režisora, domājoša aktiera, domājoša kolektīva. Tas ir negrozāmi pareizi, tikai — nevajag arī to padarīt par modes lietu. Sociālistiskā reālisma metode paver iespējas vislielākajai dažādībai un daudzveidībai, un tas jāizmanto, citādi teātrī kļūs garlaicīgi. Katrā teātrī, ko vada liela personība, aktieris domās un darbosies drusku citādi salīdzinājumā ar pārējiem teātriem, tomēr nevienam no viņiem nesauksim par vecmodīgu. Mūsdienīgs ir tāds spēles stils, kādu redzam J. Miltinisa, V. Panso, K. Irda un I. Tammura izrādēs, mūsdienīgs ir spēles stils A. Jaunušana iestudētajā «Bernardas Albas mājā», lai gan aktieru tēlojums te ir citāds nekā, piemēram, «Cilvēka un dieva» uzvedumā Tallinā. Aktieri «Bernardas Albas mājas» izrādēs tēlo emocionāli spilgtā, mazliet pacilātā manierē.

Uz skatuves vēlamies redzēt domājošu aktieri, gribas, lai tēlojuma

laikā dzimtu aktiera doma, lai doma vadītu tēlu, lai domu aktieris pateiktu partnerim un skatītājam. Taču prasību pēc aktiera domātāja var iztulkot arī aplam. Aktieris var atrasties uz skatuves un domāt, bet skatītāju viņa doma neskar, nesaviļņo. Ir redzēti arī tādi aktieri, kas uz skatuves raud tā, ka acu tušējums tek melnās straumēs pār vaigiem un kabatas lakatiņš pieraudāts gluži slapjš, bet skatītāji zālē sež vienaldzīgām sejām. Tāpat ir ar aktiera domu. Par maz, ja aktieris uz skatuves domā, nepieciešams, lai doma būtu aktīva, iedarbīga. Spilgts piemērs — divi Indreka tēli V. Kingisepa teātrī. «Cilvēka un dieva» uzvedumā jauno Indreku tēlo aktieris Mati Klorens. Režisors devis aktierim gandrīz neiespējamu uzdevumu — izrādē Indreks galvenokārt klausās un uztver. Katrs personāžs atstāj Indreka dvēselē kādas pēdas, līdz pamazām viņš pārveidojas, bet tas nenotiek aktīvā ārējā darbībā. Taču Indreks — M. Klorens, kaut arī klusē un tikai klausās, iekšēji ir aktīvs, tāpēc interesanti viņu vērot, jo jūtam, ka ar jaunekli notiek iekšējas pārvērtības. A. Tamsāres romāna citas daļas dramatisējumā — «Bankrotā» no jauna sastopamies ar Indreku, nu jau kā skolotāju. Tikai te viņu tēlo cits aktieris — Heino Mandri un lugu iestudējis cits režisors — dramatisējuma autors A. Sērevs. Pretstatā V. Panso iestudējumam, kas izskanēja kā šodienīga filozofiska drāma, A. Sēreva režijā tā paša romāna cita daļa kļūst par diezgan parastu ģimenes drāmu bez dziļāka filozofiskā skanējuma un pamatīgākas sociālās motivācijas. Arī šajā daļā ar Indreku vajadzētu notikt pārvērtībai, — mierīgais vērotājs nonāk tik tālu, ka šauj uz savu sievu. Izrādēs šī pārvērtību procesa nav. Aktieris H. Mandri it kā visu dara pareizi, neko neuzspēlē, liekas, viņš visu laiku domā, bet skatītāju viņa doma neiesilda, tā ir inerta, neaktīva. Par maz tikai sēdēt un domāt, jāpanāk, lai domātu skatītājs zālē.

Uzsverot teātra intelektuālo pusi kā mūsdienīgu iezīmi, nedrīkst ignorēt arī emocionalitāti. Skatītājs nāk teātrī ne tikai, lai līdzī lugas varoņiem domātu un risinātu problēmas. Daudz dziļāka ir atziņa, ja to uztver emocionāli. Skatītājs grib pārdzīvot kopā ar aktieriem, izrādei jāsniedz emocionāls savīļpojums. Ne velti PSKP Programmā ierakstīts: «Literatūras un mākslas uzdevums — dot prieku un iedvesmu miljoniem cilvēku, izteikt viņu gribu, jūtas un domas...» Tātad ne tikai audzināt, bet izraisīt arī prieku un iedvesmu, ne tikai izteikt viņu domas, bet arī jūtas. Sodiens vairs nepārliecina tikai pārdzīvojums, tikai spēle, ko nevadītu liela doma, taču doma nedrīkst palikt kaila, tai emocionāli jāsavīļņo skatītājs. Tā ir veca patiesība, bet tā paliek dzīva arī mūsu dienās.

Ir vēl viens nozīmīgs uzveduma līdzautors — padomju skatītājs. Skatītājs ir teātra darba līdzveidotājs, vērtētājs un arī tā spogulis. Pavērojot skatītāju reakciju izrādes laikā, var secināt, kā strādājis teātris, kādā garā teātris skatītāju audzinājis, jo pavisam dažāda ir skatītāju reakcija Tallinā, Rīgā, Viļņā, Panevēžā un Liepājā. Visos Baltijas republiku teātros var konstatēt, ka mūsu skatītāji ir izauguši, prasa dziļu mākslu, grib redzēt uz skatuves nopietnu mūsdienu problēmu risinājumu. Tallinā, piemēram, grūti dabūt biļetes uz Valdo Panta lugas «Avārija» izrādi V. Kingisepa teātrī. Bet «Avārija» ir t. s. «ražošanas» luga, par kurām kādreiz esam izteikušies ar nicību. Lugā nav ne milas intrigu, ne neparasta, aizraujoša sižeta, ne arī joku. Bet skatītāji tai seko ar patiesu aizrautību, jo izrāde runā nopietnu valodu par mūsu dienām, un teātris mācījis skatītāju saprast nopietnu valodu. Vēl ne pārāk sen Viļņas Akadēmiskajā teātrī skatītāji labāk gāja uz «Mīlu un viltu» nekā uz padomju lugu, bet šodien pārpildītas ir D. Pavlovas «Sirdsapziņas» izrādes, kur ir tik daudz sapulču, runu un sēžu, — tajās runā par skatītājiem tuvām, sirdij dārgām lietām. Neparasti augsta skatītāju kultūra ir rajona pilsētiņā Panevēžā. Tur skatītāji par lētiem jokiem nekad nespiesies, jo teātri tādus nekultivē.

Padomju skatītāju nedrīkst zemu vērtēt, nedrīkst izdabāt dažu skatītāju mazāk attīstītai gaumei. Iezīmes no tādas izdabāšanas reizēm pavīd Liepājas teātra visumā jauki un rūpīgi sagatavotajās izrādēs. Daļa skatītāju, piemēram, smejas, kad «Vīnes pastmarkas» izrādēs brašā Elma sviež vīram ar sakulto olu putām, bet tas ir lēts joks un nepavisam nav vajadzīgs A. Līvesa komēdijā, kur ir pietiekami daudz nevilnīga humora un komikas. V. Kingisepa teātrī, kur arī izrāda šo komēdiju, skatītāji smejas bez apstājas, lai gan nekādus jokus īpaši tur neatsaisa.

Nevar skatītājiem rādīt vājas, slikti sagatavotas izrādes, barot ar vājiem dramatisējumiem, rādīt bezgaumīgas dekorācijas un pēc tam pārņemt, ka skatītāji nekā nopietnāka nesapratīs. Tad nav arī ko brīnīties, ka daļa skatītāju aplaudē, ieraugot, kā projekcija parāda kritošu sniedzīgu vai arī pa ezeru peld izbāzti gulbji. Teātri paši vainīgi. Skatītāji jāaudzina diendienā, nepārtraukti un pastāvīgi, jāaudzina ar lielu, saturīgu, dziļu idejisku mākslu.

Daudz un dažādas problēmas risina Padomju Baltijas teātri un cenšas apvienot visus skatuviskā izteiksmes līdzekļus autora idejas atklāšanai. Taču pats galvenais uzdevums visiem ir viens: audzināt skatītājus komunisma ideju garā un būt par partijas krietniem palīgiem. Godpilno uzdevumu teātri cenšas pildīt pēc labākās sirdsapziņas.

MŪSU LAIKABIEDRS ŠEKSPĪRS

Kamēr vien pastāv profesionālā teātra māksla, teātri joprojām laiku pa laikam atgriežas pie Sekspīra lugām. Tās piedzīvojušas visdažādākos iestudēšanas paņēmienus un interpretējumus. Katrs laikmets Sekspīra lugās ir meklējis un atradis ko savu. Sekspīrs ir bagāts, neizsmeļams un mūžam jauns taisni ar to, ka pauž progresīvas, dzīvi apliecinātājas domas, runā ar dziļiem un bagātiem tēliem.

Sekspīra lugas arī šodien mūs uzrunā renesanses laika progresīvā domātāja valodā. Un tāpēc nav brīnums, ka Sekspīrs atradis tik ciešu saikni ar mūsdienu padomju teātri. Arī teātrī mēs šodien vairāk par visu tiecamies pēc īsti mākslinieciska dzīves apliecinājuma, pēc dziļas cilvēku un dzīves pazīšanas, bagātiem, spilgtiem tēliem, domas dziļuma, poētiskas emocionalitātes un vienkāršības izteiksmē. Ļoti saskanīgi ir mūsdienu teātra mākslas un Sekspīra dramaturģijas pamatprincipi, tāpēc gribas pat domāt, ka īsts Sekspīra atdzimšanas laikmets sākas ar mūsdienu progresīvās teātra mākslas principu ieviešanu dzīvē — principu, kur triumfē doma, poēzija, varonis.

Kā neviens liels mākslas darbs nevar rasties tukšā vietā, tā arī laba, mūsdienīga Sekspīra lugas izrāde var veidoties tikai uz bagātas teātra tradīciju bāzes, uz dziļas un būtiskas mūsdienu tēmas izpratnes padomju un ārzemju lugu uzvedumos. Ārēji, formāli paņēmieni vien te maz var palīdzēt. Jāpazīst mūsdienu dzīves procesi, jāzina, kādas problēmas nodarbina mūsu laikmeta cilvēkus un kas tiem tuvs Šekspīra varoņos, lai rastos nevis izrāde, kas atgādina muzeja eksponātu, bet gan mūsu laikam un ļaudīm tuvs un vajadzīgs lielā klasiķa lugas uzvedums. Tā varbūt arī ir pati lielākā māksla. Jo Sekspīra mūsdienīguma jautā-

jums ir mazāk formas, bet galvenokārt satura jautājums. Tāda izrāde ir iedarbīga, asu domu pilna, no Sekspīra laikmeta tā pārmet tiltu uz mūsdienām.

Tas raksturīgi it visām Sekspīra lugām, gan traģēdijām, gan komēdijām, bet varbūt visvairāk tieši traģēdijai «Hamlets», kuru vispār var uzskatīt par Sekspīra dramaturģijas kvintesenci.

Visdažādākos traktējumus, pat diametrāli pretējus autora progresīvajai domai, pieredzējis un joprojām pieredz «Hamlets» — tā ir gan atriebības traģēdija, gan vājas gribas un pesimisma traģēdija, pat varas nesēja pārcilvēka traģēdija. Mūsu teātri arī šai ziņā iet ar Sekspīru tikai vienā solī. Vairāk vai mazāk spilgts, vairāk vai mazāk pārliecinošs tajos runā Hamlets — domātājs, meklētājs, cīnītājs; Hamlets, kas ar savu nāvi apliecina dzīvi un cinās par taisnīgāku un cildenāku sabiedrību; Hamlets, kuru Fortinbrass kā karavīru — cīnītāju par labāku dzīvi — liek pacelt uz vairoga. Hamletam nav perspektīvas sava laika sabiedrībā, viņa centieni ir vērsti uz tālu nākotni. Tāpēc arī Hamleta tēls ir vienlaikus dzīvi apliecinošs un traģisks. Tāpēc tas mums ir sevišķi tuvs šodien. «Hamlets» ir viens no tiem dramaturģijas darbiem, kas veltīti ne tik daudz savam laikam, cik nākošajiem laikmetiem, nākošajām paaudzēm, kas gadsimtiem ilgi vēl pauž tos pašus progresīvos ideālus, dzīves izziņas kāri, tās pašas šaubas un to pašu nepieciešamību «celt, kas gāzts». «Hamleta» galvenais konflikts sniedzas pāri lugas ietvariem, Hamlets kļūst it kā par mūsu laikabiedru. Un tāpēc vēl jo neatvairāmāk izvirzās jautājums par «Hamleta» šodienīgu traktējumu. Nav šaubu, ka tas prasa domas aktivitāti un izteiksmes vienkāršību.

Sai ziņā interesants bija Raiņa Dailes teātri izrādītais «Hamlets» (inscenētājs E. Smilģis, režisore F. Ertnere, Hamlets — H. Liepiņš). Savā filozofiski psiholoģiskajā sarežģītībā šis Hamlets bija reizē arī ārkārtīgi vienkāršs — cilvēks kā mēs visi, tikai viņš vairāk saprata, kaislīgāk meklēja, dziļāk domāja. Šis viņa domas kļuva skaidras, satraucošas, skatītājiem tuvas. Un te jau ir viena no īsti mūsdienīgas «Hamleta» izrādes ķīlām.

Ja tam vēl nāk klāt izrādes sabiedriski nozīmīgs risinājums, ja uzsvērtā Hamleta atbildība sava laikmeta priekšā, tad izrāde iegūst jau būtiski dziļu skatījumu. Mēs nevarētu šodien pieņemt Hamletu, kas gremdētos tikai savos personiskajos pārdzīvojumos. Kā Sekspīra Hamletam, tā arī mūsdienu cilvēkiem raksturīgs daudz plašāks skatījums. Dailes teātra Hamlets savā tēlā nes līdz sabiedrisku vispārinājumu, skatot izvirzītās problēmas laikmeta aspektā.

Nav šeit viena varoņa ierobežotības, kas liek reducēt visu Hamleta traģēdiju tikai uz notikumiem Dānijas valstī pirms daudziem gadu simteņiem. Nav šeit tā vēsturiski precizā, sīkā attēlojuma, kas atgādina skaistu gleznu, bet parasti zaudē domas iedarbīgumu. Gluži otrādi — skatuviski atturīgajā izrādē spēlē detaļas, gaismas un galvenais — varoņi. Detaļas, gaismas, mizanscēnas palīdz varoņu tēlojumam, palīdz atklāt Hamleta tēla dzīvi. Arī šie skatuves mākslas paņēmieni aizvien būtiskāku vietu iegūst Sekspīra lugu izrādēs. Kur valda skatuviska vienkāršība un mērķtiecība, tur spēcīgi izaug Sekspīra varoņi un spilgti izpaužas lugas ideja.

Dalles teātra izrādē bija daudz aktivitātes, skaidras domu saskaršmes un poēzijas. Bet aktivitāte un darbīgums dažkārt ļauj vieglāk pārslidēt pāri traģēdijas filozofiskajiem samezglojumiem. Sos elementus — darbības aktivitāti un filozofiju, — acīm redzot, nav viegli savienot. Nav viegli ar vienu paņēmieni, kaut arī ļoti mūsdienīgu un spilgtu, izsmelt visu Sekspīra traģēdijas bagātību uzreiz, — to redzējām arī Akadēmiskā drāmas teātra «Hamleta» izrādē (režisors Z. Katlaps, Hamlets — A. Videnieks). Te akcents bija likts uz lugas filozofisko domu, uz laikmeta atklāsmi. Hamleta domas nianšes tika sīki izsekotas, tāpat veidojot tēlu uz sabiedrisko problēmu skatījuma daudzplākšņainā pamata. Tomēr tas izpaudās zināmā mērā teorētiski, pat pasīvi, maz saistot šīs domas ar Hamleta — cīnītāja un meklētāja aktīvo darbību. Sai teātri izrādes rāmais pārdomu plūdums savukārt traucēja uztvert šīs filozofijas nianšes. Tā šķita sarežģītāka un tālāka no mums, nekā patiesībā ir. Un izrādei pietrūka šīs mūsdienīguma elpas, jo nebija isti tuva, darbīga tēla. Šodien mēs neesam raduši atraut domāšanu no darbības, šodienas pasaules uztvere ir aktīva. Šādi un tamlīdzīgi momenti, neapšaubāmi, ir svarīgi Sekspīra sarežģīto drāmu mūsdienīgai interpretācijai.

«Hamletā» koncentrējas Sekspīra dramaturģijas daudzas būtiskākās parādības. Liekas, tieši Hamletā arī visasāk izteikta Sekspīra ideja par brīvu personību, par cilvēka lielumu un garīgo diženumu, kas tik raksturīga visām Sekspīra lugām. Prāta un intelekta cieņa cilvēkā, intelekts un asprātība kā līdzeklis cīņā pret apkārtējo vidi — tas raksturīgs veselai virknei Sekspīra komēdiju tēlu. Beatrice komēdijā «Liela brēka, maza vilna», Marija «Divpadsmitajā naktī» un citi ar savu prāta asumu un intelekta rotaļām paceļ Sekspīra laika renesanses cilvēku pāri viduslaiku nomāktībai, dogmām un patstāvīgas domas trūkumam. Šodien tie mūs saista ar interesantu, spraigu pasaules izpratni, ar savu dzirkstošo, aso domu. Viņi nebaidās par saviem izteiktajiem vārdiem, kuri,



1963./64. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. E. Radziņa (Marija) un A. Liedskalniņa (Olīvija) V. Šekspīra komēdijā «Divpadsmitā nakts».

asprātīgas dzirksts pilni, šausta to, ko neatzīst par pareizu. Tāpēc arī Šekspīra komēdiju izrādēs liela nozīme ir tieši šai dzirkstošajai brīvas personības atklāsmei, dzīvesprieka rotaļai asa prāta ciņās. Atceroties Raiņa Dailes teātra «Lielas brēkas, mazas vilnas» izrādi (inscenētājs E. Smilģis, režisore F. Ertnerē), vēl tagad reibina asprātību divkaujas starp Beatriči — L. Bērziņu un Benediktu — E. Zīli, nemaz nerunājot par visas izrādes dzirkstoši romantisko elpu un mērķtiecīgo gaitu.

Bet Šekspīra asprātīgā komēdija uz skatuves dzīvo tikai tad, ja aktieri darbojas skaudri, tieši, aktīvi, Šekspīra pantu skandējot intelektuāli asi, noraidot jebkādu jūtinašanos un sapņaini pasīvu romantiku.



1963./64. g. sezona. Valsts Liepājas teātris. Skats no V. Šekspīra komēdijas «Liela brēka, maza vilna».

Tur, kur aktieris padodas jūtu pasīvam plūdumam, apstāst drāmas dzirksts, neuztveram vairs domu asumu. Darbība izplūst atsevišķos tēlojumos, un zūd Šekspīra tēlu personības. Varbūt līdzīga situācija bija par iemeslu tam (varbūt arī vēl jauno aktieru nepietiekams briedums), ka Liepājas drāmas teātra jaunākajā — 1963./64. gada sezonas izrādē (režisors N. Mūrnieks) mēs vairāk uztvērām komēdijas sižetu, kas pats par sevi ne ar ko sevišķu nesaista. Bet galvenās komēdijas vērtības mums aizslidēja garām.

Sodien teātri spēlēt tikai sižetu — tas ir nevajadzīgi un arhaiski, neviens pēc tā necenšas un negrib to darīt. Uzskatot Šekspīra dramaturģiju par ļoti mūsdienīgu, gribot negribot atkal jāuzsver, ka tieši Šekspīra darbiem sižeta atklāšana vien nozīmē visai maz. Saturu, kas slēpjas daudz dziļāk, neapšaubāmi, meklē visi režisori, saskaroties ar

Šekspīra drāmām. Bet dažreiz arī sadzīves veida spēles paņēmieni ir tas, kas, nesot sev līdz lieku smagnējumam, nomāc uz skatuves īpatnējo komēdijas dzirksti, domu ciņas asumu un izvirza pirmajā vietā sīzētisko notikumu. «Divpadsmitās nakts» skanējums Akadēmiskajā drāmas teātrī (režisors J. Zariņš) arī tika ierobežots šāda paša smagnējuma dēļ.

Akcentēt Šekspīra darbā viņa paustās domas, uz to pamata veidot izrādes idejisko koncepciju — tas ir īsti šekspīriski un reizē dziļi mūsdienīgi. Arī «Hamletā» — ne jau tikai Hamleta personiskajam liktenim vien mums jābūt līdzī, bet gan ar prātu un jūtām jāuztver un jāsaprot progresīva cilvēka un laikmeta sadursmes traģēdija. No šī paša aspekta gribas pieskarties traģēdijai «Otello». Arī tā sevī slēpj vienmēr jaunas traktējuma iespējas. Un varbūt tās saistās ne tik daudz ar Otello liktenstāstu, cik tieši ar divu — Otello un Jago — pasaules uzskatu sadursmi. Traktējums, kur pirmā vietā izvirzās sižets, kas stāsta par nelieti Jago un nabaga Otello, mūs vairs nevar saistīt. Bet ideju ciņa, kas visu darbību reducē uz ticību cilvēkiem vai neticību tiem, var piešķirt izrādei ļoti mūsdienīgu domas dziļumu, intelektuālu un psiholoģisku mērķtiecību un reizē saasināt arī konfliktu — ciņu starp šiem abiem pretspēkiem (piešķirot jaunas krāsas un dodot būtisku uzdevumu arī Jago tēlam). Šāda interpretācija, kādu vērojam Prāgas nacionālajā teātrī, ierosina daudz domāt Šekspīra mūsdienīga traktējuma virzienā. Ko pateikt ar lugas izrādi? — uz šo tik ļoti šodienīgo jautājumu Prāgas teātrī, liekas, ir dota atbilde. Parādīt ne tikai tēlu likteņus, bet uzlikt tiem spēcīgu domu slodzi, padarot tos par idejiskiem pretniekiem, — gribas apgalvot, ka tas ir ļoti mūsdienīgs skatījums uz Šekspīra lugas tēliem.

Grūti tagad ar mūsdienu prasību mērauklu vērtēt visas latviešu padomju teātros veidotās Šekspīra izrādes. Agrākajos gados radītas, tās ir sava laika domu un mākslas principu savdabīgs realizējums. Varbūt mums šodien gribētos redzēt kaut ko citu, par ko toreiz, skatoties vienu otru izrādi, pat nevarējām iedomāties. Akadēmiskajā drāmas teātrī izrādīja «Otello» pirms krietni daudziem gadiem (režisore V. Baļuna). Liekas, šī izrāde bija veidota kā Otello uzticības traģēdija, balstot to uz psiholoģiskām sadursmēm. Ž. Katlaps sniedza psiholoģiski bagātu un pārliecinošu Otello tēlu. Otello iekšējā bagātība mūs var saistīt un saista, tomēr ar to ir par maz, lai atklātu visu, ko sevī slēpj šī traģēdija. Nozīmīgs ir ne tikai patiess Šekspīra tēlu traktējums, bet arī laikmetisks šo tēlu atklājums uz skatuves.

Pastāv tendence tuvināt Šekspīra tēlus ikdienai, noceļot tos no

varoņu pjedestāla, likt tiem runāt vienkāršu sarunu tonī, darboties parastos apstākļos, izvadīt varoņa darbus un domas caur mūsdienu cilvēka psiholoģisko prizmu. Tiek noraidīts patoss, varoņi netiek rādīti kā varoņi, bet kā parasti cilvēki. Tas, bez šaubām, var radīt saikni ar šodien. Republikas teātros gan tieši šāda veida izrādes nav skatītas. Bet mēs jau runājām par Raiņa Dailes teātra Hamletu, par Beatriči un Benediktu, kas ar savu darbības mērķtiecību, domas asumu un psiholoģisko vienkāršību — ar mazliet cita veida līdzekļiem — tomēr kļuva ļoti tuvi skatītājam.

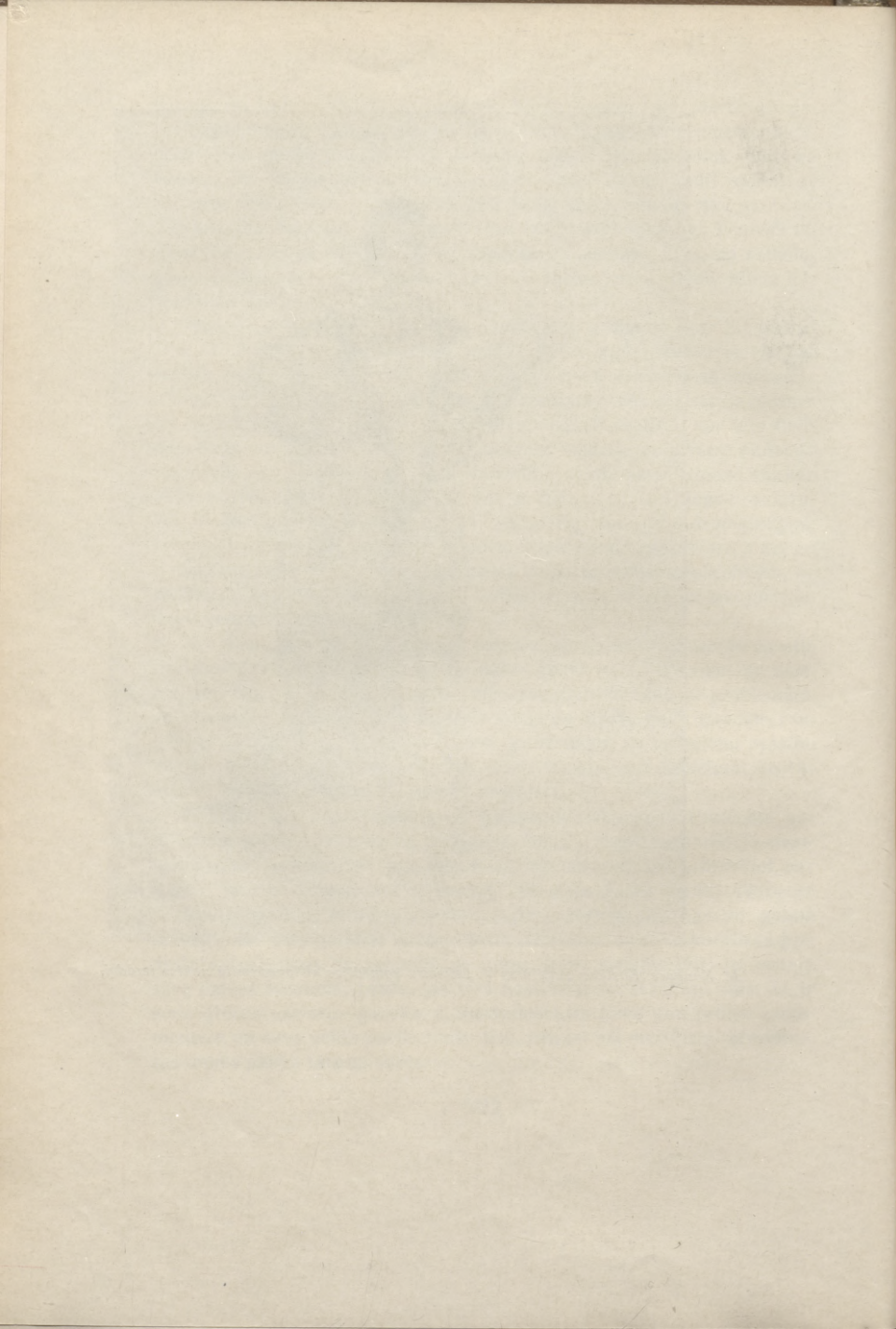
Iepriekš minēto tēla atklājuma paņēmieni, protams, nedrīkst identificēt ar tēlojuma ikdienišķīgumu, kas Šekspīra lugas uzvedumu var pat tuvināt sadzīves tipa izrādei. Šāds maldīgs novirziens, liekas, ietekmēja «Romeo un Džuljetas» izrādi Leņina komjaunatnes Valsts jaunatnes teātra krievu trupā (režisori S. Radlovs un P. Homskis), kur tēlu tuvināšana mūsu dzīves ritmam un izturēšanās veidam jau brīžam padarīja tos pārāk ikdienišķus. Līdz ar to mīlestība zaudē savu cildenumu, kas padara cilvēku par varoni. Bet, ja nav šī cildenuma, maz jēgas arī izrādei. Šodienīgums izteiksmē un vēl jo sevišķi Šekspīra dramaturģijā, acīm redzot, ir visai sarežģīta problēma, kur daudz kas atkarīgs arī no toņiem un pustoņiem, no aktieru spēles veida un režisora akcentiem, — problēma, kas dažādos iespējamajos veidos jārisina šodien un būs jārisina droši vien vēl daudzus gadus.

Bet daudzkārt vēl redzētas arī izrādes, kur Šekspīra varonis pacelts neaizsniedzamos augstumos un tādējādi zaudē ne tikai saikni ar mūsdienām, bet arī ar paša Šekspīra cilvēciskajām domām un problēmām. Jāsaka atkal — šodien mēs uz tāda veida pagājušo gadu izrādēm raugāmies ar sevišķi saasinātu skatienu, jo vērtējam no mūsdienu prasību viedokļa. Un tomēr mēs nekādi nevaram šīs prasības mikstināt, jo tās atbilst arī paša Šekspīra daiļrades viedoklim.

«Karalis Līrs» ir traģēdija ar dziļu cilvēcisku jēgu. Problēma par patiesām dzīves vērtībām un melīgo spožumu ir dzīva vienmēr. Tā neattiecas tikai uz karaļiem vai tālo Šekspīra laikmetu. Bet, domājot par Rīgas Krievu drāmas teātrī veidoto «Karaļa Līra» izrādi (režisors S. Radlovs), nāk prātā galvenokārt tikai karaļa ciešanas un galma sarežģījumi. Līrs gandrīz nevienu brīdi nenokāpa no sava karaliskā pjedestāla, traģiskais patoss ieslēdza lugas domu senajās pilīs un senajā Līra dzīves laikmetā. Likās, tas viss neattiecas uz skatītāju zālē. Tā ir sena glezna vai sena pasaka. J. Jurovskis Līra lomā gan radīja monumentālu un savā veidā pārliciecināšu tēlu, bet, lai cik meistarīgi atveidots, tas mums palika tāls un svešs.



M. Kangare. Kostīma zīmējums V. Šekspīra komēdijas «Divpadsmitā nakts» izrādei.



Vēl vairāk sava laika sadzīves apstākļos iekļauts, Krievu drāmas teātra izrādē dzīvoja «Makbets» (režisors S. Radlovs). Vides siks raksturojums, Makbeta sika psiholoģiska detalizācija — tas viss būtu labi, ja neizslēptu aiz savas platās un raibās muguras galveno — bridinājumu par briesmām, kādas sev līdzī nes tirānija, domu, kura mums šodien Šekspīra izrādē daudzkārt vairāk vajadzīga nekā vēsturisko apstākļu siks precizējums.

Laikmeta atklāšana vien — tā nav Šekspīra tēma. Domas atklāšana — tas ir galvenais Šekspīram. Un tas mums jo svarīgi arī šodien. Ja aktieris tikai atveido Šekspīra tēlu uz skatuves, bet pats tieši šajā brīdī nemeklē, kaislīgi nelaužas dzīves noslēpumos, zūd Šekspīra šodienīgā, aktīvā, aktuālā elpa.

Šekspīra lugu bagātība nav tik viegli izsmejama. Tā slēpj sevī plašas traktējuma iespējas — vielu vēl daudzu laikmetu padziļinātiem izskaidrojumiem. Renesanses laika progresīva rakstnieka radīti, dzīvi apliecinātāju ideju piesātināti, lielas mākslas apdvesti, šie darbi vienmēr būs tuvi. Arī Šekspīra lugu psiholoģiskā patiesība un izteiksmes daudzveidīgums ietver sevī dažādas interpretācijas iespējas. Komēdijā «Sapnis vasaras nakti» satiekas it kā trīs izteiksmes veidi — liriskais, fantastiskais un sadzīves rakstura (tas ietver sevī arī daudz komikas elementu). Ja izvērza par galveno vienu no tiem, — visa izrāde var noritēt gluži citā skatījumā. Tas varbūt arī palīdz atbildēt uz mūsdienīgo jautājumu: ko gribam pateikt ar izrādi?

Akadēmiskā drāmas teātra izrādē (režisors Z. Katlaps) bija līdzsvaroti visi šie izteiksmes veidi. Izrāde, cik atceramies, nebija visai spilgta. Varbūt šai komēdijai īstais traktējums radīsies vēl nākotnē, kad izdosies atrast tai visbūtiskāko izteiksmes veidu?

Atrast īsto izteiksmi, īsto pamatskaņu — šis uzdevums izvērās, inscenējot daudzas Šekspīra lugas. Apbrīnojami organiski tajās apvienojas traģiskais ar komisko, dramatiskais ar frivolo. Arī tas liek padomāt par mūsdienu teātrim pieņemamu un vajadzīgu izskaidrojumu, piemēram, tādām darbām kā «Romeo un Džuljeta». Šajā spilgti izteiktajā traģēdijā ir tik daudz dzīvesprieka, komikas, vienkārša, dvēseliska siltuma, ka Raiņa Dailes teātris (režisors E. Smilģis) pareizi darījis, veidojot izrādi uz šiem pretstatiem. Izrādes pirmā daļa ir kūsājošs dzīvesprieks par pašu dzīvi, par cilvēka prāta atjautību. Blakus Romeo un Džuljetai par vienu no spilgtākajiem tēliem izrādē izvērās renesanses dzīvesprieka apliecinātājs Merkucio (A. Dimīters). Un kā kontrasts izrādes otrajā daļā — pēkšņa, kļedzoša traģēdija. Pirmās daļas optimisms vēl akcentē šo traģismu, akcentē mūsu neizpratni par notikumu norisi.

akcentē šīs bojā ejas pretdabiskumu. Ja mēs nezinātu lugu, mēs līdz pēdējam brīdim neticētu, ka Romeo un Džuljeta ies bojā. Gribas apgalvot, ka šis optimistiskais, pretstatos risinātais traģēdijas interpretējums ir ļoti mūsdienīgs. Ja izrādes finālā galvenie varoņi būtu mazāk rādījuši savas ciešanas, bet vairāk būtu uzsvērtā protesta pilnā varonība — fināla traģisms līdz mums būtu atskanējis vēl vienreizīgāk un dziļāk.

Sekspīra domas un tēli daudzās izrādēs dzīvojuši uz mūsu republikas padomju teātru skatuvēm. Bez jau pieminētajām lugām pēckara gados republikā izrādītas arī «Jautrās vindzorietes», «Spītnieces savaldisšana», «Kā jums tik», «Gals labs — viss labs» un citi Sekspīra dramatiskie darbi. Lielu nopelni te ir ne tikai Rīgas teātriem, bet arī Liepājas, Valmieras un bijušajam Daugavpils teātrim. Bet daudz vairāk ir to Sekspīra tēlu un domu, kas vēl gaida jaunu, mūsdienīgu skanējumu. Tiem ir viss, kas mums šodien vajadzīgs, tos nevajag nekā mākslīgi pārgrozīt. Vajag tikai tos atklāt. Atklāt ar vienkāršiem, mūsu dzīvei pietuvinātiem izteiksmes līdzekļiem. Sekspīra dziļais dzīves skatījums, dziļā dzīves un cilvēku pazišana teātrim jāapvieno ar līdzvērtīgu, nopietnu mūsu dzīves skatījumu. Un Sekspīrs pats atradis paliekošu vietu mūsdienīgajā teātra mākslā.

DZĪVESPRIEKA PAUDĒJI

(Sakarā ar J. Vahtangova teātra viesizrādēm)

Nav mazums teātru, kuru izrādes allaž sagādā recenzentiem lielas galvas sāpes, kad vajag noteikt un raksturot kolektīva īpatnību, ar ko tas atšķiras no citiem. Iizrādās, ka šādas īpatnības nemaz nav — naivā un bezrūpīgā pašlāvībā uz jauno talantu svaigumu vai meistarū pieredzes bagātību viss te pakļauts nejaušībai. Maskavas Vahtangova teātra laudis tieši pret šo netikumu cinās īpaši dedzīgi un uzskata to par ļaunāko no visiem, tāpēc ka tas iznīcina mākslas darbu jau pašos pamatos, laupīdams saturam iespēju izpausties sev adekvātā un tvirtā formā, izplūdinādam to neaptveramā haosā. Šī nemitīgā cīņa ir galvenais iemesls, kāpēc tik krasi un acīm redzami izpaužas vahtangoviešu vienreizīgās un savdabīgās mākslas iezīmes: dinamiska un kvēla emocionālitate, formas krāsainība un spilgtums gan aktieru spēlē, gan visas izrādes kopskaņā, visu elementu atbilstība precīzi izvēlētajam žanram. Tas nozīmē, ka joprojām dzīvo un līdzīgu gadu gaitai pilnveidojas tradīcijas, ko radījis teātra nodibinātājs un pirmais vadītājs — izcilais režisors Jevgeņijs Vahtangovs. Šīs tradīcijas arvien vēl ir svētas, jo visa teātra dzīve un daiļrade sakņojas dziļā mīlestībā uz Vahtangovu, uzticībā viņa estētiskajiem uzskatiem. Tāpat kā 1922. gadā, kad uz padomju teātra skatuves pirmoreiz parādījās slavenā «Princese Turandota», arī šodien vahtangoviešu radošo darbu virza un veido pirmām kārtām viņu vēlēšanās sagādāt skatītājam prieku — prieku par jaunas sabiedrības tapšanu un attīstību; prieku, kas savukārt modina jaunās dzīves celtnieku sparū un atraisa viņu spēkus. Laika ritmā daudzveidīgāka un dziļāka kļuvusi priekša izpratne, bet teātra princips palicis nemainīgs: «Vajag ticēt

tautai, vajag, lai, domājot par tautas uzvaras ceļu, sirdi pildītu prieks, jo tas, kas izveidojies tautā, ir nemirstīgs.»

Tā nav nejaušība, ka kolektīvu jau 25 gadus vada **Rubens Simonovs**, kura aktieriski spožākie sasniegumi ir tieši komēdijas žanrā. Simonovs apzināti un neatlaidīgi vienmēr cieši turējies pie sava skolotāja Vahtangova mācības un novēlējumiem, taču arī pats kā nozīmīga personība jūkami ietekmējis teātra izveidošanos. Vispirms jau tas sakāms par viņa īpašām simpātijām pret komēdijisko un prasmi atrast tam iedarbīgu izteiksmi. Tādējādi arī visa teātra spožākie sasniegumi šai laikā ir tieši komēdijas žanrā — no vodeviļas un komēdijas-operetes līdz traģikomēdijai. Simonova personībai ir savs īpašs, no citiem atšķirīgs izpausmes veids, ko samanām gan viņa atveidotajos varoņos, gan iestudējumos, gan dzīves ikdienā. Tā ir viegla un smalka ironija, kuras atmosfēru šis cilvēks rada ap sevi uz katra soļa — kā elektromagnēts spēka lauku. Un šāds ironiskums piemīt arī gandrīz visām labākajām Vahtangova teātra izrādēm, kopš Rubens Simonovs kļuvis par vadītāju režisoru, tas nosaka šo izrāžu specifiku. Būdams bezgala daudzveidīgs savās izpausmes formās, tas, izrādās, spēj pildīt visdažādākās funkcijas. Ja vajag — apvaldīt un mērķtiecīgi iekļaut vajadzīgā gultnē aktiera uzbangoto jūtu brāzmu, neļaujot emocionālajai temperatūrai pārkāpt mākslas robežu un nomaldīties naturalismā. Citreiz tas dramatiskā sižetā palīdz ieraudzīt satīras elementu, kas vēlāk liek iedzirkstīties iestudējumam gluži negaidītās un jaunās krāsās (lai atceramies kaut vai Gorkija «Fomas Gordejeva» inscenējumu un Mamina-Sibirjaka «Zeltu»), palīdz padziļināt dažkārt visai tukšus dramaturga jokus un atklāt tajos pat zināmu sociālu nozīmīgumu (Sofronova «Virējiņa pie vīra», savā ziņā arī Fredro vodeviļa «Dāmas un huzāri») ...

Kā galvenajam režisoram, tā Vahtangova teātra ansamblim kopumā ne visai tikama ir saraukta pierē — ikdienā tik pazīstamā sliktā garstāvokļa pazīme. Taču nereti mēs raucam pieri, arī nopietnām filozofiskām pārdomām nodevušies, gremdēdamies cilvēka psihe dzīlēs. Vahtangovieši arī šai gadījumā labprātāk ļaujas neaptumšota dzīvesprieka rosinātai kļaju jūtu strāvai, vitālai spēles jūsmā, tiešai un enerģiskai darbībai. Intelektuāla apcere, psiholoģijas neizgaismojamie dziļumi un sarežģītība, tāpat kā tīrā traģika, nav viņu istā stihija. Un viņi tai pievēršas tikai paretam izmēģinājuma vai, kā mēdza teikt, pārmaiņas pēc. Arī panākumi šai jomā ir mazāki. Atsevišķi izņēmumi — piemēram, Nikolaja Pogodina «Cilvēks ar šauteni» un Sofokla «Elektra» — šoreiz, šķiet, tāpat kā gramatikā, tikai apstiprina likumību. Un neaizmirsīsim, ka pirmais no abiem minētajiem uzvedumiem nepavisam nevar žēloties

par laba tautas humora trūkumu, bet otrais bijis eksperimentāls pasākums. Bez tam līdzās šādiem pozitīviem piemēriem nav grūti atrast acīm redzamas neveiksmes, no kurām visraksturīgākā ir abi Šekspīra «Hamleta» iestudējumi. 1932. gadā režisoru kolēģija ar N. Akimovu priekšgalā nesekmīgi centās pārvērst filozofisku traģēdiju par burlesku, bet 1958. gadā ansamblis īsti nespēja iejusties un iedzīvoties Šekspīra domu pasaulē. Bija jūtama arī nesaskaņa starp galvenās lomas tēlotāja Mihaila Astangova racionāli analītisko spēles veidu un pārējo aktieru visai atšķirīgo spēles manieri. Vairāk vai mazāk tas pats atkārtojās G. Hauptmaņa «Pirms saules rieta» uzvedumā un N. Pogodina «Melnajos putnos». Astangova izcilais talants un aktieriskās personības spēks gan saista un aizrauj pats par sevi, tomēr izrādes nav viena lēmuma, un pats Astangovs, liekas, šeit zināmā mērā neiekļaujas. Kad viņa vietā stājas dublants, kopiespaids kļūst pavisam bāls un vienveidīgs. Tēlotājiem nav bijis pa spēkam rast istu, dzīvu kontaktu ne ar partneri Astangovu, ne ar dramaturģisko materiālu, kas šoreiz viņiem tāpat izrādījies pasvešs.

Veiksmīgi gan bijuši divi krievu klasikas iestudējumi, kuros tāpat ļoti maz kā komikas, tā ironijas elementu — Ļ. Tolstoja «Dzīvais mirotis» un F. Dostojevskas «Idiots». Tie abi iemantojuši arī lielu popularitāti skatītāju vidū, kas, bez šaubām, ir krietns panākums un apliecina trupas radošo iespēju plašo diapazonu.

Viss nule sacītais nav jāsaprot kā pašmērķīgas kritiskas piezīmes vai pat pārmetums, jo teātra darba rezultātu atklāts vērtējums bez nevajadzīgiem komplimentiem nepieciešams, lai skaidrāk un saprotamāk mums pavērtos pats darba process, ceļš uz šiem rezultātiem.

Vahtangovieši allaž bijuši paši sava ceļa gājēji — jau sākot ar lugu izvēli. Viņu repertuārs ir patstāvīgs un savdabīgs, teātra īpatnības un mākslinieciski idejiskās programmas diktēts. Gaužām reti viņi ķeras pie sacerējumiem, ko jau izrāda uz kādas citas skatuves; ja arī tas notiek, tad katrreiz tam ir īpašs pamatojums: principiāls strīds par lugas traktējumu ar otru teātri («Hamlets»), radoša sacensība («Dzīvais mirotis») vai kāds cits ne mazāk svarīgs iemesls. Un pavisam neiespējami ir blakus apsvērumi — kā finansiāli, tā personiski.

Kā šajos, tāpat arī visos citos svarīgos jautājumos pirmais un pēdējais vārds visnotaļ sakāms Rubenam Simonovam. Pietiek tikai mazliet ieskatīties teātra ikdienā, un ātri vien kļūst saprotams, ka teātra mākslinieciskā vadītāja personības zīmogs, ko samanām gandrīz vai visās izrādēs, nepavisam nav uzspiests ar varu — tas viscaur ir dabiskas norises likumsakarīgs rezultāts. Jo likumsakarīga ir Simonova stabilā

autoritāte, kas, jādomā, nebūtu mazāka, ja galvenā režisora postenī at-rastos kāds cits. Acīm redzot, Simonovs tiešām vislabāk no visiem spēj realizēt un bagātināt Vahtangova radītās tradīcijas, visdrošāk prot va-dīt teātra kuģi cauri visām vētrām un negaisiem, pāri zemūdens klintīm, visgudrāk prot audzināt jaunākos teātra saimes locekļus un ar rūpīga pedagoga gādību saliedēt visus vienotā kolektīvā. Te lieku reizi pierā-dās, ka par galveno režisoru nevar iecelt, par viņu var tikai kļūt — ar talanta, personības svāra un pašaieliedzīga darba palīdzību. Vēl vaja-dzīga mīlestība. Tāpat kā ģimenē, kas nevar pastāvēt bez vecāku un bērnu savstarpējas sirsnības un tuvības.

Rubena Simonova darba metodes, viņa un pārējā kolektīva attiecību raksturs vistiešāk un spilgtāk atklājas mēģinājumos, strādājot ar aktie-riem. Nav grūti saskatīt pamatu, uz kā balstās Vahtangova teātri šīs viskomplicētākais process skatuves mākslā, — tā ir savstarpēja cieņa, pie tam gluži dabiska un neuzspēlēta. Aktieri tiešām tic katram vārdam, ko saka galvenais režisors, vārda pilnā nozīmē ar prieku viņi acumirkli gatavi pat mainīt savu lomas traktējumu, arī tad, ja tas prasa piepūli un sagādā pamatīgas grūtības — jaušams, ka viņu palāvība ne reizi ilgajos gados nav pievilta. Tāpēc tagad tā ir tik liela un nesatricī-nāma — dažu labu reizi, kad mēģinājumu vada kāds cits režisors, rodas domstarpības, nesaprašanās, pat strīdi, bet pietiek parādīties Simonov-am, un telpā taisni fiziski sajūtama kopēja atvieglojuma nopūta: «Nu tūliņ viss būs kārtībā!» Un tiešām... Simonovs brīdī pavēro, ko dara aktieri, padomā, pārtrauc mēģinājumu un ar dažiem šķietami pavisam nenoziņīgiem aizrādījumiem, dažreiz pat tikai izmainot mizanscēnu, ievada visu atkal pareizajā gultnē. Nav bijusi ne liela runāšana, ne darišana, bet ikviens jūt, ka ir savā istajā vietā un zina, kas viņam jā dara. Tiešām apskaužama ir šā meistara redzīgā acs un tīrīgā intuī-cija, kas ļauj viņam katreiz īsā laikā atrast īsto «pogu», kas jāpiespiež, lai izzustu aplamais, kļūtu saprotams un konkretizētos situācijas parei-zais risinājums. Saprotams, ka ne redzīgā acs, ne tīrīgā intuīcija nav nokritusi no debesīm. Kā viena, tā otra ir ilggadējas pieredzes un sūru pūliņu rezultāts. Jo bez pūlēm nav sasniedzams tas it kā rotaļīgais vieg-lums, kas tik raksturīgs Simonova mēģinājumiem un Vahtangova teātra izrādēm.

Grūti atcerēties kādu citu teātri mūsu zemē, kas prasa no aktiera tik augstu profesionālismu. Citiem vārdiem runājot: gan balss, gan runas, gan ķermeņa un tā saucamās iekšējās tehnikas sistemātiskus vingrinā-jumus. Bez tiem neviens aktieris nespēj būt arvien formā, nespēj gadiem ilgi noturēties vajadzīgajā meistarības līmenī, kas profesionālu māksli-

nieku atšķir no pašdarbnieka. Vahtangova teātrī nav vietas aktieru vidū diemžēl visai populārajam uzskatam, pie kura cieši turas gan neapdāvināti slīņķi, gan ģeniāli diletanti — ka tehnikas vingrinājumi un tamlīdzīgas nodarbības padarot radošu cilvēku par amatnieku. «Mēs esam par pārdzīvojuma mākslu!» viņi dārdina un pie tam vēl piesauc Staņislavski par sabiedroto, ar to tikai apliecinādami, ka nav lasījuši pat «Mana dzīve mākslā», kaut arī tā domāta «visplašākajām lasītāju masām», nemaz nerunājot par aktieriem. Šādi runātāji pratuši jau izaudzēt savas nezāles, par ko varam pārliecināties jebkura teātra jebkurā izrādē, sevišķi, ja sākam klausīties, kā aktieri runā. Te sastopam divas galējības. Vienā gadījumā aktieris izturas un runā dabiski un patiesi, bet grūti saprast kādu vārdu no teiktā. Otrajā — teiktais ir saprotams, bet runas veids tik ērmīgs un samākslots, ka, šķiet, uz skatuves darbojas ne dzīvs cilvēks, bet kāds jauns kibernetikas eksponāts. Saprotams, ka šīm galējībām ir savas variācijas un pārejas formas, kas tās tuvina vienu otrai. Cēlonis gan abām viens — neprasme. Un, kā par nelaimi, skatuves māksla ir vienīgā, kur tas iespējams — mēs taču nevaram iedomāties ķirurgu, kas neprot rīkoties ar skalpeli, vai, teiksim, pianistu, kas nav apguvis klavierspēles tehniku. Bet aktierus, kas nemāk pat runāt, sastopam vēl bieži.

Paši aktieri te vainojami vismazāk. Arī par to varam pārliecināties Vahtangova teātrī. Seit skatītāju zālē nekad nedzirdēsīm visiem labi pazīstamo jautājumu: «Ko viņš teica?» Pat vecākās paaudzes aktieru kustības ir veiklas un plastiskas. Bet šai ansamblī nebūt nav savākti tikai brīnumbērni un ģeniji. Vienīgi aktieriem jau mācību laikā (lielum liels vairums te beiguši vienu un to pašu — Ščukina teātra skolu, kas īstenībā ir pastāvīga Vahtangova teātra studija) liek saprast, ka senā patiesība «aktieris ir vienlaikus spēlmanis un instruments» nav tukši vārdi, māca viņiem būt ne vien labiem spēlmaņiem, bet arī skanīgiem un paklausīgiem instrumentiem (citos institūtos un aktieru skolās tam, acīm redzot, tiek pievērsta nepietiekama uzmanība — to apstiprina rezultāti). Aktieri te pieradina pie sistemātiskiem individuāliem vingrinājumiem, konsekventi prasa, lai viņš ne vien saglabātu savu profesionālo māku, bet nemitīgi to vēl spodrinātu un kaldinātu tālāk. Rubens Simonovs ir arī šīs cīņas priekšgalā. «Meistarības problēma mūsu arādā man šodien liekas sevišķi svarīga,» viņš saka. Un rūpējas par apstākļiem — pirmām kārtām par žanru bagātību, daudzveidīgu repertuāru, — kas teātra ļaudīm varētu palīdzēt viņu iekšējās un ārējās tehnikas pilnveidošanā.

Pieredzes bagātais meistars labi zina, ka ar šādi sagatavotiem

skatuves māksliniekiem vieglāk strādāt, zina, ka var uz tiem paļauties. Tā savukārt izaug un nostiprinās galvenā režisora cieņa pret aktieri, viņa pašvērtība uz to. Simonovs nešaubās, ka viņu saprātīs pareizi, nešaubās, ka ikviens aktieris ir suverēns mākslinieks, kas spējīgs domāt un strādāt arī patstāvīgi — tikai vajag tam palīdzēt, nevis dresēt kā cirka sunīti, turot aiz rokas un sakot priekšā katru vārdu un intonāciju. Šajā pārliecībā sakņojas teātra darba stils, kas noprotams jau pirmajos katra jauniestudējuma mēģinājumos. Brīvā un nepiespiestā sarunā režisors neuzmācīgi, nevienam neuztiepjot savu viedokli, ar it kā garāmejošām piebildēm un viegliem mājieniem, ar iecerētās izrādes ieskicējumu eks-promptiem cenšas tikai pamodināt pašu aktieru fantāziju un pāvērst to vajadzīgajā virzienā. Ar prieku Simonovs uzklausa katru kontrpriekšlikumu un, cik vien iespējams, pūlas likt to lietā. Aktieri, to redzēdami, ar savām ierosmēm neskopojas. Tā pamazām izveidojas patiešām kolektīva un radoša darba atmosfēra, pie tam režisora autoritāte un vadošā loma tāpēc nebūt nekļūst mazāka. Drīzāk gan otrādi.

Kad topošā uzveduma galvenās līnijas iezīmētas, aktierus uz zināmu laiku atstāj gandrīz pavisam savā vaļā, lai katrs tiek vispirms galā pats ar sevi. Sākoties mēģinājumu nākošajam periodam, režisora līdzdalība kļūst arvien aktīvāka — visi iestudējuma elementi mērķtiecīgi tiek pakļauti izrādes virszudevumam. Taču tas notiek bez aktiera radošās iniciatīvas apslāpēšanas. Režisors reti kad jaucas tieši mēģinājuma gaitā un pārtrauc to. Parasti pēc kādas ainas vai epizodes visi sapulcējas vienkopus un noklausās viņa norādījumus. To raksturs atkal ir tāds, kas aktieri nevis piespiež akli klausīt cita gribai, bet liek viņam pašam padomāt un atrast īsto atrisinājumu. Tikai tad, ja tas nekādi neizdodas, Simonovs ķeras pie radikālākiem palīgīdzekļiem, dažreiz pat nospēlē priekšā kādu skatu.

Cik šāda metode ir produktīva, to redzam jebkurā Vahtangova teātra izrādē. Dabiski, ka viens uzvedums ir vairāk, cits mazāk padevis; dabiski, ka varam nebūt vienis prātis par atsevišķu lugu un lomu interpretāciju. Taču aktieru sniegums vienmēr ir augstā profesionālā līmenī, kvēlu jūtu un aizrautīga spēles prieka piesātināts. To tuvāk aplūkojot, varam saskatīt it kā trīs galvenās plūsmas, pa kurām attīstās Vahtangova garīgais mantojums aktiera mākslas jomā. Un katrai no tām var nosaukt arī savu «pārstāvi».

Jūlija Borisova savā mākslā viskrasāk pauž vahtangoviešu emocionālo izšķērdību, gandrīz ekstātiski kaislīgo atdošanos tēlojumam. Maksimāli intensīva intonācija un izteiksmes līdzekļu spoža krāsainība ir pirmie šāda spēles veida rezultāti. Te mūsu priekšā ir aktrise, kas ar



J. Borisova (Princese Turandota) Karlo Goci pasakā «Princese Turandota».

savu mākslu ne vien sagādā mums estētisku prieku, ne vien ieinteresē mūs un liek mums domāt tās pašas domas, ko domā cilvēki uz skatuves, bet, ja vajadzīgs, aizrauj un satriec, ar tādu neatvairāmu spēku ieraudama mūs savu traģisko kaislību vai komēdijiskās aizrautības virpuli un izpurinādama no mums visu ikdienas remdenību, ka ikviena izrāde ar viņas piedalīšanos izvēršas par neaizmirstamu notikumu. Un Boriso-vas varones — trauksmainā Vaļa, vitālas enerģijas pārpilnā virējiņa Pavlina, buržuāziskās morāles saplosītā Anisja Molokova, pretrunu dedzinātā Nastasja Filipovna, mūžam neaizmirstamā Turandota, «perpetuum mobile» sievietiskais iemiesojums miljonāre di Parerga — visas kļūst par mūsu domu līdzgaitniecēm.

Borisovas savdabība nav tikai skatuves darbā izkopta, tā lielā mērā jau dabas dota, it kā jau iepriekš speciāli Vahtangova teātrim radīta. Viņas temperaments tāpat laužas uz āru arī dzīvē, pat visvienkāršākajā sarunā par visnenozīmīgāko tēmatu — un tikpat eksplozīvi, kā sprādzieniem, uzliesmojumiem, kas, pat nepaguvuši pavisam apdzist,

seko cits citam nepārtrauktā virknē. Tāpēc mēģinājumos pietiek ar visniecīgāko ierosinājumu, kas rod atbalsi Borisovas fantāzijā, lai aktrise aizsviltos kā brinumsvecīte. Un tad ar nevaldāmu dedzību viņa ķeras pie lomas materiāla, mīca to un plucina, līdz tiek pie rakstura kodola, līdz ar miesu un dvēseli sajūt atveidojamā cilvēka vienreizejo īpatnību. Viņas un tēla saliedēšanās jaunā būtnē pēc tam noris neticami strauji — aktrises radošā spēja šai periodā ir kā Ēģiptes zeme pēc Nilas plūdiem. Un tad šī jaunā būtne sāk savu patstāvīgu dzīvi, tikpat kvēla un sprieģa kā viss, ko dara Jūlija Borisova.

Jurijs Jakovļevs nes sevi un skatuviski piepilda spēles prieka un radošas improvizācijas ideju, kas ir viens no Vahtangova teātra estētiskās bāzes stūrakmeņiem. Šādam raksturojumam gan it kā pretim runā viņa Viktors Kareņins, Jevgeņijs Osipovičs («Melnajos putnos») un dažas citas agrāk spēlētas lomas. Tomēr šādi nopietni un āreji atturīgi cilvēki, šķiet, nav Jakovļeva daiļrades īstā sfēra. Viņi visi ir ļoti patikami, smalkjūtīgi, inteligenti. Taču šīs īpašības piemīt jau pašam aktierim, un droši vien tāpēc viņa radītāja enerģija šeit visu laiku ir it kā mazliet inerta. Līdz ar to tēlu garīgais saturs netiek izsmelts līdz galam. Tā par galveno vērtību kļūst brīva un nepiespiesta orgāniska darbošanās, kuras nerakstītās likumības tēlotājs it kā apgūst. Tās nostabilizējas kā drošs pamats nākošajam solim — uz pilnīgu azartisku atdošanos spēles stihijai lomās, kas pamodina visu Jakovļeva māksliniecisko sparū un iztēli. Orgānika ir aktiera patiesīguma nepieciešams priekšnoteikums, tas spēks, kas piešķir pilnasinību, ticamību un īstenības elpu arī tik teatrālām figūrām kā Pantalone un Majors (Fredro «Dāmas un huzāri»), kurās iedzīvoies Jakovļevs palaiž vaļā visus grožus un dod pilnu vaļu savam nebēdnīgajam un draiskulīgajam talantam. Bez apstājas mūs smidina viņa komiskās izdarības un triki, tie ierauj kā gavilējošā rotaļā, liek straujāk ritēt asinīm, arvien možu tur mūsu dzīvesprieku. Brīvi improvizēdams, nevairīdamies dažos iestudējumos papildināt autora tekstu ar vārdiem, kas pēkšņi pašam iešaujas prātā (ja tie likumsakarīgi izriet no konkrētās darbības loģikas!), droši ļaudamies acumirkļa iedvesmai, kas izpaužas arvien jaunās formās, aktieris tomēr nekad nezaudē lomas galveno pavedienu un «neizkrit» no izrādes kopskaņojuma; viņa radošās liksmes pilnā, taču patiesā dzīvošana visneticamākajos apstākļos, neviltota ticība visam, ko viņš dara, pārvērš šo dažbrīd pat fantastisko spēli jaunā — skatuviskā īstenībā. Tas viss liek atcerēties leģendāros delartiskās komēdijas meistarus, kuru tautiskās un tāpēc vienmēr optimistiskās tradīcijas atdzīvojas un atmirdz jaunās krāsās, kad uz skatuves ir Jurijs Jakovļevs.

Nikolajs Gricenko... Daudzveidība, kas ir viena no redzamākajām Vahtangova teātra iezīmēm, raksturo arī šo mākslinieku. No daudzveidības ceļš ved uz sintēzi, — kad aktieris var tēlot jebkuru lomu un katreiz viņa sniegums būs vienādi augstas kvalitātes, jo visa viņa daiļrade kalpo vienam, visu apvienotājam mērķim, un tās atsevišķos posmus vienā mezglā saista spilgtas personības spēks.

Nikolajā Gricenko nav mazāk emocionāla spēka un degsmes kā Jūlijā Borisovā. To apstiprina Fjodors Protasovs un kņazs Miškins. Viņam nepiemīt arī mazāk aktieriskas aušības kā Jakovļevam. Lai tikai atceramies Tartalju, Tihonu Molokovu, Stepanu Kazaņecu! Bez tam viņam ir pašam savs skatījums uz lietām un parādībām, savs pasaules vērtējums. Un savs veids, kā izteikt to, ko viņš domā, jūt, grib mums pasacīt. Neiedragājams pamats, uz kā balstās itin viss, ko dara šis aktieris, ir patiesība. Tas ir arī mērs, ar kuru viņš pārbauda pat katruniecīgāko sīkumu. Ikvienā iestudējumā un jau kopš pirmā mēģinājuma. Iekāms patiesība nebūs atrasta, satverta un sajusta, Gricenko neteiks neviena vārda, neizdarīs nevienu kustību. Toties, sataustījis lomas dzīvo, reālo kodolu, viņš kā buru kuģis, ceļa vējam ceļoties, arvien drošāk un nemaldīgāk dodas uz priekšu, apaudzēdams tēla pamatkodolu arvien jaunām un jaunām īpašībām, kuru savienojums drīz vien izsauc gaidīto reakciju — dzimst pilnskanīgs, dzīvs raksturs (dzīvs un ticams ikvienā žanrā), ko atkal radijis padomju teātra «tūkstošveidis», aktiera mākslas meistars Nikolajs Gricenko.

Bez šaubām, šie trīs nav vienīgie labākie un interesantākie Vahtangova teātra aktieri — viņi ir tikai paši raksturīgākie gan visa ansambļa stilam kopumā, gan katrs savai plūsmai īpaši. Atliek vienīgi vēlēties, lai rastos vēl režisors, kas varētu kādreiz nākotnē, kolektīvu vadot, iet tālāk tā gaitu, ko sācis Jevgeņijs Vahtangovs un tik ražīgi turpina Rubens Simonovs.

NIKOLAJS AKIMOVŠ
UN ĻEŅINGRADAS KOMĒDIJAS TEĀTRIS

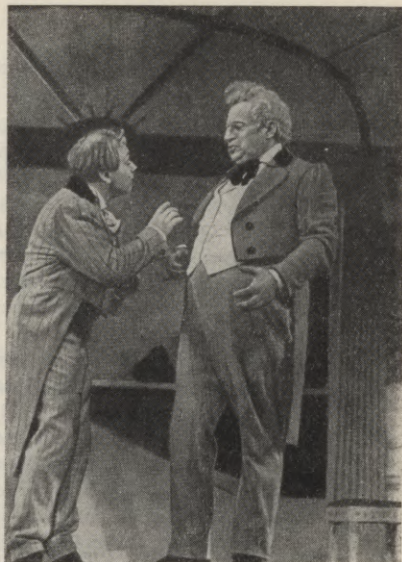
«Smieklī liek krist elkiem, lauru vainagiem un algām, tie brīnumdarītāju svētbildi pārvērš par nomelnējušu un sliktu glezniņu.» Sie Hercena vārdi neparasti trāpīgi raksturo smieklī graužošo spēku. Graujošo? Bet varbūt radošo? Smieklī ir ierocis. Smieklus, tāpat kā jebkuru ieroci, var izmantot vai nu cīņā par cilvēku laimi, vai arī vērst pret tiem. Ar smieklīem, tāpat kā ar ieročiem, jārikojas prasmīgi. Viens no izcilākajiem smieklī meistariem ir Ļeņingradas Komēdijas teātra galvenais režisors PSRS Tautas skatuves mākslinieks Nikolajs Akimovs.

Šā teātra kolektīvs izvirzījis sev cildenu uzdevumu — ar smieklī ieročiem graut visu veco, atmirstošo, visu, kas traucē mūsu dzīves normālo attīstību, un palīdzēt radīt jauno, komunistisko sabiedrību.

Ļeņingradas Komēdijas teātri pamatoti dēvē par Akimova teātri, — padomju teātra meistars Nikolajs Akimovs nosaka visa šā kolektīva dzīvi un darbību, sākot ar teātra daiļrades kredo un beidzot ar teātra foajē noformēšanu. Visas šā teātra uzvaras un neveiksmes nesaraucjami saistītas ar N. Akimova uzvarām un neveiksmēm.

Oficiāli teātris izveidojies 1929. gadā, bet tā faktiskā dzimšana saistās ar 1935. gadu, kad kolektīva vadību uzņēmās N. Akimovs, kas tajā laikā bija jau pazīstams režisors un dekorāciju mākslinieks.

N. Akimovs bija jau strādājis kā dekorators labākajos mūsu zemes teātros — J. Vahtangova teātri, Revolūcijas teātri, Otrajā Maskavas Dailes teātri, Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātri un Lielajā dramatiskajā teātri. Sekmīgi N. Akimovs darbojās grāmatu grafikas, portreta, plakātu nozarē, sāka strādāt arī kā filmu mākslinieks. Tajā pašā



N. Trofimovs (Siņičkins) un V. Usakovs (grājs Zefirovs) A. Bondī lugā «Levs Guričs Siņičkins».

laikā viņš neatlaidīgi meklēja ceļu uz režijas mākslu, — veidoja dekoratīvo noformējumu (kopā ar B. Žukovski) A. Korneičuka «Eskadras bojā ejai» Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī un Šekspīra «Hamletam» J. Vahtangova teātrī.

Kaut arī N. Akimova radošo meklējumu loks bija plašs, tomēr jau ar 30. gadiem arvien noteiktāk iezīmējās viņa tieksme uz komēdijas žanru. Tieši tas ierosināja viņu 1933. gadā pie Ļeņingradas muzikholā kopā ar jaunajiem aktieriem organizēt eksperimentālu studiju, lai veidotu sintētisku izrādi. Tomēr studijai neizdevās ilgi darboties, drīz vien to slēdza. N. Akimovam vajadzēja meklēt jaunu iespēju turpināt sekmīgi sāktos meklējumus režijas laukā. Tāda izdevība radās 1935. gadā, kad viņam piedāvāja uzņemties vadību Komēdijas teātrī, kuru bija paredzēts slēgt. Kopā ar N. Akimovu uz šo teātri pārnāca jaunie aktieri no eksperimentālās studijas un uzsāka cīņu ar vecajām darba metodēm. So jauno aktieru vidū bija arī J. Jungere un A. Beniaminovs — tagadējie Nopelniem bagātie skatuves mākslas meistari, teātra veterāni. Neatlaidīgais darbs vainagojās panākumiem — teātri nevajadzēja slēgt. Drīz kolektīvs ieguva jaunu lielisku komēdiju aktieru papildinājumu. Teātrī sāka

strādāt A. Zarubina, I. Goševa, L. Suharevska, P. Suhanovs un citi, tagad pazīstami aktieri.

Pamazām jaunais kolektīvs izveidoja savu māksliniecisko seju. Teātris nodibināja radošus sakarus ar talantīgākajiem padomju komēdiju rakstniekiem. Viņu vidū bija Vasiliji Skvarkins un Jevgeņijs Svarcs, kas ļoti tuvi teātra mākslinieciskajai manierei un garam. Kopš 1936. gada N. Akimovs izvirzīja uzdevumu pēc iespējas plašāk atainot uz teātra skatuves pasaules dramaturģijas galvenos attīstības posmus ar tās labākajiem paraugiem. Repertuārā parādījās Sekspīra «Divpadsmitā nakts», Lope de Vegas «Suns uz siena kaudzes» un «Valensijas atraitle», Šeridāna «Mēlnesības skola».

Lielais Tēvijas karš pārtrauca teātra radošos meklējumus. Kolektīvs evakuējās uz mūsu zemes aizmuguri. Pārvarot smagos darba apstākļus (dekorācijas un rekvizītes bija palikušas bloķētajā Ļeņingradā), kolektīvs turpināja intensīvi strādāt. Repertuārā bija galvenokārt padomju dramaturgu patriotiskas lugas, kas stāstīja par padomju cilvēku dzīvi un viņu smagajos kara gados. Veiksmīgākie bija A. Faiko «Aktīses», V. Dihovičnija «Brāliša» un G. Florinska «Akmens salas» iestudējumi.

1945. gada vasarā, gandrīz pēc četrus gadus ilgas prombūtnes, Komēdijas teātris atgriezās Ļeņingradā. Varonīgās pilsētas iedzīvotāji, kas bija uzvarējuši badu un nāvi, pēc kara laika ciešanām un pārdzīvojumiem vairāk nekā jebkad agrāk izjuta nepieciešamību pēc smaida un jautra, asprātīga vārda. Komēdijas teātris sāka sezonu ar «Ļeva Guriča Siņičkina» izrādi (lugu sarakstīja A. Bondi pēc D. Ļenska senās viedviļas). Teātris iestudēja jaunu repertuāru — K. Simonova «Krievu jautājumu», V. Masa un M. Červinska «Par draugiem-biedriem», L. Mamočkina «Vecos draugus», S. Mihalkova «Smiekļus un asaras», L. Ļeonova «Vienkāršo cilvēku», E. Petrova «Miera salu», A. Arbuzova «Tikšanos ar jaunību». Teātris neatlaidīgi turpināja darbu ar klasiku. Izcilu pēckara perioda iestudējumu vidū jāmin A. Ostrovska «Dzīvā vietā» un «Ne vienmēr runcim krējuma pods», A. Suhovo-Kobiļina «Krečinska kāzas».

Sajā laika posmā teātra afišā parādījās arī dažas idejiskā un mākslinieciskā ziņā vājas lugas. Viens otrs azartā nonācis kritiķis jau gribeja teātra režisoram N. Akimovam atņemt tiesības saukties par reālistu, saskatot viņa nepārtrauktajos eksperimentos kaut ko tādu, kas neatbilst mūsu mākslas attīstības ģenerāllīnijai. Bija tādi, kas uzskatīja, ka viņš nav tautisks, citi pārmeta viņam kosmopolitisma tendences, estēticismu un citus maz pamatotus grēkus.

Sādi personības kulta recidīvi bija par iemeslu tam, ka 1949. gada augustā N. Akimovam vajadzēja atstāt Komēdijas teātri, kurā viņš

atgriezās tikai 1956. gadā (pēc lieliskajiem N. Saltikova-Šcedrina «Ēnu» un A. Suhovo-Kobiļina «Lietas» inscenējumiem).

Nikolajs Akimovs atkal varēja savus spēkus un talantu atdot kolektīvam, ar kuru kopā bija strādājis tik daudzus gadus. Jaunais Komēdijas teātra darbības periods iezīmējās ar lielām uzvarām, kas bija iespējamās tikai tādā labvēlīgā atmosfērā, kāda radošiem meklējumiem izveidojās pēc vēsturiskā 22. partijas kongresa, kas likvidēja personības kulta paliekas un pavēra neparasti plašas perspektīvas mūsu zemes teātra mākslas attīstībai.

Ļeņingradas Komēdijas teātra viesizrādes Rīgā 1964. gada vasarā bija zināmā mērā it kā teātra kolektīva atskaite Rīgas skatītājiem par šī sava pēdējā daiļrades posma darbu.

Viesizrādes, kā jau varēja paredzēt, sākās ar Jevgeņija Svarca «Ēnas» izrādi, kas pieskaitāma teātra repertuāra zelta fondam.

J. Svarca daiļrade, kuru diemžēl mūsu teātri līdz šim nav pienācīgi novērtējuši, savu māksliniecisko un idejisko centienu ziņā ir ļoti tuva Komēdijas teātrim, uz kura skatuves uzvestas gandrīz visas lieliskās pasaku meistara lugas. Izrāde «Ēna» ir viens no izcilākajiem teātra un paša N. Akimova — režisora un dekoratora — sniegumiem. Tieši šajā izrādē spilgti iezīmējas Komēdijas teātra radošā rokraksta īpatnības un «Akimova stils» komēdiju iestudēšanā. «Ēna» ir Komēdijas teātra daiļrades kredo, tā idejiskais un mākslinieciskais manifests.

Vai N. Akimovs vada izrādes režiju, sacer rakstu vai veido grāmatas ārējo ietēpumu, — viņa jaunradei vienmēr raksturīga dzīves attēlošana dialektiskā attīstībā, nepārtrauktā virzībā uz priekšu. Visur — vai tā būtu sabiedriski politiskā dzīve vai cilvēku savstarpējās attiecības, teātra darba organizācija vai arhitektūras attīstība — N. Akimovu arvien saviļņo ciņa, visa jaunā, talantīgā, augošā uzvara pār veco, konservatīvo.

Tāpēc nav brīnums, ka Jevgeņija Svarca luga «Ēna», kuras galvenais konflikts slēpjas gaismas un tumsas (Cilvēka un Ēnas) ciņā, ir tik tuva N. Akimovam, viņa daiļrades galvenajai līnijai. Savā režisora ekspozīcijā N. Akimovs rakstīja:

«Visām aktuālajām sadzīves tēmām, kas ir mūsu satīras cienīgas, var konstatēt kopēju izcelšanos. Kas ir karjerisms, ja ne vēlēšanās aplinkus ceļiem iegūt to, kas pēc taisnības pienāktos citiem? Kas ir cilvēka vienaldzība pret radošu domu, pret jauno, ja ne apslēpta ciņa par veco? Kas ir formāla attieksme pret cilvēkiem un darbu, ja ne iesīkstējais naidis.

pret visu dzīvo, augošo, pret to parādību būtību, kuras kopsummā veido dzīvi? Kas ir ķildu meklēšana, tiesāšanās, tenkošana, intrigu dzišana, ja ne aktīva cīņa pret mūsu dzīves jaunajām formām, ja ne mēģinājums bremsēt radošu darbu, sagraut kopējā darbā izveidojušās cilvēku attiecības, cenšanās radošo enerģiju novirzīt tukšgaitā?»

Naidis pret visu parazitisko dzīvē, kurš izskan šajos vārdos, N. Akimova iestudētajā un noformētajā izrādē «Ēna» ieguvis interesantu izpausmi.

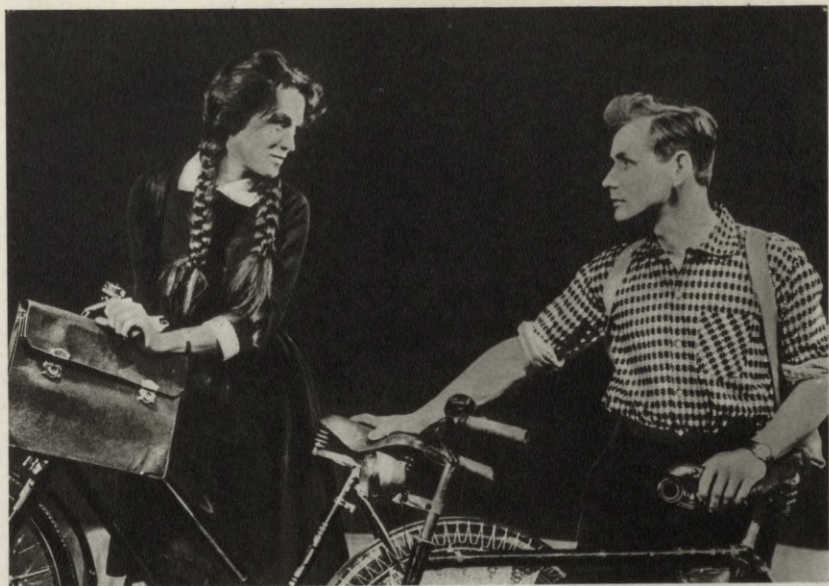
Sajā savdabīgajā uzvedumā izpaužas liela mīlestība pret J. Svarca daiļradi, viņa dramaturģijas īpatnību dziļa izpratne. Dramaturgs, ņemdams savai lugai par pamatu Andersena «Ēnas» sižetu, ievērojami izmainījis izcilā dāņu rakstnieka pasakas idejiski filozofisko jēgu un radījis jaunu, dziļi saviļņojošu un šodienīgu darbu. Luga stāsta par vīrišķīgu un godīgu zinātnieku, kas gandrīz kļūst par savas ēnas upuri.

J. Svarca novatorisms, protams, ir ne tikai tas, ka viņš izmainījis Andersena pasakas sižetu, bet gan tas, ka, attēlojot zinātnieka cīņu ar ēnu, liek sajūst šīs divkaujas sociālo atmosfēru, parāda lielu grupu cilvēku, kuri ar savu izdabāšanu, glēvumu, neiejaukšanās politiku vai vienkārši pasivitāti palīdz ēnai iekarot varu. Nosodot šos cilvēkus, viņu garīgo nabadzību, dramaturgs aicina visus godīgos cilvēkus neatlaidīgi cīnīties ar ļaunumu, lai kādās neparastās formās tas arī izpaustos.

Svarca «Ēna» bagāta spilgtiem raksturiem, asprātīgām metaforām un gudriem aforismiem, tās valoda tēlaina. Luga uzrakstīta pasaku komēdijas jeb, pēc N. Akimova apzīmējuma, fantastiskās komēdijas žanrā, kas vēl maz izplatīts un iestudēšanai sarežģīts.

Ļeņingradas Komēdijas teātris pirmais pavēra «Ēnai» ceļu uz skatītājiem. Jāatzīst, ka teātra kolektīvs godam veicis šo grūto uzdevumu un radījis izrādi, kurā sabiedriski nozīmīga tēma reti veiksmīgi apvienojas ar spilgtu teatrālu formu, izrādi, kura sekmīgi turpina krievu realistikās komēdijas labākās tradīcijas un kurai tajā pašā laikā piemīt Svarca dramaturģijai raksturīgās patiesi novatoriskās iezīmes.

Teātris ļoti precīzi uztvēris lugas stilistikās īpatnības — aizkustinošas lirikas un poētiskuma apvienojumu ar asu, pret buržuāzisko sabiedrību un mietpilsonismu vērstu satīru. Izrādē valda tā fantastiskā ikdienišķības atmosfēra, kas pilnīgi nepieciešama Svarca lugu uzvedumiem. Šajā izrādē parastos ikdienišķos notikumos ievijas fantastikas elementi, savukārt fantastiskajā var saskatīt parasto, mums pazīstamo. Kopā ar Zinātnieku (G. Voropajevu) ieradušies fantastiskajā zemē, mēs saskatām šīs zemes notikumus un ļaudis tādas iezīmes, kas raksturīgas tām pasaules valstīm, kur valda ļaunums, bet tajā pašā laikā šajā zemē

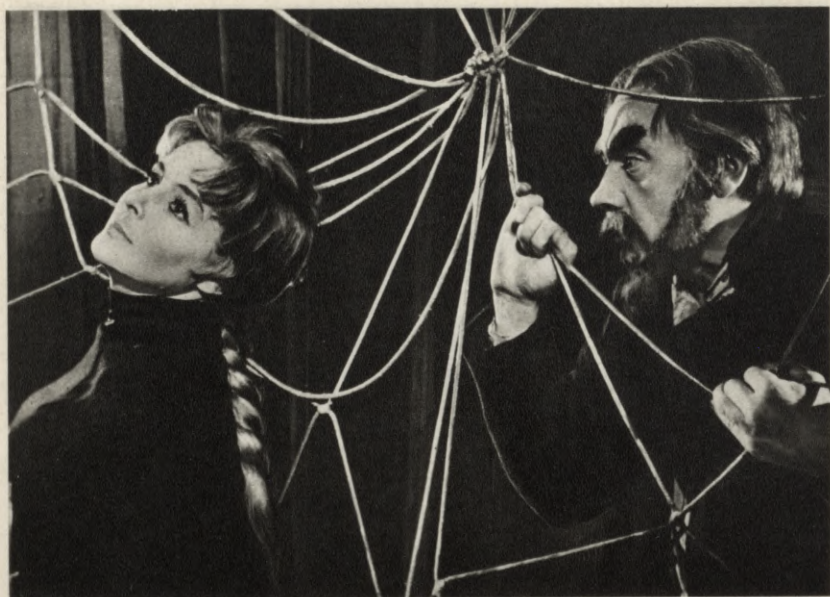


1963./64. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris.

V. Vinerte (Kristīne), J. Samauskis (Paulis) I. Indrānes romāna «Lazdu laipa» dramatisējumā.

Skats no izrādes «Lazdu laipa».





1963./64. g. sezona. Rīgas Operetes teātris.

L. Beļikova (Varja), V. Ruško (Agažons), T. Hreņņikova operetē «Simts velnu un viena meitene».

1963./64. g. sezona. Valsts Liepājas teātris.

Skats no I. Kalmana operetes «Silva» izrādes.



risinās daudz tāda, kam noticēt var tikai ar fantāzijas palīdzību, «Ēna» ir dažādu teātra tradīciju sakausējums. Tā šī luga arī ir iestudēta Komēdijas teātrī.

N. Akimovs vienmēr uzstājas kā kaismīgs teātra polifoniskās dabas aizstāvis, tiecas teātra mākslā izmantot visus viņam pieejamos izteiksmes līdzekļus. «Ēnas» uzvedumā ar dekoratīvo noformējumu, gaismu, mūziku, mizanscēnām, trokšņiem un visu mūsdienu teātra aktieru mākslas arsenālu — lomu psiholoģisku izstrādājumu, plastiku, grotesku, ekscentriku, bufonādi — režisoram izdevies iedzīvināt to teiksmainības un ironijas apvienojumu, kas ir Svarca lugas dvēsele, tās mākslinieciskā īpatnība. Tieši tas rada šo jaukās vienkāršības un gudru domu atmosfēru, kuru mēs izjūtam, skatoties «Ēnu» Komēdijas teātrī.

«Pasaka tiek stāstīta nevis tāpēc, lai apslēptu, bet gan lai atklātu, pateiktu pilnā balsī to, ko domājam,» — apgalvo Jevgeņijs Svarcs. To pašu apliecina arī Jeņingradiešu izrāde.

Visas lugā darbojošās personas izrādē sadalītas divās grupās, kas cīnās savā starpā. No vienas puses Zinātnieks un viņam bezgala uzticīgā Anunciāta, no otras — Ēna, visa jaunā iemiesojums, un tie, kas palīdz tās cīņā pret Zinātnieku. Pakāpeniski saasinot konfliktu starp Zinātnieku un Ēnu, režisors saskaņā ar autora ieceri nedod iespēju nevienam no personāžiem izlavīties no šīs cīņas, stāvēt malā. Jaunais un godīgais Doktors (A. Savostjanovs), kas jūt simpātijas pret Zinātnieku, savas «pārāk lielās ģimenes» dēļ nevar stāties preti Ēnai un kļūst par drauga nodevēju, faktiski palīdzot Ēnai, kaut gan nodomi tam bija labi. Doktors kaunas par savu vājumu un bezpalīdzīgumu, taču viņš vēlas mierīgu, pārtikušu dzīvi. Teātris it kā saka skatītājam, ka mūsu laikos, kad noris nežēlīga cīņa starp labo un ļauno, cilvēks var atrasties tikai vai nu vienā, vai otrā pusē. Neiejaukšanās šajā cīņā, no kuras atkarīga cilvēku laime, ir nodevība pret labo. Izrādes iestudētāji visus spēkus veltījuši šīs domas spilgtai atklāsmei.

Aktieris L. Milinders, kas veiksmīgi tēlo galveno lomu, labi izpratis tēla būtību un jau no pirmā iznāciena līdz pat fināla monologam neatlaidīgi un konsekventi atmasko Ēnas egoistisko un plēsonīgo dabu, parādot to nevis statiski, bet atklājot tajā apslēptos potenciālos spēkus, kas atbrīvojušies var atnest ļaudīm daudz ļaunuma. L. Milindera Ēna ir gudra, izmanīga, to pārņēmusi viena nepārvarāma kaislība — tikt pie varas, neatteikties ne no kādiem līdzekļiem tās iekarošanā. Skatieties, cik briesmīga un bīstama ir Ēna, apturiet tās virzīšanos uz priekšu! — aktieris mūs brīdina. L. Milinders tēlo savu lomu ar patiesu artistiskumu, lieliskā tehniskā sagatavotība palīdz viņam pilnīgi

iemiesot režisora ieceri un, veiksmīgi izmantojot ārēja izteiksmīguma paņēmienus, atklāt tēla būtību. Atcerēsimies, kā Ēna, nokritusi uz kāpnītēm, kas ved uz troni, krampjaini raustās, ar kājām ķerdamās pie troņa un pēdējiem spēkiem mēģinādama noturēties pie tā. L. Milindera Ēna ir draudīga, tas piešķir Zinātnieka un Ēnas cīņai lielāku nozīmīgumu.

Mazāk iespaidīgs šajā divkaujā ir Zinātnieks. A. Voropajeva tēlotāis Kristiāns-Teodors ir labsirdīgs, patikams un uzreiz iekaro skatītāju zāles simpātijas. Viņš mīl cilvēkus, tic to talantam un nicina uzpūtību, mulķību, mietpilsonību, viņš šausmās nodrebinaš, saduroties ar karaļa galma pārstāvju nelietīgumu. Tomēr tēlam trūkst iekšējas attīstības, tas ir statisks. Zinātnieks-Voropajevs līdz pat izrādes beigām paliek tikai labā personificējums, bet nepāraug cīnītājā, kas izpratis, ka vienīgais līdzeklis ļaunuma pārvarēšanai ir nesaudzīga cīņa ar to.

Toties šī patiesība ir skaidra Zinātnieka vistuvākajam un uzticamākajam draugam — Anunciātai (V. Karpova). Šī vienkāršā, naivā, pat mazliet lempīgā meitene, kas paš aizliedzīgi mīl Zinātnieku, labi zina, kādā zemē un pie kādiem cilvēkiem atbraucis tās draugs, un uzskata par savas dzīves jēgu viņu aizsargāt. Tieši šis interesanti atveidotais tēls pauž galveno izrādes domu — cilvēki, cīnieties par savu laimi un jūs uzvarēsiet!

Otrā cēliena skatuves formējuma kompozicionālais centrs ir pieminekļis, ar kuru N. Akimovs simbolizējis karaļa varas pompu, bezjēdzību un nepastāvīgumu. Vara zaldāts sēž zirgā, kas ar trim kājām tik tikko turas uz augstā, bet ļoti šaurā pjedestāla. Zem šāda pieminekļa slepeni apspriežas sabiedrības pīlāri — prātu izdzīvojošais Pirmais ministrs (N. Haritonovs) un Finanšu ministrs, kuru lieliski tēlo (pareizāk sakot — galīgi iznīcina!) Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks A. Beniaminovs.

Ļeņingradiešu izrādē atmiņā paliek arī aktieri N. Korņeva (Princese), I. Lurjē (Majordoms), A. Prohorova (Jūlija Džulija) un daudzi citi, bet galvenais — no «Ēnas» izrādes skatītājs aiziet ar liksmu, gaišu noskaņojumu. Taču šai liksmajai sajūtai pievienojas arī pārdomas — kāpēc teātri tik lēni pārņem stafeti, kāpēc maz uzved lieliskā padomju dramaturga Jevgeņija Švarca lugas, kas neapšaubāmi greznotu teātru repertuāru.

N. Akimovam ir tādas lugas-pavadoņi, no kurām viņš nekad nešķiras. Ieinteresējies par lugu un reiz to uzvedis, viņš kā pētnieks turpina ar to strādāt un bieži vien neapmierinās ar vienu iestudējumu, meklē-

dams tai pēc iespējas precīzāku skatuvisko iztulkojumu. Tādas lugas kā J. Švarca «Ēna» un «Drakons», Šekspīra «Divpadsmitā nakts» un A. Suhovo-Kobiļina «Lieta» N. Akimovs iestudēja vairākas reizes. Tā nav vēlēšanās iet iemītas takas, bet drosmīga cenšanās atgriezties pie agrāk veiktā darba, ja tas nav pilnīgi izsmelis dramaturga un režisora ieceri.

A. Suhovo-Kobiļina «Lietu» N. Akimovs pirmo reizi uzveda 1954. gadā uz Ļeņingradas Padomes teātra skatuves. Šī lieliskā luga, kas desmitiem gadu nebija redzējusi rampas gaismu, ar N. Akimova palīdzību ieguva jaunu skatuves dzīvi padomju teātri.

Gandrīz par katru izrādi, kuru iestudējis un kurai dekoratīvo noformējumu darinājis N. Akimovs, gribas teikt, ka tā ir savdabīga. Šīs izrādes vienmēr ir diskutējamas, tajās daudz negaidīta, neparasta, tās var patikt vai nepatikt, bet tām piemīt tas vienreizīgums, kas vispār raksturīgs N. Akimova mākslai. Režijā N. Akimovu nodarbina problēmas, kuru risināšanai viņš veltījis daudzus gadus.

Viena no šādām problēmām ir skatītāja emocionāla sagatavošana izrādes sākumā, tā uzmanības koncentrēšana uz lugas darbību. Par šo jautājumu N. Akimovs raksta:

«Pēc manām domām jau pirmajos izrādes brīžos skatītājs nedaudz «jāuzlādē», šim «uzlādējumam» kā kamertonim jānoskaņo skatītājs izrādes kopējā tonkārtā. Skatītāja pakāpeniskas ieinteresēšanas metode man šķiet nepareiza. Izrādei ir svinīgs raksturs. Arī banketā pie galda aicina visus reizē. Banketa kopskats būtu daudz nabadzīgāks, ja viesi dotos pie galda ik pēc laiciņa, pa vienam apsēstos un sāktu knibināties ap ēdieniem.

Precīzam izrādes fināla apzīmējumam lieto vārdu «beigas». Precīzam sākuma apzīmējumam šāda vārda nav, tas būtu jāatrod...»

A. Suhovo-Kobiļina «Lietas» prologā viņam izdevās nodemonstrēt šīs domas praktisku iemīšojumu. Izrāde sākas ar «dienesta personu kāpnēm». Augšup ved kāpnes, uz tās pakāpieniem izvietojušies visi personāži. No nelielās grupas «nenozīmīgu ierēdņu un privātpersonu» pašā apakšā līdz «Visai svarīgajai amatpersonai», kas stāv uz augšējā pakāpiena, ir milzīga distance. Lai to noietu, jāizlaužas cauri visai ierēdņu ierindai. Te ir titulētie augstmaņi, valsts padomnieki, kancelejas priekšnieki, galda priekšnieki, eksekutori, «priekšniecība» un «spēki». Patiešām nelaimīgs ir Muromskis, kam vajadzēja sadurties ar šo sastingušo, pret visu vienaldzīgo ļaužu armiju.

Šis prologs ir visas izrādes kamertonis. Tas ir «Lietas» dramatiskā konflikta sociālās būtības spilgts vispārinājums.

Sajā izrādē mēs sastopamies ar Akimovu-satirīķi. Teātris dzēlīgi

izsmej Krievijas impērijas birokrātiskās valsts mašīnu, ierēdņu aprobežotību. Taču ne tikai izsmej, bet arī brīdina, atgādina mums, ka ar šīs drausmīgās kukuļņēmēju, prāvnieku un pielidēju pasaules atliekām vēl šad tad gadās sastapties arī šodien. Teātris aicina ar tām cīnīties. Ļoti precīzi šīs domas izteikšanai atrasts negaidītais lugas fināls. Tumšs, piesnidzis ceļš ar svitrainām būdiņām un patvaldnieciskās Krievijas divgalvaino ērgli, pa ceļu aiziet kukuļņēmējs Tarelkins. Snieg, Tarelkina drūmā figūra izzūd tumsā, bet mūs neatstāj urdoša doma — uz kurieni šis cilvēks aizgāja, vai viņš nejauši negadīsies mūsu ceļā? Tas piešķir uzvedumam sabiedrisku jēgu.

«Lietas» izrādei Komēdijas teātrī atrasts ļoti precīzs ritms. Mūndrais, vienmērīgais ritms, kādā visu laiku darbojas un kustas ierēdņi, raksturo viņu dienesta bezjēdzīgumu. Lugas iestudētāji visiem līdzekļiem centušies akcentēt šo ierēdņu automātisko rīcību. Laiku pa laikam viņi skrāda gan šurp, gan turp ar dažādiem papīriem rokās. Tie nav cilvēki, bet manekeni, vienaldzīgi pret visu, atskaitot priekšnieku pavēles. Tādēļ mēs nevaram nejust līdz nabaga Muromskim (L. Koļesovam), kas kļuvis par šo zirnekļu upuri.

Izrāde ir gara. Muromska lieta ilgst bezgalīgi. Šim naivajam un drusku dīvainajam vecajam vīram jāsaskaras gan ar laipno, uzmanīgo un demokrātisko kukuļņēmēju Varavinu (P. Pankovs) un ar viņa uzticamo skolnieku Tarelkinu (G. Teihs), gan ar pārcentīgo kalpotāju-eksekutoru Živcovu (I. Poļakovs), gan arī ar šķietami izsmalcināto kņazu (V. Uskovs) un ar daudziem citiem līdz pat monumentālajai «Visai svarīgajai personai» (A. Savostjanovs).

Tā ir drausmīgu tipu galerija. Teātris pratis tos pienaglot pie kauna staba ar skaudras satīras līdzekļiem. «Lieta» Komēdijas teātrī ir šodienīga, kaismīga, vajadzīga izrāde.

Lielu uzmanību Komēdijas teātra kolektīvs velta krievu un ārzemju dramaturģijas klasikai. Bez tam, cenšamies paplašināt savu repertuāru, viņi neatlaidīgi meklē iespējas likt skanēt no skatuves arī labākajiem pasaules literatūras darbiem, kas nav domāti teātrim. Lai realizētu šo mērķi, N. Akimovs iet neparastu un novatorisku ceļu, tieši izmantojot literāro materiālu bez dramatizētāja starpniecības. Tas ir riskants ceļš, bet vai gan var atņemt teātrim tiesības riskēt, eksperimentēt, vēl jo vairāk tad, ja runa ir par tādu grūtu uzdevumu kā Čehova stāstu vai Bairaona poēmas iestudēšanu? Daudz zemūdens klinšu uzglūn teātrim šajā

ceļā. «Raibo stāstu» (pēc A. Čehova) un Bairaona «Dona Zuāna» izrādes liecināja, ka Komēdijas teātrim visumā izdevies pārvarēt šīs grūtības, pierādīja, ka N. Akimova meklējumi šajā virzienā bijuši likum-sakarīgi, un uzskatāmi nodemonstrēja šī eksperimenta pozitīvās īpašības un trūkumus.

Nevar neizjust pateicību pret teātra kolektīvu par veiksmīgo mēģinājumu iepazīstināt skatītājus ar Čehovu-stāstnieku. Nezin vai būtu nozīme pat mūsu vislabākajiem dramaturgiem dramatizēt Čehova stāstus, kas ir neparasti dramaturģiski gan kompozīcijas un konfliktu, gan raksturu un lakoniskās, sulīgās valodas ziņā. N. Akimovs, kas iestudēja «Raibos stāstus» un veidoja tiem dekoratīvo noformējumu, to izprata un ar lielu mīlestību un saudzību izturējās pret Čehova miniatūru tekstu, neko neizmainīdams un nepierakstīdams klāt. Izrāde jau sešus gadus nenozūd no teātra repertuāra un arvien gūst lielus panākumus, kas pierāda, ka šāda pieeja A. Čehova daiļrades mantojumam bijusi pareiza.

Kad atveras priekšskars, redzam neparasti aizkustinošu, vienkāršu, vecu pensneju virs atvērtas grāmatas. Un teātris uzreiz iekaro mūsu uzticību. Šis pensnejs, kuru mēs redzam visas izrādes laikā, ir lielisks mākslinieka atradums. Atklāti runājot, mēs taču nācām uz teātri zināmā mērā skeptiski un pat kareivīgi noskaņoti. Kaut kur sirds dziļumos mēs varbūt gaidījām brīdi, kad atvērsies priekšskars un varēsīm izsaukties: «Nē! Tas nav Čehovs!» Zinot, cik liela ir tautas mīlestība uz savu lielo rakstnieku, N. Akimovs mūs uzreiz savaldzina ar saudzīgo un uzmanīgo attieksmi pret Čehovu. Uz skatuves notiek darbība, bet mēs arvien laiku pa laikam paraugāmies uz pazīstamo pensneju, un tā vien šķiet, ka caur tā stikliem uz mums vērsti Čehova gudrais un vērīgais skatiens. Pensnejs it kā aicina paskatīties uz skatuvi, kur sāka ņirbēt jautrie un skumjie stāsti, kuru autors tik dziļi prata iekļūt cilvēku dvēselēs, ka viņam nekas nepaslidēja garām nepamanīts — ne smieklīgais, ne bēdīgais.

Tas ir mietpilsoniskās Krievijas tipu, raksturu un tikumu kaleidoskops. Studenti, komiji, atvaļināti pulkveži un ierēdņi paslīd garām mūsu skatienam, Čehontes skanīgo smieklu pavadīti, jo viņš nicināja visu mērogu un rangu mietpilsoņus, lieķžus un muļķus. Šajā kaleidoskopā redzam atvaļināto pulkvedi Pregarinu ar viņa apnicīgajām atmiņām par štāba kapteini Kļuškinu. Tad mums ir iespēja iepazīties ar Nikolaju Andrejeviču Kapitonovu, kas neieredz sava dēla mājskolotāju, jo tas nekautrējas atklāt mīlestību viņa sievai... Te ir arī liekulīgā, tukšā un rijīgā Ņinočka, tūlīgais un glēvais Pāvels Vihļeņevs, glītā, dievbijīgā un

dzēlīgā Merčutkina, pašapmierinātais, dumjais karjerists Sipučins un daudzi citi tēli.

Izrāde saucas «Raibie stāsti», bet bez stāstiem, kurus Čehovs publicēja šāda paša nosaukuma krājumā 1886. gadā ar pseidonīmu Antoša Čehonte, te ietverti arī vēlāka laika dramatiski darbi — «Traģiķis pret paša gribu», «Jubileja», «NN kundzes stāsts». Kaut arī izrādē pārsvarā ir jaunā Čehova dzirkstošais, labsirdīgais humors, viņa dramatiskie stāsti te nav kaut kas svešķermenim līdzīgs, tie it kā atsedz Čehova ģenija citu šķautni, padara tikšanos ar viņu pilnvērtīgāku.

Ipaša vieta izrādes kompozīcijā ir traģiskajam «NN kundzes stāstam». Šī novele stipri atšķiras no Čehova agrīnajiem stāstiem gan pēc formas, gan noskaņojuma, gan uzrakstīšanas laika. Tas N. Akimovam ir īsts atradums ar dziļu idejisku nozīmi, šis stāsts, šķiet, ir visas izrādes augstākais sasniegums. Vismaz tagad grūti iedomāties izrādi bez šīs nelielās miniatūras, ko lieliski tēlo J. Jungere.

... Skan Sopēna valsis. Blāva gaisma krit uz sievieti, kas sēž melnā krēslā pie pusdzdisuša kamīna. Šī sieviete ir brīnum jauka. Viņa nav jauna, tomēr skaista un apgarota, mēs bez pūlēm varam iedomāties, kāda tā bijusi pirms desmit divdesmit gadiem. Uguns atspīd tās skumjajā, smalkajā sejā ar gudrajām, sērīgajām acīm. Viss tās stāvs pauž bēdas, ilgas pēc kaut kā nesasniegta, nepiepildīta. J. Jungere nav teikusi vēl ne vārda, bet jau pēc sasprindzinātās sejas izteiksmes un pozas nešaubīgi redzams, ka NN kundze iegrimusi pagātnes atmiņās, atceras kaut ko dārgu un nesasniedzamu.

Un tad NN kundze sāk stāstīt. Lai gan pareizāk būtu teikt — sāk savu grēksūdzi. Te runā vientuļa un nelaimīga sieviete, kurai laime pagājusi garām, kurai nav ne īstas pagātnes, ne nākotnes...

Lēni, nesteigdamās (kurp gan lai viņa steigtos?) NN kundze atceras, kā «pirms kādiem deviņiem gadiem reiz pievakarē, siena plaujas laikā» viņa kopā ar Pjotru Sergejeviču jāja uz staciju pēc vēstulēm... Pjotrs Sergejevičs atzinās viņai kaislīgā mīlestībā... «Un kas bija pēc tam?» — jautā NN kundze un pati sev arī atbild: «Pēc tam — nekas.»

Izrādās, bezgala daudz var pateikt, atrodoties uz skatuves tikai dažas minūtes. J. Jungere gandrīz nepieceļas no krēsla, bet mēs redzam gan vētru, gan zirgus, gan Pjotru Sergejeviču un viņa dedzīgo izskaidrošanos. Cik daudz pārdzīvojuma niansu atklāj aktrise, cik spilgti viņa mums pastāsta par kaislību, kas gandrīz pamodās, par dižciltīgas un bagātas sievietes godkāribu un svētulīgumu, par nožēlām un bailēm no tām bezgala vienmuļajām, skumjajām dienām, kas viņu sagaida...

Režisors ļoti smalki un neuzbāzīgi palīdzējis aktrisei visā pilnībā

G. Voropajevs («Dons Zuāns») un L. Deņega (Gaide) Bairaņa poēmā «Dons Zuāns».



atklāt stāsta varones traģismu un bezizejas stāvokli. «Laime bija tuvu...» — saka NN kundze, un kaut kur tālumā, viņai aiz muguras, it kā atmiņas no tiem senajiem laikiem, valša ritmā virpuļo dejtāju pāri... «Pagāja garām... cilvēki ar savu mīlestību...» — arvien kļūst skan mūzika, dejojošie pāri pazūd ar tās pēdējiem akordiem. NN kundze atkal ir viena...

Nevar nejūst līdz šai likteņa piekrāptajai sievietei, kura tik vēl uzturējusi nožēlu un izrādījusies absolūti lieka šajā pērkamajā, liekulīgajā pasaulē, kas tikpat cieši ietver šo sievieti kā leņingradiešu izrādē «NN kundzes stāstu» — komiskie stāsti, kuri izsmej šīs pasaules netīrību, neįēdzību un pērkamību.

A. Čehovs kādreiz rakstīja: «Mazos stāstos labāk nepateikt visu līdz galam nekā pateikt par daudz.» Arī «Raibo stāstu» inscenētājs un dekoratīvā noformējuma veidotājs N. Akimovs. ievēro šo principu — visu ņemt no autora teksta, kur viss ir pateikts. Darbība norisinās gan vārnīcās dārzā, gan uz dzelzceļa uzbēruma, gan valsts iestādē, bet viscaur iestudējuma paņēmieni paliek tie paši vienkāršie, lai neaizēnotu Čehova valodas skaistumu, sulīgumu un vienkāršību.

Tāda pati saudzīga attieksme pret literāro materiālu, tie paši inscenēšanas principi raksturīgi N. Akimova iestudētajai izrādei «Dons Zuāns» pēc Bairaona poēmas.

Cetri teicēji, kuriem laiku pa laikam pievienojas pats Dons Zuāns, ievada mūs Bairaona varoņu pasaulē, liek izjust izcilā angļu dzejnieka vārdu burvību un domu degsmi. Daudzajās epizodēs, kuru darbība norisinās dažādās pasaules malās, varonis nokļūst visdažādākās situācijās. Uz ekrāna tiek projicētas gravīras un oforti, kuros redzamas pilsētas un valstis. Pēc tām varam noteikt Dona Zuāna atrašanās vietu.

Komēdijas teātris veicis grūtu uzdevumu, iestudējot Čehova stāstus un Bairaona poēmu. Tādos gadījumos neizbēgamas arī nepilnības. Abās izrādēs varētu vēlēties raitāku tempu, vairāk dinamisma, «Raibo stāstu» pirmajā daļā jūtams zināms gurdenums, «Dona Zuāna» izrāde nedaudz izstiepta garumā. Taču pats galvenais ir tas, ka teātris spēris drosmīgu un vajadzīgu soli, cenzdamies panākt, lai pasaules literatūras klasiku mantojums joprojām dzīvotu un sagādātu laudim prieku.

* * *

N. Akimovs pieder tiem nedaudzajiem režisoriem un teātru vadītājiem, kuri ne tikai sanākmēs un presē gaužas par mūsdienu dramaturģijas atpalicību, bet arī paši cinās par tās radišanu, meklējot spējīgus jaunus autorus un dodot iespēju savā teātrī uzvest viņu pirmos mēģinājumus dramaturģijas laukā.

Ļeņingradas Komēdijas teātris rūpējas par dramaturgu jaunās maiņas audzināšanu, rada labvēlīgus apstākļus jauno komēdiju rakstnieku augšanai, meklē jaunas teātra un dramaturgu sadarbības formas. Pie teātra tika radīta literāra apvienība jeb, kā saka N. Akimovs, dramaturgu apvienība teātrī. Regulāras dramaturgu tikšanās teātrī, darbu kopēja apspriešana, autoru tuvāka iepazīšanās ar teātra dzīvi, mēģinājumu, izrāžu apmeklēšana, pastāvīgas konsultācijas darba gaitā — tam visam ir labvēlīga ietekme gan uz teātra radošo atmosfēru, gan uz jauno dramaturgu darbu. Par spīti visām skeptiķu prognozēm šādai dramaturgu un teātru sadarbībai ir visai nozīmīgi rezultāti.

Teātra repertuārs papildinājies ar jaunām lugām, no kurām daudzas pēc tam sekmīgi turpina dzīvi uz citu mūsu zemes teātru skatuvēm, turklāt dažas no tām uzvestas arī ārzemēs. Tas sakāms par tādām lugām kā V. Ļevidovas «Triju minūšu saruna», D. Ugrjumova «Krēsls Nr. 16», D. Aļā un L. Rakova «Ko teiks rīt» un «Bīstamāks par ienaid-

nieku», M. Smirnovas un M. Kraindeļa «Četri zem viena jumta», B. Rāčera un V. Konstantinova «Pēc divpadsmitiem» un citām.

Protams, lielākā daļa šo lugu vēl tālu no pilnības, dažkārt tajās sastopami nopietni mākslinieciski trūkumi, taču tie ir reāli augļi, kādus devusi cīņa par savu repertuāru, par komēdijas žanra attīstību, un teātris pamatoti var lepoties ar tām.

Viena no lūgām, kas radīta teātri un kas pievērsusi sev sabiedrības uzmanību, ir D. Aļa un L. Rakova «Bīstamāks par ienaidnieku». Šī luga pieskaitāma teātra veiksmēm. Uz atsevišķiem tās trūkumiem savā laikā norādījusi kritika — daži pozitīvie personāži pabāli raksturoti, atsevišķās vietās vērojams nevajadzīgs didaktiskums. Tomēr grūti pievienoties to kritiķu domām, kas pārmeta autoram un teātrim, ka tēlu psiholoģiskā atklāsmē nav pietiekami dziļa. Jo tādu uzdevumu nav sev izvirzījis ne autors, ne režisors, ne aktieri. «Bīstamāks par ienaidnieku» Komēdijas teātri ir drosmīga, gudra un jautra satīriskā izrāde, kas izsmej dažas mūsu dzīvē vēl sastopamas kroplīgas parādības, asi trāpot mērķi. Ne velti Vissavienības skatē, kas bija veltīta PSKP 22. kongresam, izrāde «Bīstamāks par ienaidnieku» tika atzīmēta kā viena no veiksmīgākajām un tai piešķīra diplomu.

Lugas nosaukums ņemts no pazīstamās I. Krilova fabulas, un tajā ir runa par muļķiem, kas dažkārt var būt bīstamāki nekā ienaidnieki. Par muļķiem, kas spēj sagrozīt un izkropļot pat vislabākos pasākumus.

Cik daudz vērts viens pats Tihons Dopetrovskis! Šis «pieredzējušais» vadītājs, kas pieradis pie sava augstā posteņa un dzīves plašā vērīena, brīdī, kad viņa stāvoklis sašķobījies, izlemj pirmais uzsākt jaunu kampaņu. Pirmos taču pie mums augstu vērtē, pārņem viņu pieredzi. Un Dopetrovskis izdomājis būt pirmais, kas... atsakās no sava ieņemamā amata. Šī kretina bagātā fantāzija iet pat tik tālu, ka viņš iztēlē jau redz savu krūšu tēlu novadpētniecības muzejā.

Dopetrovskis lūgā ir kāda izdomāta Kefīra zinātniski pētnieciskā institūta direktors. Šajā institūtā ir etiķešu projektēšanas birojs, korķu nodaļa, kefīra vispārējās vēstures sektors un citas tamlīdzīgas nodaļas. Vārdu sakot, muļķiem ir kur izvērsties. Un te nu pēkšņi sākas muļķu padziļināšanas kampaņa. Muļķi sāk meklēt muļķus. Viņi meklē neatlaidīgi, citīgi, ne reizi neparaudzīdamies cits uz citu. Nevien no viņiem nezina, ka jauno kampaņu uzsācis viņu pašu kolēģis, tenkotājs un intrigants Špinatovs. Tas situācijas kuriozitāti vēl pastiprina.

Dopetrovska vadībā darbojas dažādu rangu muļķi. Ikviens no viņiem nodara sabiedrībai lielu ļaunumu, taču visbīstamākais un kaitīgākais ir, bez šaubām, kadru daļas priekšnieks Maļkovs. Attēlojot šo ierēdni, kurš

nekādi nevar atbrīvoties no agrāko laiku ieradumiem, aktieris P. Suhanovs sasniedz īstus satīras mākslas augstumus. Kādreiz Maļkovs ieņēmis augstu un atbildīgu amatu un vēl tagad nespēj šķirties no pusmilitārās formas blūzes, kas bija modē tajos gados, no vecām darba iemaņām. Skatītāji zālē nevar valdīt smieklus, kad Maļkovs uz klauvējienu pie durvīm parastā «ienāciet» vietā saka «ievediet» vai arī kad ar strauju žestu, it kā izraujot no kabatas pistoli, tver papirosu etviju un piedāvā uzsmēkēt. Maļkovs piemērojas, viņš cenšas būt demokrātisks, bet visa viņa būtne, žesti, skatiens runā par personības kulta laika kaitīgo vadišanas stilu, kas ir teātra un aktiera P. Suhanova satīras objekts.

Izrādes režisors N. Livšics un dekorators I. Krilovs sasnieguši ātru un nepiespiestu darbības attīstību. Daudz asprātīgi atrisinātu momentu, vieglais un lakoniskais noformējums rada to gaišo viegluma un teatralitātes atmosfēru, bez kuras komēdija nevar eksistēt.

Izrādē «Bistamāks par ienaidnieku» daudz interesantu aktieru sniegumu. Atzīmējams S. Fjodorovs Špinatova lomā, V. Osipovs viegli aizvainojamā muļķa Heonsenko lomā. A. Savostjanovs impozantā Pļevicka lomā. Ļoti patiesīgi un temperamentīgi Dopetrovski atmasko P. Pankovs.

Vēl vienu radošo uzvaru šajā izrādē guva A. Beniaminovs, kas lieliski, ar neviltotu humoru atveidoja kluso, kautrīgo Izegardineru. Diemžēl citi lugas pozitīvie tēli ir bālāki. Bet izrādē ir spēcīgs pozitīvs tēls, kas padara to patiesi optimistisku, kaut arī uz skatuves tik daudz muļķu. Šis pozitīvais varonis ir mūsu skatītāju smieklis, kas vērsti pret tām kroplīgajām parādībām, kuras nežēlīgi un dzēlīgi tiek atmaskotas šajā spilgtajā, talantīgajā izrādē.

* * *

Ļeņingradas Komēdijas teātris ir viens no savdabīgākajiem mūsu zemes teātra kolektīviem. Šī savdabība slēpjas vispirms jau tā mākslinieciskā vadītāja vienreizējā jaunrades rokrakstā, kas nosaka teātra stilu. N. Akimova māksla ir spilgti individuāla. Būdams viens no viskonsekventākajiem mūsu teātra teorētiķiem un praktiķiem, N. Akimovs nekad nepakļaujas dažādiem modes virzieniem teātra mākslā un nesvārstās savos uzskatos. Ja pārļasām N. Akimova rakstus, kas iespiesti viņa teātra darbības sākumā un pēdējā laikā, ja aplūkojam dažādos periodos darinātas dekorāciju skices un afišas, tad redzam, ka N. Akimovs visā savā daiļrades mūžā palicis uzticīgs tiem principiem, kurus

izstrādāja jau teātra darbības sākumā, arvien padziļina un attīsta tos tālāk.

Komēdijas teātra izrādēs skaidri un uzskatāmi izpaužas tā teātra mākslas reālisma izpratne, kas nosaka N. Akimova iestudējumu stilu un raksturu. Viņš ir par realismu, kas necieš pelēcību, bezpersoniskumu, pasivitāti un vienveidību. N. Akimovam jautājums par tehnoloģisko pamatu nav galvenais, viņam visi līdzekļi un paņēmieni ir labi un pieņemami, ja tie dod iespēju atrisināt galveno problēmu — radīt spilgtu un iespaidīgu māksliniecisko tēlu. N. Akimova — režisora un dekoratora — daiļrades kredo pamatā ir realisms, kas ne tikai pieļauj, bet tieši paredz vispārīnājumu.

N. Akimovs dziļi tic teātra mākslas spēkam, tās izteiksmes līdzekļu daudzveidīgumam. Ikvienā darbā viņš cenšas tuvoties savam mērķim, pēc kura viņš tiecas nepārtraukti visā savā daiļradē. N. Akimovs grib panākt, lai teātrī nebūtu nekā tāda, ko nevarētu attēlot. Tieši tāpēc viņa iestudējumi vienmēr saistās ar meklējumiem, eksperimentiem. Izrādes, kuras bija izdevība noskatīties rīdziniekiem, vēl lieku reizi pierāda, ka PSRS Tautas skatuves mākslinieks N. Akimovs nedomā pārtraukt meklējumus, negrib apstāties pie sasniegtā un izmantot jau atrastos un pārbaudītos izteiksmes līdzekļus.

Viņa dzēlīgais, satiriski noskaņotais prāts, naidis pret visu banālo, pelēcīgo, parasto, nicinošā attieksme pret visu novecojušo, vulgāro liek iet visgrūtāko ceļu — meklējumu ceļu un vest sev līdz arī visu kolektīvu.

Ir teātri, kas patīk visiem. Ir tādi teātri, pret kuru mākslu skatītāji izturas ar mērenu iecietību. Ļeņingradas Komēdijas teātris pieskaitāms trešajai grupai: tas nekad neatstāj skatītāju vienaldzīgu. Tā māksla var patīkt, var izraisīt arī protestu. Par to var arī strīdēties. Teātris arvien dod materiālu strīdiem.

Bet, kamēr tā cienītāji un noliedzēji diskutē un krusto kritiskās domas šķēpus, teātris turpina savu ceļu.

Visas kolektīvam un tā mākslinieciskajam vadītājam daudz jaunu radošu ieceru. Kā arvien, tās ir drosmīgas un negaidītas, un, kā arvien, mēs ar interesi gaidām to realizāciju. Tuvākajā nākotnē N. Akimovs iecerējis uzvest A. Puškina «Jevgeņiju Oņeginu», A. Suhovo-Kobiļina «Krečinska kāzas» un «Tarelkina nāvi». Teātris joprojām strādā arī ar jaunajiem komēdiju rakstniekiem.

Sis raksts nepretendē uz Komēdijas teātra daiļrades izsmelošu analīzi, tā mērķis — apliecināt vienīgi savu cieņu vienam no interesantākajiem mūsu zemes teātriem un tā lieliskajam vadītājam — režisoram un dekoratoram Nikolajam Akimovam.

Zigrīda Deglava

PADOMJU LATVIJAS TEĀTRU PIRMĀ DESMITGADĒ

Programmas grāmatiņā, kas veltīta Akadēmiskā drāmas teātra 40 gadu darbības atcerei, Jānis Sudrabkalns rakstā «Iespaidi visam mūžam» saka: «Labā, spēcīgā teātra izrādē pavadītas stundas cilvēks neaizmirst visu mūžu. Viņš tur traģēdijā cietis kopā ar cildeno varoni, nav vairījies no asarām, jo redzējis tās pamirdzam arī kaimiņa acīs. Viņš bieži tur komēdijā skaļi smējies, priecājies kā mazs bērns. Un dažreiz viņš no teātra pārnesis mājā dziļu domu, gudru mācību, gaišu paraugu, un pāris stundās viņa dzīve pavērusies sauļup.»

Tie ir patiesi vārdi, jo ir tādas izrādes, kas mūžam paliek atmiņā, kas it kā iecirstas akmeņi...

Man šādu izražu ir daudz, un raksturīgi, ka visvairāk taisni laikposmā no 1940. gada līdz 1950. gadam. Vēlākajos gados redzētās izrādes man liekas it kā bālākas, ne tik spilgtas un izteiksmīgas. Kādēļ tas tā? Kādēļ tieši Padomju Latvijas teātru pirmā desmitgade tik stipri iespiedusies atmiņā? Domāju, ka atbilde šeit tālu nav jāmeklē, jo šo desmitgadi iezvana latviešu tautas vēsturē tik nozīmīgā 1940. gada vasara, kad 21. jūlijā Latvijas saeima pasludināja padomju varu un pieņēma Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas konstitūciju. Tas bija latviešu tautas gaidīts un izcīnīts un Latvijas Komunistiskās partijas organizēts un vadīts apvērsums buržuāziskās un profašistiskās Latvijas dzīvē. Tas nāca kā svaigs vējš, kas aizvētīja prom visas pelavas, sārkus un putekļus. Saprotais, tas radīja milzīgu apvērsumu arī buržuāziskās Latvijas pelēkajā un dūmakainajā kultūras dzīvē. No teātru skatuvēm

pazuda visas viegla satura salona komēdijas, bet teātra skatītāji iepazina A. Ostrovski, M. Gorkiju, mācījās pareizi izprast J. Raini, R. Blaumanī.

1940./41. gada sezonā Drāmas (tagadējā Akadēmiskajā drāmas) teātri savilņoti skatījāmie K. Treņova «Lubovu Jarovaju» ar O. Lejas-kalni Lubovas lomā, 1941. gada janvārī nodibinātais Jaunatnes (toreiz Pionieru) teātris uzveda A. Tolstoja «Zelta atslēdziņu» un N. Ostrovskā «Kā rūdijās tērauds» dramatisējumu.

Otrs tāds milzīgs pavērsiens visā padomju tautu dzīvē bija vācu fašistu padzīšana no Padomju Savienības un līdz ar to arī no Padomju Latvijas teritorijas 1944. gada rudenī un ziemā. Atkal ar padomju īstēnību Latvijas kultūras dzīvē iešalca svaigas vēja brāzmas un aizslaucīja prom visu lieko, visu vācu «kultūrtrēģeru» ievazāto. Uz teātru skatuveņ valdīja A. Ostrovskis, M. Gorkijs, R. Blaumanis, J. Rainis, N. Pogodins un toreiz vēl jaunie latviešu padomju dramaturgi A. Grigulis, A. Brodele, E. Zālite.

Tā 1944./45. gada sezonā pār Drāmas teātra skatuvi staigāja K. Simonova «Krievu ļaužu», V. Lāča «Vedeklas», A. Korneičuka «Mistera Pērkinsa misija boļševiku zemē» un A. Grigulā tik ļoti aktuālās un vajadzīgās, satīras caurstrāvētās komēdijas «Uz kuru ostu?» varoņi.

Dailes teātra pirmais jauniestudējums, atsākot darbu pēc Rīgas atbrīvošanas, bija A. Upīša varontraģēdija «Spartaks» ar A. Filipsonu Spartaka lomā. Tam sekoja V. Lāča «Uzvara».

Jaunatnes teātris izrādīja J. Raiņa «Kraukliti», B. Gorbatova «Tēvu jaunību» un F. Rokpeļņa lugu «Gaisma».

Un tad jau pirmās desmitgades ritumā zināmā mērā kā turpmākā ceļa rādītāji iezīmējās vairāki uzvedumi. Drāmas teātrī 1945./46. gada sezonā — Moljēra «Tartifs» un L. Rahmanova «Nemierīgais vecums» ar K. Klētnieka atveidoto profesora Poļežajeva tēlu un brīnumjauko L. Spilbergas profesora Poļežajeva sievas tēlu (V. Baļunas režija).

1946./47. gada sezonā ar sajūsmu skatījāmie N. Pogodina «Kremļa kurantus» ar R. Zandersona meistariski atveidoto Ļeņinu, kas, šķiet, bija ļoti tuvs tam priekšstatam, kāds ikviena padomju cilvēka sirdī saglabājies par Vladimiru Iljiču. Liekas, tieši tā Ļeņins būtu runājis ar veco Zabeļinu (A. Amtmanis-Briedītis), ar Ribakovu (Z. Katlaps), ar bērniem, ar strādniekiem...

1948./49. gada sezonā redzējām uz skatuves vienu no labākajām A. Brodeles lugām — «Skolotāju Straumi», M. Gorkija «Pēdējos» (A. Amtmaņa-Briediņa režija), kur tik skarba, rūgta un patiesa bija V. Lines Lubova, kur īsti atplauka A. Videnieka talants (Jakovs) un

kur J. Osis (Ivans Kolomijcevs) kā vienmēr parādīja, cik dziļi patiesi viņš var būt atveidojamā tēlā.

Jāmin arī A. Ostrovska «Talanti un pielūdzēji» ar V. Lini Aleksandras Ņeginas lomā un A. Klinti Domnas Panteļejevas lomā. Vēl šodien, aizverot acis, tūlīt atmiņā ataust A. Ostrovska komēdijas «Līgava bez pūra» izrāde, kur, manuprāt, J. Kubilis Voževatova tēlā un A. Jaunušans Karandiševa tēlā parādīja, ka «nav velti skolā gājuši», nemaz jau nerunājot par V. Līnes Larisu, kaut gan Ostrovska lugu patieso vērtību nevar atsegt ar pāris galveno varoņu spidošiem tēlojumiem. Te nozīme visam ansamblim, visam aktieru kolektīvam. Un to, ka uz skatuves dzīvo un strādā viss aktieru kolektīvs, skatītājs izjuta ikvienā Ostrovska lugas izrādē. Nenoliedzami lieli nopelni te režisorei V. Baļunai.

Pirmās desmitgades posmā 1949. gada augustā nozīmīgs notikums Drāmas teātrim bija viesošanās Maskavā — mūsu dzimtenes teātru citadelē — Maskavas Dailes teātrī ar «Zvejnieka dēla», «Māla un porcelāna», «Spāniešu priesteru», «Uguni», «Skolotāja Straumes», «Talantu un pielūdzēju» un «Kaut kur Eiropā» izrādēm. Izrādes patiešām bija augstvērtīgas, un pēc atgriešanās no viesizrādēm mūsu republikas valdība piešķīra Drāmas teātrim Akadēmiskā teātra nosaukumu.

Loti ražena bija arī 1949./50. gada sezona, kad skatījāmies N. Pogodina «Cilvēku ar šauteni», kur īstenībā nav galvenā varoņa un kur lugas mākslinieciskā auduma pamatmets ir tauta — strādnieki, kareivji, matroži. Un patiešām — uz skatuves darbojās tauta. Mēs jutām tās jauno soļu dimu, mēs redzējām to ceļamies ciņai. Mūs šeit pilnīgi pārliecināja Z. Katlapa Ivans Šadrins, cariskās armijas zaldāts, kas, nokļuvis revolūcijas sirdī Smolnijā un sastapies ar Ļeņinu, vairs nedomā atstāt kara lauku, kaut gan jau gandrīz trīs gadus nav izkāpis no ierakumiem. Viņam, tāpat kā daudziem revolūcijas kareivjiem, saprotams, ka šauteni pamest nedrīkst, ka ciņa jāturpina līdz revolūcijas uzvarai. Tai brīdī, kad Z. Katlaps karavīriem frontē stāstīja par Ļeņinu, likās, — nav vairs skatuves un izrādes, ir tikai revolūcijas kareivis Šadrins, kas patiešām Smolnijā ticis ar Ļeņinu.

Nozīmīgs bija arī A. Gribojedova lugas «Gudra cilvēka nelaime» uzvedums. Vēl kā toreiz skaidri redzu un dzirdu Z. Katlapa Čacki ar viņa ilgām pēc labākas nākotnes, ar viņa ciņu pret visu veco, iesīkstējušo. Skatītājs Famusova (J. Osis) mājā pabija tikai vienu dienu un tomēr visā pilnībā izjuta to jauno, kas cariskajā Krievijā bija ienācis ar dekabristu kustību.

Pēc tam R. Blaumaņa «Uguni» ar neaizmirstamajiem tēliem: O. Starkas-Stenderes vešerieni, O. Lejaskalnes Horsta madāmu un L. Freima-

nes Kristīni. Sinī pašā sezonā teātra «dzelzs repertuārā» nostiprinājās arī A. Grīguļa drāma «Māls un porcelāns» V. Baļunas režijā. Izrāde saņēma PSRS Valsts prēmiju. Un pelnīti. Līdz pat šai dienai nevaru aizmirst meistaru Atvasaru — A. Amtmani-Briedīti, kuram sākumā tik sveša šķiet jaunā dzīve, mākslinieci Kaivu V. Līnes sniegumā un Z. Katlapa inženieri Skulti. Skatītāji bija pateicīgi teātrim arī par jautro, asprātīgo un spēles prieka pilno E. Zālītes komēdijas «Vārds sievietēm» izrādi.

Bez tam šī sezona bija bagāta ar lieliem dramatizējumiem. Vispirms jāmin brāļu Kaudzīšu «Mērnieku laiki» A. Amtmaņa-Briedīša režijā. Uz skatuves darbojās viss Akadēmiskā drāmas teātra radošais kolektīvs tēlos, kas šķita taisni kā izkāpuši no E. Brencēna ilustrēto «Mērnieku laiku» lappusēm. Lielisks bija Pietuka Krustiņš — A. Jaunušans, Švauksts — K. Sebris, Ilze — B. Rūmniece, Liena — L. Freimane, Oļiņiete — O. Lejaskalne. Pēc tam V. Lāča «Zvejnieka dēla» dramatizējums A. Amtmaņa-Briedīša režijā ar Z. Katlapa Oskaru, L. Freimanes Anitu, V. Līnes Zentu.

Tomēr pati augstākā virsotne šajā dramatizējumu klāstā bija A. Upīša «Zaļās zemes» inscenējums. Istenībā «Zaļo zemi» par dramatizējumu grūti nosaukt — tas būtībā ir īsts skatuves mākslas darbs, jo dramatizējumu veica pats autors. Šeit ikviens aktieris, režisors A. Amtmaņa-Briedīša vadīts, bija ielicis to labāko, kas ir viņa spēkos. Luga, tāpat kā romāns, izceļas ar savu brīnišķi dažādo, neizsmejamo tipu bagātību. Nebija aizmirsts neviens toreizējās lauku sabiedrības pārstāvis, un mēs varējām vērot tā laika sociālās attiecības visā to dažādībā. Lielisks šīnī ziņā bija kroga skats. Aizkustinoša, silta izdevās aina, kur Zarēnu Kārlis atvadās no savas mīlestības — skaidrās Lienas. Mēs izjutām dziļas simpātijas pret šo kautro un godīgo jaunekli un sapratām, kādēļ Liena viņu mīl, bet tai pašā laikā nevarējām samierināties ar viņa bezspēcību un nevarību. Uz skatuves patiešām dzīvoja Brīviņu saimnieks Vanags — J. Osis, Brīviņu saimniece Lizbete — O. Lejaskalne, Zarēnu Kārlis — A. Videnieks, Ošu Anna — L. Freimane, Sveķāmuris — E. Zīle, Liena — V. Līne, Upīšu Mārtiņš — P. Cepurnieks, Leikartu Liba — A. Klīns un daudzi citi tēli. Nav ko pelt, nav ko pielikt vai atņemt. Bija labi, bezgala labi. Tādai vienreizējai, svaigai, neatkārtojamai, kaut arī to skatāties vai desmitiem reižu, vajadzētu būt ikvienai izrādei! Ne velti «Mērnieku laiku» un «Zaļās zemes» inscenējumi saņēma PSRS Valsts prēmiju un guva tādus panākumus.

Skatītājos izraisītā pārdzīvojuma ziņā «Zaļā zeme» sasaucās ar Raiņa «Uguni un nakti» Dailes teātri (1946./47. gada sezonā), kas arī

saņēma PSRS Valsts prēmiju. Seit inscenētājs E. Smilģis ļoti pareizi un asi bija akcentējis Raiņa pasaules skatījumu, kas tik labi izteikts prologā:

«Mēness staru tilti
Ved uz jaunu cilti,
Kas to cīņu vedis galā!»

Šķiet, visa izrāde, ikviens skats, ikviena aina, mūzika, dekorācijas — it viss piesātināts ar šo lielās nākotnes elpu, ar ilgām pēc nākotnes valsts, kur «...visiem darbs» un «...katram vaļa pēc saules tiekties».

Vispār 1947. gads bija ļoti nozīmīgs Dailes teātrim, jo «Uguns un nakts» ar L. Bērziņa Spīdolu un A. Filipsona Lačplēsi, tāpat J. Raiņa «Pūt, vējiņi!», M. Gorkija «Jegora Buličova», B. Lavreņova «Par tiem, kas jūrā» un V. Lāča «Uzvaras» inscenējumi šajā sezonā viesojās Maskavā un guva labas atsauksmes.

1948./49. gada sezonā Dailes teātrī mūs aizkustināja Dž. Gou un A. d'Juso «Dzilās saknes» (režisore F. Ertne, Dženevra — L. Bērziņa, Brets — A. Stubavs, Lengdons — A. Filipsons). Skatījāties arī F. Rokpeļņa lugas «Raiņa jaunība» izrādī; pie tam interesanti bija vērot divus Raiņus (A. Dimīters, L. Smits) un divas Aspāzijas (M. Klētniece, I. Laiva) — katru nedaudz citādā aktieru tvērumā.

1949./50. gada sezona nāca ar politiski asās brāļu Tūru lugas izrādi «Aiz sūtniecības logiem», kur atmaskoti kara kurinātāji, ar Bomaršē «Figaro kāzām», ar oriģināllugu — A. Brodeles «Martu». Labas, vajadzīgas izrādes. Bet visām šīm izrādēm pāri pacēlās J. Raiņa spēcīgā jaunības traģēdija «Indulis un Ārija», kur inscenētājs E. Smilģis visu bija veidojis tik koncentrēti un mērķtiecīgi, lai ik ainā, ik tēlā skatītājs saprastu un nekad neaizmirstu Raiņa lielo aicinājumu un liktu to arvien savas apzinīgās dzīves pamatā:

«Laiks vizot ved mūs visu tautu valsti,
Kas balto jūru slēdz kā rotaļā,
Un visām tautām brāļu roku sniedz.»

Tā vien šķiet, ka Dailes teātris ir tieši radīts Rainim. Tāpēc arī tam dots Raiņa vārds. Raiņa darbu inscenējumi šajā teātrī ir vislabākie, visskaidrākie un visdziļākie. Tie runā, iedarbojas, liek domāt.

Tā ikviens teātris Padomju Latvijas pirmajā desmitgadē nopietni, apzinīgi palīdzējis augt skatītājam, mācījis tam pareizi izprast pagātni, karstāk mīlēt tagadni un neatlaidīgāk cīnīties par nākotni. Un, dabiski, audzinot, mācot un veidojot padomju skatītāju, teātris audzis un veidojies par īstu padomju teātri arī pats, jo «gūt var ņemot, gūt var dodot, dodot gūtais — neatņemams»!



1963./64. g. sezona. Leļļu teātris. V. Hauņa pasakas «Mazais Muks» dramatisējums.
Režisore T. Hercberga, dekorators P. Senhojs, skulptore A. Nollendorfa.





1963./64. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris.

B. Dzeruhs (Zvoncovs), A. Skorobogatova (Varvara), S. Vasiļjevs (Jegors Buličovs), V. Vaļevska (Ksenija) M. Gorkija lugā «Jegors Buličovs».

1963./64. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris. A. Vidiņš (Artūrs) E. Voiņičas romāna «Dundurs» dramatisējumā.



JAUNATNES TEĀTRA LOMA MANĀ DZĪVĒ

Mūsu dienās teātra uzdevumi un nozīme arvien paplašinās. Tas bagātina cilvēku ar jaunām jūtām un atziņām, izglīto. Īpaša loma te ir Jaunatnes teātrim. Ar savām izrādēm — gan tautas gudribu pilnajām pasakām, gan lugām, kas risina nopietnas un dziļas dzīves problēmas, — tas audzina un veido jauno paaudzi, māca vērtēt dzīvi un cilvēkus, mīlēt visu skaisto.

Manas pirmās atmiņas un iespaidi par teātri saistās tieši ar Jaunatnes teātri. Ģimenē mēs to saucam par «mūsu teātri». Varbūt tas ir tādēļ, ka tajā jau kopš dibināšanas strādā mans tēvs un ilgu laiku strādāja arī māte. Tomēr «mūsu teātris» tas visvairāk laikam ir tādēļ, ka ir tikai divus gadus vecāks par mani.

Ar teātri man atklājās jauna pasaule, kurā gribēju redzēt visu, vienalga, vai tas bija saprotams vai ne. Toreiz es, tāpat kā citi mazi bērni, visu, ko spēlēja uz skatuves, uztvēru kā dzīves īstenību. Lielas asaras bira pār vaigiem, redzot, kā pamāte dara pāri Maijai (A. Brigaderes «Maija un Paija»), kā resnais Buķis, ko ļoti iespaidīgi tēloja aktieris A. Pommers, atņēma izsalkušajam Ješkam bļodiņu ar kāpostiem (A. Upīša «Sūnu ciema zēni»). Briedi, kad no rijas krāsns vajadzēja izlēkt «īstam» velnam, es pēkšņi biju pazudusi — māte mani ieraudzīja izbailēs notupušos pie krēsla. Atnākot mājā pēc izrādes, abas ar mūsu dzīvojam redzētā varā un mēģinājām pašas atdarināt to, kas vislabāk bija paticis. Pirmais, ko ar savu bērna prātu visasāk uztvērām, bija pozitīvie un negatīvie varoņi, labais un ļaunais. Mēs neieredzējām Buķi un skaļi sitām plaukstas, kad Ješkam ar Andru izdevās piemānīt muļķa kungu un atņemt lāčādu. Ješkam ar viņa taisnības mīlestību, labo sirdi,

aktīvo darbošanos piederēja visas mūsu simpātijas. Toreiz mēs naivi domājām, ka visi negatīvo lomu tēlotāji arī dzīvē ir slikti cilvēki, bet pozitīvo — labi. Patikami bija vēlāk uzzināt, ka šie «sliktie» dzīvē nemaz tādi nav, ka viņi ir jauki cilvēki un talantīgi mākslinieki. Savukārt bezgala rūgti bija dzirdēt vai redzēt, ka iemīļotais aktieris dažkārt amorāli uzvedas. Bērni, īpaši pusaudži, to ļoti pārdzīvo. Tāds aktieris viņu acīs vairs nav ne īsts cilvēks, ne liels mākslinieks.

Jau skolas vecumā teātris nozīmē ne tikai redzēt un uzzināt kaut ko jaunu, interesantu. Apmeklējot kādu izrādi, vairums no mums arī pirmo reizi nokļuva lielā sabiedrībā. Vajadzēja zināt uzvedības un pieklājības normas. Klasē skolotāja rādīja, kā pareizi ieiet savā krēslu rindā, lai neiesēstos kādam svešam cilvēkam klēpī. Mums bija liels prieks un apmierinājums, ja neviens neizpelnījās biļešu kontrolieres Birzītes aizrādījumu. Viņa kā labais gars no pasaku lugas vienmēr visu redzēja un dzirdēja, prata ietekmēt pat pašus lielākos delverus. Tieši viņa daudziem iemācīja mīlēt teātri, cienīt aktiera un visa kolektīva lielo darbu.

Man patika stundām ilgi klusu sēdēt tumšajā skatītāju zālē un noskatīties mēģinājumos. Vasarās redzēju mēģinājumus arī Leona Paegles Valmieras drāmas teātri. Te es pārliecinājos, cik liels un grūts darbs jāveic visiem teātra darbiniekiem. Cik daudz reižu aktieriem vajadzēja atkārtot vienu pašu vārdu vai kādu mizanscēnu, līdz režisors atļāva darbu turpināt! Tikai pa drusciņai, solīti pa solītim viss virzījās uz priekšu un nobrieda tik tālu, lai, noskatoties izrādi, mēs paliktu apmierināti. Bet panākt to nebija nemaz tik viegli, jo mēs prasījām spilgtas, aizraujošas izrādes, gribējām, lai aktierim varētu ticēt.

Tagad, it kā no malas vērojot, var labāk novērtēt un izskaidrot, kas mūs tā aizrāva un sajūsmināja, skatoties «Emīlu un Berlīnes zēnus», «Vārnu ielas republiku», «Nulli uzvedībā», «Laimīgu ceļu!» un «Prieku meklējot». Vispirms tā ir dinamika, darbības attīstība, režisora izdoma un originalitāte. Panākumu atslēga meklējama arī smalkajā humorā un asprātībās, aktieru prasmē parādīt spilgtas individualitātes, skatuviskajā noformējumā. Tādas lugas kā «Krusttēva Toma būda», «Sniedzīņš» mums bija īsti dzīvu bilžu pielikumi izlasītajām grāmatām. Mēs uzreiz varējām vērtēt un salīdzināt savu zemi ar tālo Ameriku.

Jaunatnes teātris guvis lielus panākumus, bet tas sasniegts ne tikai pašu spēkiem vien. Aktieru un skatītāju — jauniešu savstarpējā sadarbība te ir daudz ciešāka nekā jebkuram citam teātrim. Tāpēc jaunatne to pamatoti sauc par «savu teātri». No lielākajiem entuziastiem un teātra apmeklētājiem izveidojies skolēnu aktīvs, kas ir liels palīgs un padomdevējs visam teātra kolektīvam. Tomēr varētu vēlēties vēl pla-

šāku jaunatnes iesaistišanu, novērtējot jaunās izrādes, aktiera meistarību, repertuāru. Ar kādu sajūsmu vienmēr tiek uzņemta ziņa, ka Jaunatnes teātra aktieri apsolijušies piedalīties kādā skolēnu sarīkojumā, žetonu vakarā vai izlaidumā!

L. Baumanē ar skaidrajām domām un siltajiem vārdiem, V. Singajevska, H. Gerhards, A. Krūmiņa, E. Liepiņš, J. Vitoliņš ar jauneklīgo degsmi, aizrautību, prasmi neatkārtoties spēj arvien saviļņot jauniešu sirdis, likt tām domāt, meklēt, kaut kur traukties. Tāda cieša saskare ar īstu un patiesu mākslu palīdzējusi daudziem atrast savu īsto ceļu dzīvē, novērtēt savus spēkus.

Lai gan es un daudzi citi jaunieši pēc skolas beigšanas savu dzīvi neesam saistījuši ar darbu teātra laukā, dziļā interese par mākslu un teātri ir palikusi. Mēs joprojām Jaunatnes teātri saucam par «savu», bieži runājam un strīdamies par redzētajām izrādēm, priecājamies par panākto un domājam, kā novērst vēl pastāvošās kļūdas, trūkumus.

Mēs lepojamies ar to, ka Jaunatnes teātris aug un veidojas. Tā kolektīvs nepārstāj meklēt arvien jaunas iespējas, kā pilnveidot savu darbu. Lai gan gadu skaits aug, teātra seja kļūst arvien jauneklīgāka, arvien svaigāka un izteiksmīgāka. Patikami bija vērot, ka tieši Jaunatnes teātris sāka pirmais iet jaunu ceļu telpu noformēšanā, pārvēršot tās no nemīlīgām mājīgās un modernās. Mākslinieki daudz domājuši par to, lai parastās, pelēcīgās izrāžu programmas padarītu interesantas, pievilcīgas. Arī te meklējumi nedrīkst apstāties. Programmas varētu skatītājus iepazīstināt tuvāk ar attiecīgās lugas autoru, it sevišķi, ja tas nav plaši pazīstams, atspoguļot režisora meklējumus un ieceres, raksturot attiecīgo vidi vai laikmetu, kurā darbojas lugas personāžs. (Sai ziņā labs paraugs mums ir Vācijas Demokrātiskās Republikas teātris «Berliner Ensemble».)

Domājot par «sava» teātra nākotni, gribētos, lai tā repertuārā būtu vairāk labu padomju lugu, vairāk arī latviešu autoru darbu. Tāpat nepelnīti novārtā atstāta mūsu kaimiņu republiku dramaturģija. Visā teātra pastāvēšanas laikā uzvesta tikai viena lietuviešu dramaturga luga, bet igauņu lugas nav bijušas nemaz.

Mūsu teātris, tāpat arī mēs, tā cienītāji, jau esam iegājuši lielajā dzīvē. Mums ir gatavības apliecības, mēs esam pilntiesīgi sabiedrības locekļi, kuru uzdevums ir aktīvi piedalīties mūsu dzīves celtniecībā. Lai teātra nākotne, tāpat kā pagājušie gadi, būtu radošu meklējumu, rosmes un neatlaidības piesātināta, jaunām atziņām bagāta!



The first of these is the fact that the birds of the
 same species are found in the same places at the same
 time. This is not true of all birds, but it is true of
 many. For example, the birds of the same species
 are found in the same places at the same time. This
 is not true of all birds, but it is true of many.

It is also true that the birds of the same species
 are found in the same places at the same time.

The birds of the same species
 are found in the same places
 at the same time.

The birds of the same species
 are found in the same places at the same time.

The birds of the same species
 are found in the same places at the same time.

The birds of the same species
 are found in the same places at the same time.



KARA VETRĀS DZIMUSI MEISTARĪBA

Liels Tēvijas karš. Piefrontes josla. Birzs malā no melnbaltiem bērziem celta estrāde. Zālajā skarbas, saulē un kauju dūmos nomelnējušas sejas, pelēki zaļganas kareivju blūzes ar un bez ordeņiem, ar un bez zvaigznīšu uzplečiem. Uz estrādes grezns, elegants brokāta vakartērps. Nesavienojams kontrasts! Un tomēr nē! Tikamā, ilgi neredzētā sievišķīgā elegance saista kaujas vīrus neredzamām, bet ciešām saitēm ar to dzīvības un miera pasauli, kuras dēļ ir uzvilks pelēkais kaujas šinelis, ved domas uz to nākotni, kad šo šineli varēs novilkt. Bet, lai šis brīdis ātrāk pienāktu, roka ciešāk satver ieroci.

It kā vīru domas uzminot un stiprinot, no estrādes skan sievišķīga, silta, biedriski uzmundrinoša balss —

Te teica vīri vārdus cietus:
— Mēs zvēram kaujā nedrebēt,
Lai zeme, asins sviedriem lietā,
Var jaunai dienai vārtus vērt.

Pēkšņi debesīs dzirdami sīki sprakšķi. Uzlidojums! Fašistu meseršmiti iekļuvuši mūsu zenītartilērijas ugunīs.

Balss uz estrādes brīdi sastomās, pusvārdā apraujas. Jāgulstas! Tā taču ne vienu reizi vien darīts, frontes ceļus staigājot. Bet šoreiz kājas kā svina pielietas, un sirds, kas pulsē turpat kaklā, šķiet, tūlīt izlēks no krūtīm.

Tomēr tas tikai acumirkklis. Apkārt sēdošo vīru acīs ir tāds miers, tāda gaidu pilna aizrautība un pašāvēība, ka aizmirstas nodevīgie sprak-

šķi. Nāves draudu vietā visu būtni pārņem apbrīnojams miers, nekad neizjusta spēka un drosmes apziņa. Dzimst tā ciešā, organiskā vienotība, ko vārdos grūti ietvert. Dzīve un māksla saplūst vienā domu un jūtu pasaulē. Karavīrs ar sava spēka apziņu stiprina mākslinieku, un mākslinieks, smeļot no šīs spēka apziņas drosmi sev, kļūst par karavīra domu un jūtu izteicēju, par viņa stiprinātāju, cīņā saucēju. Mākslinieks kļūst karavīram nepieciešams, un šī nepieciešamības, vajadzības apziņa savukārt piepilda māksliniecisko vārdu ar lielu iedarbes un aizrautības spēku. Vārdi no estrādes tagad raisās brīvi, pacilājoši, mierīgi —

Sev ceļā līdzī nēmam dzirksti
No liesmas šīs, kas tumsu trauc:
Lai durkļa spalvu sažņaudz pirksti
Un dziesma sirdi kaujā sauc.

Vārdi dod spēku, sauc tālākās cīņās gan tos, kam tie teikti, gan teicēju pašu. Arī mākslinieks, kas šais bargajos kara gados ir cīnītājs, savā tālākajā ceļā, visā savā dzīvē ņem līdzī gaišu, nenodzēšamu dzirksti, daļu no tās drosmes un cīņas gara, kas darīja Padomju Armijas karavīrus par lielā atbrīvošanas kara uzvarētājiem. Apgarota nākotnes pārliecība, ticība uzvarai ir ne vien dzejnieka Friča Rokpeļņa vārsnās, bet arī mākslinieces vārdos, sirdī, visā būtnē. Par spīti nāves draudiem, kas kuru katru brīdi var pārtraukt deklamētāju pusvārdā uz visu mūžu, caur zenitartilērijas šāvienu sprakšķiem skan sievišķīga, bet reizē cieta, pārliecības pilna balss —

Reiz tur aiz bargām kara ziemām,
Kad krastā dzimtā būsīm mēs,
Šīs takas latvju karaciēmā
Sirds gadiem pāri atminēs.

Un sirds atmin! No šīs mazās epizodes, kādu *Olgas Lejaskalnes* kara gadu gaitās bija simtiem, nu jau aizritējuši vairāk nekā divdesmit gadu, bet sirds atmin! Sirds kā dārgu piemiņu glabā ik mirkli, ik stundu, ik dienu un gadu. «Šais bargajos, grūtajos, bet arī skaistajos kara gados, — saka šodien Tautas māksliniece, — es izaugu kā aktrise un arī kā cilvēks.»

Tas skan mazliet savādi, zinot, ka skatuves gaitas *Olga Lejaskalne* sāka jau buržuāziskās Latvijas laikā. Un tomēr tā ir patiesība, patiesība par to laiku, kas ar savām kara grūtībām rūdīja cilvēku, kas lika tam

apzināties savu atbildību visas tautas priekšā, patiesība arī par to laiku, kad aktieris, nostrādājis buržuāziskajā teātrī piecpadsmit gadus, nespēja īsti atrastīt savu māksliniecisko individualitāti, atrast savu tēmu, savu īsto vietu uz skatuves.

Skatuves gaitas Olga Lejaskalne sāka nejausi. Kaut gan Rīgā dzi-
mušajai strādnieku meitenei jau mazai patika rotāties ar lentēm, mež-
ģinēm, spoguļa priekšā grozīties piemērotās un vēl biežāk nepiemēro-
tās pieaugušo cepurēs, tīstīties mātes kleitās un lakatos, kas viņas
bērnišķīgajā iztēlē ieguva apburošas karaliskas mantijas greznumu, ak-
trises profesija nebija spriganās Oļas nākotnes sapnis. Tas bija daudz
pieticīgāks. Viņa būs «pucmaheriene» — cepuru un skaistu tērpu mo-
deliste! Taču skolas gadi atklāja, ka meitenei ir nenoliedzams dekla-
mētājas talants, kas arvien spilgtāk atklājās dažādos skolas sariko-
jumos. Teātra spēlēšana, deklamēšana, dziedāšana arvien vairāk
kļuva par sirdslietu un ne jau tikai pašas uzstāšanās un greznošanās
dēļ. Te pavērās jauna pasaule. Īpaši tuva kļuva dzeja. Sāka vilināt
īsta skatuve. Enerģija sluzās pāri skolas pašdarbības pulciņa robežām.

Dziedot komponista Jāņa Reinholda vadītajā kreiso arodnieku korī,
iznāk piedalīties Saules dārzā rīkotajās brīvdabas izrādēs, kuru reži-
sore ir Anna Lācis. Viņa ir arī tā, kas kādā mazā epizodē pamana
ņipru, izdarīgu un nebēdnīgu pusaudzi ar skanīgu balsi un veiklām
kustībām. Tādam taču skatuve tas pats, kas zaļam līdacēnam ūdens!
Tam, par ko reiz iedegusies Anna Lācis, grūti turēties pretī. Viņa prot
pārliecināt un iekvēlināt sirmas galvas, kur nu vēl sešpadsmit gadus
vecu meitēnu, kas stāv pirmajās dzīves krustcelēs, kautrīgi par teātri
sapņodams. Domāts darīts! Ar nākošo rudenī Oļa sāk apmeklēt Tau-
tas augstskolas dramatisko studiju, pēc tam mācās Zeltmata teātra
kursos. Mācības rit sekmīgi un aizrautīgi. Un jau 1923. gada rudenī
Olgu Lejaskalni, kurai vēl nav pilni deviņpadsmit, pieņem darbā Dailes
teātrī, kā toreiz teica, par «mēmo lomu» tēlotāju. Kopā ar Lilitu Bēr-
ziņu, Liliņu Zvīguli un citām jaunietēm Olga Lejaskalne sāk savas ska-
tuves gaitas kā dejojāja un dziedātāja.

Seit jau pirmajā sezonā jauno aktrisi ievēro kāds no Valmieras
teātra režisoriem un piesola pirmo lomu angažementu savā teātrī. Olga
Lejaskalne to paraksta, jo pēc vienas sezonas «klusēšanas» gribas
pilnā balsī «izrunāties». Valmieras teātrī pavadītajās divās sezonās
tas arī izdodas: viņa atveido vairākas lielas lomas, piemēram, Gunu
Aspazijas «Sidraba šķidrautā», Jordisu H. Ibsena «Ziemeļu varoņos»
u. c. Kaut arī uztvert un atklāt skatītājiem šo kaislo varoņu sarežģīto
būtību jaunajai aktrisei ir grūts uzdevums, viņa strādā ar lielu enerģiju

un darba mīlestību. Šķiet, galvenokārt tieši lielās neatlaidības, enerģijas un skatuviskā temperamenta dēļ Olgu Lejaskalni ievēro Lilija Štengele, tolaik viena no redzamākajām Nacionālā teātra primadonnām, kas atbraukusi uz Valmieru viesizrādēs. Olgai Lejaskalnei kādā no šīm izrādēm ir iespēja tēlot kopā ar viņu. Ar Lilijas Štengeles starpniecību viņa par jauno, daudzsološo Valmieras aktrisi nonāk Rīgā, un nākamajā 1926./1927. gada sezonā Olga Lejaskalne jau saistās ar toreizējo Nacionālo teātri, tagadējo Akadēmisko drāmas teātri, kuram, atskaitot pāris kara gadus, ir palikusi uzticīga nu jau četrdesmit sezonu.

Darba slodze Nacionālajā teātrī Olgai Lejaskalnei ir liela. Sezonā iznāk piedalīties septiņos astoņos jauniestudējumos. Viņa tēlo visdažādākās lomas, tomēr visvairāk visādas draudzenes, salondāmas u. tml. Tās pa lielākajai daļai ir idejiski un mākslinieciski seklas, mazvērtīgas lomas, kuru atveidošanai pietiek ar aktrises pašas jaunību, temperamentu, pietiek ar skanīgu balsi un veikli nodejotu modernu salona deju. Iespējas augt un attīstīt savu māksliniecisko meistarību šīs lomas nedod tikpat kā nemaz. Pa starpām, protams, gadijās atveidot arī vienu otru vērtīgu tēlu dažādu tautu klasikā, kā, piemēram, Gurmižsku A. Ostrovskā «Mežā» vai Jordisu H. Ibsena «Helgolandes varoņos». Ārēji šos raksturus jaunā aktrise notēloja korekti un nevainojami, tomēr viņu iekšējās pasaules pretrunību atsegt visā daudzpusībā vēl nebija pa spēkam. Sevišķi traģiskajā plāksnē Olgai Lejaskalnei vēl daudz kā pietrūka.

Ievērojami labāk veicās ar tiem tēliem, kurus varēja raksturot ar atjautīgu humoru vai satīru. Tā, piemēram, spilgtas krāsas aktrise atrada Raiņa Peļkai («Ilja Muromietis») un viltīgajai Lapsai («Suns un kaķis»), A. Brigaderes Gustei («Kad sievas spēkojas») un Sikstuļa kalponei («Sprīdītis»), R. Blaumaņa Tomuļa mātei («Skroderdienas Silmačos»), E. Adamsona Tirzbanurta kundzei («Mālu Ansis»), V. Lāča Meņģeļu Olgai («Zvejnieka dēls» pirmiestudējumā) un citiem tamlīdzīgiem raksturiem gan no pilsētnieku, gan lauku ļaužu vidus. Arī vecu cilvēku atveidojums jaunajai aktrisei raizes nesagādāja. Vecās lauku sievas viņa tēloja ar lielu patiku, tās kā raksturi daudzkārt bija interesantākas par salona dāmām tukšajās modernajās lugās.

Tā buržuāziskās Latvijas laikā Olga Lejaskalne izvirzījās par savdabīgu, daudzsološu komisku raksturu atveidotāju. Taču, vai komiskais žanrs ir vienīgais un īstais Olgas Lejaskalnes acinājums, — to 30. gadu beigās vēl nezināja ne skatītājs, ne aktrise pati. Šo ceļu, cauri mazvērtīgā repertuāra mūklājam lauzdamās, viņa ar savu dzīvo, temperamentīgo raksturu bija atradusi tīri intuitīvi. Te viņa sajuta stingru pamatu zem kājām un pateicīgu materiālu savas nekad neizsīkstošās mākslinieciskās



1940./41. g. sezona. Akadēmiskais drāmas
teātris. O. Lejaskalne (Lubova Jarovaja)
K. Treņova lūgā «Lubova Jarovaja».

ciskās iztēles piepildīšanai. No apzinīgas savu spēju novērtēšanas un talanta izkopšanas dažādos virzienos te vēl bija gaužām tālu.

Jaunas vēsmas teātrī, tāpat kā visā Latvijas dzīvē, ienāca ar 1940. gada vēsturiskajām dienām. Pirmā padomju sezona izvirzīja jaunus uzdevumus arī Drāmas teātra mākslinieciskajam personālam. Viens no pašiem galvenajiem ieguvumiem bija atbrīvošanās no seklā, mazvērtīgā repertuāra. To jo spēcīgi izjuta arī Olga Lejaskalne. Viņas repertuārā ienāca tādas nopietnas un atbildīgas lomas kā Eholija F. Šillera «Donā Karlosā» un Lubova Jarovaja K. Treņova «Lubovā Jarovajā».

Protams, ne visi jaunie uzdevumi tika atrisināti ar vienādu veiksmi. Daudzkārt pietrūka tieši aktieriskās meistarības. Arī režija, kas tikko sāka nostāties uz sociālistiskā realisma metodes pamatiem, vēl pārāk maz varēja palīdzēt.

Tā ar grūto, psiholoģiski sarežģīto Lubovas Jarovajas tēlu māksliniece tiek galā tikai daļēji, jo tver tēlu vēl pārāk virspusēji. Lubovas

ārējais zīmējums ir spilgts un iespaidīgs. Viņa uznāk uz skatuves drūma, resignēta, sāpju izteiksmī sejā, skarbu valodu. Skatītājs no pirmā mirkļa jūt, ka šī sieviete daudz pārdzīvojusi un pārcietusi. Taču šai depresijas stāvokli aktrise savu varoni notur ilgāk, nekā lomas psiholoģiskā motivācija to atļauj. Izrādes tālākajā gaitā, īpaši pēdējā cēlienā, Olga Lejaskalne gan parāda savas varones atbrīvošanos no pasivitātes, pamošanos dzīvei un iesaistīšanos revolucionārā cīņā, tomēr kopumā Ļubova iznāca vairāk cietēja nekā cīnītāja. Ļubovas bagātajai pārdzīvojumu gammai pietrūka īsti dramatiska kāpinājuma, plašāka, monumentālāka vērīena, emocionāli aizraujošāka iedarbes spēka. Citiem vārdiem — pietrūka profesionālas meistarības aizvadīt līdz skatītājam to, ko aktrise pati labi izprata un patiesi sevi pārdzīvoja. Izrādes recenzente Anna Sakse «Cīņā» rakstīja, ka «Olga Lejaskalne savu lomu tiešām pārdzīvo, viblēdama žēlumā par šķietami zaudēto vīru, degdama naidā pret revolūcijas apspiedējiem, bet savu pārdzīvojumu pārāk apslāpē; arī balsi pietrūkst niansu, un tāpēc Ļubas tēls skatītāju neaizrauj».

Daudz sekmīgāk aktrise tiek galā ar tai pašā sezonā tēloto Loniju Paceplīti A. Upīša komēdijā «Ziņģu Ješkas uzvara». Līdzīga rakstura lomas viņa vairākkārt tēlojusi buržuāziskās Latvijas laikā. Komēdijas žanrā ir jau sava profesionāla pieredze. Tā tagad tiek pastiprināta ar dažiem satīriskiem akcentiem, un Lonija Paceplīte kļūst par vienu no izrādes mākslinieciski pilnskanīgākajiem tēliem. Olgas Lejaskalnes veidojumā šī Rīgas mamzele jeb Rīgas «šmuce», kā viņu dēvē citas lugas personas, ir raksturīga buržuāzisko laiku figūra — bijusi bārdāma, kas zvejo viegla rakstura vīriešus, lai izkrāptu tiem naudu un tad tos atkal pamestu. «Kamēr ir auni pasaulē, tikmēr netrūks arī, kas viņus cērp,» — ir viņas devīze.

Un tiešām šo cirpšanas politiku Lejaskalnes Lonija realizē ar apbrīnojami daudzveidīgiem ieročiem. Atpasot no Ziņģu Ješkas «savus» divsimt latus, Lejaskalne — Lonija ir valdonīga, pavēlnieciska, ciniski uzstājīga. «Na — es tev nav vis no glupjajām mājām,» — viņa noskalda kā cara laika feldfēbelis un tik draudīgi vainīgajam novicina rokas somiņu gar degunu, ka nav ne mazāko šaubu: savas «taisnības» dēļ šī Rīgas dāma gatava uz visu.

Bet, lūk, citā skatā, sevišķi tad, kad jāapstrādā paputējušais rentnieks Skulte, kad jāpiesmērējas par kompanjonu viņa iecerētajai bonbongu bodei Brīvības ielā, tad Lejaskalne — Lonija ņem palīgā citus, tīri sievišķīgus ietekmēšanas līdzekļus. Tad viņa, matus kārtodama, «ļauj» noslidēt no pleciem lakatam, ja tas vēl nelīdz, kairinoši snaigsta pa

gaisu kailos elkoņus vai atkal, — svārkus «nejauši» parāvusi, izaicinoši pārmet vienu kāju pār otru.

Vispār divspēle ar Skulti — Jāni Osi, kurš kā ēna — bikls, nevarīgs un lācīgs čapoja pakal izdarīgajai un izpušķotajai Rīgas mamzelei, bija komēdijas labākās, interesantākās ainas, kur iedzirkstījās augsta komēdijiska meistarība. Panaivajam Skultem īstenībā bailes no sava «kompanjona» pārdrošajiem nākotnes plāniem, taču Lonijas kailajiem pleciem preti turēties viņš nespēj. Lonija savukārt šo Skultes vājību lieliski prot izmantot un laiku pa laikam, kad apvārdošana nelīdz un veikala plāni draud izjukt, pazibina atkal kādu plikumu. Un Skulte — Osis tikai kārām acīm skatās, skatās, novēršas un skatās atkal, līdz beidzot piekrit visam, ko Lonija ceļ priekšā.

So «koķetērijas» arsenālu aktrise lieto pārdomāti, visu dara ar mēru, nekur neatļaujas pašmērķīgas ārišķības, uz kādām lomas traktējums un materiāls viegli var pavadināt. F. Rokpelnis, izrādi vērtējot, starp citu norādīja, ka Olga Lejaskalne Lonijas lomā pretēji vairākiem citiem tēlotājiem «patika tieši atturīgā tēlojuma dēļ».

Tādā pašā spilgtā komēdijiskumā uzdzirkstīja R. Blaumaņa dzīvespriecīgajā komēdijā «Skroderdienas Silmačos» atveidotais Tomulišas tēls — viena no Olgas Lejaskalnes mīļākajām lomām. Šīs izrādes iestudēšana bija liels notikums teātra dzīvē. Tā ilgi un rūpīgi tika gatavota pirmajai latviešu literatūras un mākslas dekādei Maskavā. Uzvedums bija kūsājoša dzīvesprieka, spēles liksmes un spara piesātināts. Tāda bija arī komiskā vecēņu trijotne — M. Smithenes Bebene, L. Spilbergas Pindaciša un O. Lejaskalnes Tomuliša. Tajās nebija ļaunuma, nebija satiriska asuma. Viņu naivē tenkošana un sīkā čiepstēšana atmirdzēja jautrā, labsirdīgā humorā.

Taču parādīt maskaviešiem šo jautro komēdiju neizdevās. Sākās Liekais Tēvijas karš. Vairāki Drāmas teātra aktieri, tajā skaitā arī Olga Lejaskalne, evakuējās uz Padomju zemes iekšieni, kur savas gaitas drīz vien saistīja ar Latvijas PSR Valsts mākslas ansambli, kuram savus spēkus un talantu Tēvijas kara gados atdeva tādi mūsu republikas mākslinieki kā Elfrīda Pakule, Rūdolfs Bērziņš, Aleksandrs Daškovs, Rihards Zandersons, Sigrīda Grīse u. c. Kā ansambļa dalībiece Olga Lejaskalne kopā ar vairākiem citiem kolēģiem 1943. gada rudenī tika komandēta uz Maskavu mācīties aktieru meistarības celšanas seminārā pie tādas pasaulslavenas mākslas iestādes kā Maskavas Akadēmiskā Dailes teātra.

Deviņus mēnešus Olga Lejaskalne regulāri apguva profesionālās iemaņas, iepazinās ar jaunākajām padomju skatuves mākslas atziņām.

Tāda izcila meistara kā Tautas mākslinieka V. Staņicina režijā semināra dalībnieki iestudēja skečus, lugu fragmentus un pat veselas lugas, piemēram, K. Simonova «Krievu jautājumu». Daudzi, galvenokārt skeču iestudējumi vēlāk tika izmantoti, ansamblim uzstājoties frontē.

Blakus teorētiskajām un praktiskajām nodarbībām neizsakāmi daudz deva Dailes teātra izrāžu apmeklējumi. Sai ziņā ļoti atsaucīgs bija Dailes teātra direktors V. Mesheteli, kas latviešu aktieriem gādāja brīvu ieeju vienmēr pārpilnajā teātrī. «Vārdos nav izsakāms iespaids, kādu guvu no šīm izrādēm,» raksta pēc vairākiem gadiem Olga Lejaskalne laikrakstā «Literatūra un Māksla» (1948. g. 24. oktobrī), «varu tikai teikt, ka arī tagad vēl smēlos spēkus darbam no tā, ko redzēju un ieguvu, kad mūs, Padomju Latvijas aktierus, kuri Lielā Tēvijas kara laikā atradās evakuācijā un darbojās Ivanovā, Latvijas Valsts mākslas ansambli, Maskavas Akadēmiskais Dailes teātris aicināja uz Maskavu, lai sniegtu mums savu palīdzību radošā darbā. Mūs sirsnīgi uzņēma pasaules slavenā teātra saimē un par mums rūpējās tāpat kā par visu pārējo teātra kolektīvu. Tā bija liela laime pavadīt šī teātra pajumtē daudzus daudzus mēnešus.»

Maskavas Akadēmiskā Dailes teātra lieliskās izrādes, izcilo krievu skatuves maistaru radītie tēli, darbs ar lomu Maskavas režisoru vadībā saasināja uzmanību uz ļoti rūpīgu dramaturģiskā materiāla analīzi. «Sai darbā,» rakstīja vēlāk aktrise pati, «guvu jaunas atziņas, manī nostiprinājās jaunas zināšanas par aktiera darbu pie lomas, par lomas izpratni un lugas iekšējo saturu.»

Sis moments ir ļoti svarīgs Olgas Lejaskalnes mākslinieciskās meistarības izaugsmē. Šķiet, ka tieši šeit meklējama atslēga Olgas Lejaskalnes pēckara gados radītajiem meistarīgajiem latviešu budzieņu šķiriskajiem raksturojumiem.

Buržuāziskās Latvijas laikā Olga Lejaskalne bija izveidojusies par vērā ņemamu komēdijas aktrisi, komiķi. To labi parādīja arī 1940./1941. gada sezona, kad māksliniece veiksmīgi tika galā ar Loniju Paceplīti, bet līdz Ļubovas Jarovajas būtībai vēl neaizkļuva. Nenoliedzot Olgas Lejaskalnes komiķes dotības, Maskavas režisori jau pašā sākumā uzskatīja Olgu Lejaskalni par aktrisi ar dramatiskām spējām un šai virzienā izkopa mūsu mākslinieces meistarību, deva Olgai Lejaskalnei dramatisks lomas, koriģēja to veidošanu, palīdzēja apgūt jaunus tēlošanas paņēmienus. Panākumi neizpalika. Dramatiski spēcīgi, ar dziļi traģisku piesitieni, piemēram, izskanēja vecās Kārklīnetes tēls A. Brodeles viencēlienā «Pienākums», kuru Mākslas ansamblis uzņēma repertuārā un daudz rādīja savos braucienos pa fronti.

Sastādot repertuāru Mākslas ansambļa vajadzībām, galvenā uzmanība tomēr bija jāierāda humoristiskiem skečiem un liriskiem dzejoļiem, jo daudzkārt vajadzēja uzstāties hospitāļos, un te mākslinieka uzdevums bija ievainotos uzmundrināt, nevis satraukt. Reiz Olga Lejaskalne pat saņēma stingru rājienu par to, ka viņas deklamētais dzejolis ar savu emocionālo skandējuma spēku bija kādu ievainoto pārāk dziļi saviļņojis. Aktierim bija jābūt daudzveidīgam, jāatrod piemērots repertuārs gan frontiniekiem, kas varbūt tūlīt pēc koncerta dosies uzbrukumā, gan ievainotajiem, gan bērnu nama iemītniekiem, kas zaudējuši vecākus, gan rūpnīcu un kolhozu darbaļaudīm, kas pārguruši veic kara pasūtījumus frontes un visas padomju zemes vajadzībām.

Kara gadi no mākslinieka prasīja neiedomājami daudz. Ne tikai piemērošanas ikreizējai situācijai un iejušanos skatītāju dvēselēs. Tie prasīja par visām lietām izturību, izturību un vēlreiz izturību.

Dublaini, purvaini ceļi un piemirkuši apgērbi. Saules tveice un ziemas sals. Pārvietošanās visādos transporta līdzekļos, sākot ar vaļējām vilcienu platformām, beidzot ar jāšanu zirgos pāri muklājam. Minēti lauki, kad bīstams katrs solis sāņus no šaurās taciņas. Uzlidojumi un apšaudišana. Un tādos apstākļos, kad nokļūšana frontes sektorā vien jau desmitkārt draudējusi ar nāvi, trīs līdz četri koncerti dienā. Turklāt visneiedomājamākos apstākļos — zem kļājas debess, šaurās zemniecības, šķūņos, sapostītās mājās bez logiem un durvīm, spilgtā saules gaismā, pie ploškām, karbīda lampām un dažkārt pat kabatas baterijas apgaismojumā, kad viens deklamē, bet otrs, kas jau beidzis, ar bateriju apgaismo tam seju. Tāda bija Mākslas ansambļa dalībnieku ikdiena. Dažas dienas vai nedēļa Ivanovā, kur tika noskaloti ceļa putekļi, iestudēta jauna programma, un tad atkal jauni ceļi, jauni ļaudis, jaunas uzstāšanās. Un tā līdz pašai Rīgas atbrīvošanai 1944. gada rudenī.

Tas bija grūts laiks. «Bet grūtumi aizmirstas,» saka šodien Olga Lejaskalne, «un atmiņā paliek tas skaistais, lielais, dižais, kas nāca līdz šiem grūtumiem.»

Sirsniņa, viesmīlīga sagaidīšana, uzņemšana un pavadīšana, cienāšana ar visu labāko, ko karavīri varēja sadabūt, ar šokolādi sākot un simts gramu degvīna devu beidzot, kas bija pirmās zāles pret saaukstēšanos. Laimīgas sejas koncerta laikā, sirsnīgi rokas spiedienu un no sirds dziļumiem nākuši pateicības vārdi pēc koncerta. Neskaitāmi lūgumi atbraukt atkal. Māksla vairāk nekā jebkad agrāk bija kļuvusi par dzīves nepieciešamību, par vienu no lielās cīņas uzvaras ieroci, un tas deva spēku izturēt daudz.

Tiesa, bija grūti. Sevišķi tad, kad smagajiem dzīves apstākļiem pie-

vienojās sēru ziņa par Ladogas kaujās bojā gājušo brāli Nikolaju Lejaskalnu — kādreizējo Rīgas Strādnieku teātra aktieri; tad, kad jau tā īsajās nakts stundās miegu dzina prom doma par vīra un mazā, vēl pirmo gadu desmitu nesasnējušā Jura (šodien jau Akadēmiskā drāmas teātra aktiera) likteni Maskavā. Tur taču tik bieži notika uzlidojumi, tur vecā, labā māmuļa, kam vēl nebija izsāpējusi dēla Nikolaja nāve, vienīgā audzināja Juri, jo arī mākslinieces dzīvesbiedrs Herberts Likums, pildidams Mākslas lietu pārvaldes priekšnieka un ansambļa vadītāja pienākumus, pastāvīgi atradās komandējumos.

Taču bija jāiztur. Un Olga Lejaskalne, tāpat kā visi padomju ļaudis, kas bija iesaistījušies lielajā dzīvības kaujā, izturēja. Spēks, kas palīdzēja, — kā vēl tagad atceras Tautas māksliniece, — bija padomju cilvēku lielā vienotība — vienotība ar frontiniekiem, vienotība ar ansambļa dalībniekiem, cieša saliedētība priekš un bēdās. Ar īpaši siltām jūtām Olga Lejaskalne atceras Elfrīdas Pakules lielo biedriskumu, pašaieliedzību un tīri fizisko izturību. Elfrīda Pakule nav atteikusies uzstāties nekādos apstākļos, nekad nav atrunājusies ar savas balss taupīšanu. Viņas dzidrā koloratūra, klausītājus priecinādama un sevi nesaudzēdama, skanējusi lietū, sniegā, miglā, rita dzeštrumā, pusdienas tveicē un vakara drēgnumā. «Tieši Elfrīda Pakule,» atceras pēc divdesmit gadiem Olga Lejaskalne, «man bija dzīvs pašaieliedzības paraugs, no kura daudzreiz grūtā brīdī smēlu spēku un izturību. Tā kalpot tautai, kā to kara gados darija Pakule, — man toreiz un arī vēl tagad liekas izcils piemērs, no kura jāmacās ikvienam padomju māksliniekam, ikvienam padomju cilvēkam.»

Kara gados uzkrātā dzīves un mākslas pieredze spilgti sevi parādīja jau pirmajās lomās, kuras Olga Lejaskalne tēloja, atgriezusies atbrīvotajā Rīgā. Tā nebija vairs skatuves gaitu iesācēja, kas vēl 1940. gadā meklēja savu tēmu, savu īsto ampu. Drāmas teātrī pēc kara vētru apmīšanas bija atgriezusies nobriedusi mākslas meistare, ar saviem uzskatiem, idejisku pārliecību, praktisku pieredzi un bagātām teorētiskām zināšanām. Bija atgriezusies Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece (goda nosaukumu aktrise saņēma 1942. gadā), kurai varēja uzticēt visgrūtākos un sarežģītākos skatuves uzdevumus.

Viens no tādiem uzdevumiem, ar kuru Olga Lejaskalne spīdoši tika galā, bija Silvijas loma A. Grīguļa lugā «Uz kuru ostu?», ko teātris iestudēja jau savā pirmajā darba sezonā pēc Rīgas atbrīvošanas. Sil-



1944./45. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. O. Lejaskalne (Silvija) un A. Amtmanis-Briedītis (Edgars) A. Griguļa lugā «Uz kuru ostu?».

viju, šo kādreizējo korporēli un korporēļa — tautas nodevēja sievu, kas lielo vēsturisko notikumu griežos ātri saskatā buržuāzisko nacionālistu neģēlības un no šo neģēlību pasaules izraužas, Olga Lejaskalne veidoja asām, noteiktām un izturētām līnijām. Viņas Silvija bija viengabala raksturs. Reiz izrāvusies no reakcijas purvāja, viņa atpakaļ vairs neskatījās, bet drošiem soļiem, ar dziļu pārliecību, nešaubīdamās, nesvārstīdamās devās preti jaunajai — padomju dzīvei. Silvijas tēls daudzējādā ziņā sasaucās ar pašas aktrises dzīves gaitām un idejisko izaugsmi. Varbūt tāpēc loma tik veiksmīgi padevās. Te vairs nebija tās virspusējības, kas pirms pieciem gadiem kavēja visā pilnībā atklāt Ļubovas Jarovajas raksturu. Ārēji Olgas Lejaskalnes Silvija bija ļoti vienkārša, atturīga, mierīgi nosvērta visā savā stājā, kustībās, žestos un valodā.



1947./48. g. sezona. Akadēmiskais drāmas
teātris. O. Lejaskalne (Horsta madāma)
R. Blaumaņa lugā «Uguni».

Tā bija pretstats savai mātei Brigitai, ko Ludmila Špilberga lieliski veidoja kā nenosvērtu, nervozu, dažbrīd pat histērisku augstāko aprindu mietpilsoni. Abas mākslinieces labi parādīja, ka Silvija un Brigita ir ne tikai dažādi raksturi, bet ar savu attieksmi pret notiekošo — kā divas atšķirīgas pasaules. Brigitas vīru un Silvijas tēvu — ārstu Ekertu tēloja A. Amtmanis-Briedītis. Arī tas, Brigitas vārdiem runājot, bija savai ģimenei atlūzis zars. A. Amtmaņa-Briedīša tvērumā tas bija dzīves paguris skeptiķis, kas brīnīši pārvērtās, iekļaujoties padomju mediķu saimē. Silvija, Brigita un Ekerts bija izrādes labākie sniegumi. Olga Lejaskalne, pēc kara gadu pārtraukuma no jauna atgriezusies seno kolēģu vidū, mākslinieciskā snieguma ziņā droši nostājās uz vienas pakāpes ar tādiem izciliem mūsu skatuves meistariem, kādi jau tolaik bija Ludmila Špilberga un A. Amtmanis-Briedītis.

Ar ārēji skopiem, atturīgiem, bet dziļiem pārdzīvojumiem Olga Lejaskalne pārliecinoši atklāja Silvijas iekšējo pasauli. Vēl vairāk — vis-

1948./49. g. sezona. Akadēmiskais drāmas
teātris. O. Lejaskalne (Lavrova) V. Roma-
šova lugā «Varenaiss spēks».



pārināja un tai latviešu inteliģences daļai, kas pirmajos pēckara gados
šaubās un neziņā miņājās starp aizejošo vakardienu un topošo rītdienu,
rādīja ceļu uz nākotni, uz kopīgu soli ar padomju varu.

Dziļš, izjūsts pārdzīvojums, ietverts viengabalainā, grodā un attu-
rīgā formā, raksturo daudzus Olgas Lejaskalnes veidotos skatuves tēlus.
Tāda bija arī Horsta madāma 1948. gada «Ugunī» iestudējumā.

Salīdzinājumā ar Lilitu Bērziņu, kas šo pašu lomu tagad atveido
Dailes teātrī, Olgas Lejaskalnes Horsta madāma bija noslēgtāka, stājā
un attieksmēs pret apkārtni aristokrātiskāka, jūtās atturīgāka. Starp
viņu un muižas ļaudīm visu laiku pastāv zināma distance. Un tomēr
skatītājs ik brīdī jūt, kuru pusē ir Olgas Lejaskalnes — Horsta madāmas
sirds, kuru laimei un nelaimei tā pukst un sāp līdz, par kuriem viņa klusi
rūpējas un nemanot gādā. Nosodot ne vien viņas vārdi, bet visa into-
nācija ir skarba, asa, tāda, kas vainīgajam dzen šermuļus pa kauliem.
Aizstāvojot un jūtot līdzī, kaut arī Horsta madāma stāv cēla, atturīga un

šķietami vēsa, viņas acis ir tik daudz siltuma, tik daudz ticības cilvēkam un labā uzvarai, ka visa muižas piesmakusi atmosfēra no šī sirds siltuma kļūst it kā gaišāka, lai arī distance starp viņu un kaļpotājiem ar to nav izzudusi. Ar šo ārējo atturību māksliniece it kā uzsvēra, ka arī skarbos, cietos raksturos, ka cilvēkos, kas uz muižas hierarhijas kāpnēm stāv dažus pakāpienus augstāk par istabas meitu un staļļa puisi, mājo patiesa cilvēcība, humānisms šā vārda viscēlākajā nozīmē.

Silvijai un Horsta madāmai radniecīgas cieta, principiāla kaluma sievietes Olga Lejaskalne aizvadītajos darba gados veidojusi daudz. To vidū minamas arī vairākas cildenas mūsdienu padomju sievietes, kuru dzīve bijusi ciņa par labāku nākotni, ciņa par komunismu. Te var atzīmēt ārsti Klaudiju Lavrovu B. Romašova lugā «Varenais spēks», kuru aktrise veidoja kā gudru, dzīves pieredzes bagātu un reizē ļoti smalkjūtīgu, pat kautrīgu ārsti zinātnieci un gādīgu ģimenes cilvēku vienā personā, kura ļoti dziļi un jūtīgi, bet ārēji atturīgi pārdzīvo vīra, arī zinātnieka, dzīves un darba likstas.

Skarbu jūras vēju appūsta un smagas darba dzīves rūdīta uz skatuves uznāca gādīgā, sirsnīgā un morāli izturīgā Dziesmu ģimenes siltā pavarda sargātāja D. Zigmontes romāna «Jūras vārti» dramatizējumā.

Klusa, bet smeldzoša aizlauztas sirds traģika ieskanējās kara ceļos rūdītās ārstes Ainas Lindes tēlā V. Lāča lugā «Kapteīna Zundaga atgriešanās».

Blakus šīm dzīves vētru rūdītajām, stiprajām sievietēm jau pirmajās pēckara sezonās reizē ar Silviju un Horsta madāmu dzirkstošā dzīves priekā uzliesmoja kara gados mazliet pieklusušais Olgas Lejaskalnes komiķes talants.

Pirmais lielākais panākums šai lomu nošķirā saistās ar dueņas Dorotejas tēlu R. Seridena komēdijā «Jauko māņu diena». Šo optimistisko, vieglo, raīto komēdiju Drāmas teātris iestudēja 1945. gada aprīlī. Tas bija pēdējais Tēvijas kara mēnesis. Pirmizrādes priekšvakarā — 13. aprīlī bija pacelts uzvaras karogs virs Vīnes. Neredzētā atjaunošanas darba rosmē un lielās uzvaras priekšnojautu liksmē dzīvoja un strādāja mūsu republikas darbaļaudis. Šai dzīvespriecīgajā noskaņā teātris sniedza arī «Jauko māņu dienas» iestudējumu. Šai noskaņā uz skatuves ar īstu spēles prieku un rotaļīgu vieglumu rosījās Olgas Lejaskalnes dueņa Doroteja, šķetinot komēdijas sarežģījumu un pārpratumu intrigu. Ar artistisku smalkumu, gaumi un detaļās noslīpētu meistarību nospēlētais skats, kad tirgotājs Mendoza (Karps Klētnieks) atklāj mīlestību dueņai Dorotejai, izvērtās par komēdijas kulmināciju. Abi aktieri lieliski sapratās, atbalstīja viens otra mākslinieciskos



1944./45. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. O. Lejaskalne (Doroteja) R. Seridena komēdijā «Jauko māņu diena».

nolūkus, atjautīgi uztvēra viens otra replikas. Izrādes recenzents Andrejs Balodis «Ciņā» rakstīja, ka «sevišķi izcili tēlojumu sniedza Olga Lejaskalne (dueņa). Viņa ar savu tēlojumu patiesībā iznesa visu lugas smagumu. Labāku šīs lomas tēlojumu uz latviešu skatuves grūti iedomāties.»

Ievērojot «Jauko māņu dienas» dzīvo atbalsi skatītājos, teātris nākamajā sezonā iestudēja tā paša autora otru komēdiju — «Mēlnesības skola», kurā Olga Lejaskalne tēloja lēdiju Snīrveli — 18. gadsimta angļu lēdiju, kuras salonā salasās mazpilsētas «zieds» — vietējās buržuāzijas pārstāvji un bezdarbībā trin mēles par saviem paziņām. Dueņu Doroteju Olga Lejaskalne veidoja atjautīgi komiskā plāksnē, toties viņas Snīrvelē jau ieskanējās spēcīga satiriskā stīga. Tā bija ārēji lepna, valdonīga, bet iekšēji — kaislibu un atreibības jūtu pārņemta, garīgi izkurtējusi intrigante.



1946./47. g. sezona. Akadēmiskais drāmas
teātris. O. Lejaskalne (misis Forda)
V. Sekspīra komēdijā «Jautrās vindzorie-
tes».

Dorotejai un Snirvelei sekoja misis Forda V. Sekspīra komēdijā «Jautrās vindzorientes», atkal citādā intonācijā. Te mūsu priekšā nostājās dzīvespriecīgs renesanses cilvēks, kas vētrāni traucas atbrīvoties no puritāņu liekulīgajiem morāles žņaugiem. Ar vieglu, labsirdīgu humoru māksliniece rādīja, ka «arī sieviete var papriecāties, nezaudējot godu». Savas varones lakstošanos ar paputējušo bruņniecības pārstāvi, žūpu un balamuti Falstafu, ko ar savu parasto veiksmi tēloja Jānis Osis, Olga Lejaskalne neuztvēra kā pilsonisko aprindu sieviešu morāliskā pagrimuma atmaskojumu, kā tas dažkārt, nepareizi izprotot Sekspīra komēdiju, ir bijis. Olgas Lejaskalnes interpretācijā Fordai kā katrai sievietei vienkārši patikami glaimoja Falstafa uzmanība, un viņa tvēra šo uzmanību izplestām rokām un godīgu sirdi, «nezaudējot godu».

Vērojot R. Seridena un V. Sekspīra komēdiju varones Olgas Lejaskalnes atveidojumā, šķita, ka mākslinieces komisko intonāciju un krāsu bagātība nav izsmelama. Katrā lomā viņa bija dzīva, temperamentīga

un tomēr citāda. Krāsas viņa šķieda devīgi, atsevišķās vietās uzliekot isti spēcīgus, spilgtus akcentus. Mākslinieces panākumus komēdijas žanrā vienprātīgi atzina arī kritika. Tā Andrejs Balodis, recenzējot «Mēlnesības skolu», «Cīņā» rakstīja: «Par Olgas Lejaskalnes lielajām mākslinieces spējām liecina jau tas, ka katrā skatuves tēlā viņa ieliek ko jaunu, kas to pilnīgi atšķir no agrāk skatītajiem.» Bet N. Nikolajevs-Bergins pēc «Jautro vindzoriešu» pirmizrādes secināja, ka «Lejaskalnes izteiksmīgā mimika, viņas dzīvā un graciozā žestikulācija liecina, ka Lejaskalne ir pirmklasīga komēdiju aktrise».

Un tā arī bija. Māksliniece pati atzīst, ka te lieli nopelni bijuši režisoram Ernestam Feldmanim, ar kuru mākslinieciski radoša sadarbība sākusies jau buržuāziskās Latvijas laikā iestudētajās komēdijās, bet sevišķi aizrautīgs un intensīvs darbs izvērties tieši pirmajos pēckara gados, kad viņa lietpratīgajā režijā Olga Lejaskalne veidoja Silviju un, galvenais, — visas trīs nule aplūkotās komēdiju varones. Feldmanis daudz un rūpīgi strādājis ar aktrisi, nenoguris un ar apbrīnojamu iztēli meklējis tādas mizanscēnas, kurās katra aktiera individualitāte varējusi vislabāk, visspilgtāk izteikties. Ievērojama bijusi arī Feldmaņa prasme atrast katrai mizanscēnai, katrai aīnai, cēlienam un visai izrādei atbilstošu temporitmu, kas tik nepieciešams klasiskās komēdijas pilnskanīgam atveidojumam. Visa tā rezultātā Olga Lejaskalne bija apguvusi teicamu artistiski viegļu, rotaļīgu un izteiksmīgu komēdiju spēles tehniku. Turklāt tā nebija vairs tukša skatītāju smidināšana, ar kādu nereti pašas Olgas Lejaskalnes darbā gadījās sastapties pirmspadoņļu laikā iestudētajās komēdijās. Tehnika tagad bija tikai palīglicēklis komēdijas satura izteikšanai. Caur humora prizmu māksliniece atspoguļoja sava laika dzīves īstenību. Ar komiskajām Seridena un Šekspīra varonēm uz skatuves uznāca lielāks vai mazāks atmaskojums, kas bija vērsti vai nu pret pašām šīm varonēm, kā, piemēram, lēdiju Snirveli, vai mērķtiecīgi kalpoja tādu personu kā Mendozo un Falstafa satiriskai noraksturošanai.

Spoži mākslinieces komiķes talants, šoreiz viegla šarža ietonējumā, uzdzirkstīja arī Olgas lomā V. Lāča «Zvejnieka dēla» iestudējumā, par kuru Olga Lejaskalne kopā ar izrādes pārejo kolektīvu saņēma augstu apbalvojumu — PSRS Valsts prēmiju.

Meņģeļu Olgu, Oskara vecāko māsu, kas nokļuvusi sektes sludinātāja «brāļa» Teodora valgos, aktrise raksturoja dzīvām, sulīgām krāsām. Ipašu akcentu, kas sevišķi patika skatītājiem, viņa lika uz savas varones «mīlestību» pret Teodoru. «Brālim» patik ap savas sektes avīm palakstoties, un Lejaskalnes Meņģeļu Olgai tas iet īsti pie sirds.



1948./49. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. O. Lejaskalne (Māsa Olga) V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramatizējumā.

«Brālis» pieķer, pakutina Olgu, un Olga aiz laimes par šo uzmanību kūst kā svece pie baznīcas altāra. Kad «brālis» velk to savos apkampienos, Olga aiz laimes nevar smieklus valdīt, viņa klusi iespurdzas, pagorās, sarosās it kā uz promskriešanu, bet tad, laimē dzirkstošām acīm, bez pretošanās, rātņi kā dieva jēriņš ar lūgšanā saliktām rokām ieslid sludinātāja klēpi, pieticīgi apmezdamās uz vienu viņa celi. «Brāļa» Teodora (Edgars Zīle) izlaidīgā knakstišanās un reizē bailes, ka to visu kāds neierauga, un Meņģeļu Olgas, šīs vienkāršās zvejnieku sievas fanātiskā bijība pret sprediķotāju un nemākulīgā, naivā koķetērija ne tikai smidzināja skatītājus, bet reizē spilgti atmaskoja abus «dieva kalpus», norāva tiem liekulīgo svētulības masku un parādīja to īstās sejas.

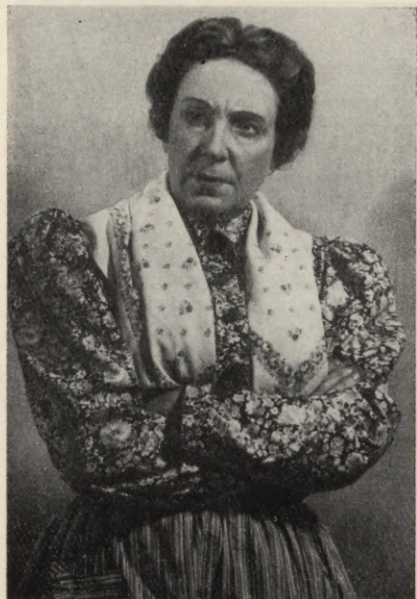
Ar Meņģeļu Olgu aizsāko satīriskā atmaskojuma līniju Olga Lejaskalne savās tālākajās skatuves gaitās vērš arvien plašumā un dziļumā. Ja Ernests Feldmanis Olgā Lejaskalnē saskatīja vienu no visvairāk atbilstošajām savu māksliniecisko ieceru realizētājām galvenokārt komē-

dijās, kurās, starp citu, paša Feldmaņa talants izpaudās visspilgtāk, tad, sākot ar 50. gadiem, mūsu lauku sētas šķirisko pretrunu izcilākais interpretētājs A. Amtmanis-Briedītis Olgā Lejaskalnē atklāja lielisku lauku saimnieču noraksturotāju skaudri reālistiskā traktējumā.

Lauku sievietes uz latviešu skatuves jau kopš mūsu teātra pirmsākumiem tēlotas daudz un dažādi. Te izveidojušas pat zināmas tradīcijas. Latviešu teātra māmuļa Berta Rūmniece ar lielu meistarību atveidojusi gādīgās, sirsnīgās latviešu mātes, ko tagad, savas daiļrades auglīgajā atvasarā sekmīgi turpinājusi Mirdza Smithene. Dūšīgās, bravūrīgās, izdarīgās, pat vīrišķīgās lauku sievas spilgtās krāsās savā laikā zīmēja Ella Jākobsone. Viņas pēdās, padziļinot šī tipa sociālo traktējumu, ar panākumiem iet Emma Ezeriņa. Vairākas dūšīgas, izdarīgas lauku sievas kolhoznieces neaizmirstami veidojušas arī Lilija Žviguļe un Anta Klints. Cietās, jaunās, aukstās saimnieces vairāku Blaumaņa un citu autoru lugu pirmiestudējumos spēcīgi atklājusi izcilā latviešu traģēdijas aktrise Jūlija Skaidrite, kuru J. Duburs uzskatījis par sava laika labāko Blaumaņa levas atveidotāju. Uz padomju skatuves Ievu, kā zināms, tēloja Emma Ezeriņa. Taču kopumā šo lepmo saimnieču lomas vissekmīgāk pārvalda Olga Lejaskalne, kas atsevišķos gadījumos devusi pilnīgi jaunu, sociālistiskā realisma principos balstītu tēlu traktējumu. Olga Lejaskalne ir iedibinājusi tradīcijas, ar kurām nopietni būs jārēķinās visām nākošo latviešu paaudžu aktrisēm — šo lomu atveidotājam.

Olgas Lejaskalnes stiprā puse — tvert šīs saimnieces kā noteiktus sociālus, savā šķirā neizkustināmi izaugušus tipiskus raksturus tipiskos apstākļos. Viņa atklāj šo saimnieču būtību, parāda, kas slēpjas aiz ārēji greznās, laipnās, nereti smaidošās un saldu vārdu pārpilnās, labi uzliktās maskas.

Lūk, lepnā, pašapzinīgā «Zaļās zemes» Brīviņu valdniece, Olgas Lejaskalnes veidojumā tā nav «briesmonis». Tieši otrādi. Viņa ir laipna, smaidoša, viņa nekliedz, nelamājas, viņa pat cienā saimi. Bet — un te sākas aktrises meistarība — aiz šīs ārējās laipnības un savaldības skatītājs no pirmā līdz pēdējam skatam redz Brīviņietes iekšējo, īsto dabu. Viņa ir laipna un smaidoša tāpēc, ka tādējādi vieglāk izmantot kalpu sievas, viņa nebļautās tādēļ, ka uzskata zem sava goda kļūst uz vienkāršām, prastām dienestniecēm, to viņas vietā lai dara priekšstrādnieks, viņa cienā kalpus tāpēc, ka Brīviņš pats tā liek. Ar tēju un groku mēs varam pacienāt visādus, — saka viņas skatiens, augstprātīgi pārslidot pār priecīgi pazemīgajām kalpu sejām pie Brīviņu saimes galda. Un šajā vienā skatienā, kuru ap galdu sēdošie nepamana, bet skatītājs redz



1949./50. g. sezona. Akadēmiskais drāmas
teātris. O. Lejaskalne (Brīviņu saimniece)
A. Upiša lugā «Zaļā zeme».

ļoti labi, ir tik daudz nicināšanas, pat naida pret vienkāršo cilvēku, ka noraksturo Lizbeti labāk nekā viss viņas teksts.

Ciets rieksts māksliniecei bija «Mērnieku laiku» Oļņiete ar savu drausmīgo cietsirdību, mantkārību un zemiskumu. Ilgi Olga Lejaskalne nespēja iejusties tēlā. Bija pat doma no lomas atteikties, jo mēģinājumi iet savu gaitu, bet — tēla nav. Un Olga Lejaskalne, būdama stipri intelektuāla aktrise, kas neko nedara, līdz pēdējam sikumam visu nepārdomājusi un neizanalizējusi, sāka neatlaidīgi meklēt ceļu uz Oļņietes asināti negatīvo raksturu.

Dzīvē taču ir daudz cilvēku, kas rīkojas slikti, zemiski, nodara pāri citiem. Aktrise sāk pētīt — kādēļ viņi tā dara? Tikai tāpēc, lai izdarītu kaut ko sliktu? — Nē. Tāpēc, ka ir ļauni pēc savas dabas? — Arī nē. Tādu cilvēku vispār nav. Nevienš par ļaundari nepiedzimst. Ļaunumu rada noteikti dzīves apstākļi, un kapitālisma iekārtā tā ir negausīgā mantkāre — līdzeklis, kā tikt dzīvē uz augšu. Bet vai cilvēki, kas nokļuvuši mantkāres un ar to neizbēgami saistītos cietsirdības valgos, paši sevi

1950./51. g. sezona. Akadēmiskais drāmas
teātris. O. Lejaskalne (Oļiņiete) brāļu
Kaudzišu romāna «Mērnīku laiki» dra-
matizējumā.



atzīst par nekrietniem? — Nē. Viņi savu rīcību attaisno. Lūk, atslēga uz Oļiņietes dziļāko būtību. Ari viņa savus mantkārīgos aprēķinus attaisno, un te labs attaisnojuma līdzeklis izrādās dieva vārds un dieva griba. Tā izprotot Oļiņieti, aktrise nonāca pie atziņas, ka viņas varone ir nevis ļaunuma, bet kāpinātas mantkārības un aprēķina iemiesojums, ka ļauns ir dievs un tie dzīves apstākļi, kas liek viņai tā rīkoties. Un māksliniece, tēlu veidojot, tad arī sāka katrai tā negācijai meklēt tīri oļiņisku attaisnojumu. Rezultāti pārsteidza pašu aktrisi. Viņa aizrāvās ar Oļiņietes tēlu, iedegās īstā radišanas priekā, tā iedzīvojās tēla iekšējā pasaulē, ka nosodīja ne vairs pašu Oļiņieti, bet gan dieva gribu un tos apstākļus, kas spiež viņu nekrietni rīkoties. Šī dzīves patiesība, kuru Olga Lejaskalne ar savu tēlojumu konsekventi realizēja, piešķīra Oļiņietes nežēlīgumam, plēsonībai un bezsirdībai satricinošu pārliecības spēku. Izrādes recenzents R. Upmalnieks rakstīja, ka Olgas Lejaskalnes spēcīgais, pārliecinošais tēlojums «neļauj skatītājam palikt vienaldzīgam, bet

modina dziļu sašutumu». Tāds atzinums bija liela mākslinieces uzvara un gandarījums par paveikto.

Tomēr pats nozīmīgākais sasniegums lauku saimnieču noraksturojumā ir Cīruļu saimnieces Annas loma R. Blaumaņa «Ļaunajā garā».

Annu māksliniece bija tēlojusi jau buržuāziskās Latvijas laikā, 1939. gadā, kad luga tika iestudēta kā jautra dziesmuspēle par anekdotisku pārpratumu. Cīruļu Anna, kas kļūdainu avižu ziņu dēļ iedomājas kļuvusi par bagātnieci un kā bagātiece sāk arī rīkoties, toreiz tika traktēta gan kā lepna, skarba, bet — sirds dziļumos tomēr krietna sieviete.

A. Amtmanis-Briedītis 1953. gadā deva uzvedumam pavisam citu ievirzi, un šis ievirzes galvenā realizētāja bija tieši Olga Lejaskalne ar pareizi izprasto un meistarīgi notēloto Annas tēlu.

Olgas Lejaskalnes uztverē Anna pavisam nav vairs tā «sirds dziļumos krietnā sieviete», kas 1939. gada uzvedumā. Tagad viņas Anna ir tipiska savas šķiras, ekspluatatoru šķiras pārstāve. To māksliniece atturīgi, tomēr nepārprotami iezīmē jau pirmajā cēlienā. Tiesa, viņas Anna neuznāk uz skatuves ar to pašlepnumu un kundziskumu, ar kādu jau pirmajā skatā mūsu priekšā nostājas Brīviņu Lizbete. Annas raksturu aktrise atklāj pakāpeniski. Taču jau ar izrādes sākumu visa Annas gaita, rīcība, attieksme pret apkārtējiem ļaudīm ir zināmas lielmanības, egoisma un uzpūtības caurausta. Viņa apraudas, kad uzzina par brāļa Andrieva precībām ar kalponi Ievu. Bet ko pauž šīs asaras? Prieku? Jā, bet liekulīgu. Cauri šai liekulībai laužas nepārprotams nikns sašutums, ka Andrievs uzdrīkstējies rīkoties pēc sava, nevis viņas — saimnieces prāta. Un asaras izsprāgst pašas no sevis, tikai ne no prieka, bet no sašutuma, taču Anna tās noslauka ar priekšauta stūri kā prieka asaras.

Soli pa solim izrādes tālākajā gaitā atklājas Annas despotisms, mantkāre, tieksme pēc varas un goda. Pakāpeniski atsedzot šīs Annas īpašības, Olga Lejaskalne iet pavisam citu tēla raksturošanas ceļu nekā buržuāziskā teātra uzvedumā. Tur Annas despotismu un varas kāri traktēja kā pēkšņu prāta apmulsumu, saņemot ziņu par lielo laimestu, tagad Olga Lejaskalne attēlo jau agrāk nobrieduša rakstura tālāku attīstību jaunos apstākļos, skaidri parāda, kāds ir vidējais zemnieks, pēkšņi kļuvis par bagātu lielsaimnieku. Un, ja izrādes sākuma posmā savas varones īpašības aktrise zīmēja skopiem vilcieniem, tad te, kad tēls sasniedzis savas atklāsmes kulmināciju, viņa vairs krāsas nežēlo, triepj tās biezi un spilgti. Visa Annas liekulība nokrīt, un pa Cīruļu sētu ārdās īsta veco laiku muižniece vai mūsu pašu Indrānu Ievas radniece — rupja, neiecietīga, plēsonīga, īsts «ļaunais gars».

Rādot Annas negatīvās īpašības ne kā pēkšņa prāta apmulsuma sekas, bet kā tipiskas budzienes tipiskas īpašības noteiktos apstākļos, Olga Lejaskalne arī izrādes finālam spēja piešķirt gluži jaunu skanējumu. Saņemot ziņu, ka lielais laimests ir drukas kļūda, Anna it kā «atjēdzas», atzīst, ka rīkojusies slikti un izligst ar savas mājas iemitniekiem. Vecajā iestudējumā tieši te parādījās Annas «krietnā sirds», kas atjēgusies no apmulsuma. Tagad, kad šāda «apmulsuma» pinekļu vairs nav, Olga Lejaskalne Annas izligumu uzsver kā šķietamu. Aizskartā patmilība taču kaut kādi jāglābj, nevar kļūt par apsmiekla objektu, un tāpēc Annai nekas cits neatliek kā slēgt mieru. Taču savu raksturu Anna nemainīs — tādu pārliecību izrādes noslēgumā vieš Olgas Lejaskalnes tēlojums. Tie ir tikai tukši vārdi, ar kādiem viņa liekulīgi svaidījusies jau kopš pirmā cēliena. Tāds raksturs, kādu māksliniece Annu konsekventi notēlojusi visā izrādes gaitā, mainīties nevar. Un, ja kādreiz vēl tāda kā Olgas Lejaskalnes Anna tiks sabiedrības viņa virspusē, viņa rīkosies tāpat, ja ne vēl nesaudzīgāk.

Ar nopietno, realistisko tēlojumu Olga Lejaskalne savu Annu izvirzīja par izrādes galveno tēlu un izlaboja šai ziņā režisora nepārdomāto apgalvojumu izrādes programmas grāmatiņā, ka lugas centrālā figūra esot Mantrausis. Nē, ne Mantrausis, bet tieši Anna Olgas Lejaskalnes atveidojumā visuzskatāmāk, visreālistiskāk izteica Blaumaņa ideju, parārdidama, kur cilvēku noved naudas varas «launais gars».

Pēc Lielā Tēvijas kara, kad Olga Lejaskalne otrreiz sāka savas gaitas Drāmas teātrī, viņa bez aplūkotajiem skatuves tēliem veidojusi vēl daudz citu lomu. Tiesa, ir bijusi arī viena otra neveiksme. Tomēr pārsvaru guvušas spožas veiksmes un ne tikai lielās, bet arī daudzās mazās, epizodiskās lomās. Kopš mācību laika Maskavā, kur izdevās vērot, ar kādu rūpību un atbildības sajūtu lielie skatuves meistari tēloja mazas lomas, Olgā Lejaskalnē nostiprinājusies pārliecība, ka ikkatram, vienai, jaunam vai vecam aktierim ne tikai derīgi, bet pat nepieciešams laiku pa laikam tēlot epizodiskas lomas. «Ja man būtu noteikšana,» saka Tautas māksliniece, «es katram aktierim pēc ikvienas lielas lomas nākošajā iestudējumā obligāti liktu tēlot epizodisku lomu.» — «Cik labi, ka Olgai Lejaskalnei nav šīs varas,» — nopriecāsies dažs labs iesācējs un publikas izlutināts milulis, kas epizodisku lomu vispār neprot notēlot. Olga Lejaskalne turpretim ne vien to prot, bet spēlē ar lielu prieku. Epizodiska loma viņai ir sava veida meistarības un spēju pārbaude. Maza loma prasa no aktiera lielu koncentrēšanos. Te ir maz teksta, maz darbības, bet skatītājs gaida, lai aktieris pateiktu daudz. Un tāpēc epizodiskais tēls, tā sakot, ir jāpielādē līdz augstpriegumam; katram

vārdam, katrai darbībai, katram žestam jābūt izjustam, pārdzīvotam, piepildītam, lai mērķtiecīgi paustu tēlā ietverto domu. Arī mazai, epizodiskai lomai jāmirdz kā istam, nevis māksligam dārgakmenim. Tādi ir Olgas Lejaskalnes uzskati par mazu lomu. Māksliniece konsekventi aizstāv Staņislavska tēzi, ka nav mazu lomu, bet ir mazi aktieri.

Ista briljanta mirdzumā atmirgojušas arī daudzas Olgas Lejaskalnes veidotās epizodiskās lomas. Pat tik mazai, statiskai lomiņai, kāda bija Iebiedētā dāma N. Pogodina «Kremlja kurantos», aktrise prata atrast tādas krāsas, ka tā vēl šodien vairāk nekā pēc desmit gadiem saglabājusies skatītāju atmiņā. Tikpat kā bez teksta, kā labs zīmētājs burtiski ar pāris vilcieniem aktrise uzskiceja līdz nāvei pārbijušos buržuji, kurai bailēs no padomju varas pārstāvja acis izpletušās apaļas kā pogas, rokas nervozi meklē, kur pieķerties, bet kājas pašas no sevis cienīgo aristokrāti nes uz pagaldi.

Mazo lomu iedzīvināšanai Olga Lejaskalne devīgi šķiež spilgtas krāsas, bieži izlieto arī groteskas un šarža paņēmienus. Ikvienam tēlam, vienai, vai tā būtu cienīgā Frēliha madāma A. Upīša «Plaisā mākoņos» vai izdarīgā precinātāja un ģimenes dārziņa spekulante Klementīne Kruķēna A. Grīguļa «Nekur tā neiet kā pasaulē», māksliniece atrod savu «vājo» resp. raksturīgāko, interesantāko punktu, kuru tad, atstarotu caur sava mākslinieciskā skatījuma prizmu, izceļ, paspilgtina ar visdažādākajiem izteiksmes līdzekļiem. Tas nekas, ka dažkārt vairākas stundas jānodarbojas ar grimu un tušu, lai uz skatuves uznāktu tāda karikatūra kā Klementīne vai kāda vecīņa, kam seja vienās grumbās. Tas nekas, ka citreiz stundām jātin un jānostiprina ap visu ķermeni vesels lēvenis dvieļu, lai iegūtu vajadzīgo resnumu vai vispār kādu savdabīgu ķermeņa formu. Tas nekas, ka jāsadabū un jāiemācās valkāt tādas zobu protēzes, kuras runājot krīt ārā un kuras atkal ātri var atgrūst vajadzīgā vietā atpakaļ. Māksliniece uzskata, ka mazai lomai vajadzīga spilgta forma. Tāda forma, lai skatītājs to pamanītu. Un šo formu Olga Lejaskalne meklē ar patiesu aizrautību.

Ar īpašu prieku un mīlestību aktrise tēlo vecus cilvēkus. Arī tās parasti ir epizodiskas lomas. Bet ar kādu apbrīnojamu rūpību māksliniece meklē atbilstošu grimu, gaitu, kustības, pa sīkākai šūniņai izanalizē šo vecmāmuļu domu un jūtu pasauli! Viņa pat cenšas atrast šīm epizodiskajām lomiņām prototipus. Daudzkārt, vienkāršu, godīgu darba sievieti vai sirsniņu, pašai izlēdzīgu māti vai vecmāmuļu tēlojot, aktrises prototips bijusi pašas labā māmuļa. Tagad, kad šis labais draugs jau vairākus gadus atpūšas smiltājā, jāmeklē citur. Un gandrīz vienmēr, pat nemeklējot, šie prototipi it kā paši no sevis nostājas līdzās vai izaug no

atmiņā paturētiem cilvēku tēliem. Māksliniecei gatavojot krustmātes Sašas lomu K. Simonova lugā «Tā arī būs», pie viņas kaimiņiem atbraukusi viesos vecmāmiņa no kādas attālas krievu sādžas. «Nu uz mata tāda kā Saša,» nopriecājusies aktrise, «vienkārša, atklāta, kustīga kā ūdenszāle, mazliet neapmierināta ar visu pilsētniecisko, bet īstenībā ļoti rūpīga, gādīga un labsirdīga veciņa.» Lūk, no kurienes nāca Olgas Lejaskalnes Sašas sīkā, steidzīgā tipināšana, it kā neapmierinātā, bet tomēr labsirdīgā pukstēšana, ka pilsētnieki jau neprot dzīvot, it sevišķi viņas pašas brālis — profesors Voroncovs. Lūk, no kurienes Sašas ārējais izskats ar kartupelīgo degunu un lielajām, apaļajām acīm.

Turpretī Platona Krečeta mātes tēlu iestudējot, acu priekšā jau kopš pirmajiem mēģinājumiem nostājās kāda Hohlovu māmiņa, laba paziņa no Maskavas laikiem. Tā bijusi klusa, atturīga sieviete, kas visu dzīvi pašizliedzīgi ziedojusi savu dēlu izaudzinašanai par krietniem cilvēkiem.

Ļoti daudz, kā aktrise pati atzīstas, vecus cilvēkus veidojot, viņa mācījusies no Bertas Rūmnieces. Rūpīgi pētījusi, studējusi un centusies atdarināt sirmās latviešu teātra māmiņas mākslinieciskās meistarības paņēmienus. Šī skola devusi bagātu pieredzi un ne tikai vecu cilvēku, bet jebkura skatuves tēla atveidojumam.

Saviem skatuves uzdevumiem — lieliem vai maziem Olga Lejaskalne pieiet ļoti radoši. Katra loma viņai vārda visticšākajā nozīmē ir mākslinieciska jaunrade. Nekad māksliniece neapmierinās tikai ar autora doto materiālu. Autora domai, idejai viņa meklē apstiprinājumu un papildinājumu dzīvē. To dod ne tikai prototips, bet arī attiecīgā laikmeta dokumentu studijas, daiļliteratūra, laika biedru atmiņas, to dod pašas analītiskā pieeja lomai. Cik daudz šķēpu netika laužts ar režisoru A. Jaunušanu, iestudējot Ponsijas lomu F. G. Lorkas lugā «Bernardas Albas māja». Cik daudzreiz pēc mēģinājuma aktrise un režisors aizgāja katrs ar savu lomas izpratni, viens otru nepārlicinājuši. Cik daudz tad nakts klusumā tika pārspriests, pārlikts, analizēts un atrasts, ka režisoram bijusi taisnība. Taču nereti bija arī cita atbilde, tāda, kas apstiprināja aktrises pārliecību. Tad māksliniece bruņojās ar argumentu bagāžu un gatavojās cīņai par savu pārliecību. Bet otrā rītā jau pats režisors nāk pretī smaidīdams un atzīst sevi par uzvarētu — aktrisei bijusi taisnība! Stridos un kopīgos meklējumos dzima Ponsija, viens no Olgas Lejaskalnes pēdējo gadu labākajiem sasniegumiem. Sīki izanalizējusi, pārdomājusi šo tēlu, māksliniece ļoti uzskatāmi atsedza tā sarežģīto, komplicēto raksturu. Despotiskās Albas saimniecības vadītāja viņas uztverē ir vergs, bet — bez verga dvēseles. Viņa ir spiesta

kalpot Albai, tāds ir darba cilvēka liktenis, bet viņa ir gudra un redz tālāk par pašu Albu, skaidri apjauš to bezdibeni, kurā grimst Alba un visa tās ģimene. So draudošo nelaimi Ponsija grib novērst un tāpēc izlieto gan viltību, gan skarbus vārdus. Tieši šis racionālais moments Olgas Lejaskalnes tēlojumā ļoti spēcīgs. Uzskatāmi māksliniece parāda, ka nevis Alba ir tā, kas visu redz un saprot, bet gan Ponsija ar savu aso, dabas doto uztveri. Alba istenībā ir akla un aprobežota. Ponsija ir spiesta klusēt, un tomēr viņas protests pret Albas mājas nejdzībām ir tik liels un neapslāpējams, ka ik pa brīdim uzliesmo kā spoža atblāzma no tās dzīvās, brīvās pasaules, kas eksistē aiz Albas mājas biežajiem mūriem un agrāk vai vēlāk ielauzīsies arī šīs despotes valstībā.

Māksliniece ir ļoti prasīga pret sevi, nekādas atlaides viņa sev nedod. Viņa pati to labi apzinās un tāpēc ikreiz patiesam priekam par jaunu lomu neizbēgami nāk līdz mokošas šaubas par savām spējām tikt ar jauno uzdevumu galā un ne jau vienkārši kaut kā tikt galā, bet gan tā, lai ar savu darbu iepriecinātu skatītāju, pateiktu ko jaunu, bagātinātu tā domu un jūtu pasauli.

Daudzos jo daudzos tēlos aktrisei tas izdevies ar īsti meistarisku vērienu. Turklāt ne tikai tādos kā Čiruļu Anna un Ponsija, kur jau pats lugas materiāls dod plašu rīcības brīvību, bet arī epizodiskajās lomās, kur tēls bieži vien ir skaists un interesants, bet ar tik maz teksta, ka «taisni dusmas». Un tad nu dažreiz iznāk, ka lomai pienāk klāt ne viens vien pašas Olgas Lejaskalnes vārds vai pat vesela frāze. Visbiežāk tās «izsprūk», kaut lko darot, kārtojot, citas personas vērojot un vērtējot, aktīvi reaģējot uz kādu darbību vai notikumu. Tās ir it kā attiecīgā skatuves tēla domas, kas, neprasot atļauju lugas autoram, pasprukušas uz āru. Bet tās ir tik cieši saņotas autora dotajā tēla raksturā, ka skatītājs šīs piepītās frāzes neizjūt kā svešķermeni, bet uztver kā lugas autora tekstu. Par šādu «patvaļību» Olgu Lejaskalni var slavēt vai nosodīt, bet neviens nevar noliegt viņas radīto tēlu lielo dzīvīgumu un krāsainību. Katrā lomā viņa līdz pēdējai iespējai izsmel dramaturģisko materiālu un piepilda tēlu, ja tā var teikt, līdz augstspriegumam, līdz eksplozijai. Eksplodēt nedrīkst, bet, ja dažkārt, iedzīvojoties tēlā, tas aizmirstas, tad «izsprūk» vairāk, nekā skopais autors atļāvis.

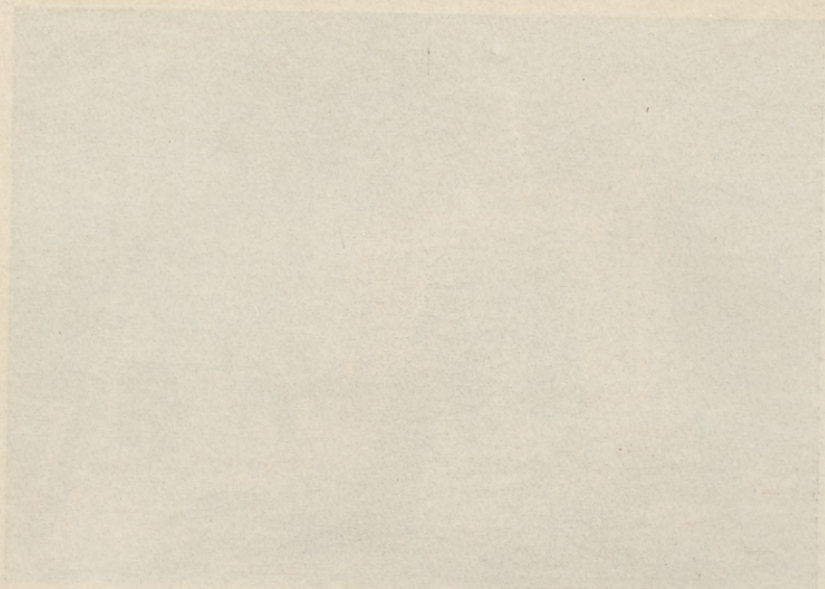
Taču ne jau tikai ar šīm piepītajām frāzēm aktrise iedzīvina tēlu. Viņa to piepilda ar lielu iekšēju saturu, domu un jūtu bagātību, parāda savu varoni plašā pagātnes, tagadnes un nākotnes skatījumā, un tas ir šo varoņu galvenais panākumu kaldinātājs. Atcerēsimies, cik klusa un dažbrīd pat nepamanīta Krečeta māte staigā pa skatuvi, saņemdama un



E. Vārdaunis. Dekorācijas mets S. Balasanjana baletam «Sakuntala».

G. Zemgals. Dekorācijas mets V. Sekspira komēdijai «Divpadsmitā nakts».





pavadidama cilvēkus, kas ierodas pie dēla dažādās vajadzībās. Bet cik daudz kļuvis rūpju un gādības viņas soļos, lai netraucētu dēla sarunas, cik daudz siltas sirsnības, apsedzot nogurumā aizsnaudušos dēla vietus, cik daudz maigas mīlestības viņas gaišajās, skaidrajās acīs, uzlūkojot dēlu un viņa draugus. Bet, lūk, pienāk liktenīgais Platona izmīsums brīdis, viņa ciņa ar sevi, nespēja doties uz slimnīcu, kur, šķiet, viņa ķirurga spējām neviens vairs netic. Un tad šī klusā mātes sirds atveras visā krāšņumā, atveras pēkšņi un spēji kā liels, smaržīgs zieds, ko uzplaucējusi mīlestības gaišā saule. Māte ir tā, kas tic Platonam. Nezinot un nejautājot, kāds iemesls dēla satraukumam, māte klusa, mierīga, saprotoša nosēdina dēlu sev līdzās un stāsta par savas dzīves vismagākajiem brīžiem. Ar šo nelielo, bet izjusto, papildīto stāstījumu aktrisei pietika, lai mēs kā spilgtā saules gaismā ieraudzītu Platona mātes agrāko dzīvi, to, kāda šī sieviete bijusi jaunībā, ir tagad un būs līdz pēdējam elpam vilcienam. Mūsu priekšā it kā izauga jauns tēls — vienkārša, pašaiļiedzīga darba sieviete, kas daudz pārcietusi, bet arī daudz paveikusi. Kādreiz, elpodama vienu elpu, nesdama vienus grūtumus ar vīru-revolucionāru, viņa šais grūtumos guvusi tādu rūdījumu, ka tagad smagā brīdī morāli var stiprināt savu dēlu. Kad Olga Lejaskalne — Krečeta māte saliec satrauktā Platona lielo, vīrišķīgo plaukstu dūrē un ar savām maigajām, sievišķīgajām rokām tik cieši, noteikti, kā visu savu dvēseles spēku atdodama, saspiež, mēs zālē to jūtam kā revolucionārās ciņas rūdījumu, ko māte cīnītāja pārnēs mantojumā no vecās cīnītāju paaudzes uz jauno. Un mēs nešaubīgi ticam: Platons ies un veiks savu pienākumu pēc labākās sirdsapziņas. Citādi nemaz nevar būt.

Ir aizvadīts liels un ražens darba cēliens — nosvinēta 60 gadu dzīves un 40 gadu skatuves darba jubileja. Sais gados daudz pārciests, daudz piedzīvots, daudz meklēts, atrasts un savai tautai atdots. Bet noguruma nav. Savas daiļrades atvasaru Tautas māksliniece sagaida ar neizsīkstošu darba gribu, možu enerģiju un skaistiem nodomiem. Tāpat kā Krečeta māte, viņa nes tālāk paaudžu stafeti — latviešu realistikās skatuves mākslas stafeti. No Bertas Rūmnieces un citiem mūsu vecās paaudzes lielmeistariem saņēmusi un 40 gadus droši un pašaiļiedzīgi iedzīvinādama to simtiem lieliskos mākslas tēlos, tagad māksliniece šo pieredzes un panākumu stafeti nodod tālāk mūsu jaunajai aktieru paaudzei, tai paaudzei, kuru pārstāv arī viņas dēls Juris Lejaskalns, savas mātes daiļrades tradīciju sekmīgs turpinātājs.

DZILĀS SAKNES

Dziļi zemē spēcīgi iesakņojies ozols ar biezo, tumši zaļo lapotni izceļas apkārtējo koku vidū un redzams jau no tālienes. Pamatīgumu un mieru pauž viņa varenais stāvs. Bet miers ir tikai ārējs. Izturība, ar kādu ozols cīnās pret vētrām par katru lapiņu, ir apbrīnojama un ļauj saglabāt tam savu ietērpu vēl ilgi pēc tam, kad pārējie koki samierinājušies ar nenovēršamo.

Šis salīdzinājums pilnām tiesībām attiecināms uz Krievu drāmas teātra aktieri Sergeju Vasiljevu. Sergeja Vasiljeva ārienei piemīt vitāls spēks, stingra nopietnība un pašapziņa. Pašapziņa, kam nav nekāda sakara ar tukšu lielību vai pārākuma apziņu, bet kas raksturo lielu personību. Skatuves māksla ir Sergeja Vasiljeva aicinājums, viņa dzīve, viņa dienišķā maize. Dziļās saknes, ar kurām šis cilvēks ieaudzis teātrī, ir nesaraujamas. Ar katru asins lāsi un sirds pulsējumu viņš apliecina uzticību teātra mākslai.

Skatuves gaitu sākums Vasiljevam saistās ar Ļeņingradu. Tur, Ļeņingradas Jaunajā teātrī (tagadējais Ļeņingradas Padomes teātris), režisora B. Suškeviča vadībā auga un veidojās jaunais aktieris Sergejs Vasiljevs. B. Suškeviča prasība pēc dziļas, visu aptverošas patiesības mākslā, pēc augsti izkoptas skatuviskās kultūras kļuva arī par Sergeja Vasiljeva mākslinieka kredo. Nejaušība jauno aktieri atveda uz Rīgas Krievu drāmas teātri. Bet teātrim tas bija ļoti liels ieguvums. Nu jau ilgus gadus, gan ar nelieliem pārtraukumiem, Sergejs Vasiljevs strādā Rīgas Krievu drāmas teātrī. Viņa radošais gars necieš pasivitāti un vienaldzību mākslā. Tāpēc dažkārt viņa prāts un sirds tiecas uz kolektīvu, kur pulsē nemiera un meklējumu alkas. Ar visu sirdi nododoties teātra

mākslai, Sergejs Vasiļjevs šajā laukā uzkrājis lielu pieredzi un plašas zināšanas, prasmīgi izmantodams tās radošajā darbā. Ne velti teātrī par S. Vasiļjevu mēdz teikt, ka no viņa lūpām patiesi, pārliecinoši skan pat vistrāfaretākās un kailākās frāzes. Viņš it kā uzsūcis sevī visu cilvēcisko, pārkausējis to un padarījis par savu. Tāpēc skatītājs un klausītājs (S. Vasiļjevs ir arī labs vārda meistars) vairs nedzird vienkārši autora tekstu, bet cilvēka balsi, kas stāsta par savām domām, rūpēm, priekiem un bēdām, balsi, kas aicina nīst vai mīlēt, novērsties sašutumā vai atplaukt siltā smaidā. Daudzkrāsaini un sulīgi izteiktie vārdi krit pār viņa lūpām kā nogatavojušies augļi, lai cieši iegultos klausītāju apziņā.

Dāsnais talants, ar ko daba izšķērdīgi apveltījusi Sergeju Vasiļjevu, atplauka tikai milzīgā, neatlaidīgā un sistemātiskā darbā. Jūtīga sirds un asa, redzīga acs māksliniekam kā barometrs palīdzēja atšķirt īsto no neistā, patiesību no meliem. Dodot vērtējumu izrādei, lomai vai cilvēkam, S. Vasiļjevs prot ieskatīties dziļi dvēselē, pateikt visbūtiskāko. Nereti tādos gadījumos viņa spriedumi skan nesaudzīgi. Cilvēki, kas aiz skaistām frāzēm slēpj gara nabadzību un kūtrumu, nemīl patiesus vārdus, netur labu prātu arī uz pašu teicēju. Nekad nav gadījies dzirdēt, ka spriedumos un vērtējumos S. Vasiļjevs paustu šauras personiskas simpātijas vai antipātijas. Viņš neciena tos cilvēkus, kas teātrī mīl paši sevi. Bet cik silti skan viņa balss, stāstot par jauniešiem aktieriem, kuros viņš saskatījis ipašības, kas nepieciešamas īstam māksliniekam: nemiera un zināšanu alkstošu garu, darba gribu un lielu mīlestību uz teātri. Šajā virzienā S. Vasiļjevs gandrīz nekļūdīgi novērtē cilvēka īsto būtību.

Ilgajos gados uzkrājusies pieredze, plašais zināšanu un faktu materiāls S. Vasiļjevam ļauj izteikt noteiktus spriedumus par teātra mākslu un aizstāvēt savu pārliecību. Kā tas mēdz būt ar katru, arī viņam gadās apstrīdāmi slēdzieni un dažkārt nepieņemami uzskati, bet savus apgalvojumus viņš vienmēr balsta uz konkrētiem faktiem. Ikvienam tādos gadījumos ir dota iespēja pierādīt savu patiesību! «Īsts mākslinieks nekad nevar apvainoties par kritiku: katrā gadījumā jāprot atrast kaut graudiņš patiesības, ko paņemt līdzī turpmākajam darbam» — mēdz teikt S. Vasiļjevs.

S. Vasiļjevam raksturīgā vitalitātē, optimisms, analītiski noskaņotais prāts palīdz aktierim radīt dažāda tipa raksturus. Jaunībā tie bija varoņi mīlētāji, vēlākajos gados — briedumu sasnieguši vīri. Ne vienmēr viņu likteņi bijuši gludi un mērķi skaidri. Pat dzīves pieredzē rūdīta acs ne katrreiz pratusi atšķirt īsto no neistā un pareizā virzienā vadīt uzsāktās gaitas. S. Vasiļjevu nekad nav biedējušas pretrunas cilvēku



1961./62. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. S. Vasiļjevs (Uhovs) A. Volodina lūgā «Mana vecākā māsa».

raksturos un psiholoģiski labirinti. Rūpīgi, uzmanīgi viņš mēģinājis atšķetināt pašus sarežģītākos un neparastākos pavērsienus cilvēku dzīvē, saprast viņu rīcību, atklājot apstākļus un iemeslus, kas pamudinājuši uz to. Pēdējos gados S. Vasiļjeva atveidoto lomu klāsts nav sevišķi bagāts, iemesls tam ir smaga slimība. Taču kvalitatīvi mākslinieka sniegums ir spilgts un interesants vienmēr. Atcerēsimies A. Volodina «Mana vecākā māsa» izrādī, kurā S. Vasiļjevs atveidoja tēvoci Uhovu. Aktieris pavērsa skatītājiem savdabīga, ikdienas rūpēs aizņemta cilvēka mietpilsonisko būtību. Dvieli priekšauta vietā uzsejis, Vasiļjevs čakli rosījās ap ģimenes pavardu. No virtuves istabā un atpakaļ uz virtuvi, — Uhovs gribēja visur būt klāt. Kā cāļu māte savus cālēnus viņš uzmanīja abas māsas. Kaut tikai viņa pieaugušie cālēni nepazustu nezināmā virzienā! Tēvocim viss bija apdomāts un izplānots, pat vecākās māsas izprecināšana. Labsirdīgs, gādīgs, varētu likties — labs cil-

vēks bija S. Vasiljeva Uhovs. Un tikai pamazām, pavisam nemanāmi aktieris atklāja viņa iesīkstējušo mietpilsoniskumu, kas tik daudz ļaunuma nodara citiem cilvēkiem.

V. Blažeka komēdijā «Svētku vakars» S. Vasiljevs atveidoja Tēva lomu. Atbildīgs vadošais darbinieks darba steigā nepamana, ka viņa bērni jau ir pieauguši cilvēki un vēlas nodibināt patstāvīgu dzīvi. Bērnu nākotni Tēvs saista ar jaunās Čehoslovākijas nākotni. Ne sadzīves rakstura jautājumi viņu biedē. Gan nokārtosies arī meitas liktenis. Daudz nozīmīgāk ir noskaidrot faktus, vai meita Hanka drikst saistīt savu dzīvi ar cilvēku, kas «vispār nekādi neizturas pret tautas demokrātijas iekārtu», pret iekārtu, par kuru savas dzīvības ir atdevuši labākie cilvēki. Arī Tēvs, ja vajag, var izdarīt to tūlīt. Savas meitas drauga tēvam viņš mierīgi paskaidro: «Es nenācu pēc tās aubes, ar ko apsegt tā saucamo negodu!» Tēvs ir ieradies, lai noskaidrotu, kādu pārestību tautas demokrātijas iekārta nodarījusi divdesmit gadus vecajam jauneklīm un viņa tēvam. Lūk, tā ir galvenā šķautne S. Vasiljeva atveidotajai Tēva lomai. Ne tikai ģimenes Tēvs, bet partijas darbinieks, cilvēks ar plašu skatienu un lielu atbildības sajūtu par visiem un visu, kas saistīts ar jauno tautas demokrātijas valsti — tāds ir S. Vasiljeva Tēvs. Stingri loģiskā secībā S. Vasiljevs tēla attīstībā sper katru nākamo soli. Viņa rīcība vienmēr nopamatota, iekšēji nepieciešama, tādēļ ļoti organiska un patiesa. S. Vasiljevam piemīt spēja ātri iedzīvoties dotajos apstākļos un ļoti konkrēti reaģēt uz katru notikumu. Tāpēc ap viņu uz skatuves vienmēr veidojas radoša atmosfēra, un skatītāji izjūt mākslas iedarbības neatvairāmo spēku.

S. Vasiljeva rakstnieks Novikovs S. Aļošina lugā «Palāta» ir līdzīga kaluma cilvēks — drosmīgs, par savu patiesību pārliecināts komunist. Novikova ārējā pasivitāte un inertums pat mirkli liek domāt, ka tas ir cilvēks, kas radis peldēt pa dzīves virspusi. Pamazām, ļoti neuzbāzīgi S. Vasiljevs atklāj rakstnieka Novikova iekšējo bagātību, viņa domas spraigumu un sirdsskaidrību. Cilvēciski saprotošs un iejutīgs pret pārējiem, bet ļoti nesaudzīgs pret sevi, būdams smagi slim un zinādams, ka dzīvo varbūt pēdējās sava mūža dienas, viņš ne ar skatienu nepauž sāpju smagmi. Neuzrakstītās grāmatas, neizteiktie vārdi, sirdī saglabātā mīlestība viņam atgādina, ka dzīve varētu būt kaut mazliet garāka, lai pagūtu izdarīt vēl pašu nepieciešamāko. Novikova tēla kaut kas sasaucas ar paša S. Vasiljeva būtību. Ar viņa neremdināmajām alkām pēc lielas, patiesas mākslas. Mākslinieka smagā slimība, kas daudzkārt uz ilgāku laiku atrauj viņu no iemīļotā darba, tomēr nespēj nomākt viņa radošo garu. Ar vēl lielāku neatlaidību un iekšēju spītu, izmantodams ik mirkli



1960./61. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. S. Vasiljevs (*Tēvs*) V. Blažeka nopietnajā komēdijā «Svētku vakars».

darbam, katrā lomā viņš tiecas pēc arvien lielākas pilnības. S. Vasiljeva atveidotie cilvēki izstrāvo optimismu un vitālu zemes spēku. Nekad, pat tādos tēlos, kur tas varētu būt pieļaujams, kā, piemēram, Jegorā Buličovā vai jau minētajā Novikovā, nejūtam naturālistisku slimības attēlošanu. S. Vasiljeva uzmanību vienmēr saista šo cilvēku gara pasaule, viņu domu lidojums un to pilnvērtīga atklāsmē uz skatuves.

Katra mākslinieka dzīvē parasti ir kāds lolots sapnis, ko apzinīgi vai neapzinīgi viņš tiecas piepildīt. Sergeja Vasiljeva sirds lolojums bija Jegora Buličova sarežģītā un pretrunu pilnā dzīve. Grūti un ne katram pa spēkam atveidot uz skatuves vareno krievu tirgoni, kura asaais prāts sapinies neatšķetināmā pretrunīgu domu pavedienu kamolā. Padomju teātra vēsture pazīst tikai dažus izcilus šīs lomas atveidotājus. Viens no tiem ir ievērojamais padomju aktieris Boriss Ščukins. Viņš pirmais radīja Jegoru Buličovu uz J. Vahtangova teātra skatuves. B. Ščukina

atveidotais Buličova tēls guva lielu ievēribu un ir iegājis teātra vēsturē, līdz ar to radot ap sevi nerakstītu un rakstītu tradīciju virkni. Otrs ievērojams padomju aktieris Nikolajs Monahovs radīja Jegora Buličova tēlu uz Ļeņingradas Lielā dramatiskā teātra skatuves. Latviešu teātra vēsturē spilgtu lappusi ar Jegora Buličova tēlu ierakstījis aktieris Artūrs Filipsons, kas 40. gadu beigās tēloja šo lomu Dailes teātrī. Katrs no šeit minētajiem Buličoviem ir atšķirīgs, jo pie tā veidošanas strādājuši dažādi mākslinieki.

Sergejs Vasiļjevs redzējis gan Ščukina, gan Monahova Buličovu. Monahova Buličova tēla traktējums S. Vasiļjevam ir tuvāks, tas atstājis viņā spilgtu un neaizmirstamu iespaidu. Pēc S. Vasiļjeva domām, Monahovs pratis dziļi ieskatīties Buličova garīgajā pasaulē, ļoti spilgti atsedzot tos sociālos cēloņus, kas ievēduši viņu pretrunu krustugunis. Monahova Buličova traģēdija slēpās viņa nodevībā pret savu šķiru — ekspluatējamo ļaužu šķiru, no kuras bija cēlies Buličova tēvs. Apziņa, ka mūžs nodzīvots «svešā ielā», bija viņa dvēseles traģēdijas pamatā. Tajā pašā laikā Monahovs parādīja, kā Buličovu pamazām fiziski sagrauzt neārstējamā slimība.

S. Vasiļjevs uzskata, ka viņa Jegora Buličova traktējums pamatos līdzīgs Monahova traktējumam.

Pirms divdesmit gadiem, kad Ļeņingradas Jaunais teātris režisora B. Suškeviča vadībā iestudēja «Jegoru Buličovu», S. Vasiļjevam šajā izrādē dažādu apstākļu dēļ vajadzēja tēlot daudzas lomas. Bet viņu neatlaidīgi vajāja viena doma: «Kaut varētu nospēlēt pašu Jegoru Buličovu!» Jaunais aktieris izteica savu vēlēšanos režisoram. Saņēmis piekrišanu, S. Vasiļjevs sāka patstāvīgi strādāt pie lomas. Darbs ilga veselu gadu. Kaut arī režisora vērtējums par padarīto bija apmierinošs, tomēr toreiz S. Vasiļjevam tā arī neizdevās nospēlēt Jegoru Buličovu.

Jegora Buličova tēls prasa no aktiera ne tikai nevainojamu tehniku un augstu meistarību, bet arī lielu dzīves pieredzi un rūdījumu. Gadu gaitā S. Vasiļjevs visu to apguva, pamazām nobrieda un nostiprinājās viņa uzskati teātra mākslā.

Un, lūk, beidzot radās arī izdevība piepildīt sen loloto sapni. Rīgas Krievu drāmas teātris uzņēma repertuārā M. Gorkija lugu «Jegors Buličovs un citi», galveno lomu uzticot LPSR Nopelniem bagātajam skatuves māksliniekam Sergejam Vasiļjevam. Izrādi iestudēja divi režisori — Udmurtijas APSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks A. Kačs un J. Jatkovskis, māksliniecisko noformējumu darināja M. Āboliņš. Meklējumos pēc laikmetīgāka izrādes skanējuma un šodienas aktuālu problēmu saasināšanas režisori «Jegorā Buličovā un citos»

akcentēja antirelīgisko tēmu. Lai ieceri īstenotu, bija nepieciešams galvenās lomas, t. i., Jegora Buličova spilgts, mērķtiecīgs tēlojums. Relīgisko maldu filozofijas atmasketājs lugā taču ir Jegors Buličovs. Režisori darija visu, lai Buličova nolieguma patoss sasniegtu visaugstāko kulmināciju. Izrādē to panāca ar pēdējo Jegora Buličova gājienu cauri visai mājai, noraujot svētbildi un pārkāpjot tai pāri. Mērķtiecīgi akcenti izcēla un padarīja ļoti spēcīgu antirelīgisko lugas ievirzi. Turpretī citas ne mazāk svarīgas problēmas atklājās nepilnīgi. Traktējumi var būt dažādi, jo Gorkija lugas materiāls ir tik neizsmeļami bagāts, ka, liekas, visas tajā risinātās problēmas vienādi spilgti vienā izrādē nemaz nevar atklāt, tad būtu jārada cits iestudējums.

Sergeja Vasiljeva Jegors Buličovs, pakļaujoties režisoru galvenajai ievirzei, ļoti spēcīgi izceļ lugas antirelīgisko skanējumu. Viņa asā prāta bultas trāpīgi vērsās pret garīdznieku Pavļinu (B. Tihovu) un klostera priekšnieci Melāniju (A. Pelši). Nekādas viltības nepaliek nepamanītas S. Vasiljeva — Buličova acij. Viņš ļoti skaidri redz un saprot, ka visi viņa «ārstēšanas paņēmieni» gan ar tauri, gan ar pūšlotājas un svētā Propoteja palīdzību ir Melānijas un Pavļina izdoma, kas kalpo tikai vienam mērķim — tas ir līdzeklis, lai apmuļķotu viņu, slimo Buličovu, un kaut pa aplinku ceļiem tiktu pie bagātības.

Buličova dialogi ar Pavļinu skan kā domu un vārdu divkaujas. Te spilgti izpaužas S. Vasiljeva augstā runas kultūra un vārda māksla. Buličova un Pavļina sarunās skatītājam atklājas bagātā krievu tirgotāja noliedzošā attieksme pret reliģiju un tās kalpiem. S. Vasiljeva Buličovs sāpīgi izjūt atšķirību starp sevi un Pavļinu, kas veikli, raitā valodā risina savu domu pavedienu. Šim faktam S. Vasiljevs piešķir svarīgu nozīmi Buličova rakstura pilnīgākā atklāsmē. No tā viņš secina, ka ne tikai Buličova valoda ir neveikla un saraustīta, bet arī domās viņam pietrūkst īstas skaidrības. Tāpēc, traktējot Jegora Buličova tēlu, S. Vasiljevs izceļ viņā bagāto jūtu temperamentu, bet nevis domas aktivitāti, kas parasti piemīt augsta intelekta cilvēkiem. S. Vasiljeva Buličovam daudzus secinājumus devušas iespēju izdarīt nevis plašas zināšanas un dziļa izpratne, bet spēcīga intuīcija. Viņš pieder pie tiem cilvēkiem, kuri zina, kas ir labi un kāda rīcība nav pieļaujama, bet kāpēc nav labi un kā rīkoties katrā gadījumā — to S. Vasiljeva Buličovs bieži vien nevar izskaidrot. Tas nenozīmē, ka S. Vasiljeva uztverē Jegors Buličovs nav pietiekami gudrs un domājošs cilvēks. Gluži otrādi — Buličovam ir ass prāts un redzīga acs, tikai šīs spējas viņš nav līdz šim izmantojis un izkojis pareizā virzienā. Apprecēdamies naudas dēļ, pēc tam dažādos «veidos» turpinādamas pavairot bagātību, Jegors

1963./64. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas
teātris. S. Vasiļjevs (Jegors Buličovs)
M. Gorkija lugā «Jegors Buličovs».



Buličovs neanalizēja un nevaicāja, vai tas ir labi un vai tā drikst darīt. Toreiz viņam nebija laika iedziļināties apstākļos un pētīt cilvēkus, vajadzēja tiekties pēc mērķa, kura simbols bija zelts. Bet, kā zināms, zelta iegūšanas paņēmieni ne vienmēr savienojami ar veselīgi domājoša cilvēka prātu. Tagad (lugas darbības robežās), kad Jegors Buličovs — S. Vasiļjevs skaidri apzinās tuvojamies savas dzīves nobeigumu, viņš sākas iekšējs pārvērtēšanas process. Skatītāju acu priekšā norisinās pakāpeniska Buličova evolūcija. Viņš mokoši, neatlaidīgi meklē patiesību. To atrast nav nemaz tik viegli, jo viss mūžs nodzīvots «svešā ielā» starp «svešiem ļaudīm». «Svešo ļaužu» zvēru filozofiju Buličovs gan ir apguvis, tāpēc tagad ar milzīgu nežēlību pats var atmaskot viņu istos nolūkus, bet jauno filozofiju apgūt vairs nespēj. Laika ir pārāk maz. Te arī sākās S. Vasiļjeva Buličovā iekšējā pretrunu cīņa starp to, kas ir bijis un ir vēl tagad, un to, kas varētu un kam vajadzētu būt, ja viņš nebūtu nodevis savas šķiras intereses. Mokoši grūta S. Vasiļjeva Buličovam ir neskaidrība un nezināšana arī tāpēc, ka blakus aug dziļi

iemīlētā meita Sura. Viņai taču būs jādzīvo starp šiem zvēriem cilvēku izskatā! Tāpēc viss, ko dara un runā S. Vasiļjeva Buličovs, ir domāts arī Suras acīm un ausīm. «Skaties un mācies pazīt cilvēkus!» — tā varētu raksturot aktiera virszudējumus. Attieksme pret Suru S. Vasiļjeva Buličovam ir viens no vissvarīgākajiem mezgla punktiem izrādē. Viņa uztverē mīlestība uz meitu nevar būt pasīva. Bet, kā pareizi to audzināt, ko atbildēt uz tās jautājumiem, Buličovam ne vienmēr ir skaidrs. Rūpes un bažas par Suras nākotni ne mirkli nedod miera. Tāpēc kā vien mācēdams Buličovs cenšas meitai atdot savu uzkrāto dzīves pieredzi. Viņš atmasko «citu» gara tumsonību un zemiskumu ne jau tāpēc, lai parādītu savu pārākumu, pasmietos par tiem (tādi cilvēki to arī nesa-prastu), bet gan lai Sura prastu ieskatīties dziļāk dzīvē un cilvēkos.

Spilgtiem kontrastiem bagāts ir S. Vasiļjeva veidotais Buličova tēls. Viņa naidam, ironijai un izsmieklam nav robežu, vērsties pret zvonco-viem, baškiniem, melānijām un citiem līdzīgiem cilvēkiem, turpretī acis staro sirsnībā un apslēptā priekā, ieraugot meitu Suru vai kaļponi Gla-firu. Jegora Buličova lomā visu laiku vērojams nemītīgs iekšējs kāpi-nājums. S. Vasiļjevs viņa garīgo sasprindzinājumu padarījis vēl sprai-gāku, viņa Buličovs līdzinās uzvilktam lokam. Tam par iemeslu ir da-žādi apstākļi. Vasiļjevs Buličovam piešķir pastiprinātu emocionalitāti un jūtu dziļumu. Tas ir cilvēks, kas izgājis cauri visām «šķīstīšanās ugunīm» un beidzot pilnīgi sapratis, ka pats savas vainas dēļ nodzi-vojis mūžu «svešā ielā». Viņa tēvs taču bija vienkāršs plostnieks. Mek-lēdams izeju no paša uzceltā sprostā un apzinādamies, ka ir jau par vēlu, S. Vasiļjevs — Buličovs savu atlikušo enerģiju un uzkrāto naidu ar varenu spēku brāž pār «svešinieku» pūli. Bet Buličovs ir neglāb-jami slims, — to viņš apzinās ļoti labi. S. Vasiļjevs nav domājis par to, kā uz skatuves parādīt slimības progresējošo iedarbību. Bet neievērot šo apstākli, tās tīri fiziskās pārmaiņas, kas rodas organismā slimības iedarbībā, viņš uzskatīja par nepareizu. Ne velti M. Gorkijs lugas gaitā pievērsis tik lielu uzmanību Buličova slimībai. Tāpēc S. Vasiļjevs uzska-tāmi atklāj slima cilvēka fizisko stāvokli, gan nekur nenovedot to līdz kailai patoloģijai. Izrādes sākumā S. Vasiļjeva — Buličova parādīšanās liek domāt par īstu krievu spēka vīru. Šis cilvēks ar drukno, spēcīgo stāvu varētu daudz paveikt, strādājot kopā ar tēvu uz plostiem. Tagad tas ietērpts «kungu drēbēs», tumšā veste un koši baltais krekls liecina, ka Buličovs prot un viņam patīk ļoti apģērbties.

Vasiļjevs rāda, kā slimības iespaidā plok Buličova fiziskie spēki. Arvien grūtāk viņam ir saglabāt ārējo līdzsvaru, neļaut citiem pamanīt organismā notiekošās pārmaiņas. Solis brīžam kļūst nedrošs, tādos ga-

dijumos tikai niknums un spīts palīdz Buličovam atgūt spēkus. Skatītājs redz fiziski slimu, bet nesalauztu cilvēku un izjūt, kādas neparastas mokas jāpārdzīvo viņam, cīnoties ar nespēku, kādu nepatiku Buličovā izraisa viņam uzspiestie ierobežojumi. Ar tiem jāsamierinās cilvēkam, kas līdz šim pats diktējis savus noteikumus citiem. Jo spēcīgāk progresē slimība, jo aktīvāk, neatlaidīgāk darbojas S. Vasiļjeva — Buličova prāts. Un, lūk, tad, kad domas šķiet tuvojamies kaut kādai skaidrībai, kad pārvērtēšanas process liek izdarīt pareizos secinājumus, ka visa dzīve izšķiesta nepareizi, tad tuvojas fizisks sabrukums. Šī apziņa S. Vasiļjeva Buličovam uzmācas arvien neatlaidīgāk. Tāpēc nāve viņam liekas netaisna pārestība. Vēl pēdējiem spēkiem gribas pret to cīnīties, bet pamazām zūd arī tie, un Buličovam jāsabruk pie jaunās dzīves sliekšņa. Viņa meita Šura gan prātīs atrast pareizo ceļu uz to.

Sirmais ozols — Buličovs — bija sācis trūdēt no iekšpuses, nesagaidījis, kad blakus šalcot spēcīgi pacelsies jauno asnu dzinumi.

Jegora Buličova lomai neapšaubāmi ir visredzamākā vieta Sergeja Vasiļjeva pēdējo gadu sniegumā. Pilnīgi īstenojot režisoru ieceri par antirelīģiskās domas akcentēšanu izrādē, S. Vasiļjevs veidojis Jegoru Buličovu daudz šķautnaināku un dziļāku, atklājot viņā psiholoģiski sarežģīto pretrunu kompleksu un to cēloņus. Vienlīdz spilgti Vasiļjevs ar Buličova tēlu risina reliģiska, sociāla, politiska un ekonomiska rakstura jautājumus un problēmas, ko M. Gorkijs centies izvirzīt šajā darbā. Atšķetināt katru pavedienu atsevišķi nemaz nav iespējams, jo tie kopumā veido ne tikai atsevišķa cilvēka dzīvi, bet rāda vesela laikmeta seju.

S. Vasiļjevs savā daiļradē ir sasniedzis brieduma gadus. Viņa personība un talants var dot vēl daudz spilgtu sniegumu teātra mākslā. Jādomā, ka skatītājiem būs iespēja redzēt tos tepat uz Rīgas Krievu drāmas teātra skatuves, ka viņa radošais nemiers arī turpmāk aktivizēs katru, kas nāks saskarē ar ievērojamo mākslinieku.

DZĪVES KONTROLPOSTENIM TUVOJOTIES

Astoņi gadi teātrī. Tie paši par sevi nebūtu nekāds lielais laika spriedis. Pat ne gadu desmits, kuru aizvadot cilvēks radis atskatīties, paveikto vērtējot. Šis dzīves kontrolpostenis Akadēmiskā drāmas teātra aktierim Imantam Adermanim vēl priekšā. Bet jau šodien droši var teikt, ka jaunajam aktierim ir sava noteikta vieta latviešu padomju teātrī. Patiess un spilgts apliecinājums tam ir aktiera pēdējo divu gadu veikums: Dons Huāns (A. Puškina «Akmens viesī»), Juhani (A. Kivi «Septiņos brāļos») un Platons Krečets (A. Korneičuka šāda paša nosaukuma lugā).

Teātris, skatuve — šis ilgu pilnās tāles Imantu Adermani jau no agras bērnības neatlaidīgi vilinājušas un saukušas. Vēl neapzinātas un neapjaustas tās pirmskolniekam liek aizmirst sarežģītos «konstruktoru un celtnieku darbus», kas parasti nodarbina visus mazu zēnu prātus. Pavisam cita lieta ir nostāties uz krēsla pārsteigto draugu priekšā un nospēlēt «īstu» mācītāju, kura balss lēni un svinīgi plūst uz savu draudzi vai arī «patiesi dievišķās» dusmās grand kā pērkons. Kādas gan rotaļas var aizvietot radio bērnu pārraides, ja tajās piedalās arī Teodors Lācis, šis noslēpumainais, daudzveidīgais burvis.

Un tad mazais cilvēks, nu jau pirmās klases skolēns, ierauga savu burvi uz skatuves. Tagad kārdinājums darboties, spēlēt pašam augtin aug. Taču līdzās tam ir nostājusies tāda liela mazdūšības sajūta, ko zēns nekādi nevar pārvarēt.

Ilgi Imantam jādzīvo divatā ar savu nepiepildīto sapni, jo vācu okupācijas laikā pašdarbības pulciņa skolā nebija. Labi vēl, ka mācības varēja turpināt.

Tikai 1944. gadā Imants Adermanis pirmo reizi tieši saskaras ar teātra mākslu, tiesa gan, pašdarbības laukā. Viņa nolasītais dzejolis nekādu lielo sajūsmu nerada. Dzirdamas pat valodas, ka pašdarbnieks gan te nekāds neiznākšot. Taču šīs valodas zēna nosprausto ceļu nespēj mainīt. Reiz sākts, tas neatlaidīgi, posmu pa posmam virzās uz priekšu. Gan kā ķēniņš, gan vecākais brālis Imants pabijis dažādās pasaku valstīs (Brigaderes lugā «Spridītis» un «Lolitas brīnumputns»), kā parasts padomju jauniešs rūdijies kara liesmās (Boriss M. Aligeres lugā «Pasaka par patiesību»).

Vidusskola pabeigta. Pirmās krustceles. Vai doties taisni uz priekšu, pretim savam sen sirdī lolotajam sapnim — teātrim vai arī nogriezties sāņus? Draugu atrunāts un paša šaubu pārņemts, viņš iestājas Latvijas Valsts universitātes filoloģijas fakultātē. Tā nav atkāpšanās, bet, ja tā varētu teikt, spēku pārbaude tālākajai gaitai. Imants Adermanis vairākus gadus strādā arī kā radio diktors.

Konservatorijas teātra fakultāte izsludinājusi studentu papildu uzņemšanu. Jaunuzņemto vidū ir Imants Adermanis.

Klāt arī pirmais robežstabs — 1956. gada pavasaris, kas nākošajam aktierim divkārsi nozīmīgs. Pirmkārt, jau pabeigtas studijas — jāaizstāv diplomdarbs: divi tik pretēji tēli kā ugunīgais, nesavaldīgais un lepnaiss staļļu puisis Edgars un ikdienas pelēcības un niecības nomāktais, nevienam nevajadzīgu dzīvi aizvadījušais vecais kungs Pjotrs Nikolajevičs Sorins (A. Čehova komēdijā «Kaija»). Lai cik atšķirīgi arī būtu šie abi cilvēki, viņos abos deg protesta dzirksts pret apkārtnes liekulību un tukšumu, abos saglabājušās ilgas pēc labā un tīrā.

Otrkārt — pirmais patstāvīgais darbs uz profesionālas skatuves — Boriss V. Rozova drāmā «Mūžam dzīvie» Dailes teātra iestudējumā. Teksta ziņā tā ir neliela loma. Taču caur Borisa personības izstarotās gaismas joslu skaidrāk atklājas apkārtējo cilvēku raksturi.

Bija sastapušies divi savā iekšējā būtībā ļoti radnieciski cilvēki. Viņus nešķīra ne gadu starpība, ne dažāda pasaules uztvere. Pat viņu visapslēptākajiem sapņiem bija daudz kas kopīgs. Boriss — tas bija Imants pats, pilns jaunības degsmes un mīlestības. Skaidrajā, atklātajā skatienā tik daudz siltuma un sirsnības, ka likās, tās pietiks visai saltajai kara ziemei. Viņš nespēja palikt nomaļus, sildīties savas personiskās laimes saulē, ja miljoniem cilvēku tā tiek atrauta un samīdīta zem naglotā papeža. Imanta Adermaņa Borisā pārkausētais personības spēks bija kā to tālo zvaigžņu gaisma, kas vēl joprojām plūst un plūst uz zemi, kaut arī pašas sen izdzisušas.

Samērā reti teātra dzīvē sastopami brīži, kad ar pirmo lomu atklājas

jaunā aktiera individualitātē, viņa tēma mākslā. Vajadzēja paiet gadiem, lai pārliecinātos, ka tieši Boriss bija pirmsākums tādiem tēliem kā Kaspars (P. Pētersona lugā «Man trīsdesmit gadu»), Platons Krečets un Davidovs (Solohova romāna «Plēsums» dramatisējumā). Jau tad aktiera doma, spēja patiesi un dziļi milēt uz skatuves pārliecināja un aizrāva skatītājus.

Savdabīgi un ipatnēji ir Dailes teātra darba pamatprincipi, aktierim te vajadzīga liela radoša patstāvība un spēja pārkausēt sevi pilnībā tās prasības, kādas tam izvirza Eduarda Smilga monumentālā režija. Jaunajam aktierim, tāpat kā daudziem teātra mākslas fakultātes studentiem, daudz tuvāka bija Akadēmiskā drāmas teātra darba metode ar tās dziļi psiholoģisko cilvēka rakstura atklāsmi uz skatuves, arī visus mācību gadus kā pedagogi bija bijuši tieši šīs skolas pārstāvji: Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Vera Baļuna, Aleksandrs Leimanis.

Dailes teātrī nospēlētas vairākas lielas un mazas lomas — brašais, brāzmainais, rita vējam radnieciskais daugavietis Uldis (VI Vispasaulē jaunatnes un studentu festivālam Maskavā veltītajā teātra jaunatnes izrādē), posta izmocītais lidotājs — bezdarbnieks Jang-Suns (B. Brehta līdzību spēlē «Krietais cilvēks no Sečuānas»), dzīves pamatu zaudējušais, cilvēku uzticības un sirsnības alkstošais jūrniece Valters (G. Priedes lugas «Lai arī rudens» viesizrādēs), taču pilnībā saaugt ar teātra kolektīvu aktieris nespēj. Viņa domas, viņa talants tiecas uz to pirmavotu, no kura bija smelts visus mācību gadus.

Ar režisoru Žaņa Katlapa un Alfrēda Jaunušana vārdiem saistās Imanta Adermaņa pirmie soļi uz Drāmas teātra skatuves. Tie ir viņi, kas aktierim uztic tik atbildīgas lomas kā Sergejs A. Arbuzova drāmā «Esi sveicināta, mīlestība!» un Frenks Vorrens A. Hellana lugā «Viņš teica — nē!».

Autors Sergeju, šo iejūtīgo, skaidro nākotnes cilvēku pasargājis no jebkādam šaubām un pretrunām, nav devis nekādu lomas iekšējās atbilstības līniju. Viņš drāmā vairāk nepieciešams kā pozitīvais faktors, kura ietekmē pilnveidojas un pārtop lugas galvenie varoņi — Vaļa un Viktors.

Pašam aktierim daudz tuvāki ir tie tēli, kuros iespējams atklāt cilvēka izaugsmes procesu, kas ir vispārējs, bet reizē arī pilnīgi vienreizējs katra cilvēka dzīvē, tie tēli, kuru dzīves jēga tiek kaldināta atziņu un meklējumu krustugunis. Tādēļ laikam arī tik tuvs un mīļš Imantam Adermanim bija Frenks Vorrens, cilvēks, kuram pietika drosmes un vīrišķības ieskatīties acīs kara nejdzībai un pateikt «nē!» karam, kaut arī viņa vientuļais protests tiktu noslāpēts tribunāla stingrajās akmens

vārdiem ir izšķirošā loma. To vietā runā ārkārtējā uzmanībā saspringtais aktiera siluets, viņa acis, rokas...

Imants Adermanis līdz šim visbiežāk bija ticies ar lomām, kurām pārsvarā emocionalitāte. Tad nāca Kaspars, loma, kas prasīja no aktiera asu, mērķtiecīgu domu, ar kuru visā pilnībā atklājas tēla iekšējā dzīve, jūtu smalkums un patiesība. Režisors A. Jaunušans izrādi «Man trīsdesmit gadu» bija veidojis skopās, lakoniskās līnijās, visu uzmanību pievēršot t. s. lugas otrajam plānam. Tāds pats bija arī lomu zīmējums.

Aktiera Kaspars tiešām bija kā no viena vesela cirsts tēls. Viņa gaitā un kustībās izpaudās noteiktība un apņēmība. Tāds cilvēks zina, ko viņš grib, un, ja viņš grib, tad to arī sasniegs. Kasparā bija tas spēks, kas mazam liek kļūt lielākam, kas aplam sāktu dzīvi liek noārdīt un celt no jauna. Un tomēr šajā cilvēkā dziļi dziļi slēpās sāpes kādas meitenes dēļ.

Pagājuši desmit gadi. Tilta būves inženieris nejauši satiek šo meiteni Rozi, kura, kaut arī gadu gaitā ļoti pārvērtusies, tomēr vēl ir tā pati meitenīte, «kas platām acīm pie pusatvērtā loga kādā stāstā klausījās». Reiz Roze bēga no viņa atnestās baltās, cietās papīra lapas, slēpās savu iegribu gūstā. Nu loks ir noslēdzies. Viņi abi atkal satikušies pie šīs baltās papīra lapas.

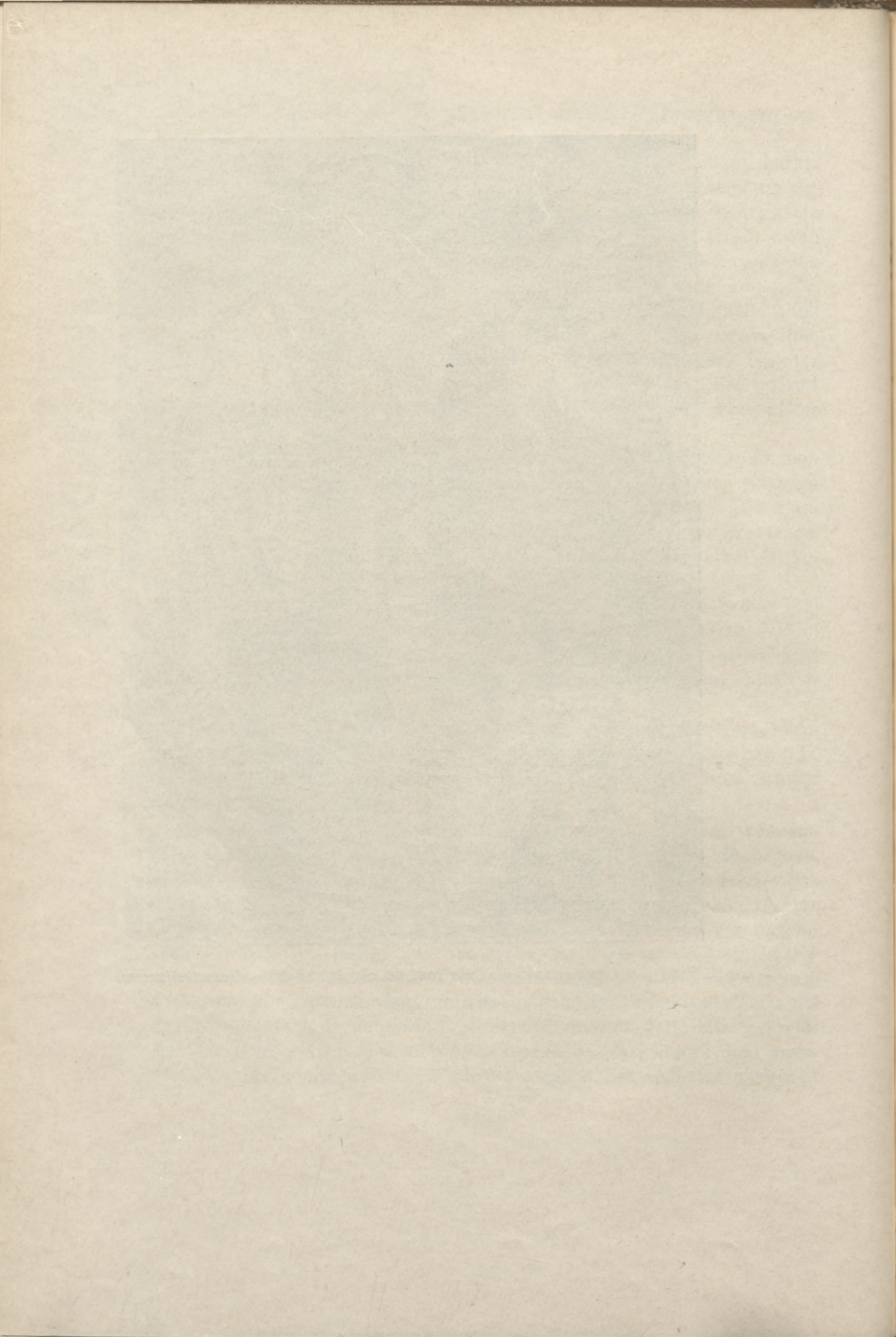
Kaspars ir tas, kurš «no savas dienas, sava darba, savas gribas spēj nedalāmu daļu atdot viņai, neprasot atpakaļ». Lai arī Rozes dzeloņi dur asi un sāpīgi (vairāk gan Kaspara mīlas spēka baidīdamies), viņš soli pa solim vada jauno sievieti pretim dārgākajam, kas mums ir dots — mūsu dzīvei.

Aktieris uz skatuves nekā sevišķa nedarīja, vienkārši stāvēja, sarunājās, aizstāvēja savu patiesību, bet viņa doma veda skatītāju sev līdz, varēja sajūst to mīlas pārpilno gaismu, kas kā neredzami stari virmoja ap aktieri.

Soli pa solim aktieris tuvojās trijām virsotnēm: Donam Huānam, Juhani un Platonam Krečetam. Ceļš uz tām viltīgu, rūpīgi slēptu aizu, atskabargainu radžu un krauju klinšu klāts. No aktiera tiek prasīta asa doma, bezgalīga fantāzija, īsti dienvidniecisks temperaments, trāpīgs vārds. Lai iekarotu šīs virsotnes, nepieciešama augsta aktiera meistarība, kas dzimst nemitīgā ikdienas darbā, bezgalīgā savas iekšējās tehnikas pilnveidošanas procesā. Protams, intuīcija un mākslinieka radošā iedvesma ir un paliek viens no vissvarīgākajiem stimuliem. Taču, lai loģiski nopamatotu un iekšēji attaisnotu ikvienu dotā tēla dvēseles kustību, nepieciešams sīki un smalki iepazīt ne tikai autora doto materiālu, bet arī smelt izziņas no blakus avotiem. No šodienas aktiera it



H. Puto. Kostīmu zīmējumi V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramatisējumam.



sevišķi tiek prasīta dziļa un nopietna lomas izpratne. Tiekoties ar jaunu tēlu, aktierim Imantam Adermanim kā tulks, ceļvedis un labākais palīgs arvien ir grāmata. Tā palīdz atšifrēt jebkuru neskaidru vietu.

Imants Adermanis ir viens no tiem aktieriem, kuru tēli izraža gaitā veidojas, aug. Ir nospēlētas pārdesmit «Akmens viesa» izrādes, bet vēl un vēl kāda vieta lugā (piemēram, lugas fināls, tikšanās ar komandoru), kāda sīka nianse satrauc viņu, liek domāt, meklēt, pārlasīt visus pieejamos pētījumus un apceres par šo traģēdiju.

Akadēmiskais drāmas teātris gatavoja A. Puškina «Mazo traģēdiju» uzvedumu. Par režisoru bija uzaicināts Jānis Zariņš. Iepazīstoties ar lomu sadalījumu, dažs labs tīri izbrīnījās: vai aktieris, kas atveidojis tādus sevī noslēgtus, skaidrus, varbūt pat nedaudz vēsus tēlus kā Sergejs un Kaspars, spēs atdzīvināt kaislīgo milas dziesminieku, pasaulslaveno Donu Huānu. Lai cik liels bija lomas pievilksanas spēks, pats Imants Adermanis klusībā arī ne visai sev ticēja. Sākās mēģinājumi. Tās dienas teātra laudis atceras kā brīnišķus svētkus. Visapkārt valdīja radoša pacēluma atmosfēra. Lēnām, citas pēc citām vērās durvis uz Puškina traģēdiju slēptāko bagātību krātuvēm.

Kaut apjoma ziņā nelielas, tēmas nozīmīguma un dramatiskā satura ziņā «Mazās traģēdijas» stāv līdzās Šekspīra daudzcelienu lugām un atgādina pieccēlienu traģēdijas noslēguma ainas, tās kulmināciju un traģisko noslēgumu. Šeit nav sniegta pakāpeniska tēla darbības attīstības līnija: sasniegusi savu augstāko punktu, tā tuvojas eksplozijai. Traģēdiju bagātais un koncentrētais materiāls, lieliskā dzeja prasa no aktiera ne tikai lielu meistarību, bet, Puškina vārdiem runājot, «kaislību patiesību, izjūtu ticamību dotajos apstākļos».

Dažādu laikmetu izcilākie kultūras pārstāvji pievērsušies «donžuāna» tēmai, ieguldot tajā ko savu, savam laikmetam vien iezīmīgu. Un tomēr kā Tirso de Molinas, tā Moljēra vai Mocarta Dons Huāns bija un palika auksts siržu laužējs, vieglprātis un ciniķis, izvirtulis un morāles pārkāpējs. Istu, visu aptverošu mīlestību viņam nav lemts iepazīt. Lielā krievu dzejnieka Dons Huāns iegūst vispārcilvēcisku nozīmību, ir garīgi un emocionāli bagātāks. Viņš ir dzīves dziesminieks, kaislīgi tajā iemīlēties, pārdrošs neprātis, kas balansē uz dzīvības un nāves robežas, visa neistā un liekulīgā nīdējs. Viņš spēj atdzimt patiesā mīlā, un — «jūs mīlēdams, nu tikumu es mīlu...».

Cīņā par Dona Huāna tēlu svarīga bija Imanta Adermana lieliskā īpašība mēģinājumu laikā pilnīgi aizmirst savu personisko «es», atdoties režisora domas un savas aktiera fantāzijas varā.

Kā viesuļa brāzma līdz Madrides mūriem aiztrauc melnā apmetnī

tērpta figūra. Straujā jājiens ugunīgais ritms vēl pulsē asinīs, vēl virmo ap viņu gaiss. Te nu viņš stāv, lepna, bezbailīgais Dons Huāns, stāv atkal kā iekarotājs un sapņo par to brīdi, kad, nakts tumsas tīts, steigs pa pazīstamajām ielām. Acis iezalgojas pārdrošas dzirkstis, lūpās iegulst pārgalvīgs smins. Neviena Madridē viņš nebistas, pat karaļa ne. Nu, ja notvers, — sūtīs atpakaļ, jo arī trimdā valdnieks viņu aizraidīja mīlēdams, lai glābtu no nelaika tuvinieku dūsmām. Sāktā saruna ar Leporello pārtrūkst. Dons Huāns — Imants Adermanis domās ir atkal Parīzē. Nē, viņš nespēj dzīvot zem dūmu klātajām ziemeļu debesīm, kur sievietes tik kautrīgas, tik neparastas un tomēr līdzīgas vaska lellēm, bez dzīvības. Atmiņā iznirst melnacainās Inēzes tēls. Līdz šim nebijis maigums iezadzies viņa balsī. Bet «viņas vīrs bija neģēlis» — savāda, skarba izteiksme pavid Dona Huāna sejā. Speja kustība uz priekšu, roka asi tver zobenu. Aiztrūkst atmiņu stīga.

Leporello jūsmīgi iztapīgais iestarpinājums iemet jaunu dzirksti Dona Huāna dzīves alku sārtā. Drūmām domām nav pār viņu varas. Saskarsmē ar nāvi vēl gaišāk izaigojas dzīvības kvēlā liesma.

Donna Anna de Solva. Pazīstamais un tomēr nezināmais vārds iekveldina Dona Huāna fantāziju. Noteikti viņš iepazīsies ar to, bet tagad uz Madridi pie Lauras! Dons Huāns un Laura savā ziņā rada. Abi brīvi iedvesmas cilvēki, kam sveši aizspriedumi un liekulīgās sabiedrības morāles normas. Kā tveicīga citronsmaržu dvesmojoša jūlija nakts Laura saista pie sevis Donu Huānu. Reibinoša prieka pilns ir abu tikšanās skūpsts, kuru nelaikā pārtrauc drūmā Dona Karlosa, nonāvētā komandora brāļa izaicinājums. Imanča Adermaņa Dons Huāns viss ir atkalredzēšanās mirkļa varā. Viņam šobrīd nav laika izskaidroties ar šo viesi. Rīt! Lūdzu, rīt viņš būs sava sāncenša ricībā. Bet, ja jau Karloss tā steidzas nāvēs apkampienos, lai iet. Skatiens vērtē pretinieku, — viņa iztēlē tas jau beigts. Pāris izveicīgu zobena dūrienu, un lieta galā. Viss norisinās tik vienkārši kā kaut kas pats par sevi saprotams un neizbēgams. Trāpīgi novērtē Laura sava mīlotā pievilcību: «Mūžam nelietības, un vienmēr nēvainīgs!»

Strauji komandora kapa vietas vārtus ver par mūku tērptais Dons Huāns. Nepacietību un gaidas pauz viņa stāvs. Vēl solis — viņa ceļā pats akmens valdnieks. Par kādu Herkulesu uzburts šis mazais, vārgais vīrelis, kas sastinga uz viņa šķēpa kā taurenis uz adatas! Adermaņa Dons Huāns satraukts, drīz jānāk daiļajai atraītnai. Ko teikt? Viņš mēģina improvizēt, bet skaistie vārdi aizlūst un izgaist. Tomēr vēl viņa ir kas augstprātīgi pašpārliecināts, vēl viņš ir mums pazīstamais Dons Huāns, bet mīlas vislielā vara jau slēgusi viņu savā uzmanības lokā.

Viņu pārņemušas līdz šim svešas, nebijušas jūtas, viņš vairs nav tikai milas dziesmu improvizētājs, pati milas dziesma deg viņa krūtīs. Kā žilbinoša dzeja tā plūst pār Imanta Adermaņa — Dona Huāna lūpām:

Vai sen vai nesen, apjaust neiespēju,

Bet kopš tā brīža tikai skaidri zinu,

Ko vērtā isā dzīve, kopš tā brīža

Tik esmu izpratis es vārdu «laime».

Šo domu pauž arī viņa nervozās, kā lūgšanā sakrustotās baltās rokas uz melnā tērpa fona. Donna Anna rīt viņu pieņems! Neprātīgā priekā viņš norauj mūka tērpu. Leporello! Tad, lūk, kas ir laime, šī nezināmā, pēc kuras viņš visu laiku tiecies. Nost ar aizsaules rēgiem, kas vēl no kapa stiepj savas saltās rokas! Pārgalvīgs izaicinājums skan aktiera balsī, kad viņš pavēl savam kalpam lūgt statuju stāt sardzē pie Donnas Annas durvīm.

Smagais noslēpums kā lietuvēns māc Donu Huānu. Milu nedrīkst gūt ne ar meliem, ne viltu. Nav vairs agrākā Dona Huāna. Tikai visu aptverošas milas spēka bruņas viņš spēs stāties pretim komandoram. Ļoti vienkāršs un patiesi ir šai mirkli aktiera Dons Huāns. Skaudri skan atzišanās vārdi: «Es Dons Huāns, un tevi milu es.» Donnas Annas pēkšņā nespēka satraukts, viņš noslid pie sievietes kājām. Viņš gatavs izpirkt savu vainu, gatavs mirt. Ir vērts par mirkli patiesas mīlas atdot dzīvību. Apskaidrots, milā starojošām acīm Dons Huāns — Imants Adermanis šķiras no iemīļotās.

Kas tas! Spējš solis atpakaļ, — taču briesmu priekšā nekad nav liekušies spāņu granda ceļi. Augstu paceltu galvu viņš gaida spriedumu. Arī nāvē ejot, viņš nedreb, jo ir uzvarējis. Lepni sniedz roku komandoram. Un akmens stingajās skavās gaiši izskan Dona Huāna patiesi dzīlais milas apliecinājums.

To, ka jaunais aktieris ir labs raksturotājs, liecināja viņa atveidotais Maksims A. Arbuzova lugā «Tālais ceļš». Taču vajadzēja paiet vairākiem gadiem, lai šī viņa talanta iezīme varētu atklāties visā pilnībā. Vakar ugunīgais milas dziesminieks Dons Huāns, šodien pirmatnēja dabas spēka apdvestais, kā raupjā granītā cirstais Juhani, vecākais A. Kivi septiņu brāļu saimē.

Tur jau viņš nāk, kā allaž brāļu bara priekšgalā, un zeme dun zem viņa kājām. Spēcīgs, lempīgs kā tāds milzis, naivs kā bērns, tumšu, vēju appūstu seju, asu, savēlušos kaņepjkrāsas matu ietvarā. Viņa balss trīsina apkārtējo koku galotnes. Tāds viņš ir, šis Jukolas mantinieks:

godkārigs un kašķīgs, ietiepīgs un ātrs savās dusmās, ar viņam vienam piemītošu īpatnēju pievilcību.

Nāk notikumi, kas liek brāļiem padomāt par savu dzīves veidu. Pēc mātes nāves mājas pagalam paputējušas, glābt tās var vienīgi ar darbu, bet ne ar ripas sišanu uz lielceļa — brāļu mīļāko nodarbošanos. Arī jaunais draudzes prāvests metis acis uz Jukolas puisiem, likdams noprast, ka laiks doties pie ķestera mācīties ābeci. Kādā rudens novakarē brāļi pārspriež šo jautājumu. Juhani ir galvenais rīkotājs. Pie reizes viņš mīl arī paprātot un pamācīt jaunākos. Kā māju saimnieku un pavēlnieku lēnīgais Āpo iesaka Juhani. Brāļa apdomīgi veidoto un trīskārt apsvērtu teikumu pārgriež vecākā steidzīgi izgrūstais: «Gribu gan!» Kāre būt pirmajam aug augumā. Tā kā lai visi viņam paklausītu bez pātagas. Tā ja! Bet tagad jāapskata visi saimniekošanas noteikumi «paragrāpiem». Svešais vārds tik tikami kutina pirmdzimtā mēli, — puisīši, ņemiet vērā, kādus vārdus lieto jūsu vecākais brālis. Jo tālāk, jo sarežģītāki kļūst paragrāfi. Sieva ir nepieciešama saimniecībā. Jā, liekas, šis «paragrāps» drīz tiks izpildīts. Juhani — Imanta Adermaņa sejā iezogas kautrs atzišanās smaids. Meita, ko viņš savā mīlestībā iecerējis, ir Priežu večas Venla. Kad atklājas, ka meiteni klusībā noskatījuši gandrīz visi septiņi, Juhani acis pieplūst asinīm, kā satracināts vērsis viņš auro, abām rokām žņaudzīdams vislielāko malkas šķilu. Tūlīt zarinā pagale teiks savu vārdu. Taču, Āpo lēnīgās runas aizkustināts, puisis kļūst gaužām mīksts, rokas nevarīgi nosligst un lūpas kā mazam bērnam velkas uz raudienu.

Nenoskaidrots palicis lasītmācīšanās jautājums. «Iemācīties lasīt nav iespējams,» — kā ar cirvi nocērt Juhani un tūdaļ sapņainā aizgrābtībā novelk: «Venla aiziet pa taciņu.» Tam jādara gals. Brāļi nolemj pie vienas reizes doties mācībā un precībās.

Uzposušies savās goda drēbēs, ar maizes kulēm pār pleciem, ar ābecēm rokās svinīgā zosu gājienā Priežu večas būdai tuvojas brāļi. Vēl pēdējo reizi Juhani roka pārbrauc pār nepaklausīgajiem matiem. Vai dieviņ, bet kur tad ābece? Uztraukumā acis kļūst gluži apaļas, tukšā roka izmisīgi meklē gaisā, līdz atduras pret grāmatu, kas, otrās rokas gādīgi sargāta, atdusas uz puīša krūtīm. Ieplestām acīm, sasprindzinājumā stingušu seju Juhani kāpj pār būdas sliekšni.

Lai nolādēta šī diena! Visi reizē saņem no Venlas «kurvi». Juhani rokas mests, akmens šņākdams aizlingo uz durvju pusi.

Desmit gadu viņa domas saistījušās pie šīs meitenes. Ko darīt šai dzīves nestundā? Ar vienas rokas dūri viņš sit otrās sauļā. Vienu, otru, trešo reizi, kamēr gliemeža gausumā sarosās puīša domas. Tās it kā no

rokām pakāpeniski virzās uz smadzenēm, līdz uzaust atziņa — pie velna lasīšanu un grāmatas! Tad labāk piedzimt par bezrūpīgu vāverīti. Dziļā aizgrābtībā viņš piebiedrojas Timo dziesmai, un lielas asaras birst pār vecākā brāļa vaigiem sūnās.

Kā vērsis zemu nodurtu pieri glūn Juhani ķestera rādītajos burtos, tikai viena skaņa izlaužas pār cieši sakniebtajām lūpām: «Vē-Venla! Viņš gruzd spītības un dusmu dzirksts. Ķestera nesavaldīgās rokas uzpūsta, tā plešas arvien lielāka, un nu jau tās liesmas skar puisi apziņu. Prom uz Vēršu kalna priedēm, tikai tur viņš varēs brīvi uzelpot! Spēcīgs sitiens, logs strinkšķēdams sabirst, un viss bataljons komandiera vadībā aiztrauc uz mežu.

Godkāribas velniņš urdīt urda Juhani. Sis labiņais, šis gudriņais Ēro vēl atgādinās viņam ķestera mājas kaktu! Ietekmīgs uzbļaviens pastaritim liek neaizmirst vecākā brāļa pārākumu.

Klusēdami, sakostiem zobiem brāļi klausās Toukolas puisi dziesmā. Kāds toukolietis pēkšņi izsit vecākajam no rokām ābeci. Mežonīgi valbidams acis, šņākdams un sprauslādams Juhani metas vainīgajam virsū. Tāds viņš ir. Kad nav jādoma, kad var likt runāt dūrei, viņa reakcija ir zibenīga. Trakās dūsmās viņš sagrābj puisi aiz apkakles. Cita uz citas grūst neprātīgas pavēles.

Diezgan! Prom no visām lielās pasaules nejēdzībām, no ābecēm un izsmiekla. Brāļi dodas uz Impivāras mežiem. Visa dzīve te jāsāk no pašiem pamatiem. Kā vienmēr, kašķīgais un lielīgais Juhani pieprasa pilnīgu brāļu paklausību. Iecirtīgi viņš paliek pie sava. Nevienā priekšlikumā neklausīdamies, viņš dod vaļu savas rīkles spēkam. «...paragrāpu, to visgudro paragrāpu» — atbalso Ilves ezera plašās tāles.

Svētku novakarē pēc krietni padarīta darba, pēc karstās pirts stiprais alus karsē puisi galvu. Kā būtu, ja drusku izmēģinātu spēkus? Juhani pirmo ķērienu vēlīgi piešķir Tomam, kurš no tā atsakās. Tā ir ista vīru cīņa. Vecākais raujas vaiga sviedros, aiz piepūles griež zobus, bet brālis stāv braši kā ozols. Nu Toma kārtā. Rāviens, un Juhani guļ gar zemi kā miltu maiss. Pretinieka jautājums — vai nesāp? — griež asāk nekā paša neveiksme. Labi. Tomam izdevās viņu uzveikt, to viņš pieļauj, bet neviens cits gan nedabūs Juhani zem sevis. Kā tāda uzmācīga muša viņš neatstājas no brāļiem, lai taču kāds vēl nāk mēroties spēkiem. Milzīgs apmierinājums lasāms pīrmdzimtā sejā, kad Timo ap viņu nopūlas. Tik viegli mūsējais nekust, — tad izmisīgs bļaviens: «Pastoi! Man bikses krīt!» Un atkal Juhani pie zemes. Aplamā kļūme ir kā eļļas lāse ugunij. Nu Timo kārtā trūkties. «Kāpēc tu tagad guli zemē un pēti griestus?» — mākslotā neizpratnē un vienaldzībā apjautājas Imanta

Adermaņa Juhani. Viņa liksmība tikpat nevaldāma kā dusmas. Krakšķ un ligojas jaunā māja, kad puisis uzsāk savu deju. Kā krācaina, strauja upe viņa prieks laužas pāri visiem aizsprostiem, aizraujot līdzī visu, kas ceļā.

Ne sals, ne uguns, ne plēsīgi zvēri nespēj uzveikt šos septiņus vīrus. No šķietami bezcerīgas situācijas arvien rodas kāda izeja.

Simtgadīgas egles gāžas zem brāļu cirvjiem, purvi atkāpjas viņu spēka priekšā. Vai tad pašu «cietāko riekstu» — lasīšanas mākslu viņiem nepārkost, — spriedelē Juhani. Ar zobiem, ar nagiem, ne par matu neatkāpties, kamēr izdosies izēsties «gailim» cauri. Lai arī viņa galva briesmīgi grūta, tajā tomēr ir viena otra gaiša vietiņa. Dīvos gados lasīšanas mācai jābūt apgūtai. Un būs! Bez tam ābece viņa iztēlē cieši saistās ar Venlas vārdu.

Un tiešām ap «gaili» visvairāk nopūlas Juhani, pārliekā centībā dreb viņa zods, un dažāda laba dunka šad tad aizlingo laiskā Timo virzienā.

Aizritējuši desmit gadi. Brāļi atgriežas savā dzimtajā sētā. «Vai patiesi tā esi tu, Jukola?» — Juhani balss aizlūst, tajā ieskanas līdz šim nedzirdēts siltums. Aizdomīgā valgumā iemirdzas acis. Tāds savāds maigums nogulst krūtīs. Tēva mājas ir tās pašas, kas agrāk, tikai gadu gaitā mainījušies paši brāļi. «Esi sveicināta, tu cerību zvaigzne! Un esi sveicināta. Prieku veicas Venla!»

Rau! Tas taču ķesteris, kas tur nāk pār kļajumu. Vecais lielības un atbilstības gars sarosās puisī. Ko tādu labi āķīgu vecajam uzprasīt? Labās rokas dūre meklē kreisās delnā šo sarežģīto jautājumu. Vienu, otru, trešo reizi... gatavs! «Kā sauca Cebadeja dēlus?» — vāji slēpts apmierinājums laužas uz āru. Ķstera pretjautājums «Kā sauca Cebadeja dēlu tēvu?» pagalam samulsina jautātāju. Hm... nē... nu jā, to viņš skolās nav mācījis, bet lai tikai vecais paskatās, kā desmit gados viņa roku spēks pārveidos zemi. Stingri uz zemes stāv tās saimnieks un pārveidotājs Jukolas Juhani.

Ar Platonu Krečetu Imants Adermanis netikās pirmo reizi. Jau aktiera gaitu sākumā viņi bija uz mirkli sastapušies, taču šķīrās, viens otru neiepazīnuši. «Tā bija mana pirmā lielā neveiksme teātra fakultātē,» piebilst aktieris. Lomas pateicīgais dramatiskais materiāls, situāciju savdabīgums un liriskā pieskaņa ļoti bieži maldina aktierus, tie aizraujas vai nu pār ārējās darbības spēlēšanu, vai arī nonāk pārlieku emociju gūstā.

Jauns, ļoti spējīgs ķirurgs iemīlējis savā profesijā, savā cildenajā mērķī — attālināt priekšlaicīgu vecumu un atdot cilvēcei atpakaļ miljoniem saulainu dienu. Cilvēks baltā virsvalkā ar vijoli rokās. Ārsts



1963./64. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. I. Adermanis (Platons Krečets)
A. Korneičuka lugā «Platons Krečets».

mākslinieks, kura rokas jutīguma un attīstības ziņā var sacensties ar vijolnieka vai pianista rokām. Principiāls, noteikts, stipras gribas cilvēks, kas pat vissmagākajā dzīves momentā spēj saņemt sevi rokās.

Kā līdzās sonātes galvenajai tēmai pastāv un attīstās daudz liriskāka, emocijām bagātāka blakus tēma, tā arī visai Platona Krečeta lomas galvenajai līnijai cauri vijas viņa novēlojušās mīlas tēma.

Kādā pavasara vakarā Platons stāsta jaunajai arhitektei Ļidai, ka viņš sapņojot par savas sirds operāciju, kuru gribot uzticēt cilvēkam, kas par visu vairāk uz pasaules nīstot ķirurgus. Ļoti vienkārši un patiesi viņš atklāj Ļidai savas jūtas. Nekāds romantizēts pacēlums, neviena kaismīga intonācija neiezogas aktiera balsi. Tomēr kāds neizdibināms spēks ir viņa vārdos, kas kā rentgena stari caurskatei atsedz ārsta mīlas pilno sirdi. Bet tad slimnīcas vadītājs, karjerists un skauģis Arkādijs Pavlovičs pieliek pēdējo punktu savā cīņā pret talantīgo kolēģi. Platona

Krečeta nervi neiztur. Šāda fiziska un garīga sabrukuma stāvoklī viņu atrod izpildkomitejas priekšsēdētājs. Jāglābj smagā autokatastrofā cietuša cilvēka dzīvība. To var tikai Krečeta prasmīgās rokas. Pirmais ķirurgā pamostas ārsta instinkts. Galvenais — nomierināties, atgūt iekšējo dvēseles līdzsvaru. Beresta runas laikā dzīvības spēki atkal atgriežas Platonā. «Es pat nespēju skalpeli noturēt,» — satraukti domā ārsts, «rokas... ko lai daru ar savām rokām?» Kā piespiest tās paklausīt viņa dzelžainajai gribai. Un mēs jūtam, ka Platons Krečets — Imants Adermanis ir sagatavojies operācijai, ka viņš atkal pilnīgi valda pār sevi.

Aktieris pareizi novērtējis abu tēmu savstarpējās attiecības, pirmajā plānā izvirzot tieši lomas intelektuālo pusi. Viņa doma dzīvo, aug un pilnveidojas, tā nonāk līdz skatītājiem, kuri to aiznes atpakaļ dzīvē.

Imants Adermanis tuvojas pirmajam aktiera darba kontrolpostenim. Kā drošas rokas vilkta līnija no Borisa līdz Platonam Krečetam un Davidovam ar diviem tik spēcīgiem un pretējiem atzarojumiem, kāds ir Dons Huāns un Juhani, iezīmējusies jaunā aktiera māksla. Daudz grūti iekarojamu augstieņu vēl priekšā. Imantam Adermanim ir pa spēkam tās uzveikt.

OZE — MĀTE

Māte.

Kamēr vien pastāvēs cilvēce, kamēr vien papīrs, audekls, skatuve un ekrāns nemitēsies emocionāli atspoguļot īstenību, tikmēr mākslā dzīvos šis tēls, tāpat kā tas dzīvo jau kopš tiem laikiem, kad pirmos pavisam nevarīgos un trauslos pavedienus sāka šķetināt cilvēka radošā doma.

Visas pasaules, visu laikmetu mākslinieki ar savas sirds asinīm ir runājuši par māti. Mātes tēls pacelts uz augstākā cilvēcības pjedestāla. Bet tas nav un arī nevar būt līdz galam izsmelts. Jo arī mātes mīlestībai nav sākuma un gala, un, kamēr vien cilvēki to vērtīs mākslas tēlā, tikmēr arī atklāsies aizvien jaunas krāsas, aizvien jauns jūtu patiesīgums un skaistums.

Mātes tēma ir mūžīga, dziļa, neizsmeļama.

— Pēr, tu melo! — Nē, tas tiesa! — Bez kādiem gariem ievadijumiem, ar skaudru, asi piesistu akordu sākas Henrika Ibsena dramatiskās poēmas darbība un arī Dailes teātra izrāde. Kā atspere sāk darboties dialogs, cērtas vārds pret vārdu, doma pret domu. Dēls un māte. Pazīstamais skats pie kalnu dzirnavām, Pēra Ginta fantāzijā dzimušais stāstījums par briedi Gendinkraujā, trako jājienu un neticamo izglābšanos. Meli paliek meli, patiesība agri vai vēlū nāk gaismā, un tā arī šoreiz. Pēram neizdodas māti apmānīt. Oze nojauš, kā bijis īstenībā, un tad gēmas puisī svētīt, ko māc.

Oze — Alma Ābele tiešām arī izbar savu dēlu (Eduardu Pāvulu). Viņa pat uzdod tam pa dibengalu, nobirdina arī asariņu. Taču attieksmes, kuras ar pirmo soli, pirmo vārdu izveidojas starp viņiem, nepavisam nav tādas, kādas varētu dažkārt likties, pārlapojot Ibsenu. Dēls un

māte Dailes teātrī ir kā divi zēni, divi draugi. Bāriens patiesībā skan kā vecākā brāļa tēvišķīgas pamācības, un arī ieper Oze Pēru bez mazākā jaunuma. Un, raugi, tur, kur mātei vajadzētu vismaz ar nosodījumu un šaubām klausīties neprātīgā dēla stāstu, — viņi pat saķeras rokās un kopīgi pārdzīvo notikušo vai, pareizāk sakot, nenotikušo.

Sai vietā uz brīdi jāpārtrauc stāstījums un jāpievēršas pagātnei, pirms gadiem divdesmit pieciem. Arī toreiz «Pēra Ginta» otrreizējā inscenējumā (pirmais 1921. gadā) Alma Ābele tēloja Ozi. Tālaika kritiķi visai vienbalsīgi atzīmē jaunās aktrises nenoliedzamos panākumus gan lomas rakstura veidojumā, gan sadarbībā ar tās partneri Pēru — Eduardu Smilgi. Atsaucīgu izbrīnu izraisīja arī tas, ka atbilstoši vecās sievietes tēlam viņa bija «līdz nepazīšanai pārveidojusies, pat augumā mazāka tapusi» (kā teikts kādā tā laika recenzijā). Bet dzīvē taču Oze bija jaunāka par Pēru vairāk nekā divdesmit gadu! Tas neapšaubāmi jau toreiz raksturoja makslinieces plašo diapazonu, tomēr šodien mūs vairāk var interesēt abu tēlu — Ozes un Pēra iekšējā dzīve, raksturu attiecības. Tās bija, ja tā var teikt, krietni saspilētākas nekā jaunajā padomju inscenējumā. Abi tēli parādījās uz skatuves skarbākā veidojumā, vairāk saasināti. Pērs — Smilģis bija no galvas līdz kājām velna pilns, bezkaunīgs, pat drusku nežēlīgs, un arī Oze atgādināja īstu grenadieru brunčos. Tikai tāda, noskaitusies un lāstu pilna, viņa varēja cīnīties ar nevaldāmo palaidni un list vai no ādas ārā, kad tas, uzcelis viņu uz dzirnavu jumta, nesteidzās vis projām, bet palika pieklājīgā atstatumā, tiksmīnādamies par večiņas nevarīgajām dusmām un draudiem.

Jaunajā, 1964. gada inscenējumā, kā jau redzējām, attiecības ir pavisam citas un citāds ir arī Ozes raksturs. Mātes traktējums nebūt nav patvaļīgs, tas radies ciešā mijiedarbībā ar pārējiem izrādes tēliem, ar uzveduma īpatnībām. Tagad Pērs nāk uz skatuves gan draiskulīgs, taču zēniski gaišs un simpātisks, tāds, kāda ir E. Pāvula aktiera būtība, un šī m P ē r a m viscaur atbilstoša ir arī A. Ābeles Oze.

Kad Pērs sāk savu trako stāstu, Oze skaidri zina, ka atkal māns vien būs. Bet nu ko, lai tik stāsta vien, var jau paklausīties. Nesteigdamās viņa nosēžas, iekārtojas ērtāk. Un, lūk, puīša «piedzīvojums» vēl tikai pašā sākumā, bet māte jau pārvēršas. Viņa kļūst par vērīgu, uzmanīgu klausītāju. Vispirms šo uzmanību nodod tikai koncentrētā acu izteiksmē. Taču interese aizvien kāpinās, mierīgais skatiens iedzirkstas, un Oze jau tic visam, ko Pērs izdomājis. Un ne vien tic, bet ar aizkustinoši patiesu nopietnību un naivitāti dzīvo līdz. Izteļe darbojas, garā atdzīvojas Pēra redzējums. Viņa smejas par briedi, kas sabrūk, šāviena ķerts, un saspringst aizturētās gaidās, kad tas ar dēlu mugurā

no jauna lec kājās. Bet, kad lieta kļūst pavisam nopietna, ir jāpieturas puisim pie rokas, lai pati nenoveltos aizā. Tā, nemitīgi mainoties stāstījuma kaleidoskopam, mainās arī sajūsma ar bažām, sasprindzinājums aug augumā, un, kad Pērs beidzot ir galā, māte īsti vairs nesaprot, vai tas ir viņas dēls, kas sež tepat priekšā sveiks un vesels, vai nav. Paldies dievam, ka nav nolauzis kaklu! Tik spilgti uz viņu iedarbojusies Pēra uzburtā aina.

Un tad skatītājs neviļus sāk domāt. Tas, ko viņš nupat te redzēja, nav tikai saprašanās vien un tuvība starp māti un dēlu. Saknes laikam sniedzas kaut kur dziļāk. Tā nav uzskatu kopība, jo tūlīt tālāk kļūst redzams, ka dēla vieglprātība mātei tomēr krietni vien ķeras pie sirds. Raksturu atbilstība, šķiet, būs īstais vārds. Jo no kā tad Pērs īsti ir mantojis savu neaptveramo fantāziju, spēju aizrauties un noticēt iedomu auglim? Vai arī mātei, tāpat kā dēlam, nepiemīt šī iztēles bagātība un bērna sirds? Un rodas secinājums: abi zari ir no tā paša koka.

Tūlīt kļūst skaidrāk izprotama gan viņu abu saskaņa, gan tas, kāpēc Oze nevar tā pa istam izrāt Pēru, gan mātes rūpes un sirsnība pret dēlu. Seit kaut kur sākas liela, akla mātes mīlestība.

Šis jūtas pieņemams spēkā. Tās izpaužas vienkāršā cilvēka praktiskajā loģikā, ar kādu Oze rūpējas par dēla nākotni, jo laikam lielākas dzīves pieredzes dēļ viņa tomēr ciešāk turas pie zaļās zemes nekā Pērs. Nevis mākoņos lidināties, par ķeizara un karaļa kroni sapņot bija gaisa grābslim, bet gan tepat šai saulē tiekties pēc laimes, kuru, ja vien Pērs nenokavējis, varēja nest «Hegstādes meitēns». Tad — kalējs Aslaks. Kā Pērs varēja pieļaut sevi kaustīt tādām dienaszaglim un diedelniekam? Un skaidri redzams, — Ozei pavisam labi patik, ka dēls iekāvis kalēju un nevis otrādi. Beidzot — pat tad, kad Pērs, brīvēdams sev ceļu uz Hegstādes kāzām, liek māti jumta korē, Ozes sašutumā nopietnais mijas ar komisko. Lai Pērs darītu ko darīdams, tas tomēr ir un paliek viņas dēls.

Ozi dažkārt salīdzina ar Donu Kihotu. Uz to norāda gan pētnieki, gan arī tas, ko Ibsens liek viņai darīt. Anekdotiska situācija ir kā tikko minētajā skatā uz jumta, tā arī Hegstādē, kur māte ar kūju rokā nāk kāzu godībās medīt savu izbēgušo atvasi. Bet Almas Ābeles tēlojumā šī līnija, varbūt pat neapzināti, paliek kaut kur otrā plānā. Daudz nozīmīgāka par pusaizkusušās Ozes traģikomiski kareivīgo gājienu Hegstādes pagalmā kļūst viņas pēkšņā pārvērtība, redzot, ka Pēram draud briesmas. Te sākas ciņa par dēlu, neziņa un bailes par sava zēna likteni izaug apņēmībā aizstāvēt to, līdz saniknotais pūlis nogrūž nevarīgo sirmo māti pie zemes.

... Aizelsusies, pēdējiem spēkiem Oze nāk kalna kraujā meklēt savu vienīgo dēlu, kuram uz pēdām vajātāju bars.

Izrādes sākumā māksliniece necentās īpaši uzsvērt gadu nastu, kas spiež Ozes plecus. Par spīti sūrajam mūža gājumam, viņa saglabājusi vēl diezgan staltu augumu, enerģiju. Brižam gan piegurdama, māmuļa visumā tomēr it mundri gana savu nepaklausīgo lolojumu. Bet tagad, kalnos, mūsu acu priekšā viņa ir novecojusi, dzīves nastu spiestais stāvs, kā smaga svina pieliets, sāk likt pie zemes. Brižam liekas pat, ka tas vairs nav cilvēks, tikai klišoša ēna. Bet kaut kur dziļi vēl deg vienīgā doma — viņš, kur ir viņš, par visu dārgākais pasaulē, kuru tagad cilvēki grib noslepkavot? Acis un rokas tiecas pret debesīm — vai tiešām nekur vairs nav glābiņa? Un skaidrāk par skaidru skatītājs uztver domu — šī māte gatava iet līdz pasaules galam, atdot sevi visu un iet postā sava dēla dēļ.

Ir dažādas mātes. Ir dažādas mātes mīlestības. Viena mīlestība ir klusa un dziļa, otra vētraina, cita nevarīga, vēl cita ārišķīga. Tāda kā Eiripīda Medejai nav Sekspīra Ģertrūdei un Blaumaņa Indrānu mātei, un gluži cita ir Maksima Gorkija Mātei. Sava mīlestība ir arī Ozei.

Lūk, Ozes uzmanību piesaista Solveiga. Ir taču vēl viens cilvēks, kas viņu saprot un kam, tāpat kā nelaimīgajai mātei, rūp Pērs! Un kā ar roku šķiet noņemtas visas sāpes un raizes. Atkal redzam to pašu ikdienišķo Ozi. Uz mirkli aizmirsusies, atkal ar parasto, šim brīdim grūti iedomājamu lietišķību viņa stāsta par savu sūro mūžu, par dzērāju vīru, par maizes kumosu, kura nebija mājās. Oze nesūdzas, nē, kas gan ir viņas sīkās likstas! Arī šeit viss ir par Pēru, viss Pēram. Gaišs smaids apstaro mātes seju, kad atmiņu vīzijā sāk dzīvot Pēra iedomu tēli — prinči, troļļi, karaļi...

Un atkal tuvojas vajātāji. Viņu auros māte dzird saniknotu suņu bara asinskārās alkas. Elementārā loģika gan saka: nolaupīdams līgavu, Pērs ir noziedzies pret vispārpieņemtajām dzīves normām, cilvēku parašām un tikumiem. Nekad to nesapratīs vienīgi māte. Lai Pērs būtu kur būdams, lai darītu ko darīdams, lai ko par viņu sacītu svešas mutes, viņu nosodītu, mātei viņš vienmēr bijis un būs pats dārgākais, labākais. «Viņš pārāks par visiem gudrībā,» ar svētu pārliecību vēl tagad Oze saka Solveigas tēvam. Un, saņēmusi atbildi, ka ir muļķa sieva, viņa piekrit bez ierunām kā paklausīgs bērns:

«Jā gan, jā gan,

Es muļķe; tik dēlu tu nelamā man!»

Almai Ābelei izdodas iedvest šiem vārdiem simbola spēku. Augstākās mīlestības, augstākās pašaieliedzības spēku. — Patiešām, es esmu

1963./64. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. A. Ābele (Oze) un E. Pāvuls (Pērs Gints) H. Ibsena lugā «Pērs Gints».



mulķe, sauc mani tā, sauc pat vēl ļaunākā vārdā, ja tas spēj novirzīt tavas lamas un nievas no tā, kas man dārgs. Es piekritīšu visam, tikai dēlu tu nelamā man, nenievā, nenicini viņu, manu gudro, labo, gaišo zēnu.

Mēs parasti vijam slavas oreolu ap galvu tai mātei, kas veic varoņdarbu vai pat dodas nāvē sava bērna labā. Bet arī tā ir varonīga māte, kas bērna dēļ labprātīgi un bez rūgtuma atsakās no savas cilvēciskās cieņas. Alma Ābele ar savu tēlojumu to pierāda neapstrīdami, aizkustinoši, pat satriecoši. Sirmās mātes tēls šajā skatā pauž bezgalīgu atsaucīšanās, uzpurēšanās gatavību. Arī tā ir liela mīlestība un pašizliedzība, pati lielākā, kādu spēj dot Oze. Ja gribētu Ozes tēla attīstību uzzīmēt grafiski, tad šeit, vientuļā kalna galā, tā sasniegtu savu augstāko punktu. Tālāk vairs nav kur iet. Šeit ir lomas idejiskā kulminācija, mātes mīlestības kalngals, viņas sūtības vainagojums.

Ozes nāves skats. Ceļa gals, gaitas noslēgums. Vienkāršā dēļu gultā spīlvenos dus izmocīta, novārgusi būtne. Almas Ābeles tēloto Ozi ir

pārņemis fizisks un garīgs atslābums, tik tikko vēl kvēlo dziestošā, ciukārt tik možā iekšējā ugunī. Nav dzīvesprieka, nav pretestības stindzinošajai nāves rokai, kas jau izpletusi taustekļus pār vājo, nevarīgo ķermeni. Vienīgais, kas uztur vēl pie dzīvības, — domas par Pēru. Kur tagad viņš — izdzītais, uz trimdu notiesātais, kurā malā min zemi mātes ausīm tik pazīstamie, ar ilgām gaidītie soļi?

Un, lūk, arī dēls! Kad durvīs noskan tik dārgās, ilgi nedzirdētās balss teiktais «Labvakar!», Oze vēl netic savām ausīm. Vēl mirklis, un viņš ir pie gultas, māte tver savās novājejušajās rokās tik dārgo stāvu un skūpst, skūpst, cik vēl to atļauj izsīkstošie spēki.

Par spīti liktenim, par spīti jaunajam spriedumam, viņš atkal ir šeit, un nu ir tik labi, tik labi. Tagad nu sirds mieru jūt, viss ir piepildīts, miers un klusums iegulst stāvā, sejā atviz rāms, apskaidrots smails. Viņas stundas ir skaitītas, to Oze zina, bet tas nekas. Ar mums tik pazīstamo lietišķību, ko šoreiz apstaro dzidrš gaišums, viņa dod Pēram pēdējos vēlējumus: gādāt par bērēm, šķirstu, aizvadīt māti pēdējā ceļā. Viņa runā par savu grūto mūžu, tas ir saules dienu neredzējuša darba cilvēka mūža vakars, kas te atplaiksnās skatītāja acu priekšā. Bet pāri visam — liela, dziļa mīlestība. Tā staro mākslinieces acīs un padara gaišus pēdējos brīžus Ozes mūžā. Nē, manu puisīt, nemoci sevi ar rūgtām domām, tu neesi vainīgs pie manām sūrajām dienām, tas bija tikai dzēruma neprāts, kas tevi kūdīja un urdīja.

Tieši šai ainā it kā vēlreiz gar acīm paslid un saplūst vienkopus visa Ozes tēla būtība, kādu to izpratusi Alma Ābele. Ikdienišķais šās zemes dzīves prakticismš, tāli, pasakaīni sapņi, visuaptverošā mātes sirds. Almu Ābeli nereti sauc par formas aktrisi. Un pilnīgi pamatoti. Daudzas viņas pēdējo gadu lomas mums paliek prātā ar savu ārkārtīgi aso, izteiksmīgo ārējo zīmējumu, skaudrajām rakstura līnijām. Bet Ozē, lūk, ir arī kas cits. Reti kādā Almas Ābeles lomā aktrises formas izteiksmīgums apvienojas ar tādu tēlojuma vienkāršību. Katra kustība, katrs, pat vīstrāgiskākais žests ir apvaldīts, bet taisni tāpēc izteiksmīgs, līdz galam patiess. Bet šoreiz tieši tas bijis vajadzīgs, lai izteiktu dziļās vienkāršā cilvēka jūtas.

...Atvadu brīdis ir dāvāts, lai pēdējo reizi aizmirstos teiksmainā, burvīgā sapņu pasaulē, kas māti un dēlu dara tik tuvus, pat nešķīramus. Pērs tver grožus, metas tepat gultas kājgalī uz bukas, un brauciens uz Zoria-Moria pili var sākties.

Spēle ir nopietna. Tā pat nav nekāda spēle, tas ir īsts brauciens. Lūk, Ozi pārņem īsts reibonis no viesulīgās kamanu gaitas, tā ka Pēram jāapskauj māte un stingri jāsatur rokās. Viņi sadzird gan zvārguļu

zvanus, gan ledus dunu fjordā, gan kalnu prieku šalkas. Vērigi, vērigi Oze cenšas saskatīt debesīs Pēteri un arī ierauga to. Pēdējais brauciens, pēdējais sapnis. Pēdējie laimes mirkli aizmirstības pasaulē tālu no dzīves vētrām. Pēdējais gaišais smaids nogurušajās lūpās.

Bet spēki beidzas. Iekšējs saltums pārņem miesu, prāts cenšas, bet aizvien grūtāk spēj aptvert uzburto ainu. Lēnām, bet nemitīgi, nepielūdzami vājums pārņem visu būtni. Vēl pēdējais jautājums: «Vai ceļš tik ir pareizais, Pēr?» Ja tā, tad viss. Vēl rokas un skatiens tiecas uz augšu, vēl grib kaut ko satvert, tad lēni atslid un paliek sapņū kamanās. Seja — mūžīgs apskaidrots miers, saulains miers.

Brauciens ir galā.

«Tev vajadzēja būt pogai mirdzošai

Pie pasaules vestes, bet āķa trūka tai...»

Šīs divas rindas ietver visu Ibsena poēmas filozofisko jēgu. Kāda ir cilvēka mūža vērtība? Kas nosaka un rezumē tā saturu? Dailes teātra izrādē vienu no spilgtākajām un pārliecinošākajām atbildēm uz šo jautājumu dod Almas Ābeles Oze.

Tā ir neparasta Oze. Kalni negruva, kad viņa lamājās, kā to Pērs saredz savā fantāzijā. Šī Oze vispār neprata lamāties. Ja mēģinām izdarīt tālainu salīdzinājumu, tad kalni atmaiga sirsnībā no viņas mīlestības un raudāja par viņas asarām. Šī Oze varbūt neprata audzināt, varbūt neprata dēlu valdīt, kā nākas, bet viņa gāja taisnu ceļu. Viņa dzīvoja līdzī sava dēla sapņiem, bet savā ceļā nemeta likumu kā Pērs, sekojot Lielā Līkā padomam. Visu savu sūri, bet lieti aizvadīto dzīvi viņa pretēji savam dēlam bija «*es pats*». Viņa neprata neko pasaulīgu iegūt sev, bet ieguva mīlā, lielā, tīrā, cilvēciskā. Jo — viņa mīlēja. Te ir tas pats «gūt var dodot», ko tik lieliski jau pateicis Rainis. Pēc Dailes teātra izrādes mums gribas teikt — kaut kur Ozē bija ne tikai «mirdzoša poga», bet īsts dārgakmens.

Tāda ir Alma Ābele — Oze. Sena tēma jaunās skaņās.

Māte.

PAR ZAĻO BĒRZIŅU — INESI SAIVU

Meža malā stāv bērziņi. Stāv, pacēlušies pirkstgalos, un ar nepacietību gaida brīdi, kad saskatis plašo pasauli tur aiz meža malas. Vienam bērzam stubrs gluds, zidains, otram tāss rupjāka, mezglaināka. Vienam lapas caurspīdīgākas, otram — tumšākas. Tas ar caurspīdīgajām, maigi zaļajām lapām visvairāk uzņēmis sauli, visvairāk to atstaro citiem bērziem, sūnai, zālei, ziediem.

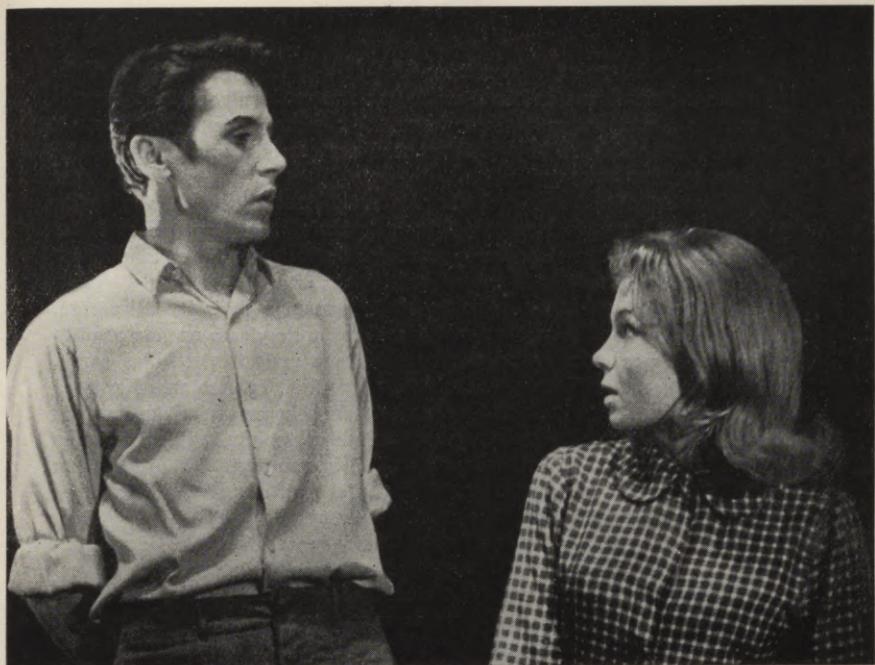
«Lazdu laipas» varoņu birzī vissaulainākais bērziņš ir Inese Saiva. Tāda tā ir Ilzes Indrānes romānā, tāda — Valsts Jaunatnes teātra izrādē, kur Ineses dzīvi dzīvo aktrise Tamāra Soboleva.

Visi «Lazdu laipas» varoņi kopā veido vienu tēlu — Jaunību. Atņēmsi kaut vienu, un kopējais tēls vairs nebūs pilnīgs. Jo vai gan Jaunība varētu iztikt bez Kristīnes lepnuma, bez Pauļa stūrgalvības, bez Ventas enerģijas un Ineses sapņiem!

Inesei ir visas tās īpašības, kas parasti piemīt katrai meitenei — dzīvesprieks, ilgas, jūsma, taču viņai ir arī kas savs, sava personība, kas tikko veidojas. Un līdz ar to sava gaiša, dzidra nots izrādes kopējā skanējumā.

Aktrise Tamāra Soboleva Ineses Saivas būtību padarījusi par savējo. Tās ir Ineses domas, smiekli, Ineses soļi, kas skan uz skatuves.

Inese ienāk klasē ar gaišu «Labrit!» smaidošās lūpās, ar matiem, no kuriem tā vien uz visām pusēm izbirst saules zaķīši, ar lielām, ziņkāres pilnām acīm. Pēc skolotāja raksturojuma katram skaidrs — Saiva ir vieglprāte. Inese pati jūtas vainīga, jo citādi jau necenstos savu smaidošo seju aizsegt ar plaukstu. To viņa dara un darīs. Bet apturēt smieklus — tas nav Ineses spēkos. Dzīvesprieks laužas ārā, tas jāatdod citiem. Un, ja reizēm parādās pa asarai, tad Ineses acis tām vienkārši



1963./64. g. sezona. Ļeļina Komjaunatnes Jaunatnes teātris. T. Soboleva (Inese) un E. Liepiņš (Rūdis) I. Indrānes romāna «Lazdu laipa» dramatizējumā.

nav laika ilgi uzturēties, citādi var vēl palaist garām kaut ko ļoti interesantu. «Meitenes! Cik pasaule ir skaista!» — saka Inese draudzenēm, saka skatītājiem. Paskatieties' labi apkārt! Nepalaidiet neko garām! Esiet vērīgi un iejutīgi. Visa pasaule brīnumu pilna — vajag tikai prast saskatīt. Liekas, Inesei pat dzīves nepietiks, lai visu izzinātu. Kā lai nosēž klasē veselu stundu? Nemierīgās acis šaudās nemitīgi apkārt, it kā kaut ko gaidot, galvā desmitiem domu, vismaz kāda no tām jāpačūkst draudzenei, citādi līdz starpbrīdim vēl aizmirsīsies. Beidzot zvans! Inese pirmā ir kājās. Kas noticis pa šo bezgala ilgo stundu? Palēkdams un skriešus Inese steidz atgūt nokavēto. Kā tad! Jābrauc uz kolhozu. Inese deg nepacietībā ātrāk pastāstīt jauno ziņu biedriem — tas izpaužas viņas steidzīgajā gaitā, runas veidā.

Inesi saista viss neparastais. Viņa grib draudzeni, kas būtu neparasta kā, piemēram, Kristīne, sapņo par draugu, kam katrā ziņā būs neparasts vārds, pat gulēt Inese negul kā pārējās meitenes, bet pārvelk segu pār galvu. Un, ja neparasta nekā nav, to taču var piedomāt klāt pats, kā, piemēram, par Taigu.

Pirmajā cēlienā Inese vēl pavisam bērnišķīga, trausla, taču sajūsmas pietiek par trim. Kaut arī pati tikko nošausminājusies par lietu, kaut arī pašai bail no tumsas, Inese ir pirmā, kas grib iet uz lauka talkā. Visa būtne saspringta un gatava katru brīdi doties «ciņā».

Otrajā cēlienā Ineses raksturs atklājas mazāk. Tā ir tā pati vērīgā, iejutīgā meitene. Vēl viņa tikpat bērnišķīgi notic visam un līdz asarām uztraucas par savu dienasgrāmatu. Tai taču uzticēti visi viņas sapņi, pat visslepenākie. Otrais cēliens pieder Kristīnei. Te vērojama Kristīnes rakstura attīstības kulminācija. Inese visam seko ar visdziļāko interesi, ar acīm, ar visu būtni uztver katru vārdu komjauniešu sapulcē, un sejas izteiksmes straujajās maiņās atspoguļojas gan meitenes prieks, gan neizpratne, gan sašutums. Viņas jūtīgā daba pirmā uztvērusi Kristīnes pārdzīvojumus, pirmā tiecas aizstāvēt biedreni.

Līdz ar trešo cēlienu trīs rudenī, trīs pavasari aizvadīti. Bērziņi paaugušies, kļuvuši kuplāki. Paaugusies arī Inese Saiva. Tas pats dzīvesprieks, tomēr klāt nākusi nopietnība. Tas pats straujums, nākusi klāt savaldība. Gaita, kustības kļuvušas mierīgākas. Iziris viens sapnis — «viņš» nav vis no «Teiksmas par Sibīrijas zemi», bet pašu Rūdis, taču — vai tādēļ Inese kļuvusi nabagāka? Nē! Simtiem jaunu sapņu nākuši vietā. Un Rūdis daudz labāks par visiem Daumantiem, nolasa katru Ineses vēlēšanos no acīm. Kaut vai nagla jāiesit korpē — padod tik Rūdim, un viss būs kārtībā. «Acu dialogā» ar Rūdi (Uldi Pūcīti) aktrise parāda sevi kā iejutīgu spēles partneri. Lai arī Inese pieaugusi, vairs nesalīgs uz miljonu, nenoticēs katram zēnu jokam, taču sapņi — tie Inesi neatstāj ne dienu, ne nakti. Viņa nosapņo par visām meitenēm un arī pasaka par visām:

«Ieaudz dzimtajā zemē tik dziļi kā bērzs ar saknēm!

Tikai tad bērza skaistums un bērza mūžs tev būs.»

Ineses tēla attīstībā nav strauju pagriezienu, lūzumu, tādēļ arī aktrise viņu parāda skatītājam maigām pastelkrāsām, vienā tonī. Līdz ar to izpildīts tēla uzdevums — ienest savu krāsu — gaišo, saulaino — izrādes kopējā veidojumā.

Būtu par daudz teikts, ka bērza mūžs gaida Inesi Saivu un pārējos «Lazdu laipas» varoņus, taču saknes viņi dziļi laiduši skatītāju dvēselēs. Un tas ir daudz.

AR PATIESĪBAS SPEKU

Tāds jau ir aktiera darbs. Pretstatā gleznotāja, dzejnieka, komponista daiļradei, kas, reiz izauklēta, turpina tālāk savu patstāvīgu dzīvi, ļaudama paaudžu paaudzēm smelties tās dailes avotā, skatuves tēls tikai kā krāšņa akorda atbalsi ļauj atsaukt atmiņā tā vienreizējo valdzinājumu. Jo spilgtāks tas bijis, jo grūtāk šķirties no šīs atbalss, un mēs cenšamies to saglabāt sevī, lai vēl un vēl ļautos tā brīnumainajai varai. Ienācis teātri, skatītājs kļūst par aculiecinieku tam, kā dzimst mākslas tēls, ik izrādē savs un otrreiz vairs neatkārtojams. Šī mirkļa burvīgumu būs pārdzīvojis katrs, kam bijusi izdevība tikties ar jaunās aktrises Astrīdas Kairišas Madaru Liepājas teātra «Salna pavasari» (J. Vanaga luga pēc R. Blaumaņa noveļu motīviem) uzvedumā. Izjutis šī tēla lielo mākslas spēku, skatītājs guvis neizdzēšamus iespaidus un vēlas brīžu brīžiem atgriezties pie tā savā iztēlē.

Madara Astrīdai Kairīšai nav pati pirmā nopietnākā loma tikko sāktajās skatuves gaitās. Skatītājiem atmiņā būs palikušas aktrises lomas Dailes teātra studistu izrādēs, Līne Rīgas kinostudijas filmā «Pieviltie», pāris lomu liepājnieku izrādēs. Taču noticis tā, ka Madara līdz šim ir ne vien spilgtākais mākslinieces panākums, bet arī viens no nozīmīgākajiem aktieru veikumiem republikas teātru 1963./64. g. sezonā. Aktrisei šajā lomā izdevies panākt neviltotu patiesīgumu un īstumu ikvienā tēla izteiksmē, jo viņai tuva vienkārša un sirsnīgā meitene. Ik brīdī jūtam īstu, aktrises iekšēji izauklētu, pārdzīvotu un iemilētu skatuves tēlu. Te pilnībā atklājas mākslinieces bagātā emocionālā pasaule, Astrīda Kairiša neprot meklēt kompromisu un šo emocionalitāti aizstāt ar spilgtu formu, ar virtuozu meistarību. Tādēļ ik izrādē viņa kā savējo izstaigā Madaras likteņtaku, un ik izrādē tā ir jauna, neredzēta, aktrisei pašai no jauna uzminēta.

Sūrābeles ziediem rotāta skaistā Madaras un Andra mīlestība, kas

uzplaukusi Daugavas krastā. Bet nabagi nedrīkst precēties — šī doma vairs neatstāj meiteni, ik brīdi acu priekšā viņai uzaust māsas skaudrā likteņa liektais augums. Ja nu pieņemtu vecā Mālnieku saimnieka bildinājumu? Pēc pāris gadiem tad Mālnieki būtu viņu — vai Andrs par to nepriecāsies? Izšķirties nav viegli, sirds saka «nē», bet, ja viss jāizlemj vēl nenobriedušajam prātam... Un Madara tērpta ligavas rotā līdzas vecajam Miglam, acis jautājoši meklē Andru. Skan valsis, kāzu valsis... «Mūsu valsis,» domā Madara. Viņa dejo ar Andru, acis mēms jautājums: tu taču saproti, ka dariju to mūsu nākotnes labā, Mālnieki būs mūsu, un tu mani mīlēsi joprojām? Bet kaklā spiežas rūgtuma kamols, acis asaras... Jau ar šausmām Madara raugās krunkainajā saimniekā, kura deguns viņai pēkšņi šķiet tik līdzīgs gaiļa knābim... Līdz ar ligavas vainagu zaudēta arī ticība, pārliecība... Tagad tikai cīņa, cīņa par savu laimi, nežēlīga cīņa, — Andrs viņai jāiegūst, lai tas prasi ko prasidams...

Saimnieks miris, un Madara ir brīva — šī ir lielākā svētku diena viņas mūžā: izslietu galvu, mirdzošām acīm sēd Madara, nē — savaldīt prieku viņai nav pa spēkam. Kam tas arī vajadzīgs, kam sērot, kam liekuļot! Dziediet, dejojiet — Madara svin svētkus! Rīt vajadzētu braukt pie Andra, gaidītais brīdis beidzot klāt! Bet Matisiņš? Kā tas viņai agrāk nebija ienācis prātā! Un mirst arī Madara — māte, paliek kaisla, izmisīga, bezcerīga vēlēšanās gūt Andru... Ja labi samaksāšu, varbūt Liena nestāsies ceļā... Un beidzot, kad sabrūk pēdējās cerības, kāda jēga vairs dzīvei, ja viņa — Madara jau sen mirusi... Tēls emocionāli aug spēkā no ainas ainā, saista tā izteiksmīgā daudzveidība — gan naivā sirsnība izrādes sākuma divspēlēs ar Andru, gan sievišķīgās pievilcības apziņa pietvikušie vaigi, kad skaidrs kļūst vecā saimnieka nodoms bildināt Madaru, gan īsta lielsaimnieces valdonība, kāpināta īgnumā par nespēkā pārāk lēni dilstošo veci, gan atbaidošā mantkārība, kas pārņēmusi arī Madaru (tā ielauzusies pat attiecībās pret saviem tuviniekiem), gan neremdināmā kaisle, kādā Madara iedegusies pret Andru, beidzot izmisums, kas neļauj samierināties ar pašas sagandēto dzīvi — tas viss sniegts plašā, patiesi spilgtā un saviļņojošā pārdzīvotumu amplitūdā.

Ejot patiesības ceļu, visa notiekošā sociālā jēga nav palikusi tikai kā pasīva tēla pavadone. Protams, liela loma te izrādes vispārējam risinājumam.

Liepājas teātra iestudējumā Madara ir kļuvusi noteikta laikmeta, noteiktu sabiedrisko attiecību upuris. Astridas Kairišas Madara alkst lielas, pilnvērtīgas laimes, bet, lai to sasniegtu, vienkāršā meitene



1963./64. g. sezona. Valsts Liepājas teātris. A. Kairiša (Madara) un L. Locenieks (Andrs) R. Blaumaņa «Salna pavasari» uzvedumā.

nespēj turēties pretim mantas kārdinājumam. Šis kārdinājums ir vieni-
gaiss, ko par atbildi viņas alkām piedāvā dzimstošā sabiedriskā formā-
cija. Madara pati vēl nespēj aptvert, ka šis ceļš ved ledus stingumā.
Salna pakāpeniski skar arī Madaras sirdi. Bet dzīve ir nežēlīga, tā liek
dārgi samaksāt par visu...

Ne ar katru lomu aktierim iespējams teikt mākslā savu spilgtāko
vārdu, ne katrs veidotais tēls var pacelties tik augstā līmenī, kādu sa-
sniegusi Astrīdas Kairišas Madara. Ar šo tēlu aktrise radījusi sev mēr-
auklu turpmākajā darbā, savukārt skatītāji līdz ar lielo gandarijumu
bagātinājuši savu priekšstatu par blaumanisko tradīciju tālākas attīstī-
bas iespējām uz latviešu padomju teātra skatuves.



1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900



IZCILAIS DRAMATURGS A. OSTROVSKIS — AKTIERU AUDZINĀTĀJS

«...Izjūtu ne tikai iekšēju nepieciešamību rūpēties par jaunajiem talantiem, bet uzskatu arī, ka esmu guvis tiesības uz to ar savu godīgi nodzīvoto dzīvi...»

A. Ostrovskis
(Autobiogrāfisks raksts)

Ostrovskā daiļrades mantojums ir neaptvērams, tāpat kā neaptvērami plaša savā daudzveidībā ir pati dzīve. Viņa piecdesmit oriģināllugās daudzpusīgi atklāta cilvēka iekšējā pasaule, attēloti tipisku cilvēku likteņi tipiskos apstākļos. Tajās reālistiski pārliecinošā un mākslinieciskā formā parādīts, kā sagrūst cilvēku ideāli un centieni, kā pār cilvēku valda naudas varas despotisms. Ar asu satīru dramaturgs vērsās pret aprobežotību un gara tumsību, šausdams sava laikmeta «tumsas valstību». Ne velti daudzas viņa lugu replikas kļuvušas par sakām-vārdiem.

Lieliska ir Ostrovskā dzejas valoda tādās lugās kā, piemēram, «Sniegbaltīte», nevar bez sajūsmas lasīt viņa liriskos, poētiskos dabas notēlojumus. Ar bezgalīgu jauneklīgu aizrautību atveidoti Sala, Pava-sara, Sniegbaltītes, Ļeļa un citi tēli. Un cik sociāli patiesi un psiholoģiski dziļi ir sieviešu tēli Ostrovskā lugās! Tie kļuvuši par nepārspētiem šedevriem klasiskajā dramaturģijā un apliecina, ka Ostrovskis ir liels sieviešu dvēseļu pazinējs. Tādēļ nav brīnums, ka viņa lugas iedvesmojušas ne vienu vien režisoru, aktieru un komponistu paaudzi. Ostrovskā daiļrade iemantojusi arī padomju skatītāju mīlestību — Ostrovskā lugas vienmēr rotā mūsu teātru repertuāru. Viņa daiļrades paleta ir bezgala daudzveidīga, mēs tajā arvien atrodam jaunas bagātības. Ostrovskis vienmēr ir jauns. Padomju teātra vēsturē bija laiks, kad mākslas darbinieki, cenždamies rast jaunu revolucionāru mākslu, nomaldījās no ceļa, aizrāvās ar dažādiem «ismiem» un sāka graut krievu reālistiskā teātra pamatus. Tad Anatolijs Lunačarskis sauca «atpakaļ pie Ostrovskā», ar

to norādīdams, ka jaunajai revolucionārajai mākslai jāattīstās, pārņemot un bagātinot krievu teātra — Ostrovska teātra tradīcijas.

Mums ir dārga ne vien Ostrovska dramaturģija, bet arī viņa mācība par teātri. Ostrovskis savos darbos risinājis dažādas aktiera, režisora un dramaturga meistarības un aktieru audzināšanas problēmas. Diemžēl šī viņa daiļrades mantojuma daļa ne vien maz izpētīta, bet arī izdota pilnībā tikai 1941. gadā. Taču tā ir aktuāla arī šodien, jo tagad vairāk nekā jebkad mums nepieciešama augsta meistarība, lai veiktu tos lielos uzdevumus, kādus teātra mākslai izvirza mūsu dižais laikmets.

Savos teorētiskajos rakstos Ostrovskis pierāda teātra mākslas trīs posmu — aktiera, režisora, dramaturga daiļrades — likumsakarīgo savstarpējo saistību un secību. Tas viss balstās uz praktisko pieredzi un dziļu teātra mākslas pazīšanu. Ar milzīgu enerģiju viņš ķērās pie teātra darba analīzes. Rakstu viņš peticīgi nosauca: «Piezīmes par Maskavas dramatisko teātru panikuma cēloņiem.» Sajās «piezīmēs», kas pelna, lai tās īpaši izstudētu daudzo izvirzīto jautājumu dēļ, tiek pamatoti kritizēti zemā aktieru mākslas līmeņa cēloņi.

Ostrovskis ar īsta audzinātāja tiesībām analizē Ķeizariskā Aleksandras teātra un Mazā teātra trupās māksliniecisko līmeni. Parādījis pienācīgo cieņu korifeju vienreizējam talantam, viņš nežēlīgi kritizē tādus slavenus aktierus kā, piemēram, Savinu, norādīdams, ka viņai neizkopta dikcija, nepietiekami izteiksmīgā skatuves runa, žesti nav brīvi, atraisīti, ka Varlamovs pieder pie publikas mīļiem, ir komiķis bez nopietna komisma un mīl spēlēt «uz publiku». Struiska «neprata runāt ar izteiksmi, pieturas zīmēm nepievērsa nekādu uzmanību». Strepetova, pēc Ostrovska domām, kā iedzimts talants bija reta, fenomenāla parādība. Viņai nebija izglītības, viņa nebija redzējusi paraugus un savu jaunību pavadīja provincē. Viņai bija elastīga, paklausīga balss un neparasti izteiksmīgas acis. Džužikova — pelēcīga, bez spēka un izteiksmīguma, viņa nespēja atdzīvināt autora doto tēlu. Viņa varēja vienīgi gludi, pieklājīgi nospēlēt. Vasiljeva — gudra aktrise, ar labu izglītību un labām manierēm, bet viņai nepietika ne spēka, ne skanējuma lielai zālei, viņa bija «istabas aktrise».

Iļjinska — ļoti maza sieviete ar lielu aplombu, izmanības, nekautrīguma un drosmes viņai bija nesalīdzināmi vairāk nekā talanta... Vīriešu personālā Pēterburgas trupā Ostrovskis min tikai trīs patiesi talantīgus un labi apmācītus aktierus: Ardi, Sazonovu un Davidovu.

Šis Ostrovska kritiskās piezīmes liecina, ka viņš prasa aktieriem, pat izciliem talantiem, profesionālu izglītību. Viņš uzskatīja, ka par aktieri nevar piedzimt gluži tāpat, kā nevar piedzimt par vijolnieku, operdzie-

dātāju, gleznotāju, tēlnieku, rakstnieku; piedzimst cilvēki ar dažādām spējām, aicinājumiem, pārējais tiek sasniegts ar māksliniecisku izglītību, neatlaidīgi strādājot un apgūstot tehniku. Vēlēdamies celt teātra mākslas kultūru un rūpēdamies par teātra nākotni, Ostrovskis sacēra divus nozīmīgus rakstus par teātra skolu, kuros ar apskaužami lielu šīs sarežģītās mākslas izpratni izklāsta ne tikai sīki izstrādātu teātra skolas reorganizācijas plānu, bet arī nākamo aktieru audzināšanas programmu, izplānotu trim kursiem. Interesanti atzīmēt, ka viņš ierosina uzņemt skolā 14—19 gadu vecus jauniešus ar ģimnāzijas vai progimnāzijas izglītību. Tā Ostrovskis grib atrisināt aktiera ilgas skatuves dzīves problēmu, kas ir tik aktuāla arī šodien. Ostrovska iecerētā mācību programma ir plaša, pārdomāta, tas sakāms gan par aktieru meistarību un citiem speciālpriekšmetiem, gan arī par vispārīgajiem teātra vēstures disciplinām. Sevišķa uzmanība veltīta trešajam kursam, kas paredzēts diviem gadiem, lai pēc pirmā gada pārbaudes spējīgākos uzdēkņus varētu izmantot uz skatuves nelielās lomiņās. Viņiem obligāti būtu jāapmeklē arī mācības, lai pieradinātos rūpīgi sagatavot lomas un pareizi darboties mēģinājumos. «Aktieris, kas no jaunības nebūs radis mācīties savas lomas, neapgūs tās nekad...»¹

Ostrovskis darbojās ne tikai teorētiski, bet arī praktiski — viņš audzināja un pāraudzināja jau pieredzes bagātus un atzītus aktierus. Viņu vidū ir gan Aleksandrs Martinovs, Sergejs Vasiljevs, Provs Sadovskis, Aleksandrs Ļenskis, gan Glikerija Fedotova un Marija Jermolova. No visa tā, ko Ostrovskis ir paveicis krievu reālistiskās aktiera mākslas attīstībā, varbūt tieši šis praktiskais darbs ar aktieriem ir visvērtīgākais.

Krievu teātra vēsture zelta burtiem ierakstīs savās lappusēs Ostrovska audzēkņu vārdus, līdz ar to padarīdama nemiirstīgu izcilo dramaturgu — aktieru audzinātāju.

Nežēlodams spēkus, Ostrovskis cīnījās pret aktieru «premjerismu», aizstāvēja vienotas, saliedētas spēles principu, saskaņā ar kuru «visi mākslinieciskie spēki tiek vienoti: katram talantam tiek piešķirta tieši tik liela līdzdalība, kāda nepieciešama, lai radītu viengabalainu iespaidu; lai katrs aktieris dotu ne vairāk, ne mazāk par to, ko prasa viņa loma». Šo daiļrades metodi, es teiktu — režisora metodi, Ostrovskis nosauc par «mākslas disciplīnu», norāddams, ka «disciplīna pati par sevi nav mērķis: disciplīna ir līdzeklis, kas kalpo mērķa sasniegšanai. Es nepārspīleju disciplīnas nozīmi, un to arī nav iespējams pārspīlēt: disciplīna ir

¹ А. Н. Островский о театре, «Искусство», М.—Л., 1947, 88. lpp.

godīga attieksme pret savu darbu, un godīguma nevar būt par daudz. Vajag taču, lai cilvēkiem būtu kaut kas augsts un svēts, ko nedrīkst profanēt.»¹

Tālāk Ostrovskis izsaka sašutumu par to, ka sarežģītas lugas iestudē ar trim četriem mēģinājumiem, par to, ka no režisoriem netiek prasītas ne mākslinieciskas spējas, ne speciālas zināšanas, vienīgi prasme izpatikt priekšniecībai. Konstatēdams, ka nav ne tikai meistarīgu, bet pat daudz maz prasmīgu režisoru, Ostrovskis ierosina izveidot īpatnēju režisoru skolu, ņemot vērā, ka «labāk par visiem režisoriem uzved lugas, stingri seko mēģinājumiem un uzveduma ārējai atbilstībai paši autori; ja viņi ir daudzpusīgi izglītoti un lietpratēji teātra mākslā, [...] tad viņu vadībā režisori mās, citur viņiem nav kur mācīties»².

Ostrovskis, kā mēs zinām, pats veica režisora pienākumus savu lugu uzvedumos. Viņš dziļi analizēja lugu, atklāja tēlu iekšējās darbības līnijas un tēlu kodolu, visas lugas stilu. Katru savu jauno komēdiju Ostrovskis vēl ilgi pirms mēģinājumiem vairākkārtīgi lasīja priekšā aktieriem, bez tam viņš mēdza izņemt ar tiem atsevišķi katru lomu.

Tādējādi savu darbību teātra reorganizēšanā Ostrovskis sāka ar aktieru un režisoru pāraudzināšanu, prasīja no aktieriem un režisoriem jaunas daiļrades metodes, prasīja radīt jaunu teātri ar patiesīgu, māksliniecisku, tautisku repertuāru. Ostrovskis uzskatīja, ka dramatiskā poēzija ir tautai tuvāka nekā visas pārējās literatūras nozares un ka dramaturgiem tas vienmēr jāatceras. «Tikai tie rakstnieki iekarojuši apzīmējumu — izcils, ģeniāls, kas pratuši rakstīt savai tautai, tikai tie sacerējumi dzīvo gadsimtiem ilgi, kas savā laikā bijuši patiesi tautiski. [...] Ja nebūs priekšzīmīga teātra, vienkāršā publika var noturēt operetes un melodramas [...] par istu mākslu. Un ļaunākais būs tas, ka mākslu tad sāks uzskatīt par laika kavēkli un laupīs tai cilvēku cieņu. [...] Bet lieciet cilvēkam aiz cildenu jūtu uzplūduma gauži raudāt, varbūt pirmo reizi mūžā, lieciet viņam, pašam nemanot, pasmieties par sevi, par saviem trūkumiem, savu gara tumsību, nelādzīgiem nodomiem, tad viņš neteiks vis, ka dramatiskā māksla ir «nenozīmīga lieta»...»³

Izvirzot dramaturgiem tik atbildīgu uzdevumu, Ostrovskis tajā pašā laikā dedzīgi aizstāv Fonvizina, Gribojedova, Gogoļa un citu dramaturgu daiļradi, kā arī pasaules dramaturģijas klasiskus — Silleru, Gol-

¹ А. Н. Островский о театре, 100. un 101. lpp.

² Turpat, 198. un 199. lpp.

³ Turpat, 67. un 69. lpp.



1950./51. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Ostrovska komēdijas «Ari gudrinieks pārskatās».

doni, Moljēru, Šekspīru. Ar rūgtumu viņš atzīmē, ka daudzi no jauna-
jiem dramaturgiem nepieņem šo rakstnieku idejas.

Ostrovskis ar milzīgu enerģiju ķeras pie jauno dramaturgu audzi-
nāšanas, saprazdams, ka no viņiem atkarīga teātra nākotne. Viņš
raksta: «Tiklīdz es nostājos uz kājām, tā sāku citiem palīdzēt. [...] Līdz
šim uz mana galda mazāk par piecām svešām lugām nekad nav bijis.
Ja starp simtiem tukšu un mulķīgu cēlienu es atrodu kaut vienu talantīgi
uzrakstītu ainu, es jau esmu priecīgs, nekavējoties uzmeklēju autoru un
sāku ar viņu strādāt...»¹

Ostrovskis ir sašutis par bezjēdzīgo repertuāra politiku, par uzvesto
lugu banalitāti un bezidejiskumu, par to, ka lielā mērā repertuārs atka-
rīgs ne tikai no aktieru gaumes, bet arī no aktrises efektīga tērpa, kurā

¹ А. Н. Островский о театре, 178. lpp.

viņa grib «paspidēt» kādā no lomām. «Nopietns teātris nevar pastāvēt no salasīta repertuāra, ko nosaka aktieru patvaļa.»¹

Uz jautājumu — kam kalpo teātris, kāda ir tā jēga un uzdevumi — Ostrovskis dod atbildi savā «Autobiogrāfiskajā rakstā»: «...teātris ir svarīga iestāde ar valstisku nozīmi [...], tam jābūt nozīmīgam, jānosaka savs noteikts virziens, savi uzdevumi un neatlaidīgi jācenšas tos veikt. [...] Viens uzdevums teātrim ir obligāts: tas nevar būt nekas cits kā tikumības skola. [...]

Tātad lielākajai publikas daļai teātris ir iestāde ar audzinošu nozīmi, publika gaida no tā izskaidrojumu dažādām sabiedriskās dzīves parādībām un morāles jautājumiem, kurus izvirza dzīve. [...] Un, ja teātrim ir ietekme uz publiku, ja tas ir spēks, tad Direkcijai (te domāta ķeizarkisko teātru direkcija. — V. B.) skaidri un noteikti jāizlemj, kādam nolūkam un kādā veidā izmantot šo spēku, tai jāizstrādā tāda pati programma kā katram žurnālam, kas pretendē uz kādas idejas sludināšanu. [...] Mākslas sniegtais labums nav materiālas dabas, un to nevar sabalansēt ar materiālajiem uzdevumiem, taču viens ir skaidrs — šis labums ir milzīgs un auglīgs. Tāpēc nekādu uzdevumu nav žēl mākslas attīstībai un atbalstīšanai, taču tikai tik ilgi, kamēr tā atrodas savos augstumos, tiek nopietni vadīta saskaņā ar pareizi izprastām sabiedrības vajadzībām.»² Ostrovskis norāda, ka ķeizarkiskie teātri ir zināmas privilēģēto kastis teātri, ka sīktirgotājiem, komiļiem un amatniekiem nav sava teātra. Šie cilvēki pēc smagas un nogurdinošas darba nedēļas grib atpūtināt galvu, meklēt vielu fantāzijai un jūtām. Ja amatniekiem svētku dienās būtu iespēja izvēlēties izpriecāties, tad lielākā daļa dzeršanas vietā dotu priekšroku teātrim. Tā kā strādniekam visas citas izpriecāties ir liegtas, tad viņam gribot negribot jāiet uz traktieri, viņam nav citur kur pavadīt savu brīvo laiku.

«Arī skolu jaunatnei nav teātra. Jaunieši arvien mēdz par kaut ko sajūsmināties. [...] Liela aizraušanās ar skaisto nav kaitīga, tā [...] nenovēd cilvēku no ceļa. Tieši otrādi, viss skaistais tikai padara cildenāku cilvēka garu. Ja jaunatnei atņems iespēju sajūsmināties par daiļumu, tā... aizrausies ar to, kas pagādīsies...»³

Un Ostrovskis izvirza priekšlikumu radīt krievu nacionālo teātri Maskavā. Šī doma kā sarkans pavediens vijas cauri daudziem viņa rakstiem

¹ A. H. Островский о театре, 184. lpp.

² Turpat, 182. un 183. lpp.

³ Turpat, 57. un 58. lpp.

par teātra mākslu. «Ja piedzīvošu šīs domas realizēšanu, piepildīsies mans mūža sapnis,» rakstīja Ostrovskis. Viņam neizdevās to piedzīvot. Taču līdz pat mūža pēdējām dienām viņu nodarbināja šis jautājums.

Krievu teātra realistikās skolas pamatlicēja ieceres ģeniāli realizējuši izcilie teātra mākslas reformatori K. Staņislavskis un V. Ļemirovičs-Dančenko, kuri radija ne tikai augsti idejisku teātri ar pasaules nozīmi, bet arī zinātniski pamatotu aktiera un režisora mākslas sistēmu, t. s. Staņislavska sistēmu.

Nav vajadzības lieku reizi atkārtot, cik milzīga loma mākslas attīstībā ir labāko pagātnes tradīciju pārņemšanai. Runājot par Ostrovski kā aktieru audzinātāju, varētu jautāt: vai arī šajā ziņā vajadzīga tradīciju pārņemšana? Vai dramaturgam jāpazīst aktieris tā, lai varētu būt tā audzinātājs, režisors? Atbilde vienkārša: jā, tas ir vajadzīgs. Dramaturgam ir jāpazīst, dziļi jāizprot sarežģītais aktiera «instruments», jāpārzina visas «stīgas», ar kuru palīdzību viņš attēlo cilvēku garīgo dzīvi, jāizprot un jāiedziļinās šajā mākslā, citādi viņš padarīs nabagāku savējo!

Mēs, režisori un aktieri, bieži nespējam pilnībā atklāt lugas domu un tēlu iekšējo dzīvi tikai tāpēc, ka svarīgākie notikumi, kas ietekmē tēlu dzīvi, norisinās aiz kulisēm un aktieris par tiem tikai stāsta, kaut gan tam visam vajadzētu notikt uz skatuves un iedarboties uz skatītāju. Kas tas ir? Dramaturģijas likumu nezināšana? Daļēji varbūt arī tas. Bet galvenais — aktiera iespēju neizpratne, neprasme iecerētos notikumus ietvert aktiera mākslas valodā. Tā ir nespēja likt atdzīvoties, ieskanēties tām aktiera dvēseles stīgām, kas padara tēlu dzīvu. Kāpēc mums, režisoriem, tik viegli strādāt ar pilnvērtīgu dramaturģiju, tādu, kāda ir, piemēram, Ostrovska dramaturģija? Tāpēc, ka šīs lugas uzrakstītas, smalki pārzinot režisora un aktiera mākslas noslēpumus.

Tāpēc arī Ostrovska dramaturģija ir lieliska skola gan režisoriem, gan aktieriem, tāpēc mēs Ostrovska lugās tik viegli un brīvi «elpojam», tāpēc varam tik pilnīgi, dažkārt atklājot sevī pat jaunas iespējas un iezīmes, paust skatītājam tēlu skaisto un sarežģīto jūtu un domu pasauli, viņu bagāto iekšējo dzīvi. Strādājot ar Ostrovska lugām, iepazīstot viņa tēlus, katra diena, katrs mēģinājums liek dzimt jaunām domām. Tu kļūsti bagātāks, padziļini savu profesionālo meistarību. Ostrovska dramaturģija liek labāk iepazīt vēsturi un — arī tas notiek ar tēlu pasaules starpniecību!

Mūsu republikas teātri bieži pievērsušies Ostrovskim, sevišķi pēckara gados. Viņa dramaturģija palīdzējusi izaugt un iegūt «ceļazīmes dzīvei» vairākām mūsu jauno padomju aktieru paaudzēm, devusi iespēju



1946./47. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no A. Ostrovska komēdijas «Ne vienmēr runcim krējuma pods».

jau pieredzējušiem mūsu skatuves meistariem atklāt jaunas daiļrades iezīmes, aizraut skatītājus ar Ostrovska lielisko un sarežģīto tēlu pasaules neizsmeļamo daudzveidību.

Diemžēl nevaru palīties ar daudziem Ostrovska lugu iestudējumiem — to nebūs vairāk par desmit, toties visas šīs tikšanās ar lielo dramaturgu ir saviļņojošas, tās režisoram ir it kā papildu «Akadēmija» — jā, Ostrovskis prot aktierus un režisorus aizraut ar savu daiļradi un, kad tie iemīlējuši viņa dramaturģiju, mācīt tos! Tāpēc tikšanās ar viņu vienmēr ir liela mācība un «liels romāns». Tā jau mēdz būt arī dzīvē, — sastopoties ar izcilu personību, ar talantīgu bagātas dvēseles un asa prāta cilvēku, tu pats kļūsti labāks, gudrāks, nopietnāks. Nozīmīgākos notikumus savā dzīvē cilvēks parasti atceras visu mūžu, un gadi nespēj izdzēst no atmiņas pat sīkumus — tā es atceros visu, kas saistās ar A. Ostrovska lugu iestudēšanu.

Neaizmirstama bija mūsu Drāmas teātra kolektīva tikšanās ar Ostrovski 1948. gadā, kad pagāja 125 gadi kopš izcilā dramaturga dzim-



1963./64. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. B. Nikišorovs (Vasilijs Martjanovs), R. Praudiņa (Nataša) un N. Barabanovs (Mārkss Sartakovs), A. Mihailovs (Vasilijs Martjanovs).

B. Tihovs (Vladimirs Jakimovs), L. Golubeva (Lubova Zujeva), B. Gluhovs (Veniamins Prošins) D. Pavlovas romāna «Sirdsapziņa» dramatisējumā.





1963./64. g. sezona. Rīgas Operetes teātris.
Skatī no G. Sviridova operetes «Dzirksteles».



šanas. Teātri gatavojās atzīmēt šo jubileju, un Drāmas teātris uzņēma repertuārā divas Ostrovska lugas — «Talantus un pielūdžējus» un «Līgavu bez pūra».

Buržuāziskajā Latvijā A. Ostrovska darbi reti parādījās uz skatuves. Tāpēc ar lielu atbildības sajūtu un radošu interesi teātris ķērās pie šo jubilejas izrāžu sagatavošanas.

Kā pirmo nolēmām iestudēt «Talantus un pielūdžējus», jo šajā lugā vide un tēli mūsu aktieriem, sevišķi jaunaļiem, bija saprotamāki, tuvāki nekā «Līgavā bez pūra». Sākumā pārņēma bažas — vai izdosies tikt galā ar tēliem? Ostrovskis taču tos rakstijis Mazā teātra slavenajiem aktieriem (Nēģinas lomu — ģenialajai Marijai Jermolovai!), tātd ņēmis vērā šo skatuves mākslas korifeju individualitātes, viņu augsto meistarību. Un mums daudzus šos tēlus uzņēmas atveidoť jaunie aktieri, kas tikko bija beiguši teātra studiju un spēra savus pirmos soļus uz skatuves — tādi kā Velta Line, Alfrēds Jaunušans, Jānis Kubilis!

Bet... nolēmām neatkāpties, nenobīties no grūtībām. Priekšā stāvēja liels darbs, jo jaunajiem izpildītājiem lugas materiāls bija svešs, viņi maz zināja par XIX gadsimta krievu kultūras vēsturi, daudzi no viņiem nekad nebija redzējuši A. Ostrovska lugu uzvedumus. Tāpēc vajadzēja lielu uzmanību veltīt detalizētām laikmeta studijām.

Mēs organizējām teātri kaut ko līdzīgu laboratorijai, kas pēta pagājušā gadsimta otrās puses krievu dzīvi. Bagātīgu ikonogrāfisku materiālu līdz ar sikiem apģērbu un sadzīves priekšmetu aprakstiem mums atsūtīja Vissavienības Teātra biedriba. Taču vislielāko radošo palīdzību mums sniedza PSRS Tautas māksliniece Jevdokija Turčāņinova — Ostrovska Nama, t. i., Mazā teātra korifeju lieliskās plejādes izcila aktrise. Viņa ne tikai pastāstīja atmiņas par A. Ostrovski, bet ar savu lielo pieredzi Ostrovska tēlu veidošanā palīdzēja saklausīt tā lugu valodas muzikalitāti un skaistumu, uztvert katra tēla izrunas īpatnību un valodas atšķirīgās iezīmes. Izpildot mūsu lūgumu, ieradās arī ievērojamais speciālists, vecākais Ostrovska daiļrades pētnieks profesors Vladimirs Filipovs un tēlainā formā pastāstīja par daudzu aktieru un aktrišu — Mazā teātra korifeju — spēles paņēmieniem.

Ši sagatavošanās darba mērķis bija ievirzīt aktieru iztēli tā, lai tie psiholoģiski pareizi sāktu izjust savas lomas un apstākļus, kuros norisinās darbība, lai aizrautos ar patstāvīgu darbu ārpus mēģinājumiem. Aktieriem vajadzēja vēlreiz pārdomāt un pārvērtēt savu meistarības «arsenālu», precizēt savus trūkumus, lai tos novērstu un izstrādātu jaunus spēles paņēmienus, kas būs nepieciešami šo klasisko tēlu dziļai atklāsmēi.

Ņeginas («Talentos un pielūdžējos») un Larisas («Līgavā bez pūra») lomas izpildītāja Velta Līne toreiz tā formulēja savus trūkumus: neprotu vēl pietiekami koncentrēties uz «objektu» — izklaidējos, šīm lomām vēl nepietiekami dziļi domāju uz skatuves, attēloju jūtas, nevis jūtu; labāk jāizstrādā arī tēlam atbilstošās kustības, šim nolūkam vajadzēs sistemātiski nodarboties ar vingrošanu. Vēl pilnīgi nepārvaldu savu balsi, runāju vienmuļi, mana dikcija nav pietiekami skaidra. Jāizlasa Černiševska romāns «Ko darīt?», Turgeņeva, Dobroļubova darbi. Labi būtu pamācīties krievu valodu, muzejā iepazīties ar Perova, Fedotova un citu Ostrovska laika krievu mākslinieku darbiem.

Tāpat sevi novērtēja arī pārējie aktieri — A. Jaunušans, J. Kubilis, Ē. Britiņš. Kaut visām šīm prasībām un vēlmēm bija zināmā mērā vispārējs raksturs un tās varētu attiecināt uz jebkuras lomas izpildījumu, nozīmīgi bija tas, ka aktieri šīs prasības sev izvirzīja, strādājot tieši ar Ostrovska tēliem. Ostrovskis bija tas, kas mūsu jauniešiem lika padomāt par savu tehniku, par savu aktiera meistarību, lika izprast savus trūkumus un atteikties no veciem spēles paņēmieniem, no t. s. šampiem. Vajadzēja mainīt pat savu attieksmi pret mēģinājumiem, — tie kļuva nopietnāki, saturīgāki.

Protams, arī toreiz mēģinājumos ne vienmēr viss gāja gludi, tāpat bija neveiksmes un asaras, bet citādi jau nemaz nevarēja būt — nebija taču viegli saliedēt visus izpildītājus vienotā ansambli, likt jaunajiem pacēlties līdz vecāko, pieredzējušo aktieru meistarības līmenim. Tomēr darbs bija ievirzīts pareizā gultnē, un pamazām tuvojāmies mērķim.

Aktieri strādāja arī ārpus mēģinājumiem, apsprieda, analizēja lomas. Jaunieši darbu dalīja «mēģinājumos teātri» un «mēģinājumos mājā».

Bija arī cita rakstura šķēršļi. Jaunie aktieri, kas izjuta dziļu cieņu un mīlestību pret mūsu izcilajiem skatuves meistariem, tādiem kā Berta Rūmniece, Anta Klints, Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Lilija Ērika, nevarēja uzreiz pierast pie domas, ka viņi ir līdztiesīgi partneri, nespēja uzreiz attieksmes, kādas bija iesakņojušās dzīvē, izmainīt pret tādām, kādas prasīja lugas autors. Tā dažādas grūtības uzglūnēja mums uz katra soļa.

Atceros, kā mocījāmies ar pirmā cēliena vienpadsmito ainu «Talentos un pielūdžējos». Tās sižets ir vienkāršs. Pirms tam pie Ņeginas iegriezušies Smelska ar Veļikatovu un nokritizējuši Ņeginas jauno kleitu, kas domāta beneficei. Viesi aizbraukuši. Petja Meluzovs — Ņeginas līgavainis un skolotājs — grib ķerties pie savu skolotāja pienākumu pildīšanas. Tas ir viss. Taču šī aina sagatavo trešo — izšķirošo cēlienu, kurā Ņeginai jāizlemj savs liktenis, jādod priekšroka vai nu mīlestībai



1947./48. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. V. Line (Negina) un A. Klints (Domna Panteļejevna) A. Ostrovska lugā «Talanti un pielūdžēji».

uz teātri, vai mīlestībai uz Petju, t. i., personiskajam vai sabiedriskajam. Norisinās vienkāršs dialogs starp Ēginu un Meluzovu, bet tajā pašā laikā psiholoģiski sarežģīta ir tēlu iekšējā dzīve. Te ir gan pārdomas par benefici — par tās izgāšanos, par gaidāmo nabadzību, gan mīlestība uz Petju, izejas meklēšana — visas šīs viņas šaubas nojauš Petja, un viņu starpā rodas sarežģītas savstarpējās attiecības. Tām vajadzētu būt redzamām no viņu izturēšanās, no acu izteiksmes, no intonācijām, vienkāršajam tekstam jāatklāj šo abu galveno darbojošos personu sarežģītās domas.

Tātad te jādominē t. s. otrajam plānam, «zemtekstam», skatītājiem to vajadzētu lasīt kā no grāmatas. Jā, šī aina prasīja daudz pūļu un asaru, līdz izdevās sasniegt nepieciešamo koncentrētību, abu galveno tēlu iekšējās dzīves skaidrību.

Daudz vajadzēja strādāt pie ceturtā cēliena — Ēginas un Meluzova



1948./49. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. V. Line (Larisa) un A. Jaunušans (Karandiševs) A. Ostrovska lugā «Līgava bez pūra».

atvadišanās ainas, kas mums ilgi nepadevās. Es biju iecerējusi, ka Ņegina šajā skatā «sitas kā putns būri starp Scillu un Haribdu», mizanscēnas tika veidotas straujā tempā, un Ņegina skraidīja no Petjas uz vilcienu un atkal atpakaļ, nevarēdama vien izšķirt savu likteni. Mēģinājumi bija ilgi, nogurdinoši, man kā režisorei vajadzēja neatlaidīgi meklēt arvien jaunus paņēmienus un metodes, līdz izdevās iegūt vajadzīgo rezultātu. Viegļāk, protams, bija ar pieredzējušajiem aktieriem, kas ikkatru režisora norādījumu ne tikai izpildīja, bet vēl papildināja. Nekad neaizmirsīšu skatu, kurā Veļikatovs — Edgars Zile stāsta Ņeginaš mātei Domnai Panteļejevnai — Antai Klintij par pārtikušas dzīves jaukumiem un Domna Panteļejevna, redzot meitas svārstīšanos, saka savu repliku: «un ezerā gulbji peld». Anta Klints to pateica tā, ka šie pāris vārdi skatītājam spilgti atklāja nabaga pazemotās sievietes sapņus par labāku, bagātu, greznu dzīvi, kas nav tai sasniedzama.



1948./49. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. B. Rūmniece (Karandiševa krustmāte), L. Ērika (Ogudalova), V. Line (Larisa) A. Ostrovska lugā «Līgava bez pūra».

Ļoti sarežģīts bija darbs, iestudējot «Līgavu bez pūra». Cik bezgala daudz pūļu, pārdzīvojumu un negulētu nakšu tas prasīja no izpildītājiem! Viens skats bija sevišķi sarežģīts Alfrēdam Jaunušanam — Karandiševam. Tā bija trešā cēliena četrpadsmitā aina. Karandiševs atklāj, ka viņa līgava Larisa aizbraukusi ar Paratovu. Situācija dramatiska, bet tajā ir arī satiriski komēdijiski elementi. Karandiševa lomas tēlotājam te jācenšas, lai skatītājam nebūtu iemesla kopā ar Larisas māti Ogudalovu viņu izsmiet. Mūsu uzdevums bija parādīt Paratova un Ogudalovas nekrietnību un nelaut pazemot «mazo» cilvēku. Aktierim Jaunušanam vajadzēja daudz strādāt, lai pārvarētu savas spilgtās komiķa dāvanas un rastu traģisku skanējumu šai aintai. Daudz jaunajam aktierim palīdzēja lieliskā māksliniece, mūsu skatuves lepnums — Berta Rūmniece, Karandiševa krustmātes tēlotāja, kas ar savu dvēseles siltumu un spēcīgo dramatisko talantu ne tikai pastiprināja šīs ainas emocionālo iedarbību, bet arī stipri atvieglināja Jaunušana grūto radošo uzdevumu.



1948./49. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. A Jaunušans (Karandiševs) un B. Rūmniece (Karandiševa krustmāte) A. Ostrovska lugā «Ligava bez pūra».

Sie piemēri rāda, cik aizraujošs ir darbs ar Ostrovska dramaturģiju, kas rakstīta aktieriem, ņemot vērā viņu individualitātes.

Radošais pacēlums, kas toreiz valdīja mūsu kolektīvā, augstās prasības, kādas aktieri sev izvirzīja, pilnveidoja viņu meistarību, atklāja jaunas talanta iezīmes. Tas, kas sākumā šķita grūts, nepārvarams, izvērtās par lielu daiļrades prieku jaunažiem izpildītājiem. Ostrovska dramaturģijas nopelns nav tikai šīs radošās uzvaras. Lielais aktieru audzinātājs, mācot dziļi analizēt lugas un lomas, nostiprināja teātra reālistiskos pamatus, bet ar saviem tēliem, atmaskodams sociālo netaisnību, tajā pašā laikā apliecināja cilvēka dvēseles bagātību un cildenumu. Tam visam bija milzīga audzinoša nozīme, sevišķi mūsu jauniešiem.

Sodien, atceroties mūsu pirmās tikšanās ar Ostrovska dramaturģiju, varam teikt, — lai arī toreiz vēl visu neizdevās sasniegt, tomēr mēs dziļojām pilnvērtīgu radošu dzīvi un ar pateicību atceramies izcilo teātra meistarību Aleksandru Ostrovski.

ARVEDA MIHELSONA DARBIGAIS MŪZS

Ar Arveda Mihelsona aiziešanu no skatuves Dailes teātra sejā izzudis kāds smalks un izteiksmīgs vaibsts, mūsu teātra pasaule zaudējusi ļoti apdāvinātu, erudītu mākslinieku.

Laimīgi ir tie, kam bijusi iespēja redzēt Arveda Mihelsona neskaitāmos, neatkārtojamos tēlus, bet vēl laimīgāki tie, kas varējuši kopā ar viņu darboties uz skatuves. Un laimīgo ir daudz. Šī atziņa piešķir skumjām vairāk gaistošu nokrāsu, un atmiņa pievēršas mākslinieka raženam darba mūžam.

Kā ilggadējai Arveda Mihelsona līdzgaitniecei Dailes teātri lai man atļauts pakavēties pārdomās par viņa dzīvi un darba gaitām.

Reti kādu tik agri un ar tādu neatvairāmu spēku būs sevi ierāvusi teātra pasaule kā Arvedu Mihelsonu, un vēl retāk kādā tik agri būs radusies vēlēšanās kļūt par aktieri.

Rotaļa ir ikviena bērna agrīna nodarbība, uz ko viņu mudina iztēle un atdarināšanas tieksme. Neviena no Arveda Mihelsona bērnības rotaļu biedriem, kas auguši ar viņu vienādā vidē un apstākļos, nav vēlāk kļuvīši par aktieri vai vispār izvēlēties mākslas ceļus. Apdāvinātība un savdabība Arvedu Mihelsonu jau bērnībā atšķīr no citu bērnu pulka.

Kāpēc Arveds Mihelsons, piedzimis un uzaudzis Strazdumuižā pie Juglas upes un Juglas ezera plašajiem ūdeņiem, nekļuva par kuģinieku? Arveda brālis taču izvēlējās tālbraucēja kapteiņa profesiju un arī māsa apprecējās ar jūrnieku — okeāna šķērsotāju.

Arveds Mihelsons jau četrus gadus vecumā saskārās ar teātra mākslu, un kopš tā laika viņu interesēja tikai tas, kam kāds tuvāks vai tālāks sakars ar teātri.

Arveda Mihelsona tēvs — galdnieka meistars Kārlis Mihelsons bija noorganizējis Strazdumuižas strādnieku teātri, pats vecā noliktavā pēc sava projekta izbūvējis skatuvi un skatītāju telpu ar pakāpeniski paaugstinātu sēdvietu rindām un galeriju, sakomplektējis no fabrikas strādniekiem teātra truppu, vadīja kori un režiju kopā ar sievu Matildi, arī pats spēlēja līdz.

Kad vēlāk fabrikas direkcija uzbūvēja jaunu kluba ēku ar plašu skatuvi un Kārlis Mihelsons, uzkāpis uz tās, savam ansamblim teica: «... te mums būs ērta spēlēšana!», Arveds bija ļoti pārsteigts: tātad «spēlēšana» — rotaļa, bet ne īstenība?

Nē, Arveda Mihelsona pārliecība bija, ka uz skatuves visam jābūt daudz patiesīgākam nekā dzīvē. Par tādu mākslu viņš cīnījies.

Pirmais teātris, ko sarīkoja pats Arveds Mihelsons, bija «Kartupeļu teātris». Par to viņš izlasījis vecā Zīslaka kalendārā, kurā iespiesta arī luga šim teātrim — «Kazimirs jeb Jaromirs, sava gadu simteņa varenākais laupītājs». Un arī pamācība, kā to sarīkot: kartupelīm iedur divas naglīņas ar spožām galviņām acu vietā, ar nazi iegriež muti un uz galvas piestiprina pakulu ērkuli, uz tā uzmauc vai nu papes kroni (ja tas ir ķēniņš), vai no papīra izlocītu cepuri (ja tas ir laupītājs), apakšā izurbj caurumu, kur iebāzt rādāmo pirkstu — kaklu. Ap to un ap visu delnu aptin katram tēlotājam piemērotas krāsas kabatas lakatiņu tā, ka abas aktiera rokas — ikšķis un lielais pirksts — paliek brīvi. Tad «mākslinieku» izbida virs kādas improvizētas sienas un liek spēlēt traģiķi vai komiķi, tāpat kā ceļojošajā leļļu teātri.

Pirmais teātris drīz beidza eksistēt aiz lugu trūkuma. Režisors un iniciators vēl lāgā rakstīt neprata, tāpēc viņš izgudroja improvizāciju teātri. (Nemaz, izrādās, nav vajadzīgas rakstītas lugas, var spēlēt no galvas! *Commedia dell'arte!*) Vēl tika noskatīts klejojošais leļļu teātris ar galveno varoni «Petrušku», kurš gan vairāk ir kauslis nekā varonis, jo līdz lugas beigām apsit visu personāžu...

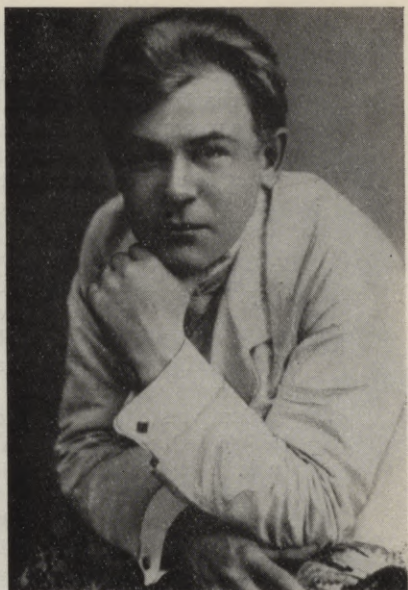
Atcerēdamies tos laikus, Arveds Mihelsons raksta savās atmiņās:

«Tagad, pēc pusgadsimta, kādudien aizbraucis uz Strazdumuižu, atkal apstaigāju savu bērnu dienu zemi, gara acīm skatīju senos, pagājušos laikus, kad pirmoreiz man atmirdzēja brīnišķīgā rampas gaisma...

Sad tad es slepus paņēmu no vadža teātra zāles atslēgu un, krēslas stundās aizlavījies uz veco ēku un nosēdies rampas priekšā, izsauca izrādēs redzētos tēlus, kuri bija dzīvojuši, milējuši, cietuši, un sarunājos ar tiem par tālākām lietām, kādas tie šajā skatuves laikā nepaspēja pastāstīt.

Ik reizes, būdams aiz kulisēm, es atvēru mazo sienas skapi un, izņēmis smiņķa kārbīņas, ilgi vilku nāsis šo zelta papīros ievistīto krāsaino stabiņu smaržas.»

Pirmā istā izrādē, ko Arveds Mihelsons redzēja, bija Rīgas Latviešu biedrības teātri Viljama Šekspīra «Ziemas pasaciņa». Tā viņu aizrāva. Savus iespaidus viņš uzticēja dienasgrāmatai, un šie ieraksti bija pirmie soļi viņa literārajā darbībā. Toreiz viņam bija vienpadsmit gadu.



Arveds Mihelsons jaunībā.

Arveds Mihelsons izmantojis katru brīdi un iespēju mācīties. Viņš nav kā daudzi viņa laikabiedri autodidakts.

Teātra mākslu Arveds Mihelsons vispirms mācījies privātsundās pie Roberta Tautmiļa-Bērziņa, tad — atsevišķā jauno aktieru grupiņā pie Aleksandra Freimaņa. Viņš beidzis arī Rihtera mūzikas skolas dramatisko klasi, kuru vadīja Reinholds Veics.

Pilsoņu kara laikā no 1920. līdz 1922. gadam Arveds Mihelsons mācījies Maskavas Valsts Latviešu teātra studijā, kur par pasniedzējiem darbojušies V. Gromovs, A. Filipovs, prof. Lobanova, Ž. Ozoliņš, F. Grunte, O. Bormane, J. Zariņš u. c. No studiju gadiem Maskavā Arvedam Mihelsonam krietns palīgs, stingrs kritiķis un labs repetitors darbā ir viņa dzīves biedre Otilija (dzimusi Kurme), Viktora Gromova studijas dalībniece. Vēlākajos gados, Dailes teātrī, Arveds Mihelsons skatuves mācību guvis vēl pie prof. Mišejeva, prof. Ireckas-Akceri, B. Sosāra, F. Ertneres, O. Brandta u. c. Padomju laikā Arveds Mihelsons daudz vērtīgu atziņu guvis no Maskavas režisoriem V. Toporkova un N. Gorčakova, kas konsultēja (Gogoļa «Mirusās dvēseles» un Čehova «Trīs māsas») Raiņa Dailes teātri.

Taču galvenais: Arveds Mihelsons pats sev aizvien izvirzīja augstas prasības, jo viņu saistīja tikai liela vērēna māksla, neapmierināja viduvējība un atbaidīja diletantisms.

Daba viņu bija apveltījusi ar spilgtu fantāziju, dzirkstošu temperamentu, labu atmiņu, muzikalitāti, ritma izjūtu. Garajos darba gados viņš visas šīs īpašības attīstījis, veidojis un spodrinājis.

Arveds Mihelsons nekad nav sirdzis ar iedomības sērgu, bet nav arī pazinis tā sauktos «mazvērtības kompleksus». Viņš apzinājās savu vērtību un jutās aicināts kalpot mākslai.

Visā savā darba mūžā Arveds Mihelsons tikai divas reizes esot juties īsti nelaimīgs. Pirmoreiz tas bijis 1907. gadā, pašā teātra gaitu sākumā, kad no ražīgas, lomām bagātas sezonas viņš aizsaukts zaldātos (kad tur vēlāk radusies iespēja spēlēt teātrī laba režisora vadībā, ar labiem partneriem, viņš bijis laimīgs arī tālajā Toboļskā), otrreiz — 1934. gada sezonā, kad negaidīti palicis bez lomām. Bet, tikko teātris, kas viņam uz laiku atrāvis darbu, to aicinājis strādāt, viņš esot atkal gājis turp ar patiesu prieku.

Mākslas ceļā Arvedam Mihelsonam lielu šķēršļu arī nebija, viņa lietderība ātri vien kļuva redzama, viņu cienīja ikviens režisors.

Piecdesmit aktiera darba gados Arveds Mihelsons atveidojis 453 skatuves tēlus un piedalījies 5192 izrādēs.

Mēdz būt, ka aktieri, atveidojot daudzas līdzīga rakstura lomas, kļūst vienveidīgi, profesionāli niveļējas. Arvedam Mihelsonam laimējies. Viņš paglābies no šādas vienmuļības, jo bijusi iespēja tēlot ļoti dažāda tipa lomas, visus «ampluā», no dabas zēniem līdz traģiķiem un pat sievietēm.

Konstantina Staņislavska domu, ka teātrī nav lielu vai mazu lomu, ir tikai lieli vai mazi aktieri, sava ražēnā mūža jaunības, spēka un brieduma periodos neskaitāmas reizes un neapstridami pierādījis Arveds Mihelsons: ar vienlīdz lieliem panākumiem viņš spēlējis kā galvenās, tā epizodiskās lomās, vienīgi ar to starpību, ka galvenajās lomās publika viņu skatīja neatskatīdamās, bet epizodiskajās — gaidīt gaidīja atkal parādāmies. Arveda Mihelzona spēli kā lielajās, tā mazajās lomās kritika allaž slavēja.

Palaikam aktieri mēdz vērtēt pēc tā, vai viņam ir «pa spēkam», t. i., vai viņš spēj «pacelt» un «nest» Šekspīru. Arvedu Mihelsonu droši var saukt par īstu Šekspīra aktieri, tik pārliecinoši un stilā izturēti bija viņa dižā stredfordieša skatuves tēlu iemiesojumi. Trīs reizes, trīs dažādos inscenējumos, trīs dažādās variācijās Dailes teātrī Arveds Mihelsons tēlojis seru Tobiju Belču Šekspīra «Divpadsmitajā naktī», ik reizes jaunā tvērumā.

Arveds Mihelsons ar dzīvesbiedri.



Pamatā Arveds Mihelsons bija reālpsiholoģiskās skolas un virziena aktieris, bet viņa fantāzija, erudīcija un godbijīgā pieeja autoram pavēra tam vienlīdz plaši kā *commedia dell'arte*, tā Šekspīra un arī modernās dramaturģijas durvis.

Arveda Mihelsona talanta spēcīgākā šķautne bija humors. Humors, kas rakstāms zelta burtiem. Tāds humors, par kādu pats Šekspīrs teicis: starp komisko un traģisko nav vietas pat adatas smailei! Mihelsona humors glāstīja kā uz skatuves, tā dzīvē.

1947. gadā Latviešu mākslas dekādē, kad Arveds Mihelsons tēloja Ķīseļa lomu Šekspīra lugā «Liela brēka, maza vilna» un bez pāris piebalsojumiem runāja savu vienīgo patstāvīgo teikumu: «Paldies die-

vam, es esmu godīgs kā kurš katrs kraķis pasaulē, kurš ir tikpat vecs kā es un nav godīgāks par mani...» (teksta tulkojumus toreiz vēl ne-translēja, nebija «austiņu»), Maskavas vērīgā publika viņu uzņēma ar nedalītu mākslas prieku un apbrīnu. Vēl vairāk — sekoja piedāvājums pārcelties uz Maskavu un iesaistīties darbā kādā no lielajiem teātriem, jo trūkstot šādu komiķu un viņš labi runājis krieviski.

Arveds Mihelsons vispār bija stiprs fonētikā, un viņam bija laba dzirde un laba izruna svešvalodās. Vācijā pirmā pasaules kara laikā gūstā viņu glāba valodas prasme: viņš spēlēja teātri slimnieku palātās, priekšniecība augstu novērtēja viņa talantu un deva lielāku kustības brīvību, tādējādi radās apstākļi bēgšanai.

Paradoksāli var likties tas, ka visi Arveda Mihelsona radītie tēli, vienalga, vai tie zīdā vai skrandās tērti, labi cilvēki vai nelieši, bija mākslinieciski dziļi un skatītājam simpātiski. Vai viņš tos apzināti izskaistināja? Vai panāca to ar savu personisko pievilcību? Nebūt ne.

Tēlu mākslinieciskā patiesība bija tik dziļa, ka skatītājs tos pieņēma bez ierunām. Mākslā daiļais ir tikai viss atbilstošais: kas pāri par to, tas ir no ļauna. Bieži vien ikdienā par skaistu dēvētais mākslā ir nedaiļš, pat banāls.

Te nav pretrunas. Arveds Mihelsons uz skatuves vienmēr vairīt vairījās no visa liekā, bet viņa sniegums bija mākslinieciski kāpināts. Viņa radītie tēli palaikam bija tipiski, reizumis tie ir personificējumi. Viņa atveidoto tēlu izteicienus, daudzkārt dzirdētus izrādēs, darba biedri pārņēma un izmantoja sarunās, vēl šodien tie skan Dailes teātra sienās.

Arveda Mihelsona daiļrades metode bija vienkārša: tā saucās darbs.

Viņu visnotaļ saistīja kā «darbs ar lomu», tā «darbs ar sevi pašu» — tiem abiem viņš nodevās ar vienlīdzīgu iedziļināšanos.

Mājās, Bierīnos, Arvedam Mihelsonam bija divas darba istabas — viena ar 4500 eksemplāru lielu prasmīgi izkārtotu bibliotēku, kurā viņš mēdza strādāt līdz garīgam nogurumam, otra — ar zaļu lapotņu sienām un ziliem debesu griestiem — dārzs, kurā viņš atpūtās garīgi, strādā-dams līdz fiziskam nogurumam.

Ar darbu pie lomas Arveds Mihelsons režisoru neapgrūtināja, bet veica to mājās patstāvīgi. Teātri viņš sevi ietrenēja lugas ritmā, iekļā-vās ansambli, «iekomponēja» mizanscēnas un sastrādāja dialogus. Kamēr daudzi aktieri noņēmās vēl uz skatuves ar teksta analīzi, Arveds Mihelsons vingrinājās atsevišķās «puantēs», jo savā fantāzijā jau neskaitāmas reizes bija pārstāigājis lomas valstību un tajā iedzīvojies.

Garie analīzes mēģinājumi «pie galda», nebeidzamā teoretizēšana viņu kaitināja — viņš tad nervozēja un gāja ārā smēķēt.

Arveds Mihelsons allaž jūtīgi uztvēra ikviena autora valodas atšķirības un frāzējuma stilu. Viņš nepieņēma šai ziņā arī nekādu teksta «smērējumu» no partnera puses.

Tādās reizēs, kad partneris sintaktiski nepareizi adresēja repliku, Arveds Mihelsons tam vienkārši noprasīja: «Vai tu man jautā vai pavēli?» Un partneris mirkli aptvēra un izlaboja savu kļūdu.

Augsta aktiera meistarība, ārējās un iekšējās tehnikas izkoptība līdz pilnībai dod māksliniecisku ilūziju. Tā, piemēram, kad sers Tobijs Belčs — Arveds Mihelsons izaicināja Violu uz rapieru cīņu, viņš ar lielmeistaram piemītošu eleganci sveicināja un izdarīja pirmo «izklupien» ar tādu māku, ka partnerim iedvesa bailes, kā tas lomā paredzēts, un skatītājus pārliecināja.

Vairāk arī māksla neprasa. Viss cīņas process nemaz nav jārāda, te autors nav domājis demonstrēt paukošanas sacikstes. Tā ar bravūrīgu pārliecību, kā to prasa loma, un divu skulpturālu pozu izteiksmību var radīt vajadzīgo iespaidu.

Otrs līdzīgs piemērs bija padomju lugā «Ausma pār Maskavu». Lugas varone tekstilfabrikas direktore Zaiceva cēliena beigās lielā priekā par darba uzvarām aizmirst savu ierasto stāju un, jaunatnes aicināta, iesaistās straujā krievu dejā... Vecais fabrikas meistars (Arveds Mihelsons), direktores priekā izpausmes aizrauts, pēkšņi nomet žaketi, ienāk dejas laukumā, sasit plaukstas un uzsāk deju (solo). Pēc diviem ekspresīviem dejas soļiem — aizveras priekšskars. Skatītāji neapmierināti. Tehniska kļūme: par agru aizrāva priekškaru! Nedabūjam redzēt, kā Arveds Mihelsons dejo — jānāk vēlreiz noskatīties! Skatītājam, vērojot darbību tik temperamentīgā risinājumā, droši vien bija palicis iespaids, ka aiz visa redzētā vēl ir neizmērojamas potenciālas rezerves.

Lielu baudu visiem, bet sevišķi lietpratēja acij sagādāja Arveda Mihelsona grimēšanās meistarība. Te izpaudās dziļa portretu mākslas izpratne, gaismas un ēnu tehnikas pārzināšana, plaša orientācija literatūrā un vēsturē, gara tuvība tādiem sava žanra meistariem kā Onorē Domjē un Eduards Brencēns.

Režijas darbs Arvedu Mihelsonu neinteresēja. Viņš gribēja tikai tēlot. Tomēr viņš diezgan daudz vadījis režiju: skatuves darbības pirmajā laikā uz mazajām nomaļu skatuvītēm, tad gūstekņu nometnē Vācijā, Valmieras strādnieku teātrī, strēlnieku teātros. Kad 1921. gadā Maskavā tika atkārtota Strēlnieku teātri iestudētā Gorkija lugas «Dibenā» izrāde Mihelsona režijā, pašam tēlojot Satīna lomu, krievu presē kritiķi atzinuši, ka šis «Dibenā» iestudējums bijis viens no labākajiem, kādi vispār redzēti.

Darbu bez perspektīvas Arveds Mihelsons sauca par bezdarbību, kā to liecina viņa paša atstāsts:

«Kad pēc Deņikina uzbrukuma apturēšanas Maskavā sāka organizēt Valsts Latviešu teātris garnizona mērogā, direkcija vāca kopā latviešu skatuves darbiniekus no visām republikas malām. Maskavā sabrauca ap pussimta cilvēku. Kamēr [direkcija] projektēja skatuves plānus, sarakstījās ar Teātra pārvaldi, personāls stājās pie pirmā liela stila inscenējuma iestudēšanas — Aspazijas «Atriebējas». Lugu gatavoja vairāk nekā gadu, mēģinājumu skaits tālu pārsniedza simtu, bet teātra atklāšanas diena nenoteikti rēģojās kaut kur miglainā nākotnē, un mēs cītīgi strādājām diendienā — mēģinājām un mēģinājām...

Dostojevskis savās katorgas atmiņās stāsta par vismagāko soda veidu: likt pārkraut ķieģeļus no vienas kaudzes otrā, atkal atpakaļ un tā joprojām, bez kādas vajadzības un labuma. Tāds man toreiz likās mūsu teātra darbs.»

Arveds Mihelsons respektēja kritiķus un kritiku. Iebildumi viņam bija dažkārt vienīgi pret kritiku rakstīšanas manieri. Ilgu laiku aktualitātes labā kritiku mēdza publicēt jau nākamajā dienā, tāpēc uzrakstītais uz redakciju bija jāaiznes jau tūdaļ pēc pirmizrādes. Šim nolūkam laikrakstā atstātā vieta bija jāaizpilda, un tāpēc nereti parādījās garš un plašs lugas atstāsts, ko varēja uzrakstīt jau laikus, un pavisam īss spēles novērtējums. Bieži daudzas «mazākās» lomas nemaz netika minētas vai arī visas tika apvienotas garā virknē, atdalot ar komatiem, ar vienu vārdu — «labi» vai «slikti», vai «vēl piedalījās», it kā visi pieci, trīs vai septiņi nosauktie aktieri arī tēlotu pilnīgi vienādi kā roboti. Kritika taču ir teātra dzīves hronika, režijas novērtējums un aktiera veikuma iztirzājums resp. ir izrādes «paliekošā daļa», — tā to izjuta Mihelsons.

Arveds Mihelsons izgrieza no laikrakstiem recenzijas, hronoloģiski sakopoja tās, vēlāk izlietodams kā vielu esejām un citiem materiāliem.

Pats viņš kritikas nerakstīja, kaut arī viņam bija augstu vērtējamās kritiķa dotības.

No aktīvas līdzdalības ansamblī Arvedam Mihelsonam slimības dēļ vajadzēja atteikties jau 1956. gadā, bet viņš diendienā strādāja pie teātra vēstures.

Jau kopš savām pirmajām skatuves dienām viņš bija krājis vēsturiskos materiālus par latviešu teātru aktieriem un režisoriem. Sai darbā viņam līdzinieku nav. «Ar mīlestību esmu vācis ziņas par latviešu teātra attīstību un veidošanos. Tās mūža galā sakopotas un apstrādātas manos Teātra materiālos I, II. Nejūtos vairs spējīgs ķerties pie latviešu teātra vēstures rakstīšanas. Tas veicams jaunākajai paaudzei,» — teicis

1952./53. g. sezona. E. Bērziņa (Hermine)
un A. Mihelsons (Grosvalds) A. Upīša ko-
mēdijā «Apburtais loks».



Arveds Mihelsons. Viņa teātra vēsturnieka mūža darbs, ko viņš necili nosaucis «Materiāli teātra vēsturei» divās daļās (I — 483 lpp., II — 526 lpp.), atrodas Teātra biedrībā. Tas nebija pasūtījums, cilvēks to bija veicis pagātnes un nākotnes vārdā.

Vēl jāmin šāds raksturīgs fakts: 1961. g. ziemā, dažas dienas pēc mākslinieka nāves, pie viņa dzīves biedres Otilijas Mihelsoņes ieradies kāds ziņu vācējs no Maskavas, lai iegūtu datus par Arveda Mihelsoņa Latviešu strēlnieku teātra trupas maršrutu līdz Krievijas dienvidiem. Maskavas Zinātņu akadēmijā tiekot kaut kas darīts Latviešu strēlnieku vēstures jomā, bet vēl esot nepieciešams pārbaudīt atsevišķos posmus. Esot zināms, ka Arveds Mihelsons sīki pierakstījis sev burtnīciņā katru izrādi un vietu, kur tā notikusi. So burtnīciņu viņš ļoti glabājis: peldēdams pāri kādai upei, Arveds Mihelsons to piestiprinājis garas nūjas galā, ko turējis zobos, lai piezīmes nesamirktu.

Lai gan Arveds Mihelsons pats saka: «Nekad neesmu rakstniecību

uzskatījis par savu profesiju. Esmu aktieris», viņa aktiera gaitām arvien līdz virzījusies viņa rakstnieka spalva.

Arveds Mihelsons sāka rakstīt kā humorists — satīriķis laikrakstos un dažādos periodiskos izdevumos, lai kā greizā spoguļi parādītu cilvēku alkatību, uzpūtību, mietpilsonību, gara aprobežotību un citus trūkumus.

Septiņas desmitdaļas Mihelsona literārās daiļrades ir humoristiski sacerējumi, dzejoļi, proza un nelielas ludziņas. Sevišķi viņu saista vēsturiskie sižeti. Arveda Mihelsona 25 gadu skatuves darba atcerei uzveda lugu «Dumpīgā Rīga», kurā, atskaitot dažus neprecīzus sīkumus, 16. gadsimta Rīga attēlota pareizi. Par saviem vēsturiskajiem romāniem un stāstiem autors pats teicis: «Iepazīstoties ar Baltijas vācu vēsturnieku daudzajiem darbiem, to šovinistisko tendenci un mūsu tautas noniecināšanu, gribējās populārā beletristiskā formā kā pretsparu parādīt tautas klušo cīņu un arī varonību pret gadu simteņus ilgo verdzināšanu un apspiešanu. Tā radās mani vēsturiskie romāni un stāsti.»

Šī īpašā interese par vēsturi jo cieši nostiprināja Arveda Mihelsona un Paula Stradiņa draudzību. Mīlēdami katrs savu izvēlēto profesiju un tai goddevīgi kalpodami, viņi līdztekus aizrautīgi nodevās vēsturei. Daudzkārt Arveds Mihelsons vāca materiālus arī medicīnas muzejam, kurus profesors Stradiņš bija lūdzis sagādāt. Laika biedriem un nākamajam paaudzēm katrs no viņiem atstājis savu neatlaidību savāktu un rūpībā izkārtoto ieguldījumu.

Īpaši grūti un spraigas iekšējas pretestības pilni bija pēdējie Arveda Mihelsona darba gadi, pēdējās izrādes, jo viņš bija smagi slim. Arī tajās mākslinieks centās dot skatītājiem maksimumu no sava talantā spēka, no sava spēles prieka, sevi sugestēdams: «Pēc šī skata man būs maza atelpa kulisēs nākošajam škatam, kur manai lomai kulminācija...» Kulisēs viņš nonāca, cinīdamies ar pilnīgu elpas trūkumu kā zivs uz sauszemes... Dažas minūtes «atelpas» — un tad nākamais skats — «kulminācija». Aplausu vētra... Priekšskars. Tam visam vēl sekoja atgrimešanās, pārģērbšanās, pēdējais autobuss uz Bierīņiem, Codes ielu, kur kā glābiņš sagaidīja gulta.

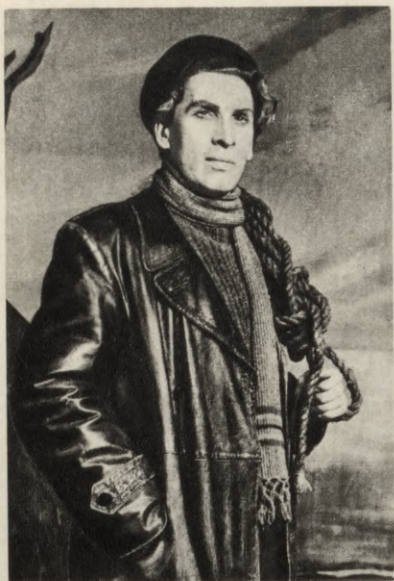
Vai kāds no skatītājiem, kas vēl 1953./54. gada sezonā sēdēja zālē un priecājās par Arveda Mihelsona «Glābšanas korpusa» kapteini Grosvangi Andreja Upīša «Apburtajā lokā» vai Sekspira jautro epikurieti seru Tobiju Belču «Divpadsmitajā naktī», maz varēja iedomāties, kādas grūtības aktierim šis dzirkstošais mākslas prieks sagādāja? Kā pie tādas fiziskas nevarības iespējama tāda mākslas pilnība? Atbilde viena: ar disciplinētību un māku.



1963./64. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. E. Tarverdova (Miška), K. Vabole (Duņša), A. Jarovskaja (Jo-jo) P. Bļahina, A. Poļevoja un A. Tolbuzina sarkanarmiešu biļiņā «Sarkanie velnēni».

Skats no izrādes «Sarkanie velnēni».





1963./64. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris. R. Zēbergs (Oskars), I. Ieviņa (Zenta) V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramatisējumā.

Skats no izrādes «Zvejnieka dēls».



Stoiski Arveds Mihelsons šķirās no skatuves, kad darbs teātrī viņam sagādāja jau nepanesamas fiziskas mokas.

Sagatavošanās jubilejas izrādei (1956. g. 21. aprīli) viņa izraisīja seno rosmi. Blaumaņa «Pazudušajā dēlā» viņš tēloja Mikus tēvu. Aktieru valodā runājot, Arveds Mihelsons šai lomā «ielēca», jo nebija to nekad spēlējis, bet uz direkcijas ieteikuma izvēlējās tāpēc, ka tajā nav straujas darbības.

Aktieri bija priecīgi, ka varēja Arvedam Mihelsonam apliecināt, cik laimīgi jūtas, strādādami kolektīvā, kura kodolu pusgadsimtu veidojis tik izcils meistars, skatītāji izjuta gandarījumu, ka varēja pateikties par dāsnī sniegtajiem mākslas tēliem, taču pats jubilārs ar savu tēlojumu nebija apmierināts. Kā smalks analītiķis viņš atrada arī iemeslu savai neapmierinātībai: šo lomu viņš bija sagatavojis individuāli, pilnīgi savrup, un tādēļ ar ansambli, kā viņam šķita, nebija saliedējies. Tas vēlreiz apliecina Arveda Mihelsona skaudri nesaudzīgo paškritiku.

Skatītāju pateicība izskanēja nebeidzamos aplausos, ziedu vāli gūlās pie gaviļnieka kājām.

Jauki bija meistaruru redzēt dažas dienas pēc darba svētkiem, tā sakot, jubilejas atblāzmā. Viņa darba istabā bija daļi izliktas veltes, vāzēs izkārtoti ziedi, kas liecināja, ka dižu darbu algo mīlestība un cieņa.

Glūži tāpat kā savā mākslas mūžā Arveds Mihelsons vienmēr un labprāt šķirās no visa liekā — lugā, lomā, izrādē — un, veselībai neuzlabojoties, arī no skatuves darba, viņš pakāpeniski arī personiskajā dzīvē atsacijās no visa: no sava īpašuma, no dārza «zaļās darbnīcas», kurā pats vairs nevarēja strādāt, no plašā kabineta, bibliotēkas. Dzīvojamo platību samazinājis līdz minimumam — atstājis sev guļamtelpu ar tani ievietoto grāmatkapi un rakstāmgaldū, Mihelsons joprojām strādāja, cik spēki atļāva.

Savu radošo nemieru, kas allaž mudināja darboties, Arveds Mihelsons rezumējis ar sava mīlākā dzejnieka Gētes vārdiem: «Ja apmierināts es reiz laiski dusēt liktos, lai tūda! pazaudēju cīniņu, lai tā man diena pēdējā.»

Beidzot ro darba galda viņš pārcēlās ar bloknotu un pildspalvu uz gultu, no kuras vairs necēlās. Bet, kad izsīkstošie spēki strādāt neļāva un viņa dzīves biedre, uzmundrinādama viņu, lūdza pamēģināt uzvest ekspoziciju nepabeigtā vēsturiskā romāna atlikušajām nodaļām, Arveds Mihelsons atbildēja: «Nespēju! Noliec manu bloknotu un pildspalvu! Es vairs nevaru strādāt, tagad es varētu mirt...» Tas bija divas dienas pirms nāves un dažas stundas pirms pārejas nemaņas stāvoklī.

Tā noslēdzās lielā meistara darbīgais mūžs.

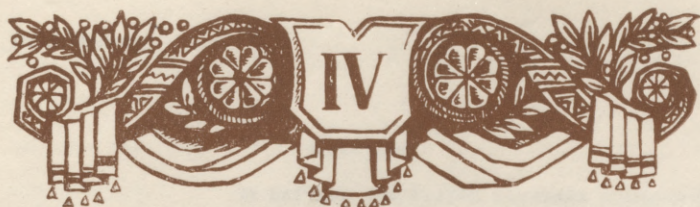
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...



13. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

14. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

15. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

16. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

17. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

18. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

19. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

20. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

21. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

22. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

23. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

24. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)

25. *Is there any other way of doing this?* (The answer is: No, because the only way of doing this is by using the only way of doing this.)



HRONIKA

IX LATVIJAS PSR TEATRU PAVASARA UZVARETAJI

IX teātru pavasara skatē pirmo vietu ieguva Rīgas Krievu drāmas teātris ar izrādēm — D. Pavlovas «Sirdsapziņa» (režisors J. Jatkovskis, dekorators J. Feoktistovs) un M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi» (režisori A. Kacs un J. Jatkovskis, dekorators M. Aboliņš).

Otro vietu ieguva Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris ar izrādēm — M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem» (režisors A. Sapiro, dekorators M. Kitajevs) un I. Indrānes «Lazdu laipa» (režisors O. Krēsliņš, dekorators D. Rožlapa, komponists R. Pauls).

•

IX Teātru pavasara LTB individuālās prēmijas piešķirtas:

a) režisoriem:

J. Jatkovskim — par Rīgas Krievu drāmas teātra izrāžu — D. Pavlovas «Sirdsapziņa» un M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi» iestudējumu;

A. Kacam — par Rīgas Krievu drāmas teātra izrādes — M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi» iestudējumu;

N. Mūrniekam — par Liepājas drāmas teātra izrādes — E. Zālītes un A. Zilinska «Zilo ezeru zemē» inscenējumu;

b) dekoratoriem:

M. Kitajevam par Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra izrādes — M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem» skatuvisko noformējumu;

c) komponistiem:

R. Paulam par Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra izrādes — I. Indrānes «Lazdu laipa» oriģinālmūziku;

d) aktieriem:

Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim S. Vasiļevam — par Jegora Buličova lomu M. Gorkija drāmā «Jegors Buličovs un citi»;

Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei T. Soboļevai — par Saivas lomu I. Indrānes romāna «Lazdu laipa» dramatizējumā;

L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrisei I. Ieviņai — par Zentas lomu V. Lāča romānā «Zvejnieka dēls» dramatisējumā un Ņuras lomu V. Rozova lugā «Kāzu dienā»;

Liepājas drāmas teātra aktrisei R. Steinbergai — par Gunas lomu E. Zālītes un A. Zilinska muzikālajā komēdijā «Zilo ezeru zemē»;

Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei P. Karpovskai — par Bertas Kuzmiņiņas lomu M. Svetlova lugā «Pēc divdesmit gadiem»;

Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim A. Mihailovam — par Martjanova lomu D. Pavlovas romānā «Sirdsapziņa» dramatisējumā;

J. Raiņa Dailes teātra aktierim K. Pabrikam — par Gotliba Stūra lomu B. Sauliņa romānā «Līdz pēdējai taisnei» dramatisējumā;

Akadēmiskā drāmas teātra aktierim G. Cilinskim — par Luija Rosalesa lomu Z. Grīvas drāmā «Noziegums Granādā».

*

Arī tautas teātri piedalījās IX Latvijas PSR teātru pavasara skatē.

Pirmo vietu ieguva Ā. Alunāna Jelgavas tautas teātris ar izrādi — brāļu Tūru «Bēgšana no nakts» (režisore I. Liepa, dekorators I. Raits).

Otro vietu ieguva E. Veidenbauma Cēsu tautas teātris ar izrādi — M. Krespo-Lopesas «Kad kalni kļūst sārti» (režisore T. Sverste, dekorators J. Rozenbergs).

Trešo vietu dalīja divi kolektīvi — R. Blaumaņa Madonas tautas teātris ar izrādi S. Aļošina «Palāta» (režisors A. Jauniņš, dekorators M. Ozoliņš) un Bauskas Muzikāli dramatisks tautas teātris ar izrādi M. Brenda «Svešinieki» (režisore V. Rozenberga, dekoratori F. Sutra un G. Bubiērs).

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

1963. gadā

R. Ores «Varavīksne», O. Barskova «Pāns un Sīringa», R. Paula un E. Svarca «Kubas melodijas» 23. IX; diriģ. J. Lindbergs, baletmeistari T. Vitiņa, A. Lembergs, V. Bļinovs, gleznot. B. Goģe. *Recenzijas*: Podgajeca B. «Cīņa», 1963. g. 14. XI; Voskresenska J. «Literatūra un Māksla», 1963. g. 12. X; Bērziņa V. «Māksla», 1963. g. 4. nr.; Ģeibaks M. «Padomju Jaunatne», 1963. g. 28. IX; Grāvītis O. «Rīgas Balss», 1963. g. 9. X; Печерский П. «Советская Латвия», 1963, 13 XII; Земель Р. «Советская молодежь», 1963, 6 X.

D. Šostakoviča «Katerina Izmailova» 23. XI; diriģ. E. Tons, diriģ. asist. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, gleznot. A. Lapiņš, kostīmu gleznot. B. Goģe. *Recenzijas*: Grāvītis O. «Cīņa», 1963. g. 12. XII; Kuriševa T. «Literatūra un Māksla», 1963. g. 30. XI; Ivanovs J. «Rīgas Balss», 1963. g. 29. XI; Грюнфельд Н. «Советская Латвия», 1963, 22 XII; Даватдарова Э. «Советская молодежь», 1964, 7 I; Шостакович Д. «Литературная газета», 1963, 30 XI; Бялик М. «Ленинградская правда», 1964, 6 VI; Кенигсберг А. «Вечерний Ленинград», 1964, 7 VI.

S. Balasanjana «Sakuntala» 28. XII; diriģ. J. Hunhens, baletm. H. Tangijeva-Birzniece, baletm. asist. A. Baumanē, V. Bļinovs, U. Zagata, gleznot. E. Vārdau-nis. *Recenzijas*: Siliņa E. «Cīņa», 1964. g. 5. I; Sūna H. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 8. II; Davatdarova J. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 18. III; Drulle E. «Māksla», 1964. g. 1. nr.; Podgajeca B. «Rīgas Balss», 1964. g. 7. I; Печерский П. «Советская Латвия», 1964, 22 I; Воскресенская Е., Иванов О. «Советская молодежь», 1964, 15 II; Виноградов В. «Советская музыка», 1964 г., № 4; Воскресенская Е., Иванов О. «Советская культура», 1964, 16 IV; Луговцова А. «Ленинградская правда», 1964, 5 VI.



1963./64. g. sezona. Operas un baleta teātris. R. Frinberga (Katerina Izmailova) un A. Frinbergs (Sergejs) D. Sostakoviča operā «Katerina Izmailova».

1964. gadā

Dž. Pučīni «Bohēma» 29. II; diriģ. R. Glāzups, rež. J. Zariņš, gleznot. B. Goģe. *Recenzijas*: Vitoliņš J. «Cīņa», 1964. g. 18. IV; Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1964. g. 31. X.

P. Čaikovska «Gulbju ezers» 19. IV; diriģ. J. Hunhens, baletm. H. Tanģijeva-Birzniece, gleznot. E. Vārdaunis. *Recenzijas*: Воскресенская Е. «Советская Латвия», 1964, 16 V.

AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

1963. gadā

K. Simonova «Tā arī būs» 12. X; rež. K. Pamše, gleznot. J. Pelšs, kostīmu gleznot. V. Liepiņa. *Recenzijas*: Augstkalna M. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 18. I; Pabērzs J. «Rīgas Balss», 1963. g. 21. X; Akurātere L. «Māksla», 1963. g. 4. nr.; Dzene L. «Karogs», 1964. g. 1. nr.



1963./64. g. sezona. Operas un baleta teātris. Skats no Dž. Pučini operas «Bohēma».

A. Kivi «Septiņi brāļi» 23. XI; rež. A. Amtmanis-Briedītis, rež. asist. O. Salkonis, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas*: Dzene L. «Karogs», 1964. g. 1. nr.; Вилсон А. «Советская Латвия», 1964, 12 I.

F. Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja» 26. XII; rež. A. Jauņš, gleznot. H. Likums, kostimu gleznot. V. Liepiņa. *Recenzijas*: Dzene L. «Cīņa», 1964. g. 21. I.; Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 25. I.; Rokpelnis F. «Rīgas Balss», 1964. g. 24. I.; Freimane V. «Karogs», 1964. 2. nr.; Грива Ж. «Советская Латвия», 1964, 29 I.

1964. gadā

Z. Grīvas «Noziegums Granādā» 31. I; rež. A. Amtmanis-Briedītis, rež. asist. O. Salkonis, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas*: Rokpelnis F. «Cīņa», 1964. g. 4. II; Čapase Dz. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 22. II; Rūja V. «Rīgas Balss», 1964. g. 11. II; Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 3. nr.; Краулин К. «Советская Латвия», 1964, 3 III.

V. Lāča «Juris Indrups» 29. I; insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. K. Pamše, gleznot. O. Muižnieks, komponists R. Pauls. *Recenzijas*: Grigulis A. «Cīņa», 1964. g.

9. V.; Burtnece A. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 25. IV; Melnace R. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 12. IV; Sokolova I. «Rīgas Balss», 1964. g. 11. III; Blūms V. «Karogs», 1964. g. 5. nr.

V. Sauleskalna «Veco sievu vasara» 2. IV; rež. A. Amtmanis-Briedītis, rež. asist. O. Salkonis, gleznot. V. Liepiņa. *Recenzijas*: Melnis V. «Ciņa», 1964. g. 24. V; Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 23. V; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 6. nr.

V. Sekspīra «Divpadsmitā nakts» 23. IV; rež. J. Zariņš, rež. asist. M. Kublinskis, gleznot. G. Zemgals, kostīmu gleznot. M. Kangare. *Recenzijas*: Lapiņa H. «Rīgas Balss», 1964. g. 23. IV; Валин И. «Советская Латвия», 1964, 25 IX.

A. Korneičuka «Platons Krečets» 21. V; rež. O. Salkonis, gleznot. I. Antone. *Recenzijas*: Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 7. nr.; Пабэрз Ю. «Советская Латвия», 1964, 9 X.

J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

1963. gadā

I. Stoka «Ļeņingradas prospekts» 4. XI; rež. V. Vecumniece, gleznot. A. Plaudis. *Recenzijas*: Freimane V. «Ciņa», 1964. g. 16. I; Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1963. g. 21. XII; Treimanis G. «Rīgas Balss», 1963. g. 25. XI; Dzene L. «Karogs», 1964. g. 1. nr.

P. Kohouta «80 dienās ap zemeslodi» 13. XII; rež. P. Pētersons, rež. asist. P. Putniņš, gleznot. V. Ķirkups. *Recenzijas*: Freinberga S. «Ciņa», 1964. g. 12. III; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 2. nr.

1964. gadā

C. Aitmatova «Cipresīte mana sarkanā lakatiņā» 17. I; rež. A. Matisa, gleznot. A. Plaudis. *Recenzijas*: Akurātere L. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 15. II; Miglāne M. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 1. III; Ziemeļe R. «Rīgas Balss», 1964. g. 6. II; Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 3. nr.; Оснос Ю. «Советская Латвия», 1964, 4 II; Розанова Е. «Советская Латвия», 1964, 11 III; Старокопстантиновский Г. «Советская Киргизия», 1964, 18 II.

H. Ibsena «Pērs Gints» 7. III; insc. E. Smilģis, rež. F. Ertne, rež. asist. P. Putniņš, gleznot. G. Vilks. *Recenzijas*: Dzene L. «Ciņa», 1964. g. 8. V; Kalniņš J. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 9. V; Grigulis A. «Rīgas Balss», 1964. g. 24. IV; Вилсон А. «Советская Латвия», 1964, 30 IV.

S. Aļošina «Galvenā loma» 31. III; rež. V. Vecumniece, gleznot. V. Ķirkups. *Recenzijas*: Freimane V. «Karogs», 1964. g. 6. nr.

H. Rodigasta «Noslēpumainais viesis» 17. IV; rež. I. Sakss, gleznot. L. Dansons.

B. Saulīša «Līdz pēdējai taisnei» 14. V; rež. P. Putniņš, gleznot. A. Plaudis. *Recenzijas*: Zabis E. «Ciņa», 1964. g. 7. VI; Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 4. VII; Freinberga S. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 14. VI; Dzene L. «Rīgas Balss», 1964. g. 8. VI; Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 7. nr.



1963./64. g. sezona, Rīgas Krievu drāmas teātris. V. Čibins (Aleksejs Markovs), G. Timoļejevs (Tēvocis Koļa), R. Solņceva (Katja) K. Simonova lūgā «Kādas milas stāsts».

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

1963. gadā

R. Seridena «Jauko māņu diena» 26. IX; rež. R. Gorjajevs, gleznot. M. Āboliņš. *Recenzijas*: Jegorovs I. «Rīgas Balss», 1963. g. 8. X; Akurātere L. «Māksla», 1963. g. 4. nr.; Стародубцев В. «Советская молодежь», 1964, 29 I.

K. Vitlingera «Cilvēks no zvaigžnes» 26. X; rež. I. Sekirins, gleznot. M. Kitajevs un D. Rožlapa, komponists R. Pauls. *Recenzijas*: Dzene L. «Karogs», 1964. g. 1. nr.

A. Grigūļa «Karavīra šinelis» 23. XI; rež. A. Apele, gleznot. A. Āboliņš. *Recenzijas*: Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 11. I; Makarova O. «Rīgas Balss», 1963. g. 6. XII; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 2. nr.

K. Simonova «Kādas milas stāsts» 7. XII; rež. A. Kacs, gleznot. M. Āboliņš. *Recenzijas*: Freimane V. «Karogs», 1964. g. 2. nr.



1963./64. g. sezona, Rīgas Operetes teātris. Skats no G. Portnova muzikālās komēdijas «Pasmāidi, Svetal».

D. Pavlovas «Sirdsapziņa» 29. XII; rež. J. Jatkovskis, gleznot. J. Feoktistovs. *Recenzijas:* Vējāns A. «Ciņa», 1964. g. 24. IV; Sirojs G. «Rīgas Balss», 1964. g. 9. I; Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 3. nr.; Валин И. «Советская Латвия», 1964, 5 I.

1964. gadā

A. Andrejeva «Laudis, izšķiriet mūsu strīdus!» 29. II; rež. A. Kacs, rež. asist. I. Sekirins, gleznot. T. Šveca. *Recenzijas:* Makarova O. «Rīgas Balss», 1964. g. 14. III; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 6. nr.; Золотарев Е. «Советская Татария», 1964, 21 VII; Валин И. «Советская Латвия», 1964, 22 V.

M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi» 11. IV; rež. A. Kacs un J. Jatkovskis, gleznot. M. Aboliņš. *Recenzijas:* Burtņiece A. «Ciņa», 1964. g. 20. V; Ziemeļe R. «Rīgas Balss», 1964. g. 28. IV; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 6. nr.; Валин И. «Советская Латвия», 1964, 26 IV; Липне А. «Советская молодежь», 1964, 22 V.

V. Rozova «Kāzu dienā» 16. V; rež. J. Jatkovskis, gleznot. M. Aboliņš. *Recenzijas:* Makarova O. «Rīgas Balss», 1964. g. 28. V; Валин И. «Советская Латвия», 1964, 27 V.



1963./64. g. sezona. Rīgas Operetes teātris. Skats no A. Petrova un A. Černova muzikālās komēdijas «Dzīvoja trīs studenti».

RĪGAS OPERETES TEĀTRI

1963. gadā

T. Hreņņikova «Simts velnu un viena meitene» (krievu trupā) 9. X; diriģ. J. Polomskis, rež. V. Pūce, baletm. V. Cukanovs, gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas:* Makarova O. «Rīgas Balss», 1963. g. 10. X; Валин И. «Советская Латвия», 1963, 12 X.

G. Sviridova «Dzirksteles» (latviešu trupā) 7. XI; diriģ. M. Bašs, insc. E. Smiļģis, rež. H. Misiņš, baletm. V. Cukanovs, gleznot. A. Plaudis. *Recenzijas:* Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1963. g. 28. XI; Валин И. «Советская Латвия», 1963, 14 XI.

G. Portnova «Pasmaidi, Sveta!» (krievu trupā) 26. XI; diriģ. J. Polomskis, rež. V. Pūce, rež. asist. P. Gridasovs, baletm. O. Kizimova, gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas:* Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1963. g. 28. XII.

A. Petrova un A. Černova «Dzīvoja trīs studenti» (latviešu trupā) 25. XII; diriģ. G. Ordeļovskis, rež. H. Misiņš, baletm. O. Kizimova, gleznot. L. Merkmanis.

1964. gadā

Dž. Kerna «Misisipi zieds» (krievu trupā) 16. II; diriģ. J. Polomskis, rež. V. Okuncovs, baletm. T. Vičiņa, gleznot. L. Merkmanis. *Recenzijas:* Клеструн К. «Советская молодежь», 1964, 21 II.

F. Lehāra «Cigānu mīla» (latviešu trupā) 8. III; diriģ. G. Ordellovskis, rež. V. Pūce, baletm. T. Vičiņa, baletm. asist. O. Kizimova, gleznot. L. Merkmanis, kostīmu gleznot. R. Blumberga.

G. Portnova «Meitene no TU-104» (latviešu trupā) 18. IV; diriģ. J. Polomskis, G. Ordellovskis, rež. H. Misiņš, rež. asist. E. Sirmāis, baletm. O. Kizimova, gleznot. A. Zirnis.

K. Ļistova «Baltijas jūrnieka sirds» (krievu trupā) 27. V; diriģ. M. Bašs, rež. V. Pūce, baletm. V. Cukanovs, gleznot. A. Zirnis, kostīmu gleznot. R. Blumberga. *Recenzijas:* Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1964. g. 4. VI; Клеструн К. «Советская молодежь», 1964, 31 V.

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

1963. gadā

V. Stojanesku, O. Savas «Nulle uzvedībā» (latviešu trupā) — atjaunojums 28. IX; rež. I. Krenbergs, gleznot. A. Balodis.

G. Smeļova «Tas nav tik vienkārši» (krievu trupā) 15. X; rež. A. Liņiņš, gleznot. D. Rožlapa.

L. Isarovas «Vislaimīgākā» (latviešu trupā) 23. XI; rež. I. Krenbergs, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas:* Aboliņa M. «Padomju Jaunatne», 1963. g. 8. XII; Miglāne M. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 3. I; Grauze R. «Rīgas Balss», 1963. g. 25. XII; Dzene L. «Karogs», 1964. g. 1. nr.

P. Bļahina, A. Poļevoja, A. Tolbuzina «Sarkanie velnēni» (krievu trupā) 27. XII; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. A. Astrovs, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas:* Hausmanis V. «Cīņa», 1964. g. 3. IV; Adamova M. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 31. I; Makarova O. «Rīgas Balss», 1964. g. 16. I; Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 3. nr.; Мотель Я., Филиппов К. «Советская молодежь», 1964, 1 I; Бирюк А. «Советская молодежь», 1964, 25 I.

1964. gadā

A. Gaidara «Bundzinieka liktenis» (latviešu trupā) 12. II; rež. A. Liņiņš, rež. asist. A. Cepurītis, gleznot. D. Rožlapa.

I. Indrānes «Lazdu laipa» (E. Liepiņa un V. Egliša dramatizējums) — latviešu trupā 13. III; rež. O. Krēsliņš, rež. asist. H. Gerhards, gleznot. D. Rožlapa, komponists R. Pauls. *Recenzijas:* Hausmanis V. «Cīņa», 1964. g. 29. V; Grēviņš M. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 28. III; Andīņa Dz. «Liesma», 1964. g. 5. nr.; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 6. nr.

M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem» (krievu trupā) 23. III; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. V. Marčenko un V. Pluts, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas:* Freimane V. «Karogs», 1964. 6. nr.; Розанова Е. «Советская Латвия», 1964, 15. IV; Демшин П. «Советская молодежь», 1964, 30 V; Крымова Н. «Комсомольская правда», 1964, 12 VI.

L. Maļugina «Mazuļi» (latviešu trupā) I. V; režisori — paši izrādes dalībnieki, gleznot. D. Rožlapa, komponists R. Pauls. *Recenzijas*: Augstkalna M. «Cīņa», 1964. g. 25. XI; Bite I. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 20. V; Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 7. nr.

T. Gabes «Alvas gredzeni» (latviešu trupā) 15. V; rež. A. Liniņš, gleznot. M. Kitajevs, komponists R. Pauls. *Recenzijas*: Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 7. nr.

RIGAS LEĻĻU TEĀTRI

1963. gadā

A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi» (latviešu trupā) 1. IX; rež. J. Zīgurs, gleznot. P. Senhofs, komponists M. Zariņš.

E. Stērstes «Tips un Taps» (krievu trupā) 6. X; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Senhofs.

I. Stoka «Dievišķā komēdija» (latviešu trupā) 6. XI; rež. V. Pūce, gleznot. P. Senhofs.

V. Kudrjumova «Zirdziņš garausītis» (krievu trupā) 20. XI; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Senhofs, komponists I. Kalniņš.

1964. gadā

A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi» (krievu trupā) 23. II; rež. A. Cepuritis, gleznot. P. Senhofs, komponists M. Zariņš.

A. Brigaderes «Maija un Paija» (latviešu trupā) 15. III; rež. A. Burovs, gleznot. P. Senhofs, komponists A. Zilinskis.

V. Haufa «Mazais Muks» (latviešu trupā) 12. IV; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Senhofs, komponists G. Ordeļovskis.

LIEPĀJAS DRĀMAS TEĀTRI

1963. gadā

E. Zālītes un A. Zilinska «Zilo ezeru zemē» 5. X; diriģ. A. Reinbergs, rež. N. Mūrnieks, rež. asist. A. Migla, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas*: Peters J. «Cīņa», 1963. g. 6. X.

I. Stoka «Dievišķā komēdija» 19. X; rež. O. Kroders, gleznot. V. Uzticis. *Recenzijas*: Dzene L. «Karogs», 1964. g. 1. nr.

R. Blaumaņa «Salna pavasari» 1. XI; rež. I. Mitrevice, gleznot. V. Uzticis. *Recenzijas*: Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1963. g. 16. XI.

A. Arbuzova «Tikšanās ar jaunību» 19. XII; rež. A. Migla, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas*: Freimane V. «Karogs», 1964. g. 2. nr.

1964. gadā

V. Lāča «Akmeņainais ceļš» 25. I; rež. N. Mūrnieks, gleznot. V. Uzticis. *Recenzijas*: Bebere A. un Bērziņa V. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 15. III; Bērziņa V. «Komunisti», 1964. g. 22. II; Blūms V. «Karogs», 1964. g. 5. nr.

A. Līvesa «Vīnes pastmarka» 8. II; rež. I. Mitrevice, gleznot. V. Uzticis. *Recenzijas*: Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 13. VI; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 6. nr.; Danfelde G. «Padomju Venta», 1964. g. 24. VI.

V. Sekspira «Liela brēka, maza vilna» 11. IV; rež. N. Mūrnieks, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas*: Dzene L. «Rīgas Balss», 1964. g. 5. VI; Grēviņš M. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 18. IV; Peters J. «Komunisti», 1964. g. 22. IV; Viķele E. «Padomju Druva», 1964. g. 9. V.

I. Kalmana «Silva» 19. IV; diriģ. A. Reinbergs, rež. I. Mitrevice, gleznot. V. Uzticis.

LELĻU ANSAMBLI

1963. gadā

Suķejeva «Eglīte» 29. XII; rež. A. Gūtmane, gleznot. B. Mikitāne.

1964. gadā

A. Bīnes «Ansītis un Grietiņa» 23. II; rež. A. Migla, gleznot. B. Mikitāne.

Matvejeva «Drošsirdīgie zaķēni» 19. IV; rež. A. Gūtmane, gleznot. B. Mikitāne.

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

1963. gadā

V. Lāča «Zvejnieka dēls» 13. XII; rež. P. Lūcis, gleznot. H. Puto. *Recenzijas*: Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 29. II; Viķele E. «Padomju Druva», 1964. g. 25. IV; Blūms V. «Karogs», 1964. g. 5. nr.

I. Indrānes «Lazdu laipa» 20. XII; rež. R. Baltisvilks, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Cīņa», 1964. g. 29. V; Freimane V. «Karogs», 1964. g. 2. nr.; Āre V., Aigars K. «Liesma», 1964. g. 18. III; Ramane E. «Padomju Daugava», 1964. g. 16. I; Zābaka A. «Stars», 1964. g. 13. II; Ancītis V. «Padomju Zeme», 1964. g. 27. II.

1964. gadā

E. Voiničas «Dundurs» 2. IV; rež. R. Baltisvilks, gleznot. H. Puto. *Recenzijas*: Smelte E. «Liesma», 1964. g. 23. V; Viķele E. «Padomju Druva», 1964. g. 6. X.

L. Obuhovas «Cēlsirdība» 12. IV; rež. E. Lācis, gleznot. G. Balodis. *Recenzijas*: Upeniece A. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 18. IV.

V. Rozova «Kāzu dienā» 2. V; rež. P. Lūcis, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas*: Augstkalna M. «Karogs», 1964. g. 7. nr.

SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRĀMAS TEĀTRI

1963. gadā

A. Kravčuka «Pēdējā nolaišanās» 2. X; rež. A. Kravčuks, J. Sarkisovs, gleznot. A. Jančuks.

A. Čakovska, P. Pavlovska «Tālās zvaigznes gaisma» 13. XI; rež. L. Vidavskis, gleznot. A. Jančuks. *Recenzijas:* Lomunova M. «Komunisti», 1963. g. 3. XII; Etinhofa N. «Rīgas Balss», 1964. g. 27. V.

V. Sekspīra «Divi veronieši» 14. XI; rež. M. Zinovjevs, rež. asist. S. Antonovskis, gleznot. A. Jančuks, kostīmu gleznot. Z. Rubina.

1964. gadā

S. Bogomazova, S. Satrova «Toms — lielā sirds» 5. I; rež. S. Antonovskis, gleznot. Z. Rubina.

A. Sastres «Madride naktī neguļ» 25. I; rež. L. Vidavskis, gleznot. Z. Rubina.

A. Krona «Flotes virsnieks» 19. II; rež. V. Kaplins, gleznot. A. Jančuks.

B. Lavreņova «Par tiem, kas jūrā» 25. IV; rež. V. Kaplins, gleznot. Z. Rubina.

J. Vinogradova «Līdz pirmajai kļūdai» 14. V; rež. L. Vidavskis, gleznot. A. Jančuks.

P. Gradova «Manu ilgu robeža» 12. VII; rež. V. Kaplins, gleznot. Z. Rubina.

I. Dvorceka «Sievas amats» 14. VII; rež. L. Vidavskis, gleznot. A. Jančuks.

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TAUTAS TEĀTROS

1962./63. g. SEZONĀ UN

1963./64. g. SEZONĀ

VENTSPILS MUZIKĀLI DRAMATISKĀJĀ TAUTAS TEĀTRĪ

1962. gadā

Literāri muzikāla montāža «45 gadi ciņu un uzvaru gaismā» 5. X; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs.

O. Andžānes «Es meklēju sievu» («Brīnumdakteritis») 16. XII; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs un L. Bubiers.

1963. gadā

E. Alta «Aklais vīrs» 6. VI; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs un L. Bubiers.

G. Smeļova «Tas nav tik vienkārši» 21. XI; rež. V. Kugrēna, gleznot. V. Kugrēna un E. Rentovičs.

1964. gadā

Literāri muzikāla montāža «Miers un draudzība», veltīta 1. Maija svētkiem, 30. IV.; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs.

V. Lāča «Vecā jūrnieru ligzda» 1. V; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs.

SALDUS TAUTAS TEĀTRĪ

1963. gadā

A. Upīša «Ziņģu Ješkas uzvara» 19. X; rež. J. Kļava, gleznot. K. Taube.
Recenzijas: Vanaga D. «Padomju Zeme», 1963. g. 31. X.

1964. gadā

V. Lāča «Zītaru dzimta» 17. VI; rež. V. Blāķis, gleznot. K. Taube.

K. VALDEMĀRA TALSU TAUTAS TEĀTRI

1963. gadā

L. Ļeonoņa «Vienkāršais cilvēks»; rež. I. Semēvica.

1964. gadā

V. Korostiļova «Ticu tev»; rež. J. Pudžs, gleznot. A. Āboliņš.

REZEKNES TAUTAS TEĀTRI

1962. gadā

G. Priedes «Jaunākā brāļa vasara» (latviešu trupā) 19. V; rež. J. Streičs, gleznot. A. Mitels. *Recenzijas*: Zabis E., «Padomju Jaunatne», 1962. g. 7. VII.

1963. gadā

J. Nazarova «Viena vārpa vēl nav rudzu druva» (latviešu trupā) 4. I; rež. A. Varlavāns, gleznot. A. Mitels.

J. Nazarova «Nejaušas tikšanās» (krievu trupā) 31. III; rež. G. Pivovarovs, gleznot. A. Mitels.

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» (latviešu trupā) 30. VI; rež. A. Varlavāns, gleznot. A. Mitels.

A. Kolomijeca «Faraoni» (krievu trupā) 16. VII; rež. G. Pivovarovs, gleznot. A. Mitels.

1964. gadā

L. Rahmanova «Nemierīgais vecums» (latviešu trupā) 21. IV; rež. A. Varlavāns, gleznot. A. Mitels.

N. Gorbatova «Tēvu jaunība» (krievu trupā) 16. VI; režisors G. Pivovarovs, gleznot. A. Mitels.

BAUSKAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TAUTAS TEĀTRĪ

1963. gadā

H. Mazina «Sodien un vienmēr» 1. V; rež. P. Pelecis, gleznot. F. Sutra.

A. Upiša «Demokrātisks notikums»; P. Pētersona «Balto torņu ēna» (3. cēliens) 30. V; rež. V. Rozenberga, gleznot. F. Sutra.

M. Brendas «Svešinieki» 6. III; rež. V. Rozenberga, gleznot. F. Sutra.

Literāri muzikāla montāža «Vēsturi ar uguns burtiem raksta asinis no komunisma sirds» (veltīta PSKP II kongresa 60. gadadienai) 27. VII; sakārtojusi V. Rozenberga, rež. V. Rozenberga, gleznot. F. Sutra.

1964. gadā

V. Rozova «Prieku meklējot» 23. II; rež. V. Rozenberga, gleznot. F. Sutra.

Z. Lāgerlefas «Meitene no Lielā purva» 23. V; rež. V. Rozenberga, gleznot. L. Bubiers. *Recenzijas*: Vētra V. «Komunisma Ceļš», 1964. g. 2. VI.

E. VEIDENBAUMA CĒSU TAUTAS TEĀTRI

1963. gadā

A. Barangas «Bebe sāk iekārtoties» («Sicīliešu aizsardzība») 22. III; rež. T. Sverste, gleznot. J. Rozenbergs. *Recenzijas*: Viķele E. «Padomju Druva», 1963. g. 18. IV.

B. Bednija «Meičas», 20. IX; rež. T. Sverste, gleznot. J. Rozenbergs. *Recenzijas*: Viķele E. «Padomju Druva», 1963. g. 19. X.

1964. gadā

M. Krespo-Lopesas «Kad kalni kļūst sārti» 9. V; rež. T. Sverste, gleznot. J. Rozenbergs. *Recenzijas*: Viķele E. «Padomju Druva», 1964. g. 21. V.

J. ALUNANA JELGAVAS TAUTAS TEĀTRI

1963. gadā

Moljēra «Skapena nedarbi» 11. I; rež. J. Lūsens; gleznot. A. Plaudis. A. Mirodana «Slavenais 702» 24. V; rež. G. Krūmiņš, gleznot. J. Vidušs. Brāļu Tūru «Bēgšana no nakts» 15. IX; rež. I. Liepa, gleznot. I. Raits. *Recenzijas*: Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 23. V.

1964. gadā

J. Skļutauska «Puisis ar velna matu» 14. III; rež. G. Krūmiņš, gleznot. I. Raits. *Recenzijas*: Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1964. g. 23. V.

Brāļu Tūru «Ziemeļu Madonna» 16. V; rež. I. Liepa, gleznot. I. Raits.

R. BLAUMAŅA MADONAS TAUTAS TEĀTRI

1963. gadā

K. Finna «Cilvēks piedzimis» 1. V; rež. A. Jauniņš, gleznot. M. Ozols. *Recenzijas*: Bebere G. «Stars», 1963. g. 11. V.

1964. gadā

S. Aļošina «Palāta» 14. VI; rež. A. Jauniņš, gleznot. M. Ozols.

LIMBAŽU TAUTAS TEĀTRI

1962. gadā

V. Rozova «Nevienāda ciņa» 5. XI; rež. D. Vanags, gleznot. Z. Beļēvičs.

1963. gadā

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» 16. III; rež. D. Vanags, gleznot. Z. Beļēvičs.

I. Geistarta «Aijas Krūzes diagnoze» 8. VI; rež. D. Vanags, gleznot. Z. Beļēvičs.

V. Stojanesku «Mīlestības vēstules» 25. XII; rež. D. Vanags, gleznot. K. Zēgelis. *Recenzijas:* Miglāne M. «Padomju Jaunatne», 1964. g. 12. V.

1964. gadā

G. Smeļova «Tas nav tik vienkārši» 8. III; rež. Z. Eglīte, gleznot. A. Martinsons.

M. Virtas un Černoša «Operācija «Čehu mežs»» 16. V; rež. D. Vanags, gleznot. A. Martinsons.

STENDES TAUTAS TEĀTRI

1963. gadā

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls»; rež. J. Pudžs, gleznot. A. Āboliņš.

A. Korneičuka «Platons Krečets» 8. VI; rež. J. Pudžs, gleznot. A. Āboliņš.

V. Korostiļova «Ticu tev!» 22. VIII; rež. J. Pudžs, gleznot. A. Āboliņš.

BALTIJAS KARA APGABALA TAUTAS TEĀTRI

1963. gadā

A. Millera «Visi mani dēli» 16. III; rež. I. Čisers, gleznot. J. Poļeščuks.

1964. gadā

A. Ostrovska «Vilki un avis» 18. I; rež. I. Čisers, gleznot. J. Poļeščuks. *Recenzijas:* Jegorovs I. «Rīgas Balss», 1964. g. 22. VI.

R. Romanova «Uz redzēšanos, zeme!» 10. V; rež. V. Vecumniece, gleznot. A. Plaudis.

RĪGAS VAGONU RŪPNĪCAS MINIATŪRU TAUTAS TEĀTRI

1962. gadā

G. Beilina, B. Blinkova «Sveika, laimē!» 16. V; rež. G. Kovaļska, gleznot. R. Spolis.

1963. gadā

G. Beilina, B. Blinkova «Atdodiet smaidus!» 14. XII; rež. G. Kovaļska, gleznot. R. Spolis.

1964. gadā

G. Beilina, B. Blinkova «Mēs no Rīgas» 13. VII; rež. G. Kovaļska, gleznot. R. Spolis.

LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1963./64. G. SEZONA

1963. gadā

No 27. augusta līdz 4. septembrim Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Klaipēdā ar šādām izrādēm: Zičkina un Čebotajeva «Trauksme», O. Balzaka «Atvars».

No 20. novembra līdz 26. novembrim Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Kauņā ar šādām izrādēm: A. Čakovska, P. Pavlovskā «Tālās zvaigznes gaismā», A. Kravčuka «Pēdējā nolaišanās», V. Šekspīra «Divi veronieši».

No 28. novembra līdz 11. decembrim Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Kaļiņingradā ar šādām izrādēm: A. Čakovska, P. Pavlovskā «Tālās zvaigznes gaismā», Zičkina un Čebotajeva «Trauksme», A. Kravčuka «Pēdējā nolaišanās», V. Šekspīra «Divi veronieši».

No 8. decembra līdz 22. decembrim Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Viļņā, Kauņā, Panevēžā, Šauļos, Ukmergē, Jonavā, parādot tur šādus uzvedumus: A. Mihailova «Goda vārds», E. Stērstes «Tips un Taps».

1964. gadā

No 10. marta līdz 5. aprīlim Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Minskā, Vitebskā, Gomelā, Baranovičos un Bobruiskā ar šādām izrādēm: V. Andrijeviča «Saslauku vecis», B. Sauliša «Cetri muzikanti», E. Stērstes «Tips un Taps», I. Stoka «Dievišķā komēdija».

No 17. marta līdz 25. martam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Polockā ar šādām izrādēm: A. Čakovska, P. Pavlovskā «Tālās zvaigznes gaismā», A. Krona «Flotes virsnieks», Zičkina un Čebotajeva «Trauksme», V. Šekspīra «Divi veronieši», O. Balzaka «Atvars», A. Sastres «Madride naktī nēgu».

No 21. maija līdz 24. maijam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Klaipēdā ar šādām izrādēm: A. Čakovska, P. Pavlovska «Tālās zvaigznes gaismā», B. Lavreņova «Par tiem, kas jūrā», J. Vinogradova «Līdz pirmajai kļūdai», V. Sekspira «Divi veronieši».

*

No 26. maija līdz 7. jūnijam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Kaļiņingradā, parādot tur B. Lavreņova «Par tiem, kas jūrā», J. Vinogradova «Līdz pirmajai kļūdai».

*

No 2. jūnija līdz 12. jūlijam Ļeņingradas Padomes pils telpās viesojās Akadēmiskais operas un baleta teātris. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: D. Sostakoviča «Katerina Izmailova», Dž. Pučini «Bohēma», R. Strausa «Salome», R. Vāgnera «Tanheizers» un «Valkīra», V. Sebalina «Spitnieces savaldišana», P. Čaikovska «Gulbju ezers» un «Apburtā princese», A. Kalniņa «Staburadze», S. Balasandžana «Sakuntala», M. Ravela «Bolero», S. Rahmaņinova «Simfoniskās dejas», Dž. Rosini «Brīnumlelles», R. Ores «Varavīksne», O. Barskova «Pāns un Sīringa», R. Paula un E. Svarca «Kubas melodijas».

*

No 5. jūnija līdz 28. jūnijam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Kaļiņinā ar šādām izrādēm: M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi», K. Simonova «Kādas mīlas stāsts», D. Pavlovas «Sirdsapziņa», A. Andrejeva «Ļaudis, izšķiriet mūsu strīdus!», B. Bržezovska «Nopietnā komēdija», K. Vitlingera «Cilvēks no zvaigznes», R. Seridena «Jauko māņu diena», Voltēra «Mežonis».

*

27. jūnijā sakarā ar starptautiskās lēllinieku organizācijas UNIMA Padomju sekcijas konferenci Ļeņingradā sniedza viesizrādi Rīgas Leļļu teātra krievu trupa, parādot B. Sauliša «Cetrus muzikantus».

*

No 1. jūlija līdz 30. jūlijam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Kazaņā Kačalova Lielā dramatiskā teātra telpās, Kazaņas apkārtnes pilsētiņās Dirbiški, Judino, Zejonodoļskā, Pistrici, Vasiljevo, Lapševo. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: K. Simonova «Kādas mīlas stāsts», A. Andrejeva «Ļaudis, izšķiriet mūsu strīdus!», D. Pavlovas «Sirdsapziņa», M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi», B. Bržezovska «Nopietnā komēdija», Voltēra «Mežonis», K. Vitlingera «Cilvēks no zvaigznes».

*

No 25. jūlija līdz 28. jūlijam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Klaipēdā ar šādām izrādēm: P. Gradova «Manu sapņu robeža», I. Dvorecka «Sievassamats».

No 30. jūlija līdz 16. augustam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Grodņā ar šādām izrādēm: B. Lavrenova «Par tiem, kas jūrā», J. Vinogradova «Līdz pirmajai klūdaī», P. Gradova «Manu sapņu robeža», I. Dvorceka «Sievas amats», K. Rapoporta «Raķetnieki», Zičkina un Cebotajeva «Trauksme», O. Balzaka «Atvars».

No 6. augusta līdz 7. septembrim Rīgas operetes teātra krievu trupa viesojās Penzā. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: T. Hreppikova «Simts velnu un viena meitene», G. Portnova «Pasmaidi, Sveta!», K. Ļistova «Baltijas jūrnika sirds», Dž. Kerna «Misisipi zieds», F. Lehāra «Fraskita», J. Strausa «Sikspārnis», F. Lova «Mana skaistā lēdija», F. Lehāra «Cigānu mila».

1941
✓

LATVIEŠU AUTORU LUGU UZVEDUMI CITĀS PSRS PILSĒTĀS

1963./64. GADA SEZONĀ

1963. gada 23. oktobrī Vilandes drāmas teātrī «Ugala» notika G. Priedes lugas «Miks un Dzilna» pirmizrāde. To iestudējis Vilandes drāmas teātra galvenais režisors A. Satss, skatuves ietēra gleznotāja I. Kivita.

1963. gada novembrī Pleskavas drāmas teātris sniedza J. Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» pirmizrādi. Izrādi iestudējis V. Djomins, skatuves ietēra gleznotājs A. Makarovs.

1963. gada 31. decembrī Maskavas V. Majakovska drāmas teātrī notika J. Raiņa lugas «Zelta zirgs» pirmizrāde. To iestudējis A. Kaškins, skatuves ietēra gleznotājs J. Raiņa Dailes teātra galvenais dekorators Ģ. Vilks.

1964. gada 8. februārī L. Koidulas Pērnavas drāmas teātrī notika V. Lāča «Zvejnietka dēla» pirmizrāde. To iestudējis A. Otss, skatuves ietēra gleznotājs U. Uiho.

CITU PSRS PILSĒTU UN ĀRZEMJU TEĀTRU VIESIZRĀDES MŪSU REPUBLIKĀ

1964. gadā

No 6. jūnija līdz 6. jūlijam Akadēmiskā operas un baleta teātra, kā arī Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās J. Vahtangova Akadēmiskais drāmas teātris ar šādām izrādēm: K. Goci «Princese Turandota», A. Arbuzova «Irkutskas stāsts», N. Pogodina «Melnie putni», A. Sofronova «Virējiņa pie vira», A. Arbuzova «Zudušais dēls», J. Simonova «Aleksejs Berežņovs», Ļ. Tolstoja «Dzīvais mironis», F. Dostojevska «Idiots», D. Mamina-Sibirjaka «Zelta bedrē», G. Hauptmaņa «Pirms saules rīta», A. Fredro «Dāmas un huzāri», Eduardo de Filipo «Filumena Marturano», B. Sova «Miljonāre».

*

26. un 27. jūnijā Rīgas operetes teātra telpās viesojās franču teātris «Comédie Française», parādot Ž. Rasina traģēdiju «Andromaha».

*

No 7. jūlija līdz 2. augustam Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, kā arī Akadēmiskajā drāmas teātrī viesojās Ļeņingradas komēdijas teātra kolektīvs. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: J. Svarca «Ena», D. Aļa un L. Rakova «Bistamāks par ienaidnieku», V. Konstantinova un B. Racera «Pēc divpadsmitiem», I. Dvorecka «Tilts un vijole», A. Čehova «Raibie stāsti», A. Suhovo-Kobilina «Lieta», A. Bondi «Levs Guričs Siņičkins», Dž. Bairona «Dons Zuāns», Dž. Kiltija «Mīlais melis», F. Direnmata «Fiziķis».

*

No 15. jūlija līdz 2. augustam Liepāja Flotes virsnieku nama telpās viesojās Maskavas drāmas teātris ar šādām izrādēm: H. Borovika «Nezināmo dumpis», V. Poļakova «Pagaidu īrnieks», M. Gorkija «Viltotā nauda», K. Capeka «Māte», O. Daneka «Laulību aferista kāzas», A. Millera «Skats no tilta».

*

No 3. augusta līdz 20. augustam Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Maskavas drāmas teātris, parādot šādus uzvedumus: J. Edlisa «Argonauti», H. Borovika «Nezināmo dumpis», K. Capeka «Māte», O. Daneka «Laulību aferista kāzas», A. Millera «Skats no tilta», V. Poļakova «Pagaidu īrnieks».

*

No 11. augusta līdz 30. augustam Rīgas operetes teātra telpās viesojās Maskavas Centrālais leļļu teātris ar šādām izrādēm: S. Obrzcova «Neparastais koncerts», I. Stoka «Dievišķā komēdija», J. Drdaš un I. Stoka «Velna dzirnavas», S. Maršaka «Misters Tvisters» un «Petruška-ārzemnieks», J. Tarahovskas «Pēc līdakas pavēles», N. Gerneta, T. Gureviča un J. Speranska «Tas tik ir ezis!», «Zosulēns», «Neparasta sacensība».

JUBILEJAS

1963./64. GADA SEZONA

1963. gadā

30. septembrī Akadēmiskā drāmas teātra aktrise Anta Klints svinēja 70 dzīves un 50 skatuves darba gadu jubileju.

23. novembrī Rīgas Krievu drāmas teātra dekorators Mihails Aboliņš atzīmēja 50. dzimšanas dienu.

27. novembrī 60 dzīves un 40 skatuves darba jubileju svinēja J. Raiņa Dailēs teātra aktrise Lilija Žvīgule.

13. decembrī kolektīva vidū uz 50 dzīves gadiem atskatījās Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris Vilis Bārda.

1964. gadā

17. februārī Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Kārlis Sebris atzīmēja 50 dzīves un 25 skatuves darba gadu jubileju.

22. martā kolektīva vidū uz 50 mūža un 30 skatuves darba gadiem atskatījās Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Kārlis Ozols.

22. martā Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra uzveduma daļas vadītājs Jūlijs Eglītis atskatījās uz 50 dzīves gadiem.

25. martā J. Raiņa Dailes teātra aktrise un Latvijas PSR Teātra biedrības priekšsēdētāja Lilita Bērziņa svinēja 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileju.

29. martā Liepājas drāmas teātra elektriskās apgaismošanas ceha vadītājs Zanis Strautnieks atskatījās uz 60 dzīves un 20 teātra darba gadiem.

12. aprīlī Liepājas drāmas teātra uzvedumu daļas vadītājs Jānis Grinbergs atzīmēja 60 gadu dzīves un 30 gadu teātra darba jubileju.

10. maijā Liepājas drāmas teātra aktieris Ģirts Bumbieris svinēja 70 gadu dzīves un 40 gadu skatuves darbības jubileju.

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRU DARBINIEKIEM

(piešķirti laikā no 1963. g. 1. augusta līdz 1964. g. 1. augustam)

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

1. Lidijai *Freimanei*, Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei (1964. g. 26. III).
2. Veltai *Linei*, Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei (1964. g. 26. III).
3. Kārlim *Sebrim*, Akadēmiskā drāmas teātra aktierim (1964. g. 26. III).
4. Kārlim *Liepam-Liepiņam*, Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenajam režisoram (1964. g. 6. V).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

1. Arnoldam *Burovam*, LPSR Leļļu teātra režisoram (1964. g. 28. IV).
2. Tinai *Hercbergai*, LPSR Leļļu teātra režisorei (1964. g. 28. IV).
3. Annai *Nollendorfai*, LPSR Leļļu teātra māksliniecei skulptorei (1964. g. 28. IV).
4. Pāvilam *Senhofam*, LPSR Leļļu teātra galvenajam māksliniekam (1964. g. 28. IV).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

1. Aijai *Baumanei*, Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei (1963. g. 28. IX).
2. Valentinam *Bļinovam*, Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistam (1963. g. 28. IX).
3. Uldim *Zagatam*, Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistam (1963. g. 28. IX).
4. Sofijai *Demjanovai*, LPSR Leļļu teātra aktrisei (1964. g. 28. IV).
5. Zentai *Lēpei*, LPSR Leļļu teātra aktrisei (1964. g. 28. IV).
6. Pēterim *Ivanovam*, Akadēmiskā operas un baleta teātra orķestra māksliniekam (1964. g. 6. V).

1963./64. G. SEZONĀ REPUBLIKAS TEĀTROS IZRĀDITĀS LUGAS (IZRĀZU SKAITS)

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

R. Ores «Varavīksne», O. Barskova «Pāns un Sīringa», R. Paula un E. Svarca «Kubas melo- dijas»	20	D. Sostakoviča «Katerina Izmai- lova»	18
		S. Balasanjana «Sakuntala»	22
		Dž. Pučīni «Bohēma»	10
		P. Čaikovska «Gulbju ezers»	9

Atkārtojumi

P. Čaikovska «Apburtā princese»	14	V. A. Mocarta «Figaro kāzas»	4
R. Vāgnera «Valkīra»	13	I. Dzeržinska «Cilvēka liktenis»	4
J. Strausa «Pie zilās Donavas»	10	P. Čaikovska «Jevgeņijs Ņeņigins»	4
V. Sebaļina «Spitnieces savaldi- šana»	10	I. Morozova «Doktors Aikāsāp»	4
Z. Bizē «Karmena»	10	M. Ravela «Bolero», R. Paula un E. Svarca «Kubas melodijas», Baleta miniatūras	3
Dž. Verdi «Traviata»	10	Dž. Verdi «Aīda»	3
M. Skoruļska «Meža dziesma»	9	E. d'Albēra «Ieleja»	3
Dž. Verdi «Dons Karloss»	8	A. Rubinšteina «Dēmons»	3
R. Vāgnera «Tanheizers»	8	L. Minkusa «Dons Kihots»	3
M. Culaki «Pasaka par Baldu»	8	F. Sopēna «Šopeniāna», M. Ra- vela «Bolero», Dž. Rosini «Brīnumlles»	3
P. Čaikovska «Riekstkodis»	7	Dž. Pučīni «Meitene no Kaliforni- jas»	3
S. Rahmaņinova «Simfoniskās de- jas», M. Ravela «Bolero», Ba- leta miniatūras	7	A. Borodina «Kņazs Igors»	2
A. Dargomižska «Nāra»	7	Dž. Pučīni «Florija Toska»	2
S. Guno «Fausts»	6	Dž. Rosini «Brīnumlles», O. Bar- skova «Pāns un Sīringa», R. Pau- la un E. Svarca «Kubas melo- dijas»	2
Dž. Rosini «Seviljas bārdzīnis»	6	M. Musorgska «Boriss Godunovs»	1
Dž. Verdi «Rigoletto»	6	Dž. Verdi «Otello»	1
A. Kalniņa «Staburadze»	5	Koncerti	86
Dž. Pučīni «M-me Butterfly»	5		
R. Strausa «Salome»	5		
S. Prokofjeva «Romeo un Džul- jeta»	5		
R. Grinblata «Rigonda»	4		

AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

K. Simonova «Tā arī būs»	59	V. Lāča «Juris Indrups»	29
A. Kivi «Septiņi brāļi»	32	V. Sauleskalna «Veco sievu vasara» .	42
F. Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja»	20	V. Sekspira «Divpadsmitā nakts» .	8
Z. Grīvas «Noziegums Granādā» .	20	A. Korneičuka «Platons Krečets» .	5

Atkārtojumi

E. M. Remarka «Trīs draugi»	78	A. Puškina «Mazās traģēdijas» .	9
G. Priedes «Miks un Dzilna»	34	R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» .	7
V. Lāča «Kapteiņa Zundaga atgriešanās»	34	A. Kasonas «Trešais vārds»	6
T. Draizera «Amerikāņu traģēdija» .	14	P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu»	4
E. Briedes «Zaļie un vējainie pavarī»	13	Zeiboltu Jēkaba «Dullais barons Bundulis»	2
Dž. Kiltija «Mīlais melis»	13	D. Zigmontes «Jūras vārti»	2
A. Upīša «Zanna d'Arka»	12	Jubileju koncerti	3

J. RAIŅA DAILES TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

I. Štoka «Ļeņingradas prospekts» .	45	H. Ibsena «Pērs Gints»	36
P. Kohouta «80 dienās ap zemeslodi»	26	S. Aļošina «Galvenā loma»	19
C. Aitmatova «Cipresīte mana sarkanā lakatiņā»	35	H. Rodigasta «Noslēpumainais viesis»	8
		B. Sauliņa «Līdz pēdējai taisnei» .	11

Atkārtojumi

I. Ukrainas «Dons Zuāns» («Akmens namatēvs»)	25	J. Hašeka «Sveiks»	6
R. Blaumaņa «Uguni»	18	B. Brehta «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati»	6
H. Vuolijoki «Justīne»	16	Z. Lāgerlefas «Gēsta Berlings» . .	6
M. Zivertā «Minhauzena precības» .	12	A. Parnisa «Afrodites sala»	4
A. Arbuzova «Mūs kaut kur gaida» .	9	A. Upīša «Mirabo»	3
E. Ansona «Trīs jaunas māšas» . . .	8	V. Vigantes «Palmas zaļo vienmēr» .	2
V. Sekspira «Hamlets»	8	M. Rihtera «Dieva sala»	1
V. Vigantes «Diena sākās kā parasti»	7		

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

R. Seridena «Jauko māņu diena» . . .	50
K. Vitlingera «Cilvēks no zvaigznes»	52
A. Griguļa «Karavīra šinelis» . . .	21
K. Simonova «Kādas mīlas stāsts» . .	80
D. Pavlovas «Sirdsapziņa»	63

A. Andrejeva «Laudis, izšķiriet mūsu strīdu!»	48
M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi»	14
V. Rozova «Kāzu dienā»	9
Voltēra «Mežonis» (parādīts viesizrādēs Kaļiņinā un Kazaņā) . . .	8

Atkārtojumi

B. Bržezovska «Nopietnā komēdija» . .	38
V. Gibsona «Divi šupolēs»	17
E. Rostāna «Sirano de Beržeraks» . .	13
A. Volodina «Mana vecākā māsa» . .	9
N. Pogodina «Melnie putni»	6

A. Arbuzova «Mūs kaut kur gaida» . .	6
S. Aļošina «Palāta»	6
O. Stukalova «Logus vaļā»	2
A. Suhovo-Kobiļina «Tarelkina nāve»	2
N. Pogodina «Zilā rapsodija»	1

RIGAS OPERETES TEĀTRI

Jauniestudējumi

T. Hrenņikova «Simts velnu un viena meitene» (krievu trupā) . . .	38
G. Sviridova «Dzirksteles» (latviešu trupā)	15
G. Portnova «Pasmaidi, Svetā!» (krievu trupā)	67
A. Petrova un A. Cernova «Dzīvoja trīs studenti» (latviešu trupā) . .	71

Dž. Kerna «Misisipi zieds» (krievu trupā)	25
F. Lehāra «Čigānu mīla» (latviešu trupā)	36
G. Portnova «Meitene no TU-104» (latviešu trupā)	14
K. Ļistova «Baltijas jūrnieka sirds» (krievu trupā)	8

Atkārtojumi

J. Strausa «Sikspārnis» (latviešu trupā)	30
J. Strausa «Sikspārnis» (krievu trupā)	27
E. Igenbergas un J. Osmaņa «Annele» (latviešu trupā) . . .	16
F. Lehāra «Fraskita» (krievu trupā) . .	15
G. Seveļovas «Mežoni» (latviešu trupā)	13

K. Ļistova «Sevastopoles valsis» (krievu trupā)	13
Z. Ofenbaha «Skēlmīgās sievietes» (krievu trupā)	11
F. Lova «Mana skaistā lēdija» (krievu trupā)	8
A. Zilinska un E. Zālītes «Zilo ezeru zemē» (latviešu trupā) . . .	8
F. Lova «Mana skaistā lēdija» (latviešu trupā)	6

R. Gadžijeva «Romeo, mans kai- miņš» (latviešu trupā)	2
G. Seveļovas «Mežoni» (krievu trupā)	2

J. Miļutina «Cirkā iedegas ugunis» (krievu trupā)	1
Operešu vakari	4
Koncerti	38

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

Jauniestudējumi

V. Stojanesku, O. Savas «Nulle uzvedībā» (latviešu trupā)	20
G. Smeļova «Tas nav tik vienkārši» (krievu trupā)	18
L. Isarovas «Vislaimīgākā» (lat- viešu trupā)	25
P. Bļahina, A. Poļevoja, A. Tolbu- zina «Sarkanie velnēni» (krievu trupā)	46

A. Gaidara «Bundzinieka liktenis» (latviešu trupā)	14
I. Indrānes «Lazdu laipa» (latviešu trupā)	25
M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem» (krievu trupā)	18
L. Maļugina «Mazuļi» (latviešu trupā)	12
T. Gabes «Alvas gredzeni» (lat- viešu trupā)	3

Atkārtojumi

A. Brigaderes «Sprīdītis» (latviešu trupā)	43
V. Rozova «Pirms vakariņām» (lat- viešu trupā)	38
L. Ustinova un O. Tabakova «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» (krievu trupā)	34
G. Smeļova «Tas nav tik vienkārši» (latviešu trupā)	33
L. Ustinova un O. Tabakova «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» (latviešu trupā)	24
V. Rozova «Pirms vakariņām» (krievu trupā)	17

M. Satrova «Gļebs Kosmačovs» (krievu trupā)	12
S. Mihalkova «Sombrēro» (latviešu trupā)	11
A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda» (latviešu trupā)	10
V. Gibsona «Viņa veica brīnumu» (krievu trupā)	6
F. Gudriča un A. Haketa «Annas Frankas dienasgrāmata» (krievu trupā)	5
Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli» (latviešu trupā)	4

RIGAS LEĻĻU TEĀTRI

Jauniestudējumi

A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi» (latviešu trupā)	171
E. Stērstes «Tips un Taps» (krievu trupā)	50

I. Stoka «Dievišķā komēdija» (lat- viešu trupā)	19
V. Kudrjumova «Zirdziņš-garausī- tis» (krievu trupā)	9

A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi» (krievu trupā)	9
A. Brigaderes «Maija un Paija» (latviešu trupā)	11

V. Haufa «Mazais Muks» (latviešu trupā)	4
--	---

Atkārtojumi

(latviešu trupā)

V. Buša «Maksis un Morics»	105
A. Mihailova «Goda vārds»	87
E. Stērstes «Tips un Taps»	23
F. Veikes «Rausis»	20
B. Sauliša «Četri muzikanti»	13
O. Lutsa «Ragainītis»	12

T. Gabes «Pelnušķīte»	10
V. Poļakova «Ak sirdst!»	10
G. Landaua «Rācenis»	5
J. Čerņakas «Vasilisa Daiļā»	5
I. Stoka «Velna dzirnavas»	4
J. Kalaba «Takšelis Čirpa»	2

Atkārtojumi

(krievu trupā)

O. Lutsa «Ragainītis»	58
A. Mihailova «Goda vārds»	52
B. Sudaruškina «Ivans — zemnieka dēls»	35
I. Stoka «Dievišķā komēdija»	33
B. Sauliša «Četri muzikanti»	29

F. Veikes «Rausis»	24
G. Landaua «Rācenis»	16
V. Andrijeviča «Saslauku vecis»	15
J. Kalaba «Takšelis Čirpa»	15
J. Čerņakas «Vasilisa Daiļā»	4

LIEPĀJAS DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

E. Zālītes un A. Zilinska «Zilo ezeru zemē»	24
I. Stoka «Dievišķā komēdija»	80
R. Blaumaņa «Salna pavasārī»	89
A. Arbuzova «Tikšanās ar jaunību»	66
V. Lāča «Akmeņainais ceļš»	56
A. Līvesa «Vīnes pastmarka»	47
V. Šekspīra «Liela brēka, maza vilna»	26

I. Kalmana «Silva»	6
A. Tūras «Mēnesnīcas sonāte»	34
Bomaršē «Figaro kāzas»	29
P. Kohouta «Ir tāda mila»	28
A. Nikolai «Rīsa grauds»	26
J. Švarca «Parastais brīnums»	18
E. Ansona «Trīs jaunas māsas»	16
J. Strausa «Cigāņu barons»	15

LEĻĻU ANSAMBLI

Jauniestudējumi

Suķejeva «Eglīte»	22
A. Bīnes «Ansītis un Grietiņa»	82

Matvejeva «Drošsirdīgie zaķēni»	42
---	----

		Atkārtojumi
Dž. Rodari «Brīnumzāle»	89	Leļļu koncerts 20
V. Aleksejeva «Bek-Mek-Bur» . .	61	Dž. Rodari «Cipolino piedzīvojumi» 2

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRĪ

		Jauniestudējumi	
V. Lāča «Zvejnieka dēls»	84	L. Obuhovas «Cēlsirdība»	20
I. Inčrānes «Lazdu laipa»	85	V. Rozova «Kāzu dienā»	12
E. Voiničas «Dundurs»	44		

		Atkārtojumi
V. Korostilova «Ticu tev» . . .	75	A. Arbuzova «Mūs kaut kur gaida» 28
R. un M. Kaudzišu «Mērnieku laiki»	51	T. Viljamsa «Orfejs nokāpj ellē» . 26
		Ā. Alunāna «Seši mazi bundzinieki» 12

SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRĀMAS TEĀTRĪ

		Jauniestudējumi	
A. Kravčuka «Pēdējā nolaišanās» .	23	A. Krona «Flotes virsnieks»	13
A. Cakovska, P. Pavlovska «Tālās zvaigznes gaismā»	64	B. Lavrepova «Par tiem, kas jūrā»	32
V. Sekspīra «Divi veronieši»	40	J. Vinogradova «Līdz pirmajai klūdai»	38
S. Bogomazova, S. Satrova «Toms — lielā sirds»	8	P. Gradova «Manu ilgu robeža» .	25
A. Sastres «Madride naktī neguļ»	14	I. Dvorecka «Sievas amats» . . .	10

		Atkārtojumi
A. Steina «Okeāns»	76	Zičkina un Čebotajeva «Trauksme» 28
O. Balzaka «Atvars»	52	L. Seiņina «Spēle bez noteikumiem» 21
Z. Agraņenko «Zem viena jumta» .	47	K. Rapoportas «Raķetnieki» . . . 7

LATVIESU AUTORU LUGAS UZ PSRS TEĀTRU SKATUVĒM

J. Raiņa «Pūt, vējiņi!»

Ačinskas drāmas teātrī (1953. g.)
Arhangeļskas Lielajā dramatiskajā teātrī (1952. g.)
Astrahaņas Kirova apgabala drāmas teātrī (1952. g.)
Alma-Atas Bērnu un jaunatnes teātrī (1957. g.)
Arzamasas drāmas teātrī (1959. g.)
Baku Krievu drāmas teātri
Balašovas drāmas teātrī (1956. g.)
Barnaulas apgabala drāmas teātrī (1952. g.)
Borisoglebskas drāmas teātrī (1952. g.)
Brestas Leņina komjaunatnes teātrī (1952. g.)
Bugulmas pilsētas drāmas teātri
Buguruslanas Gorkija apgabala drāmas teātrī (1952. g.)
Ceboksaru Krievu republikāniskajā drāmas teātrī (1953. g.)
Ceboksaru republikāniskajā kolhozu ceļojošajā teātrī (1957. g.)
Cernihovas drāmas teātrī (1952. g.)
Cernovicu Kobiljanskas Ukrainu drāmas teātrī (1951. g.)
Cimkentas drāmas teātrī (1963. g.)
Čitas apgabala drāmas teātrī (1963. g.)
Dušanbe Lahuti drāmas teātrī (1963. g.)
Dzaužikavas Krievu drāmas teātrī (1953. g.)
Dzaužikavas Osetīnu drāmas teātrī (1952. g.)
Dzeržinskas pilsētas teātri
Frunzes N. Krupskajas Krievu drāmas teātrī (1960. g.)
M. Gorkija Gorkijas drāmas teātrī (1950. g.)
Habarovskas apgabala drāmas teātri
Hersonas drāmas teātri
Hmeļņickas Ukrainu drāmas teātrī (1955. g.)
Irkutskas Jaunatnes teātri
Ivanovas apgabala drāmas teātrī (1952. g.)
Ivanovofrankovskas drāmas teātri
Izmailas Ševčenko drāmas teātrī (1953. g.)
Iževskas Krievu drāmas teātrī (1952. g.)
Jaroslavļas Volkova drāmas teātrī (1951. g.)

Joškaras drāmas teātrī (1953. g.)
 Kaļiņinas apgabala drāmas teātrī (1954. g.)
 Kameņecpodoļskas Petrovska Ukrainu drāmas teātrī (1953. g.)
 Kanskas pilsētas drāmas teātrī (1952. g.)
 Kazaņas Kačalova lielajā dramatiskajā teātrī (1952. g.)
 Kemerovas apgabala Lunačarska drāmas teātrī
 Kijevas Jaunatnes teātrī (1952. g.)
 Kimru pilsētas drāmas teātrī
 Kirovas apgabala drāmas teātrī
 Kovrovas pilsētas drāmas teātrī (1954. g.)
 Krasnodaras Gorkija drāmas teātrī (1951. g.)
 Krivoirogas Sevčenko drāmas teātrī (1952. g.)
 Kurskas drāmas teātrī (1958. g.)
 Lisvas drāmas teātrī (1957. g.)
 Luganskas Ukrainu muzikāli dramatiskajā teātrī (1952. g.)
 Ņeņingradas apgabala drāmas teātrī (1959. g.)
 Ņovovas M. Zaņkoveckas Ukrainu drāmas teātrī (1950. g.)
 Magpitoļorskas Puškina drāmas teātrī (1952. g.)
 Mari drāmas teātrī
 Maskavas Majakovska drāmas teātrī (1949. g.)
 Mičurinskas drāmas teātrī (1956. g.)
 Minskas Ņeņina komjaunatnes teātrī (1952. g.)
 Minusinskas drāmas teātrī (1962. g.)
 Muraškinskas drāmas teātrī
 Murmanskas drāmas teātrī
 Nikolajevas Jaunatnes teātrī (1952. g.)
 Noginskas drāmas teātrī (1962. g.)
 Novgorodas apgabala drāmas teātrī (1954. g.)
 Novočerkaskas drāmas teātrī (1952. g.)
 Novosibirskas drāmas teātrī «Krasnij Fakel» (1951. g.)
 Odesas Jaunatnes teātrī (1952. g.)
 Omskas drāmas teātrī
 Orenburgas M. Gorkija apgabala drāmas teātrī (1952. g.)
 Pavlodaras apgabala drāmas teātrī
 Penzas drāmas teātrī (1956. g.)
 Permas drāmas teātrī
 Petropavlovskas apgabala drāmas teātrī (1952. g.)
 Poltavas drāmas teātrī
 Pleskavas drāmas teātrī (1963. g.)
 Rovenskas drāmas teātrī
 Saratovas K. Marksa drāmas teātrī (1952. g.)
 Simferopoles M. Gorkija apgabala drāmas teātrī (1953. g.)
 Sizraņas drāmas teātrī (1953. g.)
 Smolenskas drāmas teātrī
 Soču apgabala drāmas teātrī
 Staņislavas Muzikāli dramatiskajā teātrī
 Stavropoles apgabala drāmas teātrī (1953. g.)
 Sverdlovskas drāmas teātrī (1952. g.)

Sauļu drāmas teātri (1951. g.)
 Ščerbakovas drāmas teātri (1952. g.)
 Taganrogas drāmas teātri (1952. g.)
 Tartu «Vanemuine» teātri (1952. g.)
 Taškentas Gorkija Krievu drāmas teātri
 Ternopoles drāmas teātri
 Tjumeņas apgabala drāmas teātri (1952. g.)
 Tulas drāmas teātri
 Ufas Krievu drāmas teātri (1953. g.)
 Uljanovskas apgabala drāmas teātri (1953. g.)
 Velikije Luku apgabala drāmas teātri (1952. g.)
 Viļņas Krievu drāmas teātri (1953. g.)
 Viņņicas Muzikāli dramatiskā teātri (1951. g.)
 Vladimiras drāmas teātri
 Vladivostokas Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātri (1956. g.)
 Volgogradas drāmas teātri (1954. g.)
 Volinskas apgabala Muzikāli dramatiskajā teātri (1952. g.)
 Vologdas apgabala drāmas teātri (1955. g.)
 Voronežas drāmas teātri (1952. g.)
 Zaporožjes Ščorsa drāmas teātri (1952. g.)
 Zitomiras apgabala Ukrainu muzikāli dramatiskajā teātri (1952. g.)

*

J. Raiņa «Zelta zirgs»

Panevėžs drāmas teātri (1963. g.)
 Maskavas Majakovska drāmas teātri (1963. g.)

*

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls»

Kauņas Jaunatnes teātri (1957. g.)

*

R. Blaumaņa «Ugunī»

Kimru drāmas teātri
 Aleksandrovska drāmas teātri (1954. g.)

*

R. Blaumaņa «Indrāni»

Kapsuku drāmas teātri (1958. g.)

*

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos»

Kauņas drāmas teātri (1956. g.)
 Viļņas Akadēmiskajā drāmas teātri (1957. g.)

*

Rubcovas drāmas teātrī (1958. g.)

V. Lāča «Pazudusi dzimtene»

Vilandes drāmas teātrī «Ugala» (1962. g.)

M. Ziverta «Minhauzena precības»

Maskavas Dramatiskajā teātrī (1949. g.)

A. Griguja «Māls un porcelāns»

Arhangeļskas Lielajā teātrī (1950. g.)

E. Zālītes «Vārds sievietēm»

Maskavas drāmas un komēdijas teātrī (1950. g.)

Rakveres drāmas teātrī

Sumu Sčepkina drāmas teātrī (1953. g.)

Volgogradas Gorkija drāmas teātrī (1951. g.)

G. Priedes «Jaunākā brāļa vasara»

Maskavas Akadēmiskajā Mazajā teātrī (1956. g.)

Pērnavas L. Koidulas drāmas teātrī (1957. g.)

G. Priedes «Lai arī rudens»

Sauļu drāmas teātrī (1959. g.)

Vilandes drāmas teātrī «Ugala» (1957. g.)

G. Priedes «Normunda meitene»

Vilandes drāmas teātrī «Ugala» (1959. g.)

G. Priedes «Pozitīvais tēls»

Pērnavas L. Koidulas drāmas teātrī (1959. g.)

G. Priedes «Vikas pirmā balle»

Maskavas Centrālajā Padomju Armijas teātrī (1961. g.)

Panevēžas drāmas teātrī (1961. g.)

Vilandes drāmas teātrī «Ugala» (1961. g.)

A. Upiša «Peldētāja Zuzanna»

Orlas Turgeņeva apgabala drāmas teātri (1955. g.)
Sverdlovskas drāmas teātri (1955. g.)

*

V. Lāča «Zvejnieka dēls»

Ačinskas drāmas teātri (1953. g.)
Alma-Atas Krievu drāmas teātri (1953. g.)
Baku Krievu drāmas teātri (1953. g.)
Blagoveščenskas apgabala drāmas teātri (1953. g.)
Cernovicu Muzikāli dramatiskajā teātri (1953. g.)
Kemerovas drāmas teātri (1953. g.)
Kišiņevas Krievu drāmas teātri
Ļeņingradas apgabala drāmas teātri (1952. g.)
Lvovas Piekarpātu Kara apgabala Krievu drāmas teātri (1954. g.)
Maskavas drāmas un komēdijas teātri (1953. g.)
Molotovas drāmas teātri (1953. g.)
Molotovskas drāmas teātri (1953. g.)
Nikolajevas drāmas teātri (1952. g.)
Orenburgas apgabala drāmas teātri (1954. g.)
Pērnavas L. Koidulas drāmas teātri (1964. g.)
Petrozavodskas Kareļu-Somu drāmas teātri (1954. g.)
Saranskas drāmas teātri (1952. g.)
Sizraņas drāmas teātri (1953. g.)
Taganrogas Čehova drāmas teātri (1953. g.)
Tallinas V. Kingisepa Akadēmiskajā drāmas teātri (1950. g.)
Taškentas Gorkija krievu drāmas teātri (1952. g.)
Vladimiras Lunačarska apgabala drāmas teātri (1953. g.)
Volinskas apgabala drāmas teātri (1952. g.)
Vologdas apgabala drāmas teātri (1952. g.)
Vorošilovgradas Ostrovska apgabala Ukrainu muzikāli dramatiskajā teātri (1954. g.)
Žitomiras apgabala Ukrainu muzikāli dramatiskajā teātri (1954. g.)

*

V. Lāča «Vedekla»

Viļņas Akadēmiskajā drāmas teātri (1954. g.)

*

V. Lāča «Vētra»

Maskavas Centrālajā transporta teātri (1950. g.)
Noginskas drāmas teātri (1951. g.)

*

V. Lāča «Uz jauno krastu»

Maskavas Centrālajā transporta teātri (1953. g.)
Kijevas L. Ukrainas Krievu drāmas teātri (1953. g.)

G. Priedes «Miks un Dzilna»

Vilandes drāmas teātrī «Ugala» (1963. g.)

J. Maseviča «Barba»

Dņepropetrovskas Gorkija drāmas teātrī
Izberbašas Batiraja drāmas teātrī (1963. g.)

Kimru drāmas teātrī (1962. g.)

Maikopas drāmas teātrī (1963. g.)

Maskavas Dramatiskajā teātrī (1961. g.)

Melekisas drāmas teātrī (1962. g.)

Rakveres drāmas teātrī (1961. g.)

Saranskas Muzikāli dramatiskajā teātrī (1962. g.)

V. Vigantes «Palmas zaļo vienmēr»

Sauļu drāmas teātrī (1962. g.)

Vilandes drāmas teātrī «Ugala» (1960. g.)

V. Vigantes «Kad rūsa plaiksnās»

Vilandes drāmas teātrī «Ugala» (1961. g.)

P. Pētersona «Balto torņu ēna»

Rakveres drāmas teātrī (1960. g.)

P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu»

Tartu «Vanemuines» teātrī (1962. g.)

I. Indrānes «Tilts»

Rakveres drāmas teātrī (1962. g.)

BIBLIOGRĀFIJA

I. LITERĀTŪRA LATVIEŠU VALODĀ PAR TEĀTRI UN SKATUVES MĀKSLINIEKIEM NO 1963. GADA MAIJA LIDZ 1964. GADA MAIJAM

1. GRAMATAS

- Dzene L.* Mūsu paaudzes aktieri. Portreti. R., LVI, 1963, 405 lpp. ar il.
- Dzenītis Ģ.* Dzidra Ritenberga. R., LPSR Kinematogr. darbin. sav-ba, 1963, 17 lpp. ar il. (Padomju Latvijas kinoaktieri).
- Kainaizis V.* Alfrēds Videnieks. R., LPSR Kinematogr. darbin. sav-ba, 1963, 16 lpp. ar il. (Padomju Latvijas kinoaktieri).
- Latviešu mūzika. R., LVI, 1964. Saturā: Vēriņa S. No latviešu operas priekšvēstures. — Miķelsons E. Pirmie soļi. — Kārklīšs J. Latviešu operas pirmsākumi. 154.—176. lpp.
- Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Kārlis Sebris. R., 1964, 48 lpp. ar il. (LPSR Valsts Akad. drāmas teātris).
- Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieces Lilijas Zvīgules 60 dzīves un 40 skatuves darba gadi. R., 1963, 32 lpp. (Latvijas PSR J. Raiņa Dailes teātris).
- Miške E.* Valsts latviešu teātris «Skatuve» 1919.—1938. gadā Maskavā. Atmiņas. R., LVI, 1963, 314 lpp. ar il.
- Ohlopkovs N.* Visiem jaunajiem [Režisora un aktiera darbs]. R., LVI, 1963, 81 lpp. Padomju Latvijas teātri. Albums. Teksta autors M. Grēviņš. R., LPSR Žurnālistu sav-ba, 1963, 54 lpp. ar il.
- PSRS Tautas skatuves mākslinieces PSRS Valsts prēmijas laureātes Lilitas Bērziņas 60 dzīves un 40 skatuves darba gadi. R., 1964, 39 lpp. ar il.
- PSRS Valsts prēmijas laureāte, Latvijas PSR Tautas skatuves māksliniece Anta Klints [Materiāli sakarā ar mākslinieces 70 mūža gadu un 50 skatuves gadu jubileju]. R., 1963, 52 lpp. ar il.
- Rozīte I.* Velta Līne. R., LPSR Kinematogr. darbin. sav-ba, 1963, 16 lpp. ar il. (Padomju Latvijas kinoaktieri).
- Teātris un Dzīve. Almanahs. VII. Sakārt. D. Čukura un L. Dzene. R., LVI, 1963, 291 lpp. (LPSR Teātra b-ba).
- Toporkovs V.* Staņislavskis mēģinājumā. Atmiņas. R., LVI, 1963, 231 lpp. ar il.
- Tovstonogovs G.* Mūsdienu teātra laikmetīgums. Pārrunas par režijas mākslu. R., LVI, 1964, 196 lpp.
- Vilsons A., Gudriķe B., Kirsēntāle I.* un *Hausmanis V.* Šekspīrs un latviešu teātris. R., LVI, 1964, 165 lpp. ar il.

a) Vispārīgi raksti

- Adamova M.* Ar revolucionāru degsmi. 27. marts — Starptautiska teātra diena. Čiņa, 1964, 27. martā.
- Adamova M.* Talants. Turpinot pārrunu «Doma ceļ mākslu un aktieri». Pad. Jaunatne, 1963, 15. dec.
- Akurātere L.* Četri darbi skatuvei [E. Ansona lugas Liepājas drāmas un J. Raiņa LPSR Dailes teātri]. Māksla, 1963, 2. nr., 24.—25. lpp.
- Aule D. un Bērziņš J.* Tikai viena atbilde [Operas un baleta teātra solistes A. Dragones pārdomas par mākslinieka pienākumu]. Liesma, 1964, 1. nr., 22.—23. lpp.
- Baldiņa E.* Atbilde jāmeklē mūsu darbā. Čiņa, 1963, 20. nov.
- Baumane L.* Vai aktieri nestrādā? [Sakarā ar I. Meinertes rakstu «Doma ceļ mākslu un aktieri»]. Pad. Jaunatne, 1963, 24. nov.
- Bērziņa L.* Kāpēc es mīlu teātri? Čiņa, 1964, 25. martā.
- Daugulis P.* Kāpēc es eju teātri? Čiņa, 1963, 25. okt.
- Dzene L.* Pirmizrādes [1963./64. g. sezonā]. Karogs, 1964, 1. nr., 137.—140. lpp.
- Freimane V.* Šodienīgums un teātra šodiena. Karogs, 1964, 2. nr., 137.—139. lpp.
- Freinberga S.* Cilvēks atnāk teātri... Čiņa, 1963, 12. nov.
- Freinberga S.* Teātris — kino — televīzija. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 68.—81. lpp.
- Fukse A.* Tur es draugus rodu. Čiņa, 1963, 3. nov.
- Genadijevs M.* Pirmoreiz — latviešu valodā [A. Lunačarska lugas «Karaļa bārdzīnis» pirmuzved. latv. val. Ļeņingradā 1918. g.]. Rīgas Balss, 1963, 25. okt.
- Griva Z.* Vēlreiz tiksimies ar Garsiju Lorku [Rakstnieks par lugas «Noziegums Granadā» tapšanu]. Rīgas Balss, 1964, 28. janv.
- Gudriķe B. L.* Laicena čiņa par idejiskumu teātra un tēlotāja mākslā. Māksla, 1963, 3. nr., 27.—28. lpp.
- Geibaks M.* Tas ir ko vērts [Par M. Zariņa jaunās operas «Nabagu opera» un baleta «Svētā Maurīcija brīnumdarbs» libretiem]. Pad. Jaunatne, 1964, 12. apr.
- Hausmanis V.* Atbildību [Ļeņina komjaunatnes LPSR Jaunatnes teātris]. Māksla, 1964, 1. nr., 32.—33. lpp.
- Hausmanis V.* Darbs un talants. Čiņa, 1964, 8. janv.
- Hausmanis V.* Raiņa lugu sakari ar savu laiku. Karogs, 1963, 9. nr., 119.—125. lpp.
- Hausmanis V.* Rainis un teātris. Literatūra un Māksla, 1963, 7. sept.
- Hausmanis V.* Teātra dīzenais draugs [V. Sekspira darbu iestudējumi LPSR teātros]. Literatūra un Māksla, 1964, 18. apr.
- Hausmanis V.* Uz un aiz skatuves [Par jauno aktieru un režisoru darbu]. Liesma, 1964, 4. nr., 19. lpp.
- Ivanovs M.* Albina Dzeņa dekorāciju izstāde [Liepājā]. Literatūra un Māksla, 1964, 7. martā.
- Jājūt laikmeta elpa [Pārrunas par latv. dramaturģ. un teātru repertuāru]. Literatūra un Māksla, 1964, 25. janv.
- Jaunušans A.* Viens dalīts ar trīs. Literatūra un Māksla, 1963, 6. nov.
- Kad paceļas priekšgars. Jaunā padomju teātra sezona. Čiņa, 1963, 20. sept.
- Kalniņš J.* Rūpes par mūsu teātru tālāko darbu. Čiņa, 1964, 29. janv.
- Kuple D.* Mijā meitene [Aktrise par savu profesiju]. Pad. Jaunatne, 1964, 21. febr.
- Meinerte I.* Doma ceļ mākslu un aktieri. Pad. Jaunatne, 1963, 1. nov.

Meinerte I. Hronika: VII Latvijas PSR teātru pavasara uzvarētāji. — Pirmizrādes republikas teātros 1961./62. gada sezonā. — Latvijas PSR teātru viesizrādes aiz republikas robežām. — Citu PSRS pilsētu un aizrobežu teātru viesizrādes mūsu republikā. — Latviešu autoru lugu uzvedumi citās PSRS pilsētās. — Jubilejas. — Goda nosaukumi Latvijas PSR teātru darbiniekiem. — 1961./62. g. sezonā republikas teātros izrādītās lugas. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 243.—274. lpp.

Meinerte I. Teātra zinātnieku konference [Baltijas republiku un Baltkrievijas PSR kritiķu un teātra darbin. apspriede. Rīgā, 1964. g. apr.]. Literatūra un Māksla, 1964, 25. apr.

Melnis V. Dramaturģija — teātra zelta pamats. Cīņa, 1963, 4. dec.

Mūsu Sekspirs (400. dzimšanas dienu atceroties). [J. Sudrabkalna, E. Smilga, Ģ. Vilka, L. Bērziņa, Z. Katlapa, V. Vilciņa un H. Ritenberga raksti.] Māksla, 1964, 1. nr., 23.—27. lpp.

Luovs-Anohins B. Rītdienas teātris top šodien. Cīņa, 1963, 2. jūl.

Paberzs J. Drosmīgāk un intensīvāk [1961./62. g. teātra sezonu vērtējot]. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 7.—26. lpp.

Peters J. Sekspirs Liepājā. Komunisti, 1964, 22. apr.

Pētersons P. Kam pieder tavs «jā» un kam tavs «nē» [Teātra un sabiedrības sadarbība]. Cīņa, 1963, 18. jūl.

Ritenbergs H. Uz skatuves atkal princis Zigfrīds. Literatūra un Māksla, 1964, 25. apr.

Sila M. Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis kara ceļos. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 204.—217. lpp.

Skorobogatova D. Lomas ar lieliem ideāliem. Cīņa, 1964, 8. janv.

Sokols E. Dzīvība uzvar. J. Raiņa «Zelta zirgs» Maskavas V. Majakovska teātri. Rīgas Balss, 1964, 8. apr.

Saitere T. Nedrīkst palikt parādā [Mūsdienu dramaturģijas jautājuma izskatīšana Latvijas Padomju rakstnieku sav-bas un Kultūras m-jas kolēģijas sēdē]. Rīgas Balss, 1964, 18. janv.

Teātra māksla — augstu idejiskumu. Cīņa, 1963, 12. sept.

Top jauna oriģinālopera [O. Grāviša un F. Rokpeļņa «Audriņi»]. Māksla, 1963, 2. nr., 51. lpp.

Uz skatuves — dzīvī! Cīņa, 1963, 29. nov.

Uzmanība saasināta. Vai sekos radoša aktivitāte? [Zurnāla «Teārs» lasītāju konference LPSR Teātra b-bā.] Literatūra un Māksla, 1963, 23. nov.

Vahruševa J. Tikšanās ar Rīgu. Atmiņas, vēstules un citi dokumenti par M. Gorkija, M. Andrejevas un K. Mardžanova uzturēšanos Rīgā pirmās Krievijas revolūcijas laikā. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 218.—239. lpp.

Vaļins I. Repertuārs — teātra seja. Pad. Latvijas Komunisti, 1964, 1. nr., 31.—36. lpp.

Vārpiņa M. Meklējumi bez atraduma. Par augstu idejiskumu teātra mākslā. Liesma, 1963, 7. nr., 17.—18. lpp.

Zabis E. Caur kādu patiesības prizmu teātris skatās. Literatūra un Māksla, 1963, 7. dec.

Zabis E. Vai vērtējuma mērauklas var būt dažādas? Lasītāji par oriģināldramaturģiju un repertuāru. Cīņa, 1963, 18. dec.

Zariņš J. Sargāt teātru mākslinieciskās īpatnības. Cīņa, 1963, 3. nov.

Zariņš M. Jaunas takas mākslas darbinieku sadarbībā. Cīņa, 1963, 3. jūl.

b) Latvijas PSR Akadēmiskais operas
un baleta teātris

Draudzības koncerts [Lietuvas PSR un LPSR operas un baleta teātru mākslinieku koncerts Rīgā]. Ciņa, 1964, 23. apr.

Grāviitis O. Viena diena [LPSR Operas un baleta teātri]. Ciņa, 1963, 6. nov.

Kainaizis V. Atkaltikšanās Baltajā zālē [«Ciņas» pārrunu vakars par Lietuvas PSR un LPSR operas un baleta teātru mākslinieku koncertu Rīgā]. Ciņa, 1964, 21. apr.

Kārklīšs N. un *Andžijevskis A.* Dot skatītājam, audzināt skatītāju. Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris jaunajā sezonā. Pad. Jaunatne, 1963, 21. aug.

Lediņa V. un *Pakalns K.* Operā atkal skan mūzika. Ciņa, 1963, 18. sept.

Purene Dz. Lai dzied vēl... [Operdziedātāju tikšanās ar «Ciņas» lasītājiem]. Ciņa, 1963, 25. okt.

Tons E. Sezona būs bagāta. Rīgas Balss, 1963, 26. aug.

Upīts A. Pie latviešu padomju operas šūpla pirms četrdesmit pieciem gadiem. Literatūra un Māksla, 1964, 25. apr.

c) Latvijas PSR Akadēmiskais drāmas teātris

Dzene L. Atnāca, ieraudzīja, uzvarēja [KPFSR Tautas mākslinieces režisores S. Birmanes konsultācija K. Simonova lugas «Tā arī būs» uzveduma sagatavošanā LPSR drāmas teātri]. Māksla, 1963, 4. nr., 49.—50. lpp.

Grauze R. Augšupejas gadi [LPSR drāmas teātra 45 gadi]. Rīgas Balss, 1964, 26. febr.

Kainaizis V. Rīt — atkal darbdiena [Jaunā sezona LPSR drāmas teātri]. Ciņa, 1963, 22. aug.

Meinerte I. Serafīma Birmane mūsu teātri. Literatūra un Māksla, 1963, 21. sept.

Miglāne M. Saruna ar Drāmas teātra ļaudīm. Pad. Jaunatne, 1963, 25. aug.

Purene Dz. 45. gadskārta. Ciņa, 1964, 25. febr.

d) Latvijas PSR J. Raiņa Dailes teātris

Akurātere L. Teātris turpina aizsāktās tradīcijas [J. Raiņa traģēdija «Ilja Murometis» J. Raiņa Dailes teātri]. Teātris un Dzīve, VII nr., 1963, 27.—36. lpp.

Palkavnieks J. Sezona sākas divreiz. Literatūra un Māksla, 1963, 12. okt.

Stūrmanis J. «Trīs jaunas māsas» ceļo pa republiku [Dailes teātra viesizrādes Vidzemē]. Pad. Jaunatne, 1963, 11. aug.

e) Rīgas Krievu drāmas teātris

Hlebnovs A. Atkal mājās [Rīgas Krievu drāmas teātra viesizrādes Tulā un Kalugā]. Rīgas Balss, 1963, 2. aug.

Ļebedevs M. Atkal trešais zvans [Rīgas Krievu drāmas teātris uzsāk 81. sezonu]. Rīgas Balss, 1963, 3. okt.

Ļebedevs M. Vai jūsu teātri dzīvo Staņislavskis? Intervija ar Rīgas Krievu drāmas teātra aktieri M. Ļebedevu. Liesma, 1963, 10. nr., 4.—5. lpp.

Vahruševa J. Astondesmit [Rīgas Krievu drāmas teātra 80. gadadiena]. Ciņa, 1963, 1. okt.

f) Rīgas Operetes teātris

Mings G. 6:1 par labu padomju mūzikai. Pad. Jaunatne, 1963, 8. sept.

Sokolova I. Pēc izrādes ... Literatūra un Māksla, 1963, 14. sept.

g) Latvijas PSR Leļļu teātris

Birgelis E. Labdien, mazie skatītāji! Rīgas Balss, 1963, 29. aug.

Grauze R. Leļļu valstība, Rīgas Balss, 1963, 26. okt.

Ļudēns V. Mazajiem un lielajiem. Cīņa, 1963, 31. aug.

Smirnova N. Ieroči — lelles, mērķis — miers! [LPSR Leļļu teātra panākumi starptautiskā leļļu un marionēšu teātru festivālā Varšavā 1962. g. jūn.] Teātris un Dzīve, VII nr., 1963, 52.—67. lpp.

Zigurs J. Viņiem lelles nav rotaļlietas. Zvaigzne, 1963, 20. nr., 21.—23. lpp.

h) Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris

Freimane V. Viss sākas ar padziedāšanu ... [Liepājas teātra sabiedriskais koris]. Cīņa, 1963, 10. sept.

Liepa A. Krietna ceļa maize. Cīņa, 1963, 13. dec.

Peters J. Pošas aktieri, gaida skatītāji. Cīņa, 1963, 30. aug.

i) Leona Paegles Valmieras drāmas teātris

Skudra A. Cetrdesmitā sezona. Cīņa, 1963, 30. aug.

Treimanis G. Cetrdesmit gadu Leona Paegles Valmieras drāmas teātrim. Literatūra un Māksla, 1963, 17. aug.

Treimanis G. Sešas dienas Valmieras drāmas teātri. Lauku Dzīve, 1963, 7. nr., 26.—28. lpp.

j) Tautas teātri

Burniece A. Kādas problēmas jārisina mūsu tautas teātriem. Teātris un Dzīve, VII nr., 1963, 37.—51. lpp.

Griķis I. Priekšsargs atvērs simto reizi ... [D. Zigmontes «Jūras vārti» Ventspils Tautas teātri]. Pad. Jaunatne, 1963, 20. nov.

Čiga I. Dodot gūtais neatņemams [Limbažu Tautas teātris]. Cīņa, 1963, 15. okt.

Kipere Z. Teātris bez izkārtnes [Baltijas Kara apgabala Tautas teātris]. Māksla, 1963, 2. nr., 43.—44. lpp.

Lagzdīns V. «Patika! Gaidisim» [Stendes Tautas teātris]. Lauku Dzīve, 1963, 9. nr., 26.—27. lpp.

Pilādze R. Ko nespēja saprast ziņojumu dēlis [Cēsu Tautas teātris]. Pad. Jaunatne, 1964, 19. janv.

Purs L. Gaismas ceļa gājēji [Limbažu Tautas teātris]. Zvaigzne, 1964, 2. nr., 19.—21. lpp.

Runce M. «Bundziniecei» drīz 150. izrāde [Stendes Tautas teātri]. Pad. Karogs, 1963, 29. aug.

Varslavāns A. To redzēs skatītājs [Rēzeknes Tautas teātri]. Znamja truda, 1964, 12. febr.

- Bērziņa V.* Gūt var dodot [Liepājas komunālo darbin. arodb-bas dram. kolektivs]. Pad. Jaunatne, 1964, 9. febr.
- Būsim pazīstami! [Pantomīmas ansamblis «AHĀ». Pad. Jaunatne, 1964, 5. janv.
- Griķis I.* Pa istajām slīdēm [RVR kluba teatralizētais estrādes kolektivs]. Pad. Jaunatne, 1963, 12. jūl.
- Hausmanis V.* Dramatiskā pašdarbība — jauna darba cēlienā. Literatūra un Māksla, 1963, 22. jūn.
- Janava E.* Par «Namiņš nomalē» uzvedumu [A. Arbuzova luga Valkas Kultūras namā]. Darba Karogs, 1963, 21. nov.
- Kronberga L.* Reti svētki [Kandavas dram. pašdarbības aktiera O. Ganiņa 35 skatuves darba gadi]. Komunisma Rīts, 1964, 29. febr.
- Ligers R.* Pantomīmas viesizrāde [Kuldīgā]. Pad. Dzimtene, 1963, 17. sept.
- Reimanis A.* Nemierīgie ļaudis [Pāvilstas Kultūras nama aktieri]. Ciņa, 1963, 21. aug.
- Tirole O.* Grūtā māksla [S. Mihalkova luga «Sombbrero» VEF Kultūras pils bērnu dram. pulciņa iestudējumā]. Pionieris, 1964, 17. apr.
- Vecumniece V.* Talantu izaugsme [Pašdarbības dramatisko kolektīvu skate]. Ciņa, 1963, 2. aug.

1) Par teātra māksliniekiem

- Akurātere L.* «Kad daru darbu — esmu laimīga» [A. Klīnts]. Literatūra un Māksla, 1963, 28. sept.
- Akurātere L.* Tajā vakarā Palsmanē [Lilita Bērziņa]. Lauku Dzīve, 1963, 6. nr., 27. lpp.
- Amtmanis-Briedītis A.* Labi, ka ir tāda māksliniece... [V. Līne]. Māksla, 1963, 3. nr., 25. lpp.
- Andiņa Dz.* Jānis Vītolīņš. Liesma, 1964, 2. nr., 14. lpp.
- Augstkalna M.* Mākslas skaistuma nesēja [Lilita Bērziņa]. Karogs, 1963, 77. nr., 153.—154. lpp.
- Augstkalna M.* Mēs gribam jūs satikt vēl un vēl [L. Zvīgule]. Ciņa, 1963, 27. nov.
- Augstkalna M.* Talantam nav robežu [K. Sebris]. Literatūra un Māksla, 1964, 15. febr.
- Aule D.* Aktrise Velta Skurstene. Liesma, 1963, 6. nr., 17. lpp.
- Bāliņa L.* Vienas dzīves daudzās pārvērtības [Z. Heine-Vāgnere]. Zvaigzne, 1964, 3. nr., 21.—23. lpp.
- Bajuna V.* Neatlaidība, aktivitāte [B. Tišovs]. Māksla, 1963, 3. nr., 26. lpp.
- Bārda G.* Dziesma skan dzīvei un darbam [A. Daškovs]. Ciņa, 1963, 4. aug.
- Bārda G.* Pirmie pakāpieni [L. Andersone]. Ciņa, 1964, 29. febr.
- Bērziņa E.* Atmiņu skice par Ernestu Feldmani. Teātris un Dzīve, VII nr., 1963, 191.—203. lpp.
- Bērziņš J.* Kad atveras priekšskars... [K. Sebris]. Zvaigzne, 1963, 22. nr., 16. lpp.

- Brangule V.* Nemitīga augšme [Lilīta Bērziņa]. Pad. Latvijas Sieviete, 1963, 7. nr., 9. lpp.
- Caklais M.* «Atkārtotās neatkārtotamība». Īsa saruna pirms jubilejas nedēļas [Lilīta Bērziņa]. Literatūra un Māksla, 1964, 21. martā.
- Dzene L.* Labāk teiksim — nodomi [Režisors J. Zariņš]. Literatūra un Māksla, 1963, 14. sept.
- Dzene L.* Pavasarīgā ciruļa dziesma [A. Klīnts]. Karogs, 1963, 10. nr., 146.—147. lpp.
- Dzene L.* Pēc talanta likumiem [K. Sebris]. Cīņa, 1964, 16. febr.
- Dzene L.* Trīs patiesības [L. Zvīgule]. Literatūra un Māksla, 1963, 23. nov.
- Dzene L.* «... un daiļot slavinājumu dzīvei» [E. Radziņa]. Māksla, 1964, 1. nr., 28.—31. lpp.
- Epnere A.* Dziesma [J. Zābers]. Literatūra un Māksla, 1963, 5. okt.
- Ertnere F.* Plašumu un tālu alceja [Lilīta Bērziņa]. Māksla, 1963, 3. nr., 24. lpp.
- Freimane V.* Aktieri par savu darbu teātrī un filmā [Vija Artmane]. Māksla, 1963, 4. nr., 32.—33. lpp.
- Freinberga S.* Domas par īstumu [V. Liepiņš]. Literatūra un Māksla, 1963, 7. dec.
- Grauze R.* Tautas māksliniece [A. Klīnts]. Rīgas Balss, 1963, 28. sept.
- Grauze R.* Trīs skaitļi, kas runā par darbu [E. Bērziņa]. Rīgas Balss, 1964, 29. janv.
- Grauze R.* Viesos pie Emmas Ezeriņas. Rīgas Balss, 1963, 17. aug.
- Gudriķe B.* Darbā kaldināta mākslas meistarība [L. Zvīgule]. Rīgas Balss, 1963, 28. dec.
- Ģeibaks M.* Dziedoņa dzimšana [J. Zābers]. Zvaigzne, 1963, 20. nr., 17. lpp.
- Hausmanis V.* Mainīgā daile [Lilīta Bērziņa]. Pad. Jaunatne, 1963, 17. jūl.
- Hausmanis V.* Tautas māksliniece [A. Klīnts]. Cīņa, 1963, 29. sept.
- Jauno [V. Pilānes, J. Zābera, O. Krastiņa]* ieceres. Rīgas Balss, 1963, 19. okt.
- Jaunušans A.* Jauna un mainīga kā dzīve [A. Klīnts]. Māksla, 1963, 3. nr., 24.—25. lpp.
- Jaunzeme Z.* Dažas stundas ar Lilītu Bērziņu. Zvaigzne, 1963, 13. nr., 12.—13. lpp.
- Kalnārājs K.* Mārite [M. Zemdega]. Māksla, 1963, 4. nr., 29.—31. lpp.
- Kalniņa V.* Lielajā jubilejā [Lilīta Bērziņa]. Darba Karogs, 1963, 20. jūl.
- Kipere Z.* Īsts Burāns. Pad. Jaunatne, 1963, 1. sept.
- Kroders O.* Lidzi laikam [V. Zvaigzne]. Māksla, 1963, 3. nr., 25.—26. lpp.
- Kroders O.* Tiesības uz daudzveidību [Liepājas drāmas teātra aktiera J. Zennes trīs lomas]. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 179.—187. lpp.
- Line V.* Kārlis Sebris — jubilārs. Rīgas Balss, 1964, 15. febr.
- Miglāne M.* Adolfs Šapiro. Pad. Jaunatne, 1963, 13. okt.
- Miglāne M.* Divas perspektīvas [V. Skurstenē]. Literatūra un Māksla, 1964, 7. martā.

Miglāne M. «Mums tevi ļoti ļoti vajag, māt!» [L. Zvīgule]. Pad. Jaunatne, 1963, 24. nov.

Mūžiģi mainīgā [Intervija ar mākslinieci Lilitu Bērziņu]. Rīgas Balss, 1964, 25. martā.

Ošiņa R. Aktieris runā no sirds [J. Vītoliņš]. Literatūra un Māksla, 1963, 6. jūl.

Ošiņa R. Dienas, gadi, dzīve — teātrim [K. Klētnieks]. Literatūra un Māksla, 1964, 4. apr.

Pabērzs J. Drosmes spēks [Z. Katlāps]. Literatūra un Māksla, 1964, 8. febr.

Pabērzs J. Rakstura veidojuma meistars [E. Valters]. Literatūra un Māksla, 1964, 4. apr.

Pamše K. Emma Ezeriņa. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 121.—134. lpp.

Pamše K. Saskatījis galveno vērtību [K. Sebris]. Pad. Jaunatne, 1964, 15. febr.

Papins E. Mūsu draugs Saša [Daugavpils Krievu drāmas teātra aktiera A. Belova darbs ar skolēniem]. Zvaigzne, 1963, 14. nr., 15. lpp.

Pētersons P. Saruna ar Lilitu Bērziņu. Cīņa, 1963, 17. jūl.

Pilādze R. Nina Neznamova. Pad. Jaunatne, 1963, 24. nov.

Priede G. Par Miku [J. Kubilis]. Māksla, 1963, 3. nr., 25. lpp.

Purene Dz. Odeta, Džuljeta, Sakuntala... [LPSR Operas un baleta teātra dejotājas I. Abele, A. Dragone un M. Bilalova]. Cīņa, 1964, 10. martā.

Salnāja M. Operdziedones [V. Davidones] otrs talants. Cīņa, 1964, 12. janv.

Segals Z. Ar atklātu un godīgu sirdi [J. Lučenko]. Māksla, 1963, 3. nr., 26. lpp.

Smilģis E. Dailes teātra aktrise [Lilita Bērziņa]. Rīgas Balss, 1964, 25. martā.

Stūrmanis J. Kaut vēl tikai 22... [M. Bilalova]. Pad. Jaunatne, 1963, 14. jūl.

Sudrabkalns J. Brieduma saulē [Lilita Bērziņa]. Literatūra un Māksla, 1963, 13. jūl.

Sūna A. Ar dejām tālu pasaulē [U. Zagata]. Zvaigzne, 1963, 19. nr., 22.—23. lpp.

Sapiro Ā. Devīgais talants [V. Pjuṭs]. Māksla, 1963, 3. nr., 26. lpp.

Tikšanās ar mākslinieku [H. Ritenbergu]. Zvaigzne, 1964, 1. nr., 20.—23. lpp.

Tikšanās ar mākslinieku [H. Ritenbergu]. Rīgas Balss, 1963, 21. dec.

Treimanis G. Stipra kā klints [A. Klints]. Pionieris, 1963, 8. okt.

Vanags J. Gaišā māksliniece [Lilita Bērziņa]. Rīgas Balss, 1963, 17. jūl.

Vērmele K. Sirds neprasa, tik dod [A. Baldone]. Pad. Latvijas Sieviete, 1963, 8. nr., 20. lpp.

Vlasova T. «Mazā ampluā» lielās iespējas [A. Kovaļova]. Teātris un Dzīve, 7. nr., 1963, 161.—178. lpp.

Vlasova T. Mīļākā loma — laikabiedra tēls [V. Cībīns]. Literatūra un Māksla, 1963, 14. dec.

Voskresenska J. Aizrautība [LPSR Operas un baleta teātra solisti A. Baumanē, V. Bļinovs un U. Zagata]. Rīgas Balss, 1963, 2. nov.

Zābers J. Visi vaicā vienu. Pad. Jaunatne, 1963, 30. aug.

Zabis E. Ābeļziedu laikā izauklēts nodoms [V. Skurstenē]. Cīņa, 1963, 1. dec.

Zaļenieks V. Dzidra Ritenberga un Jevgenijs Urbanskis. Zvaigzne, 1964, 7. nr., 16.—17. lpp.

Zigmonte D. Ar visu sirdi [A. Klints]. Bērība, 1963, 10. nr., 13. lpp.

I. КНИГИ

Государственный рижский театр русской драмы. Сборник материалов в связи с 80-летием театра. Р., 1963. 42 стр. с илл.

Кундзинь К. Э. Латышский театр. Очерк истории. Под общ. ред. Г. Гояна. М., изд. «Искусство», 1963. 232 стр. с илл.

Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. Изд. 2-е, доп. М., изд. «Искусство», 1963. 734 стр. с илл. В содерж.: М. Ф. Андреева в Риге. — Постановка пьесы Горького «Дачники» в Риге. — О выдаче кредита латышск. театру в Москве и др.

2. СТАТЬИ В ПЕРИОДИКЕ

а) Общие статьи

Аугсталин М. Репертуар, режиссура, актеры... «Дружба народов», 1963, № 12, стр. 213—217.

Валин И. Репертуар — лицо театра. «Коммунист Сов. Латвии», 1964, № 1, стр. 34—40.

Варнаховский Л. Курс на завтра. [О режиссерах драм. театров]. «Сов. молодежь», 1963, 7 дек.

Вилсон А. Идеальный брак неприемлем. [О репертуаре Художественного театра ЛССР им. Я. Райниса и Театра драмы ЛССР]. «Сов. Латвия», 1963, 28 авг.

Вилсон А. На латышской сцене. [Постановка пьес В. Шекспира]. «Сов. Латвия», 1964, 23 апр.

Генадиев М. История постановки пьесы А. В. Луначарского. [О первой постановке пьесы «Королевский брадобрей» на латышск. яз. в Ленинграде. 1918 г.]. «Ригас Балсс», 1963, 25 окт.

Грива Ж. Накануне новой встречи с Гарсиа Лоркой. [Писатель о работе над пьесой «Преступление в Гранаде»]. «Ригас Балсс», 1964, 28 янв.

Григулис А. Вместе с партией, вместе с народом. К годовщине встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. «Сов. Латвия», 1964, 7 марта.

Деева И. Общественная сила театра. О репертуаре и работе худ. советов. «Сов. Латвия», 1963, 27 ноября.

Долг перед временем. [Задачи театров республики]. «Сов. Латвия», 1963, 5 окт.

Егоров И. Из театра ушел режиссер... «Сов. молодежь», 1963, 4 окт.

Заринь М. Будут новые оперы! «Сов. культура», 1963, 27 июля

Кимелис В. Перед встречей с юными рижанами. Беседа с зам. дир. Театра юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола. «Сов. молодежь», 1963, 15 сент.

Крымова Н. В поисках искусства. [О спектаклях рижских театров]. «Театр», 1963, № 10, стр. 49—59.

Петер Я. Шекспир в Лиепе. «Коммунист», 1964, 22 апр.

Поднимается занавес... Новый сезон в советских театрах. «Сов. молодежь», 1963, 13 сент.

Розите И. Животворный свет. [«Золотой конь» Я. Райниса в Моск. театре им. В. Маяковского]. «Сов. Латвия», 1964, 20 февр.

Скудра А. Нас ждут. 40-й сезон Валмиерского театра драмы им. Л. Паэгле. «Сов. Латвия», 1963, 12 сент.

Сокол Э. Жизнь побеждает. [«Золотой конь» Я. Райниса на сцене Моск. театра им. В. Маяковского]. «Ригас Балсс», 1964, 8 апр.

Царев М. Театр и мир на земле. Сегодня — Международный день театра. «Сов. Латвия», 1964, 27 марта.

Число посещений театров. «Вестн. статистики», 1963, № 5, стр. 91.

Число посещений театров в среднем на 1000 человек населения. «Вестн. статистики», 1963, № 5, стр. 92.

Число профессиональных театров. «Вестн. статистики», 1963, № 5, стр. 91.

Шайтере Т. Не оставаться в долгу перед народом. [Рассмотрение вопроса о со- врем. драматургии на заседании правления Союза советских писателей Латвии и коллегии Министерства культуры]. «Ригас Балсс», 1964, 18 янв.

Шацков В. и Эджубов Г. Встречи в Риге. [О театрах и артистах города]. «Театр», 1963, № 6, стр. 97—109.

Школа жизни. Сегодня — Международный день театра. «Сов. молодежь», 1964, 27 марта.

Шербина Г. По дорогам Прибалтики. [Художеств. театр им. Я. Райниса ЛССР]. «Театр», 1963, № 11, стр. 75—82.

б) Академический театр оперы и балета Латвийской ССР

В мире музыки и танца. «Сов. Латвия», 1963, 8 сент.

Концерт дружбы [артистов театров оперы и балета Латвийской и Литовской ССР в Риге]. «Сов. Латвия», 1964, 23 апр.

Руя В., Лиена К. и Тонс Э. Время творить. [45-летие Акад. театра оперы и балета ЛССР]. «Сов. Латвия», 1964, 8 апр.

Соболев В. 45 лет в театре. [Хранитель нот Акад. театра оперы и балета ЛССР Э. Я. Салынь]. «Сов. молодежь», 1964, 12 апр.

Тангиева-Бирзниеке Е. А. Искусство молодых [об артистах балета]. «Сов. молодежь», 1963, 8 дек.

Тангиева-Бирзниеке Е. А. Танцует молодежь. «Сов. Латвия», 1964, 18 янв.

Тонс Э. Замыслов много — хороших и разных. «Ригас Балсс», 1963, 26 авг.

в) Академический театр драмы Латвийской ССР

Граузе Р. 45 лет большого труда. «Ригас Балсс», 1964, 26 февр.

Иванов О. Театру — 45 лет. «Сов. культура», 1964, 19 марта.

Памше К. Дорогою дружбы. [Сотрудничество коллективов МХАТа и Акад. театра драмы ЛССР]. «Сов. Латвия», 1963, 25 окт.

Ракитина Е. Живое вино поэзии. [«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в Акад. театре драмы ЛССР]. «Театр», 1963, № 8, стр. 19—21.

г) Рижский театр русской драмы

Егоров И. На линии огня. Рижскому театру русской драмы 80 лет. «Сов. молодежь», 1963, 2 окт.

Лебедев И. 81-й сезон. «Ригас Балсс», 1963, 3 окт.

Сегал З. Лучшие пьесы — зрителю. [Репертуар Рижского театра драмы на 1963—1964 гг.]. «Сов. Латвия», 1963, 9 окт.

Секирин И. Юрий Чванов — будущий артист. [Студент вечерней студии драм. искусства при Рижском театре русской драмы]. «Сов. молодежь», 1963, 1 ноября.

Тихов Б. Туляки аплодируют рижанам. [Гастроли Рижского русского драм. театра в Туле]. «Сов. молодежь», 1963, 14 июня.

Хлебнов. А. Снова дома! [О гастролях Рижского театра русской драмы в Туле и Калуге]. «Ригас Балсс», 1963, 2 авг.

д) Театр кукол Латвийской ССР

Биргелис Э. Для тебя, маленький житель. «Ригас Балсс», 1963, 29 авг.

Граузе Р. В кукольном царстве. «Ригас Балсс», 1963, 26 окт.

Поляк Л. Гастроли кукольного театра. «Звезда» (Швенчёнис), 1963, 24 дек.

е) Лиепайский музыкально-драматический театр

Ланге Ф. Убытки не обязательны. «Театр», 1963, № 10, стр. 105.

Ханберг А. Театр едет на село. «Сов. Латвия», 1963, 7 авг.

ж) Народные театры

Варславян А. Зритель увидит... [В Резекн. нар. театре]. «Знамя труда», 1964, 12 февр.

Низинская М. Пять успешных лет. [Резекн. нар. театр]. «Сов. молодежь», 1964, 10 янв.

Пивоваров Г. Учеба и творчество. [К 5-летию Резекн. нар. театра]. «Сов. Латвия», 1964, 2 апр.

Плейкшнис А. Инженер — режиссер театра. [Г. М. Пивоваров. Резекн. нар. театр]. «Сов. Латвия», 1963, 27 авг.

Розите И. За красоту души. [Цесисский нар. театр]. «Сов. Латвия», 1963, 31 дек.

Розите И. Нет благороднее задачи. [О работе нар. театров]. «Сов. Латвия», 1963, 12 июня.

Сметанников В. Народный [театр РВЗ]. «Сов. молодежь», 1963, 31 дек.

Число народных театров и их участников на конец 1962 г. «Вестн. статистики», 1963, № 5, стр. 92.

Янсон В. Творчество [Вентспилсского] народного театра. «Сов. Латвия», 1964, 29 апр.

з) Художественная самодеятельность

Гофрат К. Вечером после работы. [Драма А. Арбузова «Домик на окраине» в постановке драм. секции Дворца культуры завода ВЭФ]. «Сов. Латвия», 1963, 4 сент.

Радость творчества. [Смотр драм. самодеят. коллективов республики]. «Сов. Латвия», 1963, 30 июня.

Хейнлайд Л. Глазами участника. [Пьеса Г. Приеде «Хотя и осень...» в постановке драмкружка клуба шахты № 2 г. Кохтла-Ярве]. «Ленинское знамя» (Кохтла-Ярве), 1963, 4 мая.

Ходунова Е. Книга с полки. [Пьеса Я. Райниса «Вей, ветерок!» в постановке драм. коллектива Библиотеки СССР им. В. И. Ленина]. «Театр», 1964, № 2, стр. 113.

и) О работниках театра

Аугсткална М. Школа Лилиты Берзинь. «Сов. культура», 1964, 28 марта.

Аугсткална М. Эдуард Павул. «Сов. экран», 1963, № 20, стр. 20.

Бирюк А. Дорогие мои мальчишки. [А. Яровская]. «Сов. молодежь», 1964, 25 янв.

Валин И. Главное — правда. [Г. Тимофеев]. «Сов. Латвия», 1964, 14 февр.

Ванаг Ю. Светлое дарование. [Лилита Берзинь]. «Ригас Балсс», 1963, 17 июля.

Воскресенская Е. Увлеченность. [Солисты Акад. театра оперы и балета ЛССР А. Бауман, В. Блинов и У. Жагата]. «Ригас Балсс», 1963, 2 ноября.

Встреча с артистом. [Х. Ритенбергом]. «Ригас Балсс», 1963, 21 дек.

Граузе Р. Народная артистка. [А. Клинт]. «Ригас Балсс», 1963, 28 сент.

Граузе Р. Три говорящих цифры. [Э. Берзинь]. «Ригас Балсс», 1964, 29 янв.

Граузе Р. Янтарное ожерелье. [Э. Эзеринь]. «Ригас Балсс», 1963, 17 авг.

Гудрике Б. Мастерство, выкованное трудом. [Л. Жвигуле]. «Ригас Балсс», 1963, 28 дек.

Замыслы молодых. [В. Пилане, Я. Забер, О. Крастынь]. «Ригас Балсс», 1963, 19 окт.

Згурская Э. Труд, талант, творчество. [Т. Хитаршвили]. «Сов. молодежь», 1964, 12 февр.

Лине В. Карл Себрис — юбиляр. «Ригас Балсс», 1964, 15 февр.

Маркулан Я. Слово о большом художнике. (Из биогр. очерка «Лилита Берзинь»). «Сов. молодежь», 1964, 25 марта.

Муйжниец Н. Всегда в пути. [Лилита Берзинь]. «Сов. Латвия», 1964, 25 марта.

Паберз Ю. 125 ролей Карла Себриса. «Сов. Латвия», 1964, 16 февр.

Сипарис Р. Гости из Риги. [О гастрольях В. Давидоне и Ж. Гейне-Вагнере в Вильнюсе]. «Вечерние новости» (Вильнюс), 1964, 14 янв.

Смильгис Э. Актриса Художественного театра. [Лилита Берзинь]. «Ригас Балсс», 1964, 25 марта.

Смильгис Э. Вместе с народом. [Лилита Берзинь]. «Сов. Латвия», 1963, 17 июля.

Новгородская О. Путь к трем искусствам. [Р. Зелман]. «Сов. молодежь», 1964, 21 февр.

Сорок творческих лет. [Интервью с артисткой Л. Берзинь]. «Ригас Балсс», 1964, 25 марта.

Фреймане-Пастернак Л. Анте Клинт — 70 лет. «Сов. Латвия», 1963, 1 окт.

I

Autori, teātri, režisori — <i>Valentīna Freimane</i>	7
Latviešu padomju dramaturģijas divdesmit pieci gadi — <i>Maija Augstkalna</i>	28
Latviešu padomju baleta attīstības gaitas — <i>Elza Siliņa</i>	47
Tautas teātriem pieci gadi — <i>Irēna Lagzdīna</i>	77
Ciņā par dramaturga idejas atklāsmi — <i>Viktors Hausmanis</i>	94
Mūsu laikabiedrs Sekspirs — <i>Silvija Freinberga</i>	106
Dzīvesprieka paudēji — <i>Oļģerts Kroders</i>	115
Nikolajs Akimovs un Ļeņingradas Komēdijas teātris — <i>Ādolfs Šapiro</i>	124

Skatītāji par mūsu teātriem

Padomju Latvijas teātru pirmā desmitgade — <i>Zigrīda Deglava</i>	140
Jaunatnes teātra loma manā dzīvē — <i>Gunta Ķimele</i>	145

II

Kara vētrās dzimusi meistarība — <i>Biruta Gudriķe</i>	151
Dziļās saknes — <i>Āda Burtniece</i>	178
Dzīves kontrolpostenim tuvojoties — <i>Rita Melnace</i>	188
Oze — māte — <i>Māris Grēviņš</i>	201
Par zaļo bērziņu — <i>Inesi Saivu</i> — <i>Ruta Kviese</i>	208
Ar patiesības spēku — <i>Valdis Blūms</i>	211

III

Izcilais dramaturgs A. Ostrovskis — aktieru audzinātājs — <i>Vera Baļuna</i>	217
Arveda Mihelsona darbīgais mūžs — <i>Emilija Bērziņa</i>	231

IV

Hronika — <i>Irēna Meinerte</i>	245
IX Latvijas PSR teātru pavasara uzvarētāji	245
Pirmizrādes republikas teātros	247
Pirmizrādes republikas tautas teātros	258
Latvijas PSR teātru viesizrādes aiz republikas robežām	263
Latviešu autoru lugu uzvedumi citās PSRS pilsētās	266
Citu PSRS pilsētu un ārzemju teātru viesizrādes mūsu republika	267
Jubilejas	268
Goda nosaukumi Latvijas PSR teātru darbiniekiem	270
1963./64. g. sezonā republikas teātros izrādītās lugas (izrāžu skaits)	271
Latviešu autoru lugas uz PSRS teātru skatuvēm	277
Bibliogrāfija — <i>Olga Pūce</i>	283

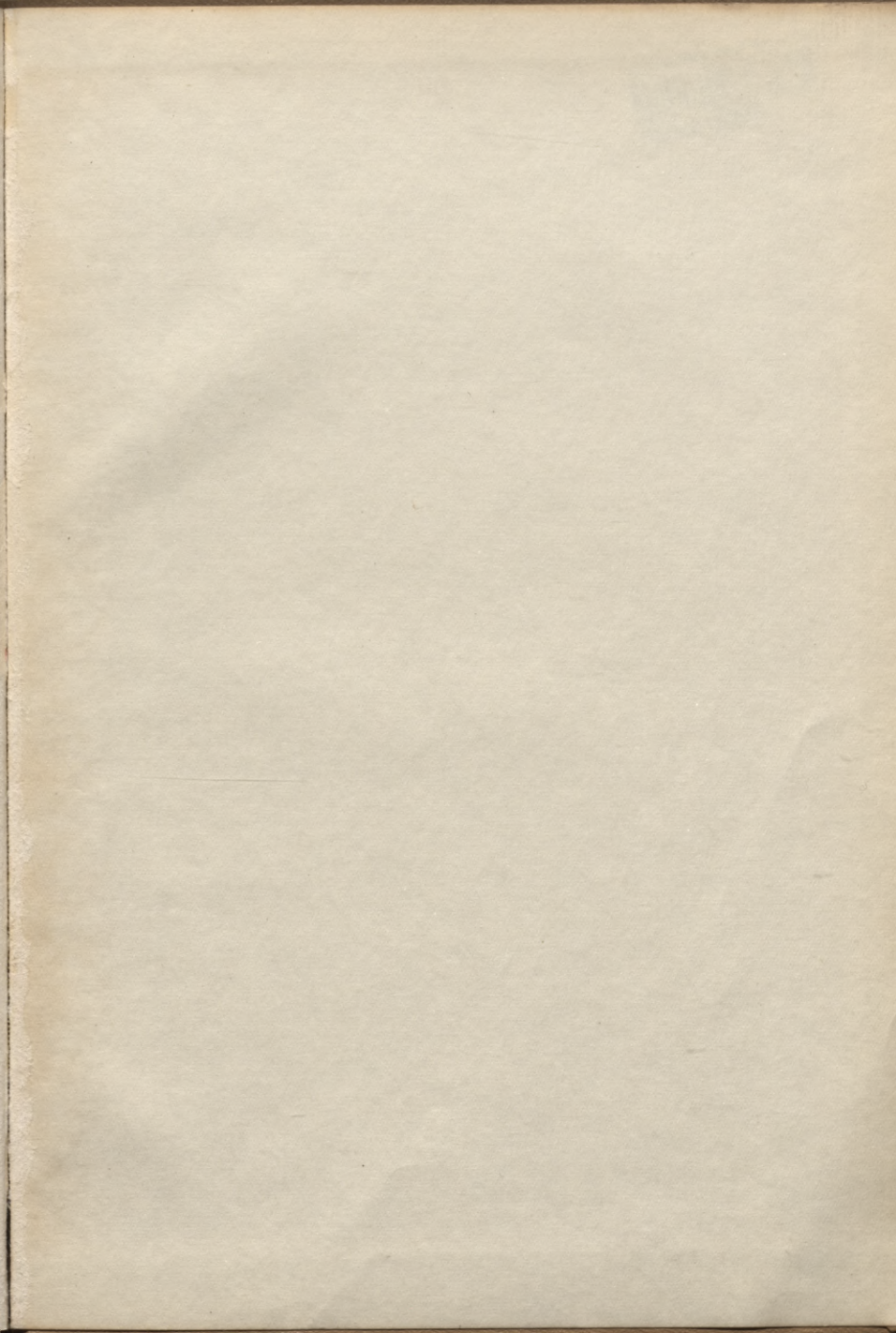
АЛЬМАНАХ
«ТЕАТР И ЖИЗНЬ» IX

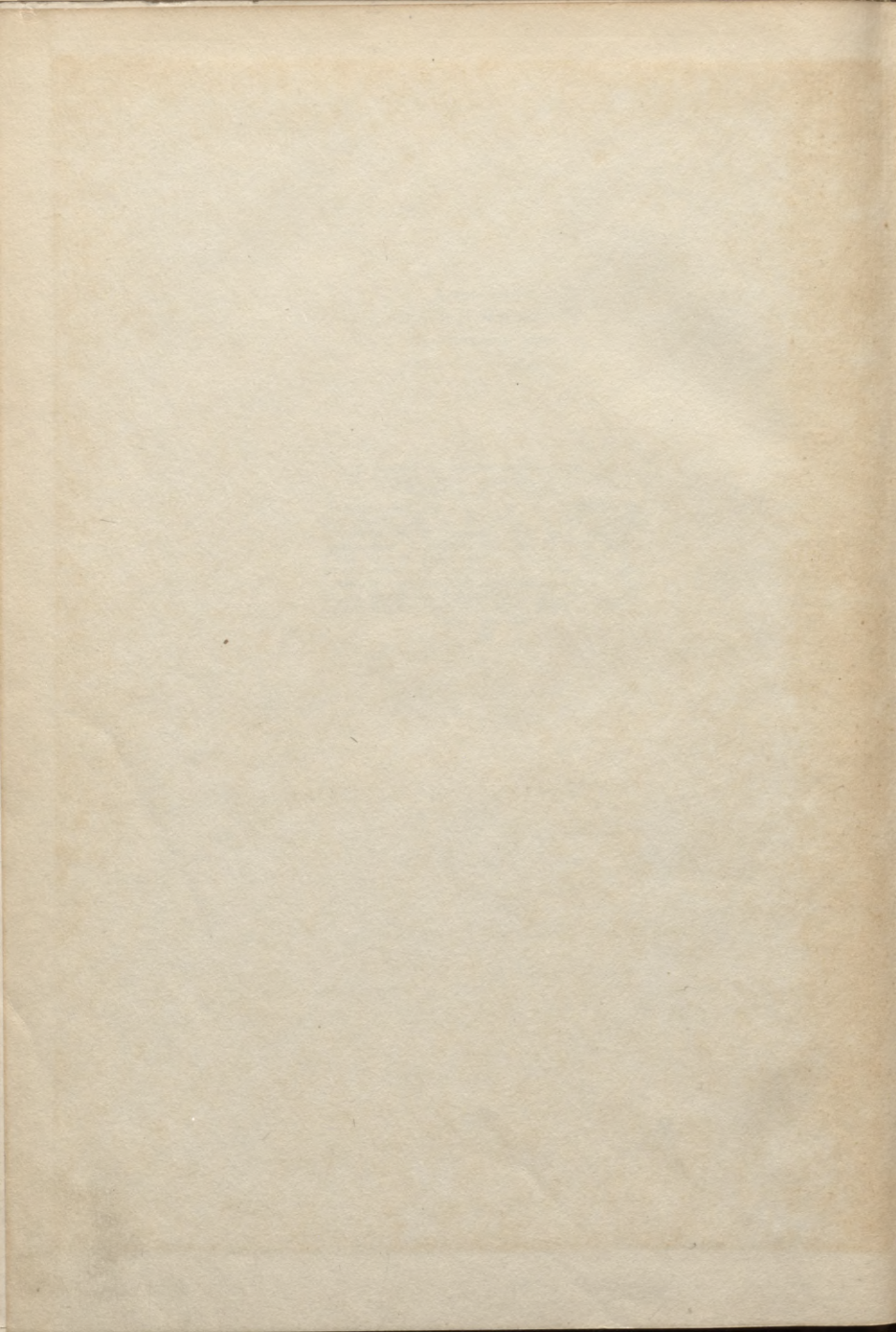
На латышском языке

Издательство «Лиезма»

Redaktore B. Alksne, Māksl. redaktors
H. Purviņš, Tehn. redaktore V. Sporāne,
Korektore R. Filipsone.

Nodota salikšanai 1965. g. 27. martā. Parakstīta
iespiešanai 1965. g. 27. jūlijā. Papīra formāts
70×108/16. 20 fiz. iespiedl.; 27,41 uzsk. iespiedl.;
20,91 izdevn. l. Metiens 7000 eks. JT 17751. Maksā
2 rbl. 09 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Pa-
domju bulv. 24. Izdevn. Nr. 19150 MM-1053.
Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts
preses komitejas Poligrāfiskās rūpniecības pār-
valdes Paraugtipogrāfijā Rīgā, Puškina ielā 12.
Pasūt. Nr. 1441.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306016309

2.19