

<https://doi.org/10.3176/hum.soc.sci.1972.4.04>

L. TORMIS

EESTI TEATRI SUHETEST NÕUKOGUDE TEATRIGA AASTAIL 1920—1940

Iga rahvusliku kultuuri kujunemises on väga olulised kultuurisuhted ja mõjutused teiste rahvuskultuuride poolt. Eestigi suhteliselt noore teatrikunsti areng on seotud mitte ainult sisemiste impulsside ja ühiskondliku pinnasega, vaid ka teatrimõjutustega teistelt rühvastelt.

Oma algusaastail, rahvuslikul ärkamisajal, ja hiljemgi, sai eesti kujunev lavakunst mõjutusi nii saksa kui vene teatrikultuuridelt, aga ka naaber-väikerahvastelt — Soomest ja Lätist.

Hilisematel aastakümnetel need mõjusfäärid avardusid. Kodanliku Eesti päevil sagesid eesti teatriinimeste reisirid Euroopa silmapaistvatesse teatrimaadesse, võeti vastu mitmesuguseid ja mitmesuunalisi mõjutusi kodanlikult ja ka demokraatlikult, progressiivselt teatrikunstill.

Erilist tähelepanu väärivad kodanliku Eesti teatri suhted ja loominguksid sidemed Nõukogude Liidu teatrikunstiga, mille ulatusele ja mõjule ei ole siamaani meil vajalikku tähelepanu pööratud. Need suhted aga on eesti teatri arengule väga olulised nii ideelises kui ka kunstilises mõttes. Nõukogude teatrikunst oli juba 1920.—1930-ndatel aastatel maailmas silmapaistval kohal. Nõukogude teatris said äärmiselt meisterliku ja mitmekülgse kunstilise arenduse kõik tähtsamad lavakunsti žanrid ja laadid; siin andsid teatrikunstile uusi suundi geniaalsed meistrid Stanislavski, Nemirovitš-Dantšenko, Vahtangov, Meierhold, Tairov, Popov jt. 20.—30-ndate aastate nõukogude teatri viljakaid mõjutusi on tunda veel tänapäevalgi teatriloomingus üle kogu maailma.

Eesti kodanliku riigi ametlik kultuuripoliitika, eriti 20-ndatel aastatel, ei soodustanud nõukogude kultuuriga tutvumist, tihedamate sidemete sõlmimine ei tulnud kõne allagi. Koos vene keele kõrvaldamisega enamiku koolide õppeprogrammidest vähenes ka vene klassikalise kirjanduse ja kunsti tundmine nooremate inimeste hulgas, rääkimata nõukogude kunstist. Sellele vaatamata näeme nende aastate ajakirjandust ja teatrielu jälgides progressiivse intelligentsi hulgas kasvavat huvi Nõukogude riigis areneva uue teatrikunsti vastu, samuti teatripubliku huvi nõukogude näidendite lavastuste vastu. Eriti 30-ndatel aastatel, kui nõukogude näitekirjandus oli juba andnud üsna mitmed silmapaistvad lavateosed ja nõukogude lavakunst saavutanud ülemaailmse tunnustuse, sagedavad eesti teatriinimeste õppereisid Nõukogude Liitu. Tuntakse huvi mitte ainult Nõukogude teatri etenduste, vaid ka sealse teatrielu organiseerimise praktiliste küsimuste, teatrirahiduse süsteemi, teatriteooria ja -metoodika vastu.

Pinda sellele huvile olid valmistanud ka varasemad, revolutsioonieelsed teatrisuhted ja vene teatrikultuuri kõrge autoriteet.

Möödunud sajandi lõpukümnenditel ja käesoleva alguses oli Eestis võimalik olnud tutvuda paljude silmapaistvate vene lavakunstnike, nagu P. Strepetova, M. Pissarevi, G. Fedotova, V. Komissarževskaja, M. Savina, P. Lenski, V. Davõdovi, P. Orlenjevi ja mitmete teiste loominguks. Külalisesinejad mängisid vene klassikalise dramaturgia paremlikku ja

tutvustasid vene kaasaegset progressiivset näitekirjandust.¹ Kontsertide kaudu oli eesti teatripublik suuremates linnades tutvunud ka vene ooperi- ja balletikunstiga.

Loomulikult oli vene teatrikunsti traditsioonidel oma mõju noore eesti teatri kujunemisele. Juba poolkutselise teatri jõududest käis A. Viera Peterburi lavadelt eeskuju võtmas ja A. Pert, kes pealinnas pikemat aega elas ja töötas, oli sealse teatrieluga päris hästi kursis.

Nendest, kes eesti kutselisele teatrile aluse panid, olid Tallinna Linnakoolis õpetaja-teatritentusiastid P. Sumakovi juhtimisel Gogoli «Surnud hingedes», «Kosjades» ja «Revidendis» ning Fonvizini «Abarikus» peaosid mänginud Paul Pinna ja Theodor Altermann. Üldtuntud on Karl Menningu lugupidamine Moskva Kunstiteatri ansambli põhimõtete ja huvi K. Stanislavski otsingute vastu. Ka üks eesti esimesi professionaalselt kõrgetasemelisi teatrialaseid väljaandeid, nooreestlaste «Teatriramat» (1913), räägib eesti noore intelligentsi lähepanelikust huvist Moskva Kunstiteatri eetilise-esteeetiliste põhimõtete vastu. Jaan Kärneri sisukas artikkel «Teatrikunst ja Moskva Kunstiteater» toob selle kollektiivi eeskujuks ning tutvustab teda asjalikult ja erudeeritult.

Tuleb üldse arvestada, et mitte ainult paljud eesti teatri praktikutest, kes aastail 1920—1940 meie teatrikunsti professionaalselt arengut kujundasid, vaid ka mitmed selle kunsti hindajatest ja mõjutajatest avalikkuses olid nooruses olnud pikema- või lühemaajase kokkupuutes vene teatrikunstiga. Peale J. Kärneri olid vene teatrikeskustes õppinud, töötanud või reisinud paljud eesti haritlased, näinud vene parimate teatrite lavastusi ning saanud vene teatrikunstist enamasti hea, kauaks mõju avaldava mulje. Märgime neist siinkohal kirjanikke ja teatrikriitikuid B. Lindet, J. Semperit, J. Barbarust, V. Mettust ning muusikategelasi ja -kriitikuid A. ja T. Lembat.

Otseselt teatriinimestest olid teatavasti P. Pinna ja A. Lauter mitte ainult vene teatrit näinud ja sealt mõndagi õppinud, vaid ka ise vene lavadel vene keeles mänginud — Pinna hooajal 1914/15, Lauter — Oktoobrirevolutsiooni päevil Novgorodi teatris. P. Pinna oli muide esimesi, kes kujunevat eesti teatrit vene kunstihuvilistele ka kirjasõnas tutvustas.²

Erna Villmer, kes ainsana eesti sellest näitlejapõlvkonnast oli järjekindlalt professionaalse hariduse saanud, õppis algul Peterburis Zaslavski teatrikursustel, hiljem aga (1908—1910) jätkas õpinguid Moskva Kunstiteatri näitleja Adaševi teatrikursustel, kus teiste hulgas õppisid hilisemad nõukogude teatrisuurused J. Vahiangov ja S. Birman. Ka oli ta järjekindlalt jälginud Kunstiteatri tööd. Tšehhovi, Maeterlincki, Ibseni ja Turgenevi näidendite lavastused ning Knipper-Tšehhova, Katšalovi, Leonidovi ja Moskvini mäng äratasid temas vaimustust, kujundasid maitset ning arusaama teatritöö suurest ühiskondlikust jõust.

Vaimustavaid muljeid tõi Moskva Kunstiteatrist kaasa Mari Möldre, kui tal noorukese näitlejannana peale Narvas nähtud kuulsate vene näitlejate külalisendusi õnnestus pääseda teatrireisile Moskvasse. E. Tinn, J. Kaljola, E. Lemmiste, A. Lüüdik, A. Uksip ja mõned teisedki olid kaasa teinud vene asjaarmastajate või ka kutselistes truppides. Venemaal oli pikemat aega teatrites töötanud Draamastuudio pedagoog ja lavastaja Paul Sepp. Eesti ooperiteatri kandvatest jõududest ja alusepanijaist olid Peterburi konservatooriumi haridusega A. Kapp ja R. Kull. 1923.—1932. aastal töötas kontsertmeisterina «Estonias» endine Moskva Suure Teatri kontsertmeister S. Mamontov. Ka ooperilauljad H. Einer, A. Arder, K. Ots, K. Viitol ja mitmed teised olid õppinud või töötanud Venemaal. Vene klassikalise balleti kooli esindas Tallinnas 1919. aastal oma stuudio avanud endine Peterburi Maria Teatri tantsija E. Litvinova, kelle juures teiste hulgas õppisid L. Loothing, R. Olbrei, R. Rood ja A. Ekston. Esimese balleti lavastas külalisena «Estonias» silmapaistev nõukogude baleriin V. Kriger. Seda loetelu võiks veelgi pikendada, kuid siinkohal on üksikfaktidest olulisem sedastada teatrisidemete traditsiooni olemasolemist ja praktilistest kokkupuudetest tekkinud lugupidamist vene teatrikunsti saavutuste ja taseme vastu.

Lühike nõukogude võimu periood Eestis peale Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsiooni ja Eesti Tööraha Kommuni päevil tõi kaasa mitmeid uusi organisatsioonilisi ja kunstilisi algatusi ka teatri alal. Päevakorrale kerkis teatrite natsionaliseerimine ja uue,

¹ Vt. L. Krigul, Eesti teatri sidemeist vene teatriga. Almanahh «Eesti Nõukogude Teater» II. Tallinn, 1956, lk. 142—165.

² Павел Пинна, Эстонский театр. «Театр и Искусство», (М.) 1908, № 45, lk. 789.

tööraha vajadustele vastava lavakunsti loomine. Need olid ühised probleemid revolutsioonilise Venemaa kõigi rahvaste kultuurielus.

Kui bolševistlik «Kiir» oma veergudel teatriküsimumusele ruumi andis, tutvustas ta põhimõttelises artiklis «Sotsialistliku teatri ülesannetest» A. Lunatšarski vastavaid seisukohti.³

Vähese ajaga ei jõutud Eestis kuigi palju korda saata. Peale Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsiooni arendati suuremates keskustes, peamiselt Tallinnas ja Narvas, üsna edukalt ka loomingulist tegevust nõukogulike töölisteatrute väljakujundamiseks. Esialgu aga puudus kunstiväärtuslik repertuaar suure ühiskondliku murrangu kajastamiseks, mistõttu piirduti enamasti valikuga varasemast ühiskonnakriitilises repertuaarist või klassikaga ning üksikute päevakajaliste lühipaladega. Oktoobrirevolutsiooni ja Eesti Tööraha Kommuuni päevil toimusid ka esimesed vahetud kontaktid tärkava vene nõukogude teatrikunsti katsetustega.⁴

Saksa interventsiooni ja Koduõja aastatel katkesid kultuurisidemed. Mitmed Tallinna Tööliste Teatri ja Tallinna, Tartu ning teiste linnade töölinäiteringide tegelased (J. Rossfeldt, V. Rätsep, A. Komberg jt.) siirdusid Nõukogude Venemaale, kus mõned neist võtsid osa Petrogradi ja Moskva eestlaste teatritegevuse ümberkorraldamisest nõukogulikel alustel.⁵ Kuid Nõukogude Liidu arenenud eestikeelsele teatritegevusel, mis täitis oma funktsiooni sealsete eestlaste kultuurilise teenindajana ja kasvatajana, puudus peaaegu täielikult side kodumaa teatrieluga, välja arvatud vähesed repertuaarikontaktid. Kuna Kolhoositeatri tegevus oli katkenud, ei saa kõnelda ka järjepidevusest hiljem, pärast Nõukogude võimu taaskehtestamist Eestis 1940. aastal. Üksikasjalisema ülevaate andmine eestlaste teatritegemisest Nõukogude Liidus ei mahu käesoleva kirjutise raamidesse, vaid väärub eriuurimust.

Eesti teatri arengule kodanlikus Eestis oli olulise tähtsusega see fakt, et traataedade tõmbamine riigipiirile ei suutnud läbi lõigata huvi vene ja nõukogude teatrikunsti vastu. Eesti teatriinimestest polnud paljud vabad teatud eelarvamustest Nõukogudemaale ühiskondliku korra suhtes ega orienteerunud õigesti poliitilistes küsimustes. Suurele idanaabrile vaatasid nad eelkõige oma elukutsesest lähtudes. Nõukogude teatrikunsti saavutused aga kõnelesid mõjuvas ning ligitõmbavas keeles.

20-ndatel aastatel mõtlesid eesti demokraatlikud, progressiivsed teatriinimesed tõsiselt rahvusliku teatri edasiste arenemisteede üle, vastandades ühiskondlike olude kitsusele ja tõusikluse kultuurimetslusele oma loomingulise entusiasmi. Neile otsingutele andsid vaimset tuge ja selgitasid kunstilisi suundi Nõukogude teatrite külalissetendused.

Moskva Kunstiteatri stuudio te kaudu, kes Tallinnas viibisid läbisõidul gastrollidele Lääne-Euroopasse ja Skandinaaviasse, pääses eesti publik esimest korda otseesse kontakti noore nõukogude teatrikunstiga.

1922. aastal peatus Tallinnas Moskva Kunstiteatri I stuudio trupp,⁶ kes Tallinnas andis etendusi kahel korral — välisreisile minnes ja sealt tagasi pöördudes.⁷ Kaasas on nii repertuaari äraproovitud raudvara — Heijermansi «Lootus õnnistuse peale» (1913. a. lavastus, rež. R. Boleslavski), Dickensi instseneering «Kilk koldel» (1914. a. lavastus, rež. B. Suškevitš), Bergeri «Uputus» (1915/16. a. lavastus, rež. J. Vahtangov) — kui ka Vahtangovi värskemaid töid — Strindbergi «Erik XIV» (1921. a. lavastus). Vahtangov, kes stuudio kasvandikust oli tõusnud juhtivaks režissöörriks ja aluse pannud omanimelisele MHT III stuudiole, oli just hiljuti surnud — noorena, täis tööõhinat ja lõpetamata plaane.

Külalissetendused avati «Erik XIV» lavastusega, mis oli kaasavõetud repertuaarist kõige

³ «Kiir» 28. juunil (11. juulil) 1917.

⁴ Selle perioodi teatrielu käsitleb K. Kask ülevaatlilikult artiklis «Oktoobrirevolutsioonis sündinud teatrid». (Vt. «Eesti NSV Teaduste Akadeemia Toimetised — Ühiskonnateaduste Seeria» 1964, nr. 4, lk. 328—339.)

⁵ Alaline eestikeelne teatritegevus algas Petrogradis üksikute ringide koondamisega Eesti Haridusmaja Kollektiivteatri ümber 1921. a. 30-ndatel aastatel andis järjekindlalt etendusi kutselise Eesti Kolhoositeater, käies ka ringreisidel Venemaa eesti asundustes. Teater suleti 1938. a.

⁶ 1924. aasta sügisel moodustati sellest trupist teater MHT II.

⁷ Vt. informatsiooni «Kajas» 2. aug. 1922.

uudsem ja ka kunstiliselt kõige tugevam ning jättis ilmselt kõige sügavama mulje nii publikule kui ka kriitikutele.

Teistel lavastustel oli seljataga juba pikk etendumisaeg; aastaid oli neid mängitud ja lihvitud. Sellest tulenes täpsus, sisse-mängitus, aga ka mõningane värskusekaotus.

«Kilk koldel» peegeldas I stuudio otsinguid Esimese maailmasõja eelseil ja aegseil aastail.

Tõsi küll, eesti teatripraktika jaoks olid need veel uudsed. Alles hiljuti oli need sõja- ja revolutsioonieelse vene teatri mõjud kaasa toonud Paul Sepp, kes Moskva lavastusvõtteid raamatu järgi üle kandes lavastas sama «Kilgi koldel» — enne Draamateatri (1920) ja siis õpilastega Draamastuudios (1922. a. jaanuaris).

Ka «Lootus õnnistuse peale» kuulus veel MHT stuudio varasemasse tööaega. Uleminekujoni kandis aga Vahtangovi lavastatud «Uputus», mis sisuliselt kuulus juba revolutsioonieelsele perioodi ja kus Vahtangov viib tegevuse sisu argipäevasest olukirjeldusest teisele, rohkem üldistatud tasapinnale, annab kaasaegse Ameerika teravdatud, konkreetse, närvilise kujundi. Näitlejate mäng on selles muutunud täpsemaks, graafilisemaks ja hüperboliseeritumaks. Mihhail Tšehhovi loodud Phraseri kujus oli maksvusele pääsenud kunstilise liialduse võte. See lähendas Kunstiteatri stuudio külalisetendusi mingil määral Eesti nende aastate ühiskonnakriitilistes lavastustes («Hommikteatris», «Estonias») rakendatavale ekspresionistlikule mängulaadile.

Eriti kõlas ekspresionistlik närvilisus, teravus ja humanismiprobleem A. Strindbergi «Erik XIV-s», selles Vahtangovi programmilises lavastuses ning Mihhail Tšehhovi mängus peaosas täitjana.⁸

Vahtangovi terav, kontrastidele rajatud lavastus kuningavõimu, vägivallavõimu paratamatust hukust kõlas kokku Nõukogude Venemaal valitseva revolutsioonimeeleoluga, oli selle sünnitatud. Seda tunnetas intuiitiivselt ka Eesti publik ja kriitika, registreerides «Erik XIV» lavastuse teravamast kaasaegsust ja mõjuvust. «Tšehhovi Erik tõi näidendi ka eesti teatri, nii Draamateatri kui ka «Vanemuise» lavale. Ja mul on arvamus, et selle sama kaudu jõudsi ka «Tontide sonaadi» juurde,» meenutab P. Põldroos.⁹

Juba järgmisel kevadel (1923) sai Tallinn näha koguni kahte külalistruppi. Neist esimene, kes esines nimetuse all «Grupp Moskva Kunstiteatri näitlejaid», esindas Nõukogude teatrit ainult kaudselt, tinglikult. Tegemist oli osaliselt selle poolega MHT trupist, kes Harkovi gastrollide ajal 1919. aasta suvel oli Denikini rünnaku tõttu sattunud teisele poole rindejoont ja oli paar aastat sunnitud esinema Moskvasse jäänud põhitrupist lahus. Muist neist eesotsas V. Katšaloviga pöördus võimaluse avanedes Moskvasse tagasi, osa aga jäigi välismaale, täiendades oma ridu teiste piiri taha sattunud vene näitlejatega, kelledest ainult mõned kuulusid Kunstiteatri õpilaste hulka.¹⁰ Teatud aja vältel esines see rühm veel koos, kasutades Moskva Kunstiteatri nimetust ja mängides mõningaid lavastusi selle varasemast kuulsast repertuaarist. Rühmas¹¹ oli ka väga andekaid ja võimekaid jõude endisest MHT-st, nagu näiteks M. Germanova ja N. Massalitinov.

Saatusse ironia tõttu sattusid selle rühma gastrollid Eestis ajale, mil põhitrupp (alates 1922. a. sügisest) eesotsas Stanislavski ja Katšaloviga viibis kaheaastastel võidukatel külalisetendustel Ameerikas, kuhu viidi kaasa «Onu Vanja», «Kirsiaed», «Põhjas», «Tsaar Fjodor Joannovitš» ja teised MHT tähtlavastused.

Rühm esitas Eestis Tšehhovi «Onu Vanja» ja «Kirsiaia», Dostojevski instseneeringu «Stepantšikovo küla» ja Tagore ümbertöötletud «Pimeda kambri kuningas». Anti üheksa etendust, lisaks veel lahkumisetendus A. Tšehhovi jutustuste ühevaatuselistest instseneeringutest ja Turgenevi, Bloki, Puškini ning L. Tolstoi teoste katkendite kontsertettekandest Germanovalt.¹²

⁸ Vt. История советского драматического театра. Т. 2. М., 1966, lk. 57—58.

⁹ P. Põldroosi käsikirjalised mälestused, lk. 396. TMM (= Teatri- ja Muusikamuseum), P. Põldroosi fond. Strindbergi «Tontide sonaat» lavastati Draamastuudios 1923. a.

¹⁰ Vt. K. Stanislavski, Minu elu kunstis. Tallinn, 1948, lk. 539.

¹¹ Rühma koosseis selgub külaskäiguetenduste eelteatest. (TMM, f. «Draamateater», 1923. a. tegevusraamat, lk. 296.)

¹² TMM, f. «Draamateater», Kuulutused ja kavalehed 1923. a. tegevusraamatus.

Eesti kriitika teeb järelduse, et «Stanislavski vaim on niivõrd tugev, niivõrd juurdunud, et ka seesinane näiteseltskond, nagu öeldud, mitte esimese järgu kuulsustest koosseisev, võib pakkuda võrratu õhtu».¹³

Ligi kümmekond aastat hiljem esinesid mõned emigratsiooni jäänud kunstiteaterlased, kellega oli liitunud teisigi välismail viibivaid vene näitlejaid, A. Pavloviga peaosades veel kord Eestis. Nüüd kandsid nad juba nimetust «Moskva Kunstiteatri Praha grupp» ja olid emateatrist hoopis kaugele jäänud. Mängiti Gogoli «Revidenti» ja «Naisevõttu», nõukogude repertuaarist aga M. Bulgakovi «Turbinite päevi» («Valgekaart»).

1923. aasta tõeliseks kunstiliseks vapustuseks, mõjuvaks ja mõjutavaks teatrisündmuseks osutusid MHT III, Vahtangovi-nimelise stuudio külalisetendus maikuu. Selles tulekus oli värskest ja noorust, mis juba esimeste etendustega kandus publikusse. Eestis legi verinoor kollektiiv, kelle esimene iseseisev etendus oli toimunud 1921. aastal, esimese peatuse teel läände, kuhu mindi tutvustama noort Nõukogudemaa kunsti. Siinsest vastuvõtust sõltus palju. Kavaleht kannab pealdist «Moskva Kunstiteatri E. Vahtangovi nimelise 3. stuudio võõrusetendus Eesti—Rootsi—Daani—Norra—Saksamaa—Helveetsia».¹⁴ III stuudio andis Tallinnas kaheksa etendust, neist kaks lisaetendustena, kuna külalastavus ja huvi oli suur.

Kaasa toodi kolm Vahtangovi lavastust — Tšehhovi «Pulm», Maeterlincki «Püha Antoniuse imetegu» ja Gozzi «Printsess Turandot» — ning A. Ostrovski «Tõde on hea, õnn on parem» Vahtangovi ja Stanislavski õpilaste N. Gortšakovi ja B. Zakhava lavastuses. Viimati nimetatut etendati ainult ühel korral¹⁵ ja nähtavasti seetõttu jäi ta Tallinna kriitikute tähelepanu orbiidist välja. Suhteliselt vähem tähelepanu äratas ka «Pulma» lavastus oma vahtangovliku traagilise groteskiga. Võib-olla, et teda varjutas mingil määral «Püha Antoniuse imetegu» tugev mõju samal õhtul.

Eriliselt mõjusid kaks etendust — «Turandot» ja «Püha Antoniuse imetegu». Neile on ka kriitika kõige rohkem tähelepanu pööranud ja nad kajastuvad veel aastakümnetegi tagant teatriinimeste mälestuses elavalt.

Vahtangov oli ise «Turandoti» lavastuse proovidel rääkinud sellest, et etendus peaks kajastama uue ajastu rõõmu, optimismi, usku oma jõusse ja tulevikku, s. o. jooni, mis on omased iga rahva muinasjuttudele. Ta peab revolutsioonijärgsete aastate olustikuraskustele vastandama pidulikkuse — mitte oleviku eitamise, vaid kauni tuleviku jaatamise mõttes. Vahtangov oli veendunud, et vaataja saab kõigist lavastuse lustakatest kunstilistest leidudest aru, sest talle näidatakse seda, mida ta vajab — «optimismi, huumorit, usku ellu, usku sellesse, et ka tema, vaataja, Kalafi [näidendi kangelane — L. T.] kombel saavutab kõike, mis tahab, lahendab kõik mõistatused».¹⁶

Vahtangovi lavastus noorusrõõmus, improvisatsiooniline, eredalt teatraalne maailm oma üle ääre pulbitseva mängulustiga on jätnud hilisemale Euroopa ja ka Eesti teatritele mitmeid jälgi, eeskujusid, võtteid.

Kuidas aga jõudsid Vahtangovi mõtted, tema maailmatunnetus Eestis saali? Vajadus kunstilisest tasemest oli üldine. Vahtangovi surmapäeva mälestas saal püstitõusmisega. Ta kunsti ideeline laeng jõudis vähemalt osani publikust, eelkõige noorte teatriuundajateni, kes etendusi põlevi silmi jälgisid. Nad olid külalistega kontakti leidnud juba raudteejaamas.

Eesti esimese lavakunsti õppeasutuse, Paul Sepa loodud Draamastuudio siseelus toimusid sel ajal vaidlused ja käärimised kunstiliste ning ideeliste suundade selgitamisel, tulevaste teatriinimeste enesemääramise katsed. Vahtangovlaste etendustel oli seetõttu eriti suur mõju ja tähtsus, et nad aitasid eesti teatrinooortel oma teed kindlamaks määrata, andsid ergutust, tuge ja eeskju. «Printsess Turandot» oli äraarvamata suure kunstilise mõjuga ja see mõju püsis eesti teatris veel pikka aega. See väga värvirikas ja optimistlik

¹³ Vt. A. Adson, Moskvalased Draamateatris. «Päevaleht» 10. märtsil 1923.

¹⁴ TMM, f. «Draamateater», 1923. a. tegevusraamat, lk. 443.

¹⁵ Lavastus oli veel väga värske, alles mõni kuu tagasi esietendunud.

¹⁶ Tsit. N. Gortšakovi teose «Режиссерские уроки Вахтангова» (M., 1957) lk. 184 järgi.

lavastus oma julge vormikäsitlusega hajutas suurel määral Sepa ja ka ta õpilaste elust irdumise ja müstika ning sümbolismi veetlust.»¹⁸

Vahtangovi stuudio näitlejad külastasid Draamastuudio õpilasi nende kooliruumides, toimusid vestlused ja koosviibimine. Juri Zavadski, «Turandoti» lavastuse prints Kalaf, viis stuudiolastega läbi paar põhjalikumast vestlust — näitlikku tundi, tutvustades Stanislavski ja Vahtangovi töömeetodeid, kunstilisi ja maailmavaatelisi põhimõtteid.¹⁹ J. Zavadski ja P. Sepp olid varases nooruses Venemaa teatriringkondades kokku puutunud, see kinnitas kontakti.²⁰

Kuid P. Põldroos kirjutab oma mälestustes: «Ja kui «Printsess Turandoti» lavastus kõlas kaasaegselt ja isegi revolutsiooniliselt, siis mitte Gozzi, vaid just Vahtangovi alltekstiga. Kahjuks läks see suuremalt osalt publikust, arvustustest, teatriõpilastest ja muidu teatritarkadest mööda ning jäi ainult uudne ja moodne, ja, mis peaasi, väga lõbus lavastus, väga huvitava välislahendusega.»²¹

Retsensioonide järgi otsustades osati tõesti eelkõige näha lavastaja virtuooslikkust, vaimukust, esinejate võimeid, etenduse ülihuvitavat esteetilist külge.

Üks hääl toob puhtesteetilise kriitika kiidukoori siiski ka teisi noote. See on töörahva ühise väerinna häälekandja «Töörahva Hääle» anonüümne teatriarvustaja.²² Sellel napi-veerulisel väljaandel ei jätkunud just sageli ruumi kunstiküsimustele, kuid Vahtangovi stuudio külalisetendused andsid põhjust seda teha. Kritiseerinud eesti kodanlike teatrite kunsti, millest tööline siiski odavamatel kohtadel osa saamas käis, kuna tal oma teatrit polnud, toob autor võrdluseks moskvalaste kunstilise taseme. Ta näeb selles eelkõige tõendit, et proletariaadi kunst võib kodanliku kunsti ületada. «Ma usun, et stuudio külaskäigu etendused kaasa aitavad ka kodanluse ajakirjanduse sõimamisetuju vähendamisele, kes küllalt sõnu ei leia, et selgeks teha, nagu oleks Nõukogude Venemaal vaimline elu surnud ja nagu oleks kunst proletaarilises riigis vaeslapseks jätud.»

«Püha Antoniuse imeteo» lavastust pidasid Eesti progressiivsed kunstiinimesed «Turandotist» isegi tugevamaks. Kirjeldused aitavad mõista mispärast. «See Maeterlincki sümbolistlik, vähe müstiline ja lüüriline näidend... sai Vahtangovi lavastuses teravaks poliitiliseks satiiriks. See piitsutas kodanlust kui vaenulist klassi, paljastas selle moraali, saagiahnust ja puupäisust, silmakirjalikkust ja argust. Viha ja põlgusega kisкус see lavastus kodanliku seltskonna maski maha [minu sõnenduse — L. T.]. Maeterlincki passiivsusest ja neutraalsusest läks Vahtangov üle oma aktiivsusega, oma võitleva hoiakuga ja oma alltekstiga.»²³

Lugedes eesti kodanluse reaktioonilisusest ja kultuurinõmedusest nõrдинud demokraatliku intelligenti teravaid sõnavõtte ja jälgides «Tarapita» poetide «ajalaulude» tooni, saab selgeks, mis satiirilise «Püha Antoniuse imeteost» tegi eesti kunstirahva jaoks kõige mõjuvama lavastuse: see oli kodanlust paljastava paatose aktuaalsus meie oludes.

III stuudio lavastused toetasid ka kunstiliselt eesti teatri otsinguid, teatri pürgimist iseseisvaks kunstiharuks, lavastaja suuremat osalähtsust.

P. Põldroos meenutab, et kohtuniine moskvalastega «aitas mõnestki keerulisemast küsimusest jagu saada ja mõne probleemi juurest kindlamalt edasi minna».²⁴ Ta kinnitab, et just pärast külalisi osatud omagi «Hommikteatrit» hoopis tõsisemalt vaadata ja analüüsida.

Meenutades vahtangovlaste tolaeagseid noori näitlejaid Zavadskit, Štšukinit, Simonovi, Zahhavat, Mansurovat ja kirjeldades nende meisterlikkust, teeb Põldroos olulise kokkuvõtte, mis mõnel määral maksab arvatavasti ka teiste teatriinimeste kohta. Ta kir-

¹⁸ P. Põldroosi käsikirjalised mälestused, lk. 366. (TMM, P. Põldroosi fond.)

¹⁹ Vt. Sealsamas, lk. 366—378; ka L. Kalmeti mälestused «Minu tegevus ja mõtted teatri kohta» II, lk. 92. (Käsikiri, ETU raamatukogu.)

²⁰ Vt. L. Kalmet, lk. 92.

²¹ Põldroosi mälestused, lk. 370—371.

²² Scipio, Natukene kunsti. «Töörahva Hääle» 5. juunil 1923.

²³ P. Põldroosi mälestused, lk. 371.

²⁴ Sealsamas, lk. 372.

jutab: «Pärast seda esimest kokkupuutumist hakkasin nende näitlejate loomingulist tegevust kasvava huviga ja pidevalt jälgima erialasest ajakirjandusest ning perioodikast . . . Ja kui mul siis 1935. aastal õnnestus sõita Nõukogude Liitu, et vähe lähemalt tundma õppida nõukogude teatrielu ja lavapedagoogiist õppe- ja kasvatustöö korraldust, siis ei olnudki see mulle väga võõras maailmaks . . . Ja peaaegu kõik neist, keda kaksteist aastat tagasi Tallinnas kohtasin, olid juba mitte ainult kohaliku Moskva või Leningradi, vaid üleliidulise kuulsusega, ordenitega ja aunimetusega ning mõni isegi teadusliku kraadiga. Ning see vana tutvus aitas, et kiiresti tekkis uusi huvitavaid kokkusaamisi ja vestlusi.»²⁵

*

20-ndate aastate lõpus ja 30-ndatel aastatel teatrikollektiivide gastrolle Nõukogude Liidust Eestisse enam ei toimunud.²⁶ Küll aga esinesid aeg-ajalt siin üksikud nõukogude lavakunstnikud kas kontsertidega või Riia Vene Draamateatri gastrollide koosseisus. Suure eduga toimusid muusikažanri artistide esinemised. Eestis andsid kontsertõhtuid nõukogude tantsijad L. Bank, M. Gaboviš, Assaf ja Sulamith Messerer, V. Tšabukiani jt.²⁷

Moskva Suure Teatri ooperitähed, koloratuursopran Valeria Barsova esines «Estonias» hooajal 1928/29 «Traviata», «Rigoletto» ja «Madame Butterfly» lavastustes. 1936. aastal esines ta uuesti «Sevilla habemeajajas» Rosina osas, kutsudes esile eriti suure vaimustuse ooperisõprade hulgas. «Teatrisaal viimseni täis. Tormilised kiiduavaldused,» kirjutas «Päevalehe» muusikaarvustaja Theodor Lemba ja märkis, et Rosina on arvatavasti Barsova paremaid osi.²⁸ Teda täiendas Artur Lemba «Vaba Maas», öeldes, et vene lauljanna «saavutas oma võrratute vokaalvõimetegega tohutut edu, pakkudes suurt kunstilist naudingut kõlarikka hääle ja sooja ettekandeviisiga.»²⁹

Nõukogude balleti- ja ooperikultuuri kõrge tase, milles eesti vaataja ise võis veenduda, lükkas lõplikult ümber kodanlikust maailmas levitatavad kuuldused vene kunstitraditsioonide lõhkumisest ja hävitamisest bolševike poolt.

Neist gastrollidest sai osa peamiselt Tallinna, mõnikord ka Tartu publik, kuna just Tallinn oli paljudele väliskülalistele peatuskohaks nende ringreisiteedel.

Tuntud draamajõududest esines Tallinnas veel kord, 1932. aasta lõpul Mihhail Tšehhov. Nüüd aga juba emigrandina, oma koostatud trupiga, kus ta üksi soleeris.

Emigrandisaatus oli halvavalt mõjunud M. Tšehhovi talendile, mis oli juurtega kinni vene kunsti traditsioonides.

M. Tšehhov koos trupiga esitas kuus Tšehhovi ühevaatuselist pala (peamiselt jutustuste instseneeringud), pannes kahel õhtul saalitäie rahvast vaimustust tundma oma peenüansilisest mängust, kuigi märgiti, et uuenemist, värskust varasemaga võrreldes ei ole tunda.³⁰

Vene emigrantidel, kellede hulgas oli teisigi kuulsaid teatritegelasi, on oma positiivne roll eesti teatrielu mõjutamisel. Repertuaari ja külalisesinejate kaudu vahendasid nad mõnevõrra ka nõukogude teatrikunsti. Eriti oluline on Riia Vene Draamateatri järjekindlate gastrollide osa. Alates 1925/26. aastast esines teater pidevalt igal hooajal ühel või paaril korral, andes Tallinnas, Tartus, mõnikord ka Narvas, kokku ligikaudu kümme etendust hooajal, mõnikord rohkemgi. Tugevad lavakunstnikud J. Jurovski, Buntšuk, Jakovlev, Barabanov, Zihhareva, Vedrinskaja jt. kandsid edasi vene realistliku näitekunsti parimaid traditsioone. Ja kuigi teatri kui kodanliku kommertssettevõtte repertuaari sigines aastate jooksul ka küllalt palju tühja-tähja, mängis ta siiski ära vene klassikalise drama-turgia paremiku, esitades seda ka kodanlikus Eestis, kus vene näidendite hulk teatrite

²⁵ Sealsamas, lk. 375.

²⁶ On andmeid, et Moskva agitatsioonilis-publitsistlike lühižanride teater «Sinine pluu» tahtis välisgastrollidelt koju pöördudes 23.—26. jaanuaril 1928 Tallinnas esineda, kuid siseminister keeldus sissesõiduloa andmisest. («Päevaleht» 18. jaan. 1928.)

²⁷ Vt. «Päevaleht» 12. ja 16. jaan. 1933; «Postimees» 25. jaan. 1936; «Päevaleht» 22. jaan. 1936; «Vaba Maa» 22. jaan. 1936; jne; samuti L. T o r m i s, Eesti balletist. Tallinn, 1967.

²⁸ V. Barsova külalisena «Sevilla habemeajajas». «Päevaleht» 19. veebr. 1936.

²⁹ V. Barsova «Sevilla habemeajajas». «Vaba Maa» 19. veebr. 1936.

³⁰ Vt. «Päevaleht» 10. nov. 1932; «Kunst ja Kirjandus» («Päevalehe» lisa) 14. nov. 1932.

repertuaaris kahanes üsna minimaalseks. Ta tutvustas siin paljusid nõukogudegi näidendeid.

Tänu Riia teatrile oli Eesti teatripublikul 20.—30-ndail aastail võimalik tutvuda vene klassikalise draamarepertuaariga heatasemelises ettekandes. Külalised esitasid Eestis näiteks Ostrovski näidendid «Kaasavaratu», «Elavas kohas», «Pöörane raha», «Viimane ohver», «Süüta süüdlased», «Vaesus pole patt», «Äike» ja «Pärast tarku palju», Lermontovi «Maskeraadi», Gribojedovi «Häda mõistuse pärast», Gogoli «Revidendi» ja «Naisevõlu», Suhhovo-Kobõlini «Kretšinski pulma», Dostojevski «Vennad Karamazovid» ja «Kuritegu ja karistus» instseneeringutena, ka Turgenevi «Aadlipesa», Tšehhovi «Kolm õde», Tolstoi «Ülestõusmise» instseneeringu ja «Pimeduse võimuses», Gorki «Põhjas» jne. Eesti kriitika märgib pidevalt täissaale, kus kohalike vene rahvusest elanike kõrval võis näha ka eesti teatrihuvilisi, eriti aga eesti teatrite näitlejaid ja lavastajaid. Kurdetakse, et õppival noorsool on vähe võimalusi mitmekülgse kunstihariduse saamiseks, vene teatri näitlejad aga oleksid võinud oma klassikalavastustega seda pakkuda, kui koolivalitsus neilt õpilasetendusi oleks tellinud.³¹

Eriti olulist täiendust andsid riialaste klassikalavastused just 1929. aastal ja 30-ndale aastate alguses, majanduskriisi ajal, mil eesti teatrid klassikat peaaegu ei mänginud.

Nõukogude dramaturgiast tutvustas Riia Vene Teater Bulgakovi «Valgekaarti» ja «Zoika korterit», Ilfi ja Petrovi «12 tooli» instseneeringut Jakovlevi sädeleva mänguga peaosas, Romašovi «Tulisilda», Škvarkini ja Katajevi eestigi laval mängitud komöödiaid, Afinogenovi «Veidrikku», Pogodini «Pärast balli», Trigeri «Onnelikku abielu», mis varsti pärast seda ilmus Tallinna Töölisteatri ja Draamateatri repertuaari, jne. Ainult paaril juhul kohtame retsensioonides märkusi näidendi idee tõlgendusliku moonutamise kohta. Näiteks Afinogenovi «Hirmu» puhul märkis nõukogude teatriuudistega ajakirjanduse kaudu hästi kursis olev E. Reining, et «nii kuidas «Hirmu» tegi Riia teater, on tück ideoloogiliselt võlts ja moonutatud».³²

Nähtavasti ei kujunenud niisugused moonutused teatri töös siiski tendentsiks, kuna ka etendusi järjekindlalt jälginud eesti teatriinimesed kinnitavad vastupidist.³³ Olulisem oli siiski Riia Vene Draamateatri osa vene ja nõukogude näitekirjanduse elava tutvustajana.

Tuleb arvestada sedagi, et mitmed neil aastail Eestis gastroleerinud andekad vene näitlejad olid emigratsiooni sattunud küllalt juhuslikult — jäänud sõjasündmuste, teadmatuse või poliitikas halvasti orienteerumise tõttu välismaale — ega suutnud kaugeltki kõik seal kohaneda. Nii mõnigi leidis endas otsustavust aastate möödumisel Nõukogudemaale tagasi pöörduda. Nii näiteks naasis MHT kasvandik J. Zihhareva, keda Liina Reiman oma mälestustes pikalt ja tänulikult meenutab,³⁴ 1927. aastal Nõukogude Liitu, kus ta veel kaua ja edukalt esines. 1928. aastal Moskva Kunstiteatri juubelipidustustel käies kohtus L. Reiman temaga uuesti.³⁵ Emigratsioonipäevil Eestis gastroleerinud näitlejaist pöördusid hiljem Nõukogude Liitu tagasi ka silmapaistvad kunstnikud Jelena Polevitskaja ja Olga Gzovskaja, jätkates kodumaal oma loominguteed.

Üksikute nõukogude artistide külastustest kõige meeldejäävamaid oli kuulsa armeenia nõukogude traagiku V. Papazjani koos Riia Vene Draamateatri trupiga mängitud Othello.

Tallinna ja Tartu täiskiilutud teatrisaalid korraldasid 1932. aasta sügisel Othellole tormilisi ovatsioone ja kriitika rääkis erakordsest meisterlikkusest, länu millele «kirgede põletavad piinad avaldusid siin sellises ehtsuses, et publik tummana kaasa elas neid südame-võitlusi, mis on igäihele meist ühes või teises ulatuses tuttavad».³⁶

³¹ Vt. R.K.-P., «Maskeraad» Vene teatris. «Päevaleht» 17. apr. 1929.

³² Ed. Reining, «Hirm». «Kunst ja Kirjandus» 12. sept. 1932.

³³ Vt. näiteks vestlus A. Lauteriga 15. jaan. 1971. (Magnetofonilint, TA Ajaloo Instituudi kogu.)

³⁴ Vt. Liina Reiman, Lava võlus. Lund, 1960, lk. 227—231. Hooajal 1922/23 andis Zihhareva Reimanile näpunäiteid Schilleri Orleans'i neitsi osa täitmiseks, lähtudes Kunstiteatri psühholoogilise kooli põhitõdedest.

³⁵ Sealsamas, lk. 253—254.

³⁶ R.K.-P., Riia Vene Draama... «Päevaleht» 7. sept. 1932.

Eesti kohalike vene emigrantide teatrialgatused olid tihti kunstiliselt nõrgad ja kandsid piiratud, ajast mahajäänud maailmavaate jälgi.

Kuid ka neil oli ajuti vene ja nõukogude teatrikunsti vahendaja roll Eestis. Emigrantidena oli Eestisse elama jäänud kümmekond kutselist vene näitlejat ja teatritegelast, nende hulgas M. Merjanskaja, S. Arbenina, R. Glazunova, L. Moskvina, K. Pavlova, E. Garrai ja V. Petšorin.³⁷ Vene etenduste organiseerimisega tegeles A. Pronnikov, kes kutsus külalisetendustele ka selliseid lavatähti-emigrante mujalt, nagu näiteks Polevitskaja, Gzovskaja, Gaidarov, Vedrinskaja ja Zihhareva.

20-ndate aastate lõpul heidetakse Tallinna vene trupile ette kindla repertuaarikava puudumist, «kabarce pärast» lavastamist, vanu trafarette.³⁸ 30-ndatel aastatel hakatakse tegema pingutusi, et teatritegevust ühendada ja professionaalsemale järjele viia. Luuakse vene näitlejate sektsioon Eesti Näitlejate Liidu juurde.³⁹ Aeg-ajalt mängis kohalik vene trupp vene klassikat, aga ka üksikuid nõukogude näidendeid, nagu näiteks Bulgakovi «Valgekaart», Škvarkini «Laenatud kannel», Pogodini «Pärast balli». Tallinna vene trupi etendusega tähistas oma 65-aastase lavategevuse juubelit silmapaistev ja teenekas vene provintsiteatri näitleja ja lavastaja Nil Merjanski.⁴⁰ Tema tütar M. Merjanskaja juhtis vene trupi mängu 30-ndate aastate keskkel ja teisel poolel, mil trupp andis etendusi Tallinna Töölisteri ruumes. Just Merjanskaja tõi lavale Pogodini «Pärast balli».⁴¹ Etenduses mängis kaasa ka P. Vrabets (Vaarandi), kes vahepeal oli end Nõukogude Liidus täiendanud ja mängis 30-ndate aastate lõpul ka eesti teatrite lavadel. 1939. aasta lõpul «Vanemuises» töötades pidas P. Vaarandi Vene Haridusseltsi draamastuudios loenguid Moskva Kunstiteatri põhimõtetest.⁴²

Kohaliku vene trupi etendustel tegid aeg-ajalt külalistena kaasa, mängides vene keeles, ka mõned eesti teatrite juhtivad näitlejad, nagu A. Lauter, P. Pinna, E. Villmer, A. Lüüdik, K. Savi jt.

Muide, mõningaid teeneid oli kohalikel vene teatricharrastajatel ka eesti näidendite (H. Raudsepa ja E. Vilde mõned teosed) vahendamisel vene keelde.

Kui 30-ndate aastate alguses kohalikud vene teatrichuvilised püüdsid järjekordselt oma teatriüritusele kindlamalt jalgu alla saada, andes kord nädalas etendusi Tallinna Töölisteri ruumides, tegutses neil lavastajana ka Paul Sepp. Uhe silmapaistvama tööna lavastas viimane selle poolisetegevusliku trupiga nõukogude kirjaniku N. Romašovi revolutsioonipäevist jutustava näidendi «Tulisild», mida kriitika kiitis, mainides täissaali huvi ja heakskiitu.⁴³ Trupp pidas vajalikuks järjekindlalt oma tegevusest informatsiooni anda ka eesti ajakirjanduses, rõhutatades seejuures, et repertuaaris on ka nõukogude autorite teoseid.⁴⁴ Juba vajadus seda reklaamis ligitõmbava argumentina ära märkida räägib ise niisuguse kompromissi emigrantidepoolset põhjustest ja eesti vaatajaskonna huvist nõukogude lavateoste vastu. Nii puutume ka siin kokku omalaadse paradoksiga: emigrantlikud ringkonnad, kelle suhtumine Nõukogude Venemaasse oli põhiliselt ikkagi eitav ja vaenulik, osutuvad objektiivselt vene ja isegi nõukogude teatrikultuuri vahendajaiks kodanlikus Eestis, toites huvi suure idanaabri kunsti vastu.

Ka trükisõna ja turism olid vahendajaiks nõukogude teatri tutvustamisel. 20-ndatel aastatel olid teated nõukogude teatrielu väljakujunemisest eesti ajakirjanduses veel lünklikud ja vastuolulised. Kahtluseavaldused kunsti saatuse kohta revolutsiooni ja Koduõja keerises, pahatahtlikud ja desinformeerivad kirjatükid vaheldusid küllaltki objektiivse informatsiooniga. Pahempoolne töölisajakirjandus tundis rõõmu igast sotsialismimaa edusammust; sotsiaaldemokraatliku ja kodanliku ajakirjanduse veergudel olenes palju kirjutaja isikust. Nii andis näiteks Johannes Semper juba 1920. aastal väga objek-

³⁷ Vt. Tallinna Vene Teater ja Eesti Näitlejate Liit. «Päevaleht» 19. okt. 1937.

³⁸ Peter Pilski, Vene teater. Väikesed kokkuvõtted. «Päevaleht» 23. jaan. 1927.

³⁹ Vt. Tallinna Vene Teater ja Eesti Näitlejate Liit. «Päevaleht» 19. okt. 1937.

⁴⁰ Nil Merjanski 65 a. laval. «Päevaleht» 8. veebr. 1929.

⁴¹ A. A., Kohalik vene teater. «Päevaleht» 17. jaan. 1935.

⁴² Vt. «Postimees» 7. nov. 1939.

⁴³ R.K.-P., Kohalik vene teater. «Päevaleht» 7. okt. 1932.

⁴⁴ Vt. näit. Vene etendused Töölisteris. «Päevaleht» 27. sept. 1932.

tiivse ja asjaliku ülevaate tärkavast Nõukogude teatrist, tuginedes vene materjalidele ja refereerides Lunatšarski põhimõtteid uue teatri arengust.⁴⁵

30-ndatel aastatel suurenes Nõukogude Liidu kultuurielu kajastavate kirjutiste hulk kodanliku Eesti ajakirjanduses ja nende toon muutus üldiselt korrektsemaks, informatsioon ise objektiivsemaks. Eesti demokraatliku intelligentsi, kelle hulka kahtlemata kuulus ka suur osa teatritegelasi, kultuuripoliitilises orientatsioonis on eriti 30-ndate aastate teisel poolel tunda huvi suurenemist Nõukogudemaa vastu. Peale saavutuste nõukogude majanduse ja kultuuri ülesehitamisel oli selle põhjuseks kindlasti ka Nõukogude Liidu rahupoliitika ja asjaolu, et suures idanaabris nähti vastukaalu fašistliku Saksamaa poolt ähvardavale ohule. Kõik see kajastus omajagu ka ajakirjanduses avaldatud kirjutistes — ning mitte ainult opositsiooniparteide häälkandjates, milledest pealegi osa («Rahva Sõna» jt.) 30-ndate aastate lõpul suleti, vaid osalt näiteks ka K. Pätsi valitsuse ametlikus häälkandjas «Uus Eesti», kus see mõneti sõltus vastava ala toimetajast E. Hubelist (M. Metsanurgast).⁴⁶

«Päevalehestiki», eriti tema lisast «Kunst ja Kirjandus», võis teatrihuviline eestlane küllalt palju fakte leida, mis lehe ja kirjutajate poliitilistest vaadetest sõltumatult iseloomustasid nõukogude teatrielu positiivselt ja huviäratavalt.⁴⁷

Kaalukamaid artikleid nõukogude teatrist võib leida mõnedest ajakirjadest. Juba enne ajakirja «Teater» ilmumahakkamist tõlkisid ja refereerisid aeg-ajalt nõukogude ajakirjandusest kirjutisi teatri kohta, trükkisid ära reisimuljeid jne. ka ajakirjad «Looming», «Eesti Kirjandus», «Olion», «Tänapäev» jt. J. Semperi Moskva reisikiri «Loomingus»⁴⁸ rõhutab kunsti olulist osa Nõukogudemaa rahvaste elus, järjekindlat ja tagajärjekat kultuuripoliitikat, mille tulemusena «muuseum pole enam tempel, vaid rahvakoda».

1926. aastal oli ilmunud Stanislavski põhjapaneev ülevaate-teos «Minu elu kunstis». Juba samal aastal avaldas «Päevaleht» ühe peatüki sellest «haruldaselt huvitavast raamatust». 1928. aastal, kui Stanislavski teosest oli jõudnud ilmuda teine trükk, refereeris raamatut «Loomingus» Bernhard Linde.⁴⁹ Stanislavski süsteemi põhimõtteid avava raamatu «Näitleja töö endaga» esimene osa («Работа над собой в творческом процессе переживания»), mida Stanislavski oli veel ise jõudnud redigeerida ja trükki anda, tõlgiti mõni aasta enne venekeelse väljaande ilmumist inglise keelde ja avaldati Ameerikas.⁵¹ See ingliskeelne raamat, mille oma välissõitudel oli kaasa toonud A. Lauter, liikus eesti teatriinimeste kates ringi. Teda tõlgiti suusõnal ja arutati omavahel. Samuti oli E. Uuli oma Moskva-reisilt 1937. aastal kaasa toonud Stanislavski materjale, mida tõlkis ja tutvustas. V. Mettus asus Näitekunsti Sihtkapitali Valitsuse tellimusel seda raamatut tõlkima esialgu ingliskeelse variandi alusel, hiljem võttis kontrolliks appi ka venekeelse väljaande. Tõlgiti esialgu esimene osa, mis ilmus eesti keeles 1940. aastal.⁵²

Näitlejaskonna huvi nõukogude teatriteooria ja -praktika vastu põhjustas näiteks Eesti Draamateatris nn. enesetäiendamisseminaridel Stanislavski süsteemi probleemide arutamise. «Minul oli võimalik Nõukogude saatkonna ametniku Kljavini kaudu saada mitmesugust teoreetilist kirjandust, mida ma kasutasin neil vestlusil. Enamus meie inimesi vene keelt ei osanud ning mul tuli huvitavat sealt tõlkida,» meenutab Leo Kalmet.⁵³ Nõukogude ajakirja «Театр и драматургия» ning muud teatrialast kirjandust jälgisid võimaluste piires ka Töölisteatri näitejuhid ja kirjandusinimesed.

⁴⁵ Naata N a e l, Teatri-oludest Venemaal. «Tallinna Teataja» 1. apr. 1920.

⁴⁶ Näit. E. H u b e l, Optimist ja pessimist. (N. Ostrovski romaanist «Kuidas karastus teras».) «Uus Eesti» 9. aug. 1936; Moskva Kunstiteater 40-aastane. «Uus Eesti» 6. nov. 1938.

⁴⁷ Näit. Nõukogude teater ameeriklase hinnangul. «Päevaleht» 18. okt. 1936.

⁴⁸ Johannes S e m p e r, Märkmeid Moskvaskäigult. «Looming» 1928, nr. 8, lk. 783—799.

⁴⁹ Kohtamine Maurice Maeterlincki'ga. «Päevaleht» 19. juulil 1926.

⁵⁰ Lavakunstniku pihtimus. «Looming» 1928, nr. 4, lk. 342—350.

⁵¹ An Actor Prepares. By Constantin Stanislavski. Translated by Elisabeth Reynolds Hapgood. New York, 1936.

⁵² Näitleja töö enda kallal. Tallinn, 1940.

⁵³ Minu tegevus ja mõtted teatri ümber II, lk. 81. (Käsikiri, ETÜ raamatukogu.) J. Kljavin oli 1932. aastast peale VOKS-i esindaja Eestis ja ühtlasi NSV Liidu saatkonna sekretär.

Mõnede organisatsioonide ja kaupluste kaudu (näit. «Töökool» Tallinnas) avanes võimalus osta ja tellida nõukogude teatrikirjandust, mida ulatuslikult kasutasid A. Särev, P. Põldroos jt.⁵⁴ Abikaasa andmetel lugenud J. Sütiste, poeet ja teatritegelane, nõukogude iikirjanduse kõrval ka nõukogude teatriajakirja.⁵⁵ A. Särev sai oma praktilises loomingu- lises töös otseseid mõjutusi ka nõukogude teatrite Shakespeare'i-tõlgendustest, näiteks A. Ostuževi Moskva Väikeses Teatris mängitud maailmakuulsast Othellost ning A. Popovi kuulsast «Romeo ja Julia» lavastusest Moskva Revolutsiooni Teatris, mida ta kirjanduse kaudu tundma õppis.⁵⁶

Kirjanikud J. Semper, J. Barbarus, R. Sirge, A. Antson, G. Suits, A. Adson jt. avaldasid peale oma tutvumisreise Nõukogude Liitu ajakirjanduses mitmeid objektiivseid kirjeldusi Nõukogude tegelikkusest ja kultuuripoliitikast, kirjeldasid nähtud lavastusi.

1934. aastal ilmuma hakanud ajakirjas «Teater» kajastub samuti eesti teatriinimeste huvi nõukogude teatrikunsti vastu. «Teatri» toimetaja, endine Töölisteri tegevusjuht E. Reining, kes kuulus pahempoolsete haritlaste hulka, jälgis järjekindlalt nõukogude kultuurielu ja võttis osa 1931/32. aasta talvel Tallinnas tegutsenud «Venemaa tundma- õppimise ringist», mille oli organiseerinud noor õigusteadlane Jüri Ivask, endine «Sov- torgfloti» ametnik.⁵⁷ Samuti avaldas Reining ise peale Nõukogude Liidus käimist milu kirjutist Nõukogude teatrist ja teatrikirja.

Stanislavski 70 aasta juubeli puhul andis Reining ajakirjanduses pikema ülevaate tema tööst ja põhimõtetest, rõhutades ka eesti teatriinimeste otseseid või kaudseid side- meid Stanislavski süsteemi tundmaõppimisega.⁵⁸

«Teater» avaldas mõningaid tõlkematerjale ja refereeringuid nõukogude teatritegelaste (V. Nemirovitš-Dantšenko, B. Zahhava, I. Dzeržinski jt.) kirjutistest, samuti meie oma teatritegelaste kirjutisi Nõukogude teatri kohta.⁵⁹

Stanislavski surma puhul avaldas eesti ajakirjandus suurele nõukogude teatritege- lasele pühendatud kirjutisi ja nekrolooge, muidugi tegi seda ka ajakiri «Teater».⁶⁰ Juha Eesti ja Nõukogude Liidu vastastikuse abistamise pakti kehtimise ajal avaldas ajakiri «Teater» 1939. aasta sügisel terve Nõukogude teatrit tutvustava erinumbri,⁶¹ mis oli pühendatud Stanislavski mälestusele.

Kuna ajakirja «Teater» saadeti ka Nõukogude Liitu, siis teenis erinumber, mille lõpus leidub venekeelne ülevaade eesti teatri ajaloost ja tänapäevast,⁶² ühtlasi kahepoolse tutvustamise eesmärke.

*

Loomulikult ei suutnud ajakirjanduse teated, kirjasõna vahendusel saadud informat- sioon asendada elavaid kokkupuuteid Nõukogude teatriga.

Nõukogude saatkond Tallinnas oli huvitatud kultuurisidemete tihenemisest ja alati valmis abistama teatriinimesi materjalide ning konsultatsioonidega, mida need vajasis nõukogude näidendite lavastamisel. Eriti suurt tähelepanu teatritele osutas saatkonna sek- retär, aktiivne teatrisõber J. Kljavin, kes vahendas nõukogude lavakunstnike esinemisi

⁵⁴ Vt. A. Särev räägib oma tööst Tallinna Töölisteri. Stenogramm 3. apr. 1967. (TA Ajaloo Instituudi kogu.)

⁵⁵ Vt. O. K r u u s, Juhan Sütiste elukaaslase pilgu kaudu. «Keel ja Kirjandus» 1970, nr. 12, lk. 758.

⁵⁶ Vt. A. Särev räägib oma tööst Tallinna Töölisteri, lk. 11 ja 23.

⁵⁷ Vt. Oie E l a n g o, Kultuurisidemetest Nõukogude Liiduga eesti kodanluse dikta- tuuri perioodil (1926—1940). «Looming» 1958, nr. 7, lk. 1066.

⁵⁸ Ed. R e i n i n g, Stanislavski. «Kunst ja Kirjandus» 20. veebr. 1933, lk. 32.

⁵⁹ H. U u l i, Näitleja Nõukogude Venes. «Teater» 1937, nr. 1, lk. 12—15; E. U u l i, Oppetund Stanislavskilt. «Teater» 1937, nr. 2, lk. 46; vt. Teatrikoolidest välismail. «Teater» 1937, nr. 6, lk. 229.

⁶⁰ Vt. «Teater» 1938, nr. 6, lk. 290; Tartu Töölisteri. Tartu, 1939, lk. 27; Artur S i k e - m ä e, K. Stanislavski. «Päevaleht» 14. aug. 1938; K. Stanislavski suri. «Uus Eesti» 8. aug. 1938.

⁶¹ «Teater» 1939, nr. 8.

⁶² Vt. sealsamas, lk. 375—379.

eesti teatris, kutsus neil puhkudel eesti lavainimesi vastuvõttudele saatkonda, jne.⁶³ Ta oli ühtlasi Nõukogude Välismaaga Kultuurisidemete Arendamise Uhingu volinik Eestis.⁶⁴

Loomulikult olid nõukogude teatrielust kõige enam huvitatud teatriinimesed. Kuid nõukogude lavakunsti kõrge tase ei jätnud ükskõikseks teistegi alade esindajaid, eriti kirjanikke, kelledest mitmel valmisid vaimustatud kirjeldused oma teatrielamustest Nõukogudemaal.

Pahempoolne kirjanik, ajakirjanik ja töölisaktivist Valter Kaaver näiteks, kes 1928. aasta sügisel käis Eesti tööliste üheksaliikmelise delegatsiooni koosseisus Nõukogude tööliste eluga tutvumas, avaldas töölisajalehtedes «Edasi» ja «Uus Edasi» Nõukogude Liidu majandusest, ülesehitustööst, töötingimustest, ametiühingutest, hariduspoliitikast jms. pika, mitmes numbris järgnenud reisirakka, milles puudutab lühidalt ka sealset «väga huvitavat teatrielu».⁶⁵

Üks esimesi nõukogude teatrieluga tutvujaid oli näitleja ja lavastaja Hilda Gleser. Hooajal 1925/26, just enne seda, kui ta «Estonia» teatris töötamise kõrval hakkas osa võtma Töölisteatri loomisest ja alustas seal tegevust lavastajana, käis ta Moskvas ja Leningradis.

20-ndate aastate Nõukogude teatri ühiskondlik aktiivsus, sotsiaalne paatos ja vormiotsingud olid lähedased H. Gleseri loomingu laadile. Mõne aasta pärast tegi ta uue katse Nõukogude Liitu sõita. 1929. aasta septembris esitas ta Näitekunstis Sihtkapitali Valitsusele taotluse toetuse saamiseks, kus kirjutab: «Arvestades seega, et meil kohapeal enese lavakunsti alal täiendamise võimalused väga piiratud, sõidan käesoleval hooajal Venemaale edasi õppima».⁶⁶ Kuna aga Sihtkapitali Valitsus määras 500 kr. asemel toetuseks ainult 300 ja Gleseri taotluse lisatoetuse saamiseks rahuldumata jättis, jäi kavatsus Nõukogude Liitu sõita ära, ja Gleser sooritas 1930. aastal õppereisi Saksamaale.⁶⁷

1928. aastal tähistati Moskva Kunstiteatri juubelit. Eesti teatri esindajatena sõitsid sel puhul Moskvasse A. Lauter, E. Villmer, L. Reiman, O. Aloe ja B. Kuuskemaa. Kaasa viidi Taska nahkköites auaadress piduliku ja südamliku tekstiga.

Muljed juubelpidustuselt on olnud nii tugevad, et neid ka aastakümned pole kustutada jõudnud; kunagine vaimustus ja erutus kajastuvad eredalt nii L. Reimani⁶⁸ kui ka A. Lauteri hilisemates mälestustes.⁶⁹

Oma pikas reisirakas⁷⁰ puudutab A. Lauter peamiselt värskaid teatrimuljeid, mida juubelikülalistele päris suurel hulgal pakuti — nädala jooksul sai külastada seitsme teatri etendusi. A. Lauteri reisirakas tõuseb nõukogude teatri arenemise ja ajaga kaasaskäimise kõrval esile jällegi teema, mida ei ole najjal puudutamata jätnud ükski Eestist Nõukogude Liidus käinud kunstinimene: rahva kultuurilise taseme tõus, teatri asend ühiskonnas, riigi suur toetus teatrile.

Samu probleeme tajub oma erksa näitlejavaistuga ja puudutab reisirakas ka Liina Reiman.⁷¹

Külaskäigud Nõukogude teatritesse sagenevad 30-ndatel aastatel, nagu juba eespool märgitud. Sõidetakse nii Nõukogude Liidust saabunud kutse peale mõne festivali või teatrisündmuse puhul kui ka omal algatusel, õppe-eesmärgil.⁷²

⁶³ A. Lauteri suusõnalistel andmetel, 10. sept. 1970.

⁶⁴ Vt. TMM, f. T-125, s.-ü. 1:210.

⁶⁵ Revolutsiooni kindlus SNVL. Tõde tööliste riigist. «Edasi» 5. jaan. 1929.

⁶⁶ TMM, f. T-154, kaust «Tunnistused, tõendid», avaldus 24. sept. 1929.

⁶⁷ Vt. TMM, f. T-48 (Näitekunstis Sihtkapitali Valitsus), s.-ü. 1:3, lk. 108; s.-ü. 1:4, l. 3—4.

⁶⁸ Lava võlus, lk. 45—46.

⁶⁹ Vestlus A. Lauteriga 23. nov. 1963. Stenogramm, lk. 15—17. (TA Ajaloo Instituudi kogu.)

⁷⁰ Teater Nõukogude Venes. «Päevaleht» 8., 13., 14. ja 15. nov. 1928.

⁷¹ Liina Reiman, Mälestusi Moskvast. «Postimees» 22. nov. 1928.

⁷² Vt. näit. Eesti näitejuhid sõidavad Nõukogude Venemaale. «Uus Eesti» 19. okt. 1935; Dir. P. Olakit kutsutakse külla Nõuk. Vene teatripidustustele. «Päevaleht» 26. juunil 1936; Informatsioon näitlejate õppereisidest Nõukogude Liitu ja tulevaste reise kavatsusest. «Esmaspäev» 19. dets. 1936; jne. Näitekunstis Sihtkapitali Valitsus planeeris ka teatritegelaste suuremat, kahenädalast ekskursiooni Moskvasse (vt. «Päevaleht» 27. mail 1931), mis aga ei toimunud.

Huvitavamaid ajadokumente, mis ka Nõukogude teatrist saadud muljete edasiandmises on põhjalikumaid ja vahetumaid, on 1930. aastal A. Antsoni ja R. Sirge kirjutatud raamat «Tänapäeva Venemaa»⁷³, mis kahtlemata «jääb eesti kirjanduse ja publitsistika ajalukku teosena, millesse on keskendunud eesti eesrindliku kirjanduse ja intelligentsi protestimeeleolud klassiühiskonna vastu. Jaa-sõna Nõukogude Venemaale ja sotsialistlikule ühiskonnale kõlab kindlalt ning veendunult.»⁷⁴ Loomulikult kutsus sellise teose ilmumine välja üsna ägedaid vasturünnakuid kodanliku maailmavaate ideoloogidelt (E. Laaman, K. A. Hindrey) ja süüdistusi kommunistlikus propagandas. Võrreldes tavaliste mõnereädalaste teatreiside kirjeldustega, annab autorite teatrimuljetele, milledele raamatus on pühendatud küllaltki palju lehekülgi, märgatavat kaalukust asjaolu, et kirjanikud on saanud kogu nõukogude elukorraldust põhjalikumalt ja pikema aja jooksul jälgida, viibinud ka teistes paikades peale Leningradi ja Moskva, olnud vahetus kokkupuutes ja vestlustes nõukogude inimestega.

Peatüki «Moskva teatrites» raamatus «Tänapäeva Venemaa» on peamiselt 1928. ja 1929. aasta teatrimuljete alusel kirjutatud A. Antson, kes dramaturgina ja teatrilähedase inimesena oli eriti aktiivselt kasutanud iga võimalust teatris käia. See oli huvitav periood Nõukogude teatris: «pahempoolne» äärmuslikkus ja heitlikkus proletaarse kultuuri kujundamisel hakkas vaibuma, sisulised ja vormialased otsingud süvenesid ning sihipärastusid, toimusid esimesed silmapaistvad nõukogude näidendite lavastused. Nende aastate Nõukogude Vene teatrikunsti iseloomustab suundade rikkus.

30-ndate aastate algul oli pikemat aega võimalik nõukogude teatrieluga tutvuda näitlejal Vidrik Gutmanil, kes viibis Nõukogude Liidus 8-kuisel õppereisil, sai Teatriühingu ja Kunstide Peavalitsuse juhtkonna lahke vastutuleku osaliseks ja nägi üle 120 lavastuse, proove teatrites ja stuudiotest jne. Kõigest sellest annab Gutman ülevaate oma reisekirjas «Mälestusi Moskva teatrielust»⁷⁵, mis aga eelnenule tugevasti alla jääb nii ühiskondlikult kui kunstiasaselt haardelt.

1932. aastal sõitis Nõukogude Liitu tutvumisreisile näitleja ja lavastaja Eduard Türk, kasutades selleks Kultuurkapitali toetust ja oma 25-aastase lavategevuse juubelietendusest laekunud summasid. Sellest reisist jäid E. Türgil kõige paremad muljed, mille mitmekesisust ta veel aastate tagant kirjeldab oma mälestusteraamatus.⁷⁶

Ants Lauter andis oma 1934. aasta teatrisõidust Nõukogude Liitu, mille ta sooritas koos Erna Villmeriga, huvitava reisekirjade sarja «Päevalehes», pealkirja all «Kikinõve» (Kirjud kirjad Nõukogude Venest).⁷⁷ Kohtumine Nemirovitš-Dantšenkoga temanimelises ooperiteatris, Dimitri Sostakoviitšiga sealsamas, muljed Sostakoviitši ooperist «Jekaterina Izmailova» Mordvinovi lavastuses . . . Lauter märgib, et teater rakendab «laulva näitleja» süsteemi. V. Krigeri lavastatud balleti «Ajastu ettevaatus» nägemine veenis teda ka «tantsiva näitleja» võimalikkuses.

Ants Lauterile torkasid Nõukogude teatri põhitendentsidena kõikjal silma püüe elutõele, kodanikutundele, publiku kunstilisele, eetilisele ja poliitilisele kasvatamisele. Rääkides nõukogude rahva silmapaistvast kunstimeele arengust, leiab Lauter, et loomulik on «rahva hariduse- ja kultuurijanu panna aktiivse kultuuripropaganda ja masside sellekohase kasvatuse arvele». Moskva Kunstiteatri lavastustest jättis sügavaima mulje Gorki «Jegor Bulõtšov».

A. Lauteri reisekiri pole mitte lihtsalt kuiv aruanne kuuldust-nähtust. Arutluste sügavus, tähelepanekute tabavus ja uute muljete pidev võrdlus koduste kunstiprobleemidega (ja mitte ainult kunstiprobleemidega) teeb sellest kirjutisest silmapaistva ajadokumendi, mis kajastab nii eesti teatrikunsti taset 30-ndatel aastatel kui ka selle ärksamate talentide otsinguid ja taotlusi.

⁷³ Tartu, 1930.

⁷⁴ Ulo T o n t s, Rudolf Sirge varasema loomingujärgu ühiskondlikud ja kirjanduslikud vaated. «Looming» 1964, nr. 12, lk. 1883.

⁷⁵ «Olion» 1932, nr. 2, lk. 52—54.

⁷⁶ Vt. Eduard T ü r k, Sinilindu püüdmas. Tallinn, 1964, peatükk «Õppereisil Moskvast», lk. 305—318.

⁷⁷ «Päevaleht» 7., 9., 10., 11., 13. ja 14. märtsil 1934.

Teatraalsema, tinglikuma teatri esindajatena märgib A. Lauter oma reisikirjas Tairovi ja Meierholdi lavastusi. Muide, Tairovi Kammerteatriga sidus A. Lauterit ammune tutvus ja ammune sümpaatia.

Lauter nägi Kammerteatris ka oma ideaalile lähedast lavastust, kus peenekoeline meisterlikkus oli ühendatud revolutsiooniliselt kirkliku kaasaegse ideega. Višnevski «Optimistlik tragöödia» oli õnnelik sulam lava- ja näitlemistehnika virtuooslikkusest ja näitleja ehtsast sütitavast sisseelamisest.

Meierholdi teatris leidis küllaline teatraalsust ja vaatamängu, mis polnud talle nii südamelähedased. Andes ülevaate Meierholdi loomingust, märkis Lauter «näitejuhi vägevast intellekti», «poliitika ja terava agitaatorlikkuse joont», «näitleja ja autori hinge» jääb talle aga selles majas väheseks, kuigi «ei saa aga eitada määratud mõju». ⁷⁸

Võiks oodata, et kodanlikust «apoliitilisust» propageerivast teatrist tulnud lava-inimene suhtub nõukogude lavakunsti parteilisusesse ja ühiskondlikku aktiivsusesse eelarvamuse ja reservatsiooniga. Kuid A. Lauteri reisikirjades nimetatakse haaravamate muljete hulgas kõiki viit Revolutsiooni Teatris nähtud etendust, kuigi «repertuaar oli kõige tendentslikum» (Pogodini «Poeem kirvest», «Minu sõber» jt.).

Vestlused teatriinimestega ja VOKS-i esindaja selgitused aitasid täpsustada erinevate teatrite loomingulist nägu. Erna Villmer omakorda kohtus Giatsintova, Birmani ja Bersenjevi, endiste õpingukaaslastega Adaševi stuudio päevilt, kelledest olid saanud MHAT II juhtivad näitlejad. ⁷⁹

Omamoodi tähelepanuväärne on teatrikriitiku ja näitekirjaniku A. Adsoni aruanne Nõukogude Liidus nähtud neljandalt teatrifestivalilt (7 päeva Moskvas, 3 Leningradis). ⁸⁰ Ta nendib, et peale balleti, ooperi «Jevgeni Onegin» ja rahvaloomingu õhtu olid «kõik teised lavastused revolutsiooniliselt häälestatud ja riigipoliitiliselt meelestatud. Kui ei olnud toesse tendentsi pannud kirjanik, siis tegi seda lavastaja.» ⁸¹ Seejuures aga tuleb A. Adsonil festivalil koos suure hulga välismaalastest publikuga tõdeda — mõnikord üllatunult, imestusega — selle «tendentsi» orgaanilisust, seestpoolt, kunstniku sisemisest veendumusest sündimist. Kõigepealt veenis selles Pogodini «Aristokraatide» lavastus Vahangovi teatris (rež. B. Zahhava). Osutus, et «tendents» ei ole kuiv ega igav, et kokkumäng on eeskujulik, üksikud näitlejad ülimeisterlikud ja sugestiivsed. «Mängu laad: tarmukas realism.»

Huvi pakub ka sama autori pisut varem kirjutatud artikkel lavateoste võistlusest Nõukogude Liidus 1934. aastal. ⁸² Adson mainib, et «kui me Nõukogude maast iseenesest mitte midagi ei teaks, siis juba nende teoste kaudu näeksime, et aeg, mis neis kajastub, on erakorraline, suurte ümberkorralduste ja masside esilenihkumise aeg».

Õeldu on küllalt kõnekas (muidugi ka paradoksaalne, kui arvestada Adsoni positsiooni ametlike kultuurisuunajate hulgas Propaganda Talituses, ning heidab omajagu valgust kodanliku Eesti kultuuripoliitika keerukusele ja paindlikkusele).

1935. aastal tulid Nõukogude Liidust hulga teatrimuljetega tagasi Priit Põldroos ja E. Reining. Nad tutvustasid ka teisi asjahuvilisi üksikasjalisemalt Nõukogude teatri kunstiliste voolude, teatriajakirjanduse ja kunstnike klubide tegevusega, jutustasid konkreetsetest lavastustest, teatrite tööst publikuga jne. ⁸³ Priit Põldroosi arhiivis on säilinud tema märkmeteraamat tookordsete teatrimuljetega, mis räägivad aktiivsest huvist ja sisaldavad reilil kaasatoodud tähelepanekuid ning mõtteimpulse. ⁸⁴

Tähelepanu väärib on, et P. Põldroos, hinnates MHAT-i realistlikku meisterlikkust ja Kammerteatri stiilsust ja jõulisust, eelistab oma märkmetes ilmselt noori, kaasaegset elutunnetust ja töörõõmu kõige orgaanilisemalt vahendavaid kollektiive. See kajastab olu-

⁷⁸ Vt. Kikinõve.

⁷⁹ Vestlus A. Lauteriga 19. jaan. 1971. (Üieskirjutus, TA Ajaloo Instituudi kogu.)

⁸⁰ Teatrireisilt Nõukogude Venemaale. «Looming» 1936, nr. 7, lk. 812—819; vt. ka Teatriküllalisen Nõukogude Venes. «Uus Eesti» 15., 16., 19. sept. 1936 ja Tähelepanekuid Nõukogude Venemaalt. «Uus Eesti» 25. sept. 1936.

⁸¹ A. Adson, Teatrireisilt Nõukogude Venemaale. «Looming» 1936, nr. 7, lk. 812.

⁸² Vt. A. Adson, Uhe võistluse tulemusist. «Looming» 1936, nr. 5, lk. 556—562.

⁸³ Vt. Oma vene teatrimuljetest... «Päevaleht» 14. jaan. 1936.

⁸⁴ TMM, f. T-125, s.-ü. 1:109.

list tema isiklikust kunstnikureedest 30-ndatel aastatel. Põldroosile meeldib Ametiühingute Kesknõukogu teater. Daatum 3. november 1935 all seisab märkus: «See elurõõm ja värskus, mis lavalt haaras, oli nii loomulik ja südamesttulev, et sageli unustasid mängu ning arvasid nägema tõelisi töölispoisse-tüdrukuid laval askeldamas.» (Etendus «Meie maa tütarlapsed».)

Koju jõudnud, andis Põldroos intervjuu ajakirjandusele.⁸⁵ Ta rõhutas põhjalikku teatripoolset ettevalmistust — mitte ainult etenduse kunstilises osas, vaid ka töös publikuga —, mainis loenguid ja arutelusid tööliisklubides, punaväelaste hulgas, tehastes (millest ühte tal jälgida õnnestus), tänu millele «rahvas on teatriasjades väga teadlik». Siin näeme otsest kokkupuutepunkti Tallinna Töölisteri taotlustega oma publikut arendada, neid teatritele arutluskoosolekute jms. abil lähemale tuua ning kinnitust Töölisteri tee õigsusele.

Üks Tallinna Töölisteri endisi juhtivaid jõude, ajakirja «Teater» toimetaja E. Reining, kes viibis Nõukogude Liidus teatrikülasena koos P. Põldroosiga, kirjutas nõukogude teatrikunsti arenguprotsesside kohta, et «ilutsemine, vormikultus, abstraktsus — see ei sobinud uue mentaliteediga, mis oli uljas, teohimuline, elurõõmus, jalgupidi tugevasti maa küljes kinni, tubli annusega romantikat hinges».⁸⁶

Nõukogude teatri mõju ja eeskujud ei piirdunud ainult sisu või näitleja- ning lavastaja-meisterlikkusega. Ka lavatehnikast oli palju õppida. Nõukogude teatriga käisid tutvumas ka Narva teatri dekoraator Voldemar Peil, «Estonia» dekoraator Aleksander Tuurand ja «Vanemuise» dekoraator Voldemar Haas.

Kuigi eesti teatriinimeste sõidud Nõukogude Liitu ei olnud väga arvukad, andsid nad sealse teatrielu kohta siiski küllalt pidevat ja elavat informatsiooni ning ainet juurdlemiseks ja võrdlusteks, toetasid progressiivse lavakunsti otsinguid.

Üldine huvi nõukogude teatrielu vastu ja Nõukogude teatri kõrge taseme tunnustamine viis päris endastmõistetavalt nõukogude autorite teoste mängimisele eesti teatrites.

Üksikuid nõukogude autorite teoseid lavastati Eestis juba 20-ndatel aastatel. N. Andresen tõlkis 1922. aastal Lunatšarski «Oliver Cromwelli», mida pidi ette kandma Tallinna Ametiühisuste Kesknõukogu Kultuurikomisjoni juures töötav trupp. Teos siiski näitelavale ei jõudnud.⁸⁷

1926. aastal lavastas Paul Sepp Draamastudio trupiga Tallinna Töölisterile Lunatšarski varasema samalaadse näidendi «Kuninga habemeajaja» («Võimu hullustuses»).

1927. aastal esitas Draamastudio trupp Ants Lauteri lavastusel Töölisteri laval A. Faiko komöödia «Opetaja Bubus». Seda mängis ka Pärnu Töölister K. Hanseni juhtimisel.

Alates hooajast 1929/30 hakkas Tallinna Töölister juba järjekindlalt, igal hooajal, lavastama nõukogude autorite näidendeid, mille tegevus toimub Nõukogudemaal. 30-ndatel aastatel suurenes nõukogude näidendite hulk eesti teatrite repertuaaris.

Sisuliselt on käesoleva teema seisukohast oluline just Tallinna Töölisteri initsiatiiv nõukogude lavakirjandusega tutvumisel ja repertuaarivalikul Eestis. See avaldas mõju ka teistele teatritele — eelkõige muidugi teiste linnade töölisteritele. «Estonia» kui esindusteater ja «Vanemuine» mängisid nõukogude näidendeid ainult paaril korral. Kuigi A. Lauter oli oma 1934. aasta Nõukogude-reisilt kaasa toonud Romašovi näidendi «Tulisild» tahtmisega seda «Estonia» repertuaari võtta, pidas teatri juhtkond ebasobivaks, et vahariigi esindusteater mängib kommunistlikke näidendeid.⁸⁸

«Vanemuise» mängukavva ilmus paar nõukogude näidendi 30-ndate aastate alguses just teatri kõige rängematel kriisiaegadel, mil teatri külastatavus oli katastroofiliselt madal. Faiko näidendi «Inimene portelliga» R. Ratasepa lavastuses (1932. a.) mängiti kaheksa korda, mis polnud teatri tolaeaegsetes oludes halb.

⁸⁵ Teatrimuljeid Venest. «Uus Eesti» 3. det. 1935.

⁸⁶ Eduard Reining, Teatrihuvilisi märkmeid Nõukogude Liidust. Rmt.: Ring esimene. Tallinn, 1936, lk. 51—61.

⁸⁷ Vestlus N. Andreseniga 20. jaan. 1969. (Üleskirjutus, TA Ajaloo Instituudi kogus.)

⁸⁸ Vestlus A. Lauteriga 19. jaan. 1971.

Järgmisel aastal oli «Vanemuise» mängukavas F. Raskolnikovi, toleaege Nõukogude saadiku Eestis, näidend «Robespierre» A. Sunne juhatusel.⁸⁹

Tallinna Draamastuudio teatri (Eesti Draamateatri) kavas oli 30-ndatel aastatel neli nõukogude autorite teost. Tallinna Töölisteatri järgedes mängiti siin 1931. aastal P. Sepa lavastuses Katajevi «Ringi kvadratuuri», mille edu naabrite juures nähtavasti oli äratanud huvi tema vastu. 1933. aastal esietendus siin K. Otto (Aluoja) lavastuses A. Aiinogenovi näidend «Hundirada». 30-ndate aastate teisel poolel järgnes sellele Trigeri «Õnnelik abi-eiu» ja Gussevi «Kuulsus».

Tallinna Töölisteatri repertuaaris oli nõukogude näidenditel kindel koht. «Ringi kvadratuur» esineb vist esimese näidendina Tallinnas ettenähtud sõnalavastustest, millist ühel laval sarnasel arvul mängitud,⁹⁰ kirjutab kriitik Katajevi näidendi menust.

«Ringi kvadratuuri» edu ergutas uusi nõukogude tükke kavva võtma. 30-ndate aastate esimesel poolel sobitas Töölisteatr ligemat tutvust eeskätt kahe oma kodumaal väga populaarse ja väga mängitava nõukogude vene autoriga — V. Katajevi ja V. Škvarkiniga. Päris loomulik, et esimeseks tutvuseks sobisid just hea lavavaistuga komöödiograafid, kelle teosed polnud sisultki pealiskaudsed või tühised.

Peale komöödiade valis Töölisteatr nõukogude näidenditest ka tõsisemaid ja tuumakamaid. Huvitav on sealjuures, et nende külastatavus polnud sugugi halvem kerge repertuaari omast (vt. tab.).

Nõukogude näidendite külastatavus Tallinna Töölisteatri

| Näidend | Etenduste arv | Külastajaid | |
|------------------------------|---------------|-------------|-------------------------------|
| | | üldse | keskmiselt ühe etenduse kohta |
| Katajev, «Miljon piina» | 11 | 1987 | 173 |
| Katajev, «Lillede tee» | 15 | 4104 | 274 |
| Škvarkin, «Petis» | 6 | 1948 | 325 |
| Škvarkin, «Kahjulik element» | 10 | 1905 | 190 |
| Škvarkin, «Võõras laps» | 16 | 3038 | 190 |
| Štšeglov, «Võitlus lumes» | 9 | 2240 | 249 |
| Tretjakov, «Mõirga, Hiina!» | 16 | 4658 | 291 |
| Gorki, «Tormi eel» | 10 | 2487 | 249 |

Kolm viimati nimetatut kuulusid teatri huvitavamate lavastuste hulka. Eriti populaarseks sai Tretjakovi dokumentaalreportaaž «Mõirga, Hiina!» A. Särevi lavastuses. Pingeelsele süžeele lisandus selles eksootiline koloriit. Oma osa mängis nähtavasti ka asjaolu, et näidendi tegevus oli rajatud tõestisündinud loole — inglise kolonisaatorite julmale kätemaksuaktile Hiina pärisrahva kallas.

«Oli suuri kurbuse-stseene, kus hing värises kaasa ja avastas meie südameile uusi maailmu. Vaadeldgem surmaminejaid, vaadeldgem ema karjatusi lapsele, vaadeldgem tumedas suveööõs boy surmaminekut ja meremeeste siluettide ehmunud hetkelist tarretust. See oli siduvam, et muusika täiendas mängu. Vaadeldgem võitlusihä tõusvat hoogu, mis hüüab — mõirga, Hiina! Vabasta end!»⁹¹ kirjutab kriitik etenduse emotsionaalset mõjuvust peeldades.

1933. aastal võttis Töölisteatr kavva ühe kõige sisukama nõukogude lavateose, Gorki hiljuti ilmunud «Jegor Bulõtšovi».

⁸⁹ Sama F. Raskolnikov abistas eesti teatriinimesi tutvumisel nõukogude teatriga. Nii sai näit. E. Türk tema kaudu kiiresti sissesõiduloa ja isikliku soovituskirja oma 1932. a. reisiks Moskvasse ja Leningradi. (Vt. Eduard Türk, Sinilindu püüdmas, lk. 303.)

⁹⁰ Argus, Näidendi suur menu. «Rahva Sõna» 22. dets. 1931.

⁹¹ R.K.-P., «Mõirga, Hiina!» Töölisteatri. «Päevalt» 3. dets. 1932.

Kuidas teater teosele lähenes? Sellest võib vast kõige täpsemalt jutustada E. Reingu põhjalik tutvustav kirjutis «Rahva Sõnas».⁹² Publiku eelnev tutvustamine autori ja teosega, aga ka teatri lähtekohtadega oli saanud Töölisteatri heaks traditsiooniks. Teater andis Gorki näidendile uue pealkirja — «Tormi eel». Uus pealkiri kajastas ka Töölisteatri ja lavastaja P. Põldroosi pealisülesannet, rõhutades, et üksikisiku kaudu avaneb ühiskondlik situatsioon.

«Peab ütleva, et tööprotsess Gorki näidendi juures oli väga pingeline ja raske. Me kontsentreerisime peatähelepanu ideelis-filosoofilisele küljele, selle huvides muutsime isegi pealkirja. Me teame, kui kergelt võib näidendi lavastus teemast kõrvale kalduda ja siis hakkab arenema täiesti harilik perekonnadraama. Tallinna Töölisteatri lavastuses «Tormi eel» õnnestus neid karisid vältida, esmajärjekorras tänu peaosa heale täitmisele A. Särevi poolt,» kinnitas lavastaja P. Põldroos, kes samas vestluses olevat veel meenutanud, et mingil määral kasutanud ta ka Nõukogude teatri, eriti vahtangovlaste eeskuju (kuigi nende lavastust ennast polnud P. Põldroos siis veel näinud).⁹³

«Bulõtšovi haigus on vana Venemaa haigus ja ta surm vana feodaalse korra hävinemine. Jegor Bulõtšovi isikudraama suurte ühiskondlikkude murrangute eelõhtul on ühtlasi vana Venemaa prima osa draama. [Minu sõrendus — L. T.]. Sest Bulõtšovi isikus ei kujutata mitte seda seesmiselt läbi mädanenud ühiskondlikku vormi, vaid Vene rahva paremat, vitaalsemat osa, kes oma loomuliku mõistusega ja seemise aususega taipab oma ümbruse valet, kes justkui instinktiivselt mõistmas tulevaste sündmuste paratamatust ja vajalikkust, kuigi ei suuda enam kohaneda uuele elukäsitusele, uutele oludele.

Seda näidendi ideestikku on lavastaja Fritz Põldroos mõistnud ja tagasihoidlikult, kuigi küllaldase reljeefusega esitanud — nii mängu rõhutamises kui ka lavapildis, projektsioonides, «helimontaaži» lisanduste näol. Ses mõttes kogu lavastus on loogiline, järjekindel ja ühtlane,» kinnitas «Rahva Sõna» kriitik.⁹⁴

Järgnev periood — aastad 1934—1940 — toob oma poliitilise olukorra muutumisega kaasa teatud muutusi ka teatrite olukorras. Kuid «vaikiva oleku» paradoksiks on tõsiasi, et vaatamata üldpoliitilisele suuna fašiseerimisele ei lakka nõukogude lavateoste etendamine eesti teatrites, nagu see toimus näiteks Ulmanise Lätis, kus 30-ndate aastate keskel suleti töölisteatriid ja keelati nõukogude teoste mängimine.⁹⁵

Mitmed Tallinna Töölisteatri mängitud nõukogude näidendid leidsid jälle tee teistegi teatrite lavadele. Ka ajavahemikul 1935—1940 ei jäta Töölisteater reageerimata ühiskondliku elu probleemidele. Neil aastail oli teatril repertuaaris ka seitse nõukogude teost, nende hulgas kunstiliselt ja ideeliselt vägagi kaalukad Korneitšuki «Platon Kretšeti» ja Pogodini «Aristokraadid».

Kui aktiivselt jälgiti nõukogude teatrielu uudiseid, sellest räägib «Platon Kretšeti» kiire lavaletulek mitmes eesti teatris. See Korneitšuki näidend oli üks teedrajavamaid nõukogude 30-ndate aastate keskpaiga näitekirjanduses ja teda lavastati peaaegu kõigis Nõukogudemaa teatrites. Eriti silmapaistev oli MHAT-i lavastus 1935. aastal (lavastaja I. Sudakov), mida ka mõnedel eesti teatritegelastel näha õnnestus. Platon Kretšeti näol oli Korneitšukil õnnestunud luua kaasaegse inimese, uue ajastu tingimustes revolutsiooni ja Kodu sõja kangelaste teema jätkaja veenev kuju.

«Platon Kretšeti» esimeseks lavalettoojaks Eestis polnud seekord mitte Tallinna Töölisteater, vaid Pärnu «Endla», kuigi proovid toimusid mõlemal pool peaaegu üheaegselt. «Endla» lavastaja V. Laason oli hooajal 1935/36 viibinud kuu aega Nõukogude Venemaal õppereisil.⁹⁶ Peale muljete oli ta kaasa toonud ka Korneitšuki kõnesoleva näidendi, mille lavastas oma juubeliks, mängides ise peaosa. Kriitika nimetab «Platon Kretšetit» hooaja

⁹² Tormi eel. Esietenduse puhul «Töölisteatri» 21. sept. s. a. «Rahva Sõna» 20. sept. 1933.

⁹³ Vestlusest P. Põldroosiga 16. okt. 1963, esitatud E. Pajula diplomitöös «Горький на эстонской сцене». Tallinn, 1963/64, lk. 44—45. (Käsikiri, ETU raamatukogus.)

⁹⁴ Oskar Kurmiste, M. Gorki uus näidend «Töölisteatriis». «Rahva Sõna» 23. sept. 1933.

⁹⁵ Vt. К. Э. Кундзинь, Латышский театр. М., 1963, lk. 123—124.

⁹⁶ Vt. A. R. P. O., Pärnu «Endla» menukaim hooaeg. «Päevaleht» 21. juunil 1936.

parimaks lavastuseks, pöörates tähelepanu ka suurepärastele dekoratsioonidele (U. Halla). Pärnu juubeliteadust käis vaatamas ka Nõukogude saatkonna sekretär Kljavin.⁹⁷

Tallinna Töölisteris lavastas «Platon Kretšeti» A. Särev, samuti ise peaosas mängides. Järgmisel hooajal — 1936/37 — sooritas Korneitšuki näidend võidukäigu provintsi-teatrites: teda mängisid hea eduga ka «Ugalas», «Kannel» ja Narva teater.

Hooajal 1936/37 osutus väga populaarseks M. Trigeri, teise nõukogude autori näidend «Onnelik abielu». Selle lavastasid paralleelselt nii Tallinna Töölister (P. Põldroos) kui ka Draamateater (E. Türk), kusjuures etendustel oli mõlemas majas keskmisest kõrgem publikumenu. Draamateater viis lavastuse ka ringreisile, saavutades siingi suurt menu ja täissaale.⁹⁸ Uhtekokku mängiti Draamateatris «Onneliku abielu» tervelt 70 korda 15 111 külastajale, Töölister mängis seda lavastust ainult Tallinna publikule 20 korda.

Kasutades võimalust kahe lavastuse võrdlemiseks, kaldus arvustus üldlahenduse hindamisel Põldroosi lavastust paremaks pidama, kuigi Draamateatris oli välja pandud märksa tugevam näitlejatekoosseis eesotsas L. Reimani, A. Suuroru ja S. Reegiga.⁹⁹

Mõnede kordamiste kõrval, nagu «Platon Kretšet» ja «Onnelik abielu» Tartu Töölisteris, «Ringi kvadratuur» Ugalas jt., tuli 30-ndate aastate lõpul lavale ka uusi nõukogude lavatöid. Draamateatris jätkas E. Türk oma senist algatust nõukogude näidendite lavastamisega ja valis 1938. aastal oma 50 aasta juubeli tähistamiseks V. Gussevi näidendi «Kuulsus», mis kaks aastat varem oli esietendunud Moskva Väikeses Teatris. Türk mäletab olevat seda teost mitmel puhul kuulnud kuuldemänguna Nõukogude raadios.¹⁰⁰

Ka «Kuulsusega» käis Draamateater pikemal ringreisil, mängides teda 33 korda.

Töölister jätkas traditsiooniks kujunenud kommet anda igal hooajal vähemalt üks nõukogude näidendi lavastus. Pogodini kuulsate «Aristokraatide» kõrval võeti siin repertuaari ka kaks vähetuntud teost — hooajal 1937/38 S. Amaglobeli «Hea elu» ja 1939/40 A. Tolstoi «Imeteod sõelas».

Kaalukaimaks valikuks Töölisteri repertuaaris oli kahtlemata N. Pogodini «Aristokraadid». Pogodin lahendas oma 30-ndate aastate dramaturgiaga probleemi: milline peab olema uue ajastu uus, nõukogude inimene. «Oma ebatavalises, äärmuslikus väljenduses leiab see teema avamist «Aristokraatides». Karistust kandvad kriminaalkurjategijad, vargad, bandiidid — kas võivad need ühiskonna heidikud muutuda uue ühiskonna inimesteks? Pogodin vastab, et võivad — sest ühiskond peab inimest kalliks ja võitleb ta eest... Pogodin ei silunud selle protsessi raskusi ega pehmenanud ta vastuolusid.»¹⁰¹

P. Põldroos oli oma võimetelt ja võimekuselt kahtlemata sobivamaid «Aristokraatide» lavatöötajaid. Näidendi tõlke tegi kirjanik M. Raud. Peaosades esinesid Töölisteri tugevamad näitlejad A. Teetsov (laagriülem), J. Romot (Kapten-Kostja), A. Rebane (Gromov), K. Välbe (Sonja), O Põlla (Barett) jt. Ka näidendi publikumenu ei olnud kaugeltki halb: ta läks kahel hooajal kokku 22 korda. Et aga kunstiline tulemus teose väärtuse ja lavastaja potentsiaaliga siiski päris võrdses ei osutunud, selleks oli nähtavasti mitmeid põhjusi. Võib-olla kõige õiglasemalt ja asjalikumalt on lavastuse põhilisi puudusi ja nende põhjusi esile toonud E. Reining, kes koos Põldroosiga oma Nõukogude-reisil ka «Aristokraatide» erinevad lavastused ära nägi.

«Põldroosi lavastus oli tehtud väga hoolikalt ja läbimõeldult, dekoraator H. Tamm oli lavapildid lahendanud otstarbekohaselt ja leidlikult, kuid puudu jäi kõigepealt tööetika vaimust, mis kannab teost ja annab sellele ideelise selgroo. Oli liigset tähelepanu pööratud miljöole, häiris toores naturalism mõnes stseenis, eriti naiste juures... Tundub, et lavastaja oli teadlik oma tegelaskonna nõrkustes ja püüdis seda maskeerida tegevuse hoogsusega ja muu välisega.»¹⁰²

Kui sellistele puudustele vaatamata «Aristokraadid» vaatajaskonnas küllalt laia kõla-

⁹⁷ Vt. A.P., V. Laasoni juubeliteadustus «Endlas». «Päevaleht» 10. veebr. 1936.

⁹⁸ Vt. Eduard Türk, Sinilindu püüdmas, lk. 333.

⁹⁹ Vt. V. Mettus, Kolmas «Onnelik abielu». «Päevaleht» 5. okt. 1936; A. Adson, Tallinna teatrite töö ülevaade. «Looming» 1937, nr. 1, lk. 123.

¹⁰⁰ Vt. Eduard Türk, Sinilindu püüdmas, lk. 342.

¹⁰¹ История советского драматического театра. Том. 4. М., 1968, lk. 62—64.

¹⁰² E. Reining, Tallinna teatrielu 1936/37. a. hooaja II poolel. «Looming» 1937, nr. 6, lk. 713—714.

pinna leidis, siis osutab see Töölisteatri poolt äratatud huvile nõukogude elu ja kirjanduse vastu. «Aristokraatide» ja «Onneliku abielu» lavastus P. Põldroosilt leiavad äramärkimist ka Nõukogude ajakirjanduses. Meenutatakse, et kaks aastat tagasi oli Põldroos käinud Nõukogude Liidus õppereisil, ja rõhutatakse, et nõukogude näidendite etendused lähevad edukalt nii Tallinna Töölisteatri kui ka Draamateatri.¹⁰³

*

Käesolevas uurimuses on tähelepanu pööratud nõukogude dramaturgia lavastustele põhiliselt just Tallinna Töölisteatri, kuna siin oli see huvi kõige järjekindlam ja tulemusrikkam. Teiste teatrite pöördumised nõukogude näidendite poole olid juhuslikumat laadi. Eraldi peatumist aga väärivad kindlasti mõned nõukogude näidendite lavastused Tartu Töölisteatri aastail 1937—1939.

Tartu Töölisteater kujunes eriti 1938. aastast peale Kommunistliku Partei poolt juhitava töölisliikumise legaalseks organisatsiooniks, milles löid kaasa töölisliikumise aktivistid A. Prink, A. Stein, A. Hint, E. Plakk, O. ja V. Hirsid, P. Keerdo jt.¹⁰⁴ Nende suunamisel hakkasid klassiteadlikule töölisliikumisele lähenema ka mitmed teatri kunstilise koosseisu kuulunud eesotsas näitleja ja lavastaja K. Irdiga. Huvitavalt iseloomustab teatrit Tartu poliitilise politsei komissari assistendi ettekanne 3. juunist 1939, kus öeldakse, et «kuuldub ka kaunis põhjendatud arvamus selles, et töölisteater edaspidi kujuneb Tartus üheks kindlamaks kommunistide ja marksistide kihutustöö keskuseks. Ja seda eriti veel selle tõttu, et praeguses juhatuses ei ole enam ühtegi poliitiliselt teisitimõtletajat.»¹⁰⁵

Tartu Töölisteatri seisti seega nõukogude näidendite lavastamisel märksa klassiteadlikumatel positsioonidel kui teistes kollektiivides, kaasa arvatud Tallinna Töölisteater. Muidugi ei olnud kõik kollektiivi liikmed selle suuna pooldajad ning see kajastus ka teatrisestest vastuoludes.

Teatri ideelisi püüdlusi iseloomustas S. Tretjakovi «Mõirga, Hiina!» valik, mis esietendus 1937. aasta lõpul K. Irdi lavastusel. Teater püüdis rõhutada näidendi võimalikke assotsiatsioone Saksa imperialistliku fašismi ohuga.¹⁰⁶ Tuli arvestada noore ja ebaühtlase kollektiivi mitte eriti tugevat kunstilist taset, mida mitmete lavastuste puhul aga kompenseeris tegelaste innukus ja lavastuse ideeline kõlavus. M. Trigeri «Onneliku abielu» lavastust K. Irdi poolt hindas näiteks M. Jürna oma küllaltki kriitilises retsensioonis just sellest seisukohast: lavastuse probleemihedus aitas «paljusidki lünki siluda ning teeb ka antud mängu juures näidendi vaatamise vastuvõetavaks ja küllaltki pinevaks».¹⁰⁷ Gorki «Vaenlaste» lavastus, mis ettevalmistamisel oli, jäi välja tulemata: oma otsusega 27. juunist 1939 sulges sisekaitseülem Tartu Töölisteatri, kuna viimane olevat laskunud «näidendite lavastamisel klassivahede rõhutamisele ja üldiselt avaldanud oma tegevuses poliitilist tendentsi, püüdes õhutada sallimatust ja vaenu üksikute rahvakihtide vahel, seega avaldanud tegevust . . . , missugune on kahjulik rahvusliku üksmeele ja ühtekuuluvuse süvendamisele».¹⁰⁸

*

Omaette peatüki moodustavad «Estonias» 30-ndate aastate lõpul etendunud kaks silmapaistvat nõukogude lavateost, mille repertuaarivõttu saab seostada E. Uuli õppereisiga Nõukogude Liitu.

1939. aastal tulid «Estonias» teineteise järel lavale Dzeržinski ooper «Vaikne Don» Eino Uuli ja Glieri ballett «Punane moon» Rahel Olbrei lavastuses.

30-ndatel aastatel toimus Eesti teatripraktikute ja -teoretikute hulgas mõttevahetus ooperi arenemisteedest, kus väga visalt avaldati mõtet, et ooper on aegunud žanr, mis kaasaaja teatris pikapeale välja sureb. «Vaikse Doni» lavastus pani paljusid oma seisukohti revideerima. E. Uuli lavastuses oli muusikajuhiks V. Nerep, lavakujundajaks A. Vahtramäe. Aksinja dramaatilises osas paistis eriti silma Els Vaarman, kelle ettevalmistus (Vaarman

¹⁰³ Советские пьесы в Эстонии. «Советское искусство», 11 мая 1937.

¹⁰⁴ Vt. Kaarel Ird, Tartu Töölisteater 1937—1939. Tallinn, 1966, lk. 68.

¹⁰⁵ ORRKA, f. 852, nim. 1, s.-ü. 2312, l. 10—16.

¹⁰⁶ K. Ird, lk. 18.

¹⁰⁷ Vt. sealsamas, lk. 45.

¹⁰⁸ Sisekaitseülema otsus nr. 362-sk. (ORRKA, f. 852, nim. 1, s.-ü. 2312, l. 1.)

oli õppinud Draamastuudios) võimaldas Uuli nõuetele «näitleva laulja» kohta kõige kiiremini kaasa tulla. Kuid hästi esinesid ka Karl Ots Grigorina, A. Viisimaa, K. Viitol, V. Veikat jt. Muusikakriitika jääb Uuli hästi läbimõeldud, temporikka ja tiheda etendusega vägagi rahule.¹⁰⁹

Ooperis oli ideoloogilistel kaalutlustel tehtud mõningaid väikesi kärpeid ja muudetud teksti, mis aga terviku kogumuljet oluliselt ei mõjutanud. «Vaikse Doni» publikuedu igatahes oli väga suur, «rahvast käib etendustel murruna, mis pole meie ooperis igapäevane nähe».¹¹⁰

«Kui hooaja parim ooperilavastus «Estonias» on «Vaikne Don», siis parim balletilavastus on «Punane moon», kirjutas arvustus.¹¹¹

Rahel Olbrei, kes alati oli huvi tundnud idamaise temaatika vastu, pidas oma lavastustest kõige südamelähedasemaks just «Punast mooni».¹¹² Olbrei ballettmeistikräkirjale omane dramatism ja tunnete jõulisus leidsid selles balletis koreograafilis-pantomiihiliselt huvitava väljenduse.

Ka «Punase mooni» revolutsioonilist kõlavust retušeeris «Estonia» lavastus mõnevõrra, nagu oli toimunud ooperigi puhul. Jäeti ära apoteeos punaste lippude ja internatsionaaliga, samuti ülestõusnud kulide marss. Kavalehel nimetati Hiina sadamasse tulnud Nõukogude laeva «mingiks Euroopa laevaks», kuid see tsensuuriline muutus oli väga läbi-
paistev — niigi oli teada, et tegemist on nõukogude lavateosega.

1940. aasta sügishooajal, kui «Estonia» «Punast mooni» edukalt edasi mängis, jäeti senised kärped kõrvale ja mängiti teost nii, nagu R. Olbrei poolt kasutatud Moskva Suure Teatri reklaatsioon ette nägi.

Punane mooniõis aga oli ka 1939. aasta lavastuses tähtsal kohal kui «tänuikkuse ja humaansuse, lohutuse ja rõhutute ühenduse, sõltumatuse ja vabaduse»¹¹³ sümbol. Ja kuigi lavastuses tõusis esiplaanile hiina tantsijatari Tai-Hoa armastuslugu, ei jäänud «Estonia» «Punane moon» ainult kitsapiiriliseks isikudraamaks. K. Maldutise loodud Tai-Hoa tunde suurusest ja võitmatusest, tema tärkavast inimväärikusest kasvas välja sotsiaalne üldistus. Nõukogude kapteni mehise kuju lõi Boris Blinov. Uldmõjule aitasid kaasa R. Kull dirigendipuldil, V. Haasi mõjuvad dekoratsioonid ja N. Mei kostüümid. Ka «Punasel moonil» oli väga suur edu ja ta jäi kanaks teatri repertuaari. Hooajal 1938/39 (õieti poolhooajal, sest mõlemad teosed esietendusid jaanuaris) mängiti «Punast mooni» 27 korda 19 561 külastajale ja «Vaikset Doni» 21 korda 14 059 külastajale. Sellega jõudsid nad kaugemale ette ooperi ja balleti tavalisest külastatavusest, mis naljalt üle 10—15 etenduse ei ulatunud.

Üldse esitati ajavahemikul 1920—1940 eesti kutselistes teatrites 26 nõukogude lavateost 53 lavastuses.

*

Eesti teatri sidemed nõukogude teatrikunstiga kodanliku Eesti päevil mängisid hoolimata nende mitte eriti laiast ulatusest olulist rolli meie noore teatrikuultuuri arengus. Nad vähendasid seda ühekülgust, mis eesti kultuuri ähvardas eesti-vene kultuurisuhete loomuliku arengu läbilõikamisega Eesti kodanluse Lääne kultuuriorientatsiooniga ja Nõukogude-vastaste juhtivate ringkondade poolt. Eesti teatriinimeste sõidud Nõukogude Liitu, töökaaslaste ja ajakirjanduse kaudu ka laiimate hulkade tutvumine nende reisimuljetega tutvustasid sotsialismimaa saavutusi ja hajutasid eelarvamuste ning valepropaganda udu rahva teadvuses. Nõukogude näidendite mängimine eesti teatrites tõi nii teatriinimestele endile kui ka publikule mõnevõrra lähemale suure naabermaa tegelikkuse ja eesrindlikud ideed.

Kui valdav enamik eesti teatriinimesi juba 1940. aastal nõukogude võimuga kaasa läks, siis oli selle eelpinnaks ja -tingimuseks kahtlemata ka varasem tutvus nõukogude kultuu-

¹⁰⁹ Vt. Th. L e m b a, Esietendus «Vaikne Don». «Päevaleht» 13. jaan. 1939; Riho P ä t s, N. Vene ooper «Vaikne Don» «Estonia» teatris, «Postimees» 18. jaan. 1939.

¹¹⁰ R.K.-P., «Vaikne Don» «Estonias». «Postimees» 25. jaan. 1939.

¹¹¹ R. P ä t s, R. Glieri ballett «Punane moon» «Estonias». «Postimees» 26. veebr. 1939.

¹¹² Rahel Olbrei ütleb hüvasti. «Rahvaleht» 25. mail 1940.

¹¹³ «Punase mooni» kavaleht. (TMM, I. «Estonia».)

ripoliitika põhimõtetega, Nõukogude teatri kõrge tasemega ja eelnev huvi ning lugupidamine selle eesrindliku teatrikultuuri võimaluste ja saavutuste vastu.

Eesti progressiivsed teatriinimesed leidsid Nõukogude teatri teooriat ja praktikat tundma õppides toetust eesti teatri realistlike ja demokraatlike traditsioonide säilitamisel ja edasiarendamisel.

Oluline tähtsus oli eesti teatri sidemetel Nõukogude teatriga kunstimeisterlikkuse arendamise seisukohalt.

Tutvumine Nõukogude teatrikoolide metoodikaga ning Stanislavski süsteemi tundmaõppimise algus — kõik see süvendas noore eesti lavakunsti kujunemist realistliku mitmekülsuse, sisukuse ja professionaalse täiuslikkuse suunas, avardas teatriinimeste loominguilist silmaringi, teritas nende pilku ühiskondlike probleemide nägemiseks ning aitas kodanliku kunstniku poliitilisusepüüet asendada kunsti ühiskondliku funktsiooni ja kõla- jõu mõistmisega.

Eesti NSV Teaduste Akadeemia
Ajaloos Instituut

Toimetusse saabunud
24. IV 1972

Л. ТОРМИС

О СВЯЗЯХ ЭСТОНСКОГО ТЕАТРА С СОВЕТСКИМ ТЕАТРОМ В 1920—1940 гг.

Резюме

Развитие сравнительно молодого театрального искусства Эстонии связано не только с его внутренними импульсами и питавшей его общественной средой, но и с влиянием театра других народов.

При исследовании этих влияний особого внимания заслуживают творческие связи театра буржуазной Эстонии со сценическим искусством Советского Союза, занимавшим в 20—30-е годы одно из выдающихся мест в мире. Несмотря на то что официальная культурная политика буржуазной Эстонии этих связей не поддерживала, можно отметить, особенно в 30-е годы, рост интереса эстонской интеллигенции к теории и практике советского театрального искусства.

Почву для этого подготовили ранее, еще до Октябрьской революции, существовавшие театральные связи и авторитет русского сценического искусства. Многие театральные деятели, критики и писатели (А. Вийра, А. Перт, П. Пинна, Т. Алтерманн, Э. Вилльмер, Э. Тиня, А. Юксий, Э. Леммисте, П. Сепп, Х. Эйнер, О. Крууль-Микк, А. Ардер, К. Отс, Я. Кярнер, Б. Линде, Й. Семпер, Й. Барбарус и др.) в молодости имели продолжительные или кратковременные контакты с русским театральным искусством.

Непродолжительный период Советской власти в 1917—1918 гг. в Эстонии, как и у других народов революционной России, поставил вопрос о создании нового сценического искусства.

Театральные деятели буржуазной Эстонии в своих поисках путей дальнейшего развития национального театра нередко находили духовную опору и знакомились с возможностями разных художественных направлений в многочисленных творческих достижениях советских театров.

Непосредственно познакомиться с советским сценическим искусством эстонская публика могла во время гастролей советских театров и отдельных актеров.

Осенью 1922 г. в Таллине гастролеровала труппа Первой студии Московского Художественного театра (позже МХТ II). Были показаны спектакли «Гибель «Надежды»» Хейерманса, «Сверчок на печи» Диккенса, «Потоп» Бергера и «Эрик IV» Стринберга. Особенный успех у эстонской театральной публики и у критики имел последний спектакль благодаря режиссуре Е. Вахтангова и блестящему исполнению главной роли М. Чеховым.

Весной 1923 г. в Эстонии гастролеровала Третья (Вахтанговская) студия МХТ (позже театр им. Вахтангова). В репертуаре гастролей были «Свадьба» Чехова, «Чудо святого Антония» Метерлинка, «Принцесса Турандот» Гоцци и «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского. Выступления студии стали большим событием культурной жизни, оказали влияние на эстонское театральное искусство, особенно на поиски молодых театральных деятелей. Большой резонанс имели две постановки Вахтангова —

«Принцесса Турандот» и «Чудо святого Антония». Вахтанговцы встретились также с учениками и преподавателями Драматической студии.

В рассматриваемый период больше гастролей целых коллективов не было, хотя соответствующие переговоры и велись. Отдельные же исполнители (танцоры Л. Банк и М. Габович, А. и С. Мессереры, В. Чабукиани; певица В. Барсова; актеры М. Чехов, В. Папаян, О. Гзовская, Е. Жихарева, Е. Полевицкая и др.) выступали с концертами или же участвовали в гастрольных спектаклях Рижского театра русской драмы.

В какой-то мере с русским искусством, а также с новыми советскими пьесами знакомили эстонскую публику труппы русских эмигрантов. Дважды выступали в Эстонии труппы из бывших актеров Московского Художественного театра, они показывали спектакли по пьесам Чехова, Достоевского, Гоголя, Булгакова и др.

Важную роль в эстонской театральной жизни тех лет играли регулярные (начиная с сезона 1925/26) гастрольные Рижского театра русской драмы в Таллине, Тарту, Нарве, во время которых хорошие актеры, представители реалистического направления (Юровский, Бунчук, Яковлев, Жихарева, Ведринская и др.) знакомили эстонского зрителя с лучшими произведениями русской классики, которую эстонские театры в тот период ставили очень редко, а также с пьесами советских авторов. Театральные начинания русских эмигрантов, живших в Эстонии, были значительно слабее по уровню, хотя время от времени они выполняли ту же функцию.

Существенную роль в ознакомлении эстонской публики с советским театральным искусством играли также печатное слово и туризм.

Периодическая печать тех лет наряду с недоброжелательными и дезинформирующими материалами содержала и довольно много объективной информации о достижениях советской театральной жизни — причем не только левая и рабочая печать, но иногда и буржуазные издания, если их авторами были прогрессивные деятели культуры (И. Семпер, И. Барбарус, М. Метсанурк и др.). Много обстоятельных и часто восторженных статей печаталось в литературно-художественных журналах «Looming» («Творчество»), «Teater» («Театр»), «Tänapäev» («Сегодня») и др. Журнал «Teater» по инициативе своего редактора Э. Рейнинга выпустил специальный номер (1939, № 8), посвященный советскому театру, который был отправлен и в Советский Союз (в конце номера помещался обзор о прошлом и настоящем эстонского театра на русском языке).

Многие эстонские театральные деятели и писатели (А. Сярев, П. Пылдроос, Э. Уули, Э. Рейнинг, Ю. Сютисте и др.) внимательно следили за советской театральной литературой, на которую можно было подписаться и в Эстонии.

Советское посольство в Таллине, заинтересованное в укреплении культурных связей, со своей стороны благоприятствовало получению туристских виз, а также помогало материалами и консультациями при постановке советских пьес.

Многие эстонские писатели и деятели театра совершали туристские и учебные поездки в Советский Союз, после чего делились впечатлениями в путевых заметках, беседах, на лекциях.

Книга А. Антсона и Р. Сирге «Tänapäeva Venemaa» («Россия сегодня», 1930) содержит интересные главы о советской театральной и культурной жизни. Восхищение советским театром выразили в своих путевых заметках, опубликованных в периодической печати, В. Каавер, И. Семпер, А. Адсон и др.

Существенные творческие импульсы приобрели в учебных поездках деятели театра Х. Глезер, А. Лаутер, Э. Вильмер, Э. Тюрк, Л. Рейман, П. Пылдроос, В. Лаасон, Э. Уули, В. Хаас, А. Тууранд, А. Пейль и др. В 1928 г. делегация эстонских театральных деятелей участвовала в юбилейных торжествах Московского Художественного театра.

Прямые и опосредствованные отражения творческих поисков Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда, Попова, Таирова и Охлопкова можно найти в художественной практике многих выдающихся представителей эстонского театра (П. Пылдрооса, А. Сярева, А. Лаутера, Х. Глезера).

Об интересе к советскому театральному искусству свидетельствует и постановка советских пьес на сцене эстонских театров в рассматриваемый период.

Прочное и важное место занимали советские пьесы в репертуаре рабочих театров, и прежде всего — Таллинского рабочего театра, но ставились они и на других сценах, хотя и реже. Наряду с пьесами популярных комедиографов Катаева и Шкваркина с успехом шли на эстонской сцене произведения большого художественно-идейного наполнения Горького, Погодина и др. Интересными событиями в художественной жизни стали постановки пьес «Учитель Бубус» Файко, «Егор Булычов и другие» (под названием «Перед бурей») Горького, «Рычи, Китай» Третьякова, «Аристократы» Погодина, «Платон Кречет» Корнейчука в Таллинском рабочем театре (последняя шла также во многих других театрах, а «Рычи, Китай» в Тартуском рабочем театре), «Счастливый брак» Тригера в Эстонском драматическом театре, «Человек с портфелем» Файко в «Ванемуине», опера Дзержинского «Тихий Дон» и балет Глиэра «Красный мак» в театре «Эстония».

Вообще за период 1920—1940 гг. в профессиональных театрах Эстонии было показано 26 советских пьес в 53 постановках.

Прогрессивные представители эстонского театра, изучая теорию и практику советского театра, находили поддержку своим стремлениям сохранять и развивать реалистические и демократические традиции эстонского сценического искусства.

Поездки эстонских театральных деятелей в Советский Союз, обмен впечатлениями в периодической печати и исполнение советских пьес помогали пропагандировать достижения социализма, развенчать предубеждения и клевету в сознании как народа, так и самих театральных деятелей.

*Институт истории
Академии наук Эстонской ССР*

Поступила в редакцию
24/IV 1972

L. TORMIS

ON THE RELATIONS OF THE ESTONIAN THEATRE WITH THE SOVIET THEATRE IN 1920—1940

Summary

The development of the relatively young theatrical art of Estonia is connected not only with its own interior impulses and with its own social environment whose product it was, but also with the influence of the theatres of other nations.

At an analysis of those influences, a particular role must be attributed to the creative relations between the Estonian theatre of the bourgeois period and the theatrical art of the Soviet Union which occupied a leading position on a world-wide scale in the 1920s and 1930s. Though those relations were not officially fostered by the cultural policy of bourgeois Estonia, it must be stressed that the interest of the Estonian intellectual circles in the theory and practice of Soviet theatrical art was constantly increasing, and particularly in the 1930s.

The ground had been prepared for those relations in the preceding years, in the period prior to the October Revolution, by the existing theatrical connections and by the authority of Russian theatrical art. A great number of leading personalities in theatrical circles, as well as critics and writers (A. Viera, A. Pert, P. Pinna, Th. Altermann, E. Villmer, E. Tinn, A. Uksip, E. Lemmiste, P. Sepp, H. Einer, O. Krull-Mikk, A. Arder, K. Ots, J. Kärner, J. Semper, J. Barbarus, and others) had had either prolonged or brief contacts with Russian theatrical art in the years of their youth.

In the short period of Soviet power in Estonia in 1917—1918, the question was raised here, as well as in other parts of revolutionary Russia, of the creation of a new theatrical art.

In the ensuing years, during the further development of the national theatre, prominent leaders of the bourgeois Estonian theatre frequently sought support in their searchings from Soviet examples and studied the possibilities of various trends in theatrical art as well as the achievements of the Soviet theatre.

The Estonian theatrical audiences had the possibility of acquainting themselves with Soviet theatrical art during the guest performances of Soviet theatrical companies and single actors.

In the autumn of 1920, the cast of the First Studio of the Moscow Art Theatre (later Moscow Art Theatre II) gave guest performances in Tallinn. The repertoire included plays by classical and modern authors. "Eric IV" by Strindberg was a particular success, thanks to the outstanding producer's work of E. Vakhtangov and the brilliant performance of the main role by M. Chekhov.

In the spring of 1923, some guest performances of plays by Chekhov, Maeterlinck, Gozzi and Ostrovsky were given by the Third Studio of the Moscow Art Theatre (later the Vakhtangov Theatre). The plays staged by E. Vakhtangov exerted essential influence upon the further searchings of the Estonian young producers. The actors of the Studio had also encounters with the teachers and students of the Estonian Drama Studio.

There were no further performances by Soviet companies in Estonia during the period under observation. However, there were guest performances by several actors and dancers (actors M. Chekhov, R. Papazyan, O. Gzovskaya, E. Zhikhareva, E. Polevitskaya, etc.; dancers L. Bank and M. Gabovich, A. and S. Messerer, V. Chabukiani; the singer V. Barsova, etc.), by way of solo recitals as well as performances of parts in productions of the Riga Russian Drama Theatre.

Russian and also Soviet plays were also occasionally introduced to Estonian audiences by Russian emigrants: companies composed of former actors of the Moscow Art Theatre presented plays by Chekhov, Dostoyevsky, Gogol, Bulgakov, and others.

A significant role in the theatrical life of those years was enacted by the regular guest performances (from the 1925/26 season onwards) of the Riga Russian Drama Theatre in Tallinn, Tartu and Narva, with the participation of some excellent actors and actresses,

adherents of the realistic trend (Yurovsky, Bunchuk, Yakovlev, Zhikhareva, Vedrinskaya, and others), acquainting Estonian spectators with the best Russian classical authors whose plays were but seldom performed at bourgeois Estonian theatres, as well as with the works by Soviet playwrights.

Critical articles, relevant publications and tourism also contributed to the popularization of Soviet theatrical art in Estonia.

The periodical press, though at times containing some unfavourable and misinforming references, nevertheless often carried rather impartial reports of Soviet theatrical achievements; such articles appeared not only in the leftist papers, but also in the bourgeois ones, their authors being progressive cultural figures (J. Semper, J. Barbarus, M. Metsanurk, and others). Substantial and at times enthusiastic reports were published in literary and art journals, such as "Looming" ("Creation"), "Teater" ("Theatre"), "Tänapäev" ("Today"), and others. On the initiative of E. Reining, editor of the journal "Teater", a special issue (1939, No. 8) was devoted to the Soviet theatre, which was also sent to the Soviet Union (containing, in the final part, a review of the present and past of the Estonian theatre in the Russian language).

Soviet theatrical literature could be obtained by subscription in Estonia, and several progressive theatrical figures and writers (e. g. A. Särev, P. Põldroos, E. Uuli, E. Reining, J. Sütiste, and others) were in steady contact with relevant developments in the USSR.

The Soviet embassy in Tallinn also contributed to the propagation of Soviet culture by issuing visas for tourist and study trips, and by supplying producers with materials and consultations concerning Soviet plays.

Several Estonian writers and theatrical figures made tourist and study trips to the Soviet Union, after which they imparted their impressions to the public at large by way of publications, talks and lectures.

The travel book "Tänapäeva Venemaa" ("Russia of Today") by A. Antson and R. Sirge contained interesting chapters on the theatre and cultural life in the Soviet Union. Enthusiastic reports, in the press, about the Soviet theatre may be found in the travel notes by V. Kaaver, J. Semper, A. Adson, and others.

Essential creative impulses were obtained during the trips to the Soviet Union for study purposes by numerous theatrical figures, such as H. Gleser, A. Lauter, E. Villmer, E. Türk, L. Reiman, P. Põldroos, V. Laason, E. Uuli, V. Haas, A. Tuurand, A. Peil, and others. In 1928 a delegation from Estonia took part in the jubilee festivities of the Moscow Art Theatre.

Immediate as well as indirect reflexions of the creative searchings by Stanislavsky, Vakhtangov, Meyerhold, Popov, Tairov and Okhlopov may be stated in the practice of several outstanding representatives of the Estonian theatre (P. Põldroos, A. Särev, A. Lauter, H. Gleser).

The production of Soviet plays at Estonian theatres during the period under discussion is evidence of the interest in Soviet theatrical art.

Those plays occupied a firm and significant place in the repertoire of the workers' theatres, and in particular at the Tallinn Workers' theatre, but they were also staged elsewhere as well, though far less frequently. Besides the works by popular authors of comedies, such as Katayev and Shkvarkin, the plays which enjoyed great success on Estonian stages were those by Gorky, Pogodin, and other playwrights who laid particular stress on the idea content of their works. As an example of plays that proved to be interesting events in the life of the Estonian theatre we may quote here "The Teacher Bubus" by Faiko, "Yegor Bulvchov and the Others" (under the title "Before the Storm"), "Roar, China" by Tretyakov, "The Aristocrats" by Pogodin, "Platon Krechet" by Korneichuk at the Tallinn Workers' Theatre (the last-mentioned play was also staged at several other theatres, and "Roar, China" at the Tartu Workers' Theatre). "A Happy Marriage" by Triger at the Estonian Drama Theatre, "The Man with an Attaché Case" by Faiko at the "Vane-muine" theatre in Tartu, the opera "Quiet Flows the Don" by Dzerzhinsky and the ballet "The Red Poppy" by Glier at the "Estonia" theatre in Tallinn.

All together, during the period 1922—1940, 26 Soviet plays were shown in 53 productions at the professional theatres of Estonia.

Having studied the theory and practice of the Soviet theatre, Estonian progressive theatrical figures found encouragement for their endeavours of maintaining and developing the realistic and democratic traditions of Estonian theatrical art.

The trips of Estonian producers, actors and writers to the Soviet Union, the exchange of impressions in periodical publications as well as the performances of Soviet plays contributed to the propagation of socialist achievements and to the liquidation of prejudices, which had been engendered by slanderous references to Soviet art.