

# ALEKSANDRS LEMBERGS BALETMEISTARU HELĒNAS TANGIJEVAS-BIRZNIECES UN JEVGEŅIJA ČANGAS IESTUDĒJUMOS<sup>1</sup>

Baiba Beinaroviča

Periods no 1945. līdz 1965. gadam bija laiks, kad latviešu baletu pārmaiņus vadīja divi interesanti baletmeistari un lielas personības: Helēna Tangijeva-Birzniece (1945–1952, 1956–1965 galvenā baletmeistare) un Jevgeņijs Čanga (1950–1961 baletmeistars). Viņu ieguldījums ir iezīmīgs ar daudzu oriģinālbaletu, klasisko baletu redakciju un padomju baletu inscenējumiem uz Valsts operas un baleta teātra skatuves. Tangijeva-Birzniece un Čanga pārstāvēja dažādas baleta skolas un atšķirīgus virzienus baletmākslā, tāpēc šis laiks bija interesants dejojājiem un skatītājiem. Tas arī iegājis vēsturē kā periods, kurā notika baletmeistaru sāncensība, valdīja nesaskaņas un tika izmantoti dažādi paņēmieni, lai pierādītu savu profesionālo pārākumu vai taisnību. Šī laikposma repertuārs ietvēra stilistiski daudzveidīgus baletu iestudējumus, kuru kopaina bagātināja kā latviešu baleta vēsturi kopumā, tā abu baletmeistaru daiļradi.

Aleksandrs Lembergs (1921–1985) bija baleta premjers tieši šajos divdesmit auglīgajos gados. Viņš dejoja abu horeogrāfu iestudējumos, tajos nobrieda viņa radošā personība, pilnveidojās dejojāja un aktiera talants un attīstījās nākošā baletmeistara mākslas iedīgļi.

Lembergu kā dejojāju nenoliedzami ietekmēja viņa pedagogi, kuru vidū bija Harijs Plūcis, Aleksandra Fjodorova, Ļevs Ļvovs-Fokins un Ļubova Jegorova. Uz Lembergu kā horeogrāfu tādu pašu iespaidu atstāja baletmeistari, ar kuriem viņš strādāja – Birgers Bartolēns Parīzē, Osvalds Lēmanis ar barokāli krāšņo, neizsmeļamo horeogrāfisko fantāziju, Tangijeva-Birzniece ar trāpīgo tēlainību un nevainojamo stila izjūtu, Čanga ar strukturēti režisorisko pieeju iestudējumam, loģiski pārdomāto sižeta virzību un tēlu attīstību.

Tūlīt pēc Otrā pasaules kara latviešu balets sāka pamazām atgūties no dramatiskās situācijas, ko bija radījušas gan divu okupācijas režīmu represijas, gan daudzu dejojāju emigrācija. Par trupas galveno baletmeistari 1945. gadā tika iecelta Helēna Tangijeva-Birzniece (1907–1965). Viņa bija mācījusies Petrogradas baletskolā un absolvējusi to kā Agripinas Vaganovas otrā izlaiduma audzēkne. No 1924. līdz 1927. gadam Tangijeva-Birzniece dejoja Kirova teātrī un pārstāvēja t. s. Pēterburgas jeb Ļeņingradas skolu, kas pazīstama ar nevainojamu akadēmiskās dejas stilu un virtuozu tehniku. No 1927. gada viņa bija Latvijas Nacionālās operas balerīna, galveno lomu atveidotāja, kas izcēlās ar spožu tehniku un temperamentīgu dramatisko tēlojumu. Lai gan Tangijeva-Birzniece beidza baletskolu Vaganovas metodes izstrādes sākumposmā, viņa bija īsta Vaganovas tradīciju turpinātāja,

<sup>1</sup> Rakstā netiek aplūkotas visas lomas, kas Lembergam bija uzticētas šo baletmeistaru darbos. Izraudzīti vai nu Tangijeva-Birznieces un Čangas zīmīgākie iestudējumi, vai interesantākās, svarīgākās lomas paša Lemberga repertuārā.

turklāt pēckara periodā regulāri brauca uz Ļeņingradu papildināties – apgūt jauno Vaganovas metodē, skatīties, kas Kirova teātrī ir iestudēts un ko varētu pārņemt Rīgā.

Tangijeva-Birzniece bija jau pierādījusi savas inscenētājas spējas, 1935. gadā iestudējot Ādolfa Adāna *Korsāru*. Laikposmā no 1945. līdz 1965. gadam viņa Valsts operas un baleta teātrī iestudēja vairāk nekā 20 baletus. To vidū bija četras Mariusa Petipā veidotas baletu redakcijas (Pētera Čaikovska *Gulbju ezers* un *Apburtā princese*, Ludviga Minkusa *Dons Kihots*, Aleksandra Glazunova *Raimonda*), *Šopeniāna* (Friderika Šopēna mūzika Glazunova orķestrācijā, horeogrāfs Mihails Fokins) un Čaikovska *Riekstkodis* (horeogrāfs Vasilij Vainonens), vienpadsmit horeogrāfiskās oriģinālversijas un padomju baletu redakcijas (Borisa Asafjeva *Bahčisarajas strūklaka*, Reinholda Gliēra *Sarkanā magone*, Aleksandra Kreina *Laurensija*, Johana Štrausa *Pie zilās Donavas*, Mihaila Čulaki *Jaunība* un *Pasaka par popu un viņa kalpu Baldu*, Sergeja Rahmaņinova *Simfoniskās dejas*, Morisa Ravela *Bolero* un *Spāņu rapsodija*, Džoakīno Rosīni *Brīnumlilles*, Sergeja Balasanjana *Šakuntala*) un pieci oriģināliestudējumi ar latviešu komponistu mūziku (Anatola Liepiņa *Laima*, Jāzeps Vītola *Dārgakmeņi*, Romualda Grīnblata *Rigonda*, Oļega Barskova *Neglītais pilēns*, Emīla Dārziņa *Melanholiskais valsis*). Tādējādi šī māksliniece bija kļuvusi par ražīgāko horeogrāfi latviešu baleta vēsturē. Lembergs dejoja lomas ļoti daudzos Tangijevas-Birznieces iestudējumos, viņi bija līdzgaitnieki un domubiedri mākslā. 20. gadsimta 60. gadu pirmajā pusē, kad Tangijeva-Birzniece centās saskatīt trupā nākošos horeogrāfus, Lembergs bija viņas asistents, iestudējot Čulaki baletu *Pasaka par popu un viņa kalpu Baldu* (1962).

Tūlīt pēc kara Lembergs bija trupā vienīgais, kurš varēja premjera līmenī dejojot kā klasiskajos baletos, tā pretendēt uz lomām jaunajā repertuārā. Viņš bija apveltīts ar lieliskām dejas dotībām – ideālu, slaidu augumu, pagarinātām līnijām, izstrādātu tehniku, neatvairāmu skatuvisko šarmu. Viņš bija arī izcils partneris divdejās, un daudzas balerīnas slavēja viņa spēcīgās un ērtās rokas un drošības sajūtu, ko viņš iedvesa partnerēm (Beinaroviča 1998: 46, Lembergs 1985: 92). Vienlaikus Lembergs spēja būt arī māksliniecisks egoists, ja to prasīja teātris un skatuve.

Taču, īsti neuzsācis dejojot pēckara baletā, viņš 1945. gadā tika apcietināts un izsūtīts uz Baškīriju. Teātrī Lembergs atgriezās 1948. gadā ar iedragātu veselību, un mainījies bija arī viņa raksturs. Agrākais saulainais premjers bija apdzisis, viņa tēlos neviļus parādījās rūgtā dzīves pieredze, tomēr viņš nekad nevienam nežēlojās, paturot fiziskās un morālās sāpes sevī.

Divi pirmie Lemberga jauniestudējumi pie Tangijevas-Birznieces bija *Laima* un *Laurensija*; tajos spoži parādījās viņa solista un partnera izcilās īpašības. Austri **Anatola Liepiņa baletā *Laima*** (1947) Lembergs

sāka dejojot tikai 1953. gadā, kad baletmeistare pēc simtās izrādes izveidoja jaunu iestudējuma versiju. Šis balets jau bija atnesis zvaigžņu stundu Janīnai Pankratei titullomā, taču arī emocionāli siltais duets ar Lembergu kaldināja Pankrates lielos panākumus. 1949. gadā uzvestajai **Aleksandra Kreina *Laurensijai*** pamatā bija baletmeistara Vahtanga Čabukiani Ļeņingradas versija, kuru Tangijeva-Birzniece bija iestudējusi savā horeogrāfijā un inscenējumā. Kā atzīmēja recenzenti, izrādē bija „labi izveidoti dejiskie momenti, sevišķi spāniskās raksturdejas gitana un flamenko“ (Siliņa 1960: 214); vienlaikus atzīmēts, ka nav panākta nepieciešamā spriedze, cīņas gars baleta finālā (Siliņa 1960: 214). Tomēr visumā Tangijeva-Birzniece vairījās savos iestudējumos uzsvērt cīņas aspektu vai tautas heroizāciju, kas nereti bija raksturīga padomju baletiem, un pārmetumus par to savas karjeras laikā saņēma šad un tad. Tikmēr Lemberga Frondoso veltīti visatzinīgākie vārdi:

„Kā veiklu partneri un teicamu dejojāju sevi parādīja talantīgais Aleksandrs Lembergs [..]. Apbrīnojama ir mākslinieka tehniskā gatavība, soļu vieglums un elegances. Viņa temperamentīgais dienvidnieka tēls viscaur izturēts, jauneklīga spraiguma pilns“ (Kokle 1949).

Lembergs pats augstu vērtēja Frondoso lomu, akcentējot ne vien partijas horeogrāfisko sarežģītību, bet arī dramatisko piesātinājumu un aktieriskā pārdzīvojuma iespējas. Gan kā interprets, gan vēlāk jau baletmeistara statusā viņš uzskatīja, ka *Laurensija* būtu pelnījusi paliekošāku vietu latviešu baleta repertuārā (Lembergs 1985: 74–75). Diemžēl šī darba librets un samākslotais fināls, kā arī padomju ideoloģijas klātbūtne padarīja iestudējumu latviešu publikai nebaudāmu, un tas nebija iemīļots. Paradoksāli, ka tā pati publika bija ļoti iecienījusi pseidovēsturisko un salkano baletu *Laima*. Acīmredzot šeit nozīme bija latviskajai tēmai, kā arī Tangijevas-Birznieces talantīgajam inscenējumam un veiksmīgajiem horeogrāfiskajiem atradumiem.

Lembergs bija īsts klasiskā baleta premjers, un viņa talants pilnībā spēja izpausties Tangijevas-Birznieces krāšņajos iestudējumos. Jāatgādina, ka šī māksliniece ir viena no ievērojamākajām klasisko baletu inscenētājām latviešu baleta vēsturē. Būdamā Ļeņingradas skolas audzēkne, viņa kopš bērnības uz Kirova teātra skatuves bija redzējusi Petipā un Fokina baletus, augusi un skolojusies šo baletu tiešā iespaidā, mācījies pie pedagogiem, kuri paši bija dejujuši šajos baletos vēl pie Petipā un Fokina. Tādējādi Tangijeva-Birzniece bija burtiski uzsūkusi sevī krievu klasiskā baleta tradīcijas un skolu, Pēterburgas dejas manieri, bijīgu attieksmi un lielu pietāti pret šo klasikas mantojumu. Savās klasisko baletu redakcijās viņa nekad neatļāvās kardinālus pārveidojumus, un tās izcēlās ar stila izjūtu, gaumi un perfektu materiāla pārzināšanu. Vienīgā reize, kad Tangijeva-Birzniece būtiski piekāpās ideoloģijas spiedienam, bija *Gulbju ezera* iestudējums 1951. gadā versijā ar laimīgu finālu. Pati māksliniece nekad nebūtu atļāvusies šādu *vaļību*,

taču tāda nereti bija prakse *Gulbju ezera* iestudējumos 50. gadu Padomju Savienībā. Baletmeistares vienīgais un nepārliecinošais arguments bija, ka Čaikovskis esot rakstījis mūziku „izdomātam libretam“ (*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts* [...] 1951a). Vienlaikus Tangijeva-Birzniece, būdama 20. gadsimta horeogrāfe, veica izmaiņas tajās baleta epizodēs, kurās bija lietderīgi pantomīmu aizstāt ar deju, lai piešķirtu izrādei laikmetīgāku tempu un paspilgtinātu masu skatus. Māksliniece rēķinājās ar modernā cilvēka uztveri un gaumi, tāpēc isināja garos baletus, kur tas bija nepieciešams, vienlaikus nekaitējot klasikas mantojumam.

Lembergs Tangijevas-Birznieces klasisko baletu redakcijās atveidoja Zigrīdu (*Gulbju ezers*), Dezirē (*Apburtā princese*), Žanu de Briēnu (*Raimonda*) un Bazilu (*Dons Kihots*). Viņš bija pirmais latviešu baleta premjers, kurš spoži dejoja akadēmiskā repertuāra partijas un atbilda romantiskā prinča veidolam, turklāt katru no šiem prinčiem apveltīja ar savu, atšķirīgu raksturu. Pēckara posmā Lembergs arī pirmais Latvijā ieviesa no Krievijas nākušo heroisko dejas manieri ar tai raksturīgo virtuoziāti, bravūru un cildenumu. Šādi tolaik bija pieņemts atveidot galvenos varoņus Kreina baletā *Laurensija*, arī vairākos Latvijā neiestudētos baletos (Borisa Asafjeva *Parīzes liesmas*, Andreja Balančivadzes *Kalnu sirds* u. c.). Šo bravurīgo dejas manieri ar plašiem *port de bras*, akcentētām pozām, lidojošiem lēcieniem laika gaitā sāka plaši izmantot arī akadēmiskajos baletos – īpaši vīriešu variācijās, kas kļuva arvien virtuoziākas un pretendēja uz patstāvīgu vietu baletu struktūrā. Lembergs jaunajai tendencei atbilda lieliski, jo tā sakrita ar viņa vēlmi izcelt savu lomu, nepazust uz balerīnas fona un demonstrēt gan dejas tehniku, gan spilgtu aktieriskumu. Turklāt šim dejojājam piemita īpaša harisma – valdzinājums, kas, ieslēgts lielo acu izteismīgajā skatienā un platajā smaidā, spēja aizkustināt un mudināja just līdzī. Viņš bija arī, iespējams, pirmais baletmākslinieks pēckara Latvijā, kuru varēja dēvēt par meiteņu elku un kurš lika *kust* skatītāju sirdīm.

Lemberga visvairāk dejojā un filigrānāk izstrādātā klasiskā baleta loma bija princis Zigrīds **Pētera Čaikovska** *Gulbju ezerā*. To apliecina recenzentu atsauksmes, piemēram, šāds vērtējums:

„Prinča Zigrīda lomā A. Lembergs sniedz pareizu, psiholoģiski attaisnotu tēlu. Patīkami atzīmēt, ka mākslinieks atteicies no dažiem spēles paņēmieniem, kas agrāk pazemināja viņa priekšnesuma vērtību. Lemberga tēlojums izturēts visās detaļās, pārliecina un saista ar savu cildeno vienkāršību. Dejojums viegls un scēniski pievilcīgs“ (Sam-Hiors 1951).

Un vēl:

„Prinča Zigrīda lomu izpilda Aleksandrs Lembergs, pareizi to parādot atturīgā, tīkamā tēlojumā. Viņa tēls iegūst baleta darbībā attīstošu kāpinājumu, kas to padara ticamu“ (Dzelme 1951).

Lembergs pats lēsa, ka *Gulbju ezerā* 20 gadu laikā uzstājies vismaz 200 reizes, no tām gandrīz 150 reizes kopā ar Annu Priedi (Lembergs 1985: 91).

Sevišķi mīlas dejotājam bija lomas Tangijevas-Birznieces iestudētajos baletos *Pie zilās Donavas* (1957) un *Simfoniskās dejas* (1961). Dažāda mūzika un arī dažādi stāsti, taču Franča un Mākslinieka tēlos interprets juta divainu paralēli ar savu mūžu. Francis **Johana Štrausa** valšu un polku caurstrāvotajā uzvedumā *Pie zilās Donavas* atklāja jaunu akcentu Lemberga radošajā rokrakstā. Ne reizi vien viņam bija nācies izvēlēties starp dzīvi mākslā un dzīvi ārpus tās, tāpēc Franča svārstīšanās un nenoteiktība bija tuva un saprotama. Savukārt Mākslinieks *Simfoniskajās dejās* (**Sergeja Rahmaninova** mūzika) sāpīgi sasaucās ar Lemberga paša reālo mūža gājumu, izsūtījumu, dzīvi svešumā un ilgām pēc dzimtenes. Šajos baletos Tangijeva-Birzniece bija uzminējusi Lemberga smeldzīgo stīgu un ļāva viņam to izdejojot.

Līdz 1958. gadam Tangijeva-Birzniece nebija strādājusi ar viencēliena baletiem – tikai ar apjomā lielākiem darbiem. Tie sniedza iespēju izvērst atsevišķas dramaturģiskās blakuslīnijas (piem., ieviest draugu tēlus, iestudēt pantomīmas skatus, veidot plašākus ansambļus u. tml.). Viencēlieni šādu iespēju tikpat kā izslēdz: baletmeistaram jākoncentrējas uz galveno dramaturģisko līniju, un arī horeogrāfiskajam risinājumam jābūt lakoniskam. Tomēr **Morisa Ravela** *Bolero* iestudējumā (1958) Tangijevai-Birzniecei izdevās spoži īstenot šos principus. Horeogrāfija tika veidota ar īsteni spāniskiem akcentiem un reizē – pietiekami vispārēji, lai atklātos ne vien spāņu tavernas gaisotne, bet arī baleta abstraktais līmenis.

Baletmeistare bija iecerējusi galveno vērību veltīt trim solistiem un kordebaletu izmantot tikai, lai tā radītais fons niansēti bagātinātu solistu iezīmēto emocionālo attiecību gammu. Spānieša loma *Bolero* kļuva par vienu no pēdējām lielajām Lemberga lomām. Šajā baleta miniatūrā viņš spēja atklāt visu savu māksliniecisko meistarību, maksimāli izcelt dejotāja psihofizisko sniegumu, turklāt panākumu atslēga bija nevis virtuozī tehnika triki, bet nobrieduša aktiera, liela meistara harisma, prasme radīt iekšējo spriedzi, kas saista skatītājus un neļauj atslābt uzmanībai. Recenzente Vera Krasovska rakstīja:

„Tā ir dejas ar lielo burtu, jo izsaka visu: jēgu, darbību, jūtas. Asa dziļa, ietekmīga, pirmklasīgajā J. Pankrates, A. Spuras un A. Lemberga izpildījumā šī dejas darbība iziet ārpus spāņu tavernas šaurā loka, vispārinot tās traģisko būtību“ (Krasovska 1958).

Lai gan *Bolero* centrālais *pievilksanas spēks* slēpās Pankrates Spānietē, tomēr lielu burvību iestudējumam piešķīra arī abi pārējie solisti – Aleksandrs Lembergs un Alfrēds Spura. Ija Bite vēlāk kodolīgi atzīmēja, ka viņu „efektīgais dejojums ar vīrišķīgu kaisli izceļ un paspilgtina partneres sniegumu“ (Bite 2002). Ārkārtīgi spilgtais, emocionāli

piesātinātais sniegums vērtā Pankrates, Lemberga un Spuras *Bolero* no vien par latviešu baleta leģendu, bet arī par kanonu, kuram nav spējis tuvoties neviens cits sastāvs un neviena cita baletmākslinieku paaudze.

\* \* \*

Jevgeņijs Čanga (1920–1999) no 1940. gada bija Latvijas Nacionālās operas baletdejojātājs, taču lielu lomu viņa repertuārā nebija. 1950. gadā Čanga beidza Anatolija Lunačarska Valsts teātra mākslas institūta Baletmeistaru nodaļu. Viņš pārstāvēja t. s. Maskavas skolu, kas īpašu uzmanību veltīja izteiksmīgiem žestiem un pantomīmai, kā arī baletu sižetiem, to dramaturģiskajai loģikai. Šīs skolas ietvaros tika plaši izstrādāts drāmbaleta virziens – viens no raksturīgiem padomju baleta atzariem 20. gadsimta 30.–50. gados. Drāmbaleta uzvedumu pamatā lielākoties bija literāri darbi ar stingru režijas koncepciju, darbība un raksturi attīstījās secīgi un pakāpeniski. Drāmbalets bija atteicies no tradicionālajām klasiskās dejas strukturām, solistu partijās samazinājās dejas loma, toties paplašinājās aktieriskā slodze. *Tīrā* deja tika izmantota vienīgi tad, ja tā iekļāvās sižetā – svētku, balles vai teātra skatos. Drāmbaleta estētikai atbilda Čangas iestudētie baleti – Prokofjeva *Romeo un Džuljeta* un Hačaturjana *Spartaks*. Šie uzvedumi piesaistīja Latvijas publiku ar izcilu mūziku un labi veidotu dramaturģisko uzbūvi, taču tajos diemžēl tikpat kā neizpaudās horeogrāfija jēdziena tradicionālajā izpratnē: darbība aprobežojās ar plastiku un pantomīmu.

Laikā no 1950. līdz 1961. gadam Čanga Valsts operas un baleta teātrī iestudēja divus oriģinālbaletus (Ādolfa Skultes *Brīvības sakta* un Alfrēda Kalniņa *Staburadzi*) un piecas padomju baletu redakcijas (Farida Jarullina *Ali-Batir* jeb *Šuralē*, Sergeja Prokofjeva *Romeo un Džuljetu* un *Pelnrušķīti*, Arama Hačaturjana *Spartaku*, Klimentija Korčmarjova *Sārto ziediņu*), četras klasisko baletu redakcijas (Ādolfa Adāna *Žizeli* un *Korsāru*, Čezares Punji un Rikardo Drigo *Esmeraldu*, Ludviga Minkusa *Donu Kihotu*), bez tam 1993. gadā viņa horeogrāfiskajā vadībā tapa Aleksandra Glazunova *Raimondas* uzvedums. Lembergs bija nepārprotami Tangijevas-Birznieces *cilvēks* un abu baletmeistaru konfliktā turējās viņas pusē, tomēr viņš iesaistījās arī Čangas iestudējumos: dejoja tajos galvenās lomas un apliecināja savas dotības raksturlomu (otrā plāna un negatīvo personāžu) atveidā.

Pirmais Čangas iestudējums Rīgā bija **Ādolfa Skultes *Brīvības sakta*** (sākotnēji iecerētais nosaukums *Lelde*) pēc Raiņa lugas *Spēlēju, dancoju* motīviem (1950). Šis balets kļuva par jaunā mākslinieka diplomdarbu, beidzot Lunačarska Valsts teātra mākslas institūtu. Jau tolaik Čanga atradās spēcīgā drāmbaleta ietekmē. Tādējādi iestudējumā, neraugoties uz bagāto mūzikas materiālu, bija daudz pantomīmas un maz deju. Lembergs atveidoja spēlmani Totu un arī Kungu, savukārt uzveduma atjaunojumā 1957. gadā viņam bija uzticēta Barona loma.

Otrs Čangas iestudētais oriģinālbalets bija **Alfrēda Kalniņa** *Staburadze* (1957), kurā baletmeistars pārveidoja Eižena Leščevska sākotnējo libretu (šis Kalniņa balets ar nosaukumu *Staburags* bija iestudēts jau 1943. gadā).

Spriežot par uzvedumu kopumā, recenzenti atzīmēja, ka „pārāk daudz vietas libretā ziedots vides raksturošanai un tāpēc maz redzam galveno varoņu pārdzīvojumus“ (Drulle 1957). Vienlaikus tika atzīmēts, ka fantastikas epizodes tuvinājušas šo baletu teiksmi. Kritiķe Elza Siliņa gan norādīja uz vienpusību galvenā varoņa Kristapa atveidā, tomēr pati kā attaisnojumu minēja, ka loma „baleta dramaturģijā paliek nemainīga no sākuma līdz beigām“ (Siliņa 1957), līdz ar to saprotams, ka dejotājs nevar sevi pilnvērtīgi parādīt. Jāsecina, ka Čanga vēl septiņus gadus pēc savas diplomizrādes joprojām mīlēja pievērsties detalizētam vides atainojumam, turpretī mazāku uzmanību veltīja horeogrāfijai un iespējai paust baleta episkos momentus un tēlainās idejas ar horeogrāfijas līdzekļiem. Šo Čangas darba metodi izceļ kritiķis J. Bērziņš: „Čanga izvirzīja sev uzdevumu – radīt tādu horeogrāfisku inscenējumu, kurā ikviens moments ir svarīgs galvenās darbības mērķtiecīgai virzībai, tēli sasaistās cits ar citu dramaturģiski viengabalainā ansablī“ (Bērziņš 1958). Diemžēl baletā šādi centieni ātri sevi izsmēļ, jo horeogrāfiskajiem izteiksmes līdzekļiem to ietvaros ir maz iespēju izpausties. Tāpēc baleti, kas veidoti atbilstoši iepriekšminētajiem principiem, ātri kļūst vienveidīgi, un bagātīgais dramaturģiskais saturs neatsver horeogrāfisko nabadzību. To pierādīja arī drāmbaleta kā virziena relatīvi īsais mūžs un biežie kritikas pārmetumi Čangam. Abos oriģinālbaletos – *Brīvības sakta* un *Staburadze* – Lembergam neizdevās atklāt savu dejotāja talantu pilnībā, jo baletmeistaru vairāk interesēja režijas un drāmbaleta paņēmieni. Tota un Kunga, kā arī Kristapa lomas neguva nozīmīgu vietu Lemberga radošajā darbībā.

1951. gadā Čanga iestudēja **Čezares Punji** un **Rikardo Drigo** *Esmeraldu*, baletu, kura saknes meklējamas romantisma laikmetā – 19. gadsimta vidus franču baletmeistara Žila Pero daiļradē. Čanga pašā būtībā mainīja *Esmeraldas* vides traktējumu. Viktora Igo romānā *Parīzes Dievmātes katedrāle*, kas ir Punji un Drigo baleta pamatā, atainoti viduslaiku Parīzes zemāko slāņu pārstāvji: čigāni, kas tiek vajāti un diskriminēti, zagļi un noziedznieki, invalīdi un padibenēs. Savukārt padomju laikmeta ideoloģiskā prasība par *labo tautu* lika baletmeistaram nostāties pret literāro un vēsturisko patiesību – proti, atteikties no Parīzes padibeņu un invalīdu tēlojuma pirmajā cēlienā, tā vietā rādot tautu „jaunā, pozitīvā traktējumā“ (*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts* [...] 1951b). Starp norādēm, kas dotas iestudētājiem pēc izrādes pieņemšanas, sastopama, piemēram, šāda: „revidēt finālu, pastiprinot tautas uzvaras gaviles“ (*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra*



Inta Karule (Skaidrīte) un Aleksandrs Lembergs (Kristaps) *Staburādes* iestudējumā. Foto no Latvijas Nacionālās operas arhīva

*kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts* [...] 1951b). Šādi ieteikumi parasti tika izpildīti: kompromisus – piekāpšanos sava laika *vareno* prasībām – Čanga pieļāva daudz biežāk nekā Tangijeva-Birzniece. Iespējams, ka tie saskanēja ar viņa idejisko pārliecību, jo jāatceras, ka Čanga bija teātra partijas komitejas sekretārs; taču iespējams arī, ka citādi viņš nebūtu varējis iestudēt tos baletus, kurus vēlējās – *Esmeraldu, Romeo un Džuljetu, Spartaku*.

Lembergs *Esmeraldā* atveidoja Febu Šatopēru – aristokrātisku bruņinieku, kurš savaldzina mazās čigānietes (titulvarones) sirdi, taču paša raksturs un arī laikmetam raksturīgā kārtu barjera Febam neļauj atbildēt šīs sievietes jūtām. Čangas iestudējumā galvenā vieta tika atvēlēta Esmeraldai, Kvazimodo, kā arī Klodam Frolo, turpretī Febs bija iecerēts kā tēls, kas pasvītvoja tolaik padomju mākslā saasināti izceltos sociālos pretstatus, un šī varoņa nozīme uzvedumā bija samērā maza. Febam netika piešķirta plaša dejiska partija, un viņa atveidotājam lielāka iespēja bija atklāties pantomīmā; viss, ko recenzenti varēja atzīmēt par Lemberga Febu un Pankrates Flēru de Lisu, bija viņu iznesība, skaistums un elegances (Zosts 1952).

Divi veiksmīgākie un dejotāja karjerā nozīmīgākie Lemberga kopdarbi ar Čangu bija *Romeo un Džuljetas* iestudējums (1953: *Romeo*, vēlāk arī *Tibalts*) un *Žizeles* redakcija (1956: *Alberts*, vēlāk arī *Hilarions*).

Lemberga un Pankrates debija **Sergeja Prokofjeva *Romeo un Džuljetas*** iestudējuma trešajā sastāvā notika 1953. gada 5. martā. Tā bija Staļina (un arī baleta komponista Prokofjeva) nāves diena, un skatītājiem pēc izrādes bija liegts pasniegt dejotājiem ziedus; Pankrate to pieminēja visu mūžu (Pankrate 1996). Gan viņa, gan Lembergs bija nobriedušākie savu lomu atveidotāji, abiem bija skaidrs vēstījums – spēcīgu personību cīņa par tiesībām mīlēt. Abi dejotāji bija ar pietiekami lielu dzīves pieredzi, lai *Romeo un Džuljetas* pirmās tikšanās jūsmu padarītu dziļāku un uz tās pamata būvētu lielu, stipru mīlestību. Viņu duetam Leonīda Lavrovska un Jevgeņija Čangas patētiskā horeodrama bija īpaši piemērota.

Albertu (**Ādolfa Adāna *Žizele***) Lembergs uzskatīja par vienu no tām klasiskā baleta vīriešu lomām, kurās dejotājs var parādīt sevi vispilnvērtīgāk, jo šīs partijas atveidam nepieciešama ne vien virtuozā tehnika, bet arī dziļš pārdzīvojums, tēla izaugsme un liels dramatisms. Viņam patika interpretēt baleta finālu tā, ka viņa *Alberts* sajūk prātā pie *Žizeles* kapa, tādējādi sodot savu varoni par neapdomību un vieglprātību (Lembergs 1985: 96). Šāds traktējums atspoguļoja ne vien nianšu bagātību un mākslinieka iekšējo pārliecību, bet arī Lemberga kā dejotāja māksliniecisko briedumu un patstāvību. Čanga *Žizeli* bija iestudējis, maksimāli cenšoties saglabāt šī senā baleta romantisko būtību un klasisko skaidrību, kā arī neskarot *Žizeles* un Alberta lomu horeogrāfisko skaistumu un psiholoģisko saturu. Tāpēc ne vien



titulloma, bet arī Alberta tēls bija iespējami tuvināts oriģinālveidolam, atbilstoši horeogrāfu Žila Pero un Mariusa Petipā iecerei. Šis Čangas iestudējums piedzīvoja vairāk nekā 50 gadus ilgu skatuves mūžu.

1960. gadā Čanga īstenoja sarežģītu uzdevumu, iestudējot **Arama Hačaturjana** baletu *Spartaks*. Šim skatuves darbam raksturīga trijčelienu struktūra ar daudzām ainām un dažādām darbības vietām, un tā piemērošana Valsts operas un baleta teātra nelielajai skatuvei bija zināms izaicinājums, taču baletmeistars inscenētājs teicami pārvarēja grūtības. Čangas spēju uz relatīvi nelielās operas un baleta teātra skatuves adaptēt izrādes, kas ar vērienu iestudētas Ļeņingradā vai Maskavā, var uzskatīt par vienu no viņa baletmeistara darba lielākajām veiksmēm. Turklāt arī proporciju ziņā šie uzvedumi neatpalika no oriģināliem – diskutēt varēja vienīgi par to horeogrāfisko piepildījumu vai sižeta risinājumu.

Baletā *Spartaks* Lembergs, būtu vēlēties atveidot titullomu; skaļi gan viņš to netika atzinis. Teātrī tobrīd valdīja kārtējās nesaskaņas starp galveno baletmeistari Tangijevu-Birznieci un partijas sekretāru Čangu; abu baletmeistaru tiešajā vai slēptajā konfliktā nereti tika iesaistīti arī dejotāji un viņiem atvēlētās lomas. Iespējams, tieši šī iemesla dēļ Lembergam kā Tangijevas-Birznieces atbalstītājam Spartaka loma gāja secen. Tomēr nedrīkst aizmirst vēl kādu aspektu: dejotājam bija jau 39 gadi un tehniskās iespējas tuvojās norietam. Spartaka partija, lai gan virtuozī ne tik piesātināta kā klasiskā repertuāra lomas, tomēr ir tehniski sarežģīta, un, Čangasprāt, ar māksliniecisko pieredzi vien tajā bija par maz. Varbūt visi šie iemesli kopumā arī noteica, ka Lembergam tika Spartaka antagonista Krasa loma. Čanga nebija celmlauzis ne horeogrāfijas mākslā, ne cīņā ar partijas un ideoloģijas aparātu, tāpēc viņš diez vai būtu uzdrošinājies radīt ko līdzīgu Māra Liepas Krasam, kāds tas parādījās astoņus gadus vēlāk Lielajā teātrī, Jurijs Grigoroviča iestudējumā; taču arī Čangas izrāde, salīdzinot ar Leonīda Jakobsona iestudēto *Spartaku* Maskavā (1956), esot bijusi dziļāka. Tomēr kritikā sastopami arī pārmetumi – „dejas ir horeogrāfiski nabadzīgas, statiskas, tāpēc balets brīžiem gandrīz līdzinās pantomīmai” (Stumbre 1961). Baleta vēsturniece Ija Bite atzīst, ka tādējādi 1960. gada Rīgas Krass atspoguļoja drāmbaleta štampu buketi: „[...] vecojošs ciniķis, izvirtis uzdzīvotājs, īpaši bīstams nevis atklātā cīņā, bet gan iznīcināšanas un atriebības kārē” (Bite 2002: 236). Šāds Krasa tēls atbilda baletmeistara iecerei, taču nespēja atstāt būtiskas pēdas Lemberga dvēselē.

\* \* \*

50./60. gadu mīļā Lembergs tuvojās baletdejojāja pensijas vecuma sliekšnim; arī izsūtījuma sekas lika sevi manīt, un viņš pamazām sāka pāriet uz raksturlomām un epizodiskām lomām.

1959. gadā Tangijeva-Birzniece radīja horeogrāfisko versiju vienam no saviem spilgtākajiem iestudējumiem – **Romualda Grīnblata** baletam **Rigonda**. Lembergam tajā bija epizodiskā Plantatora loma (tiesa, trīs izrādēs viņš atveidoja arī Rigondas salas jaunieci Ako). Plantators bija iecerēts kā pozitīvā varoņa Ako pretmets, savukārt *bakhantiskā* aina uz jahtas – kā kontrasts Rigondas salinieku vienkāršajai, naivajai dabas bērnu dzīvei. Neiztika arī bez nodevām padomju ideoloģijai, jo Plantators un viņa vide bija ne vien antagonisti Rigondas iemītniekiem, bet arī kapitālisma sejas iemiesotāji; 60. gados, kad ideoloģiskā cīņa ritēja pilnā sparā, šāds tēlu risinājums bija pašsaprotams. Tomēr Tangijeva-Birzniece nevēlējās iet vienkāršāko ceļu, visus negatīvos varoņus uztverot tikai kā ļaunuma iemiesojumu – viņa ļāva interpretiem pašiem strādāt pie tēlu izveides. Piemēram, Lembergs Plantatora lomā izmantoja aktiermeistarības līdzekļus un pilnībā iztika bez groteskas elementiem, vismaz tā izvairoties no plakātiska šabloniskuma. Arī Marģera Zariņa atsauksme apstiprina, ka Lembergs tiešām spējis izcelties: viņš sniedzis „atturīgi veidotu, bet ļoti pārlicinošu plantatora tēlu bez mazākām šaržēšanas pazīmēm“ (Zariņš 1959). Atšķirībā no plūstošajām un harmoniskajām kustībām, kas raksturoja saliniekus, skatos ar Plantatoru dominēja grafiski skaidras un asas, pat it kā *noasinātas* kustības; tās ļāva uzskatāmi parādīt, ka šie varoņi ir kā pretstats Rigondas iedzīvotājiem visās nozīmēs. „Jahtas pavēlnieka un viņa draudzenes „mīlas duets“ ir ironijas pilns, jo mīlestību spēlē divi garlaikoti, vienaldzīgi cilvēki“, rakstīja Marģeris Zariņš (Zariņš 1959). Te atkal saskatāms tālaika ideoloģijas iespaids: tā nelabprāt pielāva domu, ka arī bagāti cilvēki varētu mīlēt; ja arī viņi mīl, tad šo vārdu var likt pēdiņās un runāt vienkārši par ironisku spēli. Kaut gan Lemberga Plantators saņēma atzinīgu vērtējumu, pats dejojājs uzskatīja, ka šajā baletā nav devis neko nozīmīgu un *Rigonda* nav atstājusi būtiskas pēdas viņa karjerā (Lembergs 1985: 106).

1961. gadā Čanga iestudēja **Ludviga Minkusa** *Dona Kihota* jaunu redakciju; šajā versijā Lembergam – savulaik izcilam saulainās un bezbēdīgās bārddziņa Bazila partijas interpretam – tika toreadora Espadas loma. Espadam faktiski ir tikai viens, toties efektīgs iznāciens un divdeja ar ielas dejojāju Rositu; mazāk spējīgs dejojājs šeit varētu arī *pazust*, bet gudrākam tā ir laba iespēja izcelties. Lembergam šajā nelielajā lomā izdevās palikt spilgtā skatītāju atmiņā. Mazā, švītīgā ūsiņa virs lūpas, grafiski akcentētās pozas un iekšējā pārlicība ļāva nepārprotami noprast: viņš atveido maģisku personību, kādam arī ir jābūt dižam toreadoram, visu spāņu pielūgsmes objektam.

1963. gadā Tangijeva-Birzniece iestudēja **Sergeja Balasanjana** *Šakuntalu* pēc senindiešu eposa motīviem. Nelielajā derviša Durvasa lomā, kas parādās tikai vienā baleta epizodē, viņa redzēja tieši Lembergu. Mazliet uzspēlētā nevērībā un glaimojot dejojāja prasmei no nekā izveidot spilgtu tēlu, baletmeistare atdeva Lembergam visu

atbildību par Durvasu, savukārt pati guva iespēju vairāk pievērsties tām lomām, kurās varēja apliecināt savu horeogrāfisko fantāziju par Indiju. Lembergs memuāros atceras:

„Kad sākās iestudēšanas darbs, Tangijeva-Birzniece teica: „Es no tās lomas neko nesaprotu, te taču nekas nav dejisks, un ko vispār var dejot tāds skrandains, netīrs vecis. Lai Saša nāk un mēģina, gan jau viņš to lomu iztaisīs.“ Kad ierados uz mēģinājumu, baletmeistare teica: „Tu nāc no tukšneša, esi ļauns, netīrs, nemazgājies vecs dervīšs, tev jānolād Šakuntala, un tālāk domā pats!“ Tā es arī veidoju šo epizodi“ (Lembergs 1985: 112).

Noniecīgajām Tangijevas-Birznieces norādēm par Durvasu dejotājs pats izveidoja iespaidīgu, rūpīgi pārdomātu raksturtēlu, tādējādi viņa nelielā epizode bija pamanāma un atmiņā paliekoša.

Lembergs arvien mēdza akcentēt tēla saturisko aspektu un spilgtu ārējo formu; tāpēc šādas lomas viņam pietāvēja un padevās, tās arī piešķīra jaunu dimensiju viņa dejotāja karjerai. Turklāt tajās jaunā gaismā varēja izpausties arī Lemberga kā bijušā premjera skatuviskās ambīcijas. Viņš vairs nevarēja būt pirmais klasiskajā dejā un izpildīt baleta galveno partiju, taču joprojām spēja būt pirmais t. s. *staigājošo lomu* interprets. Zīmīgi, ka šajā radošās darbības posmā Lembergs bieži vien atveidoja savu klasisko varoņu antagonistus. Agrāk viņš bija jaunais, starojošais Zigfrīds, Alberts, Romeo, turpretī tagad – burvis Rotbarts, Hilarions, Tibalts tajos pašos baletos. Atšķirībā no Arvīda Ozoliņa, kurš mīlēja izcelt savu lomu groteskā iezīmes un tēlus labprāt kariķēja, Lembergs raksturtēlus, pat negatīvos varoņus, neatveidoja groteskā gaismā. Viņš labprāt meklēja to pozitīvās rakstura īpašības vai vismaz centās rādīt negatīvos varoņus ar lepnu stāju, iezīmēt tajos ar skopiem žestiem un atturīgām manierēm kaut ko acij tīkamu. Nereti Lembergs mēģināja attaisnot savu varoņu rīcību – piemēram, Tibalta lomas atveidā dejotājs neizmantoja ne kariķēšanu, ne naidu un nepadarīja Tibaltu arī par akla ļaunuma iemiesojumu.

Tangijevas-Birznieces un Čangas iestudējumos Lembergs ir nodejojis visplašāko repertuāru un iezīmējis veselu latviešu baleta laikmetu. Viņam bijusi iespēja atveidot raksturā dažādus klasisko baletu varoņus, sākot ar domīgo, melanholisko princi Zigfrīdu un beidzot ar dēkaini korsāru Konrādu; vienlaikus šis mākslinieks viens no pirmajiem Latvijā būtiski paplašinājis vīriešu klasiskās dejas izteiksmes spektru. Lembergs bijis starp tiem, kas iavedis latviešu skatītāju un klausītāju vēl neierastajā Prokofjeva mūzikas pasaulē, iepazīstinājis ar padomju baletiem un jaunu dejas stilistiku, bijis daudzu horeogrāfisku oriģināliestudējumu līdzradītājs un spilgtu raksturu veidotājs.

Tangijevas-Birznieces un Čangas baletos Lembergs bieži dejojis kopā ar dzīvesbiedri Janīnu Pankrati, veidojot šarmantu un saskanīgu skatuves duetu. Viņi attēlojuši romantiskos mīlētājus *Laimā* un *Romeo un Džuljetā*, uzdzīvotājus Krasu un Egīnu *Spartakā*, izjusto, bet nepiepildīto

mūziķa Franča un dejotājas Franciskas mīlestību baletā *Pie zilās Donavas*, Mākslinieka un Zelta dāmas nesavienojamās attiecības *Simfoniskajās dejās*, fantastiski piesātināto ekspresiju *Bolero*. Kolēģi atceras, ka šis saderīgais skatuves duets tapa ne vien smagā darbā mēģinājumu zālē, bet arī temperamentīgā un pat vētrainā abu mākslinieku saskarsmē, kurā sadūrās divas spilgtas skatuves personības un divi neapšaubāmi lideri. Vienlaikus starp Lembergu un Pankrati valdīja liela sapratne un abpusēja cieņa, kas sekmēja rezultātu – spilgtas lomas un nevainojamas partnerības paraugu baleta izrādēs (Beinaroviča 1998: 40; Lembergs 1985: 89).

Tangijeva-Birzniecē un Čanga neapšaubāmi ir ietekmējuši Lembergu kā horeogrāfu; tomēr nav viegli nodalīt, kādas pēdas katrs ir atstājis. Lembergs mīlēja risināt laikmetīgas tēmas, izgaismojot aktuālus akcentus savos iestudējumos; iespējams, viņš vēlējās pateikt to, ko savulaik nespēja pateikt kā dejotājs, tāpēc arī tapa viņa versijas baletiem *Parīzes Dievmātes katedrāle* (oriģinālā *Esmeralda*), *Romeo un Džuljeta*, *Pērs Gints*, *Karmena* (oriģinālā *Karmensvīta*). Lembergs iestudēja gan formā spilgtus un domā koncentrētus viencēlienus, gan vērienīgas un monumentālas daudzcēlienu izrādes; kā horeogrāfs viņš īpašu uzmanību pievērsa vīriešu lomām, paplašinot to nozīmi arī klasiskajos baletos un izceļot vīriešu partijas savos oriģinālbaletos *Inku zelts*, *Pāns un Sīringa*, *Sprīdītis*.

No Tangijevas-Birznieces un Čangas Lembergs kā horeogrāfs, iespējams, pārmantojis vēlmi ļaut dejotājam pašam strādāt ar viņam uzticēto materiālu, apliecināt šādā veidā savu iztēli un intuīciju. Lembergam bija svarīgi, ka viņa izrādēs dejotāji ir radošas personības, faktiski – iestudējuma līdzautori, kuri spēj piedalīties tēla radīšanā mēģinājuma zālē un uz skatuves. Dejtāji šādu uzticēšanos ļoti novērtēja.

Lemberga baletmeistara mākslai bija raksturīgs spilgts kolorīts, viņa lielajos, monumentālajos iestudējumos bija labi pārdomāta dramaturģiskā struktūra. Taču kā horeogrāfs viņš vienmēr balstījās klasiskajā dejā, kurā saskatīja neizmeļamu iedvesmas avotu saviem modernā baleta meklējumiem. Lembergs nebija horeogrāfs novators, un pat viņa spožākais iestudējums, Žorža Bizē/Rodiona Ščedrīna *Karmena* ar spilgti laikmetīgu horeogrāfiju, tomēr nebija celmlauzis latviešu baleta vēsturē. Taču Lembergs arī nekad netika izvirzījis sev uzdevumu atklāt horeogrāfijā neatklāto. Mākslinieku neuztrauca, ja iestudējumam nepieciešamie horeogrāfiskie līdzekļi nebija novatoriski, neredzēti un absolūti oriģināli, jo priekšplānā viņam vienmēr bija skaidra doma – pašam savs vēstījums.

# ALEKSANDRS LEMBERGS IN THE BALLET PRODUCTIONS BY THE CHOREOGRAPHERS HELĒNA TANGIJEVA-BIRZNIECE AND JEVĢEŅIJS ČANGA

Baiba Beinaroviča

## Summary

Aleksandrs Lembergs (1921–1985) was a premier danseur in a highly important period of Latvian ballet history. He started to dance in Latvian National Opera in 1939, and within a few years he became the principal soloist in the Latvian ballet. He was a premier danseur from 1949 until 1965 in the period when two prominent ballet masters Helēna Tangijeva-Birzniece (1907–1965) and Jevgeņijs Čanga (1920–1999) created productions in Latvian State Opera and Ballet Theatre.

Tangijeva-Birzniece was a pupil of Agrippina Vaganova and she represented the pure and virtuoso St. Petersburg ballet school. She was one of the most fruitful choreographers in the Latvian ballet, as well as an outstanding re-stager of classical ballets. Čanga was the graduate of the Department of Choreography of the Moscow State Theatre Institute, and he was a notable representative of *dramballet*, a direction in Soviet ballet. The two ballet masters worked in different styles and created a variety of performances. They quarrelled much in professional terms, and altogether the period between 1945 and 1965 was very fruitful and rich in ballet performances. This was also the bright era of several generations of prominent Latvian ballet dancers.

Lembergs was an excellent dancer who had been taught by Russian Imperial Theatre ballerinas Alexandra Feodorova and Lubov Egorova, as well as famous Latvian ballet teacher Harijs Plūcis. Lembergs was slender and attractive, with nice stage temperament and magnetism, he was a gifted artist and dancer and a remarkable partner for ballerinas. Shortly after World War II the Latvian ballet was in a very difficult situation since most members of the ballet company had emigrated to the West. Lembergs was the only male dancer in the Latvian ballet who could dance premier danseur roles in a technically high level and virtuoso manner. Nevertheless, as a result of political intrigues Lembergs was arrested and sent in exile to Siberia in 1945. He returned in ballet in 1948.

Lembergs is one of the remarkable Latvian ballet dancers in the after-war period. He performed a lot in the main male roles in classical ballets, like *Raymonda* by Alexander Glazunov, *Giselle* and *Le Corsaire* by Adolphe Adam, *Don Quihote* by Ludwig Minkus, *La Esmeralda* by Cezare Pugni and *Riccardo Drigo*, where his virtuoso leap, attractive way of dancing the male variations and spectacular performing confirmed

his special quality of the leading soloist. Lembergs is one of the most outstanding Siegfried performers in the Pyotr Tchaikovsky's *Swan Lake* in Latvian ballet history. He was also an acclaimed performer in the new productions and performances of the Soviet ballet. Expressive hero of the Soviet ballet era, like Frondoso in *Laurencia* by Alexander Krein was among his created roles, as well as Romeo and Thybalt in *Romeo and Juliet* by Sergej Prokofiev, Prince in *Cinderella* by Prokofiev, Franz in *At the Blue Danube* by Johann Strauss, title role in *Ali-Batyr (Shurale)* by Farit Yarullin, roles in *The Youth* by Mikhail Chulaki, *The Red Flower* by Reinhold Glière, *On the Seashore* by Julius Juzeliunas, etc. He was also a notable performer in Latvian ballets *Staburadze* by Alfrēds Kalniņš, *Laima* by Anatols Liepiņš, *Brīvības sakta (The Brooch of Freedom)* by Ādolfs Skulte, *Rigonda* by Romualds Grīnblats. Most of these ballets were choreographed by Tangijeva-Birzniece and Čanga, and Lembergs created a wide spectre of roles in the ballets, both the roles of young lovers and evil, nasty characters. He was well known as performer of impressive character roles in Tangijeva-Birzniece's and Čanga's ballets, like Spaniard in *Bolero* by Maurice Ravel, Durvasa in *Shakountala* by Sergey Balasanian, Baron in *The Brooch of Freedom* by Ādolfs Skulte, etc.

Lembergs retired in 1965. He became a ballet master and was the head of the Latvian ballet until his death in 1985. He has created many remarkable ballets, such as *Inku zelts (The Gold of Incas)* and *Pāns un Sīringa (Pan and Syrinx)* by Oļegs Barskovs, *Sprīdītis (Tom Thumb)* and *Lolitas brīnumputns (Lolita's Firebird)* by Arvīds Žilinskis, *Peer Gynt* by Edvard Grieg. He also revised the classical ballets *Swan Lake* and *The Sleeping Beauty* by Pyotr Tchaikovsky, *Don Quihote* by Ludwig Minkus and made his own versions of *Romeo and Juliet* by Sergej Prokofiev, *Anthony and Cleopatra* by Eduard Lazarev, *Carmen (Carmen-Suite)* by George Bizet/Rodion Shchedrin, *Notre Dame de Paris* (previous *La Esmeralda*) by Cezare Pugni and Riccardo Drigo.

Lembergs' performances have always been marked by a special colouring, and his monumental ballet productions had well-weighed dramatic structure. Still, as a choreographer he always relied on classical ballet dance, and classical dance for him always was a source for endless innovations for modern ballet choreography. At the same time, Lembergs cannot be named as choreographer-innovator, as even *Carmen* (Bizet-Shchedrin *Carmen-Suite*), his most brilliant performance with powerful contemporary choreography, was not revolutionary in the Latvian ballet. Lembergs never aimed at becoming Latvian ballet pioneer, but every time he entered the ballet room he had a very clear idea of the performance he wanted to create and the means he would be using. It was nonessential for him if it was not innovative, unprecedented and original.

## Literatūra un citi avoti

Bāliņa, Gunta, & Ija Bite (2006). *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis

Beinaroviča, Baiba (1998). *Janina Pankrate un Aleksandrs Lembergs. Viņu laiks latviešu baletā*. Bakalaura darbs. Glabājas Latvijas Kultūras akadēmijas bibliotēkā

Beinaroviča, Baiba (2008). Sergeja Prokofjeva baleti Latvijā. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, *Musica Baltica*, 132–148

Bite, Ija (2002). *Latviešu balets*. Rīga: Pētergailis

Bērziņš, Jānis (1958). Domas un sirds – dejai. *Cīņa*. 18. augusts

Drulle, Elga (1957). „Staburadze“ Operas un baleta teātrī. *Cīņa*. 21. decembris

Dzelme, K. (1951). Gulbju ezers. *Padomju Jaunatne*. 25. jūlijs

Kokle, J. (1949). Balets „Laurensija“ Valsts Operas un baleta teātrī. *Literatūra un Māksla*. 17. jūlijs

Krasovska, Vera (1958). Latviešu balets Ļeņingradā. *Literatūra un Māksla*. 27. decembris

*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts. LPSR Valsts operas un baleta teātrī (1951a)*. Baleta *Gulbju ezers* pieņemšanas komisijas sēdes protokols 21. maijā. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā, 260. fonds, 1. apraksts, 24. lieta, 15. lp.

*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts. LPSR Valsts operas un baleta teātrī (1951b)*. Baleta *Esmeralda* pieņemšanas komisijas sēdes protokols LPSR Valsts Operas un baleta teātrī 19. novembrī. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā, 260. fonds, 1. apraksts, 24. lieta, 20. lp.

Lembergs, Aleksandrs (1985). *Atmiņas*. A. Lemberga audiointervijas Solveigas Stukmanes atšifrējumā un sakārtojumā. Manuskripts. Glabājas Solveigas Stukmanes privātarhīvā

Pankrate, Janīna (1996). Intervija. 14. jūlijs. Pieraksts Baibas Beinarovičas privātarhīvā

Sam-Hiors (1951). Izcils mūsu baleta teātra sniegums. „Gulbju ezers“ Operas un baleta teātrī. *Literatūra un Māksla*. 10. jūnijs

Siliņa, Elza (1957). Balets „Staburadze“. *Literatūra un Māksla*. 28. decembris

Siliņa, Elza (1960). Helēna Tangijeva-Birzniece. *Teātris un dzīve*. 4. almanahs, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 187–220

Stumbre, Silvija (1961). Pa Spartaka takām. *Rīgas Balss*. 4. janvāris

Tivums, Eriks (1996). *Nakts ar primabalerīnu*. Rīga: Likteņstāsti

Zariņš, Mārgers (1959). Rigonda. *Rīgas Balss*. 25. septembris

Zosts, Valērijs (1952). „Esmeralda“ LPSR Valsts operas un baleta teātrī. *Cīņa*. 18. janvāris

Вахрушева, Елена (1956). Жизель. *Советская Латвия*. 22 декабря

Марков, П. (1997, ред.). *Русский балет*. Москва: Большая Российская Энциклопедия, Согласие