

## Māksla

### Nācion. opera

ceturtdien sniedza balletu «Petruška», «Pulčinelai» un «Rebuss» pirmizrādi.

«Petruška» — parasti naiva krievu sādžas lubu bildīte, pieblīvēta ar skaņu dināmiku, kas kliez pēc pūļa jucekļīgā trokšņa krievu primitīvisma izlaidības garā: izdzert puspudeli spirta, virsū 10 glāzes čai (tēju) un tad kārpīties pa tirgus laukumu vai sādžā uz lielās ielas. Te nemaz nevaram saskatīt «modernisma» dievinātās «masas trauksmi», pēc kuņas tik kāri dzenas mūzikas starptautiskie veikalnieki. Viņi upurē visu, lai tikai rādītu lielāku pūli, jo pūlis ir «modernais valdnieks»; viņam jākļūnās un jākalpo, jo viņš vairāk var «sanest» naudu, lai mūzikas lietu uzpēmēji par to gludāki varētu iekārtot savu dzīvi. Un tā šie veikalnieki, labi apzeltot savu reklāmu, «raustījuši» Stravinska «Petrušku» pa zemju zemēm, līdz beidzot tas, kā «jauna vērtība» iekļuvis arī Nācion. operā. Pats komponists pa to laiku, apnicis kalpot mākslinieciska revolūcionārisma elkam, noskaidrojis savu skatu garīgās pasaules lielākos dziļumos, saskatot tur vecītaļu melodisma daiļumu, un uzrakstījis pēc Pergolezi motīviem mūzikāli teicamu mākslas

darbu «Pulčinelai». Te pazudis «Petruškas» plēsīgais skaņu chaoss, radies atkal respekts pret rakstības likumiem, kuri vada irdzošas skaņu straumes kā mūžīgās gaismas glāstu, un liek klausītājam ne tikai izjust mūziku, bet arī saprast to, par ko runā šī mūzika. Mūzika ir skaņu valoda un katrai valodai ir savi likumi. Kur nav likumu, tur ir chaoss un anarchija, kā to dzirdējām Prokofjeva «Rebuss» izpildījumā. Ja mūzikas sacerējumā notiek kāda neskaidra «grābstīšanās», mūzikas veikalnieki parasti iegalvo, ka te esot kāda neizprasta nākotne. To tie stāsta arī par «Rebuss» (Prokofjevs nosaucis «Stalnoi skok», — tērauda lēcieni). Šim «lēcienam» izbūvētas sarkanas kāpnes ar dzelzs riteņu un vārpstu imitācijām. Uz kāpnēm un skatuves sadzīti saniknoti cilvēki, kas staipa un rāda savus muskuļus, turot naidīgi savilkta dūres, brīžiem rādot žestus, raidītos it kā no pirmatnējām stopu bultām. Uzveduma krāsās dominē: sarkans, melns un dzelzs; tas ož pēc asinīm un nāves, bet nākotnes mākslai taču vajadzētu paust dzīvību, saulainu prieku, cilvēces gaišākus sapņus.

«Rebuss» dzelzs «lietišķības» dekorācijas un kostīmus zīmējis Liberts, panākot nāvējoša satīnguma mēchanisku aukstumu. Struņa «Petruškas» dekorācijas, kostīmi, lietišķās mākslas piederumi (dažādi trauki) liecināja par gleznotāju, kā krievu etnografiskā stila un krāsu noskaņojuma teicamu izpratēju. Suttas dekorācijas «Pulčinelai» atgādina tipisku Itālijas pilsētiņas stūri, kam daudz labāki piestāv mēnesnīcas baltā gaisma nekā ielas laternas elektriskā acs.

Lielais tehniskais darbs, ko veikuši Vilzaks ar visu kuplo balleta saimi, ir kā smiltis izlaistīts vīns. Tam ir tikai vienkārša publikas interese nozīme; nevienu tas ne silda, ne reibina, nesniedz arī garīgas pacilātības prieku, bet drīzāk modina nopūtu: vai tagad ir tas laiks, kad Rīgā ar valsts piemaksām aicina skatīties tādus psihiski slimīgus rebusus? M. Brēms.

## SERGEJA PROKOFJEVA BALETI LATVIJĀ

Baiba Beinaroviča

Sergeja Prokofjeva (1891–1953) saikne ar baletu izveidojās samērā agri: 1914. gadā, divdesmit trīs gadu vecumā, viņš ieradās Londonā un iepazinās ar *Krievu baleta* trupas vadītāju Sergeju Djaģiļevu (1872–1929). Jaunais komponists sacerēja baletu *Ala un Lollijs* (1915. gadā tas pārtapa *Skitu svītā* simfoniskajam orķestrim), taču Djaģiļevs to nepieņēma; toties dažus gadus vēlāk viņš iestudēja Prokofjeva baletu *Āksts* (pilns nosaukums *Pasaka par ākstu, kurš izzāvēja septiņus* [citus] *ākstus*; 1921<sup>1</sup>, Parīze, *Théâtre de la Gaîté-Lyrique*). Šis uzvedums vērtējams kā viens no Djaģiļeva *Krievu baletam* raksturīgajiem paradoksiem, jo horeogrāfija tapusi pēc mākslinieka skicēm: to veidoja Tadeo Slavinskis (*Tadeo Slavinsky*) sadarbībā ar gleznotāju Mihailu Larionovu. Turpmāk Djaģiļeva trupā notika pasaules pirmizrādes vēl diviem ievērojamiem Prokofjeva baletiem: *Tērauda auļojumam* (1927, Parīze, Sāras Bernāras teātris, horeogrāfs Leonīds Mjasins) un *Pazudušajam dēlam* (1929, turpat, horeogrāfs Džordžs Balančins / *George Balanchine*). Ārpus Djaģiļeva trupas iestudējumus piedzīvoja arī citi Prokofjeva agrīnie baleti, tomēr tie viņa daiļradē mazāk nozīmīgi un daudz retāk uzvesti. Piemēram, Borisa Romanova trupa *Russian Romantic Theatre* bija pirmā, kas iestudēja *Trapeci* (1925, Berlīne, Romanova horeogrāfija; šis balets nereti pat netiek minēts komponista skaņdarbu sarakstos); savukārt Parīzes *Grand Opéra* uzveda baletu *Pie Dņepras* (1932), kura horeogrāfs bija Seržs Lifārs (*Serge Lifar*).

1936. gadā Prokofjevs apmetās Padomju Krievijā uz pastāvīgu dzīvi (arī pirms tam, jau kopš 20. gadu beigām, viņš vairākkārt ieradās dzimtenē un iesaistījās vietējā mūzikas aprītē). Šeit komponists radīja ģeniālo baletu *Romeo un Džuljeta*, kura pirmizrāde noritēja Čehoslovākijā (1938, Brno, horeogrāfs Ivo Vaņa Psota / *Ivo Vaňa Psota*), kā arī *Pelnrušķīti* (1945, Maskava, Lielais teātris, Rostislava Zaharova horeogrāfija) un *Akmens ziedu* (pilnā nosaukumā *Teiksma par akmens ziedu*; 1954, Maskava, Lielais teātris, Leonīda Lavrovska horeogrāfija). Mākslas filmai *Ivans Bargais* savulaik (1942) sacerētā mūzika jau pēc Prokofjeva nāves pārtapa baletā *Ivans Bargais* (1975, Maskava, Lielais teātris, Mihaila Čulaki mūzikas redakcija, Jurijs Grigoroviča horeogrāfija).

Latvijā no Prokofjeva baletiem ir iestudēti *Tērauda auļojums* (ar nosaukumu *Rēbuss*, 1933), *Romeo un Džuljeta* (1953, 1982, 1999), *Pelnrušķīte* (1953, 1991, 2005) un *Pazudušais dēls* (1978).<sup>2</sup>

### *Rēbuss*

Pirmais Latvijā iestudētais Prokofjeva balets *Rēbuss* sacerēts 1925. gadā un pasaulē pazīstams ar nosaukumu *Стальной скок* (tulkojumā no krievu val. *Tērauda auļojums*) vai *Le Pas d'acier* (franču val.). Baleta

<sup>1</sup>Šajā un nākošajā rindkopā iekavās minētais gadskaitlis apzīmē baleta pirmuzveduma gadu.

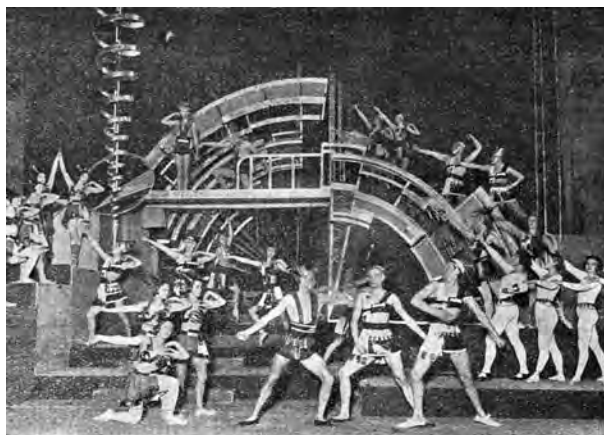
<sup>2</sup>Ārpus raksta ietvariem palikuši Prokofjeva baleti, kas Latvijā nekad nav uzvesti, piemēram, *Āksts un Akmens zieds*. 20. gadsimta 50.–60. gados LPSR Valsts operas un baleta teātra Māksliniecisķā padome vairākkārt apsvēra iespēju iestudēt *Akmens ziedu*, tomēr šī iecere netika realizēta.



LNO baletmeistars, *Rēbusa* iestudētājs un galvenās vīriešu lomas atveidotājs Anatols Vilzaks. Fotoreprodukcija no periodiskā izdevuma *Latvijas Nacionālā opera*: 16. nr. / 1932.–1933. gada sezona, 2. lpp.

tapšana bija neparasta un provokatīva kā viss, kas saistīts ar Djaģiļevu. Prokofjevu bija aizrāvusi ideja par laikmetīgas tēmas risinājumu baletmūzikā. Komponistu valdzināja iespēja uz skatuves parādīt cilvēkus un mašīnas, kas simbolizētu nemierīgo laikmetu un augošo industriju. Nosaukumu *Tērauda auļojums* bija ieteicis pats Djaģiļevs, bet krievu emigrācijas prese baletu tā proletāriskās ievirzes dēļ ironiski dēvēja par proletkulta pārstāvja ērkšķaino ziediņu [21: 250].

Pārdēvēšanas iemesli Latvijas Nacionālās operas iestudējumam nav zināmi. Baletmeistars Anatols Vilzaks (*Anatole Vilzak*, arī *Anatole Viltzak*; krievu versijā *Анатолий Вильтзак*, 1896–1998) ar jauno nosaukumu, iespējams, vēlējies akcentēt viņa iecerētā baletvakara spilgto un moderno raksturu – vienā vakarā ar Prokofjeva *Rēbusu* izrādīja Igora Stravinska viencēlienus *Petruška* un *Pulčīnella* (taisnības labad tomēr jābilst, ka Stravinska baletus nepārdēvēja). *Rēbusa* pirmuzvedums notika Latvijas Nacionālajā operā 1933. gada 27. aprīlī. Iestudējuma veidotājs un galvenās vīriešu partijas izpildītājs



Kopskats no baleta *Rēbus*. Fotoreprodukcija no periodiskā izdevuma *Latvijas Nacionālā opera*: 17. nr. / 1932.–1933. gada sezona, 19. lpp.

Vilzaks pats neilgu laiku bija dejojis Djaģiļeva *Krievu baletā*; laikposmā no 1932. līdz 1933. gadam viņš ieņēma Latvijas Nacionālās operas galvenā baletmeistara posteni.

Rīgas krievu prese Vilzaka sagatavotos baletus vērtēja ļoti augstu, to skaitā arī *Rēbusu*, kuru atzina par pirmo īsti moderno baletiestudējumu Latvijas Nacionālajā operā [18]. Avīzes *Segodnja* (*Сегодня*)

baleta kritiķis un faktiskais izdevējs Jēkabs Brāmss atgādināja, cik vīlusies un sarūgtināta no *Tērauda auļojuma* pirmizrādes Parīzē pirms sešiem gadiem aizgājusi izcilā balerīna Anna Pavlova; vienlaikus viņš pauda gandarījumu, ka tagad interesi saista *dzīva, jēgpilna deja, kas ved no mitoloģijas uz tautas dvēseli un līdzinās šodienas dzīves ritmiem. Deja, kurā klasiskā nosacītība ir nevis pati par sevi, bet tikai kā palīg līdzeklis cilvēcisku kaislību izteikšanai* [18]. Acīmredzot kritiķis vēlējās akcentēt faktu, ka laikposmā starp Mjasina *Le Pas d'acier* pirmizrādi un Vilzaka *Rēbusa* uzvedumu mainījusies arī publika: tagad tā spēj pieņemt un novērtēt ne vien baleta ideju par skrūvītēm un mehānismiem, kurus iemieso dejotāju augumi, bet arī mūzikas un horeogrāfijas novitāti. Liela nozīme uzveduma vizuālajā noformējumā bija Ludolfa Liberta dekorācijām un kostīmiem; prese rakstīja, ka viņš *pārspējis sevi vai, pareizāk sakot, pilnībā aizgājis no sevis* [18] – uz skatuves bija mašīnas un turbīnas, nevis klasiskajos iestudējumos ierastais krāšņās, ziedošas ainavas fons, ko Liberts tik spoži bija uzgleznojis Pētera Čaikovska *Apburtās princeses* uzvedumam 1929. gadā. Kostīmus mākslinieks bija darinājis no tik ekstravagantiem materiāliem kā skārds, plastmasa, celofāns u.c., kas 30. gados skatuves darbu noformējumā bija absolūta novitāte un avangards.

Tomēr pretēji Jēkaba Brāmssa cerībām iestudējuma ekstravagance ilgstoši nesaistīja skatītāju uzmanību. Iespējams, viņi mašīnizētajā uzvedumā nespēja identificēties nedz ar tā varoņiem, skrūvītēm un robotiem, nedz ar attēloto laikmetu, un *Rēbuss* ātri pazuda no repertuāra. Diemžēl laikabiedri nav atstājuši liecības par izrādes horeogrāfisko veidolu. Zināms vienīgi, ka *Rēbuss* bija horeogrāfa Mjasina *Le Pas d'acier* iestudējuma pārnese uz Latvijas Nacionālās operas skatuves, un tagad vairs nepateikt, ciktāl tas balstījās uz Mjasina ieguldījumu un ciktāl – uz paša Vilzaka jaunradi. Visumā modernā stilā ieturētā horeogrāfija neizraisīja revolūciju latviešu baletā, kurā spēcīgas saknes bija laidis krievu akadēmiskais balets.

Divdesmit gadus vēlāk, vienā un tajā pašā gadā (1953), toreizējās Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātri iestudējumu piedzīvoja uzreiz divi apjomīgi Prokofjeva darbi – *Romeo un Džuljeta* un *Pelnrušķīte*.

### ***Romeo un Džuljeta***

*Romeo un Džuljeta* tapšanas vēsturi Prokofjevs ieskicē savā autobiogrāfijā [9]. 1934. gada nogalē aizsākušās viņa sarunas ar Kirova teātri, un komponists izraudzījies sižetam slaveno Viljama Šekspīra lugu. Tomēr vēlāk Kirova teātris no iespējamā pasūtījuma atteicies, un to pārņēmis Lielais teātris. Baleta sākotnējā versija pabeigta 1935. gada 8. septembrī [19: 278].<sup>3</sup> Taču iestudēšana ievilkās: komponistam vairākkārt radās domstarpības ar baletmeistaru un dejotājiem, un daudzus numurus nācās pārrakstīt. Visbeidzot Lielais teātris lauza līgumu, pasludinot Prokofjeva mūziku par neizdejojamu. Krievijas teātriem vilcinoties, *Romeo un Džuljeta* pasaules pirmizrāde notika Brno operteātrī Čehijā 1938. gada 30. decembrī, savukārt pirmizrāde Padomju Savienībā – Ļeņingradā – 1940. gada 11. janvārī. Iestudējumu veidoja Leonīds Lavrovskis, un

<sup>3</sup> Vairumā avotu, kas veltīti Prokofjeva daiļradei, *Romeo un Džuljeta* rašanās gan datēta ar 1936. gadu. Tam acīmredzot ir savs pamats, jo pēc 1935. gada 8. septembra komponists partitūru vēl būtiski papildinājis (*Džuljeta* variācija – 14. nr., *Romeo* variācija – 20. nr. u.c.), tajā skaitā kardināli mainījis izskaņas koncepciju.

titullomās bija izcils baleta duets: Gaļina Ulanova un Konstantīns Sergejevs. *Romeo un Džuljeta* kļuva par augstāko virsotni drāmbaletā jeb dramatiskajā baletā; šī horeodrāmas forma Padomju Savienībā 30.–50. gados bija ļoti populāra. Vēl vairāk: Prokofjevs, kas kopā ar Adrianu Piotrovski, Sergeju Radlovu un baletmeistaru Lavrovski bija rakstījis libretu, apliecināja, ka bezvārdu māksla – balets – spēj *izstāstīt* Šekspīra drāmu vissmalkākajās niansēs.

Interesanti, ka baleta sākotnējā iecere paredzēja laimīgas beigas. Tas nebūt nav dīvaini, ja ņem vērā padomju ideoloģijas prasību pēc pārspīlēta optimisma kā sadzīvīvē, tā arī mākslā; pārveidot, piemēram, Čaikovska *Gulbju ezera* finālu par laimīgu izskaņu Padomju Savienībā bija ja ne pavisam saprotami, tad pieņemami gan. Prokofjevs taisnojās, ka *dzīvi cilvēki var dejot, bet mirstošie taču nedejo gulēdami* [8: 195]. Tomēr vēlāk izrādījās, ka mūzika *laimīgajām beigām* iznākusi vāja, un komponists pārrakstīja to, mainot finālu uz traģisku. Rezultātā Prokofjevs bija radījis, iespējams, visdziļāko un iespaidīgāko traģikas lappusi pasaules baletmūzikā. Bet runas par mirušajiem, kuri nedejo, bez šaubām, ir tikai aizbildinājums. Daudzas personības, kas iegājušas horeogrāfijas vēsturē – Džons Kranko (*John Cranko*), Kenets Makmilans (*Kenneth MacMillan*), Moriss Bežārs (*Maurice Bejart*), Anželēns Prelžokāžs (*Angelin Preljocaj*) u.c. – savā mākslā apliecinājušas, ka Romeo deja ar aizmigušās mīlotās ķermeni un Džuljetas deja ar mirušo Romeo horeogrāfiski ir ne vien iespējama, bet arī emocionāli iedarbīga. To pierādīja arī pirmā Džuljeta latviešu baletā Anna Priede: *Nobeiguma skatu, kur Annai Priedei jātēlo mirusī Džuljeta, viņa veido ar izmeklēti delikātām, klusā sāpju smeldzē tikko jaušāmām, liegām kustībām*, 1961. gadā rakstīja baleta vēsturniece Elza Siliņa [10: 246].

LPSR operas un baleta teātra repertuārā *Romeo un Džuljetu* uzņēma viegli, bez sarežģījumiem. Izšķirošais vārds tolaik bija teātra Mākslinieciskajai padomei, kura apsprieda repertuārā iekļaujamās izrādes, vērtēja ideoloģiski pareizos un nepareizos darbus (diemžēl tāds dalījums pastāvēja) un, visbeidzot, izraudzījās repertuāru. Jāatzīst, ka Mākslinieciskā padome visumā veiksmīgi balansēja uz *ideoloģiski pareizo* darbu izvēles un mākslinieciski augstvērtīga repertuāra robežas. Sēžu protokoli nereti atklāj dilemmu starp šīm abām ne vienmēr savienojamajām kategorijām, taču Prokofjeva *Romeo un Džuljeta* pretestību neraisīja, turklāt teātra primabalerīna Priede visiem šķita piemērota Džuljetas lomai. Viņas liriskais dejas stils un sapņainais skatuves veidols bija tuvs ideālajam kanonam, par kādu uzskatīja Ulanovas radīto tēlu. *Romeo un Džuljetas* iestudēšanu uzticēja baletmeistaram Jevgeņijam Čangam (1920–1999).

Tas nebija viņam viegls uzdevums: lai gan kopš pirmizrādes Padomju Savienībā bija pagājuši vairāk kā desmit gadi, Lavrovska iestudējums joprojām saglabāja nozīmību. Vēl vairāk, tas bija ieguvis kanona statusu visiem šī baleta horeogrāfiem. Saskaņā ar Padomju Savienības tālaika praksi baleti, turklāt ne vien akadēmiskie, bet arī padomju laikā tapušie, tika *pārnesti* no teātra uz teātri tikpat kā nemainītā veidā. Ja tie bija kļuvuši par horeogrāfiskiem kanoniem (piemēram, jau minētais, Lavrovska



Skats no Jevgeņija Čangas iestudētās izrādes *Romeo un Džuljeta* (1958). Džuljeta – Anna Priede, Romeo – Haralds Ritenbergs. Fotografijas oriģināls glabājas LNO arhīvā.

veidotais *Romeo un Džuljeta* vai Borisa Asafjeva *Bahčisarajas strūklaka* Rostislava Zaharova iestudējumā), tad visu uzveduma pamatstruktūru dažādos Padomju Savienības teātros nācās saglabāt pat detaļās. Arī latviešu baletmeistaram bija jārēķinās ar Lavrovska *Romeo un Džuljetu* un jāseko Kirova teātra iestudējuma principiem.

Čanga respektēja baleta mūzikas struktūru un tēlaino ievirzi, kas savukārt perfekti sekoja Šekspīra darbam. Prokofjevs bija strādājis vienlīdz kā komponists un dramaturgs. Viņš nepieļāva ne mazākās atkāpes no lugas un skrupulozi iedziļinājās darbības niansēs, varoņu psiholoģijā, ko arī atzīmēja kritika: *Līdzās individuālajiem tēlu un tēmu traktējumiem Prokofjeva mūzikā reālistiski un dzīvi atsegtas sadzīves ainas, kuru fonā risinās traģiskie notikumi. Veronas augstmaņa Kapuleta ballē svētku mūzika un dižciltīgo viesu dejas pavadījumi skan skarbi un cietsirdīgi* [11]. Un patiesi, mūzika burtiski pasaka priekšā varoņu raksturu un rīcības motīvus. Daudzos citos baletos

dejojājiem dota liela mākslinieciskā brīvība, turpretī *Romeo un Džuljetas* tēlu interpretāciju mūzika ierobežo jau *a priori*. Baletā nav nevienas liekas ainas un liekas nots. To respektējot, arī baletmeistars Čanga veidoja blīvu baleta audumu, piesātinātas ainas un kāpinātu notikumu attīstību. Būtiskākās viņa iestudējuma iezīmes bija monumentālisms un patētisks vēriens, taču mazāk vietas Čanga atvēlēja dejai. Arī Lavrovska kanoniskajā paraugā dejas minimums tomēr pilnībā neatainoja *Romeo un Džuljetas* – padomju drāmbaleta žanra augstākās virsotnes – muzikālo bagātību. Horeogrāfijā Čanga kā pamatu bija izmantojis Lavrovska iestudējumu: deju skatus veidojis uz patētisku žestu un skulpturālu pozu bāzes, radot plašuma iespaidu, atstājis slaveno Džuljetas skrējienu trešajā cēlienā u. tml. Tāpēc muzikoloģes Vizbulītes Bērziņas rakstīto par Veltas Vilciņas Džuljetu var attiecināt uz ikvienu šī iestudējuma tēlu un arī – uz iestudējumu kopumā: *Ja baletmeistara Leonīda Lavrovska horeogrāfija runātu tikpat atraisītu, brīvu valodu kā Sergeja Prokofjeva mūzika, Džuljetas tēls varbūt kļūtu par augstāko piepildījumu Veltas Vilciņas mākslā* [3: 215]; resp., kritiķe netieši atzinusi, ka horeogrāfiski trūcīgais iestudējums ļāva dejotājiem paust savas aktieriskās dāvanas, taču ierobežoja iespēju izteikties baleta valodā – dejā.

*Romeo un Džuljetas* Latvijas pirmizrāde notika 1953. gada 25. februārī. Tās panākumus noteica arī Edgara Vārdauna scenogrāfija un Margas Spertāles darinātie kostīmi. Katrs atsevišķi šie mākslinieki jau bija līdzdarbojušies dažādos iestudējumos, taču abi kopā un sadarbībā ar baletmeistaru Čangu pirmoreiz strādāja tieši pie *Romeo un Džuljetas*. Izrādē valdīja itāļu renesanses noskaņa un silti toņi, dekorācijas bija *gleznieciski smalkas* [...] *un stilā izturētas* [5: 204]. Vēlāk Čanga ar Vārdauni un Spertāli gatavoja Prokofjeva *Pelnrušķītes* (1953), Ādolfas Skultes *Brīvības saktas* (1955), Ādolfas Adāna *Žizeles* (1956) un Arama Hačaturjana *Spartaka* (1960) iestudējumus. Bija dzimis radošs tandēms, kura veidotās izrādes latviešu baleta vēsturē iegājušas ar vizuālu izteiksmību, precīzi tvertām detaļām un trāpīgiem, laikmetam atbilstošiem kostīmiem.

Nākamreiz LPSR operas un baleta teātris pie *Romeo un Džuljetas* atgriezās tikai 20. gadsimta 80. gados. 1982. gada 21. janvārī pirmizrādi piedzīvoja Aleksandra Lemberga (1921–1985) iestudējums. Viņš ilgi bija lolojis šī baleta ideju un tiecās tajā atainot ne vien savam laikam aktuālos akcentus, bet arī atminēties jaunību, kad franču trupā *Ballet de la Jeunesse* dejoja Tibaldu un Čangas iestudējumā bija Romeo. Trīsdesmit gadus pēc Čangas noteikti bija iespējams sniegt jaunu, laikmetīgu skatījumu uz Šekspīra varoņiem, turklāt Lembergs vēlējās īstenot šo baletu savā interpretācijā un izmantot visu ilgajā baletmeistara praksē uzkrāto.

Kritika izrādi vērtēja pretrunīgi. Ija Bite uzskatīja, ka iestudējumam trūkst koncepcijas un pamatojuma tieši šī baleta izvēlei, savukārt horeogrāfija *vedina domāt par kompromisu starp bijušajiem „dramatiskā baleta” principiem un tieksmi lietot mūsdienīgu izteiksmi* [6]. Turpretī Eriks Tivums atzina *Romeo un Džuljetu* par vienu no visizcilākajām Lemberga izrādēm un uzsvēra: *Gribēti vai nejausi, bet baletmeistars sajutis uz sava pulsa Prokofjeva nervu*; recenzents cildināja arī precizitāti, ar kādu baletmeistars

sekojis mūzikas uzbūvei, daudzo ainu vienmērīgajam secīgumam un tēlu spilgtajam raksturojumam [13].

*Romeo un Džuljeta* iestudējuma scenogrāfiju un kostīmus bija darinājusi Lemberga ilggadējā domubiedre Biruta Goģe, kas ar šo baletmeistaru strādājusi kopš viņa pirmā apjomīgā iestudējuma – *Pēra Ginta* (1966, Edvarda Grīga mūzika). Pieskaņojoties Lemberga iestudējuma stilam, tā *lielajām līnijām*, arī uzveduma vizuālais noformējums tikai ar atsevišķiem triepieniem sniedza iespaidu par notikumu vidi un laikmetu. Kā horeogrāfijā, tā scenogrāfijā un kostīmos galvenais bija atklāt Šekspīra un Prokofjeva traģēdijas vispārcilvēcisko dabu, nevis precīzi kopēt renesanses laika Itāliju un iedziļināties smalkās detaļās.

Vladimira Vasiļjeva (dz. 1940) veidotā *Romeo un Džuljeta* pirmizrāde Latvijas Nacionālajā operā notika 1999. gada 23. oktobrī. Tā bija iezīmīga ar netradicionālu skatuves ierīkojumu. Vēlēdamies saasināt un izcelt darbības konfliktu, Vasiļjevs orķestri un diriģentu novietoja skatuves fonā, bet dejotājus – pašā avanscēnā un aiz orķestra, uz paaugstinājuma. Mūzikā baletmeistars veica visai ievērojamas kupīras, tāpēc darbība šķita nedaudz *saspiesta*. Neraugoties uz to, Vasiļjeva iestudējums saglabāja trijcēlienu struktūru, nezuda arī mūzikas un dramaturģijas loģika. Savukārt iestudējuma horeogrāfija nav vērtējama viennozīmīgi. Neoklasiskā stilā ieturētie, emociju cauraustie solodejojumi un dueti atstāja skaistu, pacilājošu iespaidu. Par Vasiļjeva iestudējuma *dvēseli* kļuva pirmizrādes sastāvs ar Viktoriju Jansoni un Alekseju Avečkinu titullomās; šie tolaik pavisam jaunie dejotāji bija saņēmuši lielu uzticības kredītu, kas pilnībā attaisnojās. Vājāk izstrādāti bija kordebaleta skati, kuros dominēja mehāniskas un *robotiskas* kustības (dūru sišana pret zemi, lēkšana ar *atšautām* pēdām u.tml.). Jāatzīst, ka tās saskanēja ar ritmu; tomēr šādas kustības varbūt vairāk atbilstu Prokofjeva Parīzes laika baletiem, kuru rašanās 20. gadsimta 20. gados sakrita ar ekspresionisma un abstraktās mākslas ietekmi horeogrāfijā.

Otra izrādes nepilnība bija tumšie toņi scenogrāfijā (Juris Salmanis) un ne pārāk veiksmīgi izraudzītās kostīmu krāsas (Kristīne Pasternaka). Līdzīgi iepriekšējam *Romeo un Džuljeta* iestudējumam arī jaunās versijas veidotāji netiecās uz laikmeta precīzu vizuālu attēlojumu. Kapuleti nama balles koši zeltainie un violetie toņi pretstatā spilgti sarkanajiem tautas kostīmiem veidoja pārlietu krasu disharmoniju krāsu salikumos. Acīmredzot mākslinieki bija centušies veidot kostīmus ar simbolisku vizuālo tekstu; tomēr baltie, no viegla auduma šūtie Džuljetas, Romeo un Merkucio tērpi pārāk vienkāršoti bija pretstatīti tumši brūnajam, ar zeltu rotātajam Tibalda un zaļganajam Parisa kostīmam.

LNO galvenais baletmeistars Aivars Leimanis, pateicoties agrāko gadu kontaktiem, spēja panākt vienošanos ar Vasiļjevu par *Romeo un Džuljeta* uzvedumu Rīgā, neapmaksājot horeogrāfa autortiesības. Šis lieliskais žests no Vasiļjeva puses skaidrojams kā LNO finansiālās situācijas izpratne; viņš pats tolaik bija Maskavas Lielā teātra direktors un mākslinieciskais vadītājs, tāpēc šādus jautājumus pārzināja nevainojami.

Fināla skats no Vladimira Vasiļjeva iestudētās izrādes *Romeo un Džuljeta*. Džuljeta – Elza Leimane, Romeo – Raimonds Martinovs. Fotogrāfs – Andris Tone. Fotogrāfijas oriģināls glabājas LNO arhīvā.







Skats no Vladimira Vasiljeva iestudētās izrādes *Romeo un Džuljeta*. Džuljeta – Elza Leimane, Romeo – Raimonds Martinovs. Fotogrāfs – Andris Tone. Fotogrāfijas oriģināls glabājas LNO arhīvā.

Lai cik dažādas bijušas mūsu operteātrī iestudētās *Romeo un Džuljetas* interpretācijas, tās vieno neoklasiska ievirze – proti, klasiskā baleta pamatos sakņota horeogrāfija, kas papildināta ar modernā baleta atklājumiem, piemēram, augstiem palēcieniem, grīdas tehniku utt. Jo īpaši titulvaroņu divdejās izmantotas plašas kustības, lidojoši lēcieni un griezieni, kas ne vien saplūst ar mūziku, bet arī gluži simboliski pauž Romeo un Džuljetas mīlestības lielo spēku un vēlmi pacelties pāri Monteki un Kapuleti dzimtu naidam.

### *Pelnušķīte*

Tūlīt pēc *Romeo un Džuljetas* triumfālajiem panākumiem Prokofjevs sāka darbu pie baleta *Pelnušķīte*. Tā pamatā bija franču autora Šarla Pero pasakas motīvi. Partitūru Prokofjevs pabeidza 1944. gadā. *Pelnušķītes* pasaules pirmizrāde notika Lielajā teātrī 1945. gada 21. novembrī; horeogrāfiju bija veidojis Rostislavs Zaharovs.

Monumentālā baleta *Romeo un Džuljeta* mūzika nepārprotami raksturo varoņus un darbību kopumā; savukārt *Pelnušķītes* mūzika, kurā vairāk spožu skanējuma efektu, pieļauj dažādas interpretācijas attiecībā uz darbības vidi, laiku un pat varoņiem. Tāpēc pretstatā baletam *Romeo un Džuljeta*, kam ir ļoti maz no Šekspīra un Prokofjeva ieceres kardināli atšķirīgu horeogrāfisko risinājumu, *Pelnušķītei*

bijušas visai daudzveidīgas uzveduma versijas. Piemēram, Rūdolfa Nurejeva iestudējumā (1986, Parīzes opera) darbības vide ir 20. gadsimta 30. gadu Holivuda, Pelnrušķīte sapņo par kino un deju brīnišķīgu deju Čārlija Čaplina kostīmā ar drēbju pakaramo; iestudējumā izmantoti *stopkadri*, kuros asprātīgi apspēlēta kinomākslai raksturīgā darbības ilgstamība un notikumu paralēlā norise. Ironiskā mūzika pieļauj plašas t.s. *travesti* lomu iespējas. Nurejevs savā iestudējumā parādījās kā Producents motociklists – Fejas aizstājējs, kas visu izkārto labvēlīgi. Vladimira Malahova krāsaini iestudētajā pasakā (2002, Berlīne, *Staatsballett*) pats horeogrāfs ar grotesku azartu dejoja uz puantēm vienu no kaprīzajām [Pus]māsām, savukārt Vladimirs Vasiļjevs ar tādu pašu prieku atveidoja Pamāti paša iestudētajā *Pelnrušķītē* (1991, Maskava, Kremļa balets). Daudzveidīga traktējuma iespējamību apliecina arī trīs dažādās *Pelnrušķītes* versijas latviešu baletā.

Lai cik viegla un gaiša būtu šī Prokofjeva skaņdarba mūzika, Latvijā tas līdz skatuvei nebūt nenonāca viegli. Operas un baleta teātra Mākslinieciskās padomes sēžu protokoli atklāj, cik pazemojošus brīžus nācās piedzīvot baletmeistaram Jevgeņijam Čangam.

1953. gada 21. decembrī noritēja smaga un spraiga diskusija par *Pelnrušķītes* otrajā ģenerālmēģinājumā redzēto. Paradoksāli, ka par baleta horeogrāfiju un mūziku izteicās ne jau tikai speciālisti baleta jomā, bet visi, kam nebija slinkums: *trūkumi tīri horeogrāfijas plāksnē* (režisors Nikolajs Vasiļjevs), *trūkst fantāzijas un izdomas – viss pārāk pelēks, pārāk vājš, trūkst pareiza raksturojuma atsevišķiem tēliem – sevišķi deju skolotājam. Horeogrāfijā vispār trūkst izlīdzinātas līnijas – tas liels trūkums, pie tam kolektīvs spējīgs. Daudz neloģiskuma* (diriģents Leonīds Hudoļejs). Pārmetumus saņēma baletmeistara darbs ar izpildītājiem un tēlu traktējums: *Pelnrušķītei trūkst iekšēja dziļuma tēlojumā. Fejai trūkst pacilātības, svinīguma. Deju meistara palīgs ar vijoli vājš, pat traucējošs* (muzikologs Arvīds Darkevics); *jokdaris galīgi nepieņemams – pārāk nikns, absolūti trūkst viegluma un humora, arī kostīmu vajadzēs mainīt. Princis [...] bez rakstura, izrādē nemaz nav manāms* (režisore Vilhelmīne Volkova); *pats galvenais – Pelnrušķītei un Princim vēl trūkst pareiza traktējuma* (diriģents Edgars Tons). Visbeidzot, gluži vienkārši tika kritizēta pati izrāde kopumā, bieži vien piesaucot no šodienas viedokļa smieklīgus, bet 20. gadsimta 50. gadiem raksturīgus argumentus: *vispār ideoloģiskā puse apmierina, bet pati izrāde vēl negatava* (Darkevics) [22].

Nākošajā Mākslinieciskās padomes sēdē 23. decembrī dienas kārtībā bija izrādes pieņemšana. Klātesot baletdejojājiem Inārai Ginterei, Janīnai Pankratei un Aleksandram Lembergam, nekautrējoties tika apspriests solistu sniegums. Hudoļejs pārmeta Čangam *izdomas trūkumu* un ieteica *papildināt visu baleta darbību. Sevišķi jāstrādā un jāmeklē pati Pelnrušķīte* [23]. Neapšaubot Mākslinieciskās padomes locekļu profesionalitāti, šajā konkrētajā gadījumā tomēr jāatzīst: arī augstas raudzes profesionāļi reizēm mēdz paust kategoriskus viedokļus par tēmām, kurās nav pilnībā kompetenti. Rezultātā profesionālis vērtē

cita profesionāla sniegumu, nepārzinot žanra specifiku un detaļas, bet izdarot virspusējus un pat pārsteidzīgus secinājumus, varbūt pat pakļaujoties valdošajai noskaņai, kā tas, iespējams, notika abās šajās decembra sēdēs. *Pelnrušķītes* lieta Mākslinieciskās padomes arhīvā ir sevišķa, citu tik ļoti vētītu un tik rūpīgi aprakstītu ģenerālmēģinājumu neatrast. No vienas puses, var saprast padomes locekļu bažas: balets ir par Pelnrušķīti, un, ja nav galvenās varones, gaidāma izgāšanās. No otras puses, Pelnrušķīte nav sarežģītākais tēls ne baleta vēsturē, ne arī Prokofjeva mūzikā. Šī varone ir vairāk pasīva, viņas muzikālo un psiholoģisko tvērumu nevar salīdzināt ar Džuljetu (*Romeo un Džuljeta*), nav arī tik sarežģītu dvēseles pārdzīvojumu kā Anastasijai (*Ivans Bargaiss*). Pēc saņemtās kritikas baletmeistars Čanga atrada sevī spēku pateikties par norādījumiem un apliecināt, ka ņems vērā iebildes par vājajām vietām.

Čangas iestudējuma trūkumus, iespējams, noteica fakts, ka *Pelnrušķīte* atšķirībā no sākotnēji par nedejisku uzskatītā baleta *Romeo un Džuljeta* ir izteikti *dansanta* (no fr. *dançant*). Pretstatā *Romeo un Džuljetas* novatorismam *Pelnrušķītes* mūzika stingri sakņota baletžanra tradīcijās: tā ietver gan klasiskajiem kanoniem atbilstošus padedē un lielu mīlas adadžo, gan daudzas solovariācijas, divertimentu, gadalaiku feju skatu un trīs Pelnrušķītes valšus. Kaut arī Čanga savas radošās darbības gaitā ne reizi vien veiksmīgi iestudējis dejas un veidojis dejiskus uzvedumus, viņa stiprā puse tomēr aizvien bijuši dramatiski piesātināti baleti ar psiholoģiski rūpīgi izvērtiem aktieriskajiem skatiem, kuros dejai var atļauties piešķirt mazāku lomu. Tikko iestudējis drāmbaletu *Romeo un Džuljeta*, Čanga, iespējams, vēlējās *Pelnrušķītē* saglabāt to pašu stilu, bet varbūt vienkārši nespēja no tā atteikties: tas bija viņa radošais rokraksts, viņa iekšējā pārliecība, kāds ir pareizi veidots baletuzvedums. Strādājot pie *Pelnrušķītes*, Čanga centās neieklausīties dejiskajā mūzikā, valšos un variācijās, kas aicināt aicināja uz horeogrāfisku daudzveidību, un tāpēc iestudējums īsti neatbilda mūzikai. Tā bija spilgta, kolorīta izrāde, taču tikai attālināti uztverama kā balets – horeogrāfisks iestudējums. Baletmeistars bija ļāvies krāsām, kas atainoja Pamāti un Pasmāsas, arī groteskajam ministru atveidam, savukārt liegie Pelnrušķītes un Prinča tēli uz šī fona šķita bāli.

Un tomēr Čangas *Pelnrušķīte* par īstu neveiksmi neizvērtās. Laikam ritot, norimušas kaislības ap izrādi un piemirstas arī horeogrāfiskā risinājuma nepilnības. Balets palicis vēsturē kā azartisks un gaišs iestudējums: *to, kas notika uz skatuves, varēja salīdzināt ar uguņošanu, valdīja krāšņs darbošanās, radīšanas prieks, un tā vidū klusu gaismu izstaroja piemīlīgā Pelnrušķīte, jau 21. gadsimtā, apcerot 1953. gada uzvedumu, rakstīja baleta vēsturniece Ija Bite [4: 35].*

Turpinājās Čangas sadarbība ar māksliniekiem Vārdauni un Spertāli. Viņi piešķīra *Pelnrušķītei* spilgtu vizuālo kopskatu, un tēlus raksturojošie kostīmi ļāva skatītājiem pārcelties patiesā pasakas pasaulē. Mūsdienās, kad pasaka tik reti parādās uz teātra skatuves klasiskā vizuālā veidolā, ir grūti pārvērtēt Vārdauna un Spertāles ieguldījumu šī baleta atzara attīstībā.

Otrreiz latviešu balets Prokofjeva *Pelnrušķītei* pievērsās tikai pēc teju vai četrdesmit gadiem. Trauksmainajos 20. gadsimta 90. gados, kad trupa pārdzīvoja LNO slēgšanu uz ilgstošu remontu, ilgstošus ārzemju braucienus, nenormālus darba apstākļus uz dažādām dejai nepiemērotām skatuvēm un citas grūtības, tapa franču horeogrāfa Renē Peljasko (*René Pegliasco*) *Pelnrušķīte*. Pirmizrāde notika 1991. gada 30. jūnijā. Atšķirībā no citiem iestudējumiem, kuri bija vairāk vai mazāk veiksmīgi, taču noteiktā koncepcijā balstīti, šajā gadījumā baletmeistaram, šķiet, nebija skaidra mērķa, uz ko tiekties. Visumā pieredzējušajam horeogrāfam pietrūka prasmes, bet varbūt arī vēlēšanās strādāt ar baleta materiālu un trupas solistiem. Dejojāji nespēja rast kontaktu ar horeogrāfiju un iestudējuma ideju, tādēļ neveidojās šim baletam tik nepieciešamā saikne ar skatītāju zāli. Arī nosacītība, kas valdīja scenogrāfa Jura Salmaņa dekorācijās un kostīmu mākslinieces Antas Rozefeldes darinātajos tērpos, nespēja uzlabot kopiespaidu.

2005. gada 27. maijā uzvedumu piedzīvoja varbūt visskandalozākā pirmizrāde ne tikai latviešu baleta, bet arī Latvijas Nacionālās operas vēsturē – Prokofjeva *Pelnrušķīte* moldāvu cilmes horeogrāfa Radu Poklitaru (dz. 1972) versijā. Šis iestudējums nebija ne mēģinājums iedzīvināt pasaku kā Čangam, ne arī ilūzija par pasaku kā Peljasko. Poklitaru *Pelnrušķīte* veidota kā pasakas destrukcija. Baleta darbība risinās priekā mājā, kuras īpašniece ir Pamāte, *darbinieces* – viņas meitas (vesels pusducis!), bet *Pelnrušķīte* nolikta tradicionālajā vietā pie slotām un lupatām. Princis ir mīkstpēdīgs ierocis sava Audzinātāja, acīmredzot netradicionālas seksuālās orientācijas pārstāvja, rokās, un ne Princim, ne *Pelnrušķītei* nerodas vēlēšanās sacelties pret spēkiem, kas neļauj būt viņiem abiem kopā. Poklitaru versijā Princis savā dzimšanas dienā tiek deflorēts un saņem dāvanu – Aizbildņa atvestu priekameitu (*Pelnrušķīti*); vēlāk viņš savas sapņu meitenes meklējumos nevis apskrej puspasauli, bet apmeklē vairākus zaņķus, pārguļ ar *Pelnrušķītes* Pamāti, līdz beidzot, iegrušts kādas meičas apskāvienos, atklāj, ka tā arī ir viņa *Pelnrušķīte*. Poklitaru versija beidzas ar vientuļu *Pelnrušķītes* stāvu: slotu apķērusi, viņa paliek pie sava sapņa par Princi. Un neviļus rodas doma, ka labāk dzīvot tā, nevis kā viņas pusmāsām, kuras pašu māte guldina kopā ar katru, kas maksā naudu.

Prokofjeva *Pelnrušķītes* mūzika ir patiesi elastīga un atvērta draiskulīgiem scēniski artistiskiem pavērsieniem, tomēr tik krasai sižeta maiņai noteikti nepiemērota; tāpēc veidojās liela disharmonija starp skaņurakstu un norisēm uz skatuves. Poklitaru jau agrāk bija radušies sarežģījumi ar Prokofjeva mantiniekiem. Viņa pretrunīgais *Romeo un Džuljeta* iestudējums Maskavas Lielajā teātrī pēc 2004. gada viesizrādēm Londonā izpelnījās britu baleta kritiķu nopelnumu; tika atzīmēta Matsa Eka (*Mats Ek*) lielā ietekme un norādīts, ka *milētāji raustās līdzīgi vardēm, riņķo vai skaļi smejas*. [...] *Poklitaru horeogrāfija liek viņiem [dejojājiem] kustēties jaunā manierē, liedzot parādīt savu klasisko tehniku. Jebkura dramatiska darbība, šķiet, notiek par spīti šai horeogrāfijai un nevis tās dēļ* [1]. Un vēl: *Neraugoties uz pārdrošo raksturu, iestudējums ir dīvainā kārtā vecmodīgs, daļēji tāpēc, ka Maskavas trupa, izsenis sakņodamās tradicionālā virzienā, ir palikusi iepakaļ Rietumu dejas eksperimentu desmitgadēm, un tādējādi*

*cenšas panākt iekavēto* [7]. Savukārt komponista mantinieki protestēja pret mūzikas patvaļīgu izmantojumu. Vairākus gadus šo *Romeo un Džuljetas* versiju ar panākumiem uzveda Krievijā, līdz beidzot 2007. gadā, pēc Prokofjeva fonda prasības, izrādes nācās pārtraukt. Arī Latvijas Nacionālā operā saņēma oficiālu protestu par Poklitaru *Pelnrušķītes* iestudējumu, un, lai gan vietējā prese to pārsvarā uztvēra kā komponista mantinieku maznozīmīgu demaršu, pēc pāris izrādēm balets tika svītrots no repertuāra.

Poklitaru uzskatāms par *Pelnrušķītes* vismodernākās horeogrāfiskās versijas autoru. Te vairs nebija neviena klasiska soļa, visa kustību partitūra bija laikmetīgā stilā ieturēta, sastāvēja no grīdas tehnikas plaša izmantojuma un stūrainas plastikas, sieviešu partijas netika dejas uz puantēm. Šis bija viens no iemesliem, kādēļ mūzika un Poklitaru horeogrāfija īsti labi nesaderējās.

Jādomā, ka taisnība bija ne vien Prokofjeva autortiesību pārstāvjiem, kas iebilda pret šādu baleta traktējumu, bet arī pats skaņradis protestētu pret to, kā viņa dejiski skaistā un plastiskā, mīlestību slavinošā mūzika izmantota. Gadu vēlāk, 2006. gada 22. septembrī, *Pelnrušķīte* Poklitaru iestudējumā piedzīvoja pirmizrādi LNO ar baltkrievu komponista Oļega Hodosko (*Олег Ходоско*) mūziku. Šis autors radīja to pēc baleta videoieraksta, piemērojot skaņu valodu kustībām, un tādējādi Hodosko versija daudz veiksmīgāk īsteno horeogrāfa ieceri.

### *Pazudušais dēls*

1928. gadā sacerētais *Pazudušais dēls* bija *Krievu baleta* trupas *gulbja dziesma*, pēdējais ievērojamais iestudējums pirms Djagiļeva nāves un trupas izjukšanas. Pasaules pirmizrāde notika 1929. gada 21. maijā un pieteica pasaulei jaunu horeogrāfu – Džordžu Balančinu; titullomā savu dzīvi izdejoja Djagiļeva favorīts un pēdējais *Krievu baleta* premjers Seržs Lifārs.

Ar šo Prokofjeva kompozīciju saistās savdabīga lappuse latviešu baleta vēsturē. 1978. gadā spožais baleta premjers Genādijs Gorbaņovs (dz. 1950) vēlējās sarīkot savu radošā darba vakaru. Parasti šādus vakarus organizēja dejojā gados, taču šoreiz jaunais, radošo spēku pilnbriedā esošais mākslinieks bija nolēmis darīt visu pretēji tradīcijai. Arī repertuārā viņš kategoriski nevēlējās klasisko baletu *grand pas de deux* vai tamlīdzīgus numurus. Gorbaņovs bija iecerējis parādīt vakara programmu, kas izteiktu viņa paša radošos meklējumus baletmākslā; par sadarbības partneriem viņš izraudzījās igauņu horeogrāfi Mai Murdmā (*Mai Murdmaa*), Ļeņingradas baletmeistaru Borisu Eifmani, kurš pirms diviem gadiem Rīgā bija apliecinājis sevi ar neparasti spilgtu Hačaturjana *Gajanē* iestudējumu, un Juri Kaprāli: pēdējais jau bija iemantojis baleta disidenta slavu un Operas galvenā baletmeistara Lemberga nemīlestību. Mai Murdmā (dz. 1938) iestudēja Prokofjeva *Pazudušo dēlu*.

Ārēji askētiskais uzvedums tapa saspringtu un iekšēji nokaitētu emociju gaisotnē: *Ģenerālmēģinājumā G. Gorbaņova partneri, izņemot dažus solistus, strādā „puskājā”, valda stipri vieglprātīga atmosfēra. Laiku pa laikam kulisēs parādās „šefs”* [Aleksandrs Lembergs], *bārstidams baletmeistarei ne pārāk*

glaimojošas piezīmītes, tā šo procesu raksturoja Ija Bite [5: 325]. Kritika adresēja baletam lielas iebildes, uzskatot, ka iestudējums nav izdevies un palicis vien eksperimenta līmenī: *Pazudušais dēls ar tā kļūmajām dzīves gaitām gluži vienkārši ir svešs Genādija Gorbaņova mākslinieka un cilvēka būtībai*, atzina Eriks Tivums [14]. Vēlāk Gorbaņovs saņēma pārmetumus par diplomātijas trūkumu un galvenā baletmeistara nesagatavošanu faktam, ka ar viņu, Lemberga premjeru, strādās igauņu baletmeistare. Var jau būt, ka Lembergs vienkārši izjuta radošu greisirdību pret igauņu kolēģi un savu dejotāju, kuri nebaidījās izraudzīties *Pazudušā dēla* mūziku un Bībeles sižetu: galvenais baletmeistars pats tik ideoloģiski *nepareizus* baletus nebūtu uzdrošinājies iestudēt. Gorbaņova baletvakari (pirmizrāde notika 1978. gada 30. decembrī) repertuārā nepalika ilgi, lai gan skatītāji uzņēma tos atsaučīgi.

Dīvaini, bet Latvijā Prokofjeva *Pazudušais dēls* ne pirms, ne pēc Gorbaņova darba vakara vairs nav iestudēts. Latviešu baletmeistarus nekad nav saistījusi šī tēma, kas paver tik dažādas interpretācijas iespējas – to varētu risināt gan plašāk, Latvijas 20. gadsimta vēstures kontekstā, gan šaurāk, saiknē ar indivīda personisko drāmu; *Pazudušo dēlu* varētu iestudēt kā simbolu baletu, kādu latviešu baleta vēsturē ir pavisam maz.

\* \* \*

Prokofjeva kompozīcijām mūsu baletmākslā ir gandrīz tikpat nozīmīga vieta kā Čaikovska daiļradei. Akadēmiskie baleti – *Gulbju ezers*, *Apburtā princese* un *Riekstkodis* – vienmēr veidojuši latviešu baletrepertuāra pamatu. Tie uzskatāmi par kalvi tehniskās meistarības slīpēšanai, un šajos baletos dejotāji apliecinājuši savu klasiskās dejas tehnikas līmeni. Dažādas Čaikovska baletu redakcijas latviešu iestudējumos nekad nav iezīmējušas pretrunu komponista sākotnējai iecerei.

Prokofjeva baletu iestudējumi vērtējami kā novatoriskas lappuses latviešu baletā – tiklab horeogrāfisko, kā skatuvisko un konceptuālo risinājumu ziņā. Kopumā tie atspoguļo neoklasicistisku ievirzi. "*Romeo un Džuljeta*" vai "*Pelnrušķīte*" prasa ārkārtīgi oriģinālu dejotāju tipu, kam bieži vien maz līdzības ar ierastajiem pīrmas vai premjera vaibstiem. Tāpēc tik maz patiesi izcilu *Džuljetu*, tāpēc tik reti sastopamas *Pelnrušķītes*, pa vienam vienīgam savā paaudzē – labākajā gadījumā – *Romeo*, pilnīgi pamatoti 1996. gadā rakstīja kritiķis Tivums [12: 95]. Caurspīdīgais dejiskums, kas piemīt *Romeo un Džuljetai*, sākotnēji maldināja interpretus, un radās mīts par šīs mūzikas nedejiskumu. To vēlāk apgāza neskaitāmās Prokofjeva baletu versijas dažādu horeogrāfu skatījumā. *Romeo un Džuljetas* uzvedumos centrālo vietu aizvien ieņēmis stāsts par titulvaroņiem, un šī baleta cilvēcisko attiecību drāmu nespēj aizēnot ne laikmetīgi risinājumi, ne moderna horeogrāfija. Trīs ļoti dažādās un nereti pat strīdīgās *Pelnrušķītes* versijas ir bagātinājušas latviešu baleta horeogrāfisko pieredzi. Pat degradējoša izrādes koncepcija vai vājš iestudējums nav spējis iznīcināt Prokofjeva mūzikas humānismu, kas aizvien saglabājies uzvedumu kodolā.

## SERGEY PROKOFIEV'S BALLETS IN LATVIA

Baiba Beinaroviča

### Summary

The Russian composer Sergei Prokofiev (1891–1953) started his ballet composer's career in collaboration with the great Russian manager Sergei Diaghileff in ballet company *Ballet Russes*. Among the best known ballets of the period are *The Steel Step* (1925) and *The Prodigal Son* (1928). In the thirties of the 20<sup>th</sup> century Prokofiev returned to Soviet Russia, and the soviet theaters commissioned several ballets to him, among them *Romeo and Juliet* after William Shakespeare (1935) and *Cinderella* after Charles Perrault (1943).

The first Prokofiev's ballet, staged in Latvian National opera, was *Rebus* (*Le Pas d'acier*) in 1933. The ballet master of the piece was Anatoly Vilzak (1896–1998), the previous ballet dancer of Mariinsky Ballet, *Diaghileff Ballet Russes* and several other ballet companies. *Rebus* was the first truly modern ballet on the stage of Latvian National Opera. Choreography and scenery as well as sets were done in modern style and expressed both the dynamic score and idea of the ballet. Vilzak himself performed the major male role in the performance. However, *Rebus* had no success, and was not accepted by the audience.

Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet* has been staged three times on the stage of Latvian National Opera. The first performance was staged in 1953 by ballet master Jevgeņijs Čanga (1920–1999) and it was done in the traditions of the drama ballet genre that was very popular in the Soviet Union during the thirties and forties of the 20<sup>th</sup> century. Prima ballerina Anna Priede danced Juliet and her lyrical style of dance was very similar to that of Galina Ulanova whose Juliet had become an icon in the Soviet Union. Čanga's performance was brilliant in its monolithic way of Prokofiev's score and because of the pure style of Renaissance, done by set designer Edgars Vārdaunis and costume designer Marga Spertāle.

Chief ballet master Aleksandrs Lembergs (1921–1985) of Opera staged his *Romeo and Juliet* in 1982. This ballet production was quite laconic and it was staged in neoclassical choreography. Later it was said that *Romeo and Juliet* was the purest in style of all ballets by Lembergs.

The third *Romeo and Juliet* was staged by guest-star, Russian ballet dancer and ballet master Vladimir Vasilyev (b. 1940) in 1999. The choreography of the performance also was done in neoclassical style and the most significant nuance of the performance was the use of the orchestra. The orchestra was placed on the back part of the stage with the aim to bring closer music to the action of the ballet.

Prokofiev's *Cinderella* was also staged three times in Latvian National Opera. The first staging was done by Jevgeņijs Čanga in 1953. The staging became indicative due to beautiful sets and scenery by Čanga's best co-workers Vārdaunis and Spertāle. Although Čanga's *Cinderella* was staged

much in the traditions of drama ballet and was rather short of dance, the performance has remained in the history of Latvian ballet as a successful example of fairy-tale ballet.

Next time *Cinderella* was staged after 38 years (1991) and the author of the choreography was guest choreographer René Pegliasco. He tried not only to renovate the fairy-tale on the stage but also to use more prosaic ideas pertaining to the 20<sup>th</sup> century. The conception to combine such ideas with *Cinderella's* libretto proved to be wrong and Pegliasko's *Cinderella* had no much success with the audience.

The third staging of *Cinderella* (2005) was linked with the loudest scandal in the history of Latvian ballet. The guest ballet master Radu Poklitaru (b. 1972) staged *Cinderella* in a controversially interpreted surrounding – in the *house of ill fame*. The idea of the *red lights* surrounding, Stepmother as the owner of the house and her daughters as the prostitutes, as well as the homosexual Prince's Teacher in the role of the Good Fairy was very popular among young people, and Poklitaru ballet was a very big success. Owing to the problems with Sergei Prokofiev copyright heirs after few performances Poklitaru's *Cinderella* was withdrawn from the repertoire.

Prokofiev's *The Prodigal Son* also witnessed only a few performances in the Opera. It was staged by Estonian guest choreographer Mai Murdmaa (b. 1938) and was especially done for ballet dancer Gennady Gorbaniev's creative ballet night in 1978. The Murdmaa's version of *The Prodigal Son* was ascetic and very controversial.

Sergey Prokofiev's ballets have quite regularly been staged in Latvian National Opera, and the relevant productions have been different in style and conception. The humane idea comprised both in the score and libretto of his ballets, especially in *Romeo and Juliet*, has always been preserved in the tradition of Latvian ballet.

### Literatūra

1. Anderson, Zoe. *Romeo and Juliet* // The Independent. 2004, July 29.
2. Beinartoviča, Baiba. *Skatītājiem nolaupītais sapnis* // Latvijas Avīze. 2005, 18. jūnijs.
3. Bērziņa, Vizbulīte. *Eju pārveersties skaņā*. Rīga: Liesma, 1969.
4. Bite, Ija. *Haris. Viss par Harald Ritenbergu*. Rīga: Ulma, 2007.
5. Bite, Ija. *Latvijas balets*. Rīga: Pētergailis, 2002.
6. Bite, Ija. „*Romeo un Džuljeta*” atkal Rīgā // Literatūra un Māksla. 1982, 7. maijs.
7. Dougill, David. *Dance: That sinking feeling* // The Sunday Time. 2004, August 1.
8. Morozovs, Sergejs. *Prokofjevs*. Rīga: Liesma, 1970.
9. Prokofjevs, Sergejs. *Autobiogrāfija / Tulkojis Vilnis Eihvalds*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1963.
10. Silīņa, Elza. *Anna Priede // Teātris un Dzīve, 5 / Sakārtojusi Lilija Dzene*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1961, 223.–254. lpp.



11. Siliņa, Elza. „Romeo un Džuljeta” LPSR Valsts Operas un baleta teātrī // Padomju Jaunatne. 1953, 9. aprīlis.
12. Tivums, Eriks. *Nakts ar primabalerīnu*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.
13. Tivums, Eriks. *Romeo – vienīgais un nostalgiskais* // Padomju Jaunatne. 1982, 24. septembris.
14. Tivums, Eriks. *Vārda „pirmoreiz” ritmā* // Padomju Jaunatne. 1979, 25. aprīlis.
15. Redepenning, Dorothea. *Prokofiev, Sergey* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Edited by Stanley Sadie. Second Edition. Volume 20. London: MacMillan Publishers Limited, 2001, pp. 404–423.
16. *The Oxford Dictionary of Dance* / Edited by Debra Craine and Judith Mackrell. Oxford University Press, 2000.
17. Zosts, Valērijs. „Pelnušķīte” LPSR Valsts Operas un baleta teātrī // Cīņa. 1954, 8. janvāris.
18. Б[рамс], Як[ов]. *Рижский балет на новых путях* // Сегодня. 1933, 28 апреля, 1-е изд.
19. Нестьев, Израиль. *Прокофьев*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957.
20. *Русский балет: энциклопедия* / Ред. Е. П. Белова [и др.]. Москва: Большая российская энциклопедия, Согласие, 1997.
21. Савкина, Наталия. *Сергей Сергеевич Прокофьев*. Москва: Музыка, 1981.

#### **Citi avoti**

22. LPSR Valsts operas un baleta teātra Māksliniecišķās padomes sēde 1953. gada 21. decembrī // Latvijas Valsts arhīvs, 260 – 1 – 11.
23. LPSR Valsts operas un baleta teātra Māksliniecišķās padomes sēde 1953. gada 23. decembrī // Latvijas Valsts arhīvs, 260 – 1 – 11.