

Tartu Ülikool
Teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool

Enn Siimer

ABIMATERJAL VALIKKURSUSELE
VE NE UUENDUSLIK TEATRIREŽII AASTATEL
1960-2000

2003
Tartu

VALIKKURSUS

“Vene uuenduslik teatrirežii aastatel 1960-2000”

2 AP 30 h

Sisaldab loenguid, videokatkete vaatamist. Põhineb tolle ajastu vene peamiste lavastajate loomingu käsitlemisel ja nende lavastajakäekirja iseärasuste analüüsil.

Arvestus eeldab kirjalikku referaati vene- või ingliskeelse materjali põhjal. Kui loenguid on külastatud 75%, on arvestuse aluseks esitatud referaat, kui vähem, on arvestuse saamiseks vajalik vastata kirjalikult kahele küsimusele.

SISUKORD

Eessõna	4
Sissejuhatus	5
1. Vene teatriuudenduse lätted ja eripära, seosed Eesti teatriga	6
2. Vene teatritraditsiooni sees küpsenud uued nähtused (Grigori Tovstonogov ja BDT)	8
3. Stuudioteatrite teke ja areng (“Sovremennik” ja Oleg Jefremov)	11
4. Juri Ljubimovi teatrifenomen	15
5. Anatoli Efrose (1925-1987) teatrifenomen	19
6. 1970-te noor režii	25
Lev Dodin	26
Anatoli Vassiljev	28
7. 1980-te stagnatsiooniühiskonna teater	30
Kama Ginkas	30
Pjotr Fomenko	31
Mark Zahharov	33
8. 1990-te noor režii, uued nimed, uued tuuled	35
Aleksandr Galibin	35
Ivan Popovski ja Sergei Ženovatš	35
Vladimir Mirzojev	36

Eessõna

Käesolev abimaterjal on mõeldud eeskätt teatriteaduse eriharu üliõpilastele ja on sündinud TÜ Filosoofiateaduskonna teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli juures peetavatest Vene teatri valikkursuse loengutest. Nende aluseks on aga omakorda asjaolu, et autor on olnud vene teatriga otseses kontaktis aastatel 1971-1976, olles Leningradi Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi (nüüd Peterburi Teatriakadeemia) teatriteaduse osakonna üliõpilane. Aastatel 1981-1984 oli autor Moskva Ühiskonnateaduste Akadeemia aspirant, mis jällegi võimaldas olla otseselt kursis kõigega, mis vene teatrimaailmas juhtus. Paraku on tänaseks päevaks Eesti kontaktid Vene kunsti ja teatriga jäänud märksa episoodilisemaks, kuid vene teatrikuultuuri olulisus ja legendaarne kuulsus XX sajandi teisel poolel tingib tänaste üliõpilaste suure huvi selle ainese vastu.

Loengukursuse piiratud maht on tinginud valikute tegemise vajaduse ning antud juhul on autor siin lähtunud eeskätt oma eelistustest ja ka sellest, milliseid lavastusi on isiklikult nähtud.

Autor on väga tänulik Reet Neimarile asjatundlike märkuste ja paranduste eest, mis on võimaldanud käesolevat abimaterjali täpsemaks ja objektiivsemaks muuta.

Enn Siimer

Sissejuhatus

Vene XX saj. teise poole teatri ajalugu pakub palju üllatusi. Teater, kunstides võib-olla kõige rahvuslikum (ja seega ka suletum), on samas ka kõige vahetuma ja otsesema mõjuga publikule. Kui teater ei väljenda publiku ootusi, pole tal lootustki populaarsele. Selles valikkursusel käsitletav teater on olnud maagilise tähendusega, väga populaarne, kuid peale selle ka rahva salajasi tõekspidamisi ja unistusi väljendav. Isegi sedavõrd, et õige mitmed siin käsitletavad lavastused on publikuni jõudnud (kui sedagi) suurte võitluste tulemusena. Ja samas on see teater ka vormi ja stiili poolest olnud eesrindlik, võib vist liialdamata öelda, et kogu maailma teatrimõtet ja -vorme tugevalt mõjutanud. 1960-te ja 1990-te teatriuudenduslikud ideed on paljuski sündinud vene sajandialguse teatireformatorite tööde edasiarendusena. Vene teatrimõte on paljuski toinud ka Eesti teatri kujunemist nii sajandi alul kui ka 1960-tel, kuid siiski selle küllaltki olulise vahega, et 60- ja 70-te aastate eesti väljapaistvate lavastajate tööd on omalt poolt mõjutanud ka vene teatri kulgu. Tasub vaid öelda, et nii Voldemar Panso, Kaarel Irdi, Jaan Toominga ja teistegi lavastusi käidi siin vene teatriinimeste poolt vaatamas üpris lummatult. Vene teatri kaks paljuski vastandlikku (nii nagu Panso ja Ird) nähtust, mis muutusid juba oma eluajal legendiks, olid muidugi Anatoli Efros ja Juri Ljubimov. Nende lavastused, mida ametlik ideoloogia kõigiti maha teha püüdis, mõjutasid mitme vene põlvkonna elutunnetust. Ka need, kes teevad nüüd vene teatrimaailmas suuri tegusid, pole kunagi varjanud oma sümpaatiat tolle aja teatri suhtes.

Käsitletava ajajärgu vene teatris (aga kindlasti kehtis see üldistus ka Eesti kohta) oli kaks ühiskondlikult väga olulist pöördepunkti, mis tugevalt mõjutasid nii elu kui teatrit. Esimene neist on seotud Stalini surma ja sellele järgnenud “sulaga”, mille otseseid võid kaudseid peegeldusi võis märgata pea kõigi ühiskonnatundlike lavastajate juures.

Teine pöördepunkt, millele samuti võis leida hulgaliselt peegeldusi kõigi lavastajate töödes olid Tšehhi 1968. aasta sündmused ja sellele järgnenud nn kruvide kinnikeeramise ajastu, mis 1970–te keskel jõudis ühiskondliku surutise ja veel hiljem stagnatsioonini.

Kui vaadata valikkursuse teemade loetelu, jääb mulje nagu oleks tegemist mitte vene, vaid Moskva ja Peterburi (tollase Leningradi) teatriga. Kõik lavastajanimed ja teatrid on ainuüksi nende kahe linnaga seotud. Paraku ongi tõsiasi see, et teatrielu ja -mõte liikus tollal (ja paljuski on see nii ka praegu) ainuüksi neis kahes metropolis, provints võis paremal juhul olla kasvulavaks. Niipea, kui andekas lavastaja sai tuule tiibadesse, suundus ta keskusesse, provints aga närbus.

Nende ridade autori käsutuses on vaid üksikute tolle aja lavastuste videokatkendeid, mis kuuluvad selle valikkursuse raamidesse. Ka videokatkend ei anna täit ettekujutust etendusest, kuid siiski saab tajuda etenduse sisemist rütmi, näitlejate plastikat, kujunduse ja muusika sünteesi.

Lavastuste valik, millel käesolevas tekstis lähemalt peatutud, tuleneb peaaesjalikult autori isiklikest kokkupuudetest tolle aja teatriga, nähtud lavastustest, kohtumistest lavastajate ja näitlejatega. Seega on tegemist suhteliselt subjektiivse valikuga. Üksikutel juhtudel on kasutatud ka kirjanduse nimistus toodud vene autorite käsitlusi, viidates seejuures vaid autori nimele.

Alljärgnev pakub abimaterjali valikkursuse kuulajale. Siin on toodud põhiandmed ja nimed (ning põhilised loominguprintsiibid ja lavastused), mis loengukursusel võivad olla raskesti transkribeeritavad. Teemad on toodud loengulises järjekorras ja käsitlevad lavastajaid kogu nende elutöös tervikuna.

1. Vene teatriuudenduse lätted ja eripära, seosed Eesti teatriga

Lätted

Vene 60-te aastate teatriuudendused on nii või teisiti seotud sajandi alguse vene suurte teatrireformaatorite K. Stanislavski, V. Meierholdi, A. Tairovi, J. Vahtangovi jt ideedega. 1960-te aastate väljapaistvate lavastajate puhul muutub omaette märgiks, milliste ülalnimetatud tegelaste portreed kaunistavad nende kabinette. Kuigi sajandi alguse vene teater ei kuulu käesoleva valikkursuse raamidesse, pole siiski võimalik mitte märgata neid ühendusjooni. Sestap pakub valikkursuse autor siinkohal välja tabeli, mis nagu igasugune skeem on kahtlemata subjektiivne ja lihtsustav, kuid samas peaks andma mingisuguse abimaterjali mõistmaks, millised meetodid ja võtted seovad 60-te aastate lavastajaid sajandi alguse teatriideedega. Tabelis on püütud grupeerida nelja erineva kõige rohkem aega ja ajalugu mõjutanud vene lavastaja loomingu põhilisi eesmärke ja printsiipe, nende põhilisi näitlejaid, lavastustes väljendunud iseärasusi ja näitlejaloomingu põhimõtteid. Tabel käsitleb loomingupõhimõtete juures dominantseid printsiipe ja kindlasti vajab selgitusi, mida on võimalik käsitleda loengus. Tuleb arvestada ka sellega, et stalinistlik ajajärk (1930-1957) kanoniseeris Stanislavski teatrisüsteemi kui ainuvõimaliku, kusjuures kanoniseeris lihtsustatud ja vaesestatud osa sellest. Kõik teised ja teistsugused teatriideed kuulutati formalistlikeks ja olid kas keelatud üldse või siis ebasoosinguks. Stalinismile järgnenud sulaperiood tõi aga endaga tasapisi kaasa huvi tekkimise teiste vene teatrisuurkujude ja nende loomingu vastu. Sellega kaasnes paratamatult Stanislavski tähtsuse ja tähenduse tõrjumine.

Stanislavski	Meierhold	Vahtangov	Tairov
ELU	MÄNG	LOOMING (teater ja ilu kui omaette eesmärk)	VORM (poeetiline teater)
Mihhail Tšehhov, Nikolai Hmeljov	Maria Babanova, Igor Iljinski, Erast Garin, Žinaida Reihh	Mihhail Tšehhov	Alissa Koonen
Ümberkehastumine (näitleja peab tundma kõiki ajaloolisi ja psühholoogilisi nüansse) Neljanda seina printsiip (näitleja ei tohi välja teha vaatajast)	Ümberkehastumist ei ole vaja (väliselt õige vormi saavutamine on olulisem) Tinglikkus ja vaataja fantaasia aktiivsus	Improvisatsioon (näitleja rolli loomisel oluline loomingulise kontrasti printsiip, lavaline grotesk) Näitleja ja rolli perspektiiv kui printsiip	Loominguline fantaasia (näitlejakujund – emotsiooni ja loomingulise fantaasia süntees)
Tegevuslik analüüs (sõda igasuguse lavalise tinglikkuse vastu)	Plastika, rollijoonis, žest, muusika	Teatraalsus	Väline joonis, plastika
Elu luuakse seest väljapoole (näitleja peab enne tundma ja mõistma olukorda, siis tuleb näitlejaorgaanika ja õige plastika. Lahendas näitlejakasvatustlikku probleemi.	Elu luuakse väljastpoolt sissepoole, kui žest ja plastika on õige, on ka roll olemas. Atraktsioonide montaaž, teater kui palagan, etendus kui miiting.	“Teater peab olema üks rõõm” (Vahtangov).	Teater algab visuaalsest maailmast “Lavastuses on ühendatud ballett ja pantomiim, tragöödia ja komöödia, tsirkus ja operett”(Tairov).

Eripära

Vene 1960-te aastate teatri eripära on valdavalt seotud sotsiaalsete põhjustega. Eelkäsitletud nelja suure teatrireformaatori ideed osutusid 1930-tel aastatel stalinistliku kunstikontseptsioonile vastuvõetamatuks ning kogu ühiskonnale suruti peale sotsialistliku realismi dogma, mis teatris põhines Stanislavski süsteemile, õigemini selle süsteemi äärmiselt lihtsustatud ettekujutusele, mis muudeti kogu vene, aga alates ka 1945. aastast ka Nõukogude Eesti teatri ametlikult ainuvõimalikuks meetodiks. 1940-te aastate teisel poolel ja 1950-tel aastatel avaldas suurt mõju teatrile ka äsja lõppenud Suur Isamaasõda (nii nimetati NSV Liidus Teist Maailmasõda) ning "raudse eesriide" tekkimine NSV Liidu ja lääneriikide vahele. Ka see lõi oma kunstidogmade süsteemi, mille järgi kõik, mis oli seotud sõja ja sakslastega, tohtis käsitleda vaid must-valgel printsiibil. Kõik, mis puudutas Läänt, pidi olema halb jne. On selge, et taolistes tingimustes ei saanudki kunst ja teater märkimisväärsed edusamme teha. Ühiskonna poolt ettekirjutatud reegleid järgiti pingsalt ning igasugune kõrvalekalle kätkes endas ohtu saada kuulutatud rahvavaenlaseks. Selline ühiskondlik ja kunstiline kontekst tingis teatri kaugenemise rahvast: teater muutus ametliku ühiskonnapoliitika lahutamatuks osaks. Taolise kunsti kohalikuks näiteks oli Egon Ranneti dramaturgia, mis omas üllatuslikku populaarsust nii NSV Liidus kui ka nn vennalikes sotsmaades.

1960-d aastad toovad aga endaga kaasa suure ühiskondliku muutuse nn sulaperioodi näol. Kunsti riiklik ohjamine muutus lõdvemaks. Võis lubada ka kriitikat stalinistlike kunstipõhimõtete kohta. See tingiski uute nähtuste jõulise esiletõusu kõikides kunstiliikides, ka teatris.

Seos Eesti teatriga

Nõukogudeaegne eesti ja vene teater eksisteerisid ühises sotsiaal-poliitilises süsteemis. See tingis nii lavastajate poliitilise angažeerituse kui ka ideoloogilised nõuded kunstile. Paralleelselt olukorraga vene teatris oli ka Eestis enne 60ndaid tervikuna üpris nukker situatsioon. Kuid olulise erinevusega. Kunsti ideoloogiline ohjamine oli siin vaatamata üksikutele pingutustele siiski veidi lõdvem. See asjaolu tingis hiljem Eesti teatri ja kunsti muutumise kogu N Liidus väljapaistvaks nähtuseks. Üldise ideoloogilise range surutise sees oli just Eestis kõigepealt näha elavnemist, mille töid kaasa väljapaistvad kunstnikuisiksused (V. Panso, K. Ird, E. Kaidu, K. Süvalep).

Kuid eesti teatri jaoks oli ühine sotsiaalne kontekst ka teise tähendusega. Paljud Eesti tolle aja lavastajad (ja ka näitlejad ning kriitikudki) said oma professionaalse ettevalmistuse just Moskva ja Leningradi teatriinstituutides, mis tingis nende orienteerituse kunsti ühiskondlikule dominandile, mis on alati olnud just vene kunstitraditsiooni tugevaks küljeks. Antud kontekstis tähendas see võitlust totalitaarsuse vastu kunstivahendite kaasabil. Moskva ja Leningradi haridus tingis suuremal või vähemal määral orienteerituse Stanislavski ja tema õpilaste (hiljem muidugi ka Meierholdi, Vahtangovi, Tairovi jt) teatrile. Olulised olid ka otsesed isiklikud kontaktid eesti ja vene teatriringkondade vahel. Kindlasti oli kõigel sellel Eesti teatri käekäigule oma rikastav toime. Ühiskondlik situatsioon tingis sellegi, et kunstiringkonnad nii Eestis kui Venes ruttasid vastastikku ära kasutama igasuguseid valitseva ideoloogia suhtes kriitilisi ja kunstinovaatorlikke ilminguid, mis ilmnesisid teatrilavastustes. Nii näiteks tõsteti Eestis kriitikute poolt kiiresti kilbile Juri Ljubimovi ja Anatoli Efrose avangardsed lavastused Moskvast. Kindlasti sundis see eesti võimuadministraatoreid tegema mõõndusi meie lavastajate ühiskonnakriitiliste lavastuste suhtes. Suure ühiskondliku ja kunstilise mõjuga oli näiteks A. Efrose juhtimisel töötanud Moskva Lenkomi nim. Teatri külalisetendused Tallinnas 1967.aastal.

2. Vene teatritraditsiooni sees küpsenud uued nähtused (Grigori Tovstonogov ja BDT)

Georgi Tovstonogov (1915-1989) on vaatamata oma loomingu näilisele lihtsusele jäänud üheks kõige saladuslikumaks lavastajaks. Ta on kirjutanud mitmeid raamatuid, kuid üheski neis ei ava ta sõnaselgelt oma loomingulist kreedit. On see nõukogude süsteemile omane kaksikmõtlemine või hoopiski põhimõtteline soov jääda oma loomingu lahtimõtestamisel ise alati kõrvale? Ühelt poolt oli Tovstonogov kuni oma elupäevade lõpuni NSV Liidu esilavastaja, pälvides rohkesti riiklikke autasusid ja õiguse lavastada ka raja taga, teisalt olid tema väljapaistvad lavastused oma sotsiaalselt paatoselt alati ka küllaltki kriitilised valitseva ideoloogia suhtes. See kriitilisus jäi varjatuks, ka lavastuste käsitlustes sai sellele vaid vihjata, kuid see kriitilisus, süsteemi lõhestav toime, oli parimate lavastuste puhul alati olemas. Väljaspool teatrit mõjus ta liberaalse ja kompromissialdina, teatri sees oli ta vaieldamatu diktaator, kes ei kannatanud kedagi ega midagi enda kõrval.

Kolmkümmend aastat juhtis ta eeskujulikkude nõukogude teatripühamut Leningradi Suurt Draamateatrit (tuntud venekeelse lühendi BDT kujul) ning kui seal ka mõni noorem lavastaja sai katsetusõiguse, siis ühtegi teist võimekat ta oma kõrvale ei lubanud (tuntud on Tovstonogovi vastaseisud **Sergei Jurski** ja **Lev Dodiniga**). Asi läks isegi nii kaugele, et oma autoriteedi ja autoritaarsusega pärssis ta mõjukalt noorte lavastajate juurdekasvu kogu suures Leningradi linnas. Vaatamata sellele, et just tema juhtimise all töötas teatriinstituudi režiikateeder. 1970-80-tel armastas Suur Meister töötada nii teatris kui instituudis kasutades rohkesti teiste abi. Teatris tähendas see lavastuse põhilist ettevalmistamist näitejuhi poolt, Meister ilmus tavaliselt vaid lõpuperioodil mõnedesse proovidesse. Siis tegi ta reeglina asja täiesti ümber ja tuleb tunnistada, et tükk läks reeglina tõepoolest palju kunstiteraviklikumaks. Krestomaatiline oli Leo Tolstoi jutustuse ainetel valminud suurepärase lavastuse "Hobuse lugu" süünd. Seda lavastust on õigusega peetud kogu vene 70-te aastate üheks tipuks. Idee ja dramatiseering pärines siin noorelt Moskva lavastajalt **Mark Rozovskilt**, kes oli ka lavastuse näitejuhiks. Muidugi oli lavastus enne Tovstonogoviga üksipulgi läbi arutatud, kuid kui viimane kogu lavastuse proovide lõpus täielikult pea peale pööras, tõstis noor lavastaja mässu ja ähvardas oma nime kavalehelt üldse maha võtta. Selle näite muudab ilmekaks asjaolu, et M.Rozovski kavandatud lavastus realiseerus järgmisel aastal Riia Vene Teatri laval. Tovstonogovi lavastus oli igal juhul kunstiliselt täiuslikum ja veenvam.

Tovstonogovi talendi kõige ilmekamaks väljundiks oli lavastusliku meisterlikkuse (mõnikord räägitakse ka lavastaja käsitööoskusest) täiuslik valdamine. Oma raamatus Tovstonogovist märgib vene teatriteaduse üks korüfeesid **Konstantin Rudnitski** järgmisi iseärasusi:

- esiplaanil on näitlejate mäng;
- lavastajatöö intellektuaalne kontsentratsioon (mõtte liikumise sihipärasus keerulise probleemi lahendamisel);
- oskus korraldada lavalist tegevust nii, et emotsionaalne pinge järjest kasvab;
- lavastuse arengu polüfoonilisus (virtuoosselt läbitöötatud mitmehäälsus);
- oma kunstnikumina on tagaplaanil (see torkab silma teiste lavastajatega võrreldes).

Sisulises plaanis võis täheldada Tovstonogovi režiis ja tema näitlejate mängus mitmetähenduslikkuse ning psühholoogilis-realistliku kujundi olulisust. Näitlejamängu kõrval olid ülimalt olulised ka teised lavalised väljendusvahendid, mida Tovstonogov valdas sedavõrd hästi, et tihtilugu oli ta ise nii kunstilise kujunduse kui ka muusika autor.

GITISe (Moskva Riikliku Teatriinstituudi) lõpetas Tovstonogov 1938.a. A. Popovi ja A. Lobanovi õpilasena, seega olid siit pärit tema otsesed seosed Stanislavski õpetusega. Ta on ise märkinud, et õpingute ajal jättis talle unustamatu mulje nii Kunstiteatris nähtud Stanislavski lavastatud M. Bulgakovi “Turbinide päevad” kui ka Vahtangovi “Printsess Turandot”. Seda sümpaatiavaldust tasub võtta tähenduslikuna. Tegemist on ju kahe sisuliselt vastandliku teatrisüsteemiga.

Veel enne ja ka vahetult pärast kõrgkooli lavastas ta Tbilisis. Hiljem suundus Moskvasse ja alates 1950.aastast Leningradi. Lavastas tänapäevatemaatikat, näidendeid – ühepäevaliblikaid, millesse hiljem vaevalt ilma kriitikata oleks suhtunud. Võib-olla just sellest pärineb asjaolu, et oma loomingu kõrgperioodil lavastas ta väga harva kaasaegset nõukogude dramaturgiat, Tovstonogovi kuulsus rajaneb eeskätt klassikalavastustel ning dramatiseeringutel.

Kuigi Tovstonogovi esimesed suurlavastused sündisid 50-te lõpus ja BDT laval, andsid mõned eelnevad tööd aimu tema kunstilistest suundumustest. Nii näiteks dramatiseeris ja lavastas ta Moskva Kesklasteatris Irina Irošnikovi jutustuse “**Kusagil Siberis**”. See oli aeg, mil Nõukogude kunstis kehtis konfliktituse teooria (ei tohtinud olla konflikti habade ja heade inimeste vahel, olid vaid head ja väga head inimesed). Ka inimese subjektiivsusel ei tohtinud olla kohta nõukogude kunstis (inimene väärtustus vaid kollektiivi osana, ühiskondliku olendina). Tovstonogov tõi aga oma lavastusse sisse **inimese ja süsteemi vastuolu, inimese õiguse isiklikule elule**. Võib arvata, et need väärtused olid peidetud lavastuse traditsioonilise vormi ja nõukoguliku retoorika taha, jäädes valveideoloogidele märkamatuks. Iseloomulik Tovstonogovile oli seegi, et publiku seas populaarsuse võitnud lavastusi võis ta hiljem korrata teistes teatrites, ka välismaal.

Kas pidada seda julguseks, et esimesena kogu N Liidus tõi Tovstonogov lavale **Fjodor Dostojevski** loomingu – “**Alandatud ja solvatud**” (1956 Leningradi Komsomoli Teatris)? Enne ja peale sõda oli Dostojevski keelatud autor, kuid 1953 sureb Stalin ning teatud peataolek valitses toona ka ideoloogias.

Stalini surma ja selle mõjuga ühiskonnale oli seotud ka 1955. a. Leningradi Puškini nim. Draamateatris valminud lavastus **V. Višnevski** näidendi “**Optimistlik tragöödia**” järgi. 1920-tel kirjutatud näidend omandas Tovstonogovi lavastuses hoopis uue tähenduse, mille võtmeks oli Juri Tolubejevi kehastatud Pealik. Publik tabas näitleja plastika, žestide ja kõnemaneeeri tagant eksimatult ära hiljuti surnud Suure Juhi. Kuid see ei olnud karikatuur, Tovstonogovile oli omane tegelaskujude hingeellu süüvimine, seetõttu oli see pigem malbe kriitika Juhi suhtes, keda paljud jumaldasid ja kartsid. (Väärrib märkimist, et 1957.a. Ilmar Tammuri lavastuses Draamateatris mängis Pealikku Voldemar Panso.) Kuid selle lavastuse juures kõitis ka muu. Võrreldes Tairovi 1933.a. kuulsa lavastusega olid siin kõik tegelaskujud lahendatud individuaalses konkreetsuses. Siin ja edaspidigi kõidavad Tovstonogovi lavastuste juures täpselt valitud detailid (loomulikult saavad need detailid olla vaid mitteverbaalse teatriarsenali osa), mida suudavad välja mängida vaid kõrge professionaalsusega näitlejad.

60-tel ja 70-tel aastatel kogunebki Tovstonogovi ümber BDT-s tugevate ja võimekate **näitlejate** trupp, kuhu kuulusid Jevgeni Lebedev, Juri Tolubejev, Jefim Kopeljan, Kirill Lavrov, Emma Popova, Sergei Jurski, Igor Vladimirov, Tatjana Doronina, Innokenti Smoktunovski jmt. Tõsi küll, viimased neli ei jää BDT-sse kauaks, eri aegadel ja põhjustel lahkuvad nad ja teevad ajalugu igaüks isemoodi. Kuid Tovstonogovilt ei saa võtta selliste võimsate näitlejafiguuride nagu Smoktunovski ja Jurski avastamisloobereid.

1957.a. lavastatud **Dostojevski “Idiooti”** on peetud kogu vene uue teatri “kevadekuulutajaks”. Siin mängis ennast üleöö kuulsaks **Innokenti Smoktunovski** vürst Mõškinina. Enne seda oli ta nõ ebaõnnestunud näitleja võrdkuju, kes ei sobinud kuidagi kangelasliku nõukogude tegelikkusega: pehme, nõrgavõitu omapärase häälega (Smoktunovski häälest kirjutatakse hiljem mitmeid traktaate), nn pehme plastikaga. Laval mõjus ta ärahirmutatud kangelasena. Kuid just sellise Mõškinina nägi teda Tovstonogov. Sellises Mõškinis oli midagi kristuslikku, millest tollal keegi sõnakestki poetada ei julgenud, kuid just sellise mitteofitsiaalse ja sügavalt inimliku kangelase järgi oli Venemaal inimeste südames suur igatsus.

Seda, mis N Liidus juhtus 1968-l (Tšehhi interventsioon), nägi tinglikult öeldes kunstivahenditega ette Tovstonogov 1965.a. lavastatud **Tšehhovi “Kolmes ões”**. Siin mängis vürst Tusenbachi osa suureks Sergei

Jurski. Vene kriitik Anatoli Smeljanski nimetas seda lavastust põlvkonna kollektiivse mõrva looks. Vürsti duellist teavad kõik, kuid mitte keegi ei liiguta lillegi ning mõrv põlvkonna vastu, kes on maitanud vabadust, saabki teoks ning elu läheb ikka edasi.

Tinglikult sama teemat jätkab ka Tovstonogovi üks kuulsamaid lavastusi, pikki aastaid kavas püsinud **M. Gorki “Väikekodanlased”** (1966). Tegemist oli harvaesinevalt ühtlase ja kõrgetasemelise näitlejate ansambliga. Suurt osa mängivad siin pisasjad ja detailid, uksekrääksatused, tseremoniaalne teejoomine, nohisemised, kellalöögid, varjatud pilgud jpm. Seda kõike eksponeeris suurepäraselt lavastaja enda poolt tehtud kunstilise kujunduse alg- ja lõppdetail – kogu perekond-näiteseltskond on just nagu pildistamiseks kogunenud illustratiivse taustfoto ette. Taustfotol, õigemini joonistusel näeme aga suitsevat Vesuuvi vulkaani. Seda foonil olevat vulkaani väljendasid lavalises tegevuses varjatud ja peidetud pinged tegelaste omavahelistes suhetes. Pereisa (J. Lebedevi esituses) püüab lagunevaid arhailisi suhteid peres koos hoida ja ei saa aru, et tema silme ees püüavad kõik näidata elu ilustatuna, tegelikkus on aga midagi muud.

Tovstonogovi viimase perioodi kõige väljapaistvamaks lavastuseks oli **Leo Tolstoi** aineline **“Hobuse lugu”** (1975). Nii nagu sellele eelnenud lavastusteski (**N. Gogoli “Revident”** (1972), **Saltõkov-Štšedrini** aineline **“Balalaikin ja Co”** (1973) ning **V. Tendrjakovi** jutustuse järgi dramatiseeritud **“Kolm kotti sõklaid”** (1974)) väljendus siin ühiskonnakriitiline ja pessimistlik ellusuhtumine. Võib öelda ka nii, et siin väljendus Tovstonogovi suhe järjest stagneeruvasse ühiskonda.

“Hobuse lugu” on nimetatud kogu vene 70-te aastate teatri pärliks ning sellist epiteeti see lavastus tõepoolest ka väärib. **Eduard Kotšergini** lavakujundus ning Jevgeni Lebedevi peaosatäitmine on kindlasti asjad, mis kuuluvad kogu maailma teatriloo erksamate lehekülgede sekka. Ka siin on tähtsad detailid, nii muusikalised (muusikat on siin tänu Mark Rozovskile tõesti palju), kuid muusika all on peetud silmas kogu etendust läbivat väga mitmesuguste helide polüfooniat. Tõlga juba ligi 70 aastane Lebedev mängib suureks hobuse tragöödia nõu hobuste ühiskonnas. Mängib plastika ja žestidega, ootamatute hääliitsuste ning hääle modultatsiooniga, lauludega. Siin on kõike: armastust, kirge, vabadusejanu ja suutmatust alluda vastvõetamatutele seadustele.

G. Tovstonogovi olulisemad lavastused, millest ülal juttu ei olnud:

- **A. Korneitšuk “Eskaadri hukk”** 1952 Leningradi Komsomoli Teater;
- **G. Figueredo “Rebane ja viinamarjad”** 1957 BDT;
- **Aleksandr Volodin “Viis õhtut”** 1959 BDT;
- **M. Gorki “Barbarid”** 1959 BDT;
- **A. Gribojedov “Häda mõistuse pärast”** 1962 BDT;
- **Leonid Zorin “Rooma komöödia”** 1965 BDT (jäi esietendumata Tovstonogovi enda ettepanekul);
- Etendus-kontsert **“Nähtav laul”** (1965) Leningradi Teatriinstituut;
- **J. Steinbeck “Hiirtest ja inimestest”** (1966) Leningradi Teatriinstituut;
- **L. Bernstein “West-Side lugu”** (1967) Leningradi Teatriinstituut;
- **W. Shakespeare “Kuningas Henry IV”** (1969) BDT;
- **A. Tšagareli “Hanuma”** (1972) BDT;
- **A. Vampilov “Möödunud suvel Tšulimskis”** (1974) BDT;
- **V. Šukšin “Energilised inimesed”** (1974) BDT;

- **M.Gorki “Suvitajad”** (1976) BDT;
- **A. Tšehhov “Onu Vanja”** (1982) BDT;
- **P. Schaffer “Amadeus”** (1982) BDT.

3. Stuudiateatrite teke ja areng (“Sovremennik” ja Oleg Jefremov)

Stuudiateater kui selline pole iseenesest vene oludes midagi uut. Juba Stanislavski ajal olid stuudiateatrid väga levinud ning just nimelt sellistest stuudiost alustasid kunagi nii Meirhold kui ka Vahtangov. Vahepealsel perioodil, 1940-tel ja 1950-tel aastatel kadus aga teatristuudio mõiste teatrielust täielikult, teater sai eksisteerida vaid ametlikult kinnitatud vormis riigiteatrina. 1960-ndate sula tõi aga selle mõiste taas kasutusele ja esimeseks teatristuudioks, milles kehtisid kõik stuudiole omased reeglid (mõttekaaslus ja ühise idee teenimine, kollektiivsus ja omavaheline võrdsus kõikide loominguliste küsimuste üle otsustamisel, protsessi tähtsustamine resultaadi ees jne) oli Oleg Jefremovi poolt ellukutsutud **Sovremennik**. Studio staatus lubas teatril eirata riiklikele teatritele esitatud administratiivseid ja loomingulisi nõudeid. Tuli ette, et nende lavastusi ei lubatud publikule näidata, kuid see ainult õhutas entusiasmi. Sovremennik nimetas end avalikult MHATi (Kunstiteatri) studioks. Paradoks oli aga selles, et Kunstiteater ise Sovremennikut kuidagi tunnustada ei tahtnud. Selle taga oli muidugi täielik ideeline konflikt, sest seda, milleks oli Kunstiteater muutunud 1960-ndate aastateks, sai nimetada vaid mandunud teatriks, kui kasutada Brooki terminoloogiat. Jefremov pidas ise kõige kõrgemaks kiituseks, kui teda ja Sovremennikut peeti Kunstiteatri ja Stanislavski koolkonna esindajaiks. Selle taga oli aga sügav poleemika tollase Kunstiteatri olemusega. (Samas tuleb kindlasti öelda, et Kunstiteatrit peeti riiklikul tasemel ka siis ja veel pikka aega pärast seda NSV Liidu esindusteatriks, talle jagati tunnustust ja preemiaid).

Oleg Jefremov (1927-2000) ise kasvas üles Kunstiteatri atmosfääris: 1949.a. lõpetas ta Kunstiteatri Kooli M. Kedrovi ja V. Toporkovi käe all, kes olid otsesed Stanislavski õpilased. Kui teda peale kooli lõpetamist ei võetud Kunstiteatri näitlejaks, näis maailm Jefremovi jaoks kokku kukkunud olevat. Siis aga kutsus Kunstiteatrist minema aetud Maria Knebel noore ja andeka näitleja enda juurde Moskva Kesklasteatrisse. Jefremov jäi samal ajal ka kooli juurde pedagoogiks ning juba 1956.a. formeerubki Jefremovi õpilastest studio, mis saab nimeks Sovremennik (tõlkes Tänapäevane). Tänapäevanus oli studios tõstetud erilisse seisusesse, kuid tänapäevanus tähendas mitte ainult tänapäevast dramaturgiat ja tänapäevast kangelast laval, tänapäevanus tähendas ka klassikalise dramaturgia juures tänapäevaste tähenduste otsimist. Ja kuigi koolis suhtuti vaata et religioosselt kõigesse, mis seotud Stanislavski nimega, oli selle medali teine pool just nimelt kaasaegsus ja lihtsus, põhimõtteline lahtiütlemine kõigest teatraalsest, paatoslikust. Antiteatraalsus kui printsiip, sest teatraalsus oma õõnes-pateetilises tähenduses oli muutunud tollase Kunstiteatri valitsevaks vormiks. Tänapäevanus oli vaja leida uus side. Eesmärgiks lihtsa inimese kujutamine ja temani jõudmine. Siit ka Jefremovi ja Sovremenniku puhttehnilised põhimõtted: grimmist loobumine, teatraalsete kostüümide ja kujunduste eitamine, põhiohk igapäevastel detailidel, psühholoogial. Omaette käsitus vajaks häälekasutus, mis väljendus eriti ilmekalt just Jefremovi ja Jevstignejevi juures. Vaevalt oli see kontseptuaalselt taotluslik, selline veidi venitatud, aeglane kõneviis, ometigi peegeldas seegi lahtiütlemist teatraalsest paatoslikkusest, nii nagu see oli levinud nn akadeemilistes teatrites.

Sovremenniku dramaturgiliseks “isaks” tuleb lugeda **Viktor Rozovit**. Mitte ainult selle tõttu, et tema näidendiga “**Igavesti elavad**” avas Sovremennik oma ukse publikule 1956. aastal. Viktor Rozovit tuleb pidada vene 60-ndate aastate teatri äratajaks dramaturgia vallas. Sulaaegne noorte kompromissitu

ellusuhtumine väljendus kõige ilmekamalt Rozovi näidendi **“Rõõmu otsinguil”** (lavastati Sovremennikus 1957.a.) noores tegelases Olegis, kes raiub vanaisa mõõgaga puruks mööblit, mis sümboliseeris väikekodanlikku soikunud elu. Tolle aja väikekodanlikkus ja alalhoidlikkus oli aga otseselt seotud uuendusi kartva ametliku nõukoguliku ellusuhtumisega. Noore Olegi rollis tegi oma esimese tõsise etteaste teatris Oleg Tabakov.

“Igavesti elavad” oli näiliselt pühendatud sõjaajale, kuid tegelikult rääkis ikka kaasajast. Sulaajale iseloomulikult oli siin juttu nii reetmistest kui pettustest, millest nõukogude teater senini kõnelda ei tohtinud. O. Jefremov oli selle näidendi lavastaja ja ka kandva osa (Boriss) täitja. Lavastus tõstis kõrgele noore põlvkonna aususe ja ühiskondliku vastutuse teema – ühiskonnas, kus stalinismi ideoloogia oli pikka aega kultiveerinud hirmu ja alalhoidlikkust. Jefremovi lavastuslaadi iseloomustas avalik publitsistlikkus sotsiaalse mõtte seisukohalt ja samas psühholoogiline detailitaju karakteri seisukohalt. See detailitaju oli rajatud näitleja elavale, publikuga koos sündivale lahendusele, milles polnud jälgegi lavastaja poolt pealesurutud kontseptsioonist. Selles lavastuses tegid oma esimesed tõsised näitlejatööd sellised hiljem suure kuulsuse omandanud Sovremenniku näitlejad nagu Jevgeni Jestignejev, Oleg Tabakov ja Galina Voltšek.

Lavastaja ja teatri eripära näitavad mitte ainult õnnestumised, vaid ka altminekud. Nii juhtus tollal dramaturgia uue laine ühe väljapaistvama esindaja **Aleksander Volodiniga**, kelle esiknäidendi **“Viis õhtut”** lavastas Jefremov 1959. aastal. Peterburist pärit Volodin petab ära oma dramaturgia näilise lihtsusega. Just nagu polegi lihtsakoeliste tegelaste taga ei sotsiaalseid ega ka ajastulisi probleeme. See pettis ära ka Jefremovi, kes tegi lavastuse armastuse kõikevõitvast jõust. Läbikukkumine! (Samal 1959.a. lavastas sama näidendi (ja edukalt!) G. Tovstonogov.) Siit saab alguse probleem, mis käis Jefremoviga kaasas kogu elu: näitlejana tajus ta ühiskondlikku õhkkonda ja probleeme vahetumalt ja teravamalt kui lavastaja. Tema režii oli publitsistlik, näitlejatunnetus aga intuiitiivne.

Kuid Jefremov ei jätnud. 1963.a. katsetas ta Volodiniga uuesti ning õnnestumine lavastusega **“Kohalemääramine”** muutus Jefremovi loomingulises biograafias oluliseks etapiks. Siin oli ta ise peaosatäitja ning ta mängis suureks lihtsa, tavainimese taustal just nimelt ühiskondlikult väärastunud suhted. Just selle rolli ja lavastuse põhjal ja järel hakati Sovremennikut ja Jefremovit pidama nn **nõukogude neorealismi** viljelejaks.

1960.a. tuli Sovremennikus lavale **Jevgeni Švartsi** muinasjutt-näidend **“Alasti kuningas”**. Selle lavastuse juures ilmses Jefremovi anne leida ühiskondlikele probleemidele lahendeid ka teatraalses võtmes. Muinasjutuline süžee oli lahendatud tegelaste psühholoogilistes suhetes peegelduvate ühiskonnaprobleemidena.

Lavastusel oli suur menu, eeskätt mitteametlikul tasemel. Millega seletada fenomeni, et niipea, kui mõni kõrge võimukandja pidi oma kohast loobuma, muutus nagu reegliski, et seejärel tuli ta seda lavastust vaatama ja nautis ning naeris seda täiel rinnal. Samal ajal põrnitsesid ametnikud lavastust altkulmu. Nii näiteks juhtus Nikita Hruštšoviga, pärast tema parteijuhi kohalt tagandamist. Küllap peegeldas see tollase ühiskonna pateetilist kahekeelsust ja võltsmoraali. Teatrivahendite mõttes oli huvitav see, et siin polnud ju tegemist tänapäeva kujutava näidendiga, mis Sovremenniku puhul oli nii tavaline, ka polnud siin karakterid mitte lihtsad, ainuüksi psühholoogilises võtmes avatavad inimesed. Publik naeris ja nautis lavastust, seda, kuidas alasti kuninga ees tema ministrid lõmitada ja lipitseda püüavad, teda geniaalseks ja targaks juhiks nimetades. Neis suhetes ja karakterites oli vägagi ilmne vihje tollase parteijuhtkonna aadressil. Kuid keelata muinasjuttu oleks olnud väga riskantne. Jevstignejev Kuninga rollis mängis tühist inimest, kellest sõltus aga väga palju – teiste inimeste saatused. Järelikult oli publikul äratundmine, kuid see ei olnud mitte ainult psühholoogilis-realistlik, vaid ka groteskne. Siin avaldus Jefremovi Stanislavski austuse kõrval ka Vahtangovi meetodi tundmine ja rakendamine.

1964.a sai Sovremenniku stuudiost tavaline riigiteater koos kõigi nõudmistega ja vastutusega.

1966.a. lavastas Jefremov **Viktor Rozovi** uue näidendi “**Klassikokkutulek**”. Kaks aastat enne Tšehhi invasiooni tõi Sovremennik lavale tüki, milles inimlikke väärtusi kandsid lihtsad inimesed. Teised, kes aga tegid karjääri ja saavutasid ühiskonnas mingi positsiooni, olid sunnitud seepärast loobuma aususest ja inimlikkusest.

Ühiskondlikus plaanis – see oli Sovremennikus alati oluline – on märkimisväärne vene revolutsioonilistele sündmustele pühendatud triloogia: **Aleksander Svobodini** “**Naroodnikud**”, **Leonid Zorini** “**Dekabristid**” ning **Mihhail Šatrovi** “**Bolševikud**”. Praegu on arvatavasti raske mõista, miks just nende lavastuste väljatoomine ametnike vastuseisu tõttu sedavõrd raske oli. Tegemist oli jällegi tänapäevaseks interpreteeritud ajalooga: kui “Bolševike” finaalis kõik hääletavad bolševistliku terrori poolt, siis 1967.a. lõpu Venemaal oli see eelseisvate ajaloosündmuste taustal mõistetav ainult võimude hullumeelsusena. Seepärast oligi vaja, et otsuse lavastust lõpuks siiski publikule näidata võttis vastu tollane vägagi koloriitne NSV Liidu kultuuriminister Jelena Furtseva isiklikult.

1970.a. lavastab Jefremov ebaõnnestunult **Tšehhovi** “**Kajaka**”, sama aasta septembris esitleb kultuuriminister Jefremovit kui uut **pealavastajat Moskva Kunstiteatri** trupile. Asjaolu, et Jefremov otsustas talle pakutud prestiiže koha siiski vastu võtta, sünnitas teatriringkondades palju spekulatsioone. Kindel oli see, et pärast 1968.a. muutunud ühiskondlik situatsioon ajendas Jefremovit muutma oma loomingulist elu ning Kunstiteater kujutas tema jaoks suurt väljakutset. Kuid küsimus oli: kes keda? Kas Jefremov suudab muuta Kunstiteatrit või koolutab viimane oma suure inertsiga Jefremovi. Ühetähenduslikku ja üldtunnustatud vastust sellele küsimusele ei ole. 17 aastat püüdis Jefremov juhtida seda teatrimonstrumit, ilmselt kogu maailmas polnud teist nii suure näitlejakoosseisuga teatrit (180 näitlejat). Asi ei olnud ainuüksi näitlejakoosseisu suuruses, vaid ka selles, et vägagi pika aja jooksul peeti just seda teatrit kogu riigi esindusteatrigi ning sinna töölesaamine oli prestiiži ja eri-soodustuste küsimus. Tulemuseks oli tõepoolest suur arv väljapaistvalt häid näitlejaid, kuid trupis oli palju ka möödunud aegade häid näitlejaid, kellega käisid kaasas legendid ja kes pidasid end siamaani teatrielu olulisteks mõjutajateks, olles samal ajal nii elus kui laval juba anakronism.

Jefremov alustas Kunstiteatris skandaaliga juba esitluse ajal: **mulle ei meeldi teie repertuaar!** Tollal mõjus selline hinnang Kunstiteatri trupile väga suure väljakutsena ja häälestas vanemad ja teenekamad olijad kohe enda vastu. Samas pidas ta Sovremenniku näitlejatega läbirääkimisi tulla kogu trupiga Kunstiteatri koosseisu. Pärast pikki vaidlusi ütlesid Sovremenniku näitlejad sellisest võimalusest ära (vaid mõned, nende seas ka Jefremovi lähim võitluskaaslane Jevstignejev, tulid talle appi).

Mida Jefremov võtab ette Kunstiteatris?

- õige mitu korda vähendas ta loomingulist koosseisu, kuid revolutsiooni ta siin läbi viia ei suutnud, ikkagi jäi trupp lohisevaks ja ebamääraselt suureks;
- ta tõi uue, täna päeva probleemseks kajastava dramaturgia Kunstiteatri lavale (Aleksander Vampilov, Mihhail Roštšin, Aleksander Volodin, Aleksander Gelman, Ljudmilla Petruševskaja, Vladimir Tokarev);
- kutsus andekaid noori lavastajaid katsetama (Kama Ginkas, Anatoli Vassiljev, Lev Dodin);
- kutsus trupi koosseisu väljapaistvaid näitlejaid väljaspoolt (Smoktunovski, Tatjana Doronina, Aleksander Kaljagin, Oleg Borissov);
- uues Kunstiteatri pompöösse majas, mis avati 1980.a, otsis kõikvõimalikke uusi ruumilahendusi. Pööningule ehitati välja õige pisike väike saal, mis avati K. Ginkase lavastatud noore ajakirjaniku ja dramaturgi Niina Pavlova esiknäidendiga “Vagun”;
- muutused, mida Jefremov ette võttis, tõi kaasa selle, et pikkamisi ja aegamööda, kuid Kunstiteater muutus teatraalide ja kunstiinimeste seas lootustandvaks, mis samaaegselt tähendas ka probleeme

mitmete lavastuste lubamisega ametlike ringkondade poolt (sisuliselt tähendas see, et teatri loomingus hakkasid väljenduma ühiskondliku elu tõelised probleemid ja vastuolud).

Reeglina lavastas Jefremov ise aastas kaks lavastust. Mitte kõik need ei jäänud ajalukku, kuid mõningad olid põhimõttelise tähtsusega:

- **M. Gorki “Viimased”** (1971) traagiline palagan, milles ilmnes end parimaks ja igaveseks pidava poliitilise režiimi amoraalsus ja ebainimlikkus;
- **Gennadi Bokarevi “Terasevalajad”** (1972) dramaturgiliselt üpris küündimatu tootmistemaatiline lugu, mis paelus lavastajat eelkõige oma publitsistlikkusega ja publikut probleemide päevakajalisusega, kusjuures omaette vaatamisväärsuseks kujunesid lavastuse kunstniku I. Sumbatašvili loodud mastaapsed terasevalamisstseenid;
- **A. Vallejo “Uinunud mõistus”** (1973) näidend Francisco Goyast, tema kuulsa graafilise sarja – Uinunud mõistus sünnitab koletisi – foonil, lavastuse kunstnikuks oli kuulus tšehh Josif Svoboda. Lavastus, mis tahes tahtmata sünnitas paralleele Tšehhi sündmustega;
- **Aleksander Gelman “Ühe koosoleku protokoll”** (1975) Jefremov tõi lavale pea kõik Gelmani tootmisteemalised näidendid, mis algasid nimetatuga. Materjal on tuntud ka filmi “Preemia” kaudu. Jefremovi jaoks oli asi tõsine, näidend ja lavastus püüdis selgusele jõuda nõukoguliku tootmise ebaefektiivsuse psühholoogilistes põhjustes, mis nii või teisiti olid seotud inimsuhete ja ka -saatustega. Eestis lavastas selle näidendi V. Panso Draamateatris;
- **A. Gelman “Tagasiside”** (1977) Eestis lavastas näidendi Mikk Mikiver Draamateatris;
- **Ion Drutse “Pühamast püham”** (1977) Moldaavia tänapäevakirjaniku näidend, mis Eestiski oli populaarne, samal aastal “Vanemuises” Kaarin Raidi lavastuses mängisid koos Hermaküla ja Tooming;
- **Aleksander Vampilov “Pardijaht”** (1978) kaua aega keelu all olnud Vampilovi viimane näidend, mille Eestis lavastas 1977.a. Draamateatris Merle Karusoo Mikk Mikiveriga peaosas. Traagiline lugu end surnuks kuulutavast mehest;
- **A. Gelman “Meie, allakirjutanud”** (1979);
- **Mihhail Šatrov “Nü me võidame”** (1981) lavastus Vladimir Leninist, mille läbisurumiseks – lubamiseks kulus aastaid, kuigi algselt oli planeeritud pühendatuna Oktoobrirevolutsiooni aastapäevale. Tehti ametnike nõudel mitmeid kordi ringi, pehmendades ideed ja sõnumit. Anekdootlik läbivaatus viimaseid kuid elava Leonid Brežnevi poolt. Sama näidendi töid Eesti Noorsooteatris lavale K. Komissarov ja J. Allik;
- **A. Gelman “Pink”** (1984) kaheinimesetükk, milles O. Jefremov ise näitlejana hiilgas. Eestis lavastas näidendi Kalju Komissarov Noorsooteatris;
- **Aleksander Puškin “Boriss Godunov”** (1994);
- **A. Tšehhov “Kolm õde”** (1997).

1987.a. lõppes Akadeemilise Kunstiteatri senine kuulsusrikas ajalugu: Oleg Jefremovi initsiatiivil jagunes kogu senine trupp kaheks: Kunstiteatri Jefremovi-meelne tiib kolis koos Jefremoviga vastselt remondist tulnud, kuid vanasse Stanislavski-aegsesse teatrihoonesse. Alates 1990.a. hakkas teater kandma Anton Tšehhovi nime. Teises trupis haaras võimu Tatjana Doronina, kes hakkas Maksim Gorki nime võtnud Kunstiteatri kunstiliseks juhiks. See teater mängib uues, 1980.aastal valminud hoones. Kaks erinevat teatrit, kaks erinevat maailmavaadet. Jefremov püüab jääda truuks euroopalikule ja tänapäevasele, publitsistlikule

kunstikäsitlesele, Doronina juhitud teater võtab avalikult suuna panslavistlikule vene hinge eripära jumaldavale teatrisuunale. 2000.aastal suri Oleg Jefremov, teatri uueks kunstiliseks juhiks sai Oleg Tabakov.

4. Juri Ljubimovi teatrifenomen

Juri Ljubimov sündis aastal 1917, seega võib tunduda, et oma kuulsaks saanud **Taganka teatri** etteotsa asus ta küpse lavastajana (47-aastase mehe). Tegelikult aga oli lavastus, millega Ljubimov siirdus Tagankale, tema jaoks esimene. Enne seda oli vaid pedagoogiline tegevus kursusejuhendajana Štšukini nim. Teatristuudios, mille diplomilavastus **Bertold Brechti “Hea inimene Sezuanist”** (1963) saigi Taganka teatri Ljubimovi ajastu esimeseks pääsukeks. Mida tegi ta enne? Peale sõda (millest ta sõdurina osa võttis) ja Vahtangovi nim. Teatristuudio lõpetamist mängis ta näitlejana Vahtangovi nim. Teatris. Kuid arvestama peab ka seda, et nooruses nägi Ljubimov nii Stanislavski, Meierholdi kui ka Tairovi poolt tehtud lavastusi. Kui Ljubimovist sai 1964.a. Taganka teatri peanäitejuht, lasi ta teatri fuajees üles riputada Vahtangovi, Meierholdi ja Brechti portreed. Tõsi küll, ametnike nõudmisel oli ta sunnitud neile lisama ka Stanislavski oma. Teadagi miks. Enne 1964-t poleks Meierholdi ja ka Brechti portreed üldse kõne alla tulnud. Aastal 1964 on aga sula täies jõus ning esimene Brechti Berliner Ensemble’i külaskäik Venemaale juba toimunud.

Juba alates esimesest lavastusest ilmnisid Ljubimovi loomingulises käekirjas jooned, mis eristasid teda kõigist teistest. Olulisim neist: Ljubimovi lavastuste juures **ei saa rääkida psühholoogilisest realismist** ega näitlejaloomingus traditsioonilisest karakteriloomest. Eestis lavastas Panso, samuti ilmselt Brechti teatri külaskäigu mõjutusel, juba 1958.aastal Draamateatris “Härja Puntila ja tema sulane Matti”. Ja ka see oli uus sõna režiilises mõttes. Kuid Brechti puhul ei saa rääkida teatritekstist tulenevast lavastuslaadist, ka neid näidendeid saab interpreteerida nii psühholoogiliselt kui tinglikult. Ljubimovi puhul võib ju öelda, et tegemist on tüüpilise brechtiliku teatri ja näitleja rolliloomega, kuid kas seletab see kõike? Näitleja Ljubimovi teatris ei varja mitte kuidagi oma näitlejalikkust, ta ei püüagi samastuda oma rolliga. Pigem vastupidi: kui Aleksander Puškini elule pühendatud lavastuses **“Usu, seltsimees!”** (1973) oli laval korrakaas Puškini osatäitjat, ei tekkinud kordagi mõtet, et keegi neist peaks välimuse või karakteri poolest sarnanema Puškinile. Sellist taotlustki polnud. Nad esitasid Puškini luulet, nad just nimelt **esitasid** Puškini suhteid nii võimukandjate, sõprade ja naistega ning selle tulemusel joonistus pilt poeedi rollist nii tollasel kui ka tänasel Venemaal. See viimane oli, tõsi küll, vaid vaatajate fantaasias, kuid selle tõttu ka võimsam.

Kuid, kas saabki Ljubimovi puhul rääkida näitleja karakteriloomest, kui Ljubimov reeglina ei kasutanud näidendeid. Siinkohal on vaja täpsustada, jutt ei ole mitte näidenditest üldse (sest mida siis Brechti omad või “Hamlet” ja “Tartuffe” endast kujutasid), vaid neid nn nõukogude, sh vene näidendeid. Ljubimovi lavastused olid suunatud eeskätt tolle aja eluprobleemide publitsistlikule kajastamisele, kuid nõukogude näidendis olid need eluprobleemid Ljubimovile vastuvõtmatu tendentsliku ja propagandistliku sisuga.

Ljubimovi teatrist on räägitud ka kui **süntheetilisest teatrist**, kui **vaatemängulisusele** tuginevast **rahvaliku palagani teatrist**. Kõik need määratlused on kahtlema õiged, kuid ka need ei ammenda kogu Ljubimovi poolt kasutatud teatrilaadi. Peale kõige muu on Ljubimovi lavastused olnud küllaltki erinevad, kord tõepoolest palaganlikud, kord aga vägagi tõsised, seega oleks õigem rääkida neist ülaltoodud määratlustest kui Ljubimovi lavastuste elementidest, mis võivad (ja enamasti see ongi nii) ka ühes ja samas lavastuses koos esineda. Nii näiteks, ühes oma viimases skandaalses lavastuses **A. Puškini “Boriss Godunovi”** (1983)

järgi, oli üpris palju rahvalikku palagani nii Valeri Žolotuhhini mängitud Isehakanu kui ka Nikolai Gubenko tsaar Borissi rollis. Rääkimata siis kõikeläbivast muusikast, kus Boriss Pokrovski rahvamuusikaansambel mängis rahvast ja tekitas muusikat poognaga suurtel kahemehesaagidel mängides ning lauldes. Kuid see palagan oli vägagi tõsise mõtte ja pealisülesandega.

Kõigepealt räägiti Ljubimovi teatrist kui **poeetilisest teatrist**. See oli ka õige. Teatri esimese kümnendi loomingus olid valdavad poeetilised kompositsioonid. Nagu näiteks vene tänapäevaluuletaja **Andrei Voznessenski “Antimaailmad”** (1965), sõjale pühendatud poeetiline kompositsioon **“Elavad ja surnud”** (1965), **“Kuulake!”** Vladimir Majakovski järgi (1967), **Sergei Jesenini “Pugatšov”** (1967) jne, jne. Näiteid võib tuua palju. Kuid kas Ljubimovi poeetiline teater on ainult ja esmajoonel luuleteater? Kindlasti mitte, poeetilisus on siin märksa laiem kui luule. Poeetilisus väljendub Ljubimovi loomingu juures teatrikujundi kogu struktuuris, ehk, teisisõnu – Ljubimovi teater on eeskätt **rütmilise struktuuri teater**. Ljubimov ise meenutas oma raamatus, kuidas ta pärast jalalumurdu proovides karguga näitlejate kõnele rütmi ette lõi, ja seda tavalist dramaturgilist teksti lavastades. Ljubimovi lavastused on kompositsiooniliselt ja rütmiliselt raudse ülesehitusega, kuid see ei tähenda seda, et publiku reaktsioone ei arvestata, krestomaatiline on ka see näide, kuidas Ljubimov etenduse käigus tagareast näitlejatele (vastavalt saali vastuvõtule) taskulambi eri värvi tuledega näitas, kas tempot tuleb tõsta või alandada.

Ljubimovi teater oli **uute teatritehniliste vahendite** leiutaja ja kasutaja. Paljudes tema lavastustes kasutati valguseesriiet, kontravalgust. Loobudes täielikult olustikulisest ja realistlikust lavakujundusest, mängis võimas kujunduslik üksikdetail väga olulist osa. Nagu näiteks **“Hamletis”** (1971, peaosas Vladimir Võssotski), kus lavakujunduslik element – lava ühest otsast teise liikuv, paks villane eesriie sümboliseeris saatust ja oli samal ajal ka ruume ja inimesi eraldavaks või ühendavaks “seinaks”. Või siis suured tähtedega mängukuubikud V. Majakovskile pühendatud lavastuses **“Kuulake”** (1967). Ainuke oluline lavakujunduslik detail lavastuses **“Aga koidikud on siin vaiksed”** (Boriss Vassiljevi jutustuse järgi, 1971) – veoauto kasti tagumise otsa porte, millel tolele ajale iseloomulik suur kiri auto registreerimisnumbriga NX 16-06, mis pöördus kord püsti, kord pikali täites mitmeid funktsioone. Oktoobrirevolutsioonile pühendatud lavastuses **“10 päeva, mis vapustasid maailma”** (1965) ootasid vaatajaid juba uksel punasõdurid, kes nõudsid pileteid ja torkasid need siis täägi otsa. Fjodor Abramovi jutustuste järgi tehtud lavastuses **“Puuhobused”** (1974) sisenesid vaatajad saali läbi lava, nägid ja said katsuda etnograafiliselt ehtsaid Siberi taluelus kasutatavaid töövahendeid.

Kuid lavatehnika rohke kasutamine ei tähendanud näitlejaisiksuse tahaplaanile jätmist. Näitleja oli siin väga tähtis. Ljubimovi teatris rohkem kui mujal oli tegemist näitlejaansambliga, üksikud tähed kerkisid siin harva ning enamuste lavastuste puhul oli tegemist trupiloomega. Ja teisiti poleks see poeetiliste kompositsioonide juures, kus psühholoogiaga polnud midagi pistmist, olla saanudki.

Selline teater sai eksisteerida vaid trupi täielikus üksmeeles ja ka raudse lavastajadiktaadi tingimustes. Näiteseltskond, kellega Ljubimov alustas “Heast inimesest...” muutus vähe ja uusi näitlejaid lisandus siia harva. Kes olid Ljubimovi näitlejad? Tuntumatest **Valeri Žolotuhhin, Venjamin Smehhov** (muide, lavastanud korra 1980-te aastate alul ka Eesti Noorsooteatris), **Alla Demidova, Leonid Filatov, Vitali Šapovalov, Žinaida Slavina**, ja kindlasti **Vladimir Võssotski**. Võssotski oli ja on tänaseni vene kultuuris omaette fenomen, tema räiged laulud ja luule muutus venelaste jaoks kultuslikuks. Ta vastandas end teadlikult ametlikule kultuurile, mis tema puhul väljendus kõiges – riietuses, olekus, käitumises, eeskätt aga käriseval häälel lauldud vanglapoesias. Ta oli bard, rahvalaulik, kel hulganesti järgijaid ja epigoone, kõige rohkem aga teda jumaldavaid fänne. Just sellisena, mustas väljaveninud sviitris ja kitarriga mängis ta Hamletit. Ja laulis oma laule. Võssotski matuserongkäik 1980.aastal Taganka teatri juurest Novodevitši kalmistule muutus üldrahvalikuks ja võimudel oli sellega palju tegemist.

Kuid mida kujutasid sisulises plaanis Ljubimovi lavastused? Anatoli Smeljanski nimetab oma raamatus Ljubimovit **teatrihuligaaniks**. Ljubimovi lavastuste kõige iseloomulikumaks eripäraks oligi see, et iga lavastusega kaasnesid suuremad või väiksemad skandaalid. Peeaegu iga lavastuse kohta räägiti

teatriringkondades anekdootlikke lugusid, kuidas üht või teist misanstseeni või detaili püüti ametlike ringkondade poolt välja kärpida või ringi teha. Nii näiteks lavastas Ljubimov 1981.a. **Tšehhovi “Kolm õde”**. Lavastusega avati Taganka Teatrile ehitatud uus maja. “Kolme õe” finaalis avanes publikule ootamatult vaade tänasele Moskvale Taganka väljakule suunduval tänaval (lava üks külgseintest avanes ja vaatajad nägid tänast elu). Kogu lavastuse tegevus oli aga Prozorovite majas, mis kujutas peaaegu varjamatult sõjaväekasarmut kogu oma räpasuse ja mustusega. Nagu teada, tuli näidendis Veršinin Moskvast ning kontrolletendusel oli tal käes suur võrk täis apelsine (selgituseks tuleb üelda, et tollal, 1980-tel käis kogu Venemaa Moskvast apelsine ostmas, mujal – ka Eestis – neid müügil lihtsalt ei olnud). Kontrolletendusel tekitas see võimukandjates suurt pahameelt ning esietenduseks kästi võrk apelsinidega välja jätta. Pärast emigreerumist, välismaal, ütles Ljubimov, et selle detaili pani ta võimude tähelepanu kõrvalejuhtimiseks meelega suisse, teades juba ette, et see vastuseisu tekitab ja selle üle diskussioon algab. Mis aga jäi, oli räpane kasarmu ja selle kõrvutamine tänase Moskvaga.

Ükskõik, millise lavastusega polnud tegemist, ikka leidsid kultuuriametnikud – ja tagantjärele peab tunnistama, et õigusega – neist vihjeid ja viiteid, mis panid kahtluse alla nõukogude süsteemi inimlikkuse ja eesrindlikkuse. Algas see juba tema esimesest lavastusest “Hea inimene Sezuaniist”, kus songides kõlas lugu sellest, kuidas kuulekas lambakari viib oma naha ise valitsejate ette. Ja lõppes Ljubimovi NSV Liidust lahkumisega, mille otseseks ajendiks olid vastoludega lavastuse “Boriss Godunov” väljatoomisel 1983.a. Kogu tema loominguline biograafia koosnes lubatava/lubamatu piiril mängimisest. Ta kompas pidevalt nõukogude bürokraatia raame ja sellega laiendas neid ise. Sellest kõigest annab tunnistust tema mälestusteraamat. Ta tunnistab seal ka iseendale, et pärast naasmist kodumaale 1988.a., mil lubatavuse piirid hakkasid järsult laienema ja sellel piiril mängimine ei pakkunud publikule senist närvikõdi, tundis ta ise jalgealuse kadumist. Korraga ei osanud ta enam aimata publiku meeleolusid, sest see müür, mille vastu ta varemalt iga oma lavastusega võitles, oli kadunud. Ta ei teadnud enam, mille vastu nüüd olla saab.

Mis see siis oli: kas need lavastused kajastasidki ainuüksi nn sotsioloogilist fenomeni, olid mõistetavad (ja nauditavad) üksnes nõukogude süsteemi kriitikana? Ljubimovi loomingut saab ka nii vaadelda, kuid kunstilises mõttes neid ainuüksi poliitilise kriitikana võtta oleks ilmne lihtsustus. Selles veenab ka see, et need lavastused leidsid väga hea vastuvõtu Euroopas. Emigratsiooniaastatel lavastas Ljubimov õige agaralt nii draama- kui ooperiteoseid ning reeglina oli nende vastuvõtt ja kriitikasuhe väga positiivne. Seega, õigem oleks rääkida nende lavastuste laiaast ampluaast – tugevale ja nauditavale kunstilisele küljele lisandus ja oli kunstilise struktuuri üks olulisemaid komponente – **publitsistlikkus**. See publitsistlikkus, päevakajalisus võimendas lavastuste kunstilist üldsõnumit ja kunstiline üldsõnum andis publitsistlikkusele ambivalentsi, mitmetimõistetavuse, mis ju kunstiteost alati rikastab.

Samas tekib Ljubimovi lavastuste juures veel teinegi küsimus: kui need olid sedavõrd kriitilised poliitilise süsteemi suhtes, miks neid siis ikkagi lubati, miks Ljubimovit juba enne 1983.a. ei kõrvaldatud aktiivsest loomingulisest tegevusest? Taganka teater oli ju 70-tel ja 80-tel vaieldamatult Moskva ja vaata, et kogu NSV Liidu kõige suuremaid publikumagneteid, kuhu piletit tavamüügist oli võimatu saada. Miks teda siiski taluti? Sellel oli ilmselt õige mitu põhjust. Esiteks oli Ljubimov lavastamist alustades juba elu- ja ka sõda näinud mees, pealegi valitseva partei, NLKP liige. Tema teatril oli kohe algusest peale küllaltki suur autoriteet ja mõju nii ametlikes kui kunstiringkondades. Teatris töötas nn ajustrust, kuhu kuulusid väljapaistvad luuletajad (eestlastele Pärnu kaudu hästi tuntud David Samoilov, ametlikult kõrgelt hinnatud Jevgeni Jevtušenko ja Andrei Voznessenski), ajaloolasi, teadlasi, filosoofe, kirjanikke, kellel kõigil oli suur mõju nii ühiskondlikule kui ka ametlikule arvamusele; nii näiteks kuulus Ljubimovi sõpruskonda tuntud akadeemik Pjotor Kapitsa. Ljubimov oli üsna osav kasutama ka partokraatilisi vastuolusid. Kui Moskva linnapea Jevgeni Grišini initsiatiivil anti välja käskkiri Ljubimovi vabastamiseks teatrijuhi kohalt, kirjutas ta isikliku kirja Leonid Brežnevile ning ülembojaar lubas tal armulikult oma tööd jätkata, vaatamata sellele, et alandlikkust oodata oli Ljubimovilt tulutu. Samamoodi kasutas ta ära ka KGB juhi Andropovi leplikku suhtumist, kes olles siis juba parteijuht, lubas Ljubimovil anda ühe (!) avaliku etenduse, mis oli pühendatud Vladimir Võssotski mälestusele. Moskva teatriringkondades seostataksegi segadusi “Boriss Godunovi”

väljatoomisel (mis viisid Ljubimovi emigreerumiseni) Brežnevi ootamatu surma ja ametlike ringkondade tollase peataolekuga. Puudus selgus ja seisukohad, mida lubada, mida mitte. Anekdootlik oli lugu selle lavastusega veel sellegi tõttu, et ametlikult keelatud näidati “Boriss Godunovi” kinnistel läbivaatustel kultuuriringkondadest täissaalile oma kümme korda.

Ja veel Ljubimovi talumise kohta: ei saa jätta arvestamata ka asjaolu, et valitsusringkondadel oli kasulik säilitada Moskvas üks kriitiline teater, mida kõigile kõrgetele külalistele nõukoguliku demokraatia ilminguna näidata. Pealegi kasvas Ljubimovi rahvusvaheline tuntus õige kiiresti selliseks, mis teatri sulgemise korral võinuks tähendada rahvusvahelist skandaali.

1983-1988 viibis Ljubimov emigratsioonis, kusjuures talt võetakse ka Nõukogude kodakondsus. Ta lavastas paljude Euroopa riikides (Itaalias, Inglismaal, Saksamaal, Rootsis, Austrias), aga ka Ameerikas. Ljubimov armastas väga Fjodor Dostojevski loomingut. Nii lavastas ta “**Kuritöö ja karistuse**” 1978.a. Ungaris, enne veel, kui ta tegi seda Tagankal 1979.a. Hiljem lavastas sama dramatiseeringu veel Londonis (1983), Viini Akadeemilises Teatris (1984) ja Arena Stage’s (USA; 1987).

Välismaal olles lavastas ta tihti ka oopereid. Ljubimovi emigratsioonis viibimise ajal juhtus Taganka teatriga (mis alates juba 1981.a. töötab kahel laval: vanale hoonele ehitati külge uus teatrisaal) imelikke asju. Trupp, mis põhimõtteliselt oli töötanud vaid ühe lavastajaga (mõningate väga üksikute eranditega), oli korraga täielikus segaduses. Ljubimovi lavastused olid väga tugeva struktuuriga ja elasid täisverelist elu kümme aastat, kuid teater ei saanud eksisteerida ilma lavastajata. Lahendusi otsiti nii teatris kui väljaspool, kuid neid ei leitud. Ja siis kasutasid Moskva kunstiametnikud jesuiitlikku võimalust hävitada korraga kaks väljapaistvat lavastajat, nii Ljubimov kui ka **Anatoli Efros** (kellest lähemalt edaspidi). Viimasele tehti ametlik ettepanek siirduda Taganka peanäitejuhiks, ülesandega päästa trupp ja teater hävingust. Efros ei võtnud alul ettepanekut tõsiselt, kuid probleemid enda näitlejatega Bronnaja teatris ja soov panna end proovile, võttis lõpuks võimust ning ta nõustus.

Sellega ei olnud nõus aga Taganka näitlejad, kes keeldusid Efrosiga töötamast. Piiri tagant õhutas neid meeleolusid ka Ljubimov. Närviline õhkkond Taganka ümber jäi püsima aastateks. Efros tõi siin lavale õige mitu tükki: **M. Gorki “Põhjas”** (1984), **Molière’i “Misanthroop”** (1986), veel mõned lavastused, kuid siis – 1987 aastal ütles tema süda üles ning Taganka teater oli taas ilma juhita.

Teatri etteotsa, kunstilise juhi kohale asus “Boriss Godunovi” nimiosa täitja **Nikolai Gubenko** (hilisem Venemaa kultuuriminister). Ka see ei meeldinud Ljubimovile (ta kahtlustas juba varem Gubenkot karjerismis), ega ka osale trupist. Nii laguneski trupp kaheks, Gubenko töötas osaga uues majas, vanas jäid tööle Ljubimovi tagasitulekut ootavaid näitlejaid.

1988 tuli Mihhail Gorbatšovi kutsel ja vabandusel tagasi Ljubimov. Näitlejate vaimustusel polnud piire. Ta asus kohe energiliselt tööle ja taastas rida keelatud ning vahepeal varjusurmas seisnud lavastusi. Kuid olukord Venemaal 1990-tel oli hoopis midagi muud kui varem ja publik enam ei tungelnud Taganka teatri uste taga. Ka varem tormilist vastuvõttu teeninud stseenid ja vihjed ei töötanud. Räägitakse Ljubimovi ja Taganka mandumisest, kuid sellegipoolest teeb väsimatu Ljubimov mitmeid õnnestunud ja soodsa vastvõtu leidnud lavastusi. Nende seas “**Doktor Živago**” Boriss Pasternaki järgi (1993), **Euripidese “Medea”** (1995), “**Vennad Karamazovid**” Fjodor Dostojevki järgi (1997) ning lavastab palju ka välismaal.

Olulisemad J. Ljubimovi lavastused, millest ülal juttu polnud:

- **B. Brecht “Galilei elu”** (1966);
- **Boriss Možajevi** jutustuse järgi tehtud “**Elav**” (1968), lavastus esietendus alles pärast Ljubimovi emigratsioonist naasmist 1989.a;
- **M. Gorki “Ema”** (1969) 1967.a. lavastas “Ema” dramatiseeringu V.Panso;

- **Nikolai Tšernõševski** romaani “**Mida teha**” dramatiseering (1970);
- **Boriss Tištšenko** ballett “**Jaroslavna**” (1974) Leningradi Väikeses Ooperi- ja Balletiteatris;
- **Juri Trifonovi** jutustuse dramatiseering “**Vahetus**” (1976);
- **Mihhail Bulgakovi** romaani dramatiseering “**Meister ja Margarita**” (1977) lavastus oli külalisetendustel Tallinnas a. 2000;
- **J. Trifonovi** romaani dramatiseering “**Maja kaldapealsel**” (1980);
- Poeetiline etendus “**Vladimir Võssotski**” (1981);
- **Nikolai Erdmani** “**Enesetapja**” (1990);
- **Sofoklese** “**Elektra**” (1992);
- **F. Dostojevski** jutustuse dramatiseering “**Nooruk**” (1996);
- **Peter Weiss** “**Marat ja Markis de Sade**” (1998);
- **Aleksander Solženitseni** romaani “**Esimeses ringis**” dramatiseering “**Šaraška**” (1998).

5. Anatoli Efrose (1925-1987) teatrifenomen

Nii nagu Panso ja Ird Eestis, nii ka Ljubimov ja Efros Venemaal olid kunstnikena kaks vastandlikku loojat, samas olles ühe ajastu lapsed. Panso ja Irdi lavastuslaadid olid erinevad ja nii ka Ljubimovil ja Efrosel. Ljubimov oli oma tänaseks lahkunud rivaalist seitse aastat vanem ja alustas ka näitlejana aktiivset teatritegevust varem. Lavastajatöö juurde jõudis Ljubimov aga enam kui kümme aastat hiljem ning võib-olla just see, et 1960-te aastate keskel ja teisel poolel oli sedavõrd aktuaalne ühiskonnakriitiline ja publitsistlik hoiak, määraski see tema lavastuslaadi.

Efros lõpetab GITIS-e Maria Knebeli õpilasena 1951.a. (tuletame meelde, et sama õpetajaga seonduvad nii Voldemar Panso kui ka Kaarin Raid. Anatoli Efrost peab oma õpetajaks aga Ingo Normet). Nii väljakujunenud lavastuslaadilt kui ka oma õpetajate poolest oli Efros palju lähemal vene traditsiooniliseks kujunenud Stanislavski koolkonnale, mis tähendas antud juhul psühholoogilist süvarežiid. Ometigi oli see midagi hoopis muud kui tavapärane stanislavskilik lähenemine. Ei saa öelda, et Efrose lavastustes oleks publikul sedavõrd suur ja otsene roll kui Ljubimovi lavastustes. Ometigi eeldasid ka Efrose lavastused publiku aktiivset suhet, kuigi seda ei rõhutatud ega provotseeritud. Side publikuga oli siin pigem sisemine, Efrose näitlejate läbielamised oma rollis olid iseloomulikud tollele ajale, 1960-te aastate ühiskondlikule tõusule. Efrose näitlejad lähendasid mängitavaid karaktereid tolle aja inimestele. Võib-olla just seepärast tuli Efrosel eriti oma loometee alul tihtilugu kuulda ränki süüdistusi. See, et ta moonutab klassikat (aga klassika jäi Efrosel elu lõpuni kõige olulisemaks aineseks). Eriti rängad olid süüdistused venelaste jaoks pühaks muudetud Tšehhovi näidendite ja tegelaskujude kohta. Mis seal salata, eks ta ju tegelikult moonutaski klassikat, kuid kas seda saab siis patuks pidada? Seda enam, et Efrose lavastuste kaudu muutus see nahkne klassika korraka lähedaseks tänapäevale. Võimudele see aga ei meeldinud. Efros nägi ja tunnetas tänases päevas probleeme, mis läksid lahku ametliku ideoloogia tänapäevakäsitlest, kuigi ei teoretiseerinud selle üle. Ta tunnetas aega ja ruumi intuiitiivselt. Nägi ja tunnetas Nõukogude ühiskonna inimeste võõrandatust ühiskonnast ja üksteisest, seda aga ei oleks ju tohtinud olla. Kuid Efros, erinevalt

Ljubimovist, ei väljendanud seda publitsistlikult, otseste mõttekonstruktsioonide abil, vaid kaude, oma tegelaste hingemaailma painete ja pingete kaudu. Kui lugeda Efrose artikleid ja raamatuid, võib veenduda, et oma olemuselt oli ta intuitivist, kes ei armastanud teoretiseerida ja kontseptsioone konstrueerida. Ta mõistis ühiskondlikke probleeme südamega ning oskas seda näitlejatele selgeks teha läbi karakteri ja inimsuhete. Tema parimaid lavastusi on võimatu ümber jutustada, see on nagu muusika, mida üleliia teoretiseerides võib vaid labastada. Efros nõudis näitlejatelt proovides improvisatsiooni, üleüldse oli **prooviprotsess** tema jaoks loomingu kõige tähtsam element. Ega juhuslikult ei nimetanud ta oma raamatute seeriat pealkirjaga “Proov – minu armastus”. Seda lavastuslaadi võib nimetada ka **peenpsühholoogiliseks režiiks**.

Pigem võib ühendusjooni näha Efrose ja Jefremovi lavastuslaadides. Nad alustasidki koos, Jefremov mängis mitmes Efrose lavastuses. Nad olid koos Moskva Kesklasteteatris, kuhu neid kutsus Kunstiteatrist minema löödud Maria Knebel. Nad mõlemad vaimustusid Viktor Rozovi dramaturgiast, Efros lavastas pea kõik tema näidendid. Siis, 1956.a. suundus Jefremov “Sovremennikusse”, kuhu ta muide kutsus lavastama ka Efrost. Jefremovi lavastuslaad, võib-olla seepärast, et tema tegevus oli rohkem seotud juhtimisega, väljus Stanislavski traditsioonidest ühiskondlik-poliitilises suunas. Efrose lavastuslaad, nii nagu ka Stanislavski oma, eiras põhimõtteliselt ühiskondlik-poliitilist otsest temaatikat. Efros ei tahtnud tegeleda juhtimisega, kuid mingi marssalikepike peitus ilmselt temagi paunas ja kui ta juhi peibutavatele ahvatlustele mõnikord ka järele andis, kippusid sellega alati ebaõnnestumised kaasas käima.

Nii kutsuti ta pärast mitmeid õnnestunud lavastusi Lasteteatris (Viktor Rozovi näidendite lavastused, Aleksander Hmeliku “Minu sõber, Kolka!”) **Moskva Lenkomi nim. Teatri** peanäitejuhiks 1964.a-l. Kas juhuslikult, või mitte, kuid just samal aastal asus ka Ljubimov Taganka teatri etteotsa. See oli suurte ühiskondlike lootuste ja ootuste aeg. Ja kuigi Efros sai Lenkomi teatris olla vaid kolm aastat, muutis tema töö seda teatrit tundmatuseni (nagu ka Ljubimov Tagankat). Efros tõi sellesse teatrisse loomingulise elu, teater muutus Moskva kunstiringkondade **kultusteatriks**. Moskva ja kogu Venemaa ühe kõige prestiižsama lavastaja maine jäi Efrosegaga kaasas käima kuni elu lõpuni. Kõik, mis ta tegi, sattus koheselt kriitika ja avalikkuse huviorbiiti, tal olid nii kriitikute seas kui ametlikes ringkondades omad sõbrad ja vaenlased. Tema lavastustele piletit saada oli tõeline õnn ja nagu tollal tavaline, müüdi Efrose etendustele pilet koos kahe mittepopulaarse teatri piletiga. Piletid olid odavad ja õnnega olid sel juhul koos nii ostja, piletilevitaja kui ka mitteküllastatavad teatrid, kuna arvestust peeti mitte küllastajate, vaid müüdud piletite järgi. Kuid olla kunstiringkondades kultusteatriks tähendas nõukogude ajal igal juhul suuremaid või vähemaid sekeldusi võimuringkondadega. Ja kuigi need lavastused erinevalt Ljubimovi omadest ei sekkunud otseselt ühiskondlikesse probleemidesse, hakkasid õige pea kostma angažeeritud kriitikonna poolt raevukaid süüdistusi klassika moonutamise ja nõukogude tegelikkuse ebaõiges peegeldamise kohta. Põhimõttelisi lavastusi jõudis Efros Lenkomi nim. teatris teha selle aja jooksul vähe, kuid need vähesedki olid seda kõnekamad: 1965.a. Arbuzovi “Mu vaene Marat” ja Eduard Radzinski “Tehakse filmi”, 1966.a. Tšehhovi “Kajakas” ja Mihhail Bulgakovi “Molière” (neist lähemalt allpool). Kaks viimast tekitasid skandaali. Võimude ebasoosingule lisandus, nagu sellistel juhtudel ikka, ka teatrisisesed vastuolud mõnede näitlejatega, kes tundsid end uue pealavastajaga mitte sobivat. Efros erinevalt Jefremovist ja Ljubimovist polnud ei diplomaat ega ka diktaator. Võimudel oli teda õige lihtne nurka suruda ja siis ta vabastada.

Kuid Efros ei lasknud end häirida. Oma peanäitejuhi kohalt vabastamist ta pikalt üle ei elanud. Ta viidi (tollal kehtis reegel, et mitte lavastaja ise ei saanud valida endale meelepärast teatrit, vaid ta pidi alluma ametnike soovile) üle teatrisse, mis kandis kunagi Juuditeatri nime ja kus tollal mängis kuulus Solomon Mihoels. Kuni tänaseni kannab see teater asukoha järgi Malaja Bronnaja Teatri nime. Muidugi ei jäänud Efros enam peanäitejuhiks, pealegi oli sellel teatril juba oma peanäitejuht – Aleksander Dunajev. Juhtus ime – Dunajev, iseenesest silmapaistmatu lavastaja, aktsepteeris nii Efrose loomingulist potentsiaali kui ka tema soovi tuua endaga kaasa oma peamised näitlejad. Võib vist öelda, et eelkõige tänu Dunajevi tarkusele puhkes Efrose talent õitsele just Bronnaja teatris ja 17-ne loominguliselt viljaka aasta jooksul tegi Efros lavastusi, mis on jäänud vene teatri kullafondi. Ta töötas palju ja mitte ainult teatris. Küllaltki aktiivselt

lavastas ta ka televisioonis, mille eripäraks antud juhul on see, et enamikus on need telelavastused filmilindil tuleviku jaoks säilinud.

1983.a. emigreerus Ljubimov ning võimud tegid Efrosele ettepaneku asuda päästma Taganka teatrit. Efros ei kiirustanud nõusolekuga – ta aimas, mida see endaga kaasa toob. Muuhulgas pidas ta nõu ka Jefremoviga, kes teda samuti hoiatas, kuid lõppude lõpuks otsustas Efros siiski uuesti katsetada peanäitejuhi kohuste täitmisega. Siinkohal tuleks kindlasti lisada, et just siis oli Efrose läbisaamine oma kõige lähemate näitlejatega Bronnajaal (Lev Durov, Nikolai Volkov jmt) mitte kõige parem ning Efros lavastas õige tihti külalisena Jefremovi juhitud Kunstiteatris). Tema läbisaamine Ljubimoviga enne ei olnud küll pilvitu – nagu see suurte rivaalide puhul tavaline, kuid ka mitte konfliktne. Efros kutsus Ljubimovit oma telelavastustesse (nii mängis Ljubimov peaosas Efrose telelavastuses “Mõned sõnad härra Molière’i auks” 1973). Suure erandina oma teatris kutsus Ljubimov Efrose Tagankale 1975.a. “Kirsiaeda” lavastama. Tõsi küll, ta ise hoidus kramplikult proovidest kõrvale ja püüdis igati varjata oma kriitilisust selle lavastuse suhtes. Lavastus ise osutus aga õnnestunuks ning Efros tundis seega Taganka näitlejaid ja teatri õhkkonda. Kuid üks asi on lavastada Ljubimovi kutsel, hoopis iseasi aga tulla Ljubimovi asemele, pealegi viimase tahte vastaselt. Suur osa Taganka teatri trupist oli 1983.a. meelestatud Efrose vastu, ka kunstiringkonnad ei näinud selles sammus õigustust. Kuid on veel üks nõukogude süsteemile omane asjaolu, millega Efros ilmselt ei osanud arvestada. Kuna ametlik võim pani ta juhtima emigreerunud teatrijuhi tsitadelli, tahtis seesama võim näidata, et ta tegi õigesti ja nüüd on kõik korras ning Taganka teater on loominguliselt veelgi tugevam. Antud juhul tähendas see seda, et angažeeritud kriitika hakkas Efrose uusi lavastusi jõuliselt kilbile tõstma. See aga ärritas kunstiringkondi veelgi enam ja Efrosesse hakati suhtuma kui ametlikult protažeeritud lavastajasse, mis siis tähendas kui mitte loomingulist boikotti, siis maitsekujundajate ebasoosingut igal juhul. Olenemata lavastuse väärtustest või puudustest.

Pinged Efrose ümber ja sees kasvasid üle pea ja pole mingi ime, et ka see peanäitejuhi ametipost jäi lühiajaliseks. Jällegi saatuslikud kolm aastat. Kuid nüüd ei juhtu ime, Efros suri 1987.a. infarkti. Vaidlused viimase kolme aasta tähenduse ja Efrose isiksuse üle pole aga vaibunud tänaseni.

Missugune oli Efrose loomelaad ja kuidas avaldus see tema lavastustes?

- Efrosele oli lähedane stanislavskilik kunstitunnetus;
- ta oli nn suure plaani režissöör, tema jaoks oli kõige tähtsam näitleja kaudu avalduv emotsioon ja mõte;
- näitleja on teatris kõige tähtsam, kõige olulisem lavastuse komponent (ta ise rääkis ja kirjutas näitlejast kui “paljastatud närvist”);
- oluline on **oma** näitlejate, **oma** trupi olemasolu (Olga Jakovleva, Nikolai Volkov, Lev Durov, Anatoli Gratšov, Aleksander Širvindt, Mihhail Kazakov, Leonid Bronevoi jmt);
- lavastajakontseptsioon avaldub läbi näitleja, läbi tema **tänase** elutunnetuse;
- loomes kõige olulisem **prooviprotsess** ja intuiitiivne lähenemine materjalile, proovis pannakse paika lavastaja ja näitlejate materjali- ja elutunnetuste kooskõla;
- lavakujundus tema lavastustes oli valdavalt tinglik, ainult see, mis on vajalik näitleja esiletoomiseks ja õhkkonna kujundamiseks;
- sisulises plaanis olid pea kõik Efrose lavastused pühendatud kunstniku (või siis andeka ja mittetavapäraselt mõtleva inimese) suhetele teda mittemõistvate tavaliste inimeste ja ühiskonnaga, ta lavastas nagu kogu aeg üht ja sedasama teemat – kunstnik teda ümbritsevas vaenulikus maailmas.

Lasteteatris lavastas Efros pea kõik Viktor Rozovi näidendid ja selles võis näha nende kahe maailmatunnetuse lähedust. Rozovile jäi Efros lähedaseks ka edaspidi (üks Efrose tipplavastusi Bronnaja oli “Vend Aljoša”, mille Rozov tegi Dostojevski “Vendade Karamazovite” põhjal). Kuid Lasteteatri perioodi üheks põhimõttelisemaks lavastuseks kujunes **A.Hmeliku “Minu sõber, Kolka!”** (1959). Esimest korda ja lõplikult loobus Efros kinnisest nn paviljonikujundusest. Siin oli tegemist koolimiljööga, kuid lavastuses polnud mingeid klassiruumi ega muid tubasid. Lavakujundus pandi paika detailide ja lavatinglikkusega. Põhiliseks kujunduselemendiks oli lava keskel asetsev võimlemiskits. Nii nagu Rozovigi puhul tavaline, oli selleski näidendis põhiline vastuolu elulisust kajastavate noorte õpilaste ja tardunud elutunnetusega õpetajate vahel. Kuna tegemist oli aga nn sulaaja algusega, siis igasugune uus võeti publiku poolt vaimustunult vastu.

Lenkomi nim. Teatris lavastas Efros jätkuvalt **Rozovit** (“**Pulmapäeval**” 1964), kuid lisandusid ka **Aleksei Arbuzov “Mu vaene Marat”** 1965 ning **Eduard Radžinski “104 lehekülge armastusest”** 1964 ning “**Tehakse filmi**” 1965. Kõige rohkem andis aga Efrose Lenkomis tehtud lavastustest kõneainet klassika – **Tšehhovi “Kajakas”** 1966 ning **Mihhail Bulgakovi “Molišre”** 1966. Viimased kaks lavastust olid ka teatri 1967.a. Tallinna külalisetenduste kavas ning pülvisid siin teatringkondades vaimustunud vastuvõtu.

Mida kujutas siis endast Tšehhovi “Kajakas”? Uus ja harjumatu oli juba lavapilt. Ei mingit järve ega tubasid, vaid naturaalsest puust laudadest külge- ja tagasein ning kaldpõrand. Tõeline sensatsioon kõigile teatriinimestele olid aga hästi tuntud tegelaste omavahelised suhted. 1960-te aastate teisel poolel räägiti väga palju noorest Marxist ja tema võõrandusteorias. See polnud sugugi juhuslik. Nii Lääne kui ka Nõukogude ühiskonnas levis ühiskondliku võõranduse tunnetus (mis lõppkokkuvõttes viis välja Pariisi ja Praha sündroomini aastal 1968). Nõukogude ühiskonnas sellest avalikult rääkida ei saanud, seepärast räägitigi Marxist. Efrose “Kajaka” tegelased olidki üksteisega suheldes võõrad, suhtlemise taga polnud jälgegi elavast huvist. See oli uudis ja vist küll peamine süüdistus, miks Efrost hakati Tšehhovi väärtõlgenduses süüdistama. Seevastu nooremad võtsid niisugust elutunnetust vastu vaimustusega. Selles peegeldus tõde tollase ühiskonna kohta. Niina Zaretšnajat mängis juba siis Efrose esinäitleja kuulsuse omandanud Olga Jakovleva. Oma kuulsa monoloogi esitas ta nii, et ta ei saanud isegi aru, mida öelda tahab, temas pulbitses soov saada näitlejaks ja välja provintsi ahistavast painest. Niina oli karjerist, röövlind, ja sellisena vastand noorele poeedile Treplevile (Aleksandr Smirnitiski). Suhetes Trigoriniga (Aleksander Širvindt) sulas ta lootuses leida tema kaudu väljapääs. Noor andekas kunstnik Treplev viskles mõistmist otsides, kuid ei leidnud seda ei ema ega kellegi teise, ka Niina juures. Kõik reedavad Treplevi, kõige valusam oli aga Niina suhtumine. Selles maailmas oligi andekus määratud hukule.

Veelgi otsesemalt oli kunstnikuteema seotud Efrose teise klassikalavastusega Lenkomis – **M. Bulgakovi “Molišre’s”** (1966). Veidi hiljem, 1973.a. lavastas Efros televisioonis sama materjali, millele lisas katkendeid Molišre’i “Don Juanist” ja kutsus sinna Molišre osa täitma Juri Ljubimovi. Telelavastuse nimi oli “Mõned sõnad härra Molišre’i auks”. Selle telelavastuse eetrisselubamisega oli palju probleeme, kuna temaatika oli otseselt seotud võimu ja vaimu vahekorraga. Tänu võimukoridorides tunnustatud sõprade (Juri Zavadski, kes oli Vahtangovi nim. Teatri peanäitejuht) abile see lõpuks siiski õnnestus. Kuningas Luis XIV mängis siin Leonid Bronevoi ning kuninga ja Molišre’i dialoog (filmilindil) kuulub tolle aja teatri kullafondi. Siin oli Ljubimov näitlejana kuninga iroonilise pilgu all alandlik ja leebe, kuigi igal sammul paistis välja tema vaimne üleolek.

Kuid juba tolle 1966.a. Lenkomi teatri Bulgakovi lavastuse juures osutus kunstnikuteema pidevas ebavõrdses vastaseisus võimuga vägagi aktuaalseks. Siin alandavad ja hülgevad Molišre’i nii armastatud naised kui teda omakasupüüdlikult ära kasutanud võimukandjad. Maailmakultuuri säravamaid komediantesuri laval hüljatuna nii oma näitlejate kui ka lähedaste poolt.

Sellise pessimistliku ja antinõukoguliku elutunnetusega lavastaja ei saanudki olla komsomoli nimelise teatri peanäitejuht – teatri, mis uhkustab tänaseni sellega, et tema laval oli 1920-tel esinenud Lenin. Komsomoliteater pidi väljendama elurõõmu ja optimismi.

Juba 1967.a. lõpus esietendus Malaja Bronnaja teatris **Tšehhovi “Kolm õde”**. Seda lavastust peetakse Efrose üheks loominguliseks tipuks. Selle lavastuse üle algasid suured (ja ebavõrdsed) diskussioonid. Ühel pool kunstiringkonnad, teisel võimukandjad ja Akadeemilise Kunstiteatri apoloogeid. See kõik päädis 1968.a. kevadel, mil tankimootorid Prahasse suundumiseks juba tuure kogusid, tollase NSVL kultuuriministri Furtseva eesistumisel toimunud aruteluga, kus lavastus lõplikult kalevi alla maeti.

Kui “Kajaka” tegelased olid lihtsalt võõrandunud, siis “Kolmes ões” olid kõik need protsessid märgatavalt sügavamal. Õed olid Moskvast välja aetud ja pagenduses. Moskva oli kui paleus ja samas kui utoopia, kui kaotatud vaimne kodumaa. Siin oli nii otsest vastandamist kui ka vihjeid 1940.a. Kunstiteatri “Kolmele õele”. Mingeid paralleele võis Efrose lavastuse kajana näha ka A. Šapiro Eesti Draamateatri 1973.a. kuulsas lavastuses.

1970.a. tõi Efros välja **W. Shakespere’i “Romeo ja Julia”**. See oli mingil moel paralleelne interpretatsioon Itaalia režissööri Žefferelli kuulsas filmiga. Kontseptsioon on mõlemas lähedane: tolles inimlikkust jalge alla tallavas maailmas (Pariis ja Praha 1968) pole noorte armastusel mingeid väljavaateid. Efrose juures mängis Juliat **Olga Jakovleva**. Jakovleva on tõesti omaette ja väga efroslik nähtus (nii nagu oli seda ka Võssotski Ljubimovi juures). Väga omapärase murdunud häälega, lüüriline ja samas jõuline, habras ja heitlik, ühest emotsionaalsest seisundist hetkeliselt teise visklev. Romeot mängis **Anatoli Gratšov**, samuti tüüpiline Efrose näitleja: pehmeloomuline ja kompromissialdis, kes hilisemates Efrose lavastuses oli suuteline ka kõige inimesekaugemad probleemid (näiteks tootmistemaatika) inimlikuks muutama.

Esimesel kümnendil Bronnajal, mida Smeljanski oma Efrose käsitluses nimetab õnnelikuks, lavastas Efros põhiliselt klassikat. Võib-olla see oligi Efrose loomingu kõige tulemuslikum periood, igal juhul olid sel ajal pea kõik Efrose lavastused tipptasemel, Efrose näitlejad aga nautisid oma lavastajat ja tööd.

1972.a. valmis **“Vend Aljoša”**, V. Rozovi näidend Karamazovite ainetel. Siin mängisid end suureks nii O. Jakovleva (Liiza) kui ka L. Durov (Snegirjov). Taoliste lavastuste kõige suuremaks väärtuseks oli see, et nende kangelased mõeldavad elu mitte igapäevaste ja argiste, vaid igavikuliste väärtustega. Durovi kangelane pöördus süüdistusega oma poja surmas Jumala poole. Jumal ja Saatan, elu mõtte otsingud olid tollase Nõukogude teatri juures ebaharilikult ja uudsed.

1973 tõi Bronnaja repertuaari lavastuse, mis lõikas ka rahvusvahelisi loorbereid (Grand Prix) BITEF’i rahvusvahelisel teatrifestivalil Jugoslaavias (see oli ka ainuke festival, kuhu Nõukogude teatrid tohtisid minna, ja sinnagi suunati neid riikliku valiku järgi. Seal on käinud ka K. Irdi “Tagahoovis”). Jutt on **Molišre’i “Don Juanist”**. Lavastus hiilgas erakordselt täpse režiilise lahendusega. Kahes peaosatähtjate poolest erinevas koosseisus oli tegemist põhimõtteliselt erineva lavastuskontseptsiooniga. Esimese koosseisus mängis peaosas Mihhail Kozakov, teises Nikolai Volkov. Kontrollitendusi (kus ametnikud otsustasid, kas lubada lavastust välja või mitte) oli seetõttu samuti kaks ja juhuslikult (?) sattusid nad ITI (Rahvusvahelise Teatriinstuudi) kongressiga Moskvast samadele päevadele. Rahvusvahelise teatriseltskonna juures, keda ametlikult püüti igati suunata hoopis teiste teatrite etendustele, oli Efrose lavastuse edu peadpööriv. Selle lavastuse naistemurdja oli tark küünik, elus täielikult pettunud mees, kes oli kaotanud igasuguse usu selle maailma väärtustesse. Tema teener kartis ja korruga ka vaimustus tema isiksusest, ta püüdis igati pehmeneda oma peremehe uskumatust ja pettusi.

1975 – **N.Gogoli “Naisevõtt”**. Klassikalavastus, mida mitmed kriitikud on ka Efrose parimaks hinnanud. Ka siin hiilgasid Efrose parimad näitlejad O. Jakovleva, L. Durov, N. Volkov, M. Kozakov, L. Bronevoi jt. Näidendi, mida tavaliselt tõlgendati üpris lapidaarselt ja ühetähenduslikult, tegi Efros sügavaks ja mitmetähenduslikuks. Jällegi kõitis siin igavikuliste ja argiväärtuste seos.

Samal aastal lavastas Efros **Tšehhovi “Kirsiaia” Tagankal**. Loomingulises kõrgvormis lavastajal tuli seal töötada hoopis teiste näitlejatega. Näitlejatega, kes olid harjunud Ljubimovi maneeeri ja stiiliga. Miskipärast püüdis Efros siin oma filosoofilist ja mitmetähenduslikku lavastusstiili kohandada Tagankale ja tegi oma varasemate Tšehhovi lavastustega võrreldes märksa lihtsakoelisema lahenduse. Kompromiss oma

lavastuslaadiga ei õigustanud end. Lavastuse päästsid Alla Demidova (Ranevskaja) ja Vladimir Vössotski (Lopahhin) näitlejatööd, keda alati oli huvitav jälgida.

1976.a. lavastas Efros **Shakespeare'i "Othello"**, 1977.a. **Turgenevi "Kuu aega maal"**. Eelmisel kümnendil Efrose lavastustes valitsenud püüdlused igaveste väärtuste, ilu ja armastuse poole olid siin asendumas pettumusega neis väärtustes ja lootusetusega neid saavutada. Lavastused olid lavastuslikult ja näitlejate mängu tasemelt Efrose kuldajastu väärilised, peegeldusid neis siiski juba tekkima hakkavad ebakõlad lavastaja ja näitlejate vahel. Näitlejad tunnetasid lavastaja suhtumises valitsevat ebaõiglust. Olga Jakovlevaga oli Efrosel märksa parem läbisaamine kui ülejäänud trupiga. Oli see siis ka tegelikult nii, pole lõplikku selgust. Kindlasti kajastus siin ka üldine ühiskondlik-poliitiline õhustik, mida on tavatsetud stagnatsiooniks nimetada.

Vaatamata trupisisestele probleemidele olid Efrose lavastused väljapaistavad ja muutusid koheselt teatrisündmusteks. Sellisteks olid **Ignati Dvoretiski** tänapäevateemaline **"Veranda metsas"** 1978, **N. Gogoli** "Surnud hingede" ainele **"Tee"** 1979, **Tennessee Williamsi** **"Suvi ja suits"** 1980, **Tšehhovi** **"Kolm õe"** uus versioon 1982.

Kuid mida aasta edasi, seda rohkem ilmnes märke, et Efrose kuldajastu on lõppenud. Kuid see ei tähenda kaugeltki, et huvi tema lavastuste vastu vaibus, pigem on tegemist kriitikute ja teatriteadlaste tagantjärele tehtud hinnangutega. Efrose lavastused jäid alati huvi ja vaidlusi tekitavateks.

Võib-olla, et just vastuolude tunnetamine oma teatri näitlejatega ajendas Efrost tihti lavastama väljaspool oma teatrit. Televisioonis ja õige mitmeid kordi Jefremovi kutsel ka **Kunstiteatris (Mihhail Roštšini "Ešelon"** 1975, **Molišre'i "Tartuffe"** 1981, **L.Tolstoi "Elav laip"** 1982). Efros jõudis palju lavastada ka välismaal, nii Ameerikas kui ka Jaapanis (korra seal muuhulgas Gogoli "Naisevõttu" ja Tšehhovi "Kirsiaeda").

1983.aastal üllatas Efros taas. Täiesti ebaharilikus mängupaigas Moskva Väliskunsti (Puškini nimelises) muuseumis tõi ta välja uudse lahenduse poolest palju kõneainet tekitanud **Shakespeare'i "Tormi"**.

Kuid kaks viimast lavastust Bronnaja teatris olid tähenduslikud. 1983.a. **F. Bruckneri "Napoleon Esimene"** ja 1984.a. **I. Dvoretiski "Teatridirektor"**. Neist esimesse kutsus ta nimiosasse esmakordselt näitleja väljastpoolt oma teatrit – Mihhail Uljanovi, Venemaa kahtlemata ühe väljapaistvama näitleja, kes mängis Vahtangovi nim. Teatris ja on üldtuntud oma väljapaistvate rollidega filmis. Naispeaosa mängis asendamatult O. Jakovleva. Tulemuseks oli hea ja tugev lavastus Napoleoni heitlustest naiste, võimu ja iseenda alaväärsuskomplekside vahel. Kuid Efrose enda näitlejad vaevalt, et andestasid talle peaosatäitja kutsumise väljastpoolt. "Teatridirektoris" püüdis Efros oma trupi näitlejaid taas uuele elule kaasa tõmmata. Mingil moel see tal kindlasti ka õnnestus, kuid traagiline elutunnetus elu- ja kunstimaailma kokkusobitamatusel, mis oli ka selle teatriteemalise näidendi ja lavastuse sisu, jutustades teatrijuhi ja tema näitlejate vahekorra, jäi ometigi kammertoona kõlama.

1984.a. lõpul tõi Efros Taganka välja oma esimese lavastuse Taganka Teatri peanäitejuhina. Vastuvõtt oli vastuoluline nii nagu oli vastuoluline ka suhtumine temasse Taganka näitlejate ja ka teatriavalikkuse poolt.

M. Gorki "Põhjas" ja ka üldse viimaseks lavastuseks jäänud **Molišre'i "Misantroobi"** (1986) kontseptsioonides taheti näha ja ka nähti Efrose ja Taganka teatri näitlejate omavaheliste suhete peegeldust. Teater ja elu segunesid ning üha raskem oli aru saada, kus lõppes lavastaja jaoks elu ja kus algas teater. Efros sai väga selgesti aru, et iga päev toob lähemale Ljubumovi naasmise ja tema enda vastuolulised tunded selle suhtes (ta kirjutas alla Taganka näitlejate pöördumisele lubada Ljubimovil tagasi tulla ja taas teatri etteotsa asuda) ei andnud talle asu ning suure lavastaja ja teatrireformaatori süda ei pidanud sellises situatsioonis vastu. Anatoli Efros suri 1987.a.

A. Efrose tähelepanuväärsemad lavastused teleteatris:

- A. Puškin “Boriss Godunov” (1970);
- A. Efrose kompositsioon M. Bulgakovi ja Molišre'i näidendite alusel “Mõned sõnad härra Molišre'i auks” (1973) (Molišre'i osas Juri Ljubimov);
- A. Arbuzov “Tanja” (1974);
- M. Lermontovi põhjal “Lehekülgi Petšorini päevikust” (1974);
- I. Turgenevi loomingu põhjal “Fantaasia” (1976);
- E. Hemingway “Saared ookeanis” (1978);
- W. Shakespeare “Romeo ja Julia” (1982).

6. 1970-te noor režii

1970-tel oli noorte tulek režiiisse Venemaal märksa raskem protsess kui Eestis. Tulla välja ühe-kahe iseseisva lavastusega pärast teatrikooli lõpetamist oli veel võimalik. Kuid teha endale nimi ja võita autoriteet oli juba märksa raskem. Esiteks oli noortel lavastajatel üldse raske leida tööd linnas, kus pea igal aastal lõpetas teatrikooli järjekordne lend lavastajaid ning teatrite koosseisud vanadestki pungil. Teiseks jälgisid staažikad näitejuhid kiivalt, et uustulnukad neid ohustama ei pääseks. Kolmandaks oli siin tugev ideoloogiline valvsus, sest noored tavatsesid teha kõike teistmoodi ja sugugi mitte võimutruult. Neist tulemüüridest läbimurdmine nõudis mitte ainult tugevat isiksust ja lavastajaindividuaalsust, vaid olulisel määral ka laveerimis- ja diplomaadioskusi. Valikkursuse autoril on väga selgelt meeles, kuidas kulgesid õpiajal arutelud Leningradi Teatriühingus, kus Georgi Tovstonogov noortel (ka iseenda õpilastel) pead tõsta ei lasknud. See oli aeg, kui **Lev Dodin** tegi oma esimesi lavastusi ja tekitas nendega furoori, sest need olid juba lavakeele poolest hoopis midagi muud, kui harjumuspärane teater. Nooretele kriitikutele aga meeldis see uus, kuigi kõigest ei saadud aru ja tegemist oli eksperimenteeriva teatriga.

Iseloomulik tollele ajale oli kahe särava kunstnikuisiksuse lavastaja **Gennadi Oporkovi** ja tema abikaasa **Larissa Malevannaja** käekäik. Mõlemad lõpetasid Leningradi Teatriinstituudi 1965.aastal. Tunnetades, et intensiivset tööd on võimalik teha igal pool mujal peale metropoli, suundusid nad provintsi. Mõlemad said seal teha palju lavastusi ning kui teater 1970-te algul Leningradis külalisetendustel käis, tekitas nende huvitav ja tulemuslik töö suurt vaimustust. Nüüd kutsuti nad Lenkomi nimelisse teatrisse – Oporkov selle teatri peanäitejuhiks ja Malevannajast sai kiiresti teatri primadonna. Malevannaja jäi Peterburi väljapaistvaks näitlejaks pikkadeks aastateks, paraku aga katkes andeka noore lavastaja Gennadi Oporkovi elutee juba 1970-te lõpus.

Mitmeski mõttes paralleelne oli ka abielupaar **Kama Ginkase ja Henrietta Janovskaja** (neist tuleb lähemalt juttu edaspidi) elu- ja loomingutee. Ka nemad alustasid Siberis, Krasnojarskis. Mõlemad olid lõpetanud lavastajakursuse. Ka nemad tulid sensatsioonilisteks kujunenud külalisetendustele Leningradi. Nad ei saanud küll oma teatrit, tegid lavastusi siin ja seal. Kuid neil oli juba renomee ja kuulsus, mis siis, et patriarh Tovstonogovile selline teater kaugeltki ei meeldinud.

Lev Dodin

1944.a. sündinud Lev Dodin töötas aga pärast Leningradi Teatriinstituudi lõpetamist 1966.a. ligi kümme aastat oma õpetaja Leningradi Noorsooteatri peanäitejuhi Zinovi Korogotski juures näitejuhina. Näitejuhina, kes aitas lavastajale tükki ette valmistada. 1970-te keskel hakkas Dodin teatriringkondades tähelepanu äratama. 1973.a. lubati tal esimest korda teha iseseisev lavastus **Aleksander Ostrovski** "**Omade vahel – ajame läbi**". Lavastus osutus õnnestunuks. Ja kohe muutus Dodini positsioon Noorsooteatris küsitavaks. Ta hakkas lavastama mujal. Liteinõi Teatris tuli välja tema lavastus **Fonvizini** "**Äbarikust**" 1973 (tegemist on Vene 18.saj. pärit draamaklassikaga, mida tänapäeval on harva lavastatud). Dodini interpretatsioon oli aga värske ja uudne, kuid mis peamine – näiliselt surnud ja arhailine dramaturgiline materjal hakkas järsku elama ja muutus aktuaalseks. Siin avaldus midagi niisugust, mis Dodini jaoks oli juba siis ja on ka praegu põhimõttelise tähtsusega. See on – julm, kohati sarkastilinegi kriitika vene elu ja mentaliteedi suhtes.

1974 tõi ta Väikeses Draamateatris (mis aastaid hiljem muutubki tema koduteatriks) välja **Karel Čapeki** näidendi "**Röövel**". Seda polnud varem Venemaal lavastatud. Kuid just ebaharilike materjalidega armastabki Dodin töötada. Siin tegi ta koostööd, hiljem Vene üheks väljapaistvamaks kujunenud teatrikunstniku, **Eduard Kotšerginiga** (tuletame meelde kasvõi tema kujundust Tovstonogovi "**Hobuse loole**"). "**Röövel**" oli igas mõttes eksperimentaalne, alates kujunduses kasutatud kiikudest, kuni tegelaste nihestatud suheteni välja. Nii "**Äbarik**" kui ka "**Röövel**" tekitasid ametlikes ringkondades tugevat vastuseisu ning selle vastuseisu esimeseks viiuliks oli Tovstonogov. Kui Peterburi kõrvalised teatrid oleksid olnud heas kunstilises seisus, poleks Dodinit koosseisulise lavastajana kuhugi kinnitatud. Kuid olukord oli üpris nutune ja vähegi andekaid lavastajaid otsiti tikutulega. Nii juhtuski, et 1975.a. sai Dodinist Väikese Draamateatri lavastaja. See oli tõepoolest pisike teater oma 300-kohalise saaliga, kuid samas ka küllaltki tähtsusetu teater, mille põhifunktsiooniks oli teenindada Leningradi oblasti publikut. Linnas etenduste andmine oli nõ lisaväärtus. Dodini seal töötamise ajal (aastal 1980 sai temast just selle teatri kunstiline juht) muutub aga see teater rahvusvaheliselt kuulsaks ja kuni tänase päevani viibib teater vähemalt pool hooaega välisgastrollidel.

Dodini puhul ei saa mööda ega ümber tema pedagoogilisest tegevusest Peterburi Teatriakadeemias. Kui 1978.a. tuleb tema kursusel välja lavastus "**Vennad ja õed**" **Fjodor Abramovi** romaani alusel, on selge, et see näitlejakursus on midagi erilist ja valdab oma kutset nii tehniliselt kui sisuliselt hoopis uuel tasemel. Kuid oluline selle juures on, kuidas tulemuseni jõuti. Lev Dodini lavastuslaadi iseloomustab üldiselt äärmine põhjalikkus. Ka Abramovi romaani realiseerima asudes suunduti kogu näiteseltskonnaga õige mitmeks kuuks Siberisse, kus olid toimunud romaanis kirjeldatud sündmused. Asi ei olnud mitte ainult olude, olme ja sealsete inimeste eluga tutvumises. Kogu seltskond elas seal lavastust ette valmistades seda sõja ajal toimuvat tegevust hommikust õhtuni uuesti läbi, etendus valmis kõigi ühises koostöös. Trupp otsis õigeid rütme ja lahendusi, otsiti ja kinnistati inimsuhteid ja misanstseene, improvisatsiooniliselt leitud lahendusi.

Sellele järgnesid aga uued, mitte vähemsensatsioonilised tudengitega tehtud lavastused: **Shakespeare'i** "**Asjatu armuvaev**"(1979). Järgmise kursusega valminud **F. Dostojevski** "**Vendade Karamazovite**" dramatiseering (1983) ja muusikaline etendus "**Oh, need tähed!**"(1983). Kõik need lavastused muutusid hoobilt Peterburi teatrirahva magnetiks. Ja seetõttu polegi midagi imestada, et need kaks näitlejakursust tulevad peaaegu täielikult Väikese Draamateatri koosseisu. Kursuste diplomilavastustest moodustubki aga teatri põhirepertuaar.

Kuid Dodin lavastas ka mujal. Dodini suur kuulsus Leningradis ajendab nüüd ka Tovstonogovit teda enda teatri (BDT) juurde lavastama kutsuma. Väikesesse saali **F. Dostojevski** jutustuse "**Tasase**" alusel tehtud dramatiseeringut lavastama. Peaosa mängis siin Oleg Borissov, näitleja, kes mõned aastad hiljem saab kuulsaks üle kogu Venemaa ja keda O. Jefremov kutsus Kunstiteatrisse.

1984.a. kutsus O. Jefremov Lev Dodini Moskva Kunstiteatrisse **Saltõkov-Štšedrini** romaani "**Härrased Golovljovid**" ainelist lavastust tegema. Siin mängis peaosa I. Smoktunovski. Selle lavastuse sünniloost, kui

väga valulisest ja katkemisele lähedasest situatsioonist kõneleb oma raamatus A. Smeljanski. Kunstinõukogule esitatud lavastus oli kaheksa tundi pikk ja näitlejad olid valmis lavastajat suure ja ülinõudliku töö tõttu lintšima. Lavastaja ja kunstniku E. Kotšergini koostööst sündis aga teos, mis väga sügavalt sümboliseeris tollase ühiskondliku situatsiooni traagikat ning osutus Kunstiteatri üheks kõige kunstiküpsemaks repertuaariartikliks. Lavastamise protsess ise oli aga küllaltki iseloomulik Dodini stiilile ja see avaldub tema kõigi lavastuste juures.

Dodini lavastuste ajaline pikkus paistis alati silma, kuid hoopis olulisem oli seejuures Dodini püüe maksimaalse detailitruuduse poole. Ta töötab iga lavastusega pikalt ja väga põhjalikult, püüdes saavutada iga lavahetke üksikasjalikku täpsust. Dodini lavastajakäekiri on eeskätt visuaalne, tema teatrikujundis valitseb pildiline ja muusikaline üleehtitus. Ka siis, kui tegemist on eepilise kirjandusliku materjaliga, nagu näiteks Dostojevski või Abramov, dramatiseerib ta kirjandusteose teatrikeelde ise koos trupiga. Lavastus valmib lõplikul kujul improvisatsiooniliste proovide käigus, kus nii mõnigi kord heidetakse kõrvale kõik varem leitud lahendused ja otsustatakse improvisatsiooniliste lahenduste kasuks. Ka märgib tema lavastusi täpne rütmiline ülesehitus, mis dikteerib nii näitlejate mängu, lavalise liikumise kui ka kõne. Kord leitud lavaline kompositsioon fikseeritakse täpselt ning valgus- ja muusikaline režii kulgevad ettenähtud kontuurides. Muusikaline kujundus on Dodini lavastuste juures reeglina näitlejate endi kanda. Näitlejad valdavad mitmeid instrumente ning kasutavad seda, kuid tavaliselt mitte mingite lugude ettekandmiseks, vaid misanstseenide rütmilise struktuuri kujundamiseks.

Võib-olla kõige iseloomulikumaks näiteks siin on 1994.a. valminud lavastus **“Klaustrofoobia”** (tänapäeva vene kirjanike loomingu põhjal). Iseloomulik on ka see, et selle lavastuse esietendus toimus välismaal – Pariisis, mille üks olulisemaid põhjuseid peitub asjaolus, et ulatuslike külalisetenduste kaudu on Dodini teater saanud sealt olulist abi ja toetust. On isegi öeldud (Natalja Krõmova), et Dodini kuulsus algab välismaalt. “Klaustrofoobia” aluseks on vene tänapäeva kirjanike tööd, kuid lavastus ise on valminud improvisatsiooniliste etüüdide meetodil ja sellisena ka üles ehitatud. Etenduses puudub ühtne siduv lugu. Ka pole tegelastel siin nimesid, vaid kogu trupp võtab etendusest osa tervikuna, igas etüüdis on aga igal näitlejal oma kindel roll ja funktsioon. Üle kahe tunni ilma vaheajata kestav etendus annab tervikuna pildi Venemaa ajaloolisest kujunemisest pärast Oktoobrirevolutsiooni, ja see pilt on piisavalt masendav. Võiks ehk isegi öelda, et see on lavastus vene elu totrustest, julmusest ja nõmedusest. Ometigi jääb etendusest helge mulje, ja seda eeskätt näitlejate filigraanse mängu ja sellesse sissekodeeritud igatsusest harmoonilise elu järele. See on ka lavastus, kus näitlejate endi poolt väga erinevalt tekitatud rütm (kord mingite pillide või siis kehaplastika kasutamise, enamasti aga rütmiliselt kasutatava häälega) dikteerib misanstseenide ülesehituse. Verbaalset teksti lavastuses nagu polekski, õigemini, seda kasutatakse minimaalselt. Dodini töömeetodite hulka kuulub ka näitlejate igapäevane **etenduse-eelne** paaritunnine **treening**. Eeskätt füüsiline, aga kindlasti ka häält ja psühhofüüsisist puudutav. Samas kindlustab selline training mitte ainult näitlejate füüsilise valmisoleku etenduseks, vaid olulisel määral ka seose ümbritseva elu ja selle probleemidega. Selleks mängitakse improvisatsioonilisi etüüde, milles näitlejad kordamööda annavad alguse mingi aktuaalse probleemiga (eriti oluline on see, kui treeningu järel mängitakse klassikalavastust).

Näitlejate füüsiline ja vaimne vorm kindlustab selle, et iga etendus algab maksimumilt ja kestab kõrges nivoos kuni lõpuni. Mitte mingit leierdamist ega venimist, mis muidu nii tüüpiline nii vene kui eesti teatritele. Ja ega muidu sellist kuulsust ja populaarsust saavutagi. Dodini teater on nimelt arvatud ainukese Venemaa esindajana Euroopa Teatri austavat tiitlit kandva kümne hulka. Dodini näitlejad töötavad kindlasti väga pingelises protsessis. Siin pole küll Broadwayle omast julma konkurentsi näitlejate endi vahel, kuid jäägitut pühendumist ja ennastunustavat tööd nõuab see ometi. Teater ise on siiani püsinud ühtsena, kuid Venemaal tekitab selline olukord probleeme. Dodini suhtes on välja kujunenud üpris tugev opositsioon, mis paneb talle süüks vene elu ebaobjektiivset ja julma kujutamist.

L. Dodini olulisemad siin käsitlemata lavastused:

- W. Golding “Kärbeste jumal” (1986);
- A. Ostrovski “Pankrott” (“Omade vahel – ajame läbi”) Helsingi Rahvusteater (1986);
- A. Galin “Tähed hommikutaevast” (1988);
- S. Kaledin “Gaudeamus” (tuntud ka nimetuse all “Stroibatt”) (1990);
- F. Dostojevski “Sortsid” (1991);
- A. Tšehhov “Kirsiaed” (1994);
- A. Tšehhov “Pealkirjata näidend” (1997);
- A. Platonov “Tševengur” (2000);
- A. Tšehhov “Kajakas” (2001).

Kui Dodin on tüüpiline Peterburi lavastaja ja selles väljenduvad paljus ka tema ideelised põhimõtted (teatavasti on Peterburg juba ajalooliselt alati vastandunud Moskvale just oma euroopalike arusaamade ja väärtushoiakute poolest), siis

Anatoli Vassiljev

on tüüpiline Moskva esindaja. Samasse põlvkonda kuuluvana (sündinud aastal 1942) polnud ka temal sugugi lihtne end lavastajana tõestada ja maksma panna. Erinevalt Dodinist, kes pärineb Peterburi intelligentide perekonnast, on Vassiljev pärit Doni-äärsest Rostovist (Lõuna-Venemaalt), kus ta lõpetas ülikooli keemikuna. Peale mõneaastasest töötamist jõudis ta teatri juurde ning astus 1968.a. GITIS-esse. Õppis Maria Knebeli ja Andrei Popovi juures. Üritas teha diplomilavastuse Kunstiteatris, kuid sai tunda Kunstiteatri traditsioonide ja vanakeste võimu. Lavastus jäigi tema poolt välja toomata ja see valmis Oleg Jefremovi viimistluses. Vassiljevi hinge jäi aga pakitsev haav Kunstiteatri suhtes. Võib-olla just see ajendaski teda uue teatrikeele otsinguile. Ta jõudis selleni, et teater ei saa olla omaette eesmärk, vaid vahend inimese suhtluses Jumalaga. Vaimustus Grotowskist. Pakkus kõikvõimalikke ideid lavastamiseks paljudele Moskva teatritele, kuid temast hoiti eemale kui pidalitõbisest. Alles 1970-te lõpul sai ta tänu oma õpetajale A. Popovile võimaluse töötada lavastajana Moskva **Stanislavski nim. Teatris**. Kohe pärast esimest lavastust seal hakati temast rääkima hoopis teisel toonil. Selleks esimeseks lavastuseks oli **M. Gorki “Vassa Želesnjova esimene variant”** (1978). Miks esimene variant? Krestomaatiliseks on saanud Gorki näidend, mille ta Oktoobrirevolutsiooni järel vastavalt revolutsioonijärgsetele arusaamadele ümber töötas. See krestomaatiline variant Vassiljevit ei rahuldanud ning ta pöördus kirjaniku esialgse versiooni poole. See oli põhimõtteline hoiak.

Lavastuses oli lavaline ruum diagonaalse eesriidega jaotatud kaheks osaks (hiljem kordus sama diagonaalse jaotuse printsiip teisteski lavastustes). Erinevad lava osad kandsid erinevat peegelpildilist märgilist tausta. Vassiljev vabastas ennerevolutsiooniaegse Venemaa inimesed neile tavapärastelt pandud sotsioloogilistes stereotüüpidest, mis olid levinud tänu Gorki näidendi krestomaatilisele variandile ja ajaloolistele hinnangutele. Ta vaatles inimesi psühholoogilises võtmes, mis oli dikteeritud ihade, kirgede ja varjatud komplekside poolt. Hoopis uus oli aga näitlejate lavaline eksisteerimisviis, mida tavapärase psühholoogilise realismi kategooriatega seletada ei anna. Rütm ja plastika olid siin määrava tähtsusega. Gorki näidend rullus lavastuses lahti kui detektiivne süžee, kus detailid ja teatraalsed märgid omandasid ootamatult suure kaalu ning panid vaataja mõtlema sellele, kui hukatuslike tulemustega võivad lõppeda igasugused revolutsioonid. Juba pärast seda esimest lavastust hakati rääkima Vassiljevi teatrifenomenist, kel on oma teemad, näitlejad ja suhe maailma.

Juba järgmisel aastal (1979) esietendus teine Vassiljevile suure kuulsuse toonud lavastustest – tänapäevakirjaniku **Viktor Slavkini** näidend “**Noore mehe täiskasvanud tütar**”. Tegemist oli põlvkonninäidendiga, kus 1950-te oma idealistlikest eluideaalidest ja ameerika džässist vaimustunud vene noored on pärast raudse eesriide langemist sunnitud tegema kokkuvõtte oma äpardunud elust. Mis või kes on selles süüdi? Vassiljev ei näita näpuga ei aja, ühiskondliku korra ega inimeste endi peale, ometigi on noorpõlveideaalidest järel vaid nostalgilised riismed. Ning taas (tuletame meelde V. Rozovi näidendite lavastusi A. Efrose või O. Jefremovi poolt) osutavad autor ja lavastaja Nõukogude võimustuselise karjääri teinud inimeste võõrandumisele inimlikkusest. Lavastuse novaatorlus ja suurim väärtus pole seotud süžee, kuigi see on oluline pingelooja. Ka siin oli näitlejate lavaline eksisteerimisviis eriline. Käivitavaks momendiks oli rütm, mis saatis kord rõhutatult, kord vaibunult kogu lavalist tegevust. Rütm väljendus nii muusika ja kõne kui ka igasuguste teiste (ka olmeliste) vahenditega. Rütm oli kogu aeg aiatav ja liitis lavalise tegevuse tervikuks. Teisalt lõi rütm muusikalises väljenduses illusiooni 1950-datest, mil lootused tulevikule olid veel suured ja helged. Ja julma kontrasti tänasega, mil püüdlustest ja rõõmust olid järel vaid mõranenud killud.

Lavastusel oli enneolematu edu ja Vassiljevi nimi muutus kiiresti legendiks. Tal oli oma kindel trupp, näitlejate vennaskond, kes oskas ja teadis, kuidas Vassiljeviga töötada. Kuid see töö tähendas ka tohutut pingutust, sest Vassiljev nõudis neilt täielikku pühendumist, igapäevaseid mitmetunniseid treeninguid, ilma milleta poleks olnud võimalikud sedavõrd suurt valmisolekut nõudvad lavastused.

Vassiljevi enda eksistents Stanislavski teatris osutub problemaatiliseks pärast seda, kui peanäitejuhiks määratakse Popovi asemel Georgi Tovstonogovi poeg Aleksader. Vassiljevi koos oma näitlejatega võttis enda juurde Ljubimov. Taganka teatri kaitsva tiiva all taastas ta “Vassa” ja erakordselt pika prooviperioodi järel (mis kestsid ligi kolm aastat, mil Moskva teatriringkondades tiirlesid igasugused spekulatsioonid Vassiljevi kohta) tõi lavale **V. Slavkini** uue näidendi “**Serssoo**”(1985). Ka siin kasutas Vassiljev näidendit vaid enda jaoks oluliste teatraalsete eesmärkide väljendamiseks. Oluliseks oli siin taotlus saavutada näitlejate koosmängu kaudu teatud lavaline erilaadne atmosfäär, mis võimaldaks näitlejatel tungida ammu möödunud aegade õhustikku. Möödunud sajandite vene oluliste vaimse elu liidrite (Puškin, Marina Tsvetajeva, Aleksandr Gribojedov jmt) mõtte- ja tundemaailma. Eesmärgiks oli luua side tänaste näitlejate ja ammuse aja õhustiku vahel. Selleks kasutati tuntud inimeste kirju. Vassiljev ise nimetab “metafüüsilise tegevuse meetodit” (parafras Stanislavski kuulsast “füüsilise tegevuse meetodist”). Selleks, et näitleja taolisesse seisundisse viia, oli vaja juba enne etenduse algust teha pingsat treeningut, mis selles lavastuses muudeti ka publikule nähtavaks. Treening seisnes kindlate rütmide, muusika ja plastika kasutamisel näitleja keha võimaluste avamiseks, tema psüühika viimiseks teatud vaimsesse seisundisse. Ja seda kõike tehti mängeldes, igal juhul mitte kramplikul pingutusega. Ning veel üks huvitav iseärasus – samal ajal kui Dodin vaatleb Vene ajalugu läbi sarkasmi ja kriitika, näeb Vassiljev just ajaloo vene vaimsuse jaoks tõsiselt võetavaid väärtusi. Ka õigeusk on Vassiljevile lähedane ja tõsiselt võetav väärtus.

“Serssoo” oli lavastus, mis rändas läbi kogu maailma ning 1987.a. avas Vassiljev selle ja **Luigi Pirandello** “**Kuus tegelast autori otsinguil**” lavastusega tema käsutusse antud teatrimaja (tegelikult vaid suure keldriruumi, kuid see paiknes Moskva kesklinnas paradoksaalsel kombel samal tänaval kus Meierholdi kuulus stuudio Povarskajal, pärast ümber nimetaud Vorovski tänavaks). Vassiljev nimetab selle “**Dramaatilise kunsti kooliks**” ja sellise nimetuse all tegutseb siiani. See ei olegi tegelikult teater, vaid kool-stuudio. Kui alul stuudio andis etendusi ka publikule, siis õige varsti muutus ta kinniseks, vaid Vassiljevi sõpradele ja teatraalidele avatuks. Vassiljevit ei heiduta, et tema vanad, juba väljakujunenud ja tuntuks saanud näitlejad otsustasid traditsiooniliste teatrite kasuks ja jätsid ta maha. Ta koolitab uusi näitlejaid. Juba alates 1981.a. töötas ta GITIS-es, alul A. Efrose assistendina, hiljem juba iseseisva pedagoogina. 1988.a. võttis ta vastu oma kursuse, millega ta asus tööle oma uute meetodite järgi. See tähendas pidevat eksperimenteerimist, uute plastiliste, sõnaliste ja kehaliste väljendusvahendite otsimist. Siin lähenes Vassiljev Grotowskile, mida ta ise ka kinnitab. Juba autorite nimed, kelle tekstidega ta töötab, on kõnekad – Platon, Homeros, Roterdami Erasmus, Wilde, Dostojevski, Thomas Mann, Pirandello jmt. Ta

tegeleb palju muusikaliste vahenditega, eeskätt religioosse muusikaga. Teda ei näi üldse huvitavat publikule mõeldud teater, vaid ainult teatriga eksperimenteerimine. Ja samas käib ta igal aastal oma näitlejate trupiga kõikvõimalikel teatrifestivalidel ja seal saadab teda reeglina alati suur edu. Lisaks sellele lavastab ta ka välismaa suurtes teatrites (nii toob ta Comédie Française'is välja M. Lermontovi "Maskeraadi" (1992), P. Tšaikovski ooperi "Padaemand" Weimari Saksa Rahvusteatri (1996), F. Dostojevski mitmed dramatiseringud Ungari erinevates teatrites). Nii mõnigi kord kaasnesid nende lavastustega ka skandaalid.

2000.a. külastas Vassiljev oma 1996.a. esietendunud **V. Martõnovi** muusikale tehtud lavastusega "**Jeremeja nutulaul**" ka Tallinna. Tegemist pole siingi traditsioonilise teatriga. Dramaturgilist tegevust selles pole, on ainult muusika ja laul. Vassiljevi autorlus väljendub "Jeremeja nutulaulus" kujunduses ja misanstseenides.

Viimastel aastatel on tema stuudio-laboratooriumis "Dramaatilise kunsti koolis" taas hakatud etendusi publikule andma.

7. 1980-te stagnatsiooniühiskonna teater

Milline oli stagnatsiooniühiskonna teater? Kindlasti mõjutas 1980-te aastate sumbunud sotsiaalne õhustik teatrit ja kunsti nii Venemaal kui Eestis. Peale tungisid sotsiaalse lootusetuse meeleolud, pessimism, aga kindlasti ka meelelahutuslikkus ja maneerlikkus, mis siis oli pigem "pidu katku ajal". Siin on vaadeldud eeskätt avangardset, uusi teid ja suundi otsivat teatrit, mis oli mõjustatud stagnaühiskonna painetest ja piirangutest. Kuid see teater töötas oma ideeliselt suunitluselt vastu stagnaühiskonna poolt kehtestatud ja kehtestamata reeglitele.

Kama Ginkas

lõpetas Leningradi Teatriinstituudi G. Tovstonogovi õpilasena 1967.a. Samal kursusel õppis ka tema abikaasa Henrietta Janovskaja, kellest samuti kujunes väljapaistev lavastaja. (Muuseas, Ginkase ja Janovskajaga samal kursusel õppisid ja lõpetasid ka Georgi Tovstonogovi poeg Aleksandr ja ka meie Heino Torga.) Pärast mõningaid juhuslikke lavastusi Leningradi teatrites otsustasid nad mõlemad võtta vastu väljakutse ja suundusid kaugesse Krasnojarskisse, et saada võimalus teha teatrit nii nagu nad ise kõige paremaks pidasid.

Paari hooajaga tegid Ginkas ja Janovskaja Krasnojarskis rea huvitavaid ja põnevaid lavastusi, mis Leningradi külalisetendustel tekitasid kõmu ja sensatsiooni. Keegi poleks Leningradis Ginkast lasknud lavastama ei "**Hamletit**" (1971) ega ka **R. Breadbary** "**451 kraadi Farenheidi järgi**". Pealegi oli "Hamleti" lavakujundajaks Krasnojarskis tollal veel noor ja tunnustamata E. Kotšergin, kelle loodud tunnelid ja koopad (suletud ruum!) "Taanimaa" kujundina äratasid suurt tähelepanu. Nooruke ja abitu prints kogu selle masinavärgi sees oli sunnitud alluma tugevatele. Külalisetenduste järel pakkusid mitmed Leningradi teatrid Ginkasele ja Janovskajale lavastusi ja nad tulidki Krasnojarskist Leningradi.

Leningradis valminud **E. Radzinski** "**Monoloog abielust**" (1973) Komöödiateatris ja **R. Ibragimbekovi** "**Lõvisarnane**" Liteinõi Teatris (1974) olid küll huvitavad ja mitmete esteetiliselt põnevate leidudega lavastused, kuid ilmselt ei rahuldanud täielikult Ginkase soovi teha sellist teatrit, mis kõidaks mitte ainult režiiliste lahenduste, vaid ka põhimõtteliselt uut moodi näitlejatöödega. 1979.a. valmis Ginkasel lavastus, mis pani temast kõnelema kui teatrireformaatorist. Väljaspool teatriinstitutsiooni, monoetendusena

valminud **“Puškin ja Nataly”** (lavaline kompositsioon Puškini suhetest oma naisega) oli tehtud tubateatri formaadis tollal veel täiesti tundmatu noore näitlejaga – Viktor Gvozdzitskiga. Näitleja ei püüdnudki end Puškiniga sarnaseks teha, ta mängis ja nautis Puškini-mängu, ise selle üle ironiseerides. Puškini teema on venelastele kogu aeg olnud püha, kuid siin suutis Ginkas murda läbi stereotüüpide müüri ning avada vene kuulsa poeedi suhtes uusi tahke.

Moskvas köitis Ginkas teatraalide tähelepanu kahe uuendusliku lavastusega. 1981.a. Mossoveti Teatri väikese saalis (endine pisike äärelinna kino) **Sergei Kokovkini “Viis nurka”** oli lavastatud tuntud näitlejatega, kuid nende mäng ja lavaline elu avanes siin mittetraditsiooniliselt. Sama juhtus ka järgneval, 1982.a. Kunstiteatri vastavatud väikeses saalis lavastatud **Nina Pavlova “Vagunikesega”**. Mõlemal juhul oli tegemist keskpärase, viimase puhul isegi dramaturgiliselt küündimatu materjaliga, ometigi olid lavastused köitvad ja põnevad. Mõlema puhul mängis suurt osa väikese saali fenomen, mis võimaldas lavastajal tuua näitleja publikule maksimaalselt lähedale. Kuid teisalt pani sama asjaolu näitleja väga raskesse olukorda, igasugune võlts kulmukergitus või intonatsioon lõhkunuks hetkeliselt kogu tõepärasuse. Ginkas tegi lavastustes panuse **naturalismile**, mõlemas oli kasutatud tõelisi rekvisiite ja detaile (liiv, ämbrid, tüdrukute räpane riietus esimeses; teises peegel, mis puruneb ning võimlemisstange).

Edu saatis ka teisi Ginkase Moskvas tehtud lavastusi, kuid ta suundus hoopis Soome ja Rootsi, lavastades seal viimase kümne aasta jooksul kuus lavastust. Tuntumad neist olid **“Kuritöö ja karistus”** (Dostojevski järgi) Helsingi Lilla-Teatris (1991), **“Idioot”** (1993) ja **“Kajakas”** (1996) Rootsi Teatriakadeemias, **“Macbeth”** Helsingi Linnateatris (1997). Veel lavastas ta ka Türgis ja Saksamaal.

Peale seda, kui Heta Janovskaja määrati Moskva Kesklasteatri peanäitejuhiks (1987), lavastas Ginkas ka seal, tihtilugu Dostojevskile tuginedes. Alati püüdis ta leida lavalise ruumi mittetraditsioonilisi lahendusi, mängides kord teatri fuajees, kord rõdul, kord juurdeehituses. Nii lavastas ta teatri juurdeehituses 1991.a. **“Mängime “Kuritööd”**”, kus Raskolnikovi oli kutsutud mängima Markus Grott Helsingi Rootsi Teatrist ja kus keele- ja arusaamise probleemid olid muudetud lavastuse põhisisuks. Teatri fuajees lavastas ta 1994.a. **“K. I. “Kuritööst”**”, mida mängiti ka 2000.a. lõpul Tallinna Linnateatri korraldatud festivalil “Talveõõ muinasjutt”. 1999.a. tõi välja etenduse **“Puškin. Duell. Surm”**, 2000.a. Tšehhovi tekstile põhineva lavastuse **“Must munk”**, mis valiti Venemaa aasta parimaks lavastuseks. Sama tiili oli varem pälvinud ka “K. I. “Kuritööst””.

Pjotr Fomenko

Kui 1941.a. sündinud Kama Ginkast võib stagnaühiskonna lavastajaks pidada ka vanuseliselt (kuna tema aktiivne loomeperiood oli 1980-tel), siis Pjotr Fomenko, kes oli sündinud aastal 1932 (või ka 1933.a. sündinud Mark Zahharovi) liigitamine siia nõuab selgitust. Fomenko esimene tähetund oli 1960-tel lõpus. Siis tegi ta pikka aega igapäevast ilma laiema tähelepanuta jäänud lavastajatööd Leningradis. Uuesti kerkis ta tähelepanuorbiiti aga alles üsna hiljuti, 1990-tel aastatel.

Venemaa tänapäeva üks kuulsamaid teatreid, “Fomenko Meistriklass”, on viimastel aastatel korduvalt külastanud ka Eestit. Ligi 70-nene vanameister käib oma noorte näitlejatega ise kaasas ja meil on nähtud ka tema enda viimase aja lavastusi. Fomenko lavastatud **Boriss Vahtini “Üks absoluutselt õnnelik küla”** (2000) käis 2001.a. lõpus Tartus – seda lavastust pakuti nõu dessertina festivali “Draama 2001” osavõtjatele. Ja õigesti tehti – tegemist oli tõepoolest harvanähtavalt kõrgetasemelise teatritööga. Etendust juhtis vanameister ise ja ka see asjaolu oli kõnekas. Võis veenduda, et Fomenko on ka nüüd kõrgvormis ja täis energiat teha head teatrit.

Tegelikult aga alustas Fomenko oma teatritööd väga kaua aega tagasi, juba 1960–tel aastatel. Ka tema lavastajapraktika on kestnud aastakümneid. Selle sisse on mahtunud ligi kümneaastane peanäitejuhi töö Leningradi kuulsas Komöödiateatris.

Miks siis Fomenko vahepeal üldist tähelepanu ei pälvinud? Miks alles siis, kui ta 1980-te alguses tuli tagasi Moskvasse ja asus pedagoogina tööle GITIS-sse, omandas ta oma lavastajaõpilaste kaudu kuulsuse, mis lubavad teda pidada praeguse Venemaa üheks juhtlavastajaks. Ega neile küsimustele üheseid vastuseid olegi, kuid kindlasti oli siin tegemist nii stagnaühiskonnale omaste nähtuste kui ka Leningradi ja Moskva vastandlikkusega, mis kindlasti puudutas ja puudutab ka praegu teatrielu.

Fomenko lõpetas 1960.a. Kunstiteatri Stuudio ja asus juba enne Ljubimovit Taganka Teatrisse lavastajaks. Koos Ljubimoviga tegi ta seal rea Taganka kuulsaid lavastusi ("Antimaailmad" ja "Elavad ja surnud" 1965). Tõsi küll, ta töötas nende lavastuste juures Ljubimovi käealusena. Seejärel tegi aga Fomenko kaks talle suure kuulsuse toonud lavastust, mis tsensuuri poolt keelati. Küll, mitte kohe, vaid paarikümne etenduse järel. Esimene oli 1966.a. Majakovski nim. Teatris vene klassiku **Suhhovo-Kobõlini "Tarelkini surma"** lavastus. (Meeldetuletuseks: sama autori teise kuulsa näidendi "Toimik" lavastas Eino Baskin Vanalinnastuudios 1982, V. Meierhold lavastas aga "Tarelkini surma" koguni kaks korda). Selles lavastuses lõi Fomenko kujundi Venemaast kui vanglast. Oli üsna loomulik, et sulaperioodi lõppemise aegu midagi niisugust näha ei tahetud. Kunstiinimeste ja teatraalide seas omandas "Tarelkini surm" ja tema lavastaja vaatamata kõigile piirangutele (või just nende tõttu) legendaarse tähenduse. Fomenkolt hakati ootama "pärlid". Järgmine lavastus, **Vladimir Majakovski** kuulsa "Müsteerium-buff" töötlus pealkirja all "**Uus Müsteerium-buff**" (autor Mark Rozovski) valmis Fomenkol 1967.a. Leningradi Lensoveti nim. Teatris. Ka see lavastus keelati.

Need kaks skandaali ei saanud mööduda ühest tundlikust teatriinimesest ilma jälgi jätmata. Kuid veel üks huvipakkuv märk Fomenko lavastajabiograafias. Aastatel 1968 – 1970 töötas ta asjaarmastajatest koosneva Moskva Riikliku Ülikooli teatristuudios "Lenini mäed". See oli üks omapärane nähtus Vene tollases kunstielus. Kuigi teater kujutas endast meie mõistes taidlust, tegutses seal mitmeid selle kuulsusrikka ülikooli reaalteaduste väljapaistvaid esindajaid ning sealt võrsus õige mitmeid Venemaa esimese järgu talente kunstivallas (nagu näiteks Rolan Bõkov – hilisem kuulus vene näitleja ja filmilavastaja). Ka võis see stuudio endale lubada lavastada välismaa autoreid, mida kutselises teatris teha ei lubatud.

Aastast 1972 sai Fomenkost **Leningradi Komöödiateatri** peanäitejuht. See oli omal ajal väga kuulus teater. Selle asutajaks oli Nikolai Akimov, kes kujundas teatris välja stiili, mida võiks tinglikult nimetada Vene nõukogude sürrealismiks. Et seda stiili aimata, piisab, kui vaadata selle teatri ajaloolisi plakateid, nii Akimovi kui ka Fomenko aegseid. Oma esimese lavastusega Komöödiateatris **A. Arbuzovi "See vana armas maja"** (1972) näitas Fomenko, et ta tunnetas suurepäraselt Komöödiateatri traditsioone ja eripära. See paistis välja nii kujunduses (kunstnik I.Ivanov) kui ka näitlejate mängus. See oli armas, sentimentaalne ja samas ka lüüriline lavastus, kus tegelaste käitumises ja suhtlemises oli jooni, mis tegi nad sarnasteks lindudega. Lavastuses oli palju muusikat (Fomenko kasutas ja kasutab ka praegu ära oma muusikalist haridust, mitmes oma lavastuses on ta lava taga ise viiulit mänginud). Lavastus oli veidi kummaline, sest tegelaste käitumine ja kõne, omavaheline suhtlemine oli argisest ja tavapärasest välja tõstetud ja muudetud laulvaks müsteeriumiks. Kui selline lavastus oleks sündinud täna, oleks tal ilmselt palju pooldajaid. Siis aga oli aeg teine ja teatrit oodati eelkõige sotsiaalsust, või siis naerutavat lõõgastust, mida Fomenko stiil ei pakkunud. See lavastus oli vaadates nauditav, kuid kohe järgmisel päeval ka unustatud. Ta ei tekitanud furoori ei tava- aga ka teatriinimestest publiku juures. Kriitikud suhtusid lavastusse soosivalt, kuid Fomenko eelnendud lavastuste võimsa sotsiaalse sõnumiga siin tegemist ei olnud.

Igal aastal tõi Fomenko Komöödiateatris lavale 2-3 uut lavastust, milles kõigis oli omapärane maailm ja võlu, kuid ometigi polnud ta selline jõuline lavastaja, kes teatris oma diktatuuri kehtestaks. Siin tasuks märkida selliseid lavastusi nagu **Jean Giraudoux' "Trooja sõda ei tule"** (1973), **Mihhail Roštšini "Vana uusaasta"** (1974), **Molière'i "Misanatroop"** (1975), **A. Ostrovski "Mets"** (1978). (Muide, 1973.a. külastas Fomenko Komöödiateatriga Tallinna, kaasas "See vana armas maja" ja "Trooja sõda ei tule".) Võimud polnud temaga rahul, sest ta ei teinud teatrit, mis neile meeldiks. Osa trupist polnud temaga rahul, sest ta ei teinud tööd kõigi, vaid oma näitlejatega. Temaga polnud rahul lõppude lõpuks ka keskmine, väikekodanlik vaataja, sest ta ei teinud skandaalset ega ka masside maitsele vastavat teatrit. Vaataja tuleb

komöödiateatrisse, et naerda ja puhata, aga mida teete teie, küsitakse Fomenkolt võimukoridorides? Nii juhtuski, et 1981.a., peale mitmekordseid arutelusid võimude juures, otsustatakse Fomenkost kui tülikast nähtusest loobuda ja ta läks tagasi Moskvasse.

Moskvas hakkas Fomenko tegelema (peale siin-seal teatrites tehtud lavastuste) näitlejate-lavastajate õpetamisega GITIS-es. Ja siit algaski Fomenko teine tähetund, kui tema õpilased Sergei Ženovatš, Ivan Popovski ja Jevgeni Kamenkovitš tegid pärast teatrikooli lõpetamist Fomenko kursusel lavastused, mis korraga pälvisid kogu teatraalse Moskva huvi ja hämmastuse. Ning mis veelgi huvitavam, kas nüüd oma õpilaste mõjutusest või ka iseenda ja aja muutustest tingituna, tegi ka Fomenko ise lavastusi, millest hakatakse kõnelema ülivõrdes. Aga võib-olla polegi asi Fomenko lavastajakäekirja muutumises. Aeg oli nüüd teiseks saanud ning teatrilaad, mis veel stagnaajal tähelepanu ei köitnud (otsingud teatrikeele ja kunstiliste vahendite rikastamise vallas) olid nüüd huviorbiiti jõudnud. Sellisteks palju kõneainet tekitanud lavastusteks said **A. Ostrovski “Hundid ja lambad”** (1992) ja **“Süüta süüdlased”** (1993) Moskva Vahtangovi nim. Teatris, **Olga Muhhina “Tanja-Tanja”** (1996), **N. Gogoli “Surnud hingede”** järgi tehtud lavastus **“Tšitšikov”** (1998) ja juba märgitud **“Üks täiesti õnnelik küla”** (2000) teatris “Fomenko Meistriklass”.

Mark Zahharov

on selles lavastajate reas mingil moel erand. Tema puhul on uuenduslikkus mitte lavastajakäekirjas, vaid teatri jaoks uute, eeskätt meelelahutuslike vahendite juurutamises. Need uued vahendid on seotud muusikaliga ja ka laiemalt teatri kommertsvõimaluste kasutuselevõttuga, mis NSV Liidus teatavasti oli vaikiva tõrjutuse seisundis. Juba 1960-tel oli nii Ameerikas kui Euroopas muusikal võitmas palju poolehoidjaid. NSV Liidus ei tahetud aga sellest kuuldagi. Siin oli väike Eesti pioneeri osas, kui V. Panso “Estonias” 1963.a. “Minu veetleva leedi” ja V. Rummo ning H. Tohvelmann samas 1964.a. “West Side loo” lavastasid.

Mark Zahharov oli aga Moskvas see julge, kes tõi välja muusikale, pealegi algupäraseid. Küllaltki oluline Zahharovi loomingu osa on seotud ka filmiga. Pea igal aastal tegi ta lisaks teatritööle ka uue filmi ja needki said suure publikumenu osaliseks. Ta oskas väga hästi valida ja kasutada näitlejaid, valdas hästi komöödiažanri. Vist küll iga venelane teab hästi selliseid tema filme nagu **“Kaksteist tooli”** (Ilfi ja Petrovi surematu romaani järgi) ja **“Tavaline ime”** (Jevgeni Švartsi näidendi järgi).

M. Zahharov lõpetas GITIS-e näitlejana ühiskondlikult lootusrikkal kuuekümnendate alul. Fomenko puhul oli kõneks huvitav teatrinähtus tolle aja Venemaal – Moskva Ülikooli harrastusteater. Zahharov asuski peale teatrikooli lõpetamist just seal lavastama ja tegi kaks suurt tähelepanu pälvinud lavastust. **B. Brechti “Arthuro Ui”** (1964) (tuletame meelde, et samal aastal avas oma “Hea inimesega Sezuanist” Taganka teatri J.Ljubimov) ja **J. Švartsi “Draakoni”** (1966), muinasjutuvormis näidendi, mis paljastab totalitaarse ühiskonna silmakirjalikkust. Zahharov ja tema looming on alati olnud ühiskondlikult angažeeritud. Kuid professionaalses teatris algas Zahharovi karjäär tagasilöökidega. Kaks lavastust järjest ei pääsenud publiku ette. Nii juhtus 1967.a. Moskva Satiiriteatris lavastatud **A. Ostrovski “Tulusa ametiga”**. Muide, just selle lavastusega andis Zahharov tuule tiibadesse hilisemale vene ülipopulaarsele näitlejale nii teatris kui filmis – Andrei Mironovile. Samas teatris 1969.a. lavastatud **Grigori Gorini “Bankett”** jagas sama saatust. Ka see lavastus pandi kinni. Kaks keelamist järjest pidi juba mitte enam noore lavastaja oma tuleviku suhtes tõsiselt mõtlema panema. Erinevalt oma saatusekaaslasest Fomenkost, kelle esimesed lavastused samuti keelu alla sattusid, panid need löögid Zahharovi olulisel määral revideerima oma põhimõtteid. Järgmisena lavastaski ta mitu näidendit vene revolutsioonilise klassika repertuaarist. Sellega püüdis ta ilmselt oma nime võimude silmis rehabiliteerida. See õnnestus, sest 1974.a. suunati M. Zahharov Moskva **Lenkomi nim. Teatri** peanäitejuhiks. 1967.a. oli sealt skandaaliga lahkunud Efros, nüüd tuli Zahharovil sellestki õppust võtta. Ka aeg oli teine. Zahharov asus meelelahutusliku teatri teele, välja töötama nõukogude muusikali traditsioone. Esimeseks niisuguseks lavastuseks oli Charles de Costeri “Thijl Ulenspiegeli” järgi **G. Gorini**

poolt tehtud näidend **“Thijl”**, millele muusika kirjutas Gennadi Gladkov. Lavastuses kasutati elavat muusikat, mis kõlas heatasemelise rockgruppi esituses. Lavastus osutus väga menukaks ja seda eriti noore publiku juures. 1976.a. lavastas Zahharov **“Joaquin Murieta hülgus ja surm”**, muusikali **Pablo Neruda** poeemi ainetel ja Aleksei Rõbnikovi muusikaga.

Samas reas kolmas ja kõige menukam oli aga **Andrei Voznessenski** teksti ja A. Rõbnikovi muusikaga **“Juno ja Avoss”** (1981). (Juno oli siin laeva nimi, mis siirdus 19. saj. algul Ameerikasse kaubandussidemeid arendama, mõiste “avoss” on aga puht venelik sõna ‘võib-olla’ tähenduses). See lavastus oli juba tõeline ja ka ehtvenelik rock-ooper, hoogne ja ekspressiivne, hea muusika, tugevate näitlejatööde ja suurepärase tantsunumbritega. Kuid samal ajal kindlasti ka konjunktuurne: lavastuses käsitletavat Vene ja Ameerika suhted-sidemed 19. sajandil olid unisoonis Brežnevi katsetega rajada Ameerikaga suhteid pingelõdvenemisele. Väärrib märkimist, et oma konjunktuursusele vaatamata ei pääsenud seegi lavastus võimude kahtlustest ja kiusust, kuid keelamiseni siiski ei mindud. Lavastusega käidi nii Ameerikas kui Pariisis ja omas seal suurt edu, mille tagas noorte näitlejate kõrge professionaalsus ja tugevad näitlejatööd. M. Zahharovil õnnestus oma teatriga siduda väljapaistvaid näitlejaid: tuntuim neist oli **Jevgeni Leonov**, aga kindlasti ka **Inna Tšurikova ja Oleg Jankovski** – väga tuntud filminäitlejad. Viimast, muide, nimetatakse ka vene Dustin Hofmaniks, kellega Jankovskil on ka tõepoolest mõningane välimuslik sarnasus.

Kuid ega Zahharov lavastanud ainult rock-oopereid. Ta tegi ja teeb ka tõsist dramaturgiat, kuid konjunktuursuse vari saatis teda ka siin. Ta on professionaal kõige paremas mõttes. **A. Arbuzovi “Julmad mängud”** (1979) oli tõepoolest hea ja tugev lavastus, kuid siingi võis näha soovi teha lavastust, mis meeldib nii vene kui välismaa publikule. Ja seda sentimentaalse dramaturgilise laadiga Arbuzov oma näidendites tõesti oskas. Zahharov lavastas hästi ka Vladimir Leninile pühendatud näidendeid, M. Šatrovi tükke ja kuna neis mängisid esmaklassilised näitlejad, olid needki lavastused publiku hulgas populaarsed. Novaatorlik ja julge on aga Zahharov kindlasti selles, et suurte jõupingutustega õnnestub just temal tuua lavale vene uue laine dramaturgia väljapaistvama esindaja **Ludmila Petruševskaja** näidend **“Kolm tütarlast helesinises”** (1985). Seda näidendit püüdis tsensuurist läbi suruda Jeffremov, kuid edutult. Tegemist oli täiesti uue nähtusega vene dramaturgias. L. Petruševskaja näidendi esmalavastus kutselisel laval sündis hoopis Eestis. 1978.a. lavastas Merle Karusoo tollases Noorsooteatris “Cinzano” (mis koosnes kahest lühinäidendist – “Cinzano” ja “Smirnova sünnipäev”).

Zahharovil on oma väljakujunenud lavastajakäekiri. Ta ise nimetab seda vahtangovlikuks fantastiliseks realismiks. Ta kasutab ohtralt pantomiimi, balletti, muusikat, ka igasuguseid muid tehnilisi abivahendeid lavastuste atraktiivsuse tõstmiseks. Nii näiteks võttis ta esimesena lavastuses “Juno ja Avoss” kasutusele laserkiire.

Viimastel aastatel on Zahharov püüdnud leida uusi vahendeid, et tema teater ka vabaturu tingimustes edukalt jätkaks. Selle heaks näiteks oli **Beaumarchais’ “Figaro pulm”** (1993), professionaalselt tugev, kuid kindla kommertsstiiliga lavastus. Siin oli kõik tehtud publiku püüdmiseks: kallil klantspaberil kava, ere ja meeldejääv muusikaline ning kunstiline kujundus, atraktiivsed misansteenid, aga ka pompöösses finaalis alasti naisekeha.

8. 1990-te noor režii, uued nimed, uued tuuled

1990-d aastad toovad vene teatris kaasa eelkõige teatri laialivalguva mitmekesisustumise. Teatri avangardsemas kihis toob uus aeg ilmsiks uued nimed ja nähtused. Teatrikunsti väljendusvahendid rikastuvad kiiresti. Suur osa sellest, mis end ise novaatorluseks peab, on tegelikult üsna keskpärane kommerts või siis esteeditsev hallus. Paljud lavastajad, nii väljapaistvad kui ka keskpärased hakkavad massiliselt käima välismaal. Kuulsusrikka vene teatrikunsti esindajatena on neil seal juba aprioorset edu. Välismaal mängimine on stiimul, pealegi aitab see teatreid rahaliselt paremini toime tulla, sest riiklik toetus on napp. Samas ilmneb sama tendents, mis meilgi – rahvas ei käi enam nii palju teatris ja teater on minetanud ühiskondliku tõe kunstilises vormis kuulutamise funktsiooni. Üha selgemalt avaldub teatri meelelahutuslikkus, kommertsialiseerumine. Kuid siin huvitab meid eelkõige teatri kunstilise novaatorluse teema ja ka 90-te noores režii avaldub see kõigele vaatamata üsna jõuliselt. Moskva ja Peterburg on miljonilinnad ja seal leidub alati piisavalt publikut, kes tahab näha ja hindab avangardset teatrit.

Aleksandr Galibin

on noor ja lootustandev Peterburi lavastaja, kuid õppinud on ta hoopiski Moskvas **Anatoli Vassiljevi stuudios**. Galibin peab Vassiljevit oma õpetajaks kõiges, nii ellu kui teatrisse suhtumises. Tema jaoks on oluline Venemaa rikas hingejõud. See avaldub läbi ajaloo ja inimeste. Ta rõhutab teatris ühise ansambli, koostegutsemise olulisust. Temast hakati rääkima ja kirjutama pärast seda, kui ta 1992.a. lavastas Peterburi Noorsooteatris lavastuse keerulise nimega “**La Funt in der Luft**”. Selles püüdis ta väljendada praeguse ajastu hinge. Nii see kui ka järgnevad tema lavastused kuuluvad kindlasti eksperimentaalse teatri valdkonda. Galibin armastab oma lavastustes kasutada palju muusikat ja plastikat, samuti ka tsitaate teiste lavastajate töödest. Tema lavastatud **Tšehhovi “Kolm õde”** (1993) Liteinõi teatris ongi omapärane selle poolest, et paralleelselt laval toimuvaga kostub raadiost katkendeid sama näidendi Stanislavski ja Nemirovtš-Dantšenko kuulsatest Kunstiteatri ajaloolistest 1901 ja 1940.a. lavastustest. Galibini lavastuse sõnum on pessimistlik – selles majas ja nüüd pole enam elu. Elu ja unistused olid siis, läbi raadiokrabina kostunud elus ja teatris.

1994.a. valmis Galibinil Liteinõi teatris lavastus kaasaja vene kirjaniku **Mihhail Bogomolnõi** näidendi järgi “**Tervituste harf ehk Itaalia trupi mõningad variatsioonid flöödi mahedal saatel peenelt tunnetavale keisrinnale**”. See pika ja lohiseva nimega lavastus oli üksjagu esteeditsev, kus paraleelselt vene keelega kõlas nii prantsuse kui itaalia keel. 1997.a. tõi ta publiku ette **Mihhail Ugarovi** näidendi ainetel valminud lavastuse “**Linnaromanss**”. Erinevalt eelnevatest oli see lavastus vägagi publikusõbralik. Rajanes paljuski improvisatsioonile, etendused olid vägagi erinevad, sest seal paluti publikul tegevusest osa võtta, kohalikke kuulujutte ja anekdoote rääkida. See oli publiku seas populaarne lavastus, mida tuldi vaatama lõõgastumise eesmärgil. 1998.a. tõi Galibin Aleksandra Teatris (nii taastati 1990-tel aastatel teatri nimes selle rajaja keisrinna Aleksandra nimi) välja **N. Gogoli “Naisevõtu”**, 1999.a. **P. Tšaikovski** ooperi “**Padaemand**”.

Ivan Popovski ja Sergei Ženovatš

on mõlemad Fomenko stuudio õpilased, kuid tänaseks endale juba nime teinud lavastajad. **Popovski** (sünd. 1969) on pärit Makedooniast ja astus GITIS-esse 1988.a. Juba 1991.a. sai ta Vene Teatriliidu preemia “Hooaja nael” selle eest, et lavastas GITIS-e ruumides **Marina Tšvetajeva** näidendi “**Seiklus**”, kus kasutatakse ootamatult uudselt ruumilisi efekte. 1993.a. sai temast peale stuudiumi lõpetamist “Fomenko Meistriklassi” pedagoog. 1993.a. lavastas New Yorgi Phoenix Ensemble’s **V. Majakovski “Sauna”**.

1994.a. esietendus Pariisis teatris “Odeon – Euroopa teater” tema “Fomenko Meistriklassi” näitlejatega valminud **Aleksandr Bloki** näidend “**Väike palagan**”.

S. Ženovatš (sünd. 1957) lõpetas Fomenko õpilasena GITIS-e juba 1988.a. Ta on käesoleval ajal samuti “Fomenko Meistriklassi” juures õpetaja, kuid samal ajal ka Malaja Bronnaja teatri peanäitejuht. Eesti publik on näinud tema “Fomenko Meistriklassi” näitlejatega tehtud **I. Turgenevi** “**Kuu aega maal**” (1996). Teda on nimetatud kõige tugevamaks ja terviklikumaks Fomenko õpilastest, tema lavastustes pole tänapäeval nii moodsat irooniat ega sappi. Tema tuntumad lavastused on **Shakespeare'i** “**Kuningas Lear**” (1992), mis pälvis tunnustust ülevenemaalistel teatrifoorumitel. Selle lavastuse puhul on rõhutatud seda, et siin on ajalooliselt mastaapne näidend muudetud kammerlikuks perekonnatragöödiaks. 1995.a. tegi ta **F. Dostojevski** romaani “**Idioot**” ainetel triloogia Bronnaja teatris.

Vladimir Mirzojev

on tüüpiline Moskva uue põlvkonna lavastaja, kes enne 1994.a. Stanislavski nimelises Teatris tööleasumist töötas viis aastat Kanadas ja sai seal indu oma lavastajakäekirja väljakujundamisel. Praeguseks on Mirzojevi lavastused muutunud Moskva teatripubliku magnetiks ja seda eeskätt tema lavastuste atraktiivsuse ja ekspressiivsuse tõttu. Oma lavastustes kasutab ta innukalt ja oskuslikult kolme massikultuuri elementi (banaalsus, seks ja muusika). Ometi ei saa tema lavastusi lugeda massikultuuri nähtuseks, kuna neis on peale banaalsuse ka iroonia sellesama massikultuuri suhtes. Mehed tema lavastustes on tavaliselt naiselikud, naised aga rõhutatult erootilised. Ta on julm vene elu nõmeduse ja inimeste suhtes ning otsib küsimustele vastuseid allpool vööd. Mõned aastad tagasi tõi ta lavale **N. Gogoli** “**Revidendi**” ja tekitas sellega furoori. Sellist vaba lähenemist klassikale ei osanud keegi oodata. **B. Shaw** “**Miljonäriproua**” (2001) lavastusega kinnitas ta oma skandaalset kuulsust. Samas ei saa eitada tema lavastuste novaatorlust uue teatrikeeles otsingute vallas.

Tänase päeva seisuga on Venemaal esile kerkinud palju uudse käekirjaga lavastajaid. (Eeskätt küll Moskvast ja Peterburis, provintsis toimuvast on raske ülevaadet saada.) Mida väiksem ajaline distant, seda subjektiivsemaks ja ka juhuslikumaks igasugune valik muutub. Olgu siinkohal teatrihuvilisele märgitud mõned üksikud nimed, mille suhtes tasub kindlasti oma tähelepanu suunata: Anatoli Praudin, Grigori Ditjakovski, Grigori Kozlov, Viktor Kramer, Juri Butussov, Andrei Mogutši.

Kirjandus iseseisvateks referaatideks:

I. Ajakirjad:

Teatr, Teatralnaja žisn, Moskovski nabljudatel, Peterburski teatralnõi žurnal

II. Raamatud vene keeles:

1. K.Rudnitski. *Spektakli ražnõh let*. Moskva, 1985
2. V.Gajevski. *Fleita Gamleta*. Moskva, 1990
3. V.Zolotuhhin. *Na plahhe Taganki*. Moskva, 1999
4. *Režissjorski teatr. Razgovorõ pod zana ves veka*. I ja II. Moskva, I 1999, II 2001
5. A.Smeljanski. *Predlagajemõje obstoja telstva*. Moskva, 1999
6. A.Smeljanski. *Uhodjšaja natura*. Moskva, 2001
7. J. Ljubimov. *Raskažõ starovo trepatca*. Moskva, 2001
8. *Teatr Anatoli Efrosa*. Moskva, 2000
9. S. Jurski. *Igra v žisn*. Moskva, 2002

III. Raamatud inglise keeles:

1. L. Senelick. *The Chehov Theatre*. Cambridge University, 1997
2. S. Golub. *The recerrence of fate. Theatre and memory in XX sencury Rossia*. University of Iowa, 1994
3. K. Rudnitsky. *Russian and Soviet Theatre*. Thames and Hudson.2000

IV. Interneti aadress vene tänapäevateatri kohta: www.theatre.ru

V. Täiendav kirjandus ja üksikud artiklid küsida lektori käest