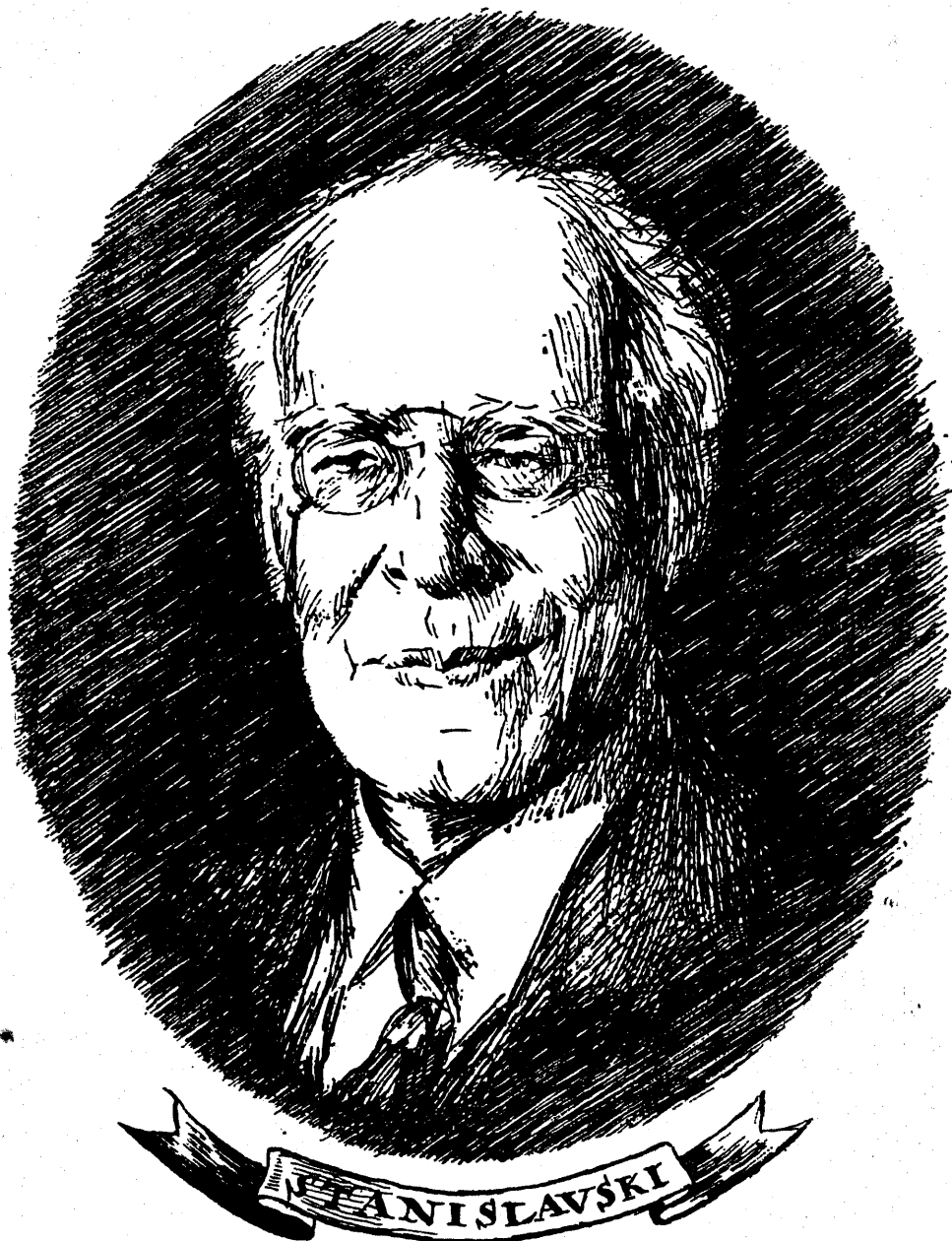


# TEATER

NR. 8 NOVEMBER 1939



**Aktsiaselts**

# **A. Le Coq**

**Kvaliteetõlled:** Pilsen  
Gladiaator  
Tõmmu Hiid

**Karastusjoogid:** Jürijook  
Sooda  
Kreuzina  
Mahlajoogid

Tarvitage Le Coq'i õllesid ja teie olete rahul!

**A.-S.**

# **ROTERMANN'I TEHASED**

**TALLINNAS**  
**END. CHR. ROTERMANN,**  
**ASUT. 1829. A.**

- Teraviljaveskid
- Suurpagaritööstus
- Ehitusraua-osakond
- Auto-osakond

**OSAKONNAD: TARTUS, VILJANDIS, NARVAS, PÄRNUS**

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

# TEATER

LAVAKUNSTI JA-KIRJANDUSE  
AJAKIRI

8

PEATOIMETAJA  
PAUL OLAK

TEGEVTOIMETAJA  
EDUARD REINING

#

VÄLJAANDJA  
EESTI NÄITLEJATE LIIT



---

---

## SISU:

	Lhk.
1. Saateks . . . . .	323
2. Tallinna konservatooriumi juubeliks . .	325
3. Jooni teatrikunsti ajaloolisest arengust Nõukogude Liidus . . . . .	326
4. I. Meshetelli — Nõukogude Liidu peateatreist . . . . .	329
5. Rahvusteatrid Nõukogude Liidus . . . .	333
6. Laste- ja noorsooteatrid Nõukogude Liidus . . . . .	336
7. Lavakunstnike ettevalmistustöö Nõu- kogude Liidus . . . . .	340
8. Vadim Rõndin — Dekoratiivne kujundus Nõukogude Liidu teatris . . . . .	347
9. Käesolev hooaeg Moskva ja Leningradi teatris . . . . .	348
10. Jüri Šumakov — Külaskäik Moskva teatrisse . . . . .	355
11. Voldemar Mettus — „Aga kunst? Kuhu jääb siis kunst?“ — Ants Lauter Johannes Niglasena „Ameerika Kristuses“ . . . . .	362
12. Eelseisvald esietendusi eesti teatris .	366
13. Voldemar Kuljus — Häällikute psüühilisest mõjust . . . . .	367
14. Loetut — nähtut — kuuldut . . . . .	370
15. Эстонский театр . . . . .	375
16. Tolmetuselt . . . . .	380



# T \* E \* A \* T \* E \* R

## LAVAKUNSTI JA -KIRJANDUSE AJAKIRI

---

### Saateks

Meie ajakirja käesoleva numbril artikleid ja pildimaterjalidest käsitleb suur enamik Nõukogude Liidu teatrielu. See number on nimelt pühendatud suure töömehe ja õpetlase Konstantin Stanislavski mälestuseks, kes suri möödunud aastal Moskvast 75 aasta vanuselt. Stanislavski — see on vaimuvõimsaim isiksus käesoleva sajandi teatri ajaloos. Ta on kogu oma elu annud teatrile, näitlejale, noorte kasvatamisele, uute stuudiote ja näitlejate kollektiivide loomisele. Kuigi Stanislavski tegevus on möödunud Venemaal, on ta nimi tuntud üle maailma. Ta on võitnud tunnustuse peamiselt oma näitlejatöö meetodi läbi, mida kõikjal tuntakse „Stanislavski süsteemi“ nime all ja mis taotleb lihtsust ja loomupärasust näitekunstis. Meie ei ole selles numbris ometi lähemalt puudutanud Stanislavski elu ja loomingut, kuna varsti ilmub Eesti Kultuurkapitali Näitekunstisihikapitali väljaandel Stanislavski raamat „Näitleja töö enese kallal“, milles autor on kokku võtnud kogu oma elutöö ja mis annab ammendava ülevaate „Stanislavski süsteemist“. Täna me vaatleme lähemalt selle maa teatrikunstis arengut ja olusid, kus Stanislavski tegevus peamiselt on möödunud, kus ta põhimõtted on kõige viljakamalt mõjutanud teatri arengut ja kus ta looming on jätnud kõige sügavamad jäljed.

Säärane number oli kavatsatud juba aastate eest. Kui selle ajakirja toimetaja käis 1935. aastal tutvumas Nõukogude Liidu teatrieluga, pidi sellele reisile kohe järgnema ka sellekohane erinumber. Väga mitmesugused sündmused köitsid tol ajal aga Nõukogude Liidu kultuuritegelaste, nende seas ka teatritegelaste, huvisid, nii et läbirääkimised algupärase kaastöö saamiseks ei annud tulemusi. Seda suurema rahuldusega võib toimetuse saata nende kavatsuste vilja nüüd lugejate ette.

Mispärast meie ajakirja pöörab praegu erilist tähelepanu esmajoones Nõukogude Liidu teatrile?

Oleme kavatsenud peale eesti kutselise teatri juubelinumbri (1936), eesti-soome sõprusnumbril (1937), eesti iseseisvusaegset teatrit tutvustava koguteose (1938) ja Shakespeare'i erinumbri (1939) veel mitme teise maa teatrielu käsitlevaid numbreid. Praegune aeg ei ole aga soodus Lääne-Euroopa suurte maade lavaloomingu tutvustamiseks. Kolm suurt kultuurimaad on astunud sõtta. Mobilisatsiooniseisundiga ühenduses on seal kogu vaimne elu jäänud tagaplaanile, esmajärjekorras on aga kannatanud teatrid — kas sulgemise, sõjastiitude teenistusse rakendamise või üldise vaimse seisaku näol. Nende maadega ühenduses olevad väiksemad riigid kannatavad üldises sõja-seisukorras vaimselt samu puudusi vähem märgataval kujul. Kui meie ei

taha koguda teatriajaloo materjale, vaid tahame anda läbilõike elavast teatrist, siis tuleb nüüd sõjast mõjustatud maade teatrite lähem tutvustamine kõrvale jätta.

Nõukogude Liidu elu ei ole sattunud seosesse sõjaga. Nõukogude Liidu teatrielus meie ei märka praegu mingeid erakordse aja tunnuseid. Siin on tegemist alalise, püsiva teatritööga.

Kui eesti näitejuhid ja näitlejad celistavad oma teadmiste värskendamiseks ja täiendamiseks külastada Nõukogude Liidu teatreid, kui eesti teatris esitatud kaasaegsest välismaisest näitekirjandusest õige kaalukas osa on võetud Nõukogude Liidu rahvaste kirjandusest, siis ei ole siin põhjuseks olnud mitte geograafiline lähedus ega hõlbustav keeleoskus, vaid Nõukogude Liidu teatri viimaste aastakümnete kiire ja huvitav areng.

Vene revolutsioonielne teater moodustas väga huvitava ja viljaka täienduse Lääne-Euroopa teatrikultuurile. Selle teatri edasiarenemine Nõukogude võimu ajal aga on olnud protsessiks, mis väärib tähelepanu nii teatriajaloolise tagasisivaatena kui ka üksikute arengupunktide, eriti käesoleva momendi, läbilõikena.

Kui vene revolutsioonielne teater osutas kõrget kunstilist taset, siis jäi ta ometi valitute teatriks. Suurte rahvahulkadeni see kunst ei ulatanud. Revolutsiooni algusest peale muutus teater paratamatult suurte töötavate hulkade teatriks. Seesugust üleminekut oleks mõnekümne aasta eest iseloomustatud vältimatu kunstilise taseme langetamisena, järelejooksmisena harimatule maitsele. Seda suurem üllatus oli vanadele vaadetele, kui kunstitaseme langusest ei olnud juttugi, vaid selle asemel koos teatripubliku määratu arvulise suurenemisega hakkas alles kujunema uus teatrikunst. See on aktiivne eluvorm, üldisele ühiskondlikule progressile pühendatud teatrikunst. Kuivõrra eriti eesti teater on suurte hulkade teater, on põhjust olnud Nõukogude Liidu massideteatrist õppida kõrge kunstilise taseme, julgete kunstialgatuste ja suure töötava publiku teenimise ühendamist.

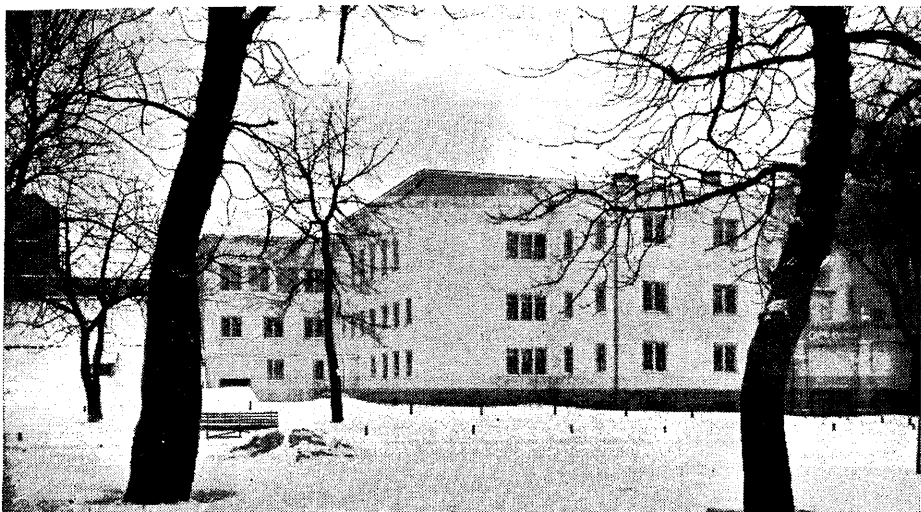
Peale venelaste asub Nõukogude Liidu piirides rida vanade kultuuri-traditsioonidega rahvaid. Nende kunstisaavutuste, eriti teatrisaavutuste, ühendamine ja avar vastastikune tutvustamine viib nõukogude teatri kaugemale kui tavaliselt võib saavutada ühe keelega piiratud maa, kui eriti suutis revolutsioonielne Venemaa. Ja meile näib, et mitte ainult vene, vaid ka muude Nõukogude Liidu rahvaste teatrikunsti positiivsete saavutustega tutvumine võib meile kasuks tulla.

Seega käesolev number on vastutulek meie teatrihuviliste õigustatud nõudele. Kuivõrra aga meie ajakiri satub ka Nõukogude Liitu, pidasime oma kohuseks anda Nõukogude Liidu teatritegelasile ülevaate eesti teatri käidud teest ja praegusest ajast. Loodame, et ka eesti teatri üsna kiirete ja tähelepanuväärivate saavutuste suhtes asjaomaseis ringides ei puudu huvi. Ühtlasi oleks see kolmas eesti teatrit välismaail propageeriv üritus: varem on „Teatris“ ilmunud samalaadsed ajaloolised ülevaated prantsuse ja inglise keeles.

Kui käesolev number suudab täita algseid tutvustamisülesandeid, siis on toimetus selle numbri töötulemustega rahul, avaldades ühtlasi tänu neile isikule ja asutusele, kes ei ole keelanud oma kaastööd ja kaasabi selle numbri koostamisel.

Ühe suure maa teatrieluga tutvudes ja selle maa teatrisaavutusi silmas pidades jatkame loodetavasti oma rahvusliku teatri kultiveerimist meile vastavas mõõtkavas, harjume ka oma saavutusi arvustama, hindama ja tunnustama.

Ed. R.



E. V. TALLINNA KONSERVATOORIUM

## E. V. Tallinna Konservatooriumile

*Per aspera ad astra, — kannatuste kaudu tähtede poole —, see on Eesti tee.*

Kui eesti rahvas lõi endale korralduse, mis kõige laiemas ulatuses hõlmab kõiki ühiskonna eluavaldusi, kui rahvas rajas oma rippumatu riigi, siis kerkisid eesti ühiskonna ette uued, ulatuselised ülesanded. Mitte viimsel paigal nende ülesannete hulgas oli vajadus ellu kutsuda asutusi, mis hoiaksid meie kultuuripärandit ja aitaksid erkse uusloominguga kasvatada päritud vara.

Üks sääraseid asutusi, millele ühiskondlik eraalgatus pani aluse, nagu nii mätleegi muule asutusele, on praegune Eesti Vabariigi Tallinna Konservatoorium.

Täna täitub konservatooriumi asutamisest kakskümmend aastat. See ei ole aja vahemik, mis lubaks kõnelda kuulsusrikkast kaugest minevikust, meenutada sealt pärinevaid arvääraseid traditsioone või uhkelt osutada pikale saavutuste reale. Teame, et meie konservatoorium ei ole vanem kui meie riik, ja teame, et need aastad on olnud meile kõigile asutamise ja korraldamise aastad, esimeste vagude ajamine uudismaale ja lootusrohke esimene seemnekülv.

Ometi teadmine, et oleme asunikud, et meie kõrgeim muusikaasutus on noor, nagu on noored kõik meie alustamised, see teadmine ei tarvitse kahandada meie rahuldust ja rõõmu, nähes omaaegse tagasihoidliku algatuse pidevat kasvu, edu ja mõju-piirkonna suurenemist kõigi nende aastate kestes, mis on olnud täis tööd ja pingutusi, aga mis on toonud samavõrra ka ilusaid tulemusi ja saavutusi. Seda rõõmu ja rahuldust tohib eriti Estonia Seltsi ühes konservatooriumi juhtide, õpetajate ja õpilastega täies otsekohesuses kaasa tunda, kuna Estonia Seltsile langes osaks olla konservatooriumi üks esimesi teele saatjaid.

Tõsine on aeg, millele on sattunud tänane rõõmus mälestamise päev. Kuid mitte lähedate aegade muretuses, vaid tõsiste aegade katsumistes ilmnevad inimeste ja rahvaste tõeline tublidus, väärtus ja väärikus. Selles teadmises Estonia Seltsi kinnitab veel kord oma täit otsekohesust, soovides Eesti Vabariigi Tallinna Konservatooriumi kogu perele säilitada eriti nüüd nii vajalikust meelekindlust, tahtejulgust ja teosku edasirühkimisel oma kõrgete eesmärkide poole, mis valgustavad teed oma kustumata süraga nüüd ja alati.

*Per aspera ad astra, — kannatuste kaudu tähtede poole —, see on Eesti tee.*

Tallinnas, 27. oktoobril 1939. a.

*Estonia Seltsi nimel*

*A. Mõttus — esimees.*

*K. Terras — kirjatoimetaja.*

# Jooni teatrikunsti ajaloolisest arengust

## Nõukogude Liidus



ene teatrid on olnud alati suure autoriteedi ja austuse osalisel Euroopa, Põhja-Ameerika, Jaapani ja Hiina intelligentsi laialdastes ringkondades. Ja seda täiesti teenitult, sest Moskva Akadeemilise Väikese Teatri tekkimisest enam kui saja kolmekümne viie aasta eest on Venemaa teatrikuultuur jõudsasti arenenud. Selles arengus kuulub määratu osa suurele vene näitlejale Štšepkinile, kes rajas realistliku kooli näitekunsti. Hiljem Štšepkini kaunite traditsioonide jätkajaina Moskva Akadeemilise Kunstiteatri loojad, teatrikunsti geniaalsed uuendajad K. S. Stanislavski ja V. I. Nemirovitš-Dantšenko põimisid uusi tähelepanuväärseid vene teatri võidupärga. 1938. a. Kunstiteater astus oma olemasolu viiendasse aastakümnesse.

Nelle kahele teatril sai osaks määrata ja juhtida vene teatrikunsti progressi. Kohene nende järele tuleb mainida Aleksandri Draamateatrit Leningradis, mis osutas tunduvat mõju Venemaa tookordse pealinna teatrikuultuurile.

Mis olid vene teatrid XX sajandi esimese kahekümne aasta kestes? Enne ja pärast maailmasõda? Millise teatripärandi sai vene rahvas pärast oktoobrit 1917?

Selles perioodis Moskva Suures Akadeemilises Ooperi- ja Balletiteatris ja Petrogradi Maria Ooperi- ja Balletiteatris, riiklikes ettevõtteis, mis varem kuulusid keisrikojale, esines kuulsate lauljate ja tantsijate hülgav plejad (Šaljapin, Sobinov, Neždanova, Petrov-Zvantsev, Anna Pavlova, Koralli, Heltzer, Balašova, Mordkin, Fokin), kellele kuulsus tungis kaugetele piiridele.

Neis teatris esitati Euroopas populaarseks saanud ooperid „Karmen“, „Traviata“, „Näkinendid“, „Hovanštšina“, „Faust“, „Eugen Onegin“, „Padaemand“ jne., balletidest „Luigejärve“, „Nukuhaldjat“ j. t.

Määratu väärtusega vokaalmuusikalise meisterlikkuse seisukohast, need tükid ei olnud siiski sagedasti küllaldaselt kõrgusel lauljate enamiku ja veel enam kooriliikmete oskamata tõttu lavamängus, kujutatava personaazi kujude loomises.

Palju suuremad ja mitmekesisemad olid tolle epohhi vene draamateatri saavutused.

Väike Teater, mida õigusega nimetatakse Ostrovski, XIX sajandi geniaalse vene draamakirjaniku, nimega, paistis välja oma lavastustega. Ostrovski näidendid „Süüta

süüdlased“ kuulsal Jermolova kaastegevusel Krutšininina osas ja Ostuževiga Neznamovi osas ja „Pöörane raha“ seesuguste suurepärase näitlejatega kui Južin, Pravdin, Sadovski ja Jablotškina olid hästimängitud kontserdid. Siiaamaani Väikese Teatri näitlejaid peetakse Ostrovski näidendite ületamatuits esitajaiks. Väikeses Teatris on esitatud suure menuga ka näidendeid nagu Shakespeare'i „Macbeth“, Schilleri „Maria Stuart“ ja vene XX sajandi draamakirjanike teoseid.

Moskva Kunstiteater paistis välja Tšehhovi näidendite virtuooslike lavastustega. Enne revolutsiooni selle teatri repertuaaris olid määratult menud „Kolm öde“, „Kirsiaed“, „Onu Vanja“ ja muud Tšehhovi näidendid. Selle teatri studios töötati Tšehhovi tükkidega „Juubel“, „Nõid“ j. m. Tšehhovi näidendid, kuid samuti Gorki „Põhjas“ ja Leo Tolstoi „Elava laiba“ lavastused peegeldasid Kunstiteatri asutajate ja juhtijate püüdeid sügavate psühholoogiliste elamuste näidendite loomiseks, mis avasid dramaatilise kuu sissemaailma. Seda teatritendentsi kinnitavad ka seesugused näidendid kui Ibseni „Peer Gynt“, „Brand“ ja „Rahvavaenlane“, Leonid Andrejevi „Anathema“, Surgutšovi „Sügisviilid“ j. m.

Tuleb märkida revolutsioonielset Zimini ooperiteatrit ja Nežlobini, Sudoholkiti ja Korš'i draamateatrid ning 1914. aastal tekkinud tol ajal formalistlik-estetistlikku Kammerteatrit Taiirovi juhtimisel.

Sõja ajal paljude teatrite repertuaaril oli detektiiv-melodramaatiline iseloom. Esitati Dostojevski painajalike romaanide instseneeringuid „Vennad Karamazovid“, „Idioot“, Merežkovski pseudoajaloolist patoloogilist näidendit „Paul I“, Artsõbaševi „Armukadedust“, Leonid Andrejevi näidendeid „Too, kes saab kõrvahoope“, „Professor Storitsõn“, „Anfissa“, Aleksei Tolstoi „Tume jõud“, „Veera Mirtseva“ jne. jne. Publik lahkus teatrist masendatuna, musta pessimismi langenuna.

See nähtus juurdus selles, et kunstnikkond nagu kogu intelligentne Venemaa oli sügavas moraalses peataolekus isevalitsuse, reaktsiooni ja sõjakoleduste valitsedes. Nad olid rahvast eraldatud, ei uskunud selle progressiivsesse tendentsidesse ega mõistnud selle revolutsioonilisi ootusi.

Samal ajal ilmus teatrisse igasuguseid dekadente, sümboliste ja lihtsalt kunsti-



nihiliste. Sologub, Belõi, Jevreinov, osalt F. F. Kommissarževski varjasid ennast kõlavate fraaside taha kunstiuenduslikkusest, kuid tegelikult tõid vene teatrisse langusemeelolusid, lõtvust ja seksuaalsust kõige halvemas laadis.

Oktoobrirevolutsiooni torm uhtus kõik selle ebavajalise ja teatrid olid kutsutud uuestisünnile.

Esimestest päevadest alates Nõukogude valitsus võttis kõik abinõud tarvitusele seesuguste teatrite nagu Suure Akadeemilise Ooperi- ja Balletiteatri, Väikese Akadeemilise Draamateatri, Moskva Kunstiteatri, Petrogradi (Leningradi) Maria Ooperi ja Aleksandri Draamateatri kasvu ja õitsengu eelduste säilitamiseks ja loomiseks. Hoolimata näljast, hävitusest, kodusõjast tegi valitsus kõik võimaliku, et nende teatrite elu ei puudutataks.

Esmakordselt ajaloos pealinnade teatrite sametiga polsterdatud ja kullaga ilustatud vaatesaalidesse tulid rahva esindajad — töölised, sõdurid, madrused. Kodusõja-epohhis teatripiletid jagati hinnata, kõik teatrikulud kaeti Nõukogude valitsuse poolt.

Juba see fakt näitas silmanähtavalt toimunud revolutsiooni määratud poliitilist, majanduslikku ja kultuurilist tähtsust. Samal ajal, kui vanad teatrid jätkasid oma tegevust, hakkas tekkima ka uusi. Kõige selgemaks, andekamaks ja huvitavamaks Nõukogude võimu ajal loodud teatriks osutub Vahtangovi-nimeline teater. Kunstiteatri ühe stuudiona, mis asutati vene teatrikunsti andekaima esindaja, Stanislavski, õpilase Vahtangovi poolt, see teater algas oma ametlikku olemasolu 13. novembril 1921. aastal. Vahtangovi-nimeline teater seisab oma teenetelt ühes reas seesuguste vanade kuulsusrikaste teatritega nagu Väike Teater, Kunstiteater ja Aleksandri Teater.

Neil aastail loodud uute teatrite seast tuleb nimetada Suurt Draamateatrit Leningradis, millel hiljuti oli kahekümnnes aastapäev, Väikest Ooperiteatrit, Moskva Revolutsiooniteatrit, Punaarmee Keskteatrit, Lenini Komnoorsooteatrit, Stanislavski-nimelist ooperiteatrit ja Nemirovitš-Dantšenko-nimelist muusikalist teatrit.

Erilist huvi pakuvad Laste Keskteater, Riiklik Noore Publiku Keskteater Moskvas ja Leningradis — teatrid, mille taolist ei tunnud vana Venemaa.

Revolutsioonijärgseil aastail vanad Moskva akadeemilised teatrid kogusid nii palju loomingulist ja majanduslikku jõudu, omandasid nii kindla ja pidevalt kasvava poolehoidu uue publiku juures, et suutsid luua oma osakondi. Suurel Ooperi- ja Balletiteatril, Väikesel Draamateatril ja Kunstiteatril on igatüüli kaks hästivarustatud

teatrimaja ja nad annavad igal öhtul kaks etendust.

Esimesil aastail pärast revolutsiooni teatrid olid sunnitud piirama oma repertuaari klassikute lavastamisega ja mõne kaasaegse revolutsioonilise draamakirjaniku teosega nagu Naidjonovi „Vanjušini lapsed“, Leonid Andrejevi näidendid, Aleksei Tolstoi „Kassatka“, „Mingi jõud“, Potapenko näidendid j. m. Peale harvade erandite neil näidendil ei olnud mingit väärtust. Sel ebameeldival taustal paistsid teravalt silma Maksim Gorki näidendid „Põhjas“, „Väikekodanikud“, „Päikeselapsed“, „Suvitajad“, „Vaenlased“, mis olid täis sügavaimat filosoofilist sisu. Tuleb mainida ka Lunatšarski näidendeid „Kantsler ja lukksepp“, „Samet ja hilbud“ ning „Kuninga habemeajaja“, mis teatud määral väljendavad progressiivseid vabadustendentse. Tõlketeeisest olid suurima huvi osaliseks praeguste Euroopa draamakirjanike Kaiser, Toller ja Hasencleveri ning ameeriklase O'Neill'i teosed.

Nõukogude teatrite elu tähistati 1925. aastal suurte tõsiste näidendite lavastamisega, milledes esmakordselt realistlikul plaanil oli kunstiliselt kujutatud kodusõja-episoodi, Nõukogude võimu kujundamist kohtadel, uute suhete kujunemist inimeste vahel jne.

Näidendis „Virineja“, nüüdisaegse naiskirjaniku Seifullina novelli järgi, esitas Vahtangovi-nimeline teater esmakordselt vene laval uut, oma õigustest teadlikuks saanud talunaise kaju. Selle ajaloolise näidendiga Vahtangovi-nimeline teater algatas repertuaari sovjetiseerimise epohhi vene teatrielus.

Kohe selle esimese pääsukese järele Moskva Ametiühingute Kubermangunõukogu nimeline teater esitas nõukogude draamakirjaniku Bill-Belotserkovski näidendi „Torm“. Näidend peeldas kodusõja argipäeva maakonnalinnas olustikus. Nõukogude temaatika tungis kindlalt teatrite repertuaari 1927. a. alates. Nõukogude vabariigi kümnendaks aastapäevaks paljud suured teatrid esitasid vormilt ja sisult tähelepandavaid näidendeid. Väike Akadeemiline Teater esitas Trenevi näidendi „Ljubov Jarovaja“, näidendi, milles jutustatakse tõepäraselt ja soojalt, kuidas kodanlisest miljööst tulnud õpetajanna Ljubov Jarovaja katkestab sidemed oma minevikuga ja astub kindlalt revolutsioonäärde ridadesse. Samal ajal Kunstiteater esitas Ivanovi „Soomusrongi“, mis jutustab Kaug-Ida vabadusvõitlusest Jaapani imperialistide vastu. Teatris, mis oli harjunud töötama Tšehhovi ja Ibseni psühholoogilise repertuaariga, see näidend teostas omataolise loomingulise revolutsiooni, mis

viis selle tähelepanudava teatri uute määratud võitude teele. Seljataga „Virineja“ ja Leonovi „Pantrite“ (1926) lavastuste menukas kogemus, esitas Vahtangovi-nimeline teater hiljavalat juubelinäidendi, Lavrenjevi „Läbimurde“, mis oli pühendatud Läänemere revolutsioonilisele madruseile.

Majandusliku arengu esimese viisaastaku algus, plaan, mis tungis maa rahvamajanduse igasse poori, erakapitalistlike elementide väljatõrjumine, põllunduse kollektiviseerimine — kõik need määratu ajaloolise tähtsusega avaldused paratamatult kõige positiivsemal kujul ka nõukogude teatri elus ja tegevuses. Teatrid ja teatritegelased eemaldusid kord-korralt kõigest vanast, rutiinsest, konservatiivsest, juhuslikust. Teatris kuulutati „sotsialistliku realismi“ loosungit, seesuguse realismi loosungit, mis oskab üksiknähtust vaadelda sotsiaalse pilguga ja leida selles tüübilit, näha tänapäevast edasiliikumise algtemptse. Näidendid, näitejuhi töö, näitlejate mäng ja näidendi kujundamine muutusid realistlikuks. Algas arenguprotsess, teatri-teooria täiendamine, mille rajajaiks olid Štšepkin, Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko.

Oktoobrerevolutsioonist möödunud 22 aasta keskes on nõukogude teatri repertuaar tunduvalt kasvanud. See kasv avaldus eriti Nõukogude korra XX aastapäeval. Esmakordselt kogu teatrikunstijaloo Vahtangovi-nimeline teater julges esitada laval Pogodini näidendis „Mees püssiga“ revolutsioonijuhite Lenini ja Stalini kujusid. Näidendi lavastas selle teatri vanim näitleja Simonov. Lenini osa mängis üks nõukogude lava suurimaid meistreid — Štšukin. Seda juhtidekujude esitamise joont jätkates lavastas Moskva Revolutsiooniteater ukraina draamakirjaniku Korneitšuki näidendi „Õigus“ ja Väike Akadeemiline Teater Trenevi näidendi „Neeva kaldal“.

Nõukogude teatrid teostavad määratud kultuuritööd mitmemiljonilise publiku tutvustamiseks Shakespeare'i draamateoste ammendamatu geniaalsusega. Shakespeare on omandanud nõukogude teatri lavadel võrdse koha Ostrovski, Gribojedovi, Gogoli ja Gorki kõrval. Väikeses Akadeemilises Teatris läheb määratu menuga Shakespeare'i tragöödia „Othello“, Vahtangovi-nimelises teatris Shakespeare'i komöödia „Palju kära ei millestki“, sealsamas 1939. aasta hooajal „Moot möödu vastu“ ning tuleval aastal lavastatakse seal tragöödia „Macbeth“. Noores Revolutsiooniteatris lähevad juba mitu hooaega „Romeo ja Julia“ ja „Kaks veronalast“, Punaarmee Keskteatris „Põikpea taltsutamine“, Leningradi Suures Gorki-nimelises Draamateatris läheb näidend „Mida soovite“, Le-

ningradi teatris E. Radalovi juhtimisel kolm Shakespeare'i tragöödiat — „Hamlet“, „Othello“ ja „Romeo ja Julia“, kusjuures selle teatri trupp koosneb enamikult noortest, kes suurepäraselt saavad hakkama Shakespeare'i tekstiga.

Viimaseil aastail ooperiteatrid on täiendanud oma repertuaari mõne nõukogude ooperiga. Kõigepealt siia kuuluvad Dzeržinski „Ülesküntud uudismaa“ ja „Vaikne Don“, Tšiško „Soomuslaev Potjomkin“, Zelobinski „Ema“, Stepanovi „Darvazi kuristik“ j. t.

Teatrid on kasvatanud palju andekaid näitlejaid. Suures Akadeemilises Teatris on kasvanud seesugused andekad lauljad nagu Kozlovski, Barssova, Pirogov, Kruglikova, Maksakova, Zlatogorova, Reizen; Väikeses Teatris — Mežinski, Zerkalova, K. Tarassova, Žarov, Tsarev, Belevtseva; Kunstiteatris — A. Tarassova, Hmeljov, Dobronravov, Stepanova, Androvskaja, Gribov, Bogoljubov; Vahtangovi-nimelises teatris — Štšukin, Simonov, Tolšanov, Orotško, Manssurova, Sinelnikova, Sverdlin. Balletis paistavad silma Semjonova, Lepšinskaja, Borissoglebskaja, Ulanova, Vetšeslova, Šmelkova, Jermolajev, Golubev, Gabovitš, Moissejev j. t. Moskva Revolutsiooniteatris — Babanova, Astangov, Strauch, Orlov ja terve plejaad noori andekaid näitlejaid. Leningradi teatreist tuleb mainida Bobotškini (Tšapajevi kuju loojat), Tširkovit, Tšerkassovit, Kibardinat, Karjakinat, Nikitint, Volf-Izraelit.

Näitlejakaadrid kasvavad ruttu ka sissemaal. Seda soodustab sisemaateatri trupide moodustamise põhjalikult muudetud printsiip. Veel hiljuti sisemaateatri näitlejate koostis muutus igal aastal. Praegu aga on teostatud näitlejate täieline stacioneerimine, see on: näitlejaterühm pannakse samas linnas alatisele tööle. See soodustab sisemaateatri kunstilist ja materiaalselt kindlustust ja garanteerib neid igasuguste „hooaja“-üllatuste eest. Paljud teatrid tõstavad julgesti esile noori näitlejaid, kes alles hiljuti õppisid koolis, andes neile esmajärgulisi osi.

Nõukogude valitsus osutab suurt tähelepanu teatri arengule. Paljudele näitlejale on antud aumärke; paljudele on antud rahva- ja teeneliste näitlejate nimetused. Näitlejale on asutatud eri klubisid, puhkekodisid, sanatooriume, haiglaid, neile ehitatakse elumaju. Aast-aastalt tõuseb näitlejate palk.

Näitlejad Moskvin, Kortšagina-Aleksandrovskaja, Horava, Tšiaureli ja teised on valitud rahva poolt SNVL Kõrgemasse Nõukokku (Nõukogude Liidu liiduparlamenti).



K. STANISLAVSKI  
töölaua taga

V. Mesheteli

## Nõukogude Liidu peateatreid



Nõukogude Liidus on praegu ligi 800 riiklikku kutselist teatrit ning siin on loodud kõik tingimused teatrite loominguks arenguks ning õitsenguks. Teatrite arv kasvab iga aastaga. 1. jaanuariks 1914. a. oli Venes (praeguse N. Liidu territooriumil) kogusummas vaid 153 kutselist teatritruppi.

Maaailma näitekunsti tippsaavutused: Puškini, Gogoli, Tolstoi, Tšehhovi, Gorki, Shakespeare'i, Schilleri, Goethe, Lope-de-Vega, Balzac'i ning teiste teosed on laialdaselt tuntud nõukogude vaatlajaile.

N. Liidu suurim ooperiteater on SSSR'i Moskva riiklik Lenini ordeni Akadeemiline Suur Teater, mille 120 a. juubel on lähemal ajal. Kogu vene ooperiteatri ning vene muusika arengulugu on tihedasti seotud Suure Teatriga. Selles teatris said kasvatareid mitmed väljapaistvate lauljate sugupõlvad. Vene balleti arengus aga Suurel Teatril on otsustav tähtsus. Suure Teatri trupp — üks arvukaimaid — koosneb ligi 3000 inimesest. Vene ja lääne klassiliste ooperite ning ballettide kõrval lavastatakse Suures Teatris ka nõukogude heliloojate töid. Paljud nõukogude ooperid nagu Tšičko „Soomuslaev Potjomkin“, Dzeržinski „Vaikne Don“, „Ülesküntud uudismaa“ ja Želobinski „Ema“ ja teised on õigusega

suure menu osalised. Peale nimetatud nõukogude heliloojate tööde on teatrit repertuaaris Glinka ooperid „Ivan Susanin“ ning „Russlan ja Ludmilla“, Tšaikovski „Eugen Onegin“, „Padaemand“ ja „Mazepa“, Borodini „Vürst Igor“, Rimski-Korsakovi „Pihkvalanna“, „Muinasjutt tsaar Saltanist“ ja „Lumehelbeke“, Tšaikovski balletid „Luigejärv“, „Uinuv kaunitar“ ja „Pähklipureja“, Glazunovi „Raimonda“, Astafjevi „Bahtšisarai purskkaev“ ja „Kaukaasia vang“. 1939. a. kevadel Suures Teatris lavastati esmakordselt gruusia helilooja Z. Pališvili ooper „Abessalom ja Eteri“. Viimase viie aasta jooksul Suures Teatris tähistati Nõukogude Ukraina, Gruusia, Azerbeidžani, Uzbekistani, Kazakstani ja Kirgizistani vabariigi rahvuskunsti dekaade.

Selle suurima teatri juhiks on andekas dirigent SSSR'i rahvanäitleja S. A. Samosud. Näitlejate hulka kuuluvad sellased väljapaistvad nõukogude lauljad nagu Barssova, Obuhhova, Maksakova, Kozlovski, Reizen, Pirogov, Lemešev, Nortsov ja andekad balletinäitlejad Semjonova, Lepešinskaja, Messerer, Žukov ja teised.

Teiseks väljapaistvamaks Nõuk. Liidu ooperiteatriks on Kirovi-nimeline Lenigradi riiklik Lenini ordeni akadeemiline ooperi- ja balletiteater (e. Maria-teater).

Selle vanima teatri trupi koosseisu kuulus alati arvukas hulk oivalisi lauljaid, hea koor, ainulaadne orkester. Kirovi-nimelise teatri balletitrupp omab aga põlise maailmakuulsuse. Andekaimate vene heliloojate — Rimski-Korssakovi, Rubinsteini, Glazunovi, Napravniku — nimed on tihedasti seotud selle vene suurima ooperiteatri ajalooga. Selle teatri etendusiks löid dekoratsioone väljapaistvad vene maalikunstnikud. Senini veel mõned ooperietendused lähevad Golovini, Korovini, Aleksander Benoit' ja teiste kunstnike dekoratsioonidega. Teatri muusikajuhiks on nõukogude suurim dirigent A. M. Pazovski. Trupi koosseisu on populaarsemaid lauljaid — Preobraženskaja, Andrejev, Petškovski, Migai, Sereda ja teised, ning balletinäitlejad Ulanova, Vjatšeslova, Dardinskaja, Ljukom, Tšebukiani, Sergejev ja teised.

Teatri repertuaaris on Tšaikovski „Eugen Onegin“, „Mazepa“ ja „Padaemand“, Verdi „Othello“, „Aida“ ja „Trubaduur“, Rimski-Korssakovi „Sadko“, Rubinsteini „Deemon“, Dargomõžski „Näkinoid“, Fardji „Štors“, Glinka „Ivan Susanin“; balletid — Tšaikovski „Luigejärv“ ja „Pähklipureja“, Glazunovi „Raimonda“, Kreini „Laurentsia“ ja teised.

Kolmandaks suurimaks SSSR'i teatriks on Leningradi Akadeemiline Lenini ordeni Väike Ooperiteater, mis sai alguse pärast oktoobrirevolutsiooni. Leningradi Väikesel Ooperiteatril on tähtis osa nõukogude ooperi repertuaari loomisel ning arendamisel ja teda nimetatakse õigusega nõukogude ooperi laboratooriumiks. Endekas kollektiiv, eesotsas dirigendi prof. B. E. Haikiniga, võitleb stambi ja ooperirutiini vastu, luues eredaid, realistlikke ooperietendusi, millede hulgas peab esijoones mainima sellaseid töid nagu Dzeržinski „Vaikne Don“ ja „Ülesküntud uudismaa“, Kabalevski „Colas Brengnon“, Zelobinski „Ema“, Paštšenko „Pompaduurid“, Astafjevi ballett „Kaukaasia vang“ ja Tšulani „Ogar“. Peale ülaltähendatute on teatri repertuaaris rida klassilisi oopereid ja ballette: Rimski-Korssakovi „Lumehelbeke“, Bizet' „Karmen“, Tšaikovski „Eugen Onegin“, Smetana „Müüdid mõrsja“, Mozarti „Figaro pulm“, Puccini „Tšio-Tšio-San“, Mussorgski „Boris Godunov“, Delibes'i ballett „Kornelia“ j. t.

SSSR'i draamateatrist peab esijoones mainima SSSR'i Moskva Lenini ordeni A. M. Gorki nimelist akadeemilist teatrit (end. Kunstiteater) ja Moskva Lenini ordeni Väikest Teatrit.

Moskva Kunstiteatri ajalugu on hästi tuntud kaugel väljaspool Nõukogude Liidu piire. MHT'i 40 a. juubel kujunes nõukogude kultuuri suurpäevaks ning leidis

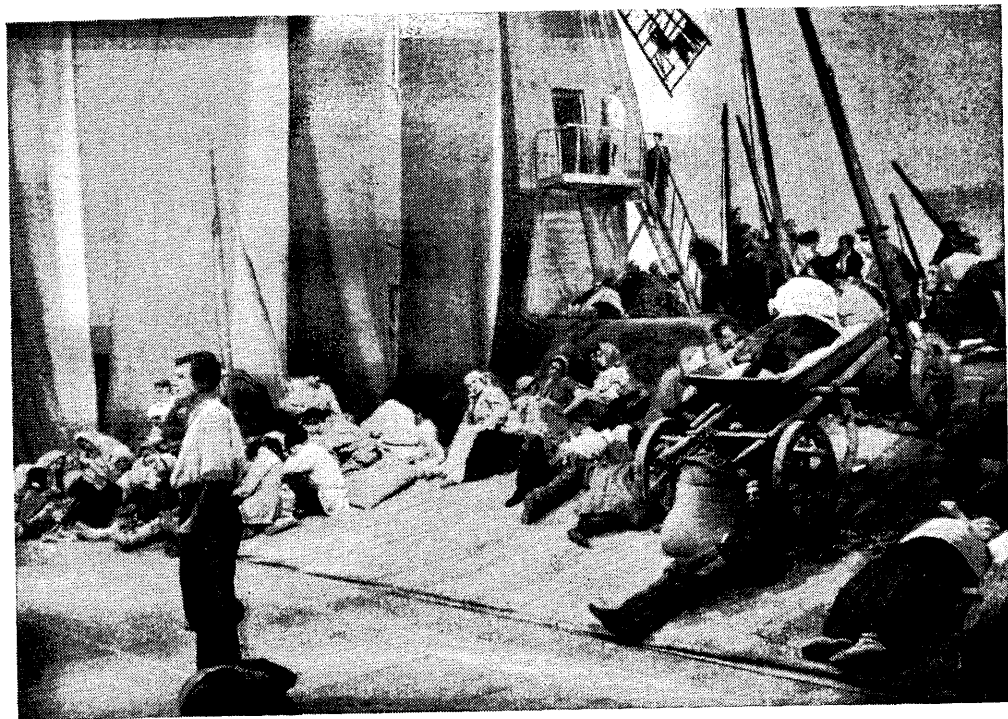
laia vastukaja kogu ääretus Nõukogude riigis. MHT'i loomise päevil Venemaa teatrimaailm elas üle rasket aega. Vanad vormid lagunesid, oli vaja põhjalikult reformeerida teatrit. K. Stanislavski ja V. Nemirovitš-Dantsenko, kumbki omal viisil, otsisid uusi kunsti- ning lavasihte. Veel teineteist tundmata üks tahtmatult täiendas teist ja näis, et kõik tõukas neid kohtamisele ning koostööle. See kohtamine toimus ja nad otsustasid ühendada nende poolt juhitava noorsoo tühte iseseisvasse teatrisse, mis pidi kõrvalekaldumatult läbi viima kunsti realismi ideid ning teenima võimalikult laiemad rahvahulki. Nii sündis MHT, pärastine maailmakuulus teater. Moskva Kunstiteatri saatusega on tihedasti seotud kahe vene geniaalse kirjaniku — Tšehhovi ja Gorki — nimi. Kui enne revolutsiooni MHT'ile avaldas suuremat mõju Tšehhov, siis teatri pärastisele elule on eriti tähtis Gorki mõju. MHT'is sai alguse kuulus Stanislavski „süsteem“, mis on praegu maksev peagu kõigis nõukogude teatrites. K. S. Stanislavski määratles oma süsteemi põhialused järgmiselt:

„Kogu mu elu otsingute tagajärjeks on minu n.-n. süsteem — minu poolt leiutatud näitleja töömeetod, mis võimaldab näitlejal luua uus kuju, avastada selles inimvaimu elu ning seda loomulikult kehastada kaunis kunstilises vormis.“

Väljapaistvaimad MHT'i näitlejad on Katšalov, Knipper-Tšehhova, Lilina, Tarhanov, Hmeljov, Tarassova, Dobronravov ja teised, kelle nimed on tuntud ka väljaspool N. Liitu. Teatri juhiks on üks ta asutajaid — SSSR'i rahvanäitleja V. I. Nemirovitš-Dantsenko. Teatri repertuaaris on Gorki, Tšehhovi, Tolstoi, Saltõkov-Štšedrin, Gribojedovi, Gogoli, Ostrovski, Beaumarchais', Ibseni, Dickens'i ja nõukogude näitekirjanike Trenevi, Bulgakovi, Vs. Ivanovi, Korneitšuki, Leonovi ja teiste teosed.

Enam kui 100 a. eest Moskvas rajati Väike Teater. Sinna pööras pilgud kogu edumeelne vene intelligents. „Väike Teater oli õhuaknaks kõigile, kel oli umbne ja kitsas kodanlikus olustikus, mis on seotud ülemeste poolt,“ meenutab üks Väikese Teatri tähtsaid tegelasi. Väike Teater on realistliku teatrikunsti sünnikohaks, selle rajaja aga on suur vene näitleja Ššepkin. Väikese Teatri laval on esinenud sellaseid geniaalseid näitlejaid nagu Ššepkin. Sadovskid, Motšalov, Rõbakov, Lenski, Fedotova, Ermolova, Južin ja palju, palju teisi. Veel praegu Väikeses Teatris töötavad Ššepkini mõttejärglased Jablotškina, Rõžova, Pašnennaja, Massalitinova, Klimov, Prov Sadovski ja teised.

Mainides Väikest Teatrit ei tohiks nimetamata jätta, et „Ššepkini maja“ on sama-



I. Dzeržinski ooper „VAIKNE DON“ Leningradi Akadeemilise Lenini ordeni Väikese Ooperiteatri ettekandel

Rimski-Korssakovi ooper „MUINASJUTT TSAAR SALTANIST“ Kirovi-nim. Leningradi riiklikus Lenini ordeni akadeemi ises ooperi- ja balletiteatris. Pildil vasemalt: Kaševarova (kokk), Verbitskaja (Babariha), Ivanitskaja (kuduja) ja Beluhina (Militrissa)



aegselt ka vene suurima klassilise näitekirjaniku A. N. Ostrovski maja. Väike Teater avaldab määratud mõju kogu provintsi teatri elule. Väike Teater võitis revolutsiooni esipäevist alates äraarvamata suure hulga uute vaatlejate poolehoidu, kes tulid teatrisse vabrikuist, tehaseist ning koduõja rindelt. Suure hooga Väike Teater hakkas rajama uut nõukogude repertuaari. Siin teostus esmakordselt nõukogude parimate näidendite hulka kuuluva Trenevi „Ljubov Jarovaja“ lavastus. Teatril on lähedased sellased nõukogude näitekirjanikud nagu Leonov, Trenev, Gussev, Romazov, Korneitsük ja teised.

Käesoleval ajal teatri repertuaaris on Ostrovski näidendid „Meelatud rahad“, „Iga tark langeb lõksu“, „Belugini abiellumine“, „Mets“, „Süüta süüdlased“, Gribojedovi „Häda mõistusest“, Gogoli „Revident“, Uspenski „Rasterjaevi tänav“, Korneitsüki „Bogdan Hmelniitski“, Leonovi „Hunt“, Trenevi „Ljubov Jarovaja“, „Neeva kaldal“, Gussevi „Kuulus“, Balzac'i „Eugénie Grandet“ j. t.

Mõni aasta pärast Väikest Teatrit, 1832. aastal, sündis väljapaistva arhitekti K. Rossi poolt ehitatud hoones teine vanim vene teater — Peterburi Aleksandri, nüüd Leningradi Akadeemiline A. S. Puškini nimeline Teater. Vene teatrikunsti arenguloosel teatril on samuti tähtis koht.

Puškini-nimelise teatriga on seotud talendid nagu Karatõgin, Samoilov, Sossniitski, Martõnov, Varlamov, Davõdov, Savina, Hodotov, Jurjev ja teised.

Saja-aastase ajavahemiku vältel teater sooritas keeruka tee hoovkonnateatrist kodanluse võitlusteatrini, kes seisab julgelt valvel oma stiili, oma autori eest. Sel ajal ilmub näitekirjandusse A. N. Ostrovski. Alles 1917. a., noore kultuuri hooga kasvu tingimuses, teater hakkas kiiresti arenema, tema lavalt kõlasid uuelaadiliselt Ostrovski, Gogoli, Gribojedovi, Tolstoi ja teiste klassikute suurepäraseid teoseid. Nüüdisajal Puškini-nimelises teatris töötavad nõukogude suurimad näitlejad — Kortšagina-Aleksandrovskaja, Mišurina-Samoilova, Jurjev, Gorin-Gorjainov, Smirnova, Tšerkassov, Vivjen, Timee, Skorobogatov, Zihhareva, Karjakina j. t.

Teatri repertuaaris on Lermontovi „Maskeraad“, Ostrovski „Mets“, „Tulutoov koht“, „Omad inimesed, küllap tuleme toime“, Balzac'i „Võõrasema“, Gorki „Vaenlased“, Puškini „Boris Godunov“, Aleksei Tolstoi „Peeter I“, Bahterevi ja Razumovski „Vaejuht Suvorov“ j. t.

Nõukogude põhjapanevate teatrite nimestikust peab mainima ka Eug. Vahtangovi nimelist Moskva draamateatrit. See teater kujunes Moskva Kunstiteatri kolmandast stuudiost revolutsiooni esimesil

aastail ja kogu ta loominguline elu on tihedasti seotud nõukogude teatrikultuuri arenguga. 1919.—1920. a. E. Vahtangov oli andeka noorsoorühma juhiks, kes asutas uue teatri. Väljapaistvaks sündmuseks nõukogude teatri ajaloo kujunes noore kollektiivi hiina muinasjutu „Turandot“ lavastus E. Vahtangovi poolt. Enneaege surma läbi teater kaotas noore, andeka Vahtangovi. Ta õpilased, kaasajal küpsed ja andekad näitlejad — Štjukan, Simonov, Glazunov, Toltsjanov, Manssurova, Orotško, Aleksejeva, Sinelnikova ja teised teostavad oma õpetaja ideid ning praegu Vahtangovi-nimeline teater on nõukogude vaatlejate üks lemmikteatreid. Teatri repertuaaris on Gotzi „Turandot“, Gorki „Egor Bulõtšev ja teised“, „Väikekodanikud“, Pogodini „Inimene püssiga“, Aleksei Tolstoi „Tee võidule“, Ostrovski „Süüta süüdlased“, Gogoli „Revident“ j. t.

Sellega pole veel kaugelgi ammutatud Moskva ja Leningradi väljapaistvamate teatrite nimestik. Neis linnades töötavate teatrite üldarv küündib kokku 60-ni. Siia hulka kuulub ka rida andekaid lasteatreid.

Moskva huvitavate teatrite seast peaks esile tõstma Revolutsiooniteatri, mille eesotsas on näitejuht ja näitleja Schtrauch, Punaarmee Keskteatri, mille juhiks on Aleksei Popov, Kammerteatri, mille eesotsas on näitejuht Al. Tairov, Stanislavski-nimelise ooperiteatri, Nemirovitš-Datšenko muusikalise teatri, Lenini komsomoli nimelise teatri, mille juhiks on näitejuht ja näitleja Iv. Berssenev.

Leningradi huvitavaimaist teatreist peaks märkima veel Gorki-nimelist Suurt Teatrit, kus eesotsas on näitejuht ja näitleja Babotškin, Komöödiateatrit, mida juhivad näitejuht ja maalikunstnik Nik. Akimov, ja paljusid teisi.

Teater on saanud nõukogude rahva kultuuri lahutamatuks orgaaniliseks osaks. Nõukogude teatri areng ja tema kultuurilis-poliitiline tähtsus väljendub muide ka ordenitega tähistatud teatrite hulga kiires juurekasvus, ordenite ohtas annetamises näitlejaile, SSSR'i näitlejate ja N. Liidu vabariikide rahvanäitlejate arvu üha suurenemises. Rahva armastusest oma teatri vastu annab kujuka tunnistuse näitekirjanike ja näitlejate valimine N. Liidu vabariikide kõrgemasse võimuorganeisse. Sotsialismi maa teatri põhiomadusiks on suur ideelisus, tõelisus, loominguline julgus ja kõrge meisterlikkus.

N. Liidu teatri peajõud peitub tema rahvuslikkuses ja lahutamatus seoses tööraha nõuete ning huvidega. Teater teenib rahvast, peegeldab tema elu, võitlust, lootusi ja piüdlusi.

# Rahvusteatrest Nõukogude Liidus



Ukraina, valge-vene, gruusia, armeenia, azerbeidžani j. t. rahvaste kultuur ja kunst on aastasadu vanad, kuid alles pärast oktoobrirevolutsiooni endise Venemaa rahvad omandasid soodsad võimalused arendada oma kultuuri ja tutvuda naaberrahvaste kunstiga. Puškini, Ševtšenko, Rustaveli j. t. suurteosed muutusid seega kättesaadavaks kõigile SS SR'i rahvale.

Nõukogude Liidu rahvad loovad üha uusi kunstiteoseid ning nende aastate jooksul on tekkinud terve armee näitejuhte, näitlejaid, lauljaid, tantsijaid, muusikuid jne. Iga vabariigi kunst areneb iseseisvalt, kantuna oma rahva geeniuste suurteoseist ning rahvalulest.

Enne oktoobrirevolutsiooni ei olnud Ukrainas ühtki alatist ukraina teatrit, eksisteerisid vaid rändavad kollektiivid, kellele tegevust igati pidurdas toleaege valitsus. Praegu töötab Ukrainas umbes sada teatrit, millelele on avatud kõik võimalused kiireks arenguks ning õitsenguks. Vanimad ukraina teatrid — Ševtšenko-nimeline Kiievi ooperiteater, samuti tema nime kandev Kiievi draamateater, Odessa Ooperiteater jm. — on väga populaarsed.

Kiievi Franko-nimeline teater asutati 1920. a. Vinnitsas grupi ukraina teatritegelaste poolt. Oma tegevuse esimesil aastail teater lavastas peamiselt klassilisi Ševtšenko, Tobilevitši, Lope-de-Vega, Beaumarchais', Molière'i j. t. teoseid, kuid nõukogude draamakirjanduse arenedes omandas ukraina teatrite repertuaaris peatähtsuse andekate nõukogude ukraina draamakirjanike Korneitšuk'i, Kotšerga j. t. looming.

Tähtsuselt teiseks ukraina teatriks on Harkovi Ševtšenko-nimeline draamateater. Selle teatri looming on sügavasti realistlik ning rajatud ukraina folkloorile.

Nendes kahes tähtsaimas ukraina draamateatris töötavad väljapaistvad ukraina teatritegelased — näitejuhid, näitlejad, kellele nimed on laialt tuntud, näit. Gnet Jura, M. Krušelnitski j. t.

Tähtsaimate ukraina ooperiteatrite asupaikadeks on Kiiev, Odessa ja Harkov.

Kiievi Ševtšenko-nimeline ooperiteater on üks rahvusliku ooperikunsti arendamise pioneere. Selles teatris lavastati esmakordselt ukraina ooperi klassiku Lössenko teosed „Zaporožlane Doonau taga“ ja „Nataalka-Poltavka“.

Odessa Ooperiteater on üks vanimaid ooperiteatreid Nõukogude Liidus. Käesole-

val aastal ta sai 50-aastaseks. Selles teatris on esinenud väljapaistvad vene, ukraina ja itaalia lauljad. Seal on dirigerinud Rimski-Korsakov, Tšaikovski, Glazunov j. t.

Enne revolutsiooni oli Valge-Venes ainult üks akadeemiline teatrikunsti asjaarmastajate ring ning valge-vene keel ei saanud kõlada lavalt. Praegu on seal 20 riiklikku teatrit. Minskisse, Bobruiskisse, Žlobinisse j. t. linnadesse on ehitatud tähelepanuäratavad teatrihooned. Tähtsuselt esimeseks on I Riiklik Valge-Vene Draamateater, mis ehitati 1920. a. Selle teatri repertuaari moodustavad rahvuslikud näidendid „Ööbik“, „Partisanid“ jne. Näitlejate koosseisu kuuluvad väljapaistvad jõud nagu Vladimírski, Glebov, Ržetskaja. Hiljuti avati Minskis tore Suure Ooperi- ja Balletiteatri hoone. Avamine toimus valge-vene ooperiga „Mihaj Podgornõi“, mille autoriks on Tikotski.

Gruusia rahvas, üks vanimaid rahvaid maailmas, pidas sajandeid võitlusi välismaiste vallutajatega. Gruusia rahvas on kannud läbi sajandite oma kultuuri, oma kunsti ilu ja võlu. Vabadusearmastaja ja mehine, see rahvas on viinud ka kunsti need talle omased jooned.

Gruusia on rikka muusikakultuuri maa. Sajandite jooksul on siin arenenud mitmekesisemad muusikaloomingud vormid. Juba X ja XI sajandil oli polüfooniline muusika Gruusias väga kõrgel arenemistasemel. Gruusia teatrikunst sai alguse XVIII sajandil. Praegu on seal 50 teatri ümber. Tähtsaimad neist on Tbilissi Paliášvili-nimeline ooperi- ja balletiteater ning Rustaveli ja Mardžanašvili nimelised draamateatrid.

Tbilissi Ooperiteater asutati möödunud sajandi keskpaigu, 1851. a. Nagu kõigis tolle aja Vene provintsiteatris, nii valitses ka siin itaalia ooper. Alles XIX sajandi lõpupoole pääses lavale esimene vene ooper, Dargomõžski „Näkineid“. Gruusia rahvuslik ooper lõi õitsele alles pärast revolutsiooni. Siis ilmusid esmakordselt lavale Z. Paliášvili ooper „Abessalom ja Eteri“, D. Arakšvili „Muistend Rustavelist“, M. Balantšivadze „Tamar Tsbieri“ j. t. Praegu teater koos gruusia heliloajatega loob uusi rahvuslikke oopereid ja ballette.

Tähtsaimaks Gruusia draamateatriks on Rustaveli-nimeline teater, üks parimaid teatreid Nõukogude Liidus. Selle teatri repertuaar on koostatud nii klassilisist teoseist kui ka nõukogude gruusia, vene, armeenia ja ukraina draamakirjanike teoseist. Teatri eesmärgiks on esile manada rahvaskunsti iseloomu ja põhivormi, alal hoides

selle kangelaslikkuse, romantilisuse ja suure elurõõmu. Rustaveli-nimelist teatrit juhivad andekad A. Horava ja A. Vasadzé.

Teine suur Gruusia draamateater loodi 10 a. tagasi väljapaistva näitejuhi K. Mardžanašvili poolt. Need 10 a. teater on rajanud oma repertuaari maailma klassilisele draamaloomingule (Lope-de-Vega „Naiste mäss“, Schilleri „Armastus ja sala-kavalus“, Beaumarchais' „Figaro pulm“, Gutschkovi „Uriel Akosta“ jne.). Suure armastusega on töötatud ka gruusia klassikute Tšavtšavadze, Ninošvili ja Kladiašvili teoste kallal.

Ka kahes Gruusia autonoomses vabariigis on oma rahvusteatriid, nimelt adžaari teater Batumis ja abhaasi teater Suhumis.

Ka armeenia kultuuril on mitmesajandiline minevik. Ajalugu jutustab, et juba II sajandil p. Kr. Armeenia keiser Tigran asutas teatri, kutsudes sinna greeka näitlejad. Kuni käesoleva ajani on armeenia teatri repertuaaris säilinud klassikute Sundukjani, Manveljani, Širvan-Zade j. t. teosed.

Praegu on Armeenias üle 20 riikliku teatri. Tähtsaimad neist on Spendiaroviniimeline ooperi- ja balletiteater ning riiklik Sundukjani-nimeline draamateater Eriyanis. Ooperiteatris, mis loodi 1933. a., lavastatakse rahvuslikke oopereid ning kõrvuti nendega ka vene ja lääne-euroopa teoseid. Sundukjani-nimeline draamateater, kasvatatud rahvusliku klassilise draamaloomingu parimatel traditsioonidel, on saavutanud suuri kunstilisi võite. Eriti suur on tema edu nõukogude armeenia drama loomisel. Viimased selle teatri lavastused tõendavad andeka teatrikollektiivi suurt loominguulist küpsust.

Nõukogude Azerbeidžani vabariigis on üle 20 teatri, neist kaks tähtsaimat Bakuus. Sajandite jooksul on azerbeidžani rahval kogunenud rikkalik muusikalise loomingu varasalv. Sajandite jooksul on rahvas laulnud oma lemmiklaule-poeme. Azerbeidžani kunstis on eriti tähelepanuväärne rahvakangelaste kujude selgejoonelisus ning rahvuslike teoste ideederohkus.

Esimene azerbeidžani ooper loodi helilooja Gadžibekovi poolt 1908. a. Tänapäeval on sellele seltsinud veel hulk teisi, millel kõigil on suur edu. Ka azerbeidžani ooperikunst on palju omandanud rahvaluulest. Azibekovi-nimeline azerbeidžani teater lavastas esimesena ka Gogoli, Ostrovski ja Shakespeare'i näidendeid.

Endistel Venemaa Kesk-Aasia maaaladel on nüüd viis Nõukogude vabariiki — Uzbeki, Kazahhi, Kirgiisi, Tadžiki ja Turkmeenia. Kesk-Aasia rahvad, arendades oma rahvuslikku kultuuri, loovad üha uusi kunstiteoseid. Säilitades rahvuslikku stiili

ja laialt kasutades rahvaloomingut Kesk-Aasia teatrid on saavutanud suure edu.

Nõukogude Uzbeki vabariigis on 80 teatrikollektiivi. Need kõik on asutatud alles pärast revolutsiooni. Varem aga kõndisid mööda laatu, turge ja teemaju rändavad komejandid, teravasõnalised improvisaatorid, nukumeistrid ja kõietantsijad, kes kõik olid väga populaarsed. Esimene Uzbeki teater asutati 1920. a. Taškendis ning see kannab silmapaistva poliitikategelase, dramaturgi, luuletaja ja muusiku Hamsa Hanim Zade nime. Näitlejate põhikaader on saanud oma hariduse Moskva Vahtangovi teatris. Teater on lavastanud nii nõukogude kirjanike kui ka uzbeki ja maailma klassikute teoseid. Teiseks suureks teatriks on Uzbeki riiklik muusikateater. Oma tegevuse esimesel 10 aastal teater hoolikalt kogus ja pakkus rahvaloomingut, hiljem aga siirdus suurte muusikaetenduste loomisele, tuues neisse sümfooniaorkestri, mitme-häälelise koori ja euroopa teatrikultuuri.

Esimene nõukogude uzbeki ooper „Lumetorm“ lavastati 1939. a. Selle autoreiks on Ašrafi ja Vassilenko. Samal aastal lavastati ka esimene uzbeki ballett „Šahhiida“.

Nõukogude Kazahhi vabariigis on 40 teatri ümber. Tähtsaimad neist on Kazahhi riiklik ühendatud ooperi- ja balletiteater ning Kazahhi riiklik akadeemiline teater, asukohaga vabariigi pealinna Alma-Atas. Esimene neist asutati 1935. a. ja tema lavastused võitsid algusest peale vaatajate poolehoiu ja tähelepanu ning said kiitvate arvustuste osaliseks. Samal ajal tekkis Kazakstanis ka vene ooperiteater, mis aitas tunduvalt kaasa rahvusteatri arengule. Enne revolutsiooni kazahhi rahval ei olnud oma tantse, seepärast on väga suur ka esimese rahvusliku balletietenduse tähtsus.

Kazahhi riiklik akadeemiline draamateater tegutseb 10 aastat. Selle aja jooksul on repertuaaris olnud peamiselt kazahhi kirjanike teosed. Käesoleval aastal ilmub esmakordselt lavale Shakespeare'i tragöödia „Othello“ kazahhi keeles.

Nõukogude Kirgiisi vabariigis on ligi 20 teatrit, mis kõik on asutatud viimase 10 aasta jooksul. Tähtsaim neist on Kirgiisi riiklik muusika- ja draamateater. 1936. a. tulid teatrisse näitlejad, lauljad, muusikud, muistendite jutustajad jne. Teater hakkas kiiresti arenema ning on praegu üks huvitavaimaid Nõukogude Liidu rahvusteatreid.

Nõukogude Tadžiki vabariigis on 25 teatrit, mis kõik arendavad rahvaloomingut ning sel alusel loovad uusi rahvuslikke teoseid. Tähtsaimaks teatriks on Lahuti-nimeline muusikateater, asukohaga vabariigi pea-





Z. Pališvili ooper „ABESSALOM JA ETERI“ Tbilissi Pališvili-nimelises ooperi- ja balletiteatris. Pildil: stseen IV v.

Pögenike-stseen kirgiisi muusikalisest draamast „ADŽAL ORDUNA“ Kirgiisi riiklikus muusika- ja draamateatris



linnas Stalinabadis. Tadžiki riiklik draamateater asutati 10 a. tagasi. See teater, mis on praegu kõrgel tasemel ning väga populaarne, sai aluse asjaarmastajate ringist.

Tadžiki rahvas on annud maailmale mitmed klassikud (Rudafi, Ferdousi j. t.) ja tema hulgast põlvnevad paljud tähelepanudavad näitlejad, muusikud ja tantsijad.

Turkmeenia vabariigis on 10 teatrit. Tähtsaim neist on Stalini-nimeline riiklik teater Ašhabadis. See teater on pannud aluse turkmeenia teatrikuultuurile. Oma kestuse jooksul on teater lavastanud nii turkmeenia kui ka vene ning välismaiste auto-

rite teoseid. Käesoleval ajal on asutamisel ka turkmeenia ooperiteater.

Piiratud ruumi tõttu on võimatu anda ka kõige lühisõnalisemat ülevaadet Nõukogude Liidu rahvusteatriteist, seepärast nimetame ainult üksikuid neist, nagu baškiiri, bujat-mongooli, dagestani, kabardino-balkari, kalmõki, kareeli, Krimmi tatarlaste, mordva, volgaäärsete sakslaste, mustlaste, ossetini, tšetšeno-ingušsi, tatari, tšuvašsi ja jakuudi teatreid. Nõukogude Liidu rahvad armastavad kunsti ja püüavad oma rahvakunstnikele luua soodsaid võimalusi jõudsaks arenguks.

## Laste- ja noorsooteatrid Nõukogude Liidus



aste- ja nukuteatrid, noore publiku teatrid, mis mängivad tähelepanudavat osa Nõukogude Liidu kultuuriloomingulises elus, loodi ja kujundati alles pärast oktoobrirevolutsiooni.

Nõukogude valitsus pööras algusest peale suurt tähelepanu lasteatrite kui pealekasvava põlvkonna kultuurilise ja poliitilise kasvatuse võimsa tööriista kujundamise ja igakülge arengu küsimustele. Pioneeride suurepärase losside, laste tehniliste jaamad, laste raudteede, laste kinode ja kinostuudiote kõrval lasteatrid pidid kunstivahenditega abistama uue sotsialistliku epohhi nõukogude inimese, ta tunnete, mõtete, iseloomu kasvatamist.

Uus kunst — lasteatriri kunst — tuli ehitada tühja kohta. Küsimus ei olnud teadagi uutes teatrimajades, mida vajasad organiseeruvad lasteatrid. Põhiküsimuseks, mille õige lahendus pidi määrama lasteatriri menu, oli näidendite küsimus täiesti uuele teatriauditooriumile.

„Lastega tuleb kõnelda tõsiselt, neile arusaadavas keeles,“ seda õpetas suur kirjanik Maksim Gorki, päris-kunsti juure kutsus aga suur näitejuht K. S. Stanislavski, öeldes, et „lastele tuleb mängida samuti kui täiskasvanuile, ainult paremini“.

Uue teatririinde tegelased tundsid määratud kunstilist rahuldust, nähes ja tundes, kuidas uus teatriauditoorium reageerib näidendisse paigutatud mõttesse, tundeisse ja kirgedesse. Just tunduvalt suurem emotsionaalsus näidendi tajumises iseloomustas noort publikut, tema reageerimise siirust ja selgust. Noor publik andis endale suure-

päraselt aru näidendi süžest, selle dramaturgilisest omadusest, oma suhtumisest näidendi tegelaste kujudes, iseloomudes ja nende dialoogi omadustes.

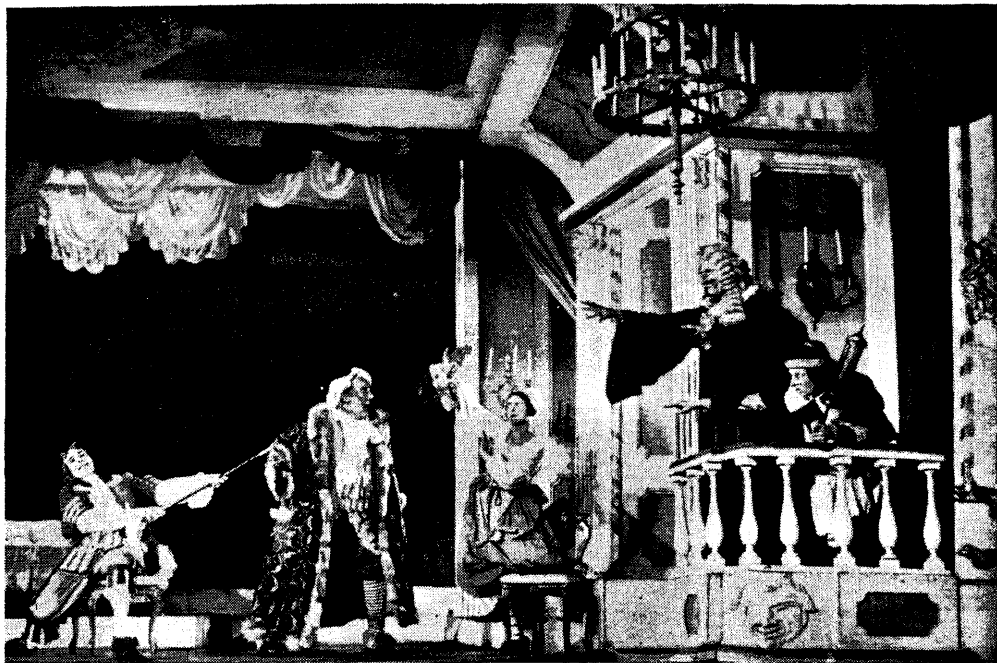
See oli veenvaks vastuseks neile, kes ei uskunud noort publikut ja soovitasid süžee, kujude, iseloomu ja keele rõhutatud primitiviseerimist, kes uuest publikust aru saamata ja teda alahinnates suundus teatrikunsti uue liigi ideelise ja žanrilise vaesumise poole.

Praegusel ajal eriti noore publiku teatriri töös on parimad draamakirjanikud. Paljud neist töötavad ainult lastedraamad alal. Ammu on möödunud aeg, kus lasteatrid näitasid ainult klassiliste teoste ja näidendite instseneeringuid folkloorimaterjali najal.

Nüüd isaege ainekuga näidendid nüüdisaegsete inimeste tegevusest ja tunnetest on põhjanevad ning juhtivad lasteatriri repertuaaris. Sellega ei ole muidugi kadunud küsimus tööst ajalooliste näidendite kallal, näidendite kallal, mis käsitlevad nõukogude suuri inimesi ja neid inimesi, kelle elu ja tegevus on läinud kogu inimkonna ajalukku.

Maailmakirjanike, vene kirjanike ja Nõukogude Liidu rahvaste kirjanike klassiliste teoste ainekule ehitatud näidendid ning vene ja naaberrahvaste folkloorile ehitatud näidendid on lasteatriri repertuaaris samuti omandanud kindla koha.

Noore publiku teatriri ideeline ja kunstiline kasv ning õitseng toimus lahutamatus seoses nende teatriri arvulise kasvuga. Esimene noore publiku teater avati 1918. a., praegu on Nõukogude Liidus neid



Molière'i „EBAHAIGE“ Moskva Noore Publiku Teatris. Lavastus - A. Kritško, lavapildid - R. Raspolov  
Pildil: stseen III p.

149 (osa ainult nukuteatrid). Igal aastal nende teatrite näidendeid vaatab kuni 10-miljoniline noore publiku auditoorium.

Huvitav on esitada andmeid ühest juhtivast lasteteatrist — Moskva Noore Publiku Teatrist: esimese kümneaastase olemasolu kestes see teater andis 5.000 etendust. Neid etendusi vaatas 2.500.000 noort. Külustusreisidel teater oli kaheksakümmes linnas kümnes rahvusvabariigis.

Noore publiku teatrid annavad oma näidendeid enam kui kaheksänes Nõukogude Liidu rahva keeles.

Nõukogude valitsuse iseloomustamiseks töös noore publiku teatriga jätkub märkimisest, et ühenduses väga madala pileti hinnaga noorteatris Nõukogude valitsus annab neile iga-aastast toetust umbes 30 miljoni rubla ulatuses.

\*

Riiklik Kesknukuteater sündis kõigest kaheksa aasta eest. See oli siis väike teater „Laste kunstilise kasvatuses keskmaja“ juures Moskvast. Vähehaaval arenedes kujunes teater iseseisvaks organismiks, ja praegu see on päris-teater, millel on oma maja, töökojad ja muuseum. Teatris on 30 näitlejat, 20 muusikut, 4 näitejuhti, laudsepad, butafoorid, pedagoogid, muuseumitöölised. Teatri teenistuses olevat

isikute hulk on kasvanud 200-ni ja aastaeelarve on üle miljoni rubla. Teatris läheb iga päev 2 tükki: kell 5 ja kell 8 õhtul, puhkepäevil, koolivaheaegadel ja pühadel teater annab 3 ja 4 etendust.

Teatri trupp on jaotatud kolmeks iseseisvaks rühmaks ja seepärast peale teatrimajas antavate etenduste korraldatakse iga päev väljasõiduetendusi koolidesse, lasteklubidesse, pioneerimajadesse ja täiskasvanute klubidesse. Teater sõidab sagedasti külustusile täies koostises ja üksikute rühmade kaupa Doni basseini kaevandustesse, Gruusiasse, Armeeniasse, Azerbeidžani, Murmanskisse, Arhangelskisse, Kirovskisse, Idasse, Volga ääre, Uuralisse ja Siberisse. On olnud juhtumeid, kus teatri üksikud rühmad kõigi dekoratsioonidega on lennanud kaugetesse piirkondadesse lennukil. Teater on teostanud huvitavaid reise erilisel varustatud autos, mis moodustab ühtlasi liikuva näitelava.

Teatri repertuaaris on rida eriti selle teatri jaoks kirjutatud näidendeid ja mõned klassilised instseneeringud nagu „Kaš-tanka“ Tšehhovi jutu järgi, Perrault' „Saabastega kass“ „Haugi käsul“ vene muinasjuttude aineil jne.

Kõik kaheksa aastat teater on pühendunud oma tee otsimisele, püüdes tõestada selle kunstiliigi vajadust. Selles teatris ei

püüta dubleerida „inimteatri“ tööd, elava näitleja teatrit, vaid mängitakse ainult seesuguseid tükke, mida ükski muu teater peale nukuteatri ei suudaks mängida. Ainult sel eeldusel on nukuteatril oma koht muude teatrite peres.

Paljude nukuteatrite viga oli selles, et sagedasti võeti repertuaari lihtsalt „inimtüki“ või stiliseeriti näidendeid vana nukuteatri laadseks. Nukkudel on isendast sääranne väljenduslikkus ja nukuteatril säärased teatraselised võimalused, et loobudes igasugusest teiste teatrite dubleerimisest neil on määratu repertuaar. Sõltuvalt neist küsimusist, mis tükk asetab teatrile, luuakse hoopis erinevaid näidendikangelasi. Peale marionettide, see on niidist tõmmatavate nukkude, ja petruškade (guignol), kätel hoitavate nukkude, mängitakse ka mehaaniliste nukkude abil, mis pannakse liikuma altpoolt, ja nukkudega, millede keha on kinnitatud näitleja pähe ja millede käed pannakse liikuma kas pulkadega või näitleja kätega, mis on peidetud nuku riidesse. Väga sagedasti näitleja juhib kaht nukku, kuid on juhtumeid, kus kaks, kolm, isegi neli näitlejat juhib üht nukku. Isegi nukkude mõõt meie näidendis kõigub 10 sentimeetri kuni kahe meetri vahel.

Missuguses teatris oleksid veel võimalikud isegi kasvult ja anatoomiaalt nii erinevad inimesed? Ei üheski teatris peale nukuteatri või olla määratusuurt inimsööjat, kes võiks mahutada peopesale oma õnnetu ohvri, nagu seda teeb hiiglane „Saabastega kassis“. Aga see loob ebaharilikult terava teatraalse väljenduslikkuse!

Missuguses teatris peale nukuteatri näitleja võiks lennata väikese hobuse seljas üle väljade, külade, metsade, tõusta pilve alla, kust sajab vihma, nagu teeb seda Loll Ivanuška näidendis „Tulihobu“?

Näidendis „Suur Ivan“, mis käsitleb rahva vabadusvõitluse teemat, mängivad väikesed nukud, määratu madu, kotkas ja elav inimene. Selle näidendi ühtki stseeni ei oleks võimalik mängida tavalises teatris.

Praegu teater töötab kahe näidendi kallal; ühes esinevad laste mänguasjad, nendega võitlevad rotid, kass ja jällegi elav inimene — mänguasjade meister, teises, „Kadunud maailma“ nimelises näidendis (Conan Doyle'i tuttava romaani järgi) näidatakse määratud eelajaloolisi loomi.

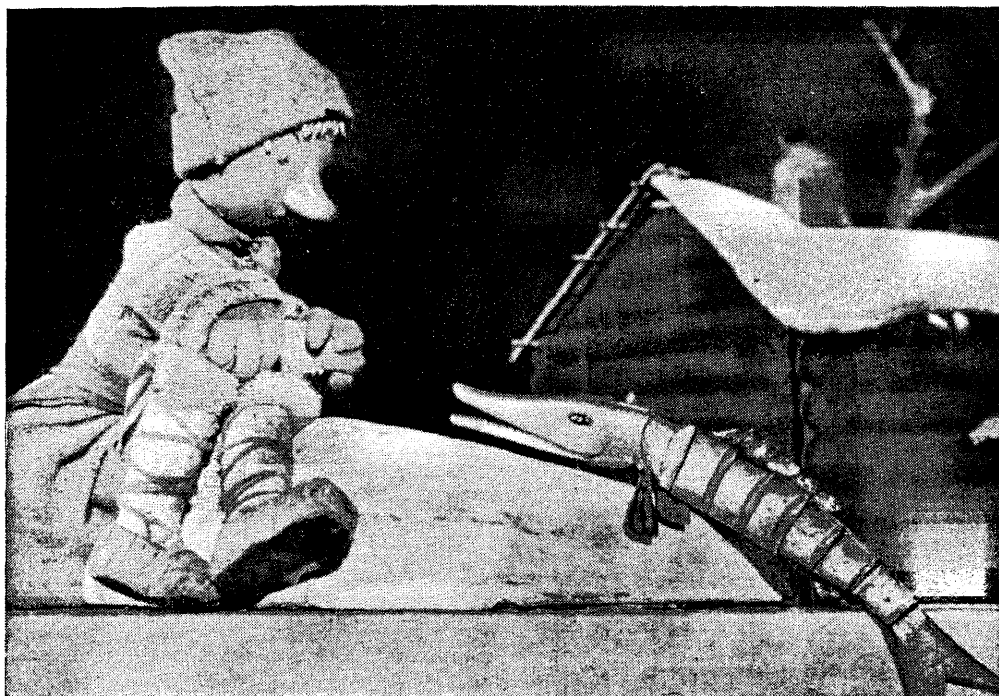
Komöödia, muinasjutt, teaduslik fantastika, romantiline kangelaslikkus — kõik see leiab avara tegevusvälja nukuteatri laval. Teater võib esitada näidendeid ükskõik mis teemal, kui ainult näidendi vorm arvestab nukke.

Selles töös annab suurt abi teatrimuuseum, kuhu kogutakse nukuteatri ja maskideteatri kõiki vorme. Muuseumi juures on organiseeritud eriline osakond, mis annab nõu kaugemaile teatreile, laste ise-tegevuslikele nukuteatreile ja punaarmee nukuteatri ringidele. Pealeselle töötatakse erilisel ka perioodiliste kursuste korraldamisega nukuteatrite juhtidele.

Nõukogude Liidus on üle saja nukuteatri, arvestamata asjaarmastajate teatrid Moskvas, Leningradis, Harkovis, Kiievis, Sverdlovskis, Rostovis Doni ääres, Odessas, Tbilisis, Erivanis ja mitmes muus linnas. Isegi Kamtšatkas on nukuteater, mis sõidab koertega külastusreisidele.

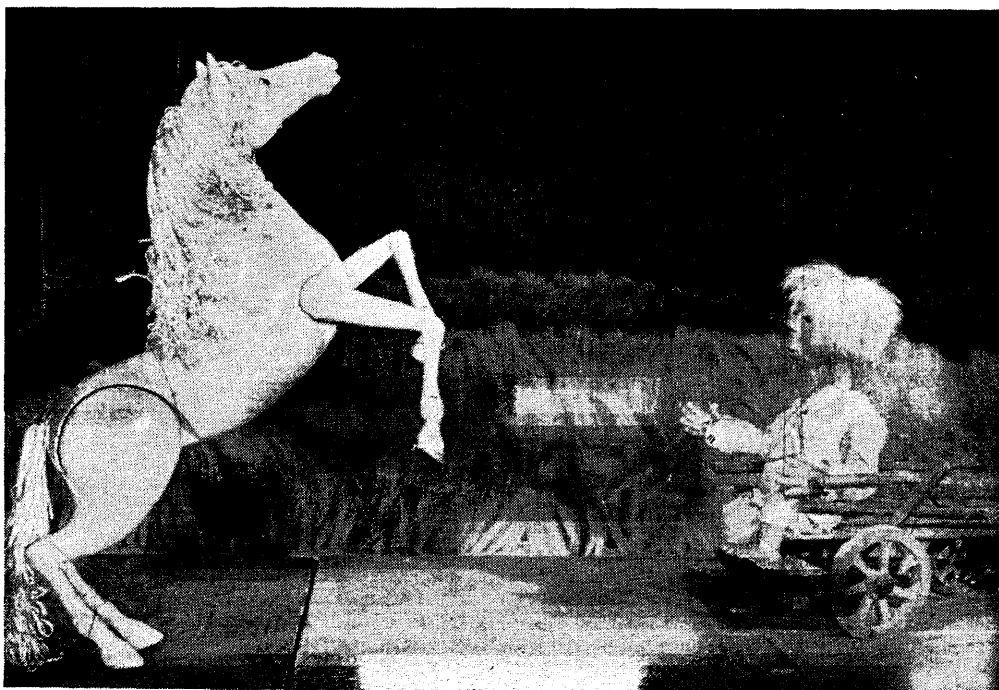
Iga aastaga nukuteatrite arv kasvab, kinnitades sellega oma elujõudu, tõestades, et see ei ole tühi töö ja et uute teede otsimised kunstis ei ole asjatud. Ollakse veendunud, et sellel kõige „teatraalsemal“ teatril, teraval, julgel, elaval, erakordselt kaasakiskuval, on väga suur tulevik.





Tarahovski nukunäidend „HAUGI KASUL“ vene muinasjuttude aineil Riiklikus Kesknukuteatris Moskvast.  
Pildil: Emelja ja haug

Kurdjumovi nukunäidend „TULIHOBU“ Riiklikus Kesknukuteatris Moskvast. Pildil: Loll Ivanuška ja Tulihobu



# Lavakunstnike ettevalmistustöö

## Nõukogude Liidus



õukogude Venes on noorsoo-  
tung näitlejakutsesse väga suur.  
Tuhandete kaupa siirdub nei-  
sid ja noorukeid pärast keskkooli lõpetamist teatrikoolesse,  
kus nad saavad ettevalmistust  
oma tulevasele kutsetegevusele. Piisab  
konstateeringust, et igal aastal leidub  
kümme kuni kakskümmend soovijat ühe-  
le vabale kohale koolis.

Alaliselt töötab Nõukogude Liidus kokku kolmkümmend kuus teatrikooli. Neis õpib noori peaaegselt 18—28 aasta vanuses. Seda vanust loetakse lavakunsti nõuete seisukohast kohaseimaks tulevase näitleja psühhofüüsiliseks kasvatuseks.

NSVL-us töötab teatrikoole näitlejakaadrite ettevalmistamiseks vene, ukraina, valge-vene, gruusia, armeenia, azerbeidžani, uzbeki, turkmeeni, kirgiisi, kazahhi, baškiiri, tšuvaši, ossetini ja teiste rahvuslike teatrite tarvis.

Tänu sellele on korda läinud paljudes liidu ja autonoomseis vabariigis luua suured riiklikud rahvusteatriid, mis töötavad oma emakeeles.

Kõigis teatrikoolis on õpetus tasuta. Kogu koolisoleku ajal, mis kestab kolm kuni neli aastat, üliõpilased saavad stipendiume, ühiskorteri, õppevahendeid jne.

\*

Ainete hulgas, mida tuleb õppida lavakunstikooli õpilasel, omab keskse koha näitleja-meisterluse õpetamine. Nende tegevuste eesmärgiks on anda õpilasele individuaalsusele ja andele võimalikult sügav ja mitmekülgne areng. Õppijas kasvatakse oskus tõeliselt ja loomulikult reprodutseerida inimese elulist käitumist, kuna see on aluseks, mille omandamiseta ei ole võimalik üleminek lavakuju loomisele.

Nõukogude realistliku kooli aluseks on 19. sajandi suure vene näitleja Štšepkini printsiip. Näitleja peab elama lavakuju elu najal, ta peab süvenema tegelase olemusse ja õppima mõtlema ning aistima nii, nagu mõtleb ja aistib tema poolt kehastatav kuju. Selleks peab näitleja kõigepealt õppima valitsemata oma psühholoogilist aparati. Teatrikooli õpilasele ei õpetata petust, „kujutamist“ ega osatlevat matkimist, vaid ehtsat siirust, oskust avaldada ehtsaid inimitundmusi, sest ainult tundmuse ehtsuse korral on võimalik täisväärtusliku, kaasaalamapaneva lavakuju loomine. Tähendab, õpilane peab kõigepealt õppima

olema laval tema ise, olema loomulik, siiras, vabanema niihästi füüsilisest seotusest kui ka liigsest „vabaolekust“. Näitlejaks õppija peab õppima reprodutseerima inimese elulist käitumist võimaluse piirideni mineva veenvusega.

On üles seatud kolm põhilist nõudmist, millede täitmine on möödapääsmatult tarviline õige lavalise enesetunde, õige loovseisundi saavutamiseks laval. Esimeseks on — koondatud tähelepanu omandamine. Elus on inimese tähelepanu ikka kas suuremal või vähemal määral suunatud mingisugusele välisele või seesmisele objektile. Elus tähelepanu-akt võib tekkida kas tahtlikult või mittetahtlikult, viimasel juhul nagu jäädes meie teadvusest kõrvale. Vastavate harjutuste najal kuulajad õpivad oma tähelepanu tahtlikult juhtima. On olemas terve harjutuste tsükli. See algab lihtsa tähelepanuga. (Üks õpilane sooritab mingi liigutuse, teine kordab seda nagu peeglis; rea laualepanud esemete meelepidamine ja nende seisukorras toimunud muutuste kindlakstege mine; vaadatava eseme kirjeldus; tähelepanu kiire ülekandmine ühelt objektilt teisele.) Lõpeb see tsükl harjutustega, mis on pühendatud esemele sihitud tähelepanu kasvule ja selle intensiivsuse kasvule, millega tähelepanu on suunatud teatavale esemele. Niiviisi õpilane teeb läbi terve rea harjutusi oma tähelepanuorganite (kuulmine, nägemine, kompimine, haistmine, maitse) suunamiseks selleks eriti määratud objektile. Pedagoog taotleb õpilaselt elavat huvi ja harjutuste orgaanilist täitmist, lubamata vahetada orgaanilist tähelepanu formaalse, välise, vastu. Teine nõudmine, mille õpilased peavad täitma oma lavatöö hoides, on — muskrite lõdvendamine. Elus inimene kulutab just niipalju lihasenergiat kui tal hetkel tarvis, mitte rohkem ega vähem. Laval aga ärevuse mõjul eksitakse selle seaduse vastu ja inimene muutub füüsiliselt rahutuks. Rida harjutusi, mis on määratud muskliaparaadi valitsemisele, liigse pingutuse asukoha leidmisele ja sellest vabastumisele, peab õpilasele olema abiks õige lavalise enesetunde teise nõudmise täitmisel, milleks on piisava ja möödapääsmatult tarvilise lihasenergia hulga kulutamine antud hetkel, tähendab muskrite lõdvendamise omandamine. Edasi järgnevad harjutused, mis on määratud kolmanda põhinõudmise täitmisele. Selleks on — õigustus. Iga



Rahvanäitleja B. ŠTŠUKIN Lenini osas ja teeneline näitleja I. TOLTŠANOV Šadrini osas N. Pogodini näidendis „Mees püssiga“ E. Vahtangovi-nimel. teatris Moskvvas

Rahvanäitleja I. MOSKVIN Prokofi Pazuhhini osas Saltõkov-Ššedrini komöödias „Pazuhhini surm“ Moskva Akadeemilises Kunstiteatris

seisund laval peab olema õigustatud selleks, et saavutada veenvust, elulisust. Tarkis leida põhjused, mis on välja kutsunud antud seisundi. Siis see seisund ei ole ainult „väliseks näitamiseks“, vaid ta on seesmiselt mõtestatud, orgaaniline. Teei selle tähtsa nõudmise täitmise poole tehakse rida harjutusi, mis algavad lihtsatega — pedagoogi käeplaksutuse peale võetakse mingi ettekavatsetamatu poos ja siis õpilane peab leidma motiivid või põhjused, mis õigustavad seda poosi — ja lõpevad palju keerulisematega.

Õpilasele öeldakse: „Leidke sellele poosile õigustus!“, ja siis algab näitleja loova fantaasia töö. Fantaasiaks nimetatakse inimese võimet eraldada mitmesuguseid tõelise nähtusi ja neid ühendada uueks tervikuks selleks, et luua kunstipärane kuju. Loova fantaasia painduvust ja rikkust arendatakse õpilases rea harjutustega, mis õpetavad teda fantaseerima rikkalikult ja julgelt ning samal ajal ka otsustabekohaselt. Fantaseerimisoskus tuleb alustada teadlikult valitud eesmärgile — kunstipärase kuju loomisele, mis väljendab kunstniku teatavat mõtet. Vastasel korral, fantaseerides „üldse“, ilma esemeta, õpi-

lane võib kergesti loova fantaasia kasvu ära vahetada viljatu ja kunstnikule kahjuliku „fantaasitsemisega“. Edasi järgneb jagu, mida nimetatakse lavaliseks suhtumiseks, täh. tõsine suhtumine tinglikku (lavalisse) objekti, nagu see oleks mittetinglik (eluline) objekt. Õpilane täidab rea harjutusi, milledes ta läbivõetud elementide alusel õigustab oma lavalist suhtumist esemesse, fakti ja viimaks partnerissegi. Siin algavad päris lavalised harjutused — et üldid, milledes õpilasel nõutakse lavatõsidust, otsekohest, oskust loova fantaasia abil õigustada lavalist suhtumist — näit. paberilipakasse, mis peab kujutama haruldast liblikat, keppi, mis täidab mao aset, suhtumist sündmusse: kui rikute ära joonestuse, valades sellele tušši, kui saate tähtsa teatega kirja jne. Sääraste üksikasjaliste õigustuste loomine on möödapääsmatult tarviline, kuna ainult sel alusel on võimalik lavalise suhtumise veenev reprodutseerimine. Need harjutused lähevad keerulisemaks. Õpilane ümbritsetakse laval rea objektidega ja ta otsib oma suhtumist neisse kui tervikusse, püüdes (klassis tunni ajal) end tunda üksinduses, kas selles või teises olukorras kodus, metsas,



Priimaballeriin HAMAR ALMAZZADE azerbeidžani ooperis „Kerogöi“ Azerbeidžani riiklikus Ahundovinim. ooperi- ja balletiteatris

jõel jne. Lava ainult kergelt kohandatakse antud oludele — toolid on metsa puud ja põõsad, pink on paat jne. See jagu lõpeb harjutustega füüsiliste toimingute meenutamises — näit. pannakse kujuteldavale nõelale taha niit ja ömmeldakse sellega külge kujuteldav nõop. Neist harjutusist tehakse poolaasta kohta kokkuvõtte, mis võetakse arvesse.

Teisel poolaastal õpilased siirduvad tööetapile, mida nimetatakse lavaliseks tegevuseks. Jatkatakse eluliste nähtuste vaatlemist ning uurimist ja nende lavale ülekandmist. Inimese iga toiming kutsutakse välja kas ühe või teise seesmise põhjuse poolt, see ajab taga kas üht või teist eesmärki. Et toiming sünniks orgaaniliselt, õigustatult, selleks on tähtis õppida reprodutseerima mitte niipalju ta välist külge kui välja kutsuda seesmine põhjustaja, fahe, mis tekitab antud toimingu. Siis osu-

tub õigeks ka toimingu vorm, ta väline külg. Seetõttu lavaline toiming, inimese tegu, millel on kindel eesmärk, jaguneb kolmeks elemendiks: 1) toiming ise — mis inimene teeb; 2) milleks ta seda teeb ja 3) kuidas ta seda teeb, täh. toimingu iseloom, vorm. Üks ja sama toiming — näit. lauale koputamine — muudab oma vormi olenevalt teise elemendi sisust — milleks koputatakse toolile. Kas selleks, et klassis luua rahu, või selleks, et proovida laua tugevust. Kaks esimest elementi tehakse tahtlikult kindlaks, kolmas aga — nende kohandamine — tekib kahe esimese elemendi läbiviimise tulemusena. Lavalisile toimingule määratud harjutusis õpilane elab läbi tüki lavalist elu, kohanedes kokkulepitud lavaolukorraga, olles enne seda õigustanud (oma fantaasias kujutelnud) kõik ülesandes antud olud, teades, mis ta teeb, milleks ta seda teeb (mida ta tahab), aga ilma et ta ette otsustaks toimingu vormi, täh. seda, kuidas ta toimib. See peab tekkima mittetahtlikult, peab orgaaniliselt tulenema eelnenud õigustusist. Ja viimaks tuuakse harjutusse partner. Tekib lavaline kontakt, partnerite vastastikune mõjutamine, mis põhjeneb nendevahelisel orgaanilisel sidemel. Pisiomad muutused ühe partneri käitumises kutsuvad välja vastavaid muutusi teise partneri käitumises.

Terve harjutuste tsükl asetab partnerid orgaaniliselt õigustatud vaikimise (niinim. mimodraama) olukorda. Teise harjutuste tsükli — sõnalises kontaktis — moodustavad etüüdid. Sõnu — kui kohanemise vormi — ei mõelda enne valmis, vaid need tekivad tegevuse arenedes olenevalt kumagi partneri käitumisest, improvisatsiooniliselt. Etüüdid lõpetavad esimese etapi näitleja töös enda, oma materjali, kallal.

Õpilane on hakanud valitsema lavalist tegevust, järelilikult ta valitseb oskust tahtlikult (tahteaktiga) üritada üht või teist eesmärki. Uhes toiminguga tekib lavaline tundmus, aga mitte kui tundmuse valmis vorm, klišee, vaid kui tundmus, mis on omane antud inimesele individuaalsena ja omapärasena ja mis põhjeneb ühel või teisel seesmisel õigustatud toimingul.

Teine õppeaasta pühendatakse tööle k u j u e l e m e n t i d e — välise ja seesmise karakteersuse — kallal.

Ealine, professionaalne vahe, mis väljendub teatavas muutuses antud õpilase käitumises — võrreldes esimese aastaga, kus jutt oli ainult õpilase omast, muutumatust materjalist —, tekib olenevalt etüüdi-ülesandest. Teatavate karakterjoonte omandamine (lõbusus, passiivne naljameel, hajameelsus, ärritatavus jne.) on materjaliks teise õppeaasta esimesele kolmandikule. Pärast seda õpilane siirdub tööle katkendi



kallal. See on üleminek rolli kallal sooritavale tööle. Näidendi kui terviku materjali uurimise alusel valitakse katkend, milles on tegevad ainult kaks kuni kolm tegelast, et mitte liig suurel määral koormata pedagoogi tähelepanu. Seejuures määratakse igale õpilasele, kui see on võimalik, lihtne roll, mis vastab ta eeldustele. Osa kallal toimuva töö protsess eeldab näidendi kui terviku analüüsi, nende funktsioonide ülesnäitamist, mida näidendis täidab tegelane. Määratakse kindlaks tegelase eraldusjooned, kuju lavalise kehastamise võtted, antud tegelase toimingute põhjustajad ja tema rolli läbiv tegevus. Osa jagatakse ühikuiks ja tehakse kindlaks nende ühikute tähtsuse aste. Viiakse läbi töö teksti olemuse avastamise alal. Sõnu ei loeta lihtsalt, vaid leitakse nende seosmine mõte, mis määrab kõla, intonatsiooni jne. Paralleelselt sellega õpilased siirduvad tagasi etüüdide ja aluste juure, milledega tutvuti esimesel kursusel. Õpilasele öeldakse: „Näidendi järgi teie ootate oma partnerit; meenutage tähelepanuharjutusi, ütleme, kuulmises; keskenduge sellele, leidke füüsiline ehk musklimahu, olge lavaliselt tõepärane, sest muidu teie edasi minna ei saa; kui teie alguses mängitsete, siis ebatõed saavad teist jagu; vastasel korral aga, tüh. kui teie lähenete oma tööle kohe algusest peaaegu siiralt, tõepäraselt, teie võidate juure üha enam õigeid, siiraid värve ja kuju kasvab orgaaniliseks ning veenvaks.“

Teise tööaasta jooksul õpilane peab sooritama enam kui kaks võrdlemisi lihtsat katkendit.

Kolmas aasta ehitatakse võrreldes teise aastaga üles keerukamate ülesannete najal. Selle aja jooksul selgub õpilase füsiognoomia, ilmnevad tema ja ta kaasõpilaste kalduvused ning võimalused. Katkendid klassilisest repertuaarist ja keerulise psühholoogilise sügavusega näidendite vaatused nõuavad kolmanda kursuse õpilasel paralleelselt õpitud rütmi, plastika, tantsu jne. kasutamist.

Neis katkendes, eriti aga näidendis, mis valitakse tööks õpilastega neljandal kursusel, peab õpilase meisterlus avalduma täiel määral. Oma psühholoogilise aparadi orgaanilise valitsemise alusel näitleja-õpilane peab looma väljendusriikka lavalise kuju. Siin tekib töö ajajärgu stiili avastamisel, antud näidendi materjali „aistimisel“. Karakterisuse, žesti, liikumise valitsemine, kostüümi kandmise ja esemete käsitamise oskus — sõnaga, välise tehnika täieline valitsemine ühes lavalise tõetunde orgaanilise kasvatamisega — see on põhilise ülesande aluseks, mis ootab täitmist neljanda kursuse õpilaste poolt.



Rahvanäitleja A. TARASSOVA Anna Karenina osas L. Tolstoi romaani „Anna Karenina“ dramatiseeringus Moskva Akadeemilises Kunstiteatris

Säärane on üldjoonis teatrikooli õpilase teekond põhilise õppeaine — näitleja meisterluse valitsemise — poole.

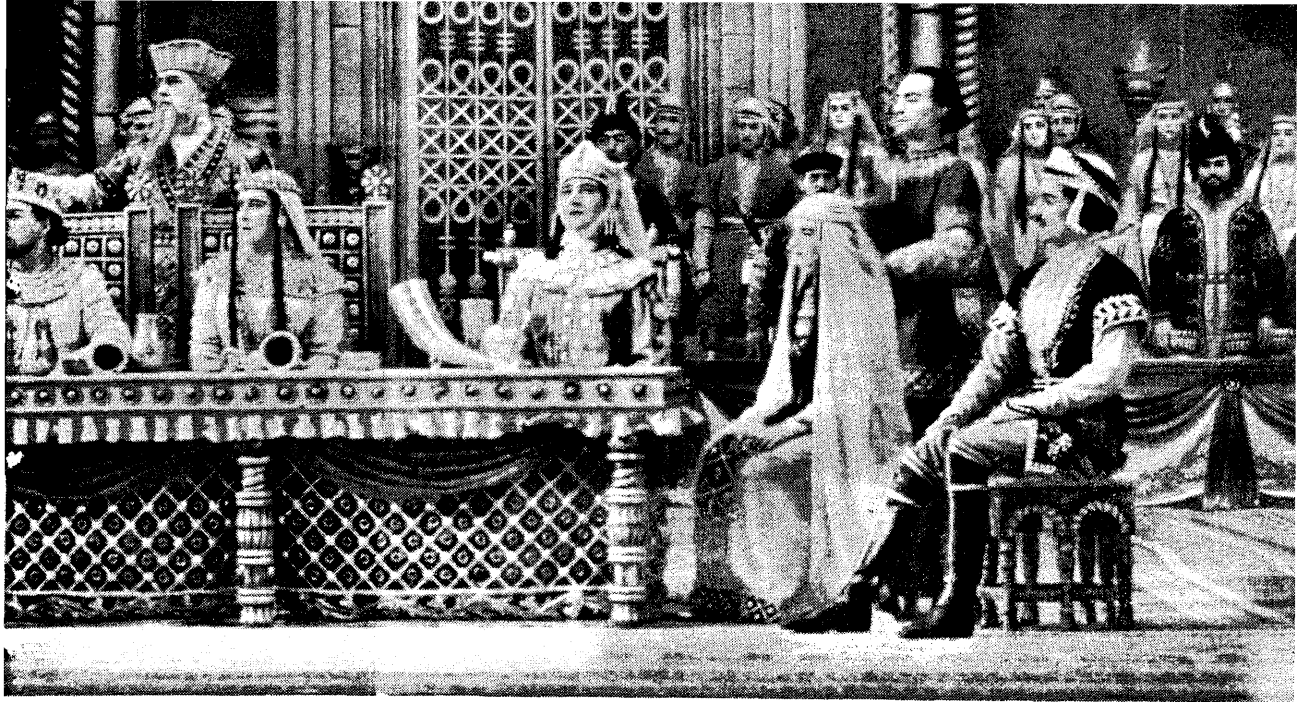
\*

Vene ballett on juba aastakümneid seisnud balletikunsti esiridades ja on omandanud rahvusvahelise kuulsuse. Nõukogude Liidu ajal on see vanasti peamiselt seisuse- ja rahaaristokraatiale määratud kunst saanud nagu Eestiski ka laialdastele rahvahulkadele omaseks ja arusaadavaks teatrikunsti žanriks, mille viljelemisele ja arendamisele on pööratud hoolikat ja süsteemikindlat tähelepanu. Eestis puudub balletikool ja meie lavatantsukunstnike ettevalmistamine on suurel määral juhuslik. Süstemaatilise praktilise kasvatus on saanud ainult „Estonia“ teatri tantsurühm Rahel Olbrei juhatusel. Seepärast ei ole huvituseta lähe-

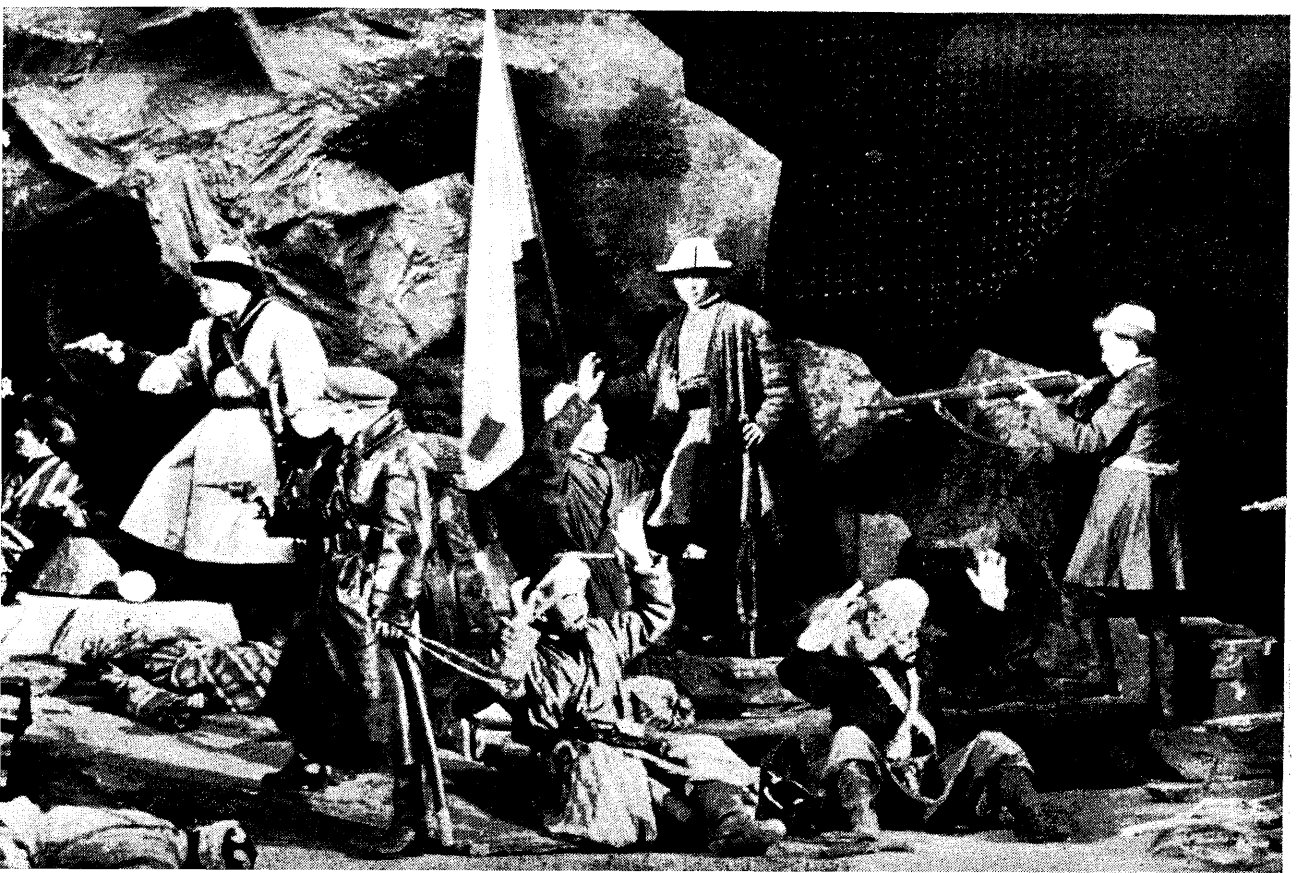


Gruusia helilooja Z. Pališvili ooperi „ABESSALOM JA ETERI“ venekeelne ettekanne Moskva Suures Teatris. Lavastus R. N. Simonovilt. Pildil: pulmapidu. Keskel, laua taga, rahvanäitleja Hanajev Abessalomi osas ja teeline näitleja Kruglikova Eteri osas





Stseen kirgiisi muusikalisest draamast „ALTŌN-KŌZ“ Kirgiisi riiklikus muusika- ja draamateatris



malt tutvuda, kuidas on korraldatud balletikoolide töö Nõukogude Liidus. Andmete saamiseks kasutame kirjutust, mis ilmub rahvusvahelises tantsukunsti ajakirjas „The Dancing Times“. Aluseks on võetud Nõukogude Liidu suurima õppeasutuse — Leningradi Riikliku Koreograafilise Tehnikumi — töökava ja tööviisid, mis pandi maksma 1936. aastast, pärast selle asutuse reorganiseerimist 1934. a. Sama kava on rakendatud ka Moskva Koreograafilises Akadeemias, nii et seda võib lugeda iseloomustavaks kogu Nõukogude Liidu balletikoolile.

Kogu töö on jaotatud täpselt aastate järgi ning läbivõetava aine hulk on ette kirjutatud. Kurse kestvus on 7 aastat, millele lisandub 3-aastane „perfektsioonikursus“ — viimane ongi õieti see kooli nimes esinev „tehnikum“. Õpilasi leidub mõlemas koolis kogu N. Liidu maa-alalt, kusjuures valik tehakse arstidest, kunstnikest, muusikuist ning tantsijaist koosneva komitee poolt. Ka edaspidine töö sünnib alalise arstliku kontrolli all. On olemas ühiselumaja kaugel pärinevatele õpilastele ning stipendiumid puudustkannatajatele. Kõik õpilased saavad tantsulise treeningu kõrval 7 aasta kestes ka üldharidust, mis on laiendatud eriainetega, nagu tantsu, kujut. kunsti, kirjanduse ning muusika ajalugu. Igaühele võimaldatakse ka mõnel muusikariistal mängimise kätteõppimine. Õpetus toimub tasuta, nagu kõigis teisteski koolides.

Esimesel aastal tuleb iga kümnepäevaku kohta 10 tantsutundi. Pikkamisi suurenedes see arv tõuseb 18-ni 7. õppeaastal. Poisid ja tüdrukud teevad klassilise balleti treeningut eraldi ning — välja arvatud esimesed aastad — oma soost õpetaja juhtimisel. Tunni pikkus on 55 min. Viiel esimesel õppeaastal on treening väga täpne — tehnilise täiuslikkuse saavutamiseks ei lubata mingisugust kõrvalekaldumist käte, kere, pea ega jalgade hoius. Alates 6. aastast aga antakse võimalus liigutusi individualiseerida. Pointe'idele tõusmist alustatakse teises klassis, ent seal harjutatakse ainult lihtsaid relevé'sid. Kuni viienda aastani tehakse liigutusi võrdlemisi aeglaselt. Lõpupoole muutuvad harjutused kaunis raskeks ning keerukaks.

Karaktertantsude kursus algab 5. klassis ning kestab kuni tehnikumi viimase klassini. Eirõhk on pandud iga rahvuse oma rahvatantsule.

Seitsmendal aastal algab 3-aastane pantomiimikursus (klassiline ja moodne naturalistlik pantomiim). Õping toimub nii grupis kui ka üksikult esinemiseks. Korraldatakse ka mängitavate ballettide osade stuudiume.

Tõstete harjutamine klassilisele tantsule sünnib ainult tehnikumis (2½ aastat).

Esialgne kava ajalooliste seltskonnatantsude jaoks näeb ette: 1.—5. kl. lihtsamaid samme ning korrektset kehahoidu; tehnikumi 1. ja 2. aastal keerukamaid tantsu ning moodsaid salongtantsu — kuni rumbani. Poisid ja tüdrukud õpivad koos.

Tehnikumi lõpuaastal kõik õpilased õpivad o si klassilises või karakterlaadis, vastavalt kalduvustele; esinevad soolotantsudega ning igasugustes ansambrites.

Kuigi tantsu ülesmärkimiseks olevaid meetodeid ei peeta rahuldavaks, on ette nähtud ajutine kursus ka sellelt alalt.

Erikursus on tehnikumis õpetajaile. Neile on ette nähtud: kaks aastat anatoomiat ja füsioloogiat; kaks aastat klassilise tantsu õpetamise meetodeid, kaasa arvatud sammude lühike ajalugu, mitmesuguste sammude õpetamise meetodeid jne.; kaks aastat karaktertantsude õpetamise meetodeid, mitmesuguste tantsude ajalugu jne. Korraldatakse kursusi teatriajaloos, kirjandusloos, muusikalises kultuuris, balletietenduse analüüsis, psühholoogia algmete, ajaloolis-seltskondlike tantsude ning lühikesi Jaques-Dalcroze'i ja Delsarte'i süsteemi kursusi.

Tulevased koreograafid kuuluvad eriloenguid ballettide seadmise igast küljest ning saavad võimaluse oma ideede teostamiseks kasutada õpilasi ning ka tantsijaid. Komponiste ning kunstnike rakendatakse selle väärt leitud olevat ideede teostamiseks. Tulemused esitatakse etendustel tehnikumis ning mõnikord säärane töö leiab pääsu teatrirepertuaari.

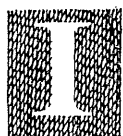
Õpilasi oli 1938/39. õppeaastal Leningradis 543, Moskvas 300. Kõrgema astme klassides töötavad ka tegevantsijad, kes soovivad oma tehnikat värskendada ja täiendada.



Vadim Rõndin

# Dekoratiivne kujundus

## Nõukogude Liidu teatris



ga nõukogude teatris lavastatava näidendi, olgu pealinnas või sisemaal, tüübiliseks jooneks on hoolikas dekoratiivne kujundus. Isegi asjaarmastajate näidendite dekoratsioonid töölisklubides paistavad välja hoolika töötle-mise poolest.

22 aasta kestes, Nõukogude Liidu olemasolu ajal, on dekoratiivkunst elanud üle palju põhjalikke muutusi, mis on ta lõpptulemusena viinud suurtele kunstilistele võitudele.

Nõukogude korra esimesil aastail paljud tõeliselt andekad kunstnikud olid kujutatavate kunstide igasuguste „vasakpoolsete“ voolude tugeva mõju all. Nii praegu üks realistlikke teatrikunstnikke V. Dmitrijev, kes on suutnud hästi kujundada mitu näidendit Akadeemilises Kunstiteatris, oli esimesil aastail pärast oktoobrirevolutsiooni tugevasti Lääne-Euroopa „vasakpoolsete“ kunstikoolide mõju all. Võiks öelda, et Nõukogude korra esimese viieteistkümnepäevase aasta jooksul olid dekoratsioonikunstnike meeled ja südamed vallutatud konstruktivismist.

Maa sotsialistliku uuestiehitamise eepohhis märgatav kirjanduse ja kunsti pöörde realismi teedele haaras aga kaasa ka dekoratsioonikunstnikke. Paljud endised „vasakpoolsed“ läksid realistliku teatridekoratsioonikunsti parimate saavutuste täiendamise, arengu, kaugema edasiliikumise teele. Praegusel ajal on teatris suurimaiks ja huvitavaimaiks kunstnikeks Akimov, Williams, Dmitrijev, Rabinovič, Tõšler, Šifrin, Štoffer, Erdmann.

Selles teatridekoratsiooni andekate meistrite plejaadis paistab silma suurima loominguulise ulatusega I. Rabinovič, ordenikandja kunstnik. Rabinovič on suure kultuuriga inimene, kes valitseb hästi teatri ruumivormi. Tal on selgesti väljendatud käsi, mis märgib ta individuaalsust. Rabinovič oskab nagu ei keegi teine näha lavastust tervikuna. Iga tema dekoreeritud näidendivaatus, iga tema pilt on ühe mõttega läbi immutatud. Sellele kunstnikule on iseloomulik monumentaalselt ülev stiil. Ta oskab tuua publiku juure autori poolt märkides näidatud arhitektuuriliste ehituste õige mõõtkaava. Rabinovič dekoreeris Aristophanese „Lysistrate“ Nemirovič-Dantšenko-nimelises muusikalises teatris. Kõigile selle antiikkomöödia jaoks loodud

dekoratsioonidele ta andis tähelepannava läbipaistvuse, õhulisuse, mingi kõrgusetaotluse. Kunstniku teistest saavutustest tuleb märkida „Inimlikku komöödiat“ Vahtangovi-nimelises teatris, „Eugen Oneginit“ Suures Akadeemilises Teatris ja „Blokaadi“ Akadeemilises Kunstiteatris.

Kohe Rabinovičile järgneb algupärasuselt ja andekuse omapäralt Tõšler. Tüübilise maalijana ta suutis lavatingimuses õnnestunult kasutada puhtmaalilisi võtteid. Tõšleril on sagedasti tarvitusel üllatavalt julgeid võtteid. Ta oskab avada sügavalt individuaalsete vahenditega näidendi teema ja selle eppohhi, mida Tõšler tajub omal viisil ja millele ta leiab kordumatu välisilme näitelaval. Eriti hiilgavalt on ta kujundanud Leningradi Draamateatri laval Shakespeare'i „Richard III“. Tõšler leidis teravad, sünged, allakriipsutatult paksud värvid, mis vastavad tragöödia põhilisele loomule. Võimsate skulptuuriliste võtetega ta kujundas Shakespeare'i „Kuningas Leari“ ja Mërimée' „Karmeni“. 1940. aastal kunstnik dekoreerib Suures Akadeemilises Ooperiteatris Wagneri „Valküürid“.

Tuleb märkida, et Rabinovičile, Tõšlerile ja Erdmannile on iseloomulik püüe ruumikonstruktsiooni poole.

Oma loomingu laadilt on nõukogude dekoratsioonikunstnikke seast pisut eraldunud Williams. Ta on puhtal kujul maalija, kes lahendab kõik dekoratiivsed ülesanded ainult maaliliselt. Williamsil on väga peen euroopalik maitse ja ta dekoratsioonid on väljapaistvad suure pehmuse poolest. Ta ei ehita pindu, vaid maalib neid. Kunstnik taotleb alati vormi pehmemdamist, selle tegemist kunstiliselt läbipaistvaks, seepärast oma kavandeid ja makette näitelaval endal kehastades ta tarvitab sagedasti õhukesi materjale nagu tüll ja gaas. Tausta asemel Williams kasutab sagedasti pannood, kuhu ta joonistab inimhulga, mis optiliselt sulab kokku näitlejate hulgaga näitelaval endal. Williamsi kõige põhimõttelisemaks programmiliseks dekoratsiooniks tuleb pidada Dickensi järgi Akadeemilises Kunstiteatris lavastatud „Pickwicki klubi“. Suures Akadeemilises Ooperiteatris Williams kujundas Verdi „Traviata“, Dzeržinski „Ülesküntud uudismaa“ ja Glinka „Ivan Susanini“.

Ordenikandja kunstnik Dmitrijev on Venemaa XVII, XVIII ja XIX sajandi suur

tundja. Viimaste aastate kestes Dmitrijev töötab edukalt Akadeemilises Kunstiteatris. Seal ta kujundas seesugused suure kunstilise tähtsusega lavastused nagu Gribojedovi „Häda mõistusest“, „Anna Karenina“ Leo Tolstoi järgi, Gorki „Vaenlased“ ja Leonovi „Polovtšani aiad“. Pealeselle ta on kujundanud kaks Gorki lavastust Vahtangovi-nimelises teatris — „Jeger Bulõtšev ja teised“ ning „Dostigajev ja teised“ ja Suures Akadeemilises Ooperiteatris Tšaikovski „Padaemanda“. Praegu Dmitrijev kujundab Vahtangovi-nimelises teatris Solovjovi näidendit „1812. aasta“.

Ordenikandja kunstnik Akimov paistab silma erilise leidlikkusega. Sagedasti ta kasutab dekoratiivseid leiutusi, mis üllatavad publikut. Akimov lähtub tavaliselt detailidest, asjadest, mööblist. Ta looming on nagu kullasepatöö. Seepärast on ta kujundamisel pisut illustratsiooni iseloomu. Ta on väga teravmeelne kunstnik teravalt

avalduva isiksusega. Kui teistele kunstnikele on omane skulptuuriline või maaliline vorm, siis Akimovile on omane graafiline. Praegu Akimov on Leningradi Komöödiateatri dekoratiivkunstiline juht.

Lõppeks tuleks öelda mõni sõna nõukogude teatrikunstnike töö mõõtkavast. Huvitav on tuua esile fakti, et gruusia komponisti Pališvili ooper „Abessalom ja Eteri“ lavastamisel Suures Akadeemilises Ooperiteatris oli vaja 150 kostüümikavandit. Paljud näendid vajavad 100—120 tegelest ja igähe jaoks tuleb kunstnikul luua individuaalsed kostüümikavandid.

Nõukogude teatritingimustes dekoratiivkunstniku osa on kasvanud väga suureks. Praegu kunstnik ei piirdu ainult oma kitsa kutsealalise dekoraatoriülesandega. Ta töötab iga näidendi kallal lähedases koostöös dramaturgiga, näitejuhiga, näitlejatega, muusikutega, osutudes tegelikult kaaslavastajaks.

## Käesolev teatrihooaeg Moskvas ja Leningradis



etrihooaeg on alanud. Juba lühike pilk kavatsusel olevaile lavastusile võimaldab meile eelolevat sesooni hinnata kui paljutootavat.

NSVL-u Suures Akadeemilises Teatris anti hooaja avamiseks Glinka ooper „Ivan Susanin“. Susaninit laulis Liidu rahvaartist Aleksander Pirogov, Antonidat RSEFSR'i teeneline näitlejanna Zulkovskaja. Orkestrit juhatas rahvanäitleja S. Samosud.

Suure Teatri filiaalis hooaeg algas Tšaikovski „Eugen Oneginiga“. Tatjanat laulis teeneline näitlejanna Kruglikova. Juhatas teeneline kunstnik V. Nebolsin. Septembri jooksul läksid nõukogude oopereist „Üleskiintud uudismaa“, „Vaikne Don“ ja „Ema“.

Oktoobris läks Suures Teatris ballett „Don Quijote“. Ballettmeister Zaharov ühes A. Monahhoviga reprodutseerisid A. Gorski kuulsa lavastuse. Ballett läks Vadim Rõndini lavapiltidega, kuna dirigendiks oli rahvaartist J. Faier. Uusist nõukogude vene ballettest tuleb ettekandele helilooja D. Klebanovi „Svetlana“ noorte ballettmeisterite A. Ražunski, L. Posphehini ja N. Popko seadel.

Oktoobris nägi teatri filiaalis rambivalgust Mussorgski „Hovanštšina“.

Järgmiseks nõukogude ooperiks, mis tuleb lavastusele Suures Teatris, on „Volotšajevi päevad“. (Muusika I. Dzeržinskilt, libreto V. Gussevilt.) Ooper on kirjutatud heliloojale omase lüürilise soojusega, erutuse ja emotsionaalse tõusuga. Dzeržinski töötas „Volotšajevi päevade“ kallal ligi kaks aastat, suutis leida uusi värve oma loomingule ja on muutunud palju küpsemaks ooperiloomise tehnikas. Viktor Gussevi väga õnnestunud, meisterlikult kirjutatud libreto moodustab uue ooperi torelda luulelise koe. Võib täiel määral õigustatult arvata, et ooper kujuneb nõukogude muusikateatri repertuaari tähelepanдавaks lisandiks.

Suure Teatri truppi on täiendatud noorte kunstnikega. Eelmise hooaja lõpul debüteeris „Tsaaripruudis“ Ljubaša osas menuga mezzosopran Irina Sokolova. Praegu on teisele noorele kunstnikule, T. Parfienkole, usaldatud töö Marihha („Abessalom ja Eteri“) ning luige rolli kallal — viimane ooperis „Muinasjutt tsaar Saltanist“.

Moskva Kunstilise Akadeemilise Teatri (Moskva Kunstiteatri) hooaja avamiseks lavastati A. Tolstoi näidend „Tsaar Fjodor Ioanni poeg“, mis on selle teatri traditsiooniliseks lavastuseks, kuna sellega Kunstiteater avati 14. oktoobril 1898. a.



A. Korneitšuki näidend „LAEVASTIKU HUKK“ Ukraina riiklikus Franko-nim. teatris Kiievis

Gruusia draama „ARSEN“ Rustaveli-nim. draamateatris Tbilisis



„Tsaar Fjodor“ läks 691. korda. Tsaari osas esines rahvaartist N. Hmeljov.

Kunstiteatri filiaalis mängiti 952. korda M. Gorki „Põhjas“. Kunstiteatri „vanureist“ võtsid etendusest osa rahvaartist I. Moskvin (Lukaa) ja rahvaartist M. Taranov (mitsitegija Bubnov). Ettekandele sai osaks suur menu.

Kunstiteatri väljavaated repertuaari suhtes käesoleval hooajal on järgmised:

Teater töötab A. Tšehhovi „Kolme õe“ uuslavastuse kallal. Näidendit ei lavastata „arheoloogiliselt“. Teater kavatseb teha Tšehhovi näidendi elamuseks „keskmise“ näitlejaspõlve kaudu, kes on kujunenud juba revolutsiooni ajal. Need on rahvaartistid N. Hmeljov, A. Tarassova, K. Jelanskaja ja V. Stanitsõn ning teenelised näitlejad A. Stepanova ja A. Gribova. Need näitlejad ei ole elanud Tšehhovi kangelaste ja inimeste õhkkonnas. Välja arvatud kaks „vanurit“, kes võtavad osa lavastusest — rahvaartist V. Katsalov, kes mängib Veršininit, ja rahvaartist Moskvin, kes etendab Tšebutõkini osa — on kõik näitlejad kujunenud juba revolutsiooni ajal. Näidendi kallal töötab teatri kunstiline juht Vl. Nemirovitš-Dantšenko. Vladimir Nemirovitš-Dantšenko kõneleb teatri repertuaarist:

„Minu mõited on suunatud „Kolme õe“ lavastuse loomisele. Kui see õnnestub, siis pühitseme suurt võitu, sest siis oleme nii mõnegi isiku kinnituse kiuste näidanud, et see Tšehhovi näidend kõlab väga hästi nüüdki. „Kolm õde“ me peame tingimata detsembris välja tooma. Esimese lavastusena meie näitame Molière'i „Tartuffe'i“, mille kallal töötab M. Kedrov. N. Gortšakov on lõpetamas tööd Sheridanani „Laimukooli“ kallal. Läbivaatamisele tuleb Ostrovski „Tööleib“ teatri noorsoo ettekandel. Siis minu mõtted üha enam siirduvad Shakespeare'ile. Sellele tööle ma olen ette valmistunud suure innuga... Ootame näidendeid ka meie nõukogude kirjanikelt. Suurt tähelepanu ma tahan pühendada lavanoortele. Säärast noorsugu nagu praegu ei ole meie teatril olnud pikki aastaid.“

„Tartuffe'i“ proovid on täies hoos. See lavastus on huvitav selle poolest, et tema kallal tehtavat tööd alustas Stanislavski ise. Aga Stanislavski töötas ainult selle kallal, mida nimetatakse „näitleja enesetundeks“, kuna lavastuse režiiplaani, kõik misantseenid ja üldse kogu lavastuskuju on välja töötanud teeneline kunstnik M. Kedrov, keda lavastuse režiilises ettevalmistuses aitab rahvaartist V. Toporkov. Tartuffe'i osa mängib M. Kedrov.

Käesoleva hooaja kolmandaks esietenduseks on Sheridanani „Laimukool“. Lavastab

teeneline näitleja režissöör Gortšakov, kuna lavapildid on teenelisel kunstnikult N. Akimovilt. „Laimukoolis“ esinevad rahvaartistid O. Androvskaja, A. Zujeva ja M. Prudkin, teenelised artistid V. Sokolova ja M. Janšin. Esietendus on ette nähtud jaanuaris.

Teatri lavanoored valmistavad teenelise näitleja A. Gribovi juhatusel ette näidendit „Tööleib“. Küsimus, kas see lavastus võetakse teatri repertuaari (teatri filiaali laval ettekandmiseks), otsustub alles pärast ta läbivaatamist Vl. Nemirovitš-Dantšenko poolt.

Nõukogude kirjanike teoseist ootavad Kunstiteatris lavaletulekut K. Trenevi „Anna Lutšinina“ ja N. Pogodini „Kreml kurandid“.

Väikeses Teatris läks hooaja avamiseks L. Leonovi näidend „Hunt“. Oktoobris oli M. Gorki „Barbarite“ esietendus teenelise näitleja K. Zubovi lavastusel ja B. Knobloki vormistuses. Samal ajal olid käimas Ostrovski „Süüta süüdlaste“ proovid. Näidend tuleb lavale rahvaartisti V. Pašenaja lavastusel teenelise kunstniku K. Juoni lavapiltidega. Aasta lõpul teater toob välja sakslase K. Gutzkow' „Uriel Akosta“ rahvaartisti A. Ostuzeviga nimiselt. Lavastab rahvaartist I. Sudakov.

Teater võtab kapitaalsete uuendusele K. Trenevi „Ljubov Jarovaja“ vana lavastuse. Näitejuhiks on teeneline kunstnik I. Prozorovski.

Väikeses Teatri põhilaval on esimeseks esietenduseks Balzac'i „Eugénie Grandet“ järele G. Baty poolt valmistatud dramatiseering. Nimiosa mängivad teeneline näitlejanna N. Belevtseva ja D. Zerkalova. Isa Grandet'd mängib teeneline näitleja Mežinski, ema Grandet'd rahvaartist Turtšaninova.

Käesoleval hooajal Väike Teater alustab Tolstoi „Sõja ja rahu“ dramatiseeringu harjutusi. Teater töötab käsikäes näitekirjanike: F. Panferoviga (näidend kolhoosi-inimesist), L. Leonoviga (näidend nõukogude intelligentsete ringkondade elust) ja A. Korneitšukiga (näidend Nõukogude Ukrainast). Käesoleval hooajal tuleb lavastusele kaks kaasaegsete teemadega näidendit.

Vahtangovi-nimeline teater avas oma hooaja Shakespeare'i komöödiaga „Palju kára ei millestki“. Oktoobris järgnes Gogoli „Revident“. Lavastas teeneline näitekunstnik B. Zakhava, kuna lavapildid olid P. Williamsilt. Hlestakovi osa mängis rahvaartist R. Simonov, linnapead — rahvaartist B. Štšukin. Detsembris tuleb Vahtangovi-nimelises teatris esietendusele V. Solovjovi rahvapärane kangelasnäidend „Aastal 1812“, mis näitab vene rahva





Uzbeki muusikaline draama „FARHAD JA ŠIRIN“ Uzbeki riiklikus muusikateatris. Pildil: 6. pildi finaali – šahhi väed asuvad sõjakäigule

Pavlenko ja Rodzinski näidend „ILJA MUROMETS“ Riiklikus Noore Publiku Teatris Moskvast. Lavastus – A. Kritsko  
lavapildid – A. Lentulov. Pildil: stseen tsaar Kalini telgis





Rahvanäitleja R. SIMONOV (Benedikt) ja teeneline näitlejanna S. MANSUROVA Shakespeare'i komöödias „Palju kära ei millestki“ E. Vahtangovi-nim. teatris Moskvast. Lavastus teen. näitlejalt J. Rapoportilt

patriotismi võitluses sissetungijate vastu. Lavastab N. Ohlopkov. Kutuzovit mängivad V. Ššukin ja M. Deržavin, Napoleoni — A. Gorjunov, Bagrationi — R. Simonov ja K. Mironov.

Samal ajal jätkub töö Shakespeare'i komöödia „Mööd mõõdu vastu“ kallal, mille lavastab A. Kozlovski. Algab töö Cervantese „Don Quijote“ järgi M. Bulgakovi poolt valmistatud dramatiseeringu kallal.

Nagu eelmisel nii käesolevalgi hooajal annab Stanislavski-nimeline operiteater oma etendusi vaheldumisi Nemirovitš-Dantšenko-nimelise muusikateatriga.

Teatri repertuaaris on ooperid „Boris Godunov“, „Rigoletto“, „Sevilla habemeajaja“, „Tsaaripruut“ ja nõukogude helilooja Stepanovi ooper „Darvazi mäekitsus“.

Käesoleva hooaja esimeseks lavastuseks on „Eugen Onegini“ uuslavastus. Selle lavastusidee kinnitati Stanislavski poolt. Orkestrit juhatab teatri uus dirigent K. Ivanov, kes on üleliidulise dirigentide võistluse laureaat. Lavapildid on B. Mat-

runinilt. Esietendus pidi olema novembri esimesil päevil.

Teater töötab nõukogude helilooja Sergei Prokofjevi uue ooperi kallal, mille pealkirjaks on „Mina, töörahva poeg“. Libreto on Valentin Katajevilt. Ooperi lavastab teeneline artist pr. S. Birman. Esietendus on ette nähtud detsembri lõpus.

Teater on asunud tööle ka teise nõukogude ooperi kallal, milleks on „Jaama ülevaataja“ — Puškini järgi. Muusika on V. Krjukovilt, libreto ordenikandjalt luuletajannalt Margarita Aligerilt, kes oma töös on konsulteerinud Puškini-eriteadlast prof. S. Bondit. Ooper tuleb lavale tuleval aastal kas veebruari lõpus või märtsi alguses.

Tuleva aasta 1. maiks Stanislavski-nimeline operiteater kavatses välja tuua nõukogude helilooja B. Mokrousovi ooperi „Tšapai“. Libreto on kirjanik I. Prut'ilt. „Tšapai“ lavastab teatri peanäitejuht I. Tumanov, dirigeerib K. Ivanov.

Oma teise hooaja avas Lenini komsomoli Moskva riiklik teater. Esimeseks lavastuseks on N. Pogodini komöödia „Koi“. Näidendi tegevus areneb meie päevil Moskvast. Lavastab ordenikandja teeneline artist I. Berssenov. Agnessa ja lendur Kostrovi nimelised peaosad on teenelise näitlejanna S. Giatšintova ja V. Solovjovi käes. Esietendus toimub novembri lõpus.

Samuti kavatses teater lavastada kas Savitši näidendi Hispaaniast või dramatiseringu „Kuidas karastus teras“ uues redaktsioonis. Esietendus — detsembri lõpus.

1. novembril pidid kirjanikud N. Virta ja O. Litovski teatritele üle andma oma näidendi „Roheline sõõr“, mis on kirjutatud Virta romaani „Seaduspärasus“ motiivil. Esietendus on tuleva aasta alguses.

1940. a. Lenini komsomoli teater kavatses lavastada Š. Gergel'i „Vabastuse“, Béla Balasz'i „Mozarti“, Gorki „Zökovid“, Rostand'i „Cyrano de Bergerac'i“ Solovjovi tõlkes ja Lope de Vega „Valencia lese“ Lozinski tõlkes.

Revolutsiooniteatri kavas on Guss'i ja Finn'i „Berliini võtmed“, kuna töös on Molière'i „Kodanik aadlmeheks“, Virta „Laim“, Selvinski „Brest'i rahu“.

Satiiriteatris on ette nähtud „Kahe isanda teener“, „Unustatud leheküljed“ ja uus Škvarkini näidend. Maria Jermolova nimelises teatris on kavas Priestley näidend „Aeg ja Conwayde perekond“ ning Shakespeare'i „Kuidas see teile meeldib“.

Lensovjeti-nimeline teater annab talve jooksul kaks uut lavastust: Schilleri „Maria Stuarti“ ja Steini „21. aasta kevade“. Operiteater lavastab Strelnikovi „Port Corallo“, Šenšini „Kaksikud“ ja Kortšmarjovi „Varajase kaunitari“.

Moskva Draamateatris on kolm esietendust: Gorki „Põhjas“, Permjaki „Rukis õitseb“ ja Levidovi „Ettevaatlik inimene“. Kaasaegsel Teatril on ette nähtud Vangenheimi „Anastajad“ ja Alibegovi „Maskid“. Mustlasteater Romen valmistas hooaja avamiseks ette Gorki „Makar Tšudra“ dramatiseeringu ja toob siis välja uue kontserteeskava ning näidendi mustlaskolhoosist.

Massovjeti-nimeline teater toob välja Kaug-Idas ettevalmistatud lavastused „Tee võidule“ ja „Professor Poležajev“. Talve jooksul tulevad Gorki „Barbarid“ või „Valeraha“ ja üks Frunzet käsitlev näidend.

Kirovi-nimelises Leningradi ooperi- ja balletiteatris on esimeseks premjääriks noore nõukogude helilooja T. Hrennikovi ooper „Tormi ajal“, mis on kirjutatud Virta samanimelise, laialt tuntud jutustuse ainel, mis näitab klassivõitlust maal Antonovi mässu ajal. Uus ooper on erutav muusikadraama. Lavastab teatri peanäitejuht L. Baratov. Peaosis on tegevad ordenikandjad rahvaartistid S. Preobraženskaja, P. Žuravlenko ja N. Petškovski.

Järgmiseks uudiseks on S. Prokofjevi ballett „Romeo ja Julia“, mis pidi lavale tulema novembris. Lavastab aumärgikandja teeneline artist L. Lavrovski. Peasoad on ordenikandjate teeneliste tantsijate G. Ulanova ja K. Sergejevi käes.

A. 1940 Nõukogude Liit tähistab geniaalse vene helilooja P. Tšaikovski saja aasta sünnipäeva. Selleks on nimetatud teatris ette nähtud „Eugen Onegini“ uuslavastus — L. Baratovi juhatusel.

Pealeselle teatril on kavatsusel veel teise vana lavastuse uuendamine. Selleks on Tšaikovski silmapaistev ballett „Magav kaunitar“, mille kallal töötab L. Lavrovski.

Kolmandaks kapitaalseks ooperilavastuseks on Mussorgski „Boris Godunov“, mis tuleb esietendusele hooaja lõpul.

Hooaja teiseks balletilavastuseks on Leningradi helilooja V. Solovjov-Sedoi uus ballett „Taras Bulba“. Aine on võetud Gogoli samanimelisest jutust. Lavastama on kutsutud ordenikandja R. Zaharov.

Kirovi-nimeline teater töötab kaasaegse balletilavastuse kallal, mille nimeks on „Rahva tütar“. Teatril ülesandel töötab terve rida nõukogude heliloojaid — V. Vološinov, L. Knipper, G. Popov, O. Tšiško ja teisi — uute, mitmesuguste teemadega ooperite kallal. Teatril on kavatsus ühes helilooja Fardi'ga luua ooperi „Štšors“ teine redaktsioon.

Leningradi Väikeses Ooperiteatris on uuesti alanud intensiivne töö helilooja Paštšenko ooperi „Pompaduudid“ kallal,

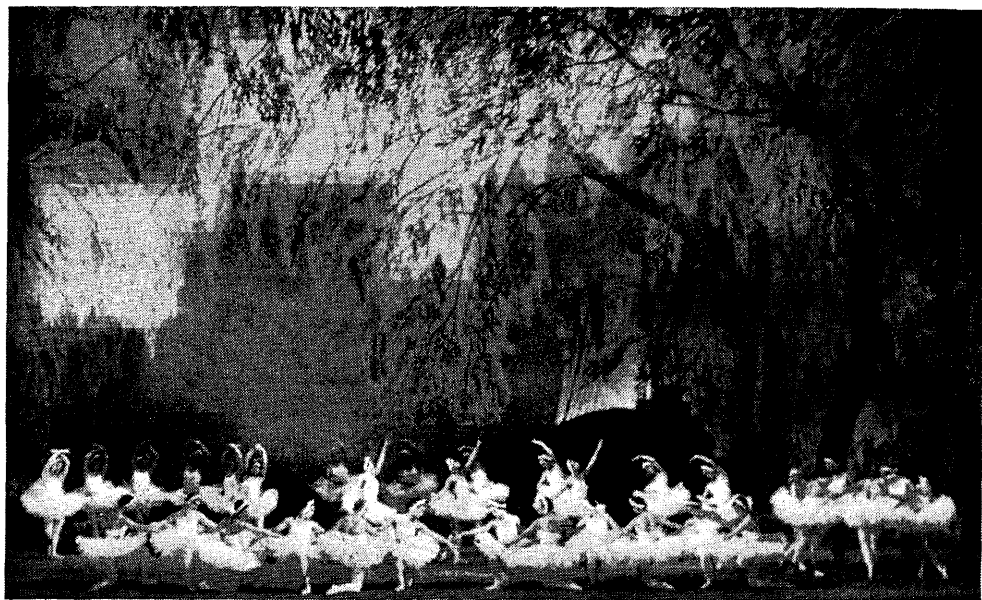


Stseen A. Korneitšuki näidendist „LAEVASTIKU HUKK“ Ukraina riiklikus Franko-nim. teatris Kievis

mis algas juba eelmisel hooajal. Libreto on Ivanovskilt ja Roždestvenskilt ning põhjeneb Saltõkov-Štšedrinil. Nõukogude heliloojad pöörduvad harva komöödialiku, veel vähem aga satiirilise žanri poole. „Pompaduudid“ on esimene seda laadi ooper. Lavastab ooperi teeneline artist I. Šlepjanov.

Balletitrupp esitab Puškini-ainelise balleti „Muinasjutt papist ja ta sulasest Baldaast“, mille muusika on heliloojalt Tšelaki'lt ja mida lavastab Varkovitski. Selle lavastuse viivad läbi noor helilooja, noor ballettmeister ja noor dekorator, kes teatris esimest korda esinevad iseseisva tööga, ja ta pannakse teatrite noorte jõudude ülevaatuse kavasse, mille viib läbi NSVL-u rahvakomissaride nõukogu juures asuv kunstikomitee. Ooper „Pompaduudid“, ballett „Muinasjutt papist ja ta sulasest Baldaast“, samuti ka Dzeržinski ooper „Ülesküntud uudismaa“ ja Kabalevski ooper „Colas Brengnon“ moodustavad Väikeses Ooperiteatri repertuaari Leningradi teatrite Moskvas esinemisel, mis toimub käesoleva aasta lõpul.

Lähemas tulevikus algab töö ordenikandja helilooja I. Dzeržinski ooperi „Vo-



Tšaikovski ballett „LUIGEJARV“ (II p.) Riiklikus Lenini ordeni Akadeemilises Suures Teatris Moskvas

lotšajevi päevad“ kallal. Lavastab aumärgikandja teeneline artist B. Suškevitš. „Volotšajevi päevile“ järgneb uus ballett „Ašik-Kerib“ (Lermontovi järgi), mille hiljuti lõpetas ordenikandja rahvaartist prof. B. Asafjev. Lavastab ordenikandja teeneline artist V. Ponomarjov.

A. 1940 tuleb Tšaikovski saja aasta sünnipäeva puhul ettekandele ta varajane ooper „Pidukingad“ („Tšerevitški“), mis on helilooja optimistlikemaid, elujaatavaimaid oopereid. Tulevaks hooajaks on Väikesel Ooperiteatril kavatsatud Tšaikovski ooperi „Võlutar“ lavastamine.

Helilooja V. Asafjevi ja libretist J. Slo-nimski poolt on ette võetud huvitav ja julge katse kasutada Tšaikovski muusikat Ostrovski draamale „Lumivalgeke“ uueks balletilavastuseks.

Gorki-nimeline Leningradi Suur Draamateater toob käesoleval hooajal välja L. Leonovi „Hundi“ B. Babotškini lavastuses, Shakespeare'i „Windsori lõbusad naised“, Cervantese tragöödia „Numancia“ ja kaks Gorki näidendit — „Zõkovid“ ja „Barbarid“. Samuti on ette nähtud Spesnevi komöödia „Neptuni kink“ ja dramatiseering „Petšorin“.





Rubinšteini ooper „DEEMON“ (II p.) Riiklikus Lenini ordeni Akadeemilises Suures Teatris Moskvas

Jüri Šumakov

## Külaskäik Moskva teatreisse

**P**ääseda ükskõik missugusse selle maailmalinna teatrest on raske. Selleks kulub mitu päeva isegi pärisoskvalasele. Nõukogude Liidu pealinna koguneb iga päev keskmiselt 100 tuhat sissesõitjat üle maa, kellest enamik jääb teatri ukse taha. Igal öhtul kõik Moskva 38 teatrit on tulvil. Teater — aktuaalseim kunsti valdkonnist — omab haruldast külgetõmbejõudu selles ülesehitamise riigis. Nõukogude teater omab sellase vaatleja, kellest kõigi maade teatrid on alati unistanud, vaatleja, kes annab kogu olemuse teatrikunstile. Sel puhul osutub täiesti mõistetavaks lavakunsti hästi tuntud põhilause: Etendus on olemas üksnes siis, kui esinevad üksteist mõjutavad elemendid — näitekirjanik, näitleja ja vaatleja.

„Teatritungi“ olemus miljööstiku aktuaalsusest on loomulik ning kõikjal kehtiv tõik. Meenutagem, kui tühjad olid näiteks hiljuti eesti teatri saalid terava kriisi ning segaduse ajajärkudel, mil teater muutus nagu üleliigseks.

Sirvides Moskva teatrite septembrikuu lõpupoolseid kavu võis tähele panna, et

enamik lavastatavaist näidendeist kuulus ennerevolutsioonigaegsete teoste hulka. See esimesel hetkel paradoksaalsena tunduv tõik osutab lähemal vaatlusel kunstivabadusele Nõukogude Liidus. Ülesehitamise ajajärgul tegevail inimesil on raske luua näidendeid, mis oleksid adekvaatsed elule. Viimane on oma mõjult alati eradam sellest kajastusest, mille annab elule näidend.

Teatrile sobib iga näidend, hoolimata selles kujutatavast ajajärgust, tähtis on üksnes, et see oleks tõeline näidend. Ja see peab olema aktuaalne, tegevusriikas ning huvitava süžeeaga.

Viibisin MHAT'is (Moskva Kunstiteater) „Pazuhhini surma“ etendusel, mille sündmustikuline külg kuulub ajajärku, mis on Nõukogudes juba lõplikult tühjaks ammutatud, ent millise huviga jälgis etendust vaatlejal!

Kapitalistliku ühiskonna igapäevane nähtus — võitlus pärandi pärast, mis on Sالتکkov-Štšedrin'i geniaalse satiiri sisuks, muutub sotsiaalseks üldistuseks. Pazuhhini surm ulatub ideelisel plaanil variserlikkuse surmani. Meie ees on vagasse siirupsõnalisusse uppunud maailm, maailm, milles elutseb Krutogorõ nõunik Semjon Furna-

tšov. Näeme tugitooli-kultust, pehmeid, kuulmatuid liigutusi, läägelt heasoovlikke ilmeid, kuuleme õpetlikke moraalikõlke. SSSR'i rahvanäitleja M. M. Tarhanov Furnatšovina ühendas oma osa Juuduška Golovlevi kujuga, mistõttu ta moodustas Saltõkov-Štšedrin'i piitsutava teose keskse kuju. Rahvanäitleja J. Moskvini Prokofi Pazuhhin'ina, F. Ševtšenko Nastassja Ivanovna'na ja vana Pazuhhin'i osa esitaja teeline näitleja A. Tšeban löid suurepärase „furnatšovluse“ tausta.

Enam kui suurepärase oli maaliline dekoratsioon, mis sellele näidendile oli antud Kustodijev'i poolt. Furnatšovi kabinetist avanev vaade ennerevolutsiooniaegsele Venne provintsilinnale, hoolimata oma värvi-, õhu- ning valguseküllusest, tekitas otsekohe mingi igavuse ning surmlükkumatus tunde. Kui loomulikult kõlas sel taustal Nastassja Ivanovna hüüe: „Tuleks ometi kas või sõda, igav on siin!“

Järgmisena nägin Gorki „Põhjas“. Näidendit, mille kohta selle looja ise kirjutab: „Üks mu näidendeist püsib laval 30 aastat. Kuid see on arusaamatu, sest ta on vananenud.“ M. Gorki pühendas palju ridu sellele, et selgitada „Põhjas“ loomise võimalust tema poolt. Ta püüab end vabastada nagu mingist süüdistusest. Tähen-dab see näidend pidi oma loomu poolest olema isegi ta autori arvates ebahuvitav.

Ent kuidas jälgib seda vaatleja, kuidas ta reageerib! Hea, tõeline näidend, „Põhjas“ võidab isegi autori enda arvamise. Võib-olla ainuüksi MHAT'i etendusel võib aru saada, kui tähtsat osa etendab Lukaa selles näidendis ja kui võrd saatuslikuks võib muutuda selle keskse kuju valesti tõlgitsemine.

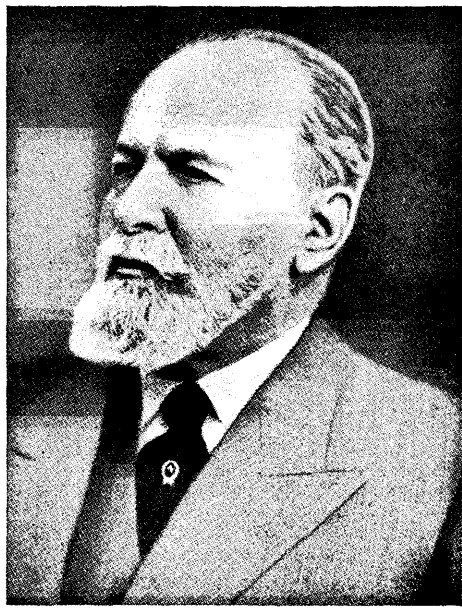
Teatrite nädalakavast leidsin kolm näidendit, millede pealkirjade kohaselt nende ühiseks peateemaks oli naine. Need näidendid olid „Noora“, „Tanja“ ja „Anna Karenina“. Kui need teosed oleksid käsitletud naise elu eri külgi, siis oleks see olnud päris loomulik, kuid ühe nädala jook-sul kolm üht ja sama probleemi arutavat teost — pimedate armastuse vastuvõtmatus naisele! Tahtmatult kerkis mõte, kas seda pole vahest liig palju, eriti naise elutingimuste juures Nõukogudes. See küsimus jättis palju tõlgitsemisvõimalusi. Pean tunnistama, et arvesse võtes mu võrdlemisi lühiaegset viibimist Nõukogude Venes ning tahet tutvuda võimalikult mitmekülgselt liidu kunstieluga mul puudus eriline soov näha neid kolme näidendit, kuid mind otse vaevas selle probleemi lahendamine. Eriti aga huvitas mind, mida nimelt nõukogude vaatleja võib leida Ibseni „Noorast“. Olen omal ajal üsna palju lugenud selle teose lavastamise kohta Venes ja Saksas, kus

sega vaadeldi kui näidendit, mis käsitleb kodanliku abielu probleemi. Teadsin, et pärast „Noora“ esimesi samme laval Saksa-maa väikekodanlus sundis oma ründamis-tega Ibseni muutma näidendi lõpu — Noora ei lahkunud oma „nukumajast“. Lahku-mine näis võimatuna, vasturääkivana elule, skandaalsena tolle aja väikekodanlusele. Aga mis puutus naiseküsümuse lahendanud Nõukogude Liitu kodanliku abielu krii-tika? Kuidas sellane probleemistik võis puudutada kaasaja liidu vaatlejat? Ent „Noora“ lavastust polnud võimalik vaadelda kui muuseumilist etendust, mida kü-lastatakse sihiga tutvuda sellega, mis omal ajal oli suurte elamuste tekitajaks, või sel-leks, et tutvuda tolleaegsete mänguvõte-tega ning saavutustega. „Noora“ ei lavas-tanud endistest aegadest säilinud teater, seda mängiti Moskva Lenini komsomoli teatris. Küllastasin seda etendust, et lahenda-minus tärpanud arusaamatuse. Ja siin ma tajusin veel kord, et näitekirjaniku töövili on vaid vundament, millel näitleja talendi ning isiksusega võib luua erisuge-seid ehitusi. Laval ma ei näinud kodanliku abielu ajalugu, siin oli kõik varju nihuta-nud naise draama, kes armastuse pärast mõistis end mitmeks eluaastaks „nuku-majja“. Siin lahendati mitte piiratud väi-kekodanlise abielu küsimust, vaid ürgset naiseprobleemi. Seepärast seda etendust vaadeldigi hingevärinaga. Ta ei kaotanud kübetki oma kaasaegsusest. See näidendi elustamine on peamiselt Noora esitaja Giatsintova teene. Juba ta esimesest lavale-tulekust vaatleja tunneb, et see pole sugugi nukk oma mehe Helmeri majas. Giatsintova intonatsioon ning miimika, arvatavasti sa-muti nagu endiste Noora esitajate oma, tekitas otsekohe elamut kaunistava nuku mulje, ent kaks-kolm žesti andsid vaatle-jale lahenduseaimuse. Meil on tegemist naisega, kes armastuse pärast teeskleb nukku. Ning nõukogude vaatleja, vastukaa-luks endisele väikekodanlasest publikule, näidendi lõpp — mehe ja laste mahajät-mine Noora poolt — paistab täiesti põh-jendatuna ning elutruuna. Noora-Giatsin-tova ei imesta ega kannata, nähes viimas-ses stseenis Helmeri tõelist palet. Ta sil-mad on vabanenud pimedusest: nende ar-mastuses polnud midagi ühist. Helmer näitas talle oma sisemust — viletsat oman-duspüüdlejat. Lahendus-stseeni eel istub Noora-Giatsintova tardumuses: armu-aheel on purunenud, Noora on endasse süvene-nud. Tema ja Helmer on kaks eri olevust, kel puudub ainuski ühine eesmärk. Noora on tajunud, et ta elu „nukumajas“ on tar-betu ohver olematu, patt iseenda vastu.

Juhuslikus kõneluses norra kirjanikuga, kes viibis üheaegselt minuga Moskvast, kuul-



M. STŠEPKIN



V. NEMIROVITŠ - DANTŠENKO

sin, et sellane Ibseni teose tõlgendus komсомoli teatri poolt ei lähe sugugi lahku sellest, missugusena see on loodud Ibseni poolt ning on lavastatud norra teatris. See Ibseni näidend polevat ka Norras elukaueks abielu vastu sihitud traktaadiks, vaid puht miljööliseks komöödiaks norra elust. Noora polevat sugugi nukk: norra rahvas ei ole iialgi tunnud kinnismaisust ning sealne Ibseni-aegne naine võis olla sunnitud viibima „nukumajas“ üksnes armastuse pärast. Norralastele Noora lahkumine on niisama arusaadav ning loomulik nagu nõukogude vaatelejalegi.

Arbuzovi näidendiga „Tanja“ ma olin tuttav vaid üldjoontes. See on Tanja armulugu ning ta pettumus selle ainuväärtuses. Nagu näha, teema on üsna sarnane Noora omale. Seal abielu on aheldatud kapitalismi raudu, siin meie ees on maailm, kus on vabastatud ka naine. Ent naine peab isegi siin ärkama oma kitsast, egoistlikust armust, et elada maailmale. Tanja osa kandja Babanova on oiuline näitleja. Kogu näidendi kestes ta loob haarava, sügavalt liigutava kuju. Kui kahju, et autor teose lõpuni ei ole püsinud tema poolt lahenduseks püstitatud ülesande tasemel. Näidendi lõpp — kokkupuude nõukogude ülesehitava maailmaga — on autori poolt kujutatud pealiskaudselt. Selles näidendis vaatleja näeb nõukogude Noorat ja temale, samuti nagu Babanovale, näidend lõpeb juba Tanja vabanemisega egoistlikust ar-

must ning see, mis sünnib pärast, kõlab Babanova esitamisel kahvatult, koguni ebaveenvalt, ent selles pole süüdi näitleja, vaid näidendi autor. Nõukogude Noora vaatleja kuuleb temast enam kui kaasaegne Ibseni Noora vaatleja. Nõukogude Noora ei kao lihtsalt tühjusse, vaid ta leiab väljapääsu nõukogude ülesehitavas elukorras.

Ja lõpuks veel ühe naise egoistlik arm laval — „Anna Karenina“, mis lõpeb traagiliselt. Teisiti see ei võinuks ollagi mandunud aadli karmis eluringis. Sel puhul kerkis samuti mõte: mis puutub nõukogude vaatlejasse aadliperekonna armulugu? Kuid seegi etendus ei evi samuti mingit muuseumilist iseloomu. Kõnesolev etendus on MHAT'i uuslavastus. Selles teatris võime tähele panna sama mis ülalmainitus. Muidugi vaatleja tutvub haruldaset ilmekalt edasiantud ajajärgu vaimuga, kuid see pole peaasi, laval on naise draama, kes on haaratud armust ning kes on toibunud pettumusest. Oma mehe Kareniniga Annal oli küll ühist — laps ja eluviis, millega ta oli harjunud, Vronskiga — ainuüksi armuvõimalus. Ent see ei või kunagi ääreni täita naise hinge. Näitleja Tarassova käsitles suure veenvusega kõiki selle draama etappe ning andis edasi kogu seda hukulemääratust, mis oli tingitud isegi kõrgema kihtkonna seisukorrast sel umbasel, karmil ainuvõimu surveajal.

„Anna Karenina“ etendus oli peagu parim sellest, mida mul oli juhus näha Mosk-



Ostrovski „METS“ Moskva V. Akadeemilises Teatris. Pildil: rahvanäitleja A. Jablotškina (Gurmõžskaja) ja rahvanäitleja P. Sadovski (Nestšastlivtsev)



„Muinasjutt Ivanuškast ja Kaunist Vassilisast“ Moskva III Lasteteatris. Pildil: karu, isa ja kass

va teatris. Selles lavastuses kõik oli loodud eksimatu juhi käega. Pean ütleva, et läksin teatrisse teatava umbusuga: omal ajal puutus silma mitu mahategevast arvustust ühenduses MHAT'i külaskäiguga Pariisi. Ent siin ma veendusin arvustajate ülekohtuses suhtumises. Jätan kõrvale selle arvustuse osa, mis on juhitud rünnakuist poliitiliste põhjuste pärast, kuid isegi tõsine arvustus nimetas „Karenina“ lavastust läbikukkunuks. Jälgides Moskva etendust ma jõudsin selgusele selle üle, kus peitub selle alahinnangu põhjus. Oma suhtumises lavastusesse arvustajad väljusid samadest postulaatidest nagu tavaliste etenduste puhul. Ent siin meil on tegemist uue teatrietenduse liigi kujundamisega, millega on hiilgavalt lahendatud romaani lavale ülekandmise probleem. Seni oli olemas seks puhuks vaid dramatiseering, kusjuures see jagunes kahte liiki. Emb-kumb: romaani moonutatakse, kohandades seda näidendiks, mis tihti ebaõnnestub, või, vältides teksti moonutust, käristatakse kogu teose sisestruktuuri. Laval esines midagi hoopis erinevat näidendist või romaani. Kirjanduse ja teatri piiririkumise tagajärjed osutusid väga ränkadeks. On teada, kui saatuslik on juba üksnes kirjandusžanride segamine. See on üsna sarnane muusikateose edasiandmisele sõnade varal. Vaatlejani ulatavad teose viletsad narmad, tervik aga jääb

varju. „Anna Karenina“ lavastuse kogemuste kasutamine oleks väga tähtis just eesti teatritele. Teame, kui suur hulk meie teatri lavastusist langeb romaanide dramatiseeringute arvele. Iseendast see on üsna kosutav nähtus isegi siis, kui kõrvale jätta küsimus, kas need dramatiseeringud täidavad puuduvate algupärandite kohta. Asi seisab nimelt selles, et meil puudub kino, mis võiks populariseerida laiemate rahvahulkade keskel kirjanduslikke teoseid, nagu see toimub mujal. Ent pärast seda, mis ma nägin „Anna Karenina“ etendusel, selle puuduse üle ei tule just eriti kurta. Kino juba oma olemuselt mõjub alati labastavalt kirjanduslikule teosele, mis muutub ta objektiks. Ning seepärast mulle tundubki, et meile oleks eriti tähtis rakendada ning edasi arendada teatrietenduse uut liiki, mis on MHAT'i poolt loodud „Anna Kareninas“. See ei ole enam näidend, selles on liig vähe teaterlikkuse tõelist närvi. Jälgides seda vaatleja nagu pöörab romaani lehekülgi, peagu samuti nagu kinos, ent see on midagi hoopis suuremat. See on kino, ja seejuures kolmemõõdulise kino (mis on tehniliselt alles saavutamisel), liitmise teatriga. Välise kujunduse võttes on võetud kinopraktikast, ent sisetuuma lahendatakse teatrivõtetega. See pole juba enam dramatiseeritud romaan, vaid romaanistatud draama. Lugematu hulk lavapilte järgneb





N. Sorokina (nimiosaline) ja V. Kudrjartsev (Grigori) valge-vene kirjaniku Klimkovitši näidendis „KATARINA ŽERNOSSEK“ Valge-vene riiklikus teatris Minskis



TAMARA HANUM  
uzbeklanna, SSSR'i rahvanäitleja, ordenikandja

üksteisele. Nii mõnigi neist on teatri seadustega lahkkelis. Ent siin romaani lugeja näeb ilmsi seda, mida ta võis ainult ette kujutada, lehitsedes kirjanduslikku teost. Mainigem näiteks vastuvõttu lossis. Viie-minutilise pildi kestes laval defileerivad hiilgavas rivis suurnikud. Kogu pildi sisu: Kareninile annetakse Aleksander Nevski orden. Või ratsavõistluse stseen: suur hulk aadlikke jälgib põnevusega paviljonist publikule nägematuid, kaugusse sööstvaid ratsanikke. Kostavad hüüded, vahemärkused, kestab galantne, publikule kuulmatu seltskonna keskustelu ja sel taustal on Anna ja Karenini kujud. Ent selle kõrval mõned eripildid kujutavad dramaatilisi momente nagu teatriminiatuure. Eriti vapustavalt mõjub viimne pilt, kus Annast-Tarassovast sööstab üle otse saali suunas liikuv vedur.

Kaasaja nõukogude autorite teoseist lemmiknäidendeiks on M. Pogodini „Inimene püssiga“ (Vahtangov'i-nimelise teatri lavastus) ning Voitehhini ja Lentši „Pavel Grekov“ (Revolutsiooniteatri lavastus). Mis puutub ülalmainitud teoseisse, siis peab tähendama, et hoolimata sellest, et nad on isendast keskmise väärtusega näidendid, eriti viimane, tehniliselt koguni puudulikult

komponeeritud, nende etendused mõjuvad vaatlejasse võib-olla enamgi paeluvalt kui teistes teatrites esitatavad näidendid. Põhjuseks on siin kahtlemata nende aine, ja veel selles teatri tähenduslikkus omaduses, mille tõttu tervikuna koguni nõrk näidend võib olla väga haarav oma skeemi ja stsenaariumi poolest, mis loovutab näitleja talendile võimaluse tõsta see näidend harukordse teaterlikkuse tasemeni.

Näidendis „Inimene püssiga“, mis on n.ü. ajalooline teos, mille sündmustiku ajaks on revolutsiooni esimesed päevad, kõik on alles erutav, lähedane oma järelkajade poolest. Lavale ilmuvad siin Lenin ise ja Josif Stalin, kellest esimest kujutas ainulaadse meisterlikkusega hiljuti surnud SSSR'i rahvanäitleja Štšukin ja teist rahvanäitleja Simonov. Vaatleja on haaratud entusiasmist, nähes laval Iljtš'i ning Stalinit.

„Pavel Grekov'i“ sündmustik areneb kaasajal. Näidend on eriti väärtuslik selle tõttu, et ta vorm on päris lihtne ning ilma mingisuguse eripretensioonita. See näidend on nagu jutustus elutööst. See tõde on karm. Ta kuulutab, et kõik pole veel korras, et liig vara on alles hõisata. Ent selle tõe juure on viinud kannatustetee ning see-

Glinka ooper „IVAN SUSANIN“  
SSSR'i Riiklikus Akadeemilises  
Suures Teatris

Pildil: lõpptseen  
Tagaplaanil asumas Mininile ja  
Požarskile



pärast ta kutsub uutele jõupingutustele, uuele võitlusele parema tuleviku eest.

Pavel Grekov võitleb tõenäoliselt ning ausalt uue riigikorra vaenlastega. Ent nende käes on võit. Ettlavastatud provokatsiooni tagajärjel Grekovit ähvardab väljaheitmine parteist. P. Grekov mõistab oma seisukorra traagilisust ning kahtleb sügavasti, kas tal õnnestub vabaneda süüdistusist. Autor kujutab elutõde ilma mingisuguse katteta. Grekovi esitaja Astapov oskab suurepäraselt alla kriipsutada nätekirjaniku poolt tõmmatud jooni. Kui palju kannatust ja vaeva väljendub ta näos 7. pildis, kus ta esitab põlualust Grekovit, kes on kõrvaldatud talle armsast tööst. Tarvitseb vaid vaadata, kuidas ta mängib malet oma naabritari Nastassja Petrovnaga. Kui suurt mõju avaldab see tumm mäng vaatlejale, kes unustab rambi, unustab selle, et see on mäng! Haaravaks kujuneb stseen, kus partkomi sekretär, kes on täieliselt vaenlaste mõju alla sattunud, nõuab, et Grekov annaks ära oma parteipileti! Saal otse tormab lavale, lükanud ümber rambi, ning muutub tegevuse otseseks osaliseks. Kuulduvad hüüded: „Teil pole õigus!“ Kõnesolev võte pole ainuüksi osav tehniline käik, mis püüab saavutada edu. „Inimene püssiga“, hoolimata oma puudustest, sunnib tahtmatult kõvemini tuksuma vaatlejate südamed. Pogodin'i näidendi suur väärtus peitub selles, et ta tungib kaasaegsesse ellu ning kujutab seda, kuid seejuures on ta teos kaugel agitatsiooni-näidendi laadist.

Pogodini näidendi põhiomadus — struk-

tuuri ning teemasse suhtumise elulähedus — eraldab selle näidendi enamikust meie kaasaega kujutavaist lavateoseist, millel kahjuks vaid harva õnnestub tabada tõeluse õiget joont.

Võinuksin kirjutada paljugi veel Moskovas nähtud sõnalavastuste kohta, kuid ruumipuudusel katsusin kokku võtta üldmuljed sealseist teatrikülastusist. Ja kui imeplik, sageli need langesid kokku nende elamustega, mida on hooti sünnitanud mõned eesti teatrite lavastused. Ja see on ühiselt ilmnev vastupidisus Lääne-Euroopa, eriti prantsuse, teatrile. Tõenäoline, et see sarnasus on olnud ühisest asendist Ida-Euroopa legendikultuurist ja samuti peagu üheaegselt laiemate rahvamasside ärkamisest SSSR'is ja Eestis. Nii seal kui ka siin revolutsiooni algusest ja iseseisvumisest peale tekkisid rahva ürgjõudude esiletulek ning oma uue elu sünnitus — looming. See mõlema rahva noorus on nii loomulik pärast Venemaa mitmesaja-aastast uinakut ainuvõimu raudus, mis oli Eestimaal veel rängem balti kunstivõõra aadli surve tõttu. Sel ajal, kui prantsuse teater on peamiselt vaid üheainsa loetlematute variatsioonidega näidendi teater, mille ainuteemaks on adulter ja väikekodanluse heaolu, meie, tänu meie noorusele, oleme lähemal kire algallikaile. Meie, ja eriti SSSR'i rahvaste, elu on nii vähe piiratud asjade ning vormide poolt, et meil on üsna kerge läheneda nähtuste idudele. Kõigis teatris draama on lähendatud elule, mida loob kulgev tõelus, tõelus, mis on täis rõõmu ja uute vormide ülesehitust.



Nõukogude teatrite laval liiguvad mitte maskid, vaid näod.

Iseendast mõista ilmnevad samad nähtused ka ooperilavastusis. Nende kohta võib ütelda sama, mida mainisin sõnalavastuste puhul, sest üldreeglina Nõukogudes ooperisse suhtutakse kui muusikalisse draamasse. Liidu vaatleja armastab oma ooperiteatrit. Selles ta, võib-olla enamgi kui sõnalavastuses, leiab vastukaja oma meelsusele. Ülesehitamise ajajärgul, hoolimata sellele omasest reaalsusest, inimesed on haaratud romantismist. Romantism, millest me siinkohal kõneleme, ei ole meie kunsti poolt kõrvale heidetud passiivne romantism, see on iselaadne aktiivne romantism, mis vaatleb elu tulevaste saavutuste paistes.

„Padaemanda“ laitmatul etendusel sain veelkordse tõenduse tenorihääle „kuninglikkuse“ võimust rahva üle. Hermanit esitav SSSR'i rahvanäitleja N. S. Hanajev nihutas tagaplaanile nii Bõševskaja-Liisa kui ka Gagaarina-Poliina. Ei oivalised hääled ega kaunis välimus olnud võimelised võistleva lemmiklauljaga. Vaatuste lõpul valmistatud saal otse värises hüüetest: „Hanajev, Hanajev.“

Murrangut, mis on kaasa elatud Nõukogude Liidu rahva poolt suhtumises isamaal-  
susse, võib kõige selgemini tajuda, jälgides M. Glinka ooperit „Ivan Susanin“. Talupoja endaohverdamine isamaa päästmiseks ja võitlus poola pan'idega leidsid selles erakordselt sooja sisseelamise nii näitlejate kui ka publiku poolt.

Balletietenduse külastamisel mõistsin ilmselt vene kunsti sügavaimat olemust — ansamblit. Euroopas nähtud balletilavastusist mul jäi säärane mulje, et vaatleja elas tegevusele kaasa vaid üksiktantsijate esinemisel. Muidu aga vaatleja ainult imetles värviküllaseid kujusid värviküllases kujunduses. Siin aga mõjus kõik algusest peale ühtlase tervikuna. Balletikunst, kui on lubatud tõmmata sellast paralleeli, on sõnalavastusele sama mis graafika maalikunstile. Samuti nagu graafikas antakse balletis koondatud kujul teatri põhituuma, ta sisemist tegevust, dünaamikat. Sõna on kehastunud miimikas ja žestis, mis olid seetõttu omandanud erilise tähenduse ning mõju vaatlejasse. Meenutagem eesti suure kunstniku Viiralti graafikat! Kui sügavalt mõjuvad need eesti maalikunsti saavutuste kõrval.

Balletietendusist õnnestus mul näha Glazunov'i „Raimondat“ maailmakuulsatantsijatari M. Semjonova'ga. Päevaetendusil mu silm imetles ühes loendamatute lastepilkudega „Pähklipurejat“. Millised dekoratsioonid! Teeneline näitleja Messerer — ainulaadne Pähklipureja kehastaja — on tantsija, kel on hea kuulsus ka eesti publiku hulgas ta esinemiste kaudu Eestias. Eriti sügava mulje jättis aga „Luigejärves“ Leningradi RSFSR'i teeneline näitleja tantsijatar Galina Ulanova Odetta osas. „Luigejärve“ lavastus suures teatris kuulub kahtlemata balletikunsti tippsaavutuste hulka.

# „Aga kunst? Kuhu jääb siis kunst?“

## Ants Lauter Joh. Niglasena „Ameerika Kristuses“



Johannes Niglas, suurärimees Tammiste koduväi ja kirjanik Hugo Raudsepa „Ameerika Kristuses“, on kahtlemata väga selge ja huvitav kujund. Tarvitav meelegraafika seda sõna, sest kujukse tedi nimetada on raske. Selleks ta on liig abstraktsed, liig teoreetilised, liig ekspressionistlik. Kui ta üldse on inimene, siis ta on erandimene erandimistest hulgas, nii-öelda erand teises astmes. Aga hoopis võimatu ta siiski ka ei ole. Kõik need võimalused, mis Raudsepp oma Niglasena arendanud viimse piirini, peituvad iga endast liigselt lugu pidava vaimu inimese hinges (või selle aseaines) — ja seda suuremal määral, mida enam ta on raskuse vaimu küttes. Kuna meil on tegemist lavateosega, lepime siiski kokku, et nimetame Johannes Niglast ikkagi kujukse.

See kirjanikust koduväi või koduväist kirjanik on absurdne kuju, aga selles absurduses ta peamine huvi seisabki. See absurdus on nii suur, et nagu tahaks ühes vana kirikusaga hüüda: *Credo quia absurdum*, teiste sõnadega: „Ma usun Johannes Niglasena taoliste inimeste võimalusse, sest et see kuju on nii absurdne“.

Johannes Niglasena kujju on Hugo Raudsepp välja valanud kogu oma õigustatud suure võime raskuse vaimu vastu. Niglas on raskuse vaim ise. Tal ei ole kübetki huumorimeelt. Tal ei ole raasugi eneseirooniat, mis iseloomustab kõiki vabamaid ja kergemaid vaime, kes oma kerguses ei tarvitse veel olla pinnapealsed. Ta oskab kirjutada ja nautida ainult „Sünged kuristikke“. (Kui hästi on see pealkiri Raudsepal valitud!) Ja loomingu tees on talle kolgatateeks: tal on kirjutades verepisarad otsaesisel. Ta ainult higistab oma suurematuse kallal, nagu väga tabavalt ütleb tema „tavaline“ naine Asta. Ja oma „pühas üksilduses“ ta kirjutab nii kitsale ringile, et sellest teatrisaalis täituks vahest kakskolm rida, ütleb omakorda Niglasena vastand, ajakirjanik Seenetreial.

Aga Johannes on veel enam kui raskuse vaim. Ta on — oma silmis — olend, kelle seljapöörmine võiks saada kardetavaks isegi Jumalale. Ta on geenius-jumalus, aga ta on ühtlasi ka oma ülempreester ja prohvete, ta on oma ainus ja suurim austaja

ning kummardaja. Ta oleks meeeldi — kui see oleks võimalik — austusohvri vastuvõtja, ohver ise ja ohvri tooja ühes isikus. Kas see ei ole eneseülistamine suurimal määral, kui ta iseenda kohta ütleb: „Vaimu kuningapoeg on tulnud ja pöörab uue lehekülje ajalooramatus!“ Johannes Niglas on tõesti, nagu ütleb Villem Tammiste, „joobnud oma armsast minast“, või nagu seda väljendab Seenetreial „iseenese narkoos“.

Kui vähemalt Niglasena „Sünged kuristikud“ osaliseltki õigustaksid säärast enesejumaldamist! Vaevalt aga on see nii. Meil ei ole mingit põhjust oletada, et see draama on suurteos, ja vististi ei ole Raudsepp ise asja nii mõelnud — sest siis Niglas ei oleks enam komöödiakuju. Me võime, tundub mulle, täie õigusega oletada, et Niglasena loomingukski on samasugune nullkvadratis, millisenä ta melle tundub kõigis neis avaldusis, mida me tema juures näeme ja kuuleme.

Raudsepp on selle nulli paisutanud lõhkemise piirini. See teeb ta koomiliseks. Aga see on mollière'lik koomika, täh. koomika, mis kohati läheneb traagikale piirile, kas või näit. „Ihnsas“ Harpagoni monoloogis pärast rahalaeka varguse avastamist („... ma olen surnud, ma olen maha maetud“).

Ants Lauteri mänguski me näeme seda joont. Lauteril on mõned üksikud hetked — aga neist piisab — kus koomika nagu tahaks muutuda traagikaks. Näit. kas või ülaltsiteeritud kohas: „Vaimu kuningapoeg on tulnud jne.“ Siin me nägime Niglasena-Lauteri silmis vilksahtavat hullumeelsuse sära. See oli küll ainult väga lühike hetk, silmapilk sõna otsesemas mõttes, aga sellest piisas, et näit. minus, kes ma vaatasin „Ameerika Kristust“ viis või kuus korda, äratada lühemaks ajaks — ja seda igal uuel nähtud etendusel — õudustunnet. Oli kohe näha, et vibu on pingutatud viimse võimaluseni — veel üks väike nõks ja ta peab katkema. Aga seda nõksu ei tule ja me võime lõpuni vaadata komöödiat.

Oleme jõudnud Lauteri mänguni. Ei ole mõtet refereerida „Ameerika Kristust“, mis peajoonis peaks olema tuttav kõigile, ei ole ka tarvidust jälgida Lauteri mängu stseen-stseenilt, vaid püüame tungida sel-

lesse vaimu, milles Lauter mängis Johannes Niglase äärmiselt rasket osa („erandnimene erandnimeste hulgast“), ja seda vaimu ning osast oma moodi arusaamist selgitada mõne silmapaistvama etteaste ning mängujoone najal. Muide, tarvilisi tsi-taate ma toon nii, nagu nad seisavad Estonia, lavastaja Särevi poolt osalt tublisti ümberpaigutatud, kärbitud ja osalt ümbersõnastatudki, lavatekstis, mille aluseks on Raudsepa poolt kaunis põhjalikult revideeritud uus tekst, mis seni trükist ei ole ilmunud.

Muide, Johannes Niglase väline kuju on autoril vahepeal veidi muutunud. Kui näidendi esimeses väljaandes kõneldakse kirjaniku „õige esitusvõimelisest kõhukumerusest, mis ühel hoobil hävitab igasuguse illusioonijärgi eesti nõndanimetatud nalgivast kirjanikust“, siis uue teksti remarges ei ole sellest juttu. Küll on aga jäänud Johannese „kandvaim joon“ — väärikus, ja ta täishabe. Väärikuse on Lauter alal hoidnud, täishabeme mitte. Ja on parem nii. Habe, olgu ta nii „ilus“ ja „müstiline“ kui tahes, ei ole esteetne. Niglas-Lauter aga on esteet läbi ja läbi. (Vähemalt püüab ta seda olla.)

Säärasena ta ilmubki lavale — väärikalt, tumedas ülikonnas, mustade tahapoole kammitud juustega, kuldprillidega, pistes nõõpauku ilusa valge krüsantheemi. Tal on täna tähtis päev — õhtul on TEMA „Süngete kuristike“ esietendus. Ja seal ta kuulab äkki, kuidas ta äi nimetab suurimaks kirjanikuks, keda ta üldse tundvat, Seentretialit!!! Ta on kõlbalt pöurutatud. (See sobib talle nii hästi, ütleb pärast Seentretial.) Kuidas võib juba pool tundi kõnelda inimesest, kes sellega leiba teenib, et tōmbab lahti oma naljaputka laupäevases ajalehes! (Muide, minu poolt sõrendatud koht ei ole just sajabrotsendilisel „esteetne“. Kas Raudsepp on siin eksinud või tahab ta meelega lasta paista Johannese õigel „minal“, mis end oma kaduses ei suuda taltsutada, unustades oma estetismi, nagu Rahvusteatri direktorile määratud „lambapeaski“, mis Estonias oli maha tõmmatud?)

Niglase-Lauteri toon on kohe algusest peale upsakas, kui ta ütleb, et ta on uhke, olles kirjanik, kelle teosed ei anna leiba, aga seda rohkem kuulsust, ja kes tema heaks midagi teeb, see on seda teinud igaviku heaks. Mihkel Tammistegi nimi leidvat kord eesti kirjanduse ajaloos tänu temale oma alandliku paiga. Ja siis Johannes kohe „pistab“ oma äiale: „Sitsikaupmehena sa sinna ei pääseks!“

Johannes on mees, kes ei loobu „tõtt tunnistamast“. Ebameeldivat tõtt muidugi. Mitte ühelegi teisele tegelasele



ANTS LAUTER

Johannes Niglaseena Hugo Raudsepa komöödias „Ameerika Kristus“ Estonias

ta ei ütle kogu komöödia kestes ühtki tunnustavat sõna — ka mitte äraolijate või koguni teiste vaimuinimeste kohta. Ta on oma „pühas üksilduses“ täis sappi, upsakust, põlgust.

Ja nii võikski mängida seda osa — kriiputades alla välist väärikust, enesejumaldamist ja upsakust ning põlgust teiste inimeste suhtes, — sõna „kaasinimesed“ Niglas vaevalt tunnistab. Aga säärases esituses Johannes Niglas oleks lihtsalt monsterum. Mis teeb Lauteri mängu peale kõigi

finesside nauditavaks, on see, et tema Niglas kannatab, kannatab ehtsalt, peagu traagiliselt. Ta kannatab sel määral, et ta närvid on valmis üles ütlema. Ja nii me näeme, et Lauteri Niglasel on ta väärikuse kõrval küllaltki neid momente, kus ta mõtetult žestikuleerib, nagu me seda võime tähele panna inimeste juures, kelle vaim ei ole — kas või ajutiselt — täitsa tasakaalus. Niglas-Lauter viibib küll teistegi inimeste seltsis oma „pühas üksilduses“, aga ta peab ikkagi sõrmeotsad kokku panema, et end koguda.

Aga mille all siis Niglas nii väga kannatab? Rahamuresid tal ei ole, tal on see naine, keda ta tahtis saada, ta võib end kogu oma jõuga pühendada armastatud tööle — „Süngete kuristike“ ja teiste säära- „pöõret tekitavate näidendite“ kirjutamisele. Ta on — vähemalt väliselt — ideaalses seisukorras.

Mille all Johannes Niglas kõige enam kannatab, see selgub kohe ühest tema esimesist repliigist: „Seenetreiali ümber — vaat' kus on sagin! Aga eilses lehes oli artikkel minust, minu loomingust, minu uuest näidendist, mis töötab pöörde tuua kogu teatrikultuuri. Kes on seda lugenud? Kas minu äi? Kas minu naine? Kes? Mitte keegi!“

Niglas kannatab selle all, et ei saada aru TEMA suurusest ega taheta seda tunnustadagi. Ütleb ju näit, tema äi: „Tead, poiss! Kui sul üldse mingit tähtsust on, siis ainult sellest, et oled suurkaupmees Tammiste väimees. Et sa selleks saada oskasid, see on su ainus kunst!“

Ja niisiis „vaimu kuningapoeg“ Ants Lauteri kehastusel kannatab, kannatab peagu pisarateni.

Ja tõesti — ta elu on raske. Kohe pärast oma esimest lavaletulekut ta peab kolm korda kuulma kiitvalt nimetatavat Seenetreiali nime, kelle uuest följetonist kõik Tammiste majas on vaimustatud. Kolm pistet otse südamesse. Aga veel taltsutab ennast Niglas-Lauter. Ta jalg peatub küll iga „piste“ juures, ta minek oma tuppa aeglustub, aga ta ei reageeri sõnadega kuigi teravalt või üldse mitte ja kaob oma toa „pühasse üksildusse“, kus tal kindlasti „hari läheb punaseks“, nagu seda meeleldi näeks Johannese naiseõde Milvi.

Aga Niglas ei jää kauaks oma tuppa. Ta on rahutu — tal on täna esietendus. Seda rahutust annab Lauter kogu komöödia kestes edasi neis stseenes, kus ta ei ole seotud teiste tegelastega, viibides seejuures siiski laval. Ta kõnnib sihitult edasi-tagasi, käed sageli selja taga, nagu otsides endale mingit tegelust ja siiski leidmata endale õiget paika. Ta on õnnetu, sest ta on ükski. Kedagi ei huvita ta looming ega ta ootepiinad. Temal, Johannesel, on täna

õhtul esietendus, aga Tammiste majas elu käib oma harilikku rada. Tal on kõhe tunne, aga ta ei tohi seda näidata, sesi keegi ei saaks niikuinii sellest aru ja teda ainult naerdaks välja. Ja kas selletagi ei naerda tema üle! Kõike seda on tunda Lauteri rahutus edasi-tagasi-sammumises, mis siiski püüab püsida väärikuse piires.

Loomulikult on Niglase hingelisis kannatusis kõige enam süüdi tema ise. Ole-tame, et ta tõesti Tammiste majas „ei ole oma kohal“. Võib-olla oleks äi talle pidanud ehitama omaette väikese lossi, kus ihukaitsevagi (ja tingimata nähtamatu vägi) hoolitseks selle eest, et Niglas saaks eksitamatumalt „luua“, lossi, kuhu ei pääseks ükski Seenetreial oma alama rahva lõhna ning naljadega ja kus isegi naine peaks Johanneselt mahedasti heliseva telefoni kaudu küsima, kas ja millal ta võib külastada oma geeniusest meest.

Aga kahjuks ei ole vana Tammiste oma väimehele ehitanud säärast lossi, nii et Johannes on sunnitud veetma oma päevi inimeste seltsis, kes ei mõista ega tunnusta ta suurust. Niglas-Lauter ei kannataks sel määral, kui ta oleks seisukorras üle. Aga seda ta ei ole. Ta ei ole inim-eiga elutundja. Ta ei mõista seda mittemõistmist, ta ei oska end hetkekski asetada teise inimese seisukorda. Nagu lõppeks iga veidigi tundeline inimene ta kannatab hingelise tooruse ja pistete all, aga — ta kutsub neid toorusi ja pisteid ise välja oma varjamatu upsakuse ja „tõe tunnistamisega“. Niglas on kogu oma käitumisega nii irriteeriv, et on päris imekspandav, et teda seni ei ole veel Tammiste majast välja visatud. Laval ta on Lauteri kujutusel irriteeriv ka siis, kui ta ei kõnele. Krüsanteemi ta paneb nõõpauku žestiga, mis kõneleb sellest, kui suureks auks on lillele saada pandud temataolise geniaalse kirjaniku nõõpauku. Kui Niglas-Lauter just ei mõtle tänaõhtusele „Kuristike“ esietendusele, ta kõnnib ringi küll väärikalt, aga siiski säärase pea hoiaku ja mõnikord ka tagasiviskega, mis tahaks öelda: „Oodake — varsti te kõik roomate minu ees!“ Ta ei pääse Seenetreialit kättpidi teretamast, aga ta ulatab talle ainult lõdvad sõrmeotsad. Kui heliseb telefon, ta vaatab enne ootavalt ja imestunult ning nõrdinult ringi — kas tõesti tema, kirjanik Johannes Niglas, peab tõstma toru kahvililt, et võtta vastu ei tea millise inimese arvatavasti äärmiselt labast loba?

Muide, see telefonikõne Rahvusteatri direktoriga on Lauteri mängu üks kõrgpunkte, milles ilmneb kogu Niglas. „Siin kõneleb Niglas.“ See kõlab umbes nagu: „Ma ei tea aga veel, kas ma teiega edasi kõnelen, sest arvatavasti teie ei vääri seda au.“ Aga telefoni juures on Rahvusteatri

direktor. Ei, selle mehega tuleb juttu jatkata, aga ainult väarikalt, hästi väarikalt. „Sünged kuristikud“ võetakse repertuaarist! Kuidas see võimalik on? Kas maailm on hukkumas? „See on kuulmatu!“ Tõepoolest, see on suurim häbematus ja suurim kuritegu, mis võidakse teha Johannes Niglasel! Ja mispärast? „Tühi saal!“ See ei ole ometi mingi piisav põhjus! Ja siis tuleb äärmise, siiraima naiivsuse ja tugeva etteheitega küsimus: „Aga milleks on siis piletikassa?“ Selles küsimuses ilmneb täiel määral Niglase kogu eluvõõrus. „Kuidas ei osta? Lehed töid kiitvaid arvustusi. Publik ometi loeb lehti — mis ta siis tahab?“ See läheb kiires tempos ja suure, taipamatu meeletusega. Aga siis tuleb veel rängem hoop. Rahvusteatri direktor teatab Niglasele, mida publik tahab: „Peninukke!“ Mis „Peninukke“? See netreiali „Peninukke“! Lauteril on nutumaik suus, kui ta hääldab seda vihatud nime, samuti kui ta jätkab oma klassilise küsimusega: „Aga kunst? Kuhu jääb siis kunst?“ Seepeale ei tule enam vastust. Lauter ajab end sirgu täies pikkuses. Ta hääles on ähvardavat uhkust, ta silmad pilluvad sädemeid, kui ta ütleb: „Siin kõneleb Johannes Niglas.“ Aga see on ainult viimne pingutus enne kokkuvarisemist. Sest nüüd ta on murdunud. Maailm — tema maailm on hukkunud! „Mis see nüüd on? No mis see peab tähendama?“ Niglase pilk eksleb abitult tühjuses ringi, vaene mees ei saa enam millestki aru. Johannes Niglas läbi kukkunud — ei, see pole võimalik! Niglas-Lauter on nii murtud, et ta peagu enam ei kuulegi oma äia toorest seisukohavõttu: „Oled kirjanik, aga kirjutada ei mõista!“

Võrdlemisi alandliku aru saada tahtmisega Niglas hakkab nüüd uurima, millest säärane katastroof küll võis tulla, aga tal tuleb jälle tagasi vana ülbus, kui Otto Västriku jutustab vana-india saaga sellest, kuidas maailm luuakse mängides ja viimaks puruks tantsitakse. Väga üleolevalt ta küsib: „Ja mis mõte on kogu sellel balletil?“

Ja varsti Johannes saab oma lohutusegi. Ta võib end jälle tunda väärinimesena, kuigi see lohus tuleb — Seenetreialilt. Veel kord väljahtub hetkeks endine „suur“ Johannes, kui ta, haarates Seenetreiali mõtte, ütleb: „Kirjandusajalugu, jah! On veel koht, kus rahval pole ütlemist.“ Ja jälle särehtub ta silmis vaikset hullumeelsust, kui ta täis suurimat rahulolu ütleb: „Sa sülgad neile näkku ja astud ajalukku!“

Aga Johannest ootab veel teisigi alandusi ja kannatusi. Ta äi satub pankroti lävele. Vana Mihkel ütleb: „Ma olen otsas. Tammiste firma on läbi!“ „Seda ka veel,“ ütleb Johannes-Lauter kaeblikult ja päris

pisarais. „Vaata, kus on alles tüüp! Kas ma siin vähe olen kannatanud! Aga lohutused, et vähemalt raha on majas. Aga kui raha ka enam ei ole...“ Ta kannatab jällegi ehtsalt — ja seda koomiliselt meie silmis —, kui ta kaebab: „Et kõik äpardused ikka minu selga tulevad. Rahvas alati istub teatris. Aga kui mind mängitakse... siis ta on kadunud! Ja nüüd peab see just minu äi olema, kel näpud on põhjas!“

Johannese äärmine egoism ja egotsentrism avaldub veel „heledamalt“ pärast Asta tema juurest lahkumist: „On perekond, no on perekond! Vanamees teeb pankrotti. Tütar jookseb mehe juurest Indiasse! Mu jumal, millises mülkas ma istun!“ Kõik see on öeldud kaeblikult, täis nõrdimust ja enesekahetsemist. Ja täis äärmist maailma ja inimeste põlgust ning eneseüllistust. Lauter kordab veel kiires tempos ja terava hääldusega neid Johannest nii õnnestavaid sõnu: „Millises mülkas! Millises mülkas! Millises mülkas!“

Aga Johannes peab siiski edaspidigi sesse „mülkase“ istuma jääma. Pankrotist saadakse üle. Asta tuleb tagasi. Johannes tahab teda välja visata, aga äi ähvardab teda samaga. „Kuidas? Nüüd aetakse mind?“ küsib Niglas-Lauter täis siirast arusaamatust. Asta meelitab teda jääma: „Päris hirm hakkab mõteldes, mis sust küll saab, kui äkki jääd oma käe peale...“ Niglase kogu tühisus avaldub selles ääretus naiivsuses, millega Lauter vastab: „Jaa, jaa... ega see kerge oleks!“

Piinlikust seisukorrast aitab üle Seenetreial, kes ütleb Johannesele: „Mõttele, mees, oma loomingule! Mis silmad teeks kirjandusajalugu, kui sa sureksid nalga!“

See mõjub, Niglase-Lauteri silmis elustub uuesti vana, endast liigselt määral lugu pidav Johannes ja ta laseb end armuliselt Asta poolt suudelda — otsaesisele, väarikas poosis, mis nõuab ja eeldab distantsi suurvaimu ja „tavalise“ naise vahel.

Jälgida Ants Lauteri mängu Johannes Niglase osas on suurimaks naudinguks algusest lõpuni. Nulli hiiglasuureks paisutamises Lauter ei jää milleski maha Raudsepat. Aga ta annab talle ehtsat kannatust juure. Et meie Niglasele aga tõsiselt kaasa tunneksime, seda ei taha kindlasti Raudseppki. Me naerame selle suurusshullu raskuse vaimu kehastaja üle ja naudime seda hoiakut, neid abituid žeste, neid kohatise peagu tummaksi jäämise, neid finesse toonis ja miiikas, mis Lauter on oma poolt lisanud osale. Ainult tugeva ja sügavasti puuriva intellektiga näitleja võib Niglast mängida hästi. Lauter teeb seda suurepäraselt.

## Eelseisvaid esietendusi eesti teatreis

20. novembrist 1939. a. — 1. jaanuarini 1940. a.

Teater	Teose nimetus	Lavastaja	Esietenduse aeg*)
ESTONIA	„ <i>Ungari pruudid</i> “ — N. Dostali operett.	A. Lüüdik	30. nov. 1939. a.
VANEMUINE	„ <i>Haljal oksal</i> “ — M. Metsanurga komöödia. „ <i>Karmen</i> “ — G. Bizet' ooper. „ <i>Per Gynt</i> “ — dramaatiline poem.	A. Randviir A. Mering K. Aluoja	30. nov. 1939. a. 7. dets. 1939. a. 21. dets. 1939. a.
EESTI DRAAMATEATER	„ <i>Puhkevad pungad</i> “ — A. Hõimre noorsoonäidend.	Ed. Türk	26. nov. 1939. a.
TALLINNA TÖOLISTEATER	„ <i>Windsori lõbusad naised</i> “ — Shakespeare'i komöödia. „ <i>Mängunaine</i> “ — E. Vallinharju komöödia.	A. Särev P. Põldroos	7. dets. 1939. a. 21. dets. 1939. a.
ENDLA	„ <i>Töölaagri paos</i> “ — K. Blumthali komöödia. „ <i>Ootan last</i> “ — E. Hovalti näidend.	V. Laason E. Lemmiste	29. nov. 1939. a. 26. dets. 1939. a.
UGALA	„ <i>Viirastused</i> “ — A. Jakobsoni draama. „ <i>Anna Kristie</i> “ — E. O'Neill'i näidend. „ <i>Prl. dr. Szabo</i> “ — L. Fodori naljamäng.	Ed. Tinn A. Söödor Ed. Tinn	7. dets. 1939. a. 16. dets. 1939. a. 31. dets. 1939. a.
NARVA TEATER	„ <i>Aripäev</i> “ — O. Lutsu-A. Särevi dramatiseering. „ <i>Hollandlanna</i> “ — E. Kalmani operett. „ <i>Lõunatuule eksirännak</i> “ — P. Rummo lastenäidend. „ <i>Minu poeg — minister</i> “ — A. Birabeau' komöödia.	A. Berger A. Piller A. Keller A. Piller	25. nov. 1939. a. 30. nov. 1939. a. 25. dets. 1939. a. 27. dets. 1939. a.
KANNEL	„ <i>Põlevkivikaevurid</i> “ — H. Viiresi näidend. „ <i>Naeratuste maa</i> “ — F. Lehari operett. „ <i>Väikesed vandersellid</i> “ — Ed. Nukki noorsoonäidend.	F. Pettai F. Pettai F. Pettai	25. nov. 1939. a. 16. dets. 1939. a. 26. dets. 1939. a.
VALGA TEATER	„ <i>Justiina</i> “ — H. Vuolijoe näidend. „ <i>Mootorpruut</i> “ — L. Szildgyi ja M. Eisemanni operett.	V. Soosõrv M. Söödor	26. nov. 1939. a. 27. dets. 1939. a.
KURESSAARE TEATER	„ <i>Väike, rumal süda</i> “ — A. Sepa komöödia. „ <i>Tatra tüdruk</i> “ — J. Rõõmusaare ja P. Ardna operett. „ <i>Päikese silm</i> “ — M. Mölleri lastenäidend.	R. Kuljus R. Kuljus R. Kuljus & T. Maripuu	9. dets. 1939. a. 26. dets. 1939. a. 31. dets. 1939. a.

\*) Esietenduse aegades on muudatused võimalikud.



# Häälikute psüühilisest mõjust



irjutame täna sõnast. Kuid need read ei taha veel avada näitleja hinge teise akna. Võibolla kujuneb edaspidi võimalus ütelda midagi lavatehnika kaitseks mängu sõnalises osas. See küsimus on keerulisem žesti omast. Seoses viimasega puudutatud pahed või püstitatud normid olid üldisemad ja fikseeritud rahvusvahelises teatrikirjanduses. Hääldatud sõna ja selle raskused seisavad aga iga rahva juures oma keele küttes. Tohiks olla näiteks selge, et n.-n. sõnalõppude allaneelamine on kiusatuseks eriti eesti näitlejaile, kelle keeles sõna pearrõhk pannakse alati esimesele silbile. See on vaid üks joon. Oma keele foneetiliselt onapära peaks iga näitleja tundma. „Teatri“ viimases numbris juhiti lavategelaste tähelepanu Paul Ariste „Eesti keele hääldamisele“. Käesolevigi artikkel taotleb olla sissejuhatavaks ning ettevalmistavaks materjaliks elava sõna mõistmisele. Tunnetatagu oma keele ilmet, ta ilul õpitagu tundma seda relval!

Mis tähendab häälikute psüühiline mõju? — Seda, et eile olid häälikud veel ainult kõne kondid, kuid nüüd on kõik konsonandid ja vokaalid, millest koosneb sõna, justkui elusad olendid, kes oma karakteriga avaldavad meile mõju. Ja meie ülesanne käesolevas kirjutuses seisab üksikute häälikute karakteriseerimises ja nende psüühilise mõju kirjeldamises. Häälikud ei ole surnud müürikivid, sõna — elutu müür.

Kõik ei mõista seda. Keeleelamuse suhtes me võime liigitada inimesed kolme gruppi. Alamasse arvame need, kellele sõna kõla ja hääldamise liigutus kui kõnelemise avaldusvormid ei ütle mitte midagi. Neil puudub selleks vastuvõtuvõime. Nad tungivad kohe sisule, käsitletava kujutelmale. Nad ütlevad näiteks sõna „surm“, ent ei tunne liigutusi, mis nad sooritavad selle juures. Nad võivad kuulda seda sõna — ja ei kuule siiski mitte; nende kõrvad ei taba sõna muusikat. Mõnd töökäsi ärimeest rahuldab täiel määral, et telegrammi jõudis õigel ajal kohale. Iga telegrammi juures mõtelda elektrile ja morsekirjale ei tule talle mõttessegi, see tähendaks asjatut ajaviitmist. „Surma“ korral on inimesel küllalt maadlemist kohutavate kujutuste ja õudse sisuga, kõlaga see sõna kuidas tahes. Elekter ja morse on tehnikute asi, foneetika keeleteadlaste

oma. Paremalt juhul võib sõna ütelda veel midagi niisuguse inimese silmale. Kui sõna on kas kirjas või trüki silma ees, siis vast ta hakkab eksisteerima. Ütled temale häälikud u või k ja küsid, mis ta kuuldes läbi elas; ta vastab, et olevat näinud kaht tähte, s. o. kirjatähte. Igal kirjatähel on oma konks ja kuju, ja muud ei tule siin mõelda midagi. Keele ihu asemel nad haaravad ta rüü, trükimusta vaesepatusekuue. Oitseva elusolevuse asemel nad näevad vaid skeletti. Arvame siiski, et ka sõna sisu on suurem ja selgem, kui kingitakse tähelepanu vormile. Kui inimese keelevaist löi sõna „surm“, ei olnud häälikute valik mitte juhuslik, vaid teadlik. Otsekui nõiakepega just sõna paneb meie vaimusilma ette surma mõiste detailid ja nüansid. On ääretult vähõ teadmised, et tüüdid ei tule mitte mõelda koerale või klaasile õllele. Mitte ainult surmaga silma vastu seistes, vaid juba surma nime kuuldes või lausudes sa tajud, kuidas veel kord möödub vaimusilma eest kogu su elu, ja siis on kõik nii teravasti joonestatud, iga värv nii läbipaistev, iga joon nii selgesti perspektiivis „nagu välgust valgustatud maastik“.

Keskmisele grupile elab sõna kõrvus. Keele kõla ei ole neile ainult telegraafitraadiks ajusse, vaid nad kuulevad teda. Ja on imelik, et vaimu koormamine ei võta keele sisult ära jõudu ega juhi tähelepanu kõrvale, vaid aitab tõsta tema mõju. Kõlarikas hääli toob õeldu esile tungivamalt. Ilus toon tõstab sisu. Kellel on kõrva, sellele sõna „surm“ ei meenuta ainult surmasündmust, vaid salalik s koopamaiguline u, metsik r ja ängistav m tekitavad tas tunde, nagu seisaks surm silma ees. Ta hingesse nõitakse elamus „surm“. Kauni kõla kõrvale leiutame ühe hinge, ning juba üksikute häälikute juures. Igal häälikul on oma tundevääratus. Seda tajub inimene kui kõlaväärustki, tunnetab, eraldab ning armastab nagu maalija oma värve. Võime võrrelda häälikut värviga. Kui neist midagi kujundada, tekib maal, ent nad suudavad ka üksikult näidata oma avaldusjõudu. Nagu mõjub näiteks punane ärritavalt (härjale punane rätik), sinine rahustavalt, nii avastame ka häälikute oma väikesed vaimukesed. A tundub meile rahulikuna ja tasakaalukana, l kirglikuna ning pinevana.

Niisuguste määratluste vastu võib midugi vaielda. Aga põhimõte on kindlasti

õige. Meie ei argumenteeri enam profaansete näidetega, et kägu on seepärast „Kuckuck“, et ta teeb metsas „kukku!“ — niisugune asi on üldiselt tuntud —, vaid me oleme veendunud, et sisu ja kõla, mõeldu ja öeldu, vahel on enamalt jaolt olemas side ja sugulus. Selles töigas aitavad meid leida kinnitust rikkalikud näited, mida esitame allpool.

Ent üksikute häälikute avaldusjõud tugineb ainult osaliselt kuulmisele. Vokaalide juures etendab kõla veel suurt osa, kuid konsonantide juures on otsustavaks teguriks liigutus. Saladuskatte kõnekunstilt kergitab alles see, kes ise hääldab, ise kõneleb. Nõnda toimib kolmas, kõrgeim grupp. Ja ka näitlejad kuuluvad nende eesõigustatute hulka, keda talutakse sõnatempli pühimasse paika. See rühm näeb kõne ja keele tõelist elu hääldamise liigutustes. Schopenhauer teatavasti arvas, et me märkame oma ihu alles siis, kui seal on miski korrast ära. Oma healolust ei rääkivat ta meile iialgi, vaid niisugusfel puhkudel ta olevat täiesti vaif. See on kaunis tänamatu jutt ja tuletab meele neid, kelledele Luther on kirjutanud katekismuses, et andku Jumal mõista heategu ja seda tänuga vastu võtta. Ei ole vajagi oodata „suurt õnne“ — see sinilind jääb elus tabamata —, vaid tundkem rõõmu igapäevasest ning harilikust, sest seegi ärgu olgu endastmõistetav. Meie ei taha mitte ainult olla terved, vaid ühtlasi ka tunda oma tervist. Tänaada tähendab tunda ande väärtust. Sportlane tunneb naudingut oma noorusvärskest tervest kehast.

Ihu ülim rõõm on rõõm liikumisest. Jälgige seda vallatlevate laste juures. Ja on ometi kirjeldamatu lõbu sirutada liikmeid vees ja rannaliivas, joosta, hüpata, mängida. Ka kõneleja või laulja oskab hinnata oma tööd. Mitte ainult tulemusi, vaid protsessi ennast. Lutheri lauakõnedest on loetud välja tõhusaid retoorilisi nõuandeid. Kui viimane ütleb: „Tu's Maul auf“, siis võetagu seda sõna otsekoheses mõttes. Ning evangeeliumi mäejuhluses peitub võib-olla kõneleja meelevalda saladus osalt ka selles, et enne kui ta õpetama hakkas ja ütles, ta „avas oma suu“. Niisugused kõnekäänud ei vihja ainult oma idamaisele päritolule või keskaegsele lamadusele, vaid näitavad, kuidas vägevaid sõnu tuleb ette kanda kõigi füüsiliste jõudude kõrgpingega. Meenuvad teise saksa filosoofi Nietzsche sõnad: „On rohkem mõistust su ihus kui su parimas tarkuses.“ Ihu pole mitte hinge köidik, vaid ta virgutaja.

Meie küsimus keerleb häälikute ümber. Grammatika liigitab kaashäälikuid huul-

hammas-, suulae-, kurgu- jne. häälelisiks. On väga huvitav ja tähtis jälgida vastavate organite tegevust nende häälikute esiletoomisel. Selge hääldamise juures on iga konsonant nagu lõigatud terava liigutusega, rõõmuga rõhutatud. Ent ei kao vokaalidki ainult kõlasse: huulteheid u juures — palun vaid katsetada! — on väga ilmekas liigutus ja häälikut ennast hästi iseloomustav, nagu näha saame.

Moraal on siis järgmine: luuletust ära loe ainult silmadega (I grupp), ära lase lugeda endale ette (II grupp), vaid loe teda ise valjusti (III grupp). Loe — räägi nii, et sa tunned tema hõngu, tunned rõõmu tast kui „lillest, taevatähest“. Sõna võib olla kui kaja ja suits; kes aga teda hääldada oskab, sellele ta on nõiasõna.

Alljärgnevalt püüame iseloomustada üksikuid häälikuid. Häälikuid ise on üldjoontes rahvusvahelised — ladina tähestik haarab peagu kõiki —, karakteristlikud normid on samuti rahvusvahelised, retoorika ühine. Ainult ühe rahva keeleinstinkt on olnud teravam kui teise oma, luues mõistekohaseid sõnu suurema tabavusega. Side mõeldu ja öeldu vahel tuleb nähtavale selgeimni sõnade moodustamises sobivaist häälikuist.

Pealeselle peetagu veel silmas, et igal keelel on oma tugev külg. Itaalia keele vokaalideilule tuleb näiteks seada vääriliseks vastandiks saksa konsonantiderikkus. Ega muidu rooma keiser Karl V ütlenud, et daamidega vestle itaalia keeles, kuid vaenlast kõneta saksa keeles. On ühekülgne väita (Jean Paul), et konsonandid kriibivad kõrva ja vokaalid paitavad, — pealegi ei seisa konsonantide võlu mitte kõlas, vaid liigutuses. Nende ridade kirjutaja tähelepanekute järgi on eesti keele vooruseks ka vokaalid. Aga müts maha niisuguse saksakeelse sõna ees kui „Ppropf“ (kork), sest ühtki suud ei saa enam paremini kinni toppida, sobivamat sõna selle asja jaoks on võimatu leida.

\*

Kui võtta suhu midagi, mil pole mingit väljakujunenud maitset, mis pole ei meeldiv ega ebameeldiv — kas või lonks vett —, suu avaneb tavaliselt. Kasutades niisugust suuhoidu kõlapinnaks sobib viimane a hääldamisele. Puhas a-kõla, millele sekundeerib värvidemaailmas valge. Ta seisab kui Mozart muusikute ja kui Goethe laulikute hulgas: rahulik, tänulik, lõpetatu, oma erapooletuses veidi jahegi, imetledes asju teatavast vahekaugusest. Võrreldagu mõisteid sõnadega: valge, rahu, vaatama, maa, taevas, jaatan, jahe, tasa, naie jne. „Oo, valged, valged naised, valged ööd ja maad!“ (Visnapuu). 2. Muutub maitse magusaaks, järgnevad teised

liigutused. Keele selg surub kõvale kurgulaele, keel tungib ettepoole, huuled tõmbuvad veidi tagasi, et ei langeks maitsevast esemest midagi nende ja hammaste vahele. Kui sellest kõnelda, tekib hele e-kõla. Pehme, hele, hell, helge, eha, kena, meeldiv etc. — komplekt päikesepaistelisi ja rõõmsaid mõisteid. F. Tuglas'e Lembitust: „Ilus on elada. Ilus on taevas, mets ja meri. Ilus on eha ja ilus on koit, ilus on kevad ja ilus on sügis.“

3. Et midagi kõva katki pureda, pigistame kokku hambad ja surume huuled vastamisi. Niisugusest pingest kitsas kõlakojas sünnib kõva ja rõhutatud i. Ta kibestunud ja tige ilme väljendab vastupanu ja rünnaku, vihkamist ja vaprust, püsivust ja jonnit, alati otsustavust ja kogu jõudu: kas kõik või mitte midagi. Siin tunduvad eesti keele saavutused lausa meisterlikena: kirk, iha, viha, piin, ind, silm, kisa, riid, pilk, siht, piik, siil, pistma, hirm ja loendamatu hulk otse võrratuid näiteid. On suur vahe, kas ütelda nii või nõnda. Vahe seisab nimelt otsuse teravuses. Tee viis a-st läbi e-ni, l värvuseks võib olla ainult punane.

4. Pooltoonid võrra a-st madalamal on o. Kui te soovite proovida mõne eseme maitset, ei võta te seda pikema jututa kohe suhu, vaid ajate huuled torru, et katsetada keelega. Niisugune positsioon sobib o-le, mis väljendab kahtlust, muret, ettevaatust, tagasihoidlikkust, aga ka kaalumist ühes paigutise kõrkuse ja üleolekuga. Meie mõisted: ootan, loodan, kohkun, koban, ohkan, otsin jne. Väga iseloomustavalt kujutasid seisuslikku üleolekut meie kunagine aadli murtud maakeele proovid: ei moista, void minna. Olen imetlusega jälginud üht o-kombinatsiooni i-taustal meie lüürniku H. Visnapuu „Talihäris“. Autor laulab kuus salmi teemal: ärge tapke inimest. Kui ta on tapmise faktis kindel, ta ütleb: süda pisteti, pistetakse, pistate läbi. Ent eelviimases salmis ta küsib eneselt, kas pidada õigeks tappa inimene, ning enam ta ei ütle „pistma“, vaid — süda torgata läbi. Esimese i ei tunneks oma loomu poolest küsivat ja kahtlevat kõneviisi — iga „pistma“ on juba ette pistetud. Siia sobib ainult „torgata“.

5. Mõruda maitse eest põgenevad nii keel kui ka huuled. Suu umbne koobas on kui loodud siis musta u hääldamiseks. Kõik, mis on sünge, raske, õudne, on seotud selle häälikuga. Tume saatus seisab tema pea kohal. Maalija viskab lõuendile tumedat ja sünget tooni, kui rusuvad meelt nähtused nagu surm, nutt, kurbus, mure, julmus, hullus, sügis, süü, süngus jne. Tuglas'e „Lembitu“ esimeste rõõmsate ridadega kõrvutagem teised täis tuska ja

nukrust: „Kuulake laste ja leskede leina; vaadake haudu, mida lilled ei ehi; vaadake kalme, mida pisar ei kasta; kuulake tuuli tühjis varemeis.“ Nende ridade dominant on u. Ja reeglisk on, et kõik ülejäänud häälikud kalduvad dominandi kõla poole. U tõmbab üle nende oma musta leinaloori. Tee a-st viis läbi o nüüd u-ni. See on teine käik.

Huvitavaks liitkombinatsiooniks on näide „Kalevipojast“: „Nende mure mujutused (u-karakter), nende piina pigistused (i-karakter).“ 6. Vaadeldes vokaalide sarjas veel lühidalt ä-d. Võib juhtuda vahel, et satub suhu midagi okseleajavat. Endakaitse mõruda puhul nüüd muutub tõukeliigutuseks väljapoole. Alumine huul kerkib, keel tungib esile. Terav ä värv väljendab vastikust, jälkust, eemal-tõukavust. Sõnad: läila, lääge, jälk, vänge, käsn, ädal, ägama, ängistama kuuluvad ühes kohutava ämblikuga siia gruppi.

Eesti keele õnnelik käsi sõnade loomisel on vokaalide psüühilise ilme ja mõju teinud vist vaidlematuks.

Konsonandid. Ülal mainisime, et nendes seisab saksa keele tugevus ja võlu. Oma „Poeetilises häälikusümboolikas“ analüüsib H. v. Wolzogen R. Wagneri „Ring des Niebelungeni“ konsonantide psüühilisi mõjutusi, väites, et iga konsonant mõjub oma karakteri kohaselt meie hingele. Teose lõpus on antud konsonantide üksikasjaline karakteristika. Vihjame ka sellele, et liitkonsonantide juures ühendus mõjutab psüühilist ilmet.

Meie keeles ei seisa konsonandid esiplaanil. Sellegipärast on soovivat tutvuda nende omapäraga: võib-olla on siiski oluline teada, et näiteks eesti b, d, g ei ole mitte helilised nagu saksa vastsed, vaid helitud; et tuleb neid ainult natuke pehmemalt hääldada kui p, t ja k. Võib-olla peaksid nii näitlejad kui ka luuletajad seda värvivahet siiski tundma.

I. Helitu t. Ägeda tõukega hääldatud. Järsk ülesastumine (tants — Tanzen), ka trots — Trotz. Näiteid: tahtma, tõrkuma, tungima, tormama etc. „...järelejätmata hüüda: ärge tapke inimest“ (Visnapuu). „Kuid kummardamata kedagi, kartmata ta langes ... (NB ka k-motiiv) — prof. Cornilli „Prohvetitest“ Jeremia kohta.

Te tunnete kaht keeluvormi: tasa ja vait. Esimesega suudad keelda ainult tulekest, et see ei ärataks su armsamat. A ja s on halvanud t mõju. Teisele kindlustab õnnestunud t-i-kombinatsioon vaidlematu edu.

2. Äge tõuge toob kurgusügavikust k: energia, jõud, kangus; mõisteid: hakkann, lükkan, kalk, kange, kangekaelne, kare jne.

3. P sümboliseerib rühkivat vaeva ja raskust, piltlikus mõttes ka murekoormat.

4. S — kõike seda, mis liigub mahedalt, ent tungivalt; ka sisemist meeleliigutust. „Tasa, tasa, tuulekene...“, „Õhtu õhud sõudvad sala...“ jne. Kas siit ka: salalik, uss, susi jm.?

5. Juba huulte asend näitab, et m on depressiooni häälik. Iseloomustavalt kirjeldatakse selle konsonandi mõju kummalises luuletuses „Mõmm-mõmm-mõmm“ Visnapuu kogust „Talihari“: „Samm sammult astub vagu ikkes härg...“, isand on lõõnud veriseks ta selja ja ta mõlgutab vaenulisi mõtteid, kuidas puurida sarved lööjale makk. Lauu viimases salmis seisavad järgmised sõnad: „On maoli härg mäletsedes maas“ — mis on üteldud tõesti situatsiooni kohaselt.

6. Konsonantide kuningaks on r. Rahutu, rutuline, rabe häälik. Meeletu mäng suu-koopas juba näitab ta metsikut, taltsuma-

tut loomust. Üle kandes hingeseisundile: meeleheide, mornid mõtted.

Ta on saavutanud oma vaimuvendadega vokaalidemaailmast u ja i-ga suurepärase kontakti meie kaunis eesti keeles. Näiteid: surm, kirk, hurm, hirm, kurb, murdma, aga ka: arm, karm ja rikkalik valik teisi sobivaid sõnu. Tuglase „Lembitus“ seisavad niisugused read: „Verre upub maailm, verest nõretab taevast; verre, ah verre on uppumas inime.“ Pehmel -l ei ole jõudu, a oleks liig külm, kuid ühes i või u-ga pääseb r täielisele mõjule ning annab ületamatu.

See on kõik. Ei tea, kas lugejad jagavad kirjutanu usku häälikute psüühilisse mõjusse. Nende võimaliku skepsise korral lohtutan end sellega, et olen neile ütelnud, miks nad ei mõista.

## Loetut — nähtut — kuuldut

Jeesus on jälle lavale toodud. Mõni aeg enne sõja puhkemist esines Pariisi Comédie Française'is Raynal'i draama „A souffert sous Ponce Pilate“ (Kannatused Pontsiuse Pilatuse all). Ka müüdu huvitav rootslane Holger Löwenadler, kes stipendiaadina tutvus läinud suvel Lääne-Euroopa teatritega, kirjutab sellest esietendusest ajalehes „Stockholms Tidningen“:

„Mul õnnestus saada suurepärase koht põrandale hea vaatega igale poole, ja publik kuulub kahtlemata ka nägemisväärsuste sekka. Daamid siniste juustega ja daamid violettide lokiidega, väsinud üdused roheliste või hõbetatud kulmudega, terved hõberebasefarmid seljas, paradiisilinnud ja kolibrid, valged dekolteed, punased huuled ja mustad kiüened. Ja kogu selle toreduse keskel lihtsaid naisi, härrasid spordiülikonnades ja rohelistes särkides, vaheldumisi frakitatud dandydega ja smokingites literaatidega. Mina kuulsin viimaste sekka — ma mõtlen, smokingite sekka —, kuid ma ei oleks ennast halvasti tunnud oma reisiülikonnas.

Nii, kell sai kaheksa — või oli see üheksa? —, pimedus langes üle riietatute ja riietamatute ning eesriie tõusis. Suurepärase etendus! Tükk valgustab ju Juudast uult ja seletab ta reetmist näivse rumalusega. Teda ennast luuratakse ülempreestrite poolt, kes lubavad kaitsta ta armastatud Jeesust. Ta arvab seega ainult head tegevast, ja alles siis, kui Maria viimases vaatuses teatab ristilöömisest, mõistab ta, mis ta on teinud, ning lõpetab oma elu. Haarav, põnev, kuuimatu vangistav tükk!

Ka tüki ettekannet oli täiel kõrgusel. Yvonne, üks „suuri“, mängis Jeesust võimalikult pisut pidulikult, kuid puhtalt ja ilusasti — ta näis ise tugevasti haaratuna oma ülesandest. Juudast esitas Julien Bertheau, üks noorimaid, kes lõi sellega läbi. Ta noor naine, Gisele Casadesus, tuntud muusikuteperekonnast, Maria ja Pontsius Pilatus, Maurice Escandé'i suurejoonelises kujunduses, olid samuti tabavad, ja õhtu oli tervena sellane, mis jääb meele, mis säilitatakse meelsasti ja tänuga.“

\*

Strindbergi puhul avaldab dr. Oscar Wieselgren Rootsi näitlejate liidu ajakirjas mälestusi selle viimastest eluaastatest, kui suur kirjanik avaldas rea täiesti uusi teoseid, millesse ei osatud kuidagi suhtuda. Mälestused ei puuduta Strindbergi ennast, vaid esitavad meile tähelepandava näitejuhi Emil Grandisoni vaateid Strindbergi lavateoste kohta. Grandisoni otsused Strindbergist on peale muu järgmised:

„Esitaks Strindberg ei ole see, kelleks teda tavaliselt peetakse, nimelt tugeva fantaasiaga kirjanik. Strindbergi fantaasia ei liigu iseendast. Vaevast ta lavateoseis leidub ainsatki detaali, mis ei ole reaalsuse pinnal. Mis meie ta kammermängudes leiame olevat tontliku ja ebaharilikult groteskse, on üheksal juhul kümnest lihtsalt

Strindbergi ja ta perekonna ning sugukonna igapäevasuhted. See on maksev samahästi „Tuleaseme“ ja „Pelikani“ kui ka „Tontide sonaadid“ kohta. Nii imelik kui see tundubki võõrale, Strindbergil ei olnud lavalist fantaasiat sõna päris-tähenduses ja ta vaevalt suudab kujutledagi, et keegi oleks selles suhtes temast rikkam.“ Grandison arvab edasi, et Strindberg ei olevat kunagi näinud teatrit pärast oma noorpõlve. Vaevalt olevat ta isegi 90-il aastail Berliinis teatrit jälginud, ta ei olevat arvatavasti siis isegi Kainzi mänguga tutvunud. Kogu ta teatrikujutus pärinevat ta noorusest. Tal ei olevat olnud teadmisi ka režist, sest ajal, kui ta tegeles teatriga ja isegi oli lühikest aega näitleja, ei olnud veel päris-režid. „Ta ei mõista tegelikult samahästi kui mitte midagi uusaegsest režitööst. Teatavasti ta on öelnud ennast töötavat režissöörina „Intiimses teatris“, kuid need väikesed nüpnäited näitlejaile, mis ta seal avaldas, osutavad ainult, kui primitiivsed on ta mõisted. Mõõnan, et teil on õigus, kui kõnelete Strindbergi kammersängude poolt avatud uutest režitöoperspektiividest. Need on erakordselt huvitavad ja neist võib palju teha, kuid, uskuge mind, mida enam neist teha, seda enam need eemalduvad oma autori kavatsusist.“

Tol ajal need julged mõtted täiesti jahmatasid kuulajaid, Strindbergist vaimustatud noori üliõpilasi. Kuid tagantjärele on huvitav, et selles erajutuajamises avaldatud mõtted satuvad kokku Martin Lammi huvitava kriitilis-psühholoogilise uurimusega Strindbergi draamadest.

\*

**M**eil menuka draama „Inimesed ajujääl“ autor Vilem Werner, teatavasti tšehh, on avaldanud uue draama „Uued inimesed“, mis mängib juba uues Tšehhoslovakkias, õigemini Böömi protektoraadis. Teos on täis muret kodumaa saatuse pärast, ja autor näitab, kuidas ühine katsumine sunnib noort ja vana generatsiooni teineteist leidma.

Draama esines hooaja alguses Helsingi Rahvateatris Eino Salmelaise ja Bertha Länbergi ühisel lavastusel publiku suure poolehoidu saatel.

\*

**L**uuletaja Marinetti eesistumisel asutati Roomas komitee, mis veel käesoleval aastal püstitab mälestussamba Eleonora Dusele, Itaalia seni suurimale naisnäitlejale. Oli aegu, kus Duset loeti mitte ainult Itaalia, vaid kogu maailma suurimaks naisnäitlejaks. Näitlejanna maailmakuulsus algas a. 1892 Viinis, kus õieti avastati ta ülekaalukas suurus. Nühästi suurima triumfi kui ka suurima valu aegadel, siis, kui tema armastus Gabriele D'Annunzio vastu reedeti luuletaja poolt, samuti aga vaesuse aastail, kus ta maailmasõja tagajärjel oli kaotanud kõik oma kogutud raha, Duse jäi ikka samaks: hinge kodu otsijaks. Nagu ta ütleb ühes kirjas: „Ma kõnnin keset tormi nagu keegi, kes tunneb oma teed, seejuures aga ma ainult kuulen seesmise marsitakti sõna, mis mind alati edasi ajab. Ja mis on selle pika teekonna lõpus? Võib-olla magus teadmine, et olen olnud sõnakuulelik oma saatusele. Võib-olla! Ainult seda ma loodan, unustades selle, mis olen kannatanud.“

Kui kuuled Duset niiviisi kõnelevat, siis on see enam kui näitleja hääl, siis see on ilu enda hääl, kes on tulnud maa peale, et süa jääda, ja kes peab ikka ning alati edasi rändama. Kui kord on koguna välja antud kõik ta kirjad ning jutuaajamised, siis saab sellest temale kauneim mälestussammas, sest siis Duse elab jälle meie keskel.

A. 1893 ta oli esimest korda Ühendriikides. Ta kirjutab oma esimesist muljeist: „Kui ma esimest korda pärast tormist ja piinarikast ülesõitu maabusin Ameerikas ja nägin suurt linna, milles ei ole muud kui rõõpatid, vankreid, ärisid, kummalisi ehitusi, hiiglaslikke reklaame, midagi muud kui kära ja müra, ilma kunsti naeratusega, ilma rahupunktita silmale ja hingele, siis tahtsin end uuesti usaldada merele ja peatuseta tagasi sõita. Surusin selle esimese tundmuse maha ning jäin, aga kogu aeg täitis mind sügav, seletamatu kurbus.“ Võib-olla see tuli sellest, et ta hing oma medumistlike võimetega aimas, et see on maa, kus tal tuleb surra — ühavõtte esmaspäeval, 21. aprillil 1924. a., Pittsburghi teraspõrgus.

Hoolimata kogu oma tundlikkusest, mis avaldub ka ta esimesis Ameerikale pühendatud sõnus, Duse ei põigelnud kunagi kõrvale, kui oli tarvis midagi tähtsat otsustada, ei vabandanud end kunagi sellega, et ta on „ainult naine“.

Maeterlincki naine, näitleja Georgette Leblanc, külastas Duset, kui see gasteerus Brüsselis. Duse oli siis umbes neljakümne-aastane. Ta lamas etendusest väsinuna süngis, ja sealt teda leidis Leblanc: „Duse õösärk oli valgest jämedast linast ja sarnles kui just mitte talunaise, siis kindlasti nunna särgile. Pikad varrukad olid randmete kohal kinni nõobitud. Minu silmad nähtavasti väljendasid imestust, sest Duse ütles mulle naeratades: „Jaa, ma vihkan pitse ja naistepesu!“

Proua Leblanc'ile Duse jutustas ka sellest, kuidas ta töötab rolli kallal: „Ma töotan oma toas järgmiselt: ehitan oma osa aeglaselt mõtteis üles. Vaikuses ja üksilduses kuju hakkab elama. Istudes tugitoolis või lamades süngis ma ehitan kinnisilmi üles kogu rolli, kogu näidendi. Kõigepealt püüan hoiduda harjutustist. Proovid hävitavad näitleja ürgsuse, proovid hävitavad kogu tundlikkuse. Aga kui minu partnerid ei saa minuga läbi, siis olen meeleldi valmis tulema lavale...“

See tundlikkuse kaotamise kartus ajaski viimaks Duse lavalt ja suure seesmisse kriisi. Alles pärast maailmasõda ta otsustas uuesti esineda. Ta seletas seda nii: „Ma olen läinud ega tahtnud enam tagasi tulla. Tahtsin oma elu lõpuni elada Firenze ja Veneetsias, peaaegjalikult aga minu Asolo aias. Kõik selle on sõda nüüd hävitanud. Olen kuulnud Monte Grappa kahurimürinat suurimast lähedusest. Laostus ja viletsus raputasid mind üles. Tahan olla seal, kus tegutsetakse, mitte aga enam maapaos.“

✱

**B**udapestis äratas suurt huvi J. Kodolányi näidend „Testament“ („Végrendelet“), mis tuli esietendusle oktoobri lõpus. See on hoolimata oma „õnnelikust“ lõpust sünge ja masendav näidend, täis inimvikkamist ja -põlgust.

Testament, mille ümber keerleb näidendi tegevus, meelitatakse välja vanalt rikkalt talunikult Páprádyt. Ta kirjutab sellele tähtsale dokumendile alla pärast rasket õnnetusjuhtumit, mis talle on osaks saanud jooabnud olekus, ja uute alkoholi-hulkade mõjul, mida temale annavad kaks tütar ja kaks väimeest, et jonnakat joodikut pehmeks teha ja sundida õigusemurdele. Sest Peter Páprády ei ole kaks, vaid kolm tütar, nagu ta suurel saatusekaaslasel, Briti kuningal Learil. Vanemad tütreid on hävad, kolmas hea — tüpselt nagu Learilgi. Vanemad tütreid on abiellumise kaudu — haleda küllakaubitseja ning toore käsitöölisega — ungari mõistete järgi saanud seltskondlikku „aukõrgendust“, kolmas aga on „langenud“, sest ta on abiellunud tööka talusulasega. Nüüd tahavad Goneril ja Regan maalt koostada testamenti, mille järgi Cordelia ei saa midagi. Cordelia aga ei ole unistav, naiivne Cordelia, vaid vahva, võitlusvalmis ungarlanna, kes ei lase endalt röövida seda, mis on tema jagu, kes on valmis oma pärandiosa, oma laste õne, eest võitlema viimse veretilgani. Ta kaebab oma vastased kohtusse. Ülekuulamisel osutuvad kõik tunnistajad valetajajaks, võltsijajaks ja kaabakajaks, nii et tark kohtunik neid ei vannutagi. Aimsaks vandeandjaks on laste vana ema, keda nimetatakse „Usklikuks“ suure algtähega. Ja „Usklik“ vannub vaevald! Vaene, üksildane Cordelia kaotab protsessi. Aga ema kaotab midagi, mis on veel väärtuslikum — oma hingerahu ja tasakaalu. Südametunnistuse piinade ja kahetsuse mõjul ta kutsub talle külla heidikud, et neile jagada kogu varandus. Tütred ja väimehed tulevad veel õigel hetkel, et ära hoida kõige pahema. Üks tütreist, kes on tüdinev kõigist neist muredest, mis talle on valmistanud ema, tahab tema määratada. Aga mamma on kaval ja valab mürgitatud jooji välja. Viimsel hetkel ilmub hea tütar kogu oma perekonnaga, lepib ema ja õdedega ning kindlustab näidendile mitte just hästi ettevalmistatud ja mitte väga veenva happy ending'ü.

✱

**I**lusast, algupärasest ja sümpaatselt ideest elab Eberhard Foersteri naljamäng „Sugulased on ka inimesed“. Kui rikas mees tuleb Ameerikast koju Euroopasse, siis laseb teatada kõigile oma sugulasile, et ta on surnud ja kogu oma varanduse pärandanud heategevaille asutustele, kui ta siis pealtvaatajana jääb ootama, kui vastikuna endid näitavad oma pärimisloomis pettunud sugulased, ja kui ta siis peab veenduma, et need inimesed ei muutu sugugi vastikuks, vaid et ta ise on kõige vastikum sugulane, siis see on kahtlemata aine, mis laseb end teha lõbusaks naljamänguks. Kahjuks aga ei ole autor suutnud kõiki võimalusi kasutada täiel määral ja pirdub naljamängu teises pooles teisejärguliste tekstinaljadega. Naljamäng läks tünu heale ideele ja ansambli suurepärasele mängule väga hea menuga Viini Burgteatris.

✱

**Ü**hes eelmises „Teatri“ numbris kõnelesime lühidalt Ateena kuningliku teatri küllaskäiguetendusist mandri-Euroopas ja Inglismaal, mis toimusid suvel, kusjuures repertuaaris olid Sophoklese „Elektra“ ja Shakespeare'i „Hamlet“. Tuleme nüüd „Elektra“ juure tagasi, kuna meie lugejaid kindlasti huvitab, kuidas nüüdisaja greeklased mängivad oma vanu klassikuid. Kõigepealt tuleb märkida, et ei mängitud vana-greeka keeles, vaid usgreekakeelses tõlkes. Parim vastuvõtt sai greeka ansamblile osaks Saksamaal, kuna sinu side vana klassilise draamaga on kõige tihedam. On ju näit. Hugo von Hofmannsthal uuendanud Sophoklese „Kuningas Oidipuse“ ja „Elektragi“, Hasenclever „Antigone“, Berliini Saksa Teater suure menuga lavastanud kogu

„Oresteia“, R. Strauss loonud (Hofmannsthal'i teksti alusel) ooperi „Elektra“, jne. Aga teistegi maade arvustused tunnustavad täiel määral greeklaste väga kõrgel seisvat näitekuunsti. Kiita saab kõigepealt nimiosalise kehastaja preili Paxinou. Sel näitlejal on haruldaste sügavusteni ulatuv alt ja ta mängib peaauglikult oma hääle ning žestidega, millele ilu imetlevad kõik kriitikud. Ta mängib välise rahuga, mis on süiski täis kirge. Ta ilmub lavale tuhkhallis rüüs, tõstes ning langetades oma käsi esimese kaebemonoloogi ajal, milles ta väljendab oma ääretut kurbust armastatud isa Agamemnoni reetliku tapmise üle ta naise Klytaimnestra poolt. Ta miimika väljendab tardunud trotsi, kangestunud emavihkamist ning hõõguvat kättemaksu. Ühel ajal temaga ilmub lavale koor, mille moodustavad kakskümmend kuus neidu, kes on rüetatud hallikas-pruunesse rüüdesse. Neid kõnelevad rütmiliselt, ja edasi-tagasi läikudes ning žestide saatel nad selgitavad ning illustreerivad tragöödia sündmustikku.

Osa arvustajaid nimetab preili Paxinou majesteetlikuks näitlejannaks. Ainult viimaseis stseenes ta ei taltsuta oma kättemaksuiga sugugi, ja ainult ühes stseenis ta annab ka rõõmsamaid ja õnnelikumaid toone, mis aga siis mõjuvad seda enam, saates üle rambi erakordset soojust. See on siis, kui Elektra tunneb ära oma venna Orestese ja võib talle üle anda kättemaksu sooritaja, teiste sõnadega, ematapja ameti.

Mängitakse absoluutselt üma paatoseta. D. Mitropoulos on kirjutanud saate-muusika, mis laval arenevat tegevust tõesti ainult saadab, hetkekski esile tiikkimata, ja milles tähtsaimat osa mängivad summutatud löökriistad.

Orestest mängis Th. Costopoulos täis tugevat seesmist pinget, metsikult kirglikku Klytaimnestrat preili Papadaki, Orestese kasvatajat väarikas N. Rozan, Elektra õrna, blondi öde Chrysothemist preili Manolidou ja Aigisthost M. Katrakis. Lavastanud oli „Elektra“ D. Ronditis, monumentaalne lavapilt oli Cl. Clonis'elt.

Lava on peagu kogu aeg poolpime. Tegelased saavad süiski nii palju valgust, et nende miimika kaduma ei lähe. Kui tuuakse lavale tapetud Klytaimnestra laip, langeb sellele roheline valgusjuga. Need on moodsad efektid, mis aga väga hästi sobivad vanaaegse tragöödia stiiliga.

\*

**H**einrich v. Kleisti „Katkise vaasi“ jälgedes kõnnib Heinrich Spoerli lõbus „Suukorvi“, mis tuli hiljuti esietendusele Viini Saksa Rahvateatris ja mis mängib umbes nelikümmend aastat tagasi ühes Saksa osariigis. Keegi on „kõige armulisema valitseja vürsti“ ausambale ette riputanud suukorvi. Asja selgitamine tehakse ülesandeks väga auahnele prokurörile. Juba naljamängu esimeses pildis — kokku on neid seitse — selgub vaatajale, et suukorvi riputajaks on olnud härra prokurör ise — müüdiu alkoholi mõjul. Prokurör ise märkab seda väga hilja, ja ka siis ainult hetkeks, sest dramaturgiliselt hoolega valitud olud päästavad prokurööri oma imelikust käitumisest loogiliste järelduste tegemisest. Kõik läheb hästi ja kihlus prokurööri tütre ning sümpaatse noormehe vahel lõpetab lõbusa mängu.

Prokurör, kes jälitab iseenest, annaks kahtlemata satiirikule palju võimalusi teravaimaks pilkeks ja ironiakks, aga „Suukorvi“ autor on prokurööri suhtes heatahtlikum kui Heinrich v. Kleist oma kohtunik Adami suhtes, kirjutades põhimõtte kohaselt: „Elada ja elada lasta“.

\*

**B**udapestis suri septembris 72. eluaastal näitekirjanik Sandor Hevesi, Ungari Rahvateatri kauaaegne dramaturg, peanäitejuht ning direktor. Tema tõi lavale Shakespeare'i ja Molière'i tsükleid, samuti aga ka ungari vanemate ja nooremate autorite töid. Tema viimaste — Ungari teatris tehtud — lavastuste hulka kuulusid ameeriklase Amery „Esimene leegion“ ja Eugen Heltai „Tumm rüütel“ ning „1002. öö“. Hevesi oli fantaasiarikas ja paljunõudlik lavastaja. Tema näidendeist on kuulsaimad: „Keiser ja komejant“, „Sõjavang“ ning „Elzevir“. Pealeselle ta on kirjutanud silmapaistva dramaturgilise raamatu „Õigest Shakespeare'ist“. Hevesi oli väga viljakas ka tõlkijana. Iseäranis kiidetakse tema Shaw'i ja Molière'i tõlkeid.

Hevesi ei olnudki oma erihariduselt teatriniimene, vaid jurist.

\*

**O**maaegse „hingearsti“ juure tuli kord sünge härra, kes ütles end olevat langenud sügavasse melankooliasse ja palus end ravida. Arst vastas: „Ma tean väga head arstimit teie haigusele — minge Théâtre des Funambules'i vaatama koomik Deburau'd. Küll teie siis naerate end terveks.“ „Ah,“ vastas kurvameelne härra, „siis ma pean küll surema. Mina olen Deburau.“

See anekdoot, mida jutustatakse teistegi kuulsate koomikute kohta, näitab selgesti, milline kummaline kunst on näitekunst.

Kõik need harlekimid, need koomikud ja naljategijad, kes kõiki panevad naerma, on väga sageli liig teatraalsed inimlapsed. Üks kuulsaimaid, Viini koomik Prehauer Godefridus, tavatses väga alandlikult publiku ette astuda ja teda anuda: „Jumala pärast, kõrged herrad, naerge minu üle!“ Ja maailmakuulsa Girardi ideaaliks oli — mängida kuningas Lear'i.

Näitlejate elus käib alatine võitlus olemise ja näilisuse vahel. Nii jutustab juba Aulus Gellius oma „Attika öis“, keegi Paullus olevat laval Orestese urnis kannud oma poja tuhka, ja nüü-siis ei olnud ta mäng enam teatrivalu, vaid — liig teatraalsel kombel — ehtne surma kaebe. Nii mõnegi näitleja kohta jutustatakse, et ta enne seda, kui õhtul mängida kuningat, end lasknud oma perekonna poolt põlvili teenida, et näivüsi süveneda „kuninglikku meeleollu“.

Ikka satuvad laval vastamisi ja ristamisi reaalsus ja irrealaalsus. Ekhof, „saksa näitekunsti isa“, kõhis kord, mängides „Hamletis“ vaimu. Kui vihased kaasnäitlejad talle seepärast kallale tungisid, väitis Ekhof küllma rahuga: „Vaim, kes võib kõnelda, tohib ka kõhida!“ Samas stseenis kord näitejuht, kellele ei meeldinud näitleja toon, hüüdis sellele: „Niivüsi ometi ei kõnele ükski vaim!“, mispeale näitleja kohe küsis: „Kas olete kunagi kuulnud vaimu kõnelevat?“

Liigteatraalsus haarab üle rambi isegi kuningatroonide järele. Maria Theresia nimetas küll näitlejaid „ussisooks“, aga esimese ise „kavaleriooperis“. Hiina keisrinna Tse-Hi kirjutas nüüdendeid, jäi aga ise proovidel magama. Pu-Yil oli kavatsus tenorina esineda Euroopa lavadel, enne aga sai temast — Mandžukuo praegune keiser.



Üga hästi käib Ameerikas juba mitmendat aastat Abingdoni linna „Vahetusteatri“ (Barter Theatre) käsi. Selle teatri iseäralduseks on see, et võib pileti eest maksta ka natuuras. Kõigi kohtade üldhinnaks on 40 Ameerika senti. Kel ei ole raha, võib piletihinna vääratuses tuua mune, piima, puuvilja, mett, leiba, saia jne. Teatri vestibüül sarnleb pigemini toiduainetekauplusele. Kassa asemel on pikk lett, kus asjatundlik daam võtab produktid vastu, hindab neid ja annab siis vastaval arvul pileteid.

Teatri kassasse tuuakse ka elusloomi. Vasikal näit. on kümne pileti väärtus jne. Teatri kunstiline tase on hea, tal on ikka palju publikut ja abingdonlased on temaga igas suhtes rahul.



Kuulus Hamleti-mängija ja ka muudu silmapaistev näitleja Joseph Kainz oli sageli tujukas ja närviline, nii et ta oma ringreisidel ei saanud kolleegidega hästi läbi.

L'i linnas Kainzil oli olnud äge kokkupõrge näitlejaga, kes otsustas talle see-eest avalikult kätte maksa. Kainz pidi varsti tagasi tulema ja mängima Hamletit, ärapähandatud kolleeg aga Guldensterni. Saladuse kätte all viimane tegi oma kättemaksu-ettevalmistusi, mis seisnesid selles, et ta võttis flööditundi.

Tuli uus külaskäiguetendus. Kainz Hamletina — see tähendas väljamüüdnud, ootusriikast maja. Kaks esimest vaatust möödus suure vaimustuse tähe all, mille peaobjektiks oli külaline.

Kolmanda vaatuse keskel Hamletil on etteaste Guldensterniga. Ta ulatab sellele flöödi ja küsib: „Kas te ei tahaks mängida sel flöödil?“ Oodatud lause asemel: „Armuline härra, ma ei oska,“ nagu see tekstis on ette nähtud, Guldenstern vastas särava nüoga: „Meeldi, prints!“ võttis pilli ja mängis Shakespeare'i tundva publiku suuimaks imestuseks kõrvulukustavate helidega „Wacht am Rhein'i“.

Hamlet lahkus metsikus raevus lavalt.



Saksa teatrielu areneb praegu suure kokkuhoiu tähe all. Kõige huvitavam selles suhtes on märkus „Bühnentechnische Rundschau“ uusimas numbris, kus me artiklis „Tehniline juht kokkuhoivakomissarina“ m. s. loeme: „Toiduainete kulutamine laval tuleb igal juhul lõpetada! Sün peab vaikima näitejuhi või näitleja iga vastuvärde. Toiduained on olemas rahvakaaslaste jaoks. Iga tükk leiba, mis süüakse laval, läheb kaduma teisele, kes seda kindlasti enam vajab. Sama on maksev ka — ah nii väga armastatud — šampanja kohta. Aitab ükskõik millisest kihisevast vedelikust!“

Muide, „Bühnentechnische Rundschau“ kimmeküljeline number maksab üksikmüügil 1 rügi-mark, tähendab üle poolteise krooni. Trükitud ta on, tõsi küll, väga heald paberile.



# Эстонский театр

Эстонскому театру всего лишь семьдесят лет. Он молод.

До середины XIX века эстонский народ это — почти исключительно крестьянство. Другое наблюдалось в городах: там господствовал немецкий язык; он царил и среди дворянства. Селившиеся в городах крестьяне онемечивались и чуждались своего народа. Если до этого времени, при содействии немецких и немногих эстонских интеллигентов, была создана эстонская литература, то она служила, главным образом, духовным и просветительным целям и была рассчитана исключительно на крестьянского читателя.

Крестьянство, раскрепощенное в первой половине того же века, осталось в тяжелой экономической зависимости от помещиков; эксплуатация крестьянства после раскрепощения даже возросла.

В силу проникновения капиталистического способа производства в имения большинства помещиков в середине прошлого века отменило барщину и стало продавать крестьянам их усадьбы. Одновременно помещики переходили к новым методам ведения сельского хозяйства, которые скоро распространились и среди крестьян. Благодаря этому часть крестьянства стала более зажиточной, а после выкупа своих усадеб приобрела известную экономическую независимость от помещика. Но и после этого крестьянин оставался политически бесправным.

Часть крестьянства, по разным, часто сложным, причинам, не сумевшая выкупить своих усадеб, и избытки сельскохозяйственных рабочих потянулись в города, где развертывалось промышленное строительство. Постройка железных дорог облегчила и укрепила живую связь между городами нынешней Эстонии и промышленно-передовыми частями остального государства. В итоге население городов сильно увеличилось и в своем большинстве стало эстонским.

Рука об руку с экономическим развитием возникло культурно-национальное движение. Оно поддерживалось хозяйственно самостоятельным крестьянством, направлялось молодой эстонской интеллигенцией. Организация певческих праздников, как выявления народной культуры, распространение популярно-научной и изящной литературы, увлечение эстонской историей, — таковы главнейшие формы национального движения. К ним сле-

дует отнести устройство сельско-хозяйственных, культурно-просветительных, музыкальных обществ; стремление поднять общий культурный уровень эстонца — крестьянина и горожанина.

Первые театральные выступления также являются одной из форм национального движения. Молодая и выдающаяся поэтесса тех времен Лидия Койдула (Lydia Koidula, 1843—1886) в этой области развила большую предприимчивость; в Тарту при ее содействии, главным образом из студентов, образовалась труппа актеров-любителей. Койдула писала для труппы пьесы, частью по немецким образцам, частью оригинального характера. В 1870 году, при обществе «Ванемуйне», была положена основа периодическим любительским спектаклям. Труппа выступала в течение четырех лет. Первый толчок оказался сильным: культурные крестьяне издалека приезжали на спектакли. Мало этого, они сами занялись любительским театром. Отдельные из них строили у себя специальные помещения для деревенского театра. Характерно, что видный вождь крестьян и радикального крыла национального движения Карл Роберт Якобсон (Carl Robert Jakobson, 1841—1882) сам взялся за перо и в форме комедии развернул тему борьбы тогдашней эстонской интеллигенции против дворянства и его привилегий.

Эстонский театр ведет свое начало с «театра Койдулы», о котором только что упоминалось. Дальнейшее развитие эстонского театра пошло по двум линиям.

Деревенский любительский театр, руководимый обыкновенно учителями, служил прежде всего организационным целям. Он был показом культурной работы разных просветительных обществ и привлекал новых работников. Нередко деревенский любительский театр служил средством борьбы против пьянства, проводником национальных идей, поскольку это укладывалось в рамки цензуры и полицейского надзора. Любительский театр и в настоящее время играет видную роль среди деревенской молодежи, объединяющей около певческих, культурно-просветительных и спортивных организаций.

Городские эстонские общества вначале часто подражали соответствующим клубам немецких средних слоев. Они взялись за любительские постановки спектаклей не столько с просветительной целью, сколько с целью развлечения.

Число городских зрителей увеличивалось благодаря притоку эстонцев. Эта особенность позволила строить любительский театр на широкой основе. Начиная с 1875 года в Тарту, при обществе «Ванемуйне», существовала постоянная труппа, тридцатилетняя работа которой подготовила постепенный переход к профессиональному художественному театру. В Таллине постоянная труппа работала с 1894 года при обществе «Эстония». (Estonia.)

Эстонский профессиональный театр мог возникнуть лишь благодаря подъему, внесенному в культурную работу мощным революционным движением 1905 года.

Первая попытка заменить господствовавший на сцене романтический стиль сценическим реализмом была сделана в Тарту (1900—1902 г. г.) обществом «Тара», где собралась радикальная и социалистическая интеллигенция. Воодушевленный народными театрами Германии Карл Юнггольц (Karl Jungholz, 1878—1925) ставил Ибсена и Зудермана и тем направлял театральную жизнь Тарту в новую колею. Вскоре после этого общество «Ванемуйне» командировало в Берлин Карла Меннинга (Karl Menning, 1874) на учебу к Максу Рейнгарду и принялось за постройку нового здания. В 1906 году здание театра было готово. В нем под управлением Меннинга начал свою работу первый профессиональный театр. В этом же году под руководством молодых и талантливых актеров Павла Пинна (Paul Pinna) и Теодора Альтермана (Theodor Altermann, 1875—1915) в Таллине открыли театр «Эстонию». Через пять лет в Пярну был создан третий профессиональный театр «Эндла» под руководством Александра Тетсова (Aleksander Teetsov), ученика Меннинга. Однако эта попытка потерпела крушение с началом империалистической войны. В нескольких городах — Вильянди, Валга и др. — развивался любительский театр. Последние довоенные годы знаменуют расцвет эстонского театра.

Расцвет театра требовал значительных усилий от эстонской городской интеллигенции. Они выразились в попытке собрать вокруг театра возможно широкие слои общества. Постройка театральных зданий была проведена благодаря сборам, пожертвованиям и личной ответственности по долгам театров отдельных руководящих лиц. При этом царская власть ко всем театральным начинаниям относилась крайне враждебно. При закладке здания театра «Эстония»

губернатор запретил речи на эстонском языке. Собравшиеся заложили угловой камень молча. Подобные запрещения лишь будили новые силы к борьбе. Эстонский национализм тех времен все ярче выражался в развитии родной культуры. Театру, как крайне важному фактору культурного творчества, уделялось много внимания.

Основы эстонского художественного театра положены за время с 1906 по 1914 годы, т. е. до начала империалистической войны.

Меннинг создал в Тарту театр последовательно художественного реализма, построенный на ансамбле; предпочитался серьезный драматический репертуар. Особенно выдвигались Ибсен и Бьернсон. Как режиссер, Меннинг был очень плодовит, но еще больше должны цениться его педагогические способности. Он начал свою работу с театральным молодежником и в девять лет подготовил актерский кадр, который и теперь выделяется выразительностью игры. В тоже время велась прекрасная популяризация театра и пьес.

Руководителями театра «Эстония» стали П. Пинна, выступавший на сценах царской России и в Германии, выдающийся актерский талант, и рано умерший Альтерман. Пинна и Альтерман в первую очередь выделяли отдельных актеров; по сравнению с Меннингом они вносили в театр больше театральности. Подготовленная в петербургских студиях молодая актриса Эрна Вильмер (Erna Villmer) начала работу в театре накануне войны. Она принесла на сцену совершенно новые веяния, в особенности высокую культуру диалога.

Репертуар этих лет имел много сходного с театрами Запада, большое внимание уделялось классике. Пределом довоенных постановок следует считать шекспировского «Гамлета». Режиссерскую работу вел Юнггольц. В роли Гамлета выступал Альтерман, Офелию играла Вильмер, короля — Пинна. Юнггольц ставил также «Отелло» и «Короля Лира». Брались пьесы скандинавских и немецких реалистических писателей. Особую известностью пользовалось горьковское «На дне». Следует отметить, что русская классика почти не ставилась, очевидно благодаря национальной розни. Ее рождала царская политика удушения малых народов.

Заметны достижения тех лет в области оригинального репертуара. Август Кицберг (August Kitzberg, 1856—1928), создавший до этого замечательные по характерам пьесы, рассчитанные преимущественно на деревенский любительский

театр, специально для «Ванемуйне» написал драмы «В вихре» (Tuulte pöörises, 1906) и «Оборотень» (Libahunt, 1911). Первая драма развертывает социальные противоречия в современном деревенском обществе. Все характеры действующих лиц ярко обрисованы. Вторая пьеса строится на «сильной личности» крепостного периода. В драме широко использованы народные сказания. Эдуард Вильде (Eduard Vilde, 1865—1933), в выдающейся по форме комедии «Вий» (Pisuhänd, 1913) и в драме «Недостижимое чудо» (Tabamata ime, 1912), впервые ввел на сцену представителей эстонского буржуазного общества, дав острую критику существующих общественных отношений.

Поскольку мировая война остановила развитие театра, в некоторых случаях представления прекратились вовсе, постольку революция и вслед за ней объявление государственной независимости страны вновь оживили его. Послевоенное развитие знаменуется расцветом театра, как в количественном так и в качественном отношении.

Нынешнее положение театра достигнуто не сразу. Пройденный им путь за время независимого существования Эстонии оказался достаточно длинным и разнообразным.

Конец империалистической войны в интеллектуальной жизни Эстонии характеризуется как быстрое восприятие тех новых веяний, которые родились к этому времени в воюющих странах Европы. Немецкий экспрессионизм и новый социальный реализм Франции плодотворно подействовали на эстонскую литературу. Возник и экспериментальный любительский театр в Таллине («Утренний театр» — Hommikuteater), ставивший исключительно экспрессионистов (Толлера, Газенклевера) и культивировавший массовое действие. С другой стороны, воспитанный русским театром, Павел Сепп (Paul Sepp) ввел на эстонскую сцену некоторые символистские образцы («Жизнь человека» Л. Андреева, «Сверчок на печи» Дикенса). Все же он ставил главное ударение на массовые и групповые сцены. Павел Сепп организовал театральную студию, из которой в последствии выросла театральная школа.

Первым достижением некоторых исканий оказалось блестящее руководство пьесами, в которых показаны массы. Постановки Лаутером (Ants Lauter) в «Эстонии» «Разрушителей машин» Толлера, Павлом Сеппом «Царя Эдипа» и «Антигоны» Софокла под открытым не-

бом показали крупный прогресс в движении и оркестровке масс.

Дальше принялись за переработку текстов. Гильда Глезер (Hilda Glezer) и Прит Пылдроос (Priit Põldroos) в Рабочем театре Таллина, переделали «В вихре» Кицберга, переменяя реакционную тенденцию автора на революционную. Были добавлены новые массовые сцены, соответствовавшие изображаемой эпохе, чем подчеркивалась типичность событий.

Однако все с большей последовательностью театр возвращался к передаче психологических переживаний человека. Режиссеры как В. Меттус (V. Mettus) в «Ванемуйне» пытались наделять пьесы современным пониманием. А. Лаутер в «Эстонии» строил свои постановки на строгой психологической основе. В настоящее время во всех театрах господствует реализм.

За последние годы в четырех передовых театрах как режиссеры выделялись: в «Эстонии» — Лаутер. В тоже время Лаутер сильно одаренный актер, вдумчивый, с реалистическим пониманием репертуара. В «Ванемуйне» — Вольдемар Меттус. К сожалению он теперь отошел от театра и занялся театральной критикой. Павел Сепп, работавший в разных театрах, сейчас также оторвавшийся от театра. В Драматическом театре — Эдуард Тюрк (Eduard Türk); рано умершая Гильда Глезер (1896—1932), работавшая в «Эстонии» и в Рабочем театре. В самое последнее время как режиссеры выдвинулись: Руут Тармо (Ruut Tarmo) и Лев Калмет (Leo Kalmet) в Драматическом театре, Прит Пылдроос (Priit Põldroos) и Андрес Сярев (Andres Särev) в Рабочем театре: оба с сильным воображением, но по чутью реалистические режиссеры.

Из актеров и актрис заслуживают внимания многие. Технически эстонский актер стоит на удовлетворительной высоте, даже в театрах мелких городов часто выдвигаются очень одаренные люди.

Из актеров «Эстонии» славятся Лаутер и уже упомянутый Пинна, из актрис ярко выдаются Эрна Вильмер и Лина Рейман (Liina Reiman). Эти две артистки, как и умершая Гильда Глезер, обладают наивысшей изобразительностью в слове и жесте, первая преимущественно в спокойных ролях, и в нюансах, вторая — в сильных ролях, в особенности героических, а третья — в замечательной разнообразности образов: от деревенской женщины до античной героини. Яркие характеры дает Мега Лутс (Meeta Luts).

Гуго Лаур (Hugo Laur) и Арнольд Вайно (Arnold Vaino) — сильнейшие в Эстонии комики, но они не пренебрегают и реалистическими ролями драм. Альберт Юксип (Albert Üksip) один из самых сознательных мастеров перевоплощения.

В Рабочем театре из школы Меннинга выделяются знаменитый комик Александр Тетсов и Александр Мяги (Aleksander Mägi) и психологически глубокая Анна Тамм (Anna Tamm); Рутс Бауман (Ruts Baumann) не находит себе соперника в скромных комических ролях; вышедший из народа, он усвоил театральную технику и обладает даром широкого перевоплощения.

В Драматическом театре выделяются Август Сунне (August Sunne), Мари Мельдре (Mari Möldre) и Руут Тармо. В театре «Ванемуйне» — Александр Рандвир (Al. Randviir), Юлиус Пыдер (Julius Pöder), Карли Алуоя (Kaarli Aluoja) и многие другие.

Сценическое оформление отражает те же искания. Господствовавшая вначале писанная декорация понемногу заменяется использованием кругового горизонта. Все театры несколько лет широко применяли различные системы подмосков. В последние годы от них отходят: сказался общий поворот к реализму.

В области световых эффектов, а также пластического оформления выделялся, ныне покойный, художник-декоратор Александр Туранд (Aleksander Tuurand) 1888—1936). За ним следуют: художники-декораторы, сначала «Ванемуйне», теперь «Эстонии» Вольдемар Гаас (Voldemar Haas), «Эстонии» — Альберт Вахтрам (Albert Vahtram), Рабочего театра — Герберт Тамм (Herbert Tamm) и Драматического театра — Пярн Раудве (Pärn Raudvee). Приходится подчеркнуть высокие достижения сценического оформления и в театрах мелких городов.

Оригинальный репертуар эстонского театра успешно пополнился лишь за последнее десятилетие; в первом десятилетии оригинальных драматических произведений написано немного.

Из современных драматургов выделяются: А. Г. Таммсааре (A. H. Tammsaare), крупный романист, который написал драму «Юдифь» (Juudit), совершенно отходящую от библейской темы и затрагивающую современные вопросы; сатирическую современную комедию «Королю холодно» (Kuningal on külm). Гуго Раудсепп (Hugo Raudsepp), популярный и любимый автор, творец остроумных комедий по преимуществу, насыщенных со-

временными национальными типами представителей крупного крестьянства и мелкой буржуазии. Артур Адсон (Artur Adson) и Август Мялк (August Mälk) написали ряд пьес на разные темы; Майт Метсанурк (Mait Metsanurk) вывел на сцену идеалистический образ сердобольного и колеблющегося революционера в разных ситуациях; Август Якобсон (August Jakobson), Эвальд Тамлаан (Evald Tammlaan) и Альберт Кивикас (Albert Kivikas) пишут драмы на современные темы, чутко отзываясь на злободневные вопросы и затрагивая новые общественные проблемы.

Общие с финским народом писатели: Айно Каллас (Aino Kallas) и Гелла Вуолиоги (Hella Vuolijoki). Первая пишет на финском языке серьезные психологические драмы из эстонской жизни. Вторая выпускает на обоих языках главным образом комедии; они пользуются широкой популярностью.

Следует обратить особое внимание на режиссера Андреса Сярева, как на драматического писателя: он инсценировал наилучшую часть эстонских романов и повестей. Его инсценировки обладают высоким драматическим качеством.

Репертуар эстонского театра в общем отличается интернациональностью. На видном месте, особенно в последние годы, стоят эстонские писатели и инсценировки эстонских авторов, но значительную часть своего репертуара эстонский театр черпает из мировой литературы. Достаточно отметить, что первую пьесу Шекспира на эстонском языке ставили в 1888 году (Венецианский купец, Тарту). За время существования профессионального театра прошло 13 шекспировских пьес. Они ставились даже театрами мелких городов. Интерес к Шекспиру повидимому возрастает. Из остальных классиков следует подчеркнуть Мольера, пьесы которого ставились неоднократно. Из русской классики с большим успехом шли «Лес» Островского, «Женитьба» Гоголя.

Из современной сценической литературы стали всеобщим достоянием многих театров «Кукольный дом», «Пер Гюнт» Ибсена и «На дне» Горького, многие пьесы Бернарда Шоу и О'Нейля. Заметен успех чешских авторов, как драматизация «Швейка» Гашека и «Мать» Чапека. Финская литература дала значительную часть репертуара всем театрам. Из новейшей советской литературы пользуются вниманием: «Егор Булычев и другие» Горького, «Рычи Китай!» Третьяковского, «Платон Кречет» Корнейчука,

а также пьесы Афиногенова, Ал. Толстого, Шкваркина, Катаева.

Все эстонские театры — драматические. Опера ставится лишь в «Эстонии», оперетка — в «Эстонии» и в «Ванемуйне». Несколько лет тому назад оперетку ставили во многих театрах, в «Ванемуйне» ставилась и опера. Теперь от этих постановок отказались.

Относительно оперных постановок следует отметить, что за последние двадцать лет на эстонской сцене были представлены почти все выдающиеся произведения из международного оперного репертуара (композиторы: Вагнер, Пуччини, Верди, Гуно, Доницетти, Россини, Чайковский, Глинка, Римский-Корсаков, Рубинштейн, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин и др.). Из новейшего советского оперного репертуара назовем Джержинского, «Тихий Дон» которого имел у нас исключительный успех.

Свой оперный репертуар пока находится в зачаточном состоянии. Затрагиваются преимущественно эстонские исторические темы, причем авторы пользуются сокровищами народной песни. Из оригинальных опер заслуживают внимания «Викинги» (Vikerlased) рано умершего даровитого композитора Эвальда Аава (Evald Aav), «Любовь и смерть» (Armastus ja surm) проф. Артура Лемба (Artur Lemba) и «Каупо» (Kaupo) проф. Альфреда Ведро (Alfred Vedro).

Долголетний оперный режиссер Ганно Компус (Hanno Kompus), теперь отошедший от театра, высоко поднял оперные постановки. Нынешний оперный режиссер Эйно Ули (Eino Uuli) с еще большим усердием продолжает его дело. Из оперных актеров сильно выделяются сопрано Ида Лoo (Ida Loo), Ольга Тидеберг (Olga Tiedeberg), тенор Карл Отс (Karl Ots), баритон Карл Витоль (Karl Viitol), сопрано Эльс Ваарман (Els Vaarman) и многие молодые артисты.

Оперетку вначале ставили исключительно салонную; ее мало-помалу вытеснила оперетка-ревю. В последнее время преобладает соединение салонной оперетки с ревю. Как режиссер и актер в оперетке выделяется Агу Людик (Agu Lüüdik), среди актрис Мильви Лайд (Milvi Laid), Рина Рейнике (Riina Reini-ke) и др.

Оригинальная оперетка написана Приит Ардна (Priit Ardna), и с замечательным успехом. В общем же за последнее время на развитие оперетки обращают мало внимания.

Балет ставит лишь «Эстония» под руководством талантливой Рахель Оль-

брей (Rahel Olbrei). Балет «Эстонии» достиг значительной степени развития; такие постановки, как «Пробуждение Флоры», «Щелкунчик», «Лакшми» и особенно «Красный мак», стали среди широкой публики очень популярными. Они заслуживают и художественного внимания. Та же балетная труппа выступает в опере.

Все без исключения эстонские театры содержатся и управляются специальными общественными организациями; доступ в них открыт всем желающим. Избранные художественные коллегии обладают в своей области значительными полномочиями, они работают самостоятельно. Муниципальных или государственных театров нет.

О подготовке актеров заботится театральная школа, работающая с 1938 г. при Таллинской Консерватории. До этого подготовку актеров вела частная театральная школа, давшая сценическое образование всему молодому поколению эстонской сцены. Работа в театральной школе строится на принципах Московского Художественного Театра. Театральная секция при Культурном фонде часто устраивает курсы и семинары как для любителей, так и для профессиональных актеров.

Субсидируются театры из государственного бюджета и театральной секции Культурного фонда. Последняя пользуется известной самостоятельностью и управляется главным образом представителями актеров разных театров.

До 1917 г. в Эстонии было всего два профессиональных эстонских театра, в настоящее время работают 7 профессиональных и 3 полупрофессиональных театра. Из первых в Таллине находятся: «Эстония» (драма, опера, балет и оперетка), Драматический театр и Рабочий театр; в Тарту — «Ванемуйне» (драма и оперетка). Кроме того профессиональные драматические театры работают в Вильянди, Пярну и Нарве; полупрофессиональные театры — в Куресааре, Веру и Валке.

В царское время театру было оказано содействие городским самоуправлением только в одном случае: ему предоставили льготы на покупку строительного места для здания. Во время независимости Эстонии театры систематически субсидируются государством и самоуправлениями, при чем последние не вмешиваются в репертуар, постановку или организацию театра. В Эстонии нет театральной цензуры и контроля за репертуаром. За 1938/39 бюджетный год упомянутые десять театров получили го-

сударственную и коммунальную субсидию в размере до 400.000 крон, касса всех театров за это же время дала около 500.000 крон. Таким образом театры могут продавать билеты по довольно дешевым ценам, а это обстоятельство, со своей стороны, позволяет рассчитывать на большее число зрителей. В Таллине около 150.000 жителей и три театра, дающих по 8 представлений в неделю и собирающих полный зал. Так же обстоит дело и в мелких городах: залы никогда не пустуют. В прошлом сезоне эстонские театры дали 182 постановки с 2021 представлением и собрали до 700.000 человек публики.

Социальное положение сценического персонала в последние годы укрепилось. Зарплата актеров не особенно высока, но в общем соответствует зарплате средних или высших чиновников. Сценический персонал застрахован наравне с прочими лицами умственного труда в пенсионной кассе культурных деятелей, средства которой составляются из членских взносов и государственных сумм.

Связь между сценическими работниками и зрителем поддерживается настоящим журналом, который издается Союзом Актеров. На страницах журнала затрагиваются все основные проблемы театрального строительства как в Эстонии, так и за границей. То же можно сказать и о драматической литературе: «Театр» уделяет ей много внимания.

Отдельные театры (Рабочий театр в Таллине, «Ванемуйне» в Тарту) издают свои журналы, которые также имеют большой тираж.

В создании эстонской культуры, в частности театральной культуры, не участвовали ни аристократия, которой у эстонцев вовсе не было, ни крупная буржуазия, которая в культурной работе значительной роли не играла. Это дело трудящихся классов города и деревни. Театр с первых же лет существования захватывал и увлекал все классы и все слои народа. Поэтому он стал общим достоянием всего народа. Эстонский театр — театр трудящегося народа, иначе — народный театр.

Непродолжительная история и нынешнее положение эстонского театра свидетельствуют о замечательном культурном подъеме эстонского народа, в особенности после ликвидации царского гнета и остатков феодализма, после провозглашения государственной независимости страны.

Вся общественная и культурная работа Эстонии, несмотря на политические и экономические препятствия, велась в национальном плане и неуклонно двигалась вперед; тем же путем шло создание и развитие театра. Наш замечательный поэт Густав Суйтс характеризует в «Прологе Гамлета» этот труд: „Jõupingutused, olge tervitatud, kõik suurem, kõrgem, valgem vaimulaad!“ («Да здравствуют дерзания, Все сильное, высокое, светлое — проявление души!»)

## Toimetuselt

### 1.

*On avatud „TEATRI“ tellimine 1940. aastaks. 1940. aastal „TEATER“ ilmub endises kaustas ja maksab aastas (9 numbrit) endiselt ainult 3 krooni. Tellimisi võtavad vastu kõik postiasutused ja teatrite bürood üle maa. Tellimisraha võib saata meile kirjaga postmarkides, maksa meie posti jooksvale arvele nr. 434 või tasuda toimetuses, Tallinn, Vabadusväljak 7—4 („EKA“ maja) iga päev kella 9—3.*

### 2.

*„TEATRI“ järgmine number ilmub 21. detsembril s. a. Kaastöö selle numbriga jaoks tuleb saata toimetusele hiljemalt 6. detsembriks s. a.*

Materjalide kasutamine allikat nimetamata on keeldud.

**TOIMETUS:** O. Aloe, L. Kalmet, H. Kompus, W. Mettus, P. Põldroos, L. Soonpää  
**VÄLJAANDJA:** Eesti Näitlejate Liit ● **VASTUTAV TOIMETAJA:** Paul Olak  
 ilmub üks kord kuus, välja arvatud juuni, juuli ja august ● **VI aastakäik**  
**Toimetuse aadress:** Tallinn, Vabadusväljak 7—3 ● **Tellimisi võtavad vastu kõik postiasutused (arve nr. 434) ja teatribürood** ● Üksiknumber 40 senti, aastakäik kr. 3.—, välismaale kr. 4.—  
**Tegevtoimetaja kõnetunnid samas iga päev 10—1**



# FISK

**AUTOKUMMID** võimaldavad pörutuseta ja libes-  
miskartuseta sõidu ja suure kilomeetrite arvu

Esindaja **O-ü. H. LAGUS & Ko**

Tallinn, Vene tän. 13, tel. 437-18



Soovitame oma suurlaosi soodsate hindadega  
**elektri-kohvi- ja teemasinaid, elektripliite,**  
**keedunõusid** ja igasuguseid muid elektritarbeid.

Juuksetööstuse ja tualett-tarvete osakonnast  
**habemenuge, elektri-juukselõikusmasinaid**  
**„Kohinor“ pulverisaatoreid, kamme** ja igasuguseid teisi juuksetööstuse tarbeid.

Prantsuse autoesindus **„PEUGEOT“.**

**K/m. RUD. NIIBO**

Tallinn, Valli 4. Telefon 450-66

SUURIM JA TÄELIKEM  
RIIDEKAUBAMAJA

**„LADU“**

TALLINN, VALLI 4  
TELEF. 450-23

KÕIGE ODAVAMAD PÄEVAHINNAD

**Alati saadaval kodu- ja välismaa  
viimased uudised**

# F<sup>a</sup> Adolf Klaff

Paberi- ja kirjutusmaterjali kauplus

Harju 21, Tallinn, telefon 436-51

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

KÕIKI HOOAJA KODU- JA VÄLIS-  
MAA RIIDEKAUPU SUURES VALIKUS

SOOVITAB

**H. GUTKIN**

INGLISE MAGASIN

TALLINN, VIRU 4, TEL. 436-46

RAADIO-, FOTO-  
JA  
JALGRATTAÄRI

F-a **A. ÖÖPIK**

KAUBAVEO-  
JALGRATTAD  
VENE T. 1  
TELEFON 480-97

RESTORAN  
F. I. IVANOV



ESTONIA PST. 29  
TELEFON 367-75

Trükikoda

**ESTOTRÜKK**

Tallinn, Suur Karja 8

Telefon 445-25

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



UUENDAGE AEGSASTI

# LOOMINGU

tellimist 1940. aastaks.

LOOMING on meie parim kirjanduse ja kultuuri ajakiri. Ta ei ole määratud ainult kitsaile ringidele, vaid kõikidele hea kirjanduse ja kultuurihuvilistele lugejatele.

LOOMING on oma seitsmeteistkümne ilmumise aasta kestes olnud vabamõtteliseks parlamendiks kõigile meie kirjanduslikele ja kultuurilistele suundadele ja jääb selleks ka tulevikus.

LOOMING on oma laialdase, mitmekesise, jäädava ja väärtusliku sisu tõttu põhivaraks kõigile isiklikele, avalikele ja koolide raamatukogudele.

LOOMING Teie laual ei ole üksi Teie tarbeks, vaid ka auasjaks.

LOOMINGU väljaandjaks on Eesti Kirjanikkude Liit, tegevaks ja vastutavaks toimetajaks Johannes Semper.

LOOMINGUT ilmub 10 numbrit aastas, iga nr. 128 lk. suures kaus-  
tas, eriti heal paberil. Seega saab tellija aasta jooksul  
kaks ca 600-leheküljelist väärtuslikku köidet.

LOOMINGU TELLIMISHINNAKS ON 10 KR. AASTAS,  
POOLES AASTAS KR. 5.50

Võrreldes meie raamatute ja teiste kirjanduslikele väljaannete hin-  
dadega on „LOOMINGU“ tellimishind odav.

---

„L O O M I N G U“ T A L I T U S

Tartus, Aia tän. 19.

Posti jooksev arve nr. 22-43.

*Teie tahate, et teie lastest kasvaksid arenenud ja kultuurihuvilised inimesed*

*Teie tunnete muret, et lugemishimulised noored „neelavad“ neile ebasobivat kirjandust*



T e l l i g e 10—16 - a a s t a s t e l e n o o r t e l e

NOORTEAJAKIRJA

# MEIE NOORUS

**MEIE NOORUS** ilmub Tallinnas 18 korda aastas (koolitöö ajal 2 korda kuus).

**MEIE NOORUSE** väljaandjaks on suur heategev organisatsioon, Eesti Punane Rist, tihedas koostöös Haridusministeeriumiga ja Õpetajate Kojaga.

**MEIE NOORUSE** toimetusse kuuluvad tuntud noorsoo- ja haridustegelased: V. Altoa, J. Maisma, E. Murdmaa, J. Nyman (peatoimetaja), P. Rummo (tegevtoimetaja), J. Vellerind.

**MEIE NOORUSE** kaastöölise perre kuuluvad parimad noortekirjanikud, eriteadlased ja kunstnikud.

**MEIE NOORUS** on pildirikas, huvitav ja elav.

**MEIE NOORUS** on odavaim noorteaajakiri: 500—600 lehekülje suurune aastakäik maksab ainult 3 kr. Üksiknumber 20 senti.

**MEIE NOORUSE** tellimisi võtavad vastu kõik postiasutused, talitus, raamatukauplused, usaldusmehed koolides ja noorteorganisatsioonides.

MEIE NOORUS ON TUHANDETE NOORTE SÜDAMESÖBER.  
TEHKE, ET KA TEIE LAPSED OMAKSID SELLE VÄÄRTUSLIKU  
SÖBRA!

„MEIE NOORUS“

Niguliste 12, Tallinn.

Telef. 432-73. Posti j. arve nr. 88.

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



VAÄRTMETALLASJADE  
& MÄRKIDE TEHAS

DÄPNU 20 TELE-45279  
MAANTEE FÖN

TALLINN

Uuendades oma ettevõtet olen suu-  
rendanud oma riideladu nii kodu-  
kui ka välismaa uudismustritega

ülikonna-, fraki  
ja  
palituriide alal



Kohale jõudnud talveuudised

Roosikrantsi 16-2, tel. 475-73

MOOBLIÄRI „MODERN“ Tallinn, Viru 13  
II kord

Soodsalt ostate ja tellite siit parimat mõõblit  
**Soodsad järelmaksutingimused**

Tööstus: Tallinn, Ülase 14,  
telef. 450-60

Äri: Tallinn, Viru 13, II kord  
telef. 439-40

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

*Igavus*

KAOB KOHE KUI TEIL  
K A A S L A S E K S

# „PÄEVALEHT“

„LASTE RÕÕM“  
ON AINULAADNE LASTEJAKIRI

MITMEKESIST  
KIRJANDUST  
P A K U V A D

## „PÄEVALEHE“ RAAMATUKAUPLUSED

TALLINN, S. KARJA 23 ● PIKK 2

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

Tallinna Eesti Kirjastus-Ühiseuse trükkikoda, Pikk 2. 1939

EESTI  
RAHVUSRAAMATUKOGU  
AR