

## Portretējot ienaidnieku: Rīgas kinostudijas spēlfilmas par Rietumu sabiedrību<sup>1</sup>

### Portraying the Enemy: Feature Films of Riga Film Studio on Western Society

---

**Toms Zariņš**, *Mg. hist.*

Frīdriha Eberta fonda (Friedrich–Ebert–Stiftung) Latvijas biroja projektu vadītājs

Dzirnavu iela 37–64, Rīga, LV-1010

E-pasts: [tomszarins2@gmail.com](mailto:tomszarins2@gmail.com)

Desmit gadu laikā – no 20. gadsimta 70. gadu vidus līdz 80. gadu vidum – Rīgas kinostudijā tika uzņemtas vairākas specifiskas spēlfilmas – “televīzijas mākslas filmas”, kuru darbība pilnībā norisinās “kapitālistiskajos Rietumos” un kuras vieno kopīgas pazīmes, kas nebija raksturīgas citām padomju kinofilmām. Raksta mērķis ir norādīt uz šai filmu grupai raksturīgajām pazīmēm un izskaidrot šo filmu tapšanas īpatnības. Tēmas izpētē secināts, ka spēlfilmas par Rietumu sabiedrību bija vienota, īpatnēja aukstā kara parādība, kas sevī iemiesoja starptautiskās politikas, padomju ideoloģisko nostādņu un kinematogrāfijas tendenču sajaukumu.

**Atslēgvārdi:** Padomju Savienība, Latvijas PSR, aukstais karš, kinematogrāfija, televīzija, propaganda, Rīgas kinostudija.

Within a decade – from the mid-1970s to the mid-1980s – Riga Film Studio produced a series of specific films, i.e., several television film series set entirely in ‘capitalist West’. No other Soviet film had the characteristics present in the abovementioned category. The aim of the article is to illuminate the common features inherent to this particular group of films and to examine the specifics of their production. During the preliminary research, it was concluded that the films about the Western society was a rather peculiar Cold War phenomenon that embodied a mixture of international politics, fundamental soviet ideological principles and tendencies of cinematography.

**Keywords:** Soviet Union, Latvian SSR, Cold War, cinematography, television, propaganda, Riga Film Studio.

20. gadsimta 70. un 80. gados Rīgas kinostudijā (RKS) tika uzņemtas specifiskas spēlfilmas – tās bija vairākas “televīzijas mākslas filmas”, kuru sižeta darbība pilnībā norisinās “kapitālistiskajos Rietumos”. Tām piemita savrupi nodalāmas pazīmes, kuras nebija

raksturīgas citām šī perioda padomju spēlfilmām – uz ārvalstu autoru literāriem pirmavotiem balstīti scenāriji, sižeta darbība Rietumos un Rietumu sabiedrības pārstāvju tēli visu darbojošos personu lomās. Būtiska atšķirība pastāvēja arī šo filmu uzdevumos, kur līdzās izklaidēšanai šīm filmām bija jāpilda arī ideoloģiska “kontrpropagandas” jeb Rietumu dzīvesveidu diskreditējošas padomju propagandas funkcija. Vairākos gadījumos šādas filmas tika uzņemtas arī citās Padomju Savienības kinostudijās, taču vienīgi RKS gadījumā šīs filmas veido daudzskaitlīgu grupu.

Minētās spēlfilmās, kuru sižeta darbība pilnībā norisinās Rietumos, ir maz pētītas. Populārākās no tām – “Mirāža” (1983) un “Nepabeigtās vakariņas” (1979) – galvenokārt aplūkotas kino vēstures pētījumos Latvijas nacionālās kinematogrāfijas un autoru daiļrades kontekstā. Dažās publikācijās, kā, piemēram, žurnālistes Kristīnes Matīsas grāmatā “Vecās labās... 50 latviešu kinoklasikas spožākās pērles”<sup>2</sup> un kinozinātnieces Ingas Pērkones sarakstītajās nodaļās grāmatā “Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture”<sup>3</sup> ir aplūkota arī šo filmu tapšanas gaita vai noteikti filmu satura elementi, tomēr nav sīkāk pētīta filmu “kontrpropagandas” funkcija. Mazāk zināmās šīs grupas filmas – “Nāve zem buras” (1976), “Pēdējā vizīte” (1984) un “Pēdējā reportāža” (1986) – nav aplūkotas nevienā no minētajiem pētniecības virzieniem.

Autora veiktā izpēte iekļaujas pēdējo gadu pētnieciskajā tendencē – saskaņā ar to aukstā kara pētniecībā būtiska ir ne tikai līdz šim dominējošā augstākā līmeņa politikas un starptautisko attiecību analīze, bet arī zemāku darbības līmeņu un aktoru pētniecība.<sup>4</sup> Aukstais karš daļēji tika realizēts ar vārdu un tēlu palīdzību: četrdesmit gadus ilgajā cīņā starp Rietumiem un padomju bloku pašā uzmanības centrā bija propaganda dažādos līmeņos un daudzveidīgās izpausmēs – abpusēja informācijas kara

ieroci bija mūzika, dejas māksla, kinematogrāfija, dizains, vārdu un tēlu radīšana un izplatīšana.<sup>5</sup> Rietumu pētnieki uzskata, ka kultūras aktivitātēm bija centrālā loma ideoloģiskajā sacensībā un tās noteikušas aukstā kara uztveri daudziem cilvēkiem.<sup>6</sup>

Rakstā ir lietoti jēdzieni, kuriem nepieciešams skaidrojums. Galvenais no tiem – “kontrpropaganda” – ir specifisks padomju apzīmējums. Literatūrzinātniece Eva Eglāja-Kristone savā pētījumā par t. s. “kultūras sakariem” konstatējusi, ka “*padomju propagandu, kas [bija] vēsta pret emigrāciju, padomju varas un drošības iestādes dēvēja par kontrpropagandu*”.<sup>7</sup> Šajā rakstā jēdziens “kontrpropaganda” pilnībā lietots tā padomju perioda nozīmes kontekstā, kad ar to saprata “*buržuāziskās ideoloģijas atmaskošanu kā vienu no svarīgākajiem komunistiskās propagandas uzdevumiem*”.<sup>8</sup> Savukārt ar jēdzienu “mākslas filma” rakstā saprasta tāda filma, kuras pamatā ir inscenēts sižets; šis pētāmajā periodā pieņemtais spēlfilmu apzīmējums tekstā lietots paralēli atbilstošajiem mūsdienu jēdzieniem “spēlfilma”, “aktierfilma” un “aktierkino”.<sup>9</sup> Atsevišķi nodalāms arī jēdziens “televīzijas mākslas filma” – 70. gados tika aktivizēts un ar ekonomiskās plānošanas instrumentu palīdzību laika gaitā institucionalizēts jauns kinofilmu ražošanas veids. Tās bija pēc PSRS Valsts televīzijas un radiatoraidījumu komitejas radošās apvienības *Ekran* pasūtījuma kinostudijās uzņemtas spēlfilmās, kurās īpaša uzmanība pievērsta scenāriju un vizualitātes risinājumam atbilstoši perioda “televizioniskuma” estētiskajiem principiem (lakoniska vizualitāte, vidējo plānu un tuvplānu pārsvars), piemērojot tās primārai izrādīšanai Maskavas Centrālajā televīzijā. Pēdējā apsvēruma dēļ RKS iekšējā saziņā filmu formālais pasūtītājs – r/a *Ekran* – tika apzīmēts kā Centrālā televīzija (CT), un šāda kārtība saglabāta arī turpmāk tekstā.

Turpmākajās trīs raksta apakšnodaļās izklāstīts starptautiskās politikas, padomju

ideoloģisko nostādņu un padomju kultūras procesu konteksts, kas ļāva rasties šāda specifiska veida spēlfilmām, kurās atveidoti Rietumi, bet pēdējā apakšnodaļā aprakstītas šādu filmu tapšanas īpatnības Rīgas kinostudijā.

## Starptautiskā politika – padomju “kontrpropagandas” augsne

20. gadsimta 60. gadu beigās Kremļis izrādīja zināmu gatavību turpināt normalizēt attiecības ar Rietumiem un starptautiskā politika pārliciecināši virzījās uz “atslābuma politiku”, kas vēlāk kļuva pazīstama ar apzīmējumu *détente* jeb *detante*.

*“Brežņeva detante no agrākā atkušņa [ietekmes uz starptautiskajām attiecībām] atšķirās divos veidos. Pirmkārt, tā bija visaptverošāka un ar plašākiem mērķiem. Divas lielvaras parakstīja vairāk nekā divus dučus lūgumu, tai skaitā par bruņojuma ierobežošanu, križu novēršanu un risināšanu, Austrumu–Rietumu tirdzniecību, Eiropas drošību un pat cilvēktiesībām. Otrkārt, Brežņeva detante bija balstīta abu lielvaru militārā paritātē.”<sup>10</sup>*

Kā norāda krievu vēsturnieks un literatūrkritiķis Boriss Sokolovs (*Boris Sokolov*), 60. gadu otrajā pusē daudzi faktori objektīvi spieda Maskavu normalizēt attiecības ar Rietumiem. To noteica gan izpratne par to, ka Eiropā vairs nav iespējama tālāka padomju ekspansija, kas nenovestu pie pilna apmēra kodolkara, gan konflikts ar Ķīnu, tāpat arī PSRS ekonomiskie apstākļi, kur sadarbība ar Rietumiem ļautu noregulēt preču importu no Rietumeiropas un ASV.<sup>11</sup> Britu politologs Maiks Boukers (*Mike Bowker*) savukārt atzīmē, ka Leonīds Brežņevs (*Leonid Brezhnev*) “*detanti redzēja kā līdzekli PSRS kā lielvaras statusa formalizēšanai*”, un norāda arī uz PSRS vēlmi nostiprināt savu

lomu Austrumeiropā, vairs neorientējoties uz staļiniska stila vadību blokā, tomēr “rezervējot tiesības pielietot spēku, ja tas tiktu uzskatīts par nepieciešamu” (proti, realizēt t. s. “Brežņeva doktrīnu”).<sup>12</sup>

“Atslābuma” politikas un padomju ideoloģijas kontekstā nozīmīgākā bija 1975. gada 1. augustā Eiropas drošības un sadarbības konferencē noslēgtā Helsinku vienošanās jeb Noslēguma akts (*Helsinki Final Act of 1975*), kas, britu vēsturnieka Tonija Džada (*Tony Judt*) vārdiem runājot, “*iesaiņoja pastāvošo starptautisko kārtību dāvanas iesaiņojumā*”.<sup>13</sup> Ar tās palīdzību PSRS ieguva iespēju realizēt tās seno vēlmi juridiski nostiprināt “status quo” stāvokli Eiropā, proti, pēckara politisko un ideoloģisko dalījumu. Arī ievērojamais amerikāņu diplomāts Henrijs Kisindžers (*Henry Kissinger*) norādījis, ka “*šis gigantiskais diplomātiskais process izauga no Maskavas dziļās nedrošības sajūtas un neapslāpējamās kāres pēc leģitimitātes*”.<sup>14</sup>

Padomju Savienībai neērtākais bija vienošanās “trešais grozs” (*Basket 3*), kas aplūkoja informācijas brīvas aprites un cilvēktiesību problēmas – to izstrādāja jau no 70. gadu sākuma, un uz tā iekļaušanu Noslēguma aktā uzstāja Rietumi.<sup>15</sup>

*“Padomju Savienība izrādīja mazu interesi par šo tēmu, bet beigu beigās pārtrauca sarunu apdraudēšanu. Mēģinājumi pārtraukt Rietumu raidstaciju raidīšanu [uz PSRS] neizdevās. 1973. gada decembrī “Voice of America”, “Deutsche Welle” un BBC raidītāju slāpēšana tika pārtraukta.”<sup>16</sup>*

1974. gadā tika pārtrauktas 1956. gadā sāktās regulārās Igaunijas TV “kontrpropagandas” pārraides somu valodā, baidoties no apsūdzībām, ka PSRS raida citu valstu pilsoņiem adresētas pārraides.<sup>17</sup> Lai arī šāds solis acīmredzami norāda uz Padomju Savienības gatavību darīt visu, lai noslēgtu vienošanos, šādiem pasākumiem bija tikai

taktisks raksturs – PSRS nebija gatava principiāli mainīt tās informācijas plūsmu kontroles politiku.<sup>18</sup> Panākusi sev izdevīgus nosacījumus citās Helsinku vienošanās daļās, komunistu režīma varas spice bija izbrīnīta par Rietumu konsekvenci, arī pēc tās noslēgšanas pieprasot sociālistiskajām valstīm ievērot “trešā groza” nosacījumus, proti, “samazināt barjeras informācijas plūsmām”.<sup>19</sup> Šādu izbrīnu, visticamāk, noteica kļūdainā interpretācija, kas vadīja padomju politiķus, sagatavojot un noslēdzot Helsinku vienošanos: padomju vadība, šķiet, bija rēķinājusies, ka pēc “ietekmes sfēru” formalizēšanas Rietumi vairs nebūs ieinteresēti tās virzienā raidīt radioviļņus, vai arī uzskatīja, ka vienošanās “pirmais grozs” (kas noteica valstu suverenitāti) ir svarīgāks par pārējiem. Otrais uzskats zināmā mērā bijis novērojams sarunu gaitā – padomju puse uzskatījusi, ka atzītā padomju suverenitāte neļaus Rietumiem iejaukties tās iekšpolitikā, respektīvi, ļaus ignorēt “trešajā grozā” noteikto informācijas aprites brīvību un cilvēktiesību ievērošanu.<sup>20</sup>

Līdz ar PSRS nespēju ietekmēt Rietumu rīcību informācijas aprites jautājumā vairojās režīma vadības neapmierinātība ar propagandas darbu: socioloģisko pētījumu dati jau no 70. gadu vidus liecināja, ka padomju iekšējam patēriņam paredzētā propaganda nesniedz vēlamos rezultātus. 1978. gada 27. novembrī Padomju Savienības Komunistiskās partijas (PSKP) Centrālās komitejas (CK) ģenerālsekretārs L. Brežņevs runā PSKP CK plēnumā kritizēja partijas propagandas un informācijas daļas darbu, bet 1979. gada 6. maijā, kad starptautiskā politika bija nonākusi jauna saspīlējuma perioda sākumposmā, tika publicēts CK lēmuma teksts par turpmāko ideoloģiskā darba veikšanu Padomju Savienībā.<sup>21</sup> Lēmumā “Par tālāku ideoloģiskā un politiskās audzināšanas darba uzlabošanu” tika konstatēts, ka galvenais trūkums idejiski audzinošajā darbā ir

*“ši darba kvalitātes bieža neatbilstība pieaugušajam padomju cilvēka izglītības un kultūras līmenim, padomju cilvēku prasībām, nepietiekami vērtēta sociālekonomisko procesu un mūsdienu padomju sabiedrības dzīves dinamika. Ne vienmēr pienācīgā mērā ņemts vērā tas, ka ideoloģiskās cīņas raksturs starptautiskajā arēnā ir strauji saasinājies”.*<sup>22</sup>

Tāpat lēmumā norādīts, ka “presei, televīzijai, radio, mutiskajai propagandai un aģitācijai vēl lielākā pakāpē jāpalīdz padomju cilvēkam labi orientēties gan iekšējā dzīvē, gan starptautiskajos notikumos [...] jāattīsta uzbrūkošs [oriģ. nastupatel'nyj] propagandas un aģitācijas raksturs”.<sup>23</sup> Zīmīgi, ka šajā uzskaitījumā nav iekļauts kinematogrāfs. Visticamāk, šāda situācija apstiprina uzskatu, ka 70. gados padomju kino ideoloģiskā funkcija lielā mērā pārgāja televīzijas ziņā. Kā vērtēja aukstā kara pētnieks, amerikānis Rodžers Kanets (*Roger Kanet*), “šajā situācijā [...] funkcionāri domāja, ka būtu atbalstāmi iniciēt “kontrpropagandas pasākumus”, lai vājinātu [Helsinku] konferences un tās noslēguma vienošanās radītos draudus”.<sup>24</sup>

Realitātē ar šo lēmumu tika aizsākta pret Rietumiem vērsta propagandas kampaņa. Dažādos formātos un izpausmēs tā tika turpināta līdz pat Mihaila Gorbačova (*Mikhail Gorbachev*) nonākšanai PSKP CK ģenerālsekretāra amatā 1985. gadā. Pieļaujams, ka pastarpinātā veidā daļa no šīs kampaņas bija pētījumā aplūkotās Rīgas kinostudijas televīzijas mākslas filmas par Rietumu sabiedrību. Tomēr labvēlīgus apstākļus šādu filmu tapšanai noteica ne vien režīma ideoloģiskā un politiskā attīstība, bet arī kultūras un mākslas procesu attīstības loģika un to ietekmējošie faktori.

## **Padomju kino kontroles mehānismi**

Atšķirībā no citām padomju kultūras nozarēm vai plašsaziņas līdzekļiem

kinematogrāfijas gadījumā nav iespējams runāt par cenzūru kā par “dokumentos fiksētu un skaidri redzamu kontroles struktūru”.<sup>25</sup> Iekšēji Rīgas kinostudijas radošo darbību mākslas filmu jautājumos pētāmajā periodā organizēja ar t. s. “koleģiālo institūciju” starpniecību – tās bija Mākslas padome (no 1954. gada<sup>26</sup>) un Scenāriju redakcijas kolēģija (no 1962. gada<sup>27</sup>). Taču kinematogrāfijas radošo procesu lielā mērā ietekmēja arī mākslinieku pašcenzūra un dažkārt – uzraudzība “no malas”, t. i., ārpus kino jomas, ko kino zinātniece I. Pērkone, sekojot tās nosacītajam strukturālajam veidolam un darbības metodēm, precīzi apzīmējusi kā “izkaisīto cenzūru”.<sup>28</sup>

Tematisko un estētisko uzraudzību pār kinomākslu pārsvarā nodrošināja kinematogrāfisti paši, un tas notika ar jau minēto institūciju starpniecību:

*“Kolektīva apspriešana visos filmas tapšanas posmos daudz efektīvāk ierobežoja indivīda izteiksmes brīvību un novērsa dažādus zemtekstus, nekā to spēja oficiālie kontroles orgāni, kuriem bija jāsteno normatīvos noteikta uzraudzība pār tekstu vai attēlu; ar normatīviem bija sarežģītāk novērst netiešus, vien intuitīvi sajūtamus “pārķāpumus”. Kolektīvā apspriešana, kā vēlāk atzina Latvijas PSR Valsts Kinematogrāfijas komitejas priekšsēdētājs Nikolajs Kārklīšs, bija izvirtusi sistēma, tā ļāva izvairīties no personiskās atbildības, deva iespēju vainu vienmēr novēlēt uz kādu citu.”*<sup>29</sup>

*“Bez trīskārtējās pārbaudes neiztika ne scenārijs, ne filma. Shēma: redkolēģijas atzinums – kinostudijas Mākslas padomes ieteikums – Goskino vai Centrālās televīzijas gala slēdziens no Maskavas – bija obligāts jebkuram ekrāna darbam.”*<sup>30</sup>

Šis “trijādības” “smadzenes”<sup>31</sup> bija Scenāriju redakcijas kolēģija (neformālā saziņā arī redkolēģija) – struktūra, kas “kļuva

*par svarīgāko institūciju padomju kinomākslas saturisko un stilistisko dominanšu noteikšanā no 60. gadiem līdz pat padomju perioda beigām”.*<sup>32</sup> Tieši tā kļuva par kinomākslas ideoloģisko centru, caur kuru Komunistiskā partija īstenoja savu vadošo lomu.<sup>33</sup> “Stagnācijas gados ne cenzūra kā tāda, bet gan tieši redaktūra īstenoja visiem redzamu oficiālo kontroli par mākslinieciskās domas virzību.”<sup>34</sup> Kā skaidro I. Pērkone, uz Scenāriju redakcijas kolēģijas vadītāja (galvenā redaktora) “nozīmību filmu ražošanas hierārijā norāda arī amata atalgojums – lielākais kinostudijā. Piemēram, 70.–80. gados Rīgas kinostudijas direktors saņēma 250 rubļu pamatalgu un 30 rubļu piemaksu, bet galvenajam redaktoram pamatalga bija 300 rubļi”.<sup>35</sup> RKS Scenāriju redakcijas kolēģiju pirmais vadīja Latvijas Komunistiskās partijas CK ieceltais Arvids Grigulis (1962–1967),<sup>36</sup> pēc viņa – Jāzeps Osmanis (1967–1972), Uldis Norietis (1973–1976), Osvalds Kublanovs (1976–1981), Leo Rage (1981–1982), Lija Bridaka (1982–1987) un Tāivaldis Margēvičs (1987–1990).<sup>37</sup>

## Padomju aktierkino pievēršanās izklaidējošam saturam

Kā norādījis krievu kino pētnieks Valērijs Golovskojis (Valerij Golovskoj), atkusnis “izmainīja padomju kino tik radikāli, ka nekādas [vēlākās] 70. gadu salnas to [vairs] nespēja atgriezt atpakaļ pie Staļina laikiem. Talantīgu režisoru, scenāristu, operatoru, aktieru parādīšanās 60. gados, pievēršanās jaunām tēmām un žanriem palīdzēja piesaistīt kinozālēm skatītājus un noteica to kino vadošo lomu, kāda kino bija 50.–60. gadu kultūrā”.<sup>38</sup> Tas apvienojumā ar alternatīvu trūkumu brīvā laika pavadīšanai un izklaidei (īpaši ārpus pilsētām) nodrošināja daudzskaitlīgus un pieaugošus kino apmeklētības rādītājus un iespēju visai viegli nodarboties ar iedzīvotāju indoktrināciju:

“Apmeklētība palielinājās līdz pat 1968. gadam, sasniedzot 19 apmeklējumus gadā per capita [salīdzinājumam: Rietumeiropā kinoteātru apmeklētība 60. gados bija 5–9 apmeklējumi gadā per capita<sup>39</sup>], bet pēc [1975. gada] sākās kritums – 16 apmeklējumi 1978. gadā, 14,6 – 80. gadu sākumā [...]”<sup>40</sup>

Pirmo auditorijas kritumu 60. gadu beigās iezīmēja šķietami pastarpināti procesi, piemēram, tādi kā 1967. gada maijā ieviestā piecu dienu darba nedēļa,<sup>41</sup> kas radīja brīvā laika daudzuma palielināšanos un pirmoreiz faktiski pieļāva iedzīvotāju mobilitāti – uz karstām pēdām sāka attīstīties tūrisms un nostiprinājās mazdārziņu kultūra.<sup>42</sup> Vienlaikus strauji palielinājās televīzijas pieejamība – tieši šis process tika uzskatīts par vienu no būtiskākajiem kinoauditorijas samazinājuma iemesliem.<sup>43</sup> Kino pētniece Marina Kosinova (*Marina Kosinova*) savukārt norādījusi, ka noteicošais cēlonis apmeklētāju skaita kritumā tomēr bija “garlaicīgais, vienveidīgais padomju filmu repertuārs”.<sup>44</sup>

Iepriekš aprakstītā tendence radīja galveno 70. gadu padomju kinematogrāfijas iezīmi – visai krasu pavērsienu (t. i., pārorientāciju) uz žanru daudzveidību un izklaidējošu kino.

“PSRS Goskino administrācija, vairāku radošo darbinieku atbalstīta, piedāvāja pievērst uzmanību komēdijām, melodrāmām, piedzīvojumu un zinātniskās fantastikas lentēm, un pat katastrofu un šausmu filmām. No 70. gadu vidus par šī virziena teorētiski kļuva [režisors un scenārists] Andrejs Mihalkovs-Končalovskis. Viņš piedāvāja reorganizēt padomju kinoindustriju kā ražošanas, tā sižetiski tematiskā ziņā, tuvinot to amerikāņu modelim.”<sup>45</sup>

Pret to iebilda “daudzi kinematogrāfisti un daļa ideoloģiskā aparāta”, uzskatot, ka

padomju kino “ir vērtīgs ar savām tradīcijām” un ka padomju kinoindustrijai “nav ne Holiwoodas ražošanas iespēju, ne profesionālisma”.<sup>46</sup> Joprojām visai izteikts bijis arī agrāko gadu uzskats, ka komerciāli panākumi ir filmas “bezdvēseliskuma apliecinājums” un “Rietumu slimība”.<sup>47</sup> 70. gadi un 80. gadu sākums, kā norādījis V. Golovskojs, no organizatoriskā viedokļa padomju kino veidotājiem “pagāja divu savstarpēji izslēdzošu kino attīstības koncepciju zīmē”:

“Varas iestādes nevarēja pat domās pieļaut kinoklubu kustības attīstību, veicināt “elitāras” auditorijas veidošanos vai atļaut kaut nedaudziem māksliniekiem veidot filmas izglītotai publikai. Bet, no otras puses, ideoloģiskās važas neļāva arī “komersantiem” darboties ar pilnu jaudu. Cenzūras šķēres un strauji kūstošās finanses asi ierobežoja “masinieku” radošās un ražošanas ieceres. Atsevišķas veiksmes, kā filma “Maskava asarām netic”, nenoteica tendenci, kamēr televīzija turpināja strauji pārņemt iedzīvotāju brīvo laiku.”<sup>48</sup>

Centienus pārorientēt kinomākslu uz izklaidi noteica arī divi citi būtiski apsvērumi. Pirmkārt, ekonomiskie:

“Ik gadu tika pārdoti 4,2 miljardi biļešu, kas pie vidējās biļetes cenas – 35 kapeikām par biļeti – ienesa ne mazums ieņēmumu. Termins “komerciālais kino” no lamuvārda, kas tika attiecināts tikai uz buržuāzisko kino, pēkšņi kļuva par pievilcīgu un respektablu jēdzienu. Par komerciālām filmām sāka saukt masās populārās filmas iepretī elitāriem darbiem [...]”<sup>49</sup>

Otrkārt, pārorientēšanos stimulēja arī televīzijas formāta pieaugoša pieejamība un popularitāte, jo varas acīs “televīzijas attīstība zināmā mērā atbrīvoja kino no tā tīri propagandiskās funkcijas un palielināja mazāk ideoloģizētu, uz izklaidi un atpūtu vērstu

filmu parādišanās iespēju”.<sup>50</sup> Turklāt, kā uzsvēris V. Golovskojs, 1980. gadā iespēja skatīties centrālās programmas bija jau 89% PSRS iedzīvotāju.<sup>51</sup>

I. Pērkone skaidro:

*“[...] padomju sabiedrības attīstībai no atkušņa izejot stagnācijas fāzē, vērtību sistēma ļoti izteikti mainījās. [...] vērtību maiņas brīdī ekrāna realitāte, kas tika piedāvāta kā apkārt esošo realitāti apsteidzoša, kā solījums, pēkšņi kļuva par paralēlu realitāti, kas, gluži kā visur pasaulē, projicēja auditorijas neīstenotos sapņus, vēlmes, kompleksus”.*<sup>52</sup>

Līdz 70. gadu vidum reti sastopamās kriminālfilmas ieņēma īpašu vietu 70.–80. gadu kino žanriskās daudzveidības ainā, jo “kļuva par pateicīgāko ekrānu reālajai, nevis vēlamajai padomju dzīvei, [turklāt] tieši šis žanrs spēja piedāvāt visplašāko raksturu un psiholoģisko tipu galeriju”.<sup>53</sup> Padomju kinematogrāfijā kriminālfilmas nospiedošā vairākumā tika izpēlētas kā detektīvs. Kaut gan kriminālfilmas šajā periodā aktīvi ražoja visās PSRS kinostudijās, tieši Rīgas kinostudija bieži tika identificēta ar detektīviem (80. gados RKS izpelnījās pat neformālu studijas “detektīvfilm”<sup>54</sup> apzīmējumu).

Kriminālfilmu žanra īpašo lomu noteica arī fakts, ka tas bija ne vien specifisks formāts padomju realitātes atainošanā, bet arī praktiski vienīgais spēlfilmu žanrs, kurā bija iespējams atveidot sava laika Rietumu sabiedrību (visas piecas Rīgas kinostudijas filmas par dzīvi aiz dzelzs priekškara ir tāda vai citāda veida kriminālfilmas). I. Pērkone skaidro, ka mākslas teorijas kontekstā nozieguma tēmas aktīva pārņemšana uz Rietumiem izrietēja no žanra sadursmes ar sociālistiskā reālisma “centieniem rādīt uz ekrāna vēlamu, nevis esošo. Noziegums vēlamībā neiederējās”.<sup>55</sup> Vienlaikus “uzskatāmā kapitālistiskās sistēmas sasaiste ar noziedzību kontrpropagandas filmās nevis notuēja, bet

vēl vairāk aktualizēja jautājumu par noziedzības cēloņiem sociālismā”.<sup>56</sup>

Žanriskā daudzveidība tās konkrētajā veidolā bija visai precīzs padomju sabiedrības psiholoģiskā stāvokļa atspoguļojums, jo tās vienojošā pazīme bija neapzinātais aicinājums skatītājiem, tāpat kā filmu autoriem, no padomju realitātes vienkārši “aiziet”. To pašu apstiprināja dati par filmu apmeklētību: kā norāda I. Pērkone, tajos “visai skaidri redzams – jo mazāk kādai filmai saskares ar realitāti, jo mazāk tajā klajas ideoloģijas un didaktikas, jo tā populārāka”.<sup>57</sup> Apmeklējuma līderpozīcijās bija ārzemju filmas, tām sekoja padomju komēdijas un pseidovēsturiskas piedzīvojumu filmas.<sup>58</sup> Pēdējais žanrs 70. gados bija īpaši izplatīts arī Latvijā: tapa filmas “Vella kalpi” (1970) un “Vella kalpi Vella dzirnavās” (1972), “Melnā vēža spilēs” (1975), “Robina Huda bultas” (1975) un “Zobena ēnā” (1976). Šo filmu popularitātes fenomens ir uzskatāms apliecinājums garīgajai krīzei, kādu pārdzīvoja padomju sabiedrība pēc atkušņa perioda – “auditorija izvēlas eskeipismu, aiziešanu, atteikšanos”.<sup>59</sup> Līdzīgi procesi bija vērojami arī attieksmē pret filmu varoņiem – I. Pērkone spriež, ka padomju auditorija “bija nogurusi no sociālistiskā reālisma melni baltajiem, šķiru cīņā balstītajiem varoņstāstiem un īpaši neinteresējās arī par eksistenciālu dilemmu mocītajiem, modernisma inspirētajiem reflektējošajiem varoņiem, kādi, par spīti visam, laiku pa laikam izlauzās uz padomju ekrāniem, piemēram, Andreja Tarkovska filmās”.<sup>60</sup> Šī problēma mazinājās, kad kinematogrāfa tematiskās transformēšanās rezultātā radās jauna tipa varoņi un personāži, piemēram, komēdijas žanrā agrāko gadu “mazais smieklīgais cilvēks [...] deva vietu vidusmēra cilvēkam”.<sup>61</sup>

70. un 80. gados būtiska padomju kinematogrāfijas iezīme bija arī literāro darbu ekranizēšana. Kino pētniece Jūlija Homjakova (Jūlija Homjakova) konstatējusi, ka 17 gadu laikā (t. i., no 1968. līdz

1985. gadam) literārie darbi ekranizēti aptuveni 300 reizi. Viņa norāda, ka “ne pirms, ne pēc šī perioda nevienā pasaules kinematogrāfijā (tai skaitā padomju) autori nevērsās pie nopietniem literārajiem pirmavotiem tik bieži”.<sup>62</sup> Dažādu veidu ekranizāciju pārpilnība iezīmējusi pēcatkušņa kinematogrāfā “pasvītrotu pietāti pret intelektuālām sākotnēm mākslā”.<sup>63</sup> Lielo literāro darbu ekranizāciju skaitu noteica gan sabiedrība, kurā lasīšanai bija ļoti nozīmīga loma, gan situācija, ka klasika bija daudzkārt vieglāk izlaižama cauri sazarotajai kontroles sistēmai nekā jebkurš cits literārs darbs.

Skatītāju nepatika izpaudās ne vien pret apnikušajiem padomju filmu varoņiem, bet arī pret darbības vidi. Kā uzskata J. Homjakova, “svarīgs iemesls, lai pievērstos literatūrai, bija tas, ka mūsu filmas salīdzinājumā ar ārzemju [filmām] zaudēja skatāmības ziņā. Holivudas un Eiropas, indiešu un arābu filmas palīdzēja izpildīt plānu arī tāpēc, ka padomju skatītājam bija neizturami apnicis uz ekrāna redzēt ceļu, partijas komiteju, virtuvi, ciema padomi, strādnieku ciematus, kūpošus dūmeņus”.<sup>64</sup> Ekranizāciju skaita pieaugumu veicināja arī sociālistiskā reālisma kā mākslinieciskās metodes krīze:

“Sabiedrībā pakāpeniski dzīsa ticība “jaunās morāles” uzvarai [...] savukārt izveidot uz ekrāna situāciju, kurā [varētu] pilnvērtīgi atainot cilvēciskās kaislības un [vienlaikus] izbēgt no nopietnām problēmām ar cenzūru, kļuva aizvien grūtāk. Sociālistiskā reālisma nosacījumi prasīja, lai uz ekrāna katrs negatīvais personāžs būtu kaut kādā veidā “līdzsvarots” ar atbilstošu pozitīvo varoni. No šejienes arī visi daudzskaitlīgie gudro partkoma biedru vai Lielā Tēvijas kara veterānu tēli, kuri kā “Deus ex machina” iejaucās padomju kino varoņu konfliktos.”<sup>65</sup>

Šis apstāklis noteica negatīvo varoņu vai vismaz negatīvu iezīmju īpašu koncentrāciju filmās par dzīvi Rietumos, lai gan

arī to specifika paredzēja galvenos varoņus bieži iztēlot par savu dzīves apstākļu (proti, kapitālisma) upuriem.

Arī padomju mākslas filmas par Rietumiem tika veidotas kā literāro pirmavotu ekranizācijas. Kā norāda J. Homjakova, aprakstītā padomju filmu (ne)skatāmības problēma mudināja režisorus bēgt no vienveidības, “ķeroties pie katras iespējas Rīgu pārgērbt par Londonu, Ļeņingradu – par Pēterburgu, aktierus – mundieros un krinolīnos, nomainīt “biedrs” un “pilsonīte” uz “sers” un “madam””.<sup>66</sup> Tādu ārzemju un padomju klasikas darbu ekranizēšana, kuru darbība notiek laikos, kad “vēl nebija ne partijas biroja, ne arodbiedrību komitejas, [...] ļāva “likumības robežās” atkāpties no sagrabējušā sociālistiskā reālisma dogmām”.<sup>67</sup> Tomēr arī šis filmu “žanrs” uzlika “pienākumus”, kuri būtībā attiecās uz jebkuras padomju spēlfilmu veidošanu:

“Bija kategoriski aizliegts rādīt cilvēka bioloģisko dabu atrauti no sociālās. [...] Tika uzskatīts, ka pat kapitālistiskajā sabiedrībā, kuru kritizēt varēja un vajadzēja, cilvēks nevar būt “vienkārši slikts”; šāds uzstādījums esot izplatīts tikai buržuāziskajā mākslā tieši tāpēc, lai novērstu uzmanību no sociālajām problēmām. Tāpēc arī ekranizācijās, tāpat kā citās padomju gadu filmās, nekad nav tādu personāžu kā maniaki (un vispār garīgi slimie) vai arī kādu kaislību apsēstu cilvēku.”<sup>68</sup>

J. Homjakova uzskata, ka visas šīs filmas apvieno vēl viena būtiska iezīme, ko “pietiekami slimīgi pārdzīvoja tā laika kinematogrāfisti”, proti, nespēja pilnvērtīgi atveidot uz ekrāna “ārzemes”:

“[Vis]grūtāk bija atrisināt problēmu ar aktieru pārveidošanos varoņos, kuri tiem ir nepazīstami tēla detaļu dinamiskā un mīmiskā konturējuma līmenī. Mūsu režisori un aktieri tik reti brauca uz kapitālistiskām valstīm, ka ne par kādām materiālās vides un tās



vai citas sociālās grupas uzvedības standartu zināšanām nevarēja būt ne runas. [...] Tomēr ar laiku – pēc aizrobežu filmu masu uzplūda un palielinoties iespējām izbraukt uz ārzemēm – kļuva īpaši pamanāma mūsu “filmu par ārzemēm” darbības vides neatbilstība tam, kā tās pašas “ārzemes” reāli izskatās tuvumā.”<sup>69</sup>

## Rīgas kinostudijas spēlfilmas par Rietumu sabiedrību

No 1964. gada, kad ar pilnu jaudu darbu sāka Rīgas kinostudijas jaunā ēka (Rīgā, Šmerļa ielā 3), sākās Latvijas kino “industriālais posms”<sup>70</sup> – uzņemto mākslas filmu jeb aktierfilmu skaits pieauga no 2–3 filmām ik gadu 60. gadu sākumā līdz 6–7 filmām gadā 70. gadu sākumā.<sup>71</sup> Kā norāda I. Pērkone, šis jaunais darbības posms saistās arī ar studijas direktoru maiņu: vispirms 1964. gadā Pāvelu Jankovski nomainīja Frīdents Koroļķēvičs, bet 1968. gadā par “*negaidītu brīvdomību*” F. Koroļķēviču nomainīja Heinrihs Lepeško.<sup>72</sup> Tieši pēdējā vadības laiks ir “*Latvijas kino industrijas stabilākais un ražīgākais posms*”: “*Šajā laikā Rīgas kinostudijā par galveno tika uzskatīta rentabilitāte, protams, ņemot vērā visus centralizētās plānveida ekonomikas uzspiestos kropļojumus.*”<sup>73</sup> Studijas darba “industrializēšanas” veicināja arī tas, ka H. Lepeško drīz pēc stāšanās amatā panāca RKS kategorijas jeb apmaksas grupas paaugstināšanu: tika pieņemts lēmums no 1970. gada 1. aprīļa RKS un tās darbiniekus ieskaitīt II apmaksas grupā, tas praksē nozīmēja, ka Rīgas studija “*bija tikai kategoriju zemāk nekā PSRS lielās studijas – “Mosfilm”, “Lenfilm” u. c.*”. Apmaksas grupas paaugstinājums nozīmēja gan lielāku amata vietu skaitu, gan lielākas algas – bet arī nepieciešamību regulāri nodrošināt lielāku skaitu filmu.<sup>74</sup>

Filmas, kuras 70. gados Rīgas kinostudijā ražoja pēc Centrālās televīzijas pasūtījuma,

bija neērts kompromiss starp CT un republikas “nacionālās” kinomākslas interesēm. Izņēmums nebija par 70. un 80. gadu RKS “standartprecī”<sup>75</sup> sauktie, tostarp arī CT vajadzībām bieži uzņemtie detektīvi (1. att.) – piecas televīzijas mākslas filmas, kas balstītas uz ārzemju (britu, zviedru, amerikāņu un austrumvācu) literārajiem pirmavotiem un ietvēra nozieguma tēmu.



1. att. Filmas “Nepabeigtās vakariņas” (režisors Jānis Streičs) epizode. 1979.

Avots: Rīgas Kino muzejs, RKM 14240. Foto: Guntis Grunte.

Fig. 1. A scene from the film *Nepabeigtās vakariņas* (director Jānis Streičs). 1979.

Source: Riga Film Museum Collection, RKM 14240. Photographer Guntis Grunte.

Pirmā no tām bija 1976. gadā uzņemta divsēriju filma “Nāve zem buras” (rež. Ada Neretniece, scen. aut. Viktors Lorencs) – Čārlza Persija Snova (*Charles Percy Snow*) romāna “Nāve zem buras” (*Death Under Sail*, 1932) ekranizācija, tapusi pēc V. Lorenca ierosinājuma. 1979. gadā pēc CT pasūtījuma tika uzņemta divsēriju filma “Nepabeigtās vakariņas” (rež. Jānis Streičs, scen. aut. Alvis Lapiņš) – Pēra Valē (*Per Wahlöö*) un Maijas Šēvales (*Maj Sjöwall*) detektīvomāna “Policija, policija, kartupeļu biežputra!” (*Polis, polis, potatismos!*, 1970) ekranizācija. 1983. gadā pēc režisora Aloiza Brenča ierosinājuma tapa trissēriju filma “Mirāža” (rež. A. Brenčs, scen. aut. A. Lapiņš) – uzņemta

pēc Džeimsa Hedlija Čeiza (*James Hadley Chase*) romāna “Visa pasaule kabatā” (*The World in My Pocket*, 1959) motīviem. Šī filma ir gan vislabāk pazīstamais, gan par veiksmīgāko uzskatītais RKS “kontrpropagandas” darbs. 1984. gadā tika uzņemta filma “Pēdējā vizīte” (rež. A. Neretniece, scen. aut. Irina Čerevičņika) – darbs pēc Alberta Karra (*Albert H. Zolotkoff Carr*) garstāsta “Slepkavība Vašingtonā” (*The Washington Party Murder*, 1964) motīviem. Filmu grupu noslēdza 1986. gadā uzņemtā divsēriju filma “Pēdējā reportāža” (rež. Dzidra Ritenberga, scen. aut. Jurijs Kaļeščuks) – tapusi pēc Gerta Prokopa (*Gert Prokop*) romāna “Reportiera nāve” (*Der Tod des Reporters*, 1973) motīviem.

Šo filmu scenāriju darbība pilnībā norisinājās “kapitālistiskajos Rietumos”, tādēļ līdzās skatītāju izklaidēšanai ļoti būtisks šo filmu uzdevums bija arī “kontrpropagandas” funkcijas realizēšana.<sup>76</sup> Lai gan bieži nosacīti sauktas tieši par detektīviem, žanriski šīs filmas ietver sevī dažādus noziedzības aspektus, ne tikai nozieguma izmeklēšanu un atklāšanu. Šajā kontekstā īpaša ir filma “Mirāža”, kurā galvenie varoņi ir noziedznieki un centrā ir nozieguma plānošana un īstenošana, nevis tā atklāšana. Šo filmu atšķirīgā ievirze ir īpaši jūtama, pretostatot tās “klasiskām” padomju detektīvfilmām ar sižeta darbību PSRS iekšienē, kur milicija un prokuratūra vienmēr “uzvar”.<sup>77</sup>

Kamēr ir zināmi vien daži līdzīgu “kontrpropagandas” filmu piemēri citās PSRS kinostudijās (divas *Mosfilm* studijā, viena *Talinnfilm*, viena *Moldova-film* studijā u. tml.), RKS nepilnu desmit gadu laikā tika uzņemtas pavisam piecas šādas ievirzes televīzijas mākslas filmas. Visticamāk, to noteica RKS sasniegumi televīzijas mākslas filmu žanrā kopumā – vissavienības mērogā grandiozus panākumus guva J. Streiča televīzijas mākslas filma “Teātris” (1978) un A. Brenča daudzsēriju televīzijas mākslas filma “Ilgais ceļš kāpās” (1981) –, kā arī studijas augstā

ražošanas kategorija un direktora H. Lepeško izteiktā interese par studijas prestiža uzturēšanu. Būtiska loma varēja būt arī fakts, ka RKS ražotā produkcija ar 17,5 miljoniem skatītāju bija otra visvairāk skatītā visā PSRS (1976) un tikai nedaudz atpalika no “studiju studijas” *Mosfilm*, kuras rādītājs bija 17,7 miljoni.<sup>78</sup> Iepriekš izklāstītie iemesli veidoja apstākļus, lai CT vai vietējo kinematogrāfistu individuālas iniciatīvas veidā RKS varētu tapt uz ārzemju autoru literāriem darbiem balstītas filmas par dzīvi “kapitālistiskajos Rietumos”.

“Kontrpropagandas” integrēšana pētāmo filmu saturā tika īstenota ar zināmām grūtībām, jo filmu tapšanā tomēr dominēja pret jebkuru filmu vienādi attiecinātie studijas mākslinieciski estētiskie kritēriji. Ideoloģiskās funkcijas patstāvīgā īstenošanā RKS spējas bija zemas; studiju vairāk interesēja tās kā mākslas organizācijas prestiža – t. s. “studijas markas” – uzturēšana, par to liecina strīdi par aktierspēles izteiksmību vai sižeta attīstības loģiku. Šādas pieejas nostiprināšanos tikai sekmēja fakts, ka RKS darbinieku viedoklim filmu ideoloģiskās ievirzes kontekstā patiesībā nebija izšķirošas nozīmes: kā filmu pasūtītājs CT literārajos scenārijos vienmēr vēlējās “sasīnāt sociālo konfliktu”, “padziļināt tēlu sociālos raksturojumus” un “pastiprināt kontrpropagandisko ievirzi” – neatkarīgi no tā, vai RKS iekšienē pret scenāriju bija iebildumi, vai tas tika uztverts kā gatavs darbs, kurā nav nekā “labojama”. Turklāt dažkārt CT sev vēlamu risinājumu uzspieda konkrētu norādījumu un montāžas labojumu veidā darba pēdējās stadijās.

RKS arī pat nemēģināja pārbaudīt savstarpējās sadarbības “elastību”. Lai gan pēc savas subjektīvās izpratnes, tomēr formāli šo filmu tapšanā vārds vārdā tika izpildīti praktiski visi CT slēdzienos paustie norādījumi, neizpildot tos vienīgi tādos gadījumos, kad tas vairs fiziski nav iespējams. Divos gadījumos, kad konkrēti CT ieteikumi

netika izpildīti izņēmuma kārtā (tos bija iespējams ievērot), nesekoja pasūtītāja kritiska reakcija. Tas norāda, ka, uzskatot sevi par darba izpildītāju, nevis pilnvērtīgu tā autoru, RKS neizmantoja visas iespējas ietekmēt pētāmo filmu saturu. Ir iespējams izteikt visai ticamu pieņēmumu, ka priekšstatu un zināšanu trūkuma dēļ RKS patiesībā nebija intereses strīdēties par šādu filmu saturu – “centra” zināšanas, visticamāk, bija tikpat ierobežotas, taču to dominanci noteica pasūtītāja un hierarhijā augstāk stāvošā privileģētais stāvoklis. Tā vietā RKS visai pamatoti varēja būt ieinteresēta “cinīties” par tādu filmu “patiesīgumu”, kas skāra latviešus un Latvijas vēstures interpretācijas jautājumus. Noprotams, ka CT savukārt pieļāva zināmas atkāpes no savu slēdzienu realizācijas, jo apzinājās, ka līdz pat filmas iznākšanai uz ekrāniem var ietekmēt un novērst sev nepatīkamas detaļas ar slēdzienu, pavēļu, montāžas labojumu plānu un filmas ieskaņošanas palīdzību.

Ņemot vērā, ka aktieru pielāgošana specifiskām pasūtītāja vēlmēm filmēšanas laikā bija ārkārtīgi ierobežota, to “atbilstību” tēliem, ņemot vērā arī filmu specifisko ievirzi, īpaši rūpīgi vērtēja kā RKS, tā Centrālajā televīzijā. Šajā kontekstā spilgti ilustratīvs ir RKS direktora H. Lepeško izteikums 1985. gada 20. novembrī, Mākslas padomes sēdē vērtējot filmas “Pēdējā reportāža” aktieru kinomēģinājumus: “*Lai die's jums stāv klāt CT padomē, kur apstiprinās proves!*”<sup>79</sup> Daiļrunīgs ir arī filmas redaktora Vladlena Dozorceva (*Vladlen Dozorcev*) komentārs tās pašas filmas skatē 1986. gada 1. augustā: “*Ir palikušas dažas neizpildītas CT prasības. Tās arī nav izpildāmas, jo nāca pārāk vēlu. Viņi grib, piemēram, lai [komunistu] avīzes “Der Arbeiter” redaktors būtu simpātisks.*”<sup>80</sup>

Konkrēto filmu veidošanā neizbēgams bija padomju kinematogrāfijas nerakstītais likums neskatīt cilvēka bioloģisko dabu atrauti no sociālās. Tas noteica to, ka visas

piecas RKS filmas par Rietumu sabiedrību neatkarīgi no literārā pirmavota ievirzes tika izveidotas pēc vienas shēmas: cilvēku līdz noziedzīgai rīcībai noved dzīve buržuāziskajā sabiedrībā; galvenie varoņi tādā vai citādā veidā ir “sistēmas upuri”. Šo shēmu savos slēdzienos uzstājīgi un nepārprotami pieprasīja filmu pasūtītājs – Centrālā televīzija:

*“Svarīgi vēl vairāk pastiprināt scenārija sociālo saasinātību, padziļināt motīvu, ka tieši buržuāziskā sabiedrība ar tās iedzīvošanās kultu, kad nauda ir cilvēka dzīves augstākā jēga, padarījusi varoņus par noziedzniekiem un sagatavojusi viņu bojāeju.”*<sup>81</sup>

Sākotnēji šī formula vēl nebija pašsaprotama – piemēram, apspriežot filmas “Nāve zem buras” režisora scenāriju, mūzikas redaktors Nikolajs Zolotonoss (*Nikolaj Zolotonos*) kolēģiem uzdeva jautājumu par ekrānizējamā romāna “socializēšanas” leģitimitāti: “*Ar kādām acīm mēs skatāmies uz šo sabiedrību – ar Snova vai savām?*”<sup>82</sup> Pēc dažiem gadiem, vērtējot filmas “Nepabeigtās vakariņas” scenāriju, redaktors T. Margēvičs sacīja: “*Žēl, ka slepkava izrādās nabags, nevis kāds no bagātīniekiem. Bet tur nekā nevar darīt, jo tā ir romānā.*”<sup>83</sup> Viņa viedoklim publiski pievienojās arī redaktore Austrā Zile. Taču laika gaitā studijas darbinieki šo loģiku spēja apgūt bez īpašas piepūles: RKS direktors H. Lepeško 1982. gada 7. decembrī, skatot pirmo filmas “Mirāža” uzņemto materiālu, aicināja kolēģus piedomāt, “*lai filma vairāk tiktu veidota ar kontrpropagandisku ievirzi. Tieši tās dēļ CT ielaida šo filmu ražošanā. Jāparāda pretrunas dotajā sabiedrībā, kas šos cilvēkus noveda līdz tādai rīcībai.*”<sup>84</sup> Režisore Dz. Ritenberga tajā pašā reizē apliecināja: “*Katrā cilvēkā jūtu traģēdiju, jūtu, kas licis dzīties pēc naudas.*”<sup>85</sup> Bet 1983. gada 7. jūnijā, vērtējot filmas “Pēdējā vizīte” scenāriju, redaktors V. Dozorcevs shēmas būtību konkrētās filmas kontekstā

rezumēja jau pavisam kodolīgi: “*Slepkavība ir sistēmas, nevis ģimenes lieta.*”<sup>86</sup>

Tajā pašā laikā katra filma tika veidota un vērtēta kā individuāls mākslas fakts un atkarībā no scenārista un režisora talanta filmas fabula varēja iegūt spēcīgu autoru individuālā rokraksta skanējumu, kā gadījumā ar J. Streiča filmu “Nepabeigtās vakariņas” (2. att.). Taču no pasūtītāja skatpunkta šāds iznākums tika uzskatīts par blakni, jo sarežģīja “kontrpropagandas” “ziņojumu” nolasāmību, tādēļ J. Streiča filma bija vienīgā, kura Maskavā tika novērtēta zemāk nekā Rīgā.<sup>87</sup>



2. att. Filmas “Nepabeigtās vakariņas” (režisors Jānis Streičs) epizode. 1979.

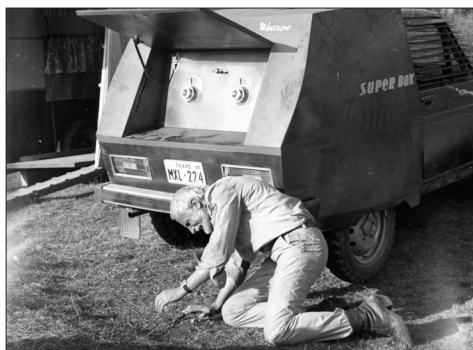
Avots: Rīgas Kino muzejs, RKM 14492. Foto: Guntis Grunte.

Fig. 2. A scene from the film *Nepabeigtās vakariņas* (director Jānis Streičs). 1979.

Source: Riga Film Museum Collection, RKM 14492. Photographer Guntis Grunte.

To pašu apliecina arī balansēšana uz žanra un ideoloģiskās funkcijas robežas – CT skatījumā konkrētās filmas nekādā gadījumā nedrīkstēja būt vienīgi detektīvs bez “kontrpropagandiskas” ievirzes, taču vienlaikus “kontrpropagandas” funkcijas integrēšana nedrīkstēja traucēt vispārējai sižeta intrigai un detektīvlīnijas dinamiskai attīstībai. Tas lielā mērā sakrita arī ar RKS darbinieku viedokli – filma

“Mirāža” (3. att.) viņu skatījumā bija labāks “kontrpropagandas” darbs tieši tāpēc, ka ideoloģiskā funkcija ar detektīvlīniju tajā tika sasaistīta “organiski” un “iepotēta bez didaktikas” – filma bija aizraujoša un vienlaikus realizēja ideoloģisko funkciju.



3. att. Filmas “Mirāža” (režisors Aloizis Brenčs) epizode. Vjetnamas kara veterāna Bleika lomā – aktieris Ints Burāns. 1983.

Avots: Rīgas Kino muzejs, RKM 162. Foto: Uldis Ofkants.

Fig. 3. A scene from the film *Mirāža* (director Aloizis Brenčs). Vietnam War veteran Blake played by Ints Burāns. 1983.

Source: Riga Film Museum Collection, RKM 162. Photographer Uldis Ofkants.

Kā sava veida pretmetu iespējams minēt situāciju filmas “Nāve zem buras” veidošanas laikā, kad kā “*pārāk tieša*”<sup>88</sup> no scenārija tika izmesta kāda varoņa replika: “*Ar prātu es daudz ko saprotu. Es pat piekriktu, ka sociālisms ir labāks par kapitālismu.*”<sup>89</sup>

Taču kopumā neskaidrie kritēriji skatītājus “audzinošās” “kontrpropagandas” funkcijas integrēšanā un izpratnes trūkums par to, kāds optimālais rezultāts iegūstams no šāda veida filmām, noteica to būtiskākos trūkumus. Visas pētāmās filmas objektīvu iemeslu dēļ raksturo nespēja ticami atveidot Rietumu darbības vidi – pasūtītāja dotais uzdevums nekad neparedzēja iespēju filmēt ārzemēs, un tas laika gaitā grāva filmu ticamību auditorijas acīs.<sup>90</sup>

Galvenais filmu trūkums pašu kinematogrāfistu skatījumā bija aktieru nespēja iejusties Rietumu sabiedrības tēlos: reālu priekšstatu neesamības dēļ aktierspēle bieži bija samākslota un intuitīva, tā nesakrita ar tikpat intuitīviem un subjektīviem vērtējošo institūciju spriedumiem par to, kādiem jābūt Rietumu cilvēkiem. Tieši aktierprovju un uzņemtā materiāla vērtēšanā visspilgtāk izpaudās filmu veidošanā un vērtēšanā iesaistīto RKS darbinieku privātie un kvaziideoloģiskie priekšstati par Rietumiem un Rietumu sabiedrību:

*"[Brenčs] ir redzējis tādus cilvēkus Liverpoolē... Šeit visiem ir jāslēpj savi skatieni..."*<sup>91</sup> (Režisors Oļģerts Dunkers 1976. gada 12. martā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Nāve zem buras" aktieru kinomēģinājumus.)

*"Bet kur lai viņš uzzina, kā jāuzvedas bagātniekam? Viņa spēlei nebūs tāda smalkuma un nianšu, ko gribējās redzēt, tāpēc režisorei jāpasvītro viņa intelektuālā aprobežotība, nevis aristokrātiskums."*<sup>92</sup> (Redaktors Arnolds Serdants 1976. gada 28. maijā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Nāve zem buras" uzņemto materiālu.)

*"Viņš ir bagāts. Nav beidzis pat Oksfordas universitāti. Ģirts Jakovļevs gan to ir beidzis, kas ir redzams arī viņa sejā."*<sup>93</sup> (Scenārists V. Lorencs 1976. gada 28. maijā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Nāve zem buras" uzņemto materiālu.)

*"Angļi nerunā ar krievu valodas gājieniem. Angļu valodā nav kategorisku atbilžu. Viņi lieto "man šķiet", "man liekas" un tamlīdzīgi."*<sup>94</sup> (Studijas direktors H. Lepeško 1976. gada 28. maijā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Nāve zem buras" uzņemto materiālu.)

*"Adomaitis un Burāns spēlē tajā stilā, kā visi padomju aktieri filmās par ārzemēm*

*[...] šī tišā nevērība ir bistams stils, tā var aizvest aktierus sāņus."*<sup>95</sup> (Režisors Pēteris Krilovs 1982. gada 17. jūnijā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Mirāža" aktieru kinomēģinājumus.)

*"Par nacionālo tipu nav ko runāt, Amerikā ir visi eiropeišu tipi. Amerikāņi atšķiras ar pārākuma sajūtu uzskatos un uzvedībā. Tas rada brīvu kustību, ko mēs aktieriem liekam atdarināt un no kā nekas neiznāk."*<sup>96</sup> (Studijas direktors H. Lepeško 1982. gada 17. jūnijā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Mirāža" aktieru kinomēģinājumus.)

*"Kapitālistisko valstu cilvēki tomēr ļoti atšķiras no sociālistisko valstu cilvēkiem pēc izturēšanās un tā tālāk. "Mirāža" to neizdevās panākt. Nezinu, vai Vasiļjevs spēlē labi vai slikti, taču par senatoru tādu cilvēku neievēlētu. Viņš nav arī amerikānis – pārāk tumšādains. Skorohodova neatgādina meiteni no augstākās sabiedrības. [...] Grupa var strādāt ar izvēlētajiem aktieriem, taču jāpatur prātā, ka videi un cilvēkiem jābūt organiskiem."*<sup>97</sup> (Studijas direktors H. Lepeško 1984. gada 29. martā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Pēdējā vizīte" aktieru kinomēģinājumus.)

*"Skorhodovas kandidatūra ir izteikti krieviska, bet Amerikā taču dzīvo dažādi cilvēki."*<sup>98</sup> (Režisore Dz. Ritenberga 1984. gada 29. martā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Pēdējā vizīte" aktieru kinomēģinājumus.)

*"Vasiļjevs vēl neizskatās pēc tipiska amerikāņa. Iekšējai pasaulei jāatbilst ārējam izskatam."*<sup>99</sup> (Uldis Šteins 1984. gada 29. martā Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Pēdējā vizīte" aktieru kinomēģinājumus.)

*"Visi pārējie aktieri sāk spēlēt ārzemniekus un ārzemju dzīvi. Līdz ar to viss izskatās nereāli. Režisorei vajag aktieriem ieskaidrot,*

*lai viņi aizmirst, ka ir ārzemnieki.*"<sup>100</sup> (Redaktore I. Čerevičņika 1985. gada 20. novembrī Mākslas padomes sēdē, vērtējot filmas "Pēdējā reportāža" aktieru kinomēģinājumus.)

Filmu ideoloģiskās funkcijas integrēšanas kontekstāniecīga loma tika atvēlēta mūzikai, dekorācijām un kostīmiem – noteicošā loma bija varoņiem, to "sociālajam raksturojumam", tos atveidojošiem aktieriem un scenārija tekstam.

Laika gaitā nostiprinājās vēl daži svarīgākie šo filmu veidošanas principi – tuvojoties 80. gadu vidum, RKS darbinieki atklāti runāja par darba veidošanu pēc pirmavota motīviem, nevis "tiešu" ekranizēšanu, ja jūta nepieciešamību brīvāk rīkoties ar darba kontrpropagandas ievirzi. Tādēļ likumsakarīgi, ka asāk izteikta ideoloģiskā funkcija jūtama filmās, kuras balstītas tikai uz literārā pirmavota motīviem. Tā 1983. gada 7. jūnijā, vērtējot filmas "Pēdējā vizīte" (4. att.) scenāriju, redaktors Antons Broks ieteica scenārija autorei I. Čerevičņikai rīkoties ar darba materiālu brīvāk: "*Var taču veidot filmu pēc motīviem. Vajadzīga spēcīgāka sociālā bāze.*"<sup>101</sup>

Būtiska loma filmu veidošanas procesā bija noteiktām vērtēšanas praksēm kā tādām. Tā, piemēram, lai arī uz "kontrpropagandas" filmām attiecās televīzijas mākslas filmu standarta vērtēšanas kārtība, izstrādājās noteikts profesionālās saziņas kods. 70. gados tapušo filmu ("Nāve zem buras" un "Nepabeigtās vakariņas") apspriešanu iezīmē plašs tādu jēdzienu lietojums, kuri būtībā apzīmē "kontrpropagandas" funkcijas veidošanu, taču nenosauc to vārdā: "sociālais skanējums", "personāžu sociālais raksturojums", "sociālās raksturiezīmes", "sociālais satvars", "sociālais kontrasts", "sociālie momentī", "sociālie motīvi" u. tml. 80. gados šādu eifēmismu lietojuma biežums samazinās, tos aizstāj jēdzieni "kontrpropaganda", "kontrpropagandisks",

dažos gadījumos arī "propaganda", kas liecina par ideoloģiskās gaisotnes saasināšanos, starptautiskās politikas atslābumam pārejot jaunā saspilējumā, kā arī par iepriekš aprakstītā PSKP CK 1979. gada lēmuma "Par tālāku ideoloģiskā un politiskās audzināšanas darba uzlabošanu" ietekmi uz kultūras procesiem.



4. att. Filmas "Pēdējā vizīte" (režisore Ada Neretniece) epizode. Galvenās varones – žurnālistes Sāras Bertones lomā – aktrise Alla Baltere. 1984.

Avots: Rīgas Kino muzejs, RKM 172.

Fig. 4. A scene from the film *Pēdējā vizīte* (director Ada Neretniece). The main character, journalist Sarah Burton, played by Alla Baltere. 1984.

Source: Riga Film Museum Collection, RKM 172.

Būtiska loma filmu tapšanas procesā bija starptautiskajai politikai – kā vietējā, tā Maskavas redakūra uzskatīja par nepieciešamu pēc iespējas izvairīties no oficiāliem Rietumvalstu simboliem un nosaukumiem. Piemēram, 1979. gada 12. aprīlī, apspriežot filmas "Nepabeigtās vakariņas" – zviedru romāna ekranizācijas – režisora scenāriju, RKS redaktore I. Čerevičņika ierosināja "*neminēt konkrētu valsti, konkrētas vietas, kur notiek darbība*".<sup>102</sup> Lidzīga situācija atkārtojās 1984. gada 29. augustā, kad CT aicināja filmai "Pēdējā vizīte" izdarīt vairākus montāžas labojumus, tostarp "*izgriezt [oriģ. iskljuchit'] karogu tuvplānus (aina uz*

jahtas)".<sup>103</sup> Šis darbības norāda uz nepieciešamību kinematogrāfistiem tikai radīt Rietumu šķietamību, kas nekādā veidā nevar traucēt norisēm starptautiskajā politikā. Turpreti tās ietekme uz kinematogrāfiju bija pretēja – 80. gados notikumi starptautiskajā arēnā kļuva par iemeslu, ar ko varēja pamatot tādu vai citādu sižeta risinājumu Rīgas kinostudijas veidotā filmā. Tā, piemēram, filmas “Pēdējā reportāža” (5. att.) veidošanas laikā, 1986. gada 18. martā, CT aicināja kinostudiju “atgriezties pie literārā scenārija varianta, kur Lobenšteins kļūst par neofašistu upuri. Šāds nobeigums ir pārlicecinošāks, ņemot vērā neseno notikumus pasaulē”.<sup>104</sup>



5. att. Filmas “Pēdējā reportāža” (režisore Dzidra Ritenberga) epizode. Birgita (Regīna Razuma) un galvenais varonis – žurnālists Lobenšteins (Georgijs Taratorkins). 1986.

Avots: Rīgas Kino muzejs, RKM 187.

Fig. 5. A scene from the film *Pēdējā reportāža* (director Dzidra Ritenberga). From Left: Birgita, played by Regīna Razuma and the main character, journalist Lobenstein, played by Georgij Taratorkin. 1986.

Source: Riga Film Museum collection, RKM 187.

Tiešu ietekmi uz filmu veidošanu atstāja arī PSKP CK ģenerālsekretāra M. Gorbačova 1985. gada 16. maijā sākta “pretalkohola kampaņa”. Tā paša gada 1. oktobrī, filmas “Pēdējā reportāža” tapšanas laikā, RKS

Scenāriju redkolēģijas galvenā redaktore L. Brīdaka saņēma CT vēstuli, kura nosūtīta, lai “izvairītos no nesaprašanās nākotnē”:

*“Mēs gribam skaidrāk paskaidrot savu pozīciju par galda liksmības ainu Lobenšteina mājā. Šeit, pēc mūsu domām, jāatrod citāds risinājums un citi pamudinājumi, kas liek Lobenšteina izplāpāties kolēģiem par savu atradumu (nogurums, pārslodze, kuru varonis mēģina noņemt ar zālēm, utt.), pilnībā izslēdzot piedzeršanās motīvu un pudeļu klātbūtni kadrā. Lūdzam noteikti ievērot šo mūsu vēlmi un darīt to zināmu režisoram un uzņemšanas grupai.”<sup>105</sup>*

Izvērstā norāde par iedzeršanas ainu skaidri liecina par veidu, kādā PSKP CK direktīvais lēmums “Par žūpības un alkohola novēršanas pasākumiem” ietekmēja kinematogrāfiju. Lēmums paredzēja “nepieļaut, lai teātros, kino, televīzijas un radio pārraidēs, kā arī mākslas darbos iekļūtu motīvi, kas propagandē iedzeršanas un dzīres”.<sup>106</sup>

Kinokritikas vērtējumos par kontrpropagandas filmām sākotnēji bija vērojamas “žanra” attīstības iezīmes, proti, tika akcentēta pirmo ekrānizāciju literārā ievirze, mākslinieciskais nozīmīgums, pasvītota “kontrpropagandas” funkcija (lai gan arī šeit līdz 80. gadiem nesaukta tādā vārdā) un cildināta filmu politiskā nozīmība. Daudzi kritikas apgalvojumi pat vārds vārdā atkārtoja RKS iekšējās diskusijās izteiktos vērtējumus. Vēlāk, 80. gadu pirmajā pusē, filmu veidotāju un kritikas ceļi šķīrās: padomju Latvijas kinokritika filmas sāka vērtēt vienīgi “nacionālās” kinomākslas kontekstā, attiecinot uz filmām stingrus mākslinieciski estētiskos kritērijus. Kritika nerespektēja CT kā pasūtītāja būtisko ietekmi uz filmu sniegumu un nereti vērtēja šīs grupas filmas ar labāko studijas filmu mērauklu. To apliecina pieaugošā “kontrpropagandas” filmu kritika, kas bija ne tik daudz atkarīga no šo filmu shematiskuma vai “žanriskās”

bejēdzības, cik no kvalitatīvu mākslas filmu trūkuma “nacionālajā” kinomākslā kopumā. Šāda vienota konteksta apstākļos bija viegli skatīt “kontrpropagandas” filmas kā darbus, kuriem tiek “lieki” tērēti

kinostudijas intelektuālie resursi. Vienlaikus, sagaidāma daudz augstāka līmeņa “kontrpropagandu”, kritika neapzinājās vai ignorēja reālos apstākļus, kādos bija jāstrādā RKS, veidojot šāda veida filmas.

## ATSAUCES UN SKAIDROJUMI

- <sup>1</sup> Raksta pamatā ir autora maģistra darbs “Kontrpropaganda PSRS kinomākslā 1970. un 1980. gados: Rīgas kinostudijas mākslas filmas par Rietumu sabiedrību” (Latvijas Universitāte, 2016), darba zinātniskais vadītājs: docents Jānis Ķeruss.
- <sup>2</sup> KRISTĪNE MATĪSA. Vecās labās... 50 latviešu kinoklasikas spožākās pērles. Rīga 2005.
- <sup>3</sup> INGA PĒRKONE (zin. red.). Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture. Rīga 2011.
- <sup>4</sup> SARI AUTIO-SARASMO, KATALIN MIKLÓSSY (ed.). Reassessing Cold War Europe. Abingdon, New York 2011, p. 2.
- <sup>5</sup> TONY SHAW. The Politics of Cold War Culture. In: Journal of Cold War Studies 3, Fall 2001, No. 3, p. 59.
- <sup>6</sup> Ibidem, p. 75.
- <sup>7</sup> EVA EGLĀJA-KRISTSONE. Dzelzsgriežēji. Latvijas un trimdas rakstnieku kontakti. Rīga 2013, 90. lpp.
- <sup>8</sup> PĒTERIS JĒRĀNS (red.). Politiskā enciklopēdija. Rīga 1987, 562. lpp.
- <sup>9</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 410. lpp.
- <sup>10</sup> MIKE BOWKER. Brezhnev and Superpower Relations. In: EDWIN BACON, MARK SANDLE (eds.). Brezhnev Reconsidered. Hampshire, New York 2002, p. 90.
- <sup>11</sup> BORISS SOKOLOVS. Leonīds Brežņevs. Zelta laikmets. Rīga 2008, 122. lpp.
- <sup>12</sup> BOWKER, Brezhnev and Superpower Relations, pp. 91–92.
- <sup>13</sup> TONIJS DŽADS. Pēc kara. Rīga 2007, 561. lpp.
- <sup>14</sup> HENRIJS KISINDŽERS. Diplomātija. Rīga 2001, 794. lpp.
- <sup>15</sup> RODGER KANET (ed.). The Soviet Union, Eastern Europe and the Third World. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press, 1987. p. 75.
- <sup>16</sup> Ibidem, p. 75.
- <sup>17</sup> MAREK MIŁ. The Communist Party's Fight against “Bourgeois Television” 1968–1988. In: TŌNU TANNBERG (ed.). Behind the Iron Curtain. Soviet Estonia in the Era of the Cold War. Frankfurt am Main [et al.] 2015, p. 326.
- <sup>18</sup> KANET, The Soviet Union, Eastern Europe and the Third World, p. 75.
- <sup>19</sup> Ibidem, p. 76.
- <sup>20</sup> BOWKER, Brezhnev and Superpower Relation, p. 97.
- <sup>21</sup> KANET, The Soviet Union, Eastern Europe and the Third World, p. 76.
- <sup>22</sup> V Central'nom Komitete KPSS. In: Pravda, 06.05.1979. s. 1.
- <sup>23</sup> Ibidem.
- <sup>24</sup> KANET, The Soviet Union, Eastern Europe and the Third World, p. 76.
- <sup>25</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 84. lpp.
- <sup>26</sup> Ibidem, 96. lpp.
- <sup>27</sup> Ibidem, 97. lpp.
- <sup>28</sup> Ibidem, 100. lpp.



- <sup>29</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 90. lpp.
- <sup>30</sup> AUSTRA ZĪLE. Sarunas aiz kadra. Stāsti par desmitās mūzas kalpiem. Rīga 2005, 41.–42. lpp.
- <sup>31</sup> PĒTERIS ZEILE. No ieceres līdz filmai. In: Cīņa, 16.07.1986., 4. lpp.
- <sup>32</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 98. lpp.
- <sup>33</sup> Ibidem.
- <sup>34</sup> KONSTANTIN SOKOLOV. Hudozhestvennaja kul'tura i vlast' v poststalinskoj Rossii: sojuz i bor'ba (1953–1985 gg.). Sankt-Peterburg 2007, s. 34.
- <sup>35</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 98. lpp.
- <sup>36</sup> ELMĀRS RIEKSTIŅŠ (red.). Padomju Latvijas kinomāksla. Rīga 1989, 271. lpp.
- <sup>37</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 97. lpp.
- <sup>38</sup> VALERIJ GOLOVSKOJ. Mezhdū ottepel'ju i glasnost'ju. Kinematograf 70-h. Moskva 2004, s. 99.
- <sup>39</sup> IGOR' KOKAREV. Rossijskij kinematogaf: mezhdū proshlym i budushhim. Moskva 2001, s. 30.
- <sup>40</sup> GOLOVSKOJ, Mezhdū ottepel'ju i glasnost'ju, s. 100.
- <sup>41</sup> A. JURĒVIČS. Piecu dienu darba nedēļa un mēs. In: Padomju Jaunatne, 26.05.1967., 2. lpp.
- <sup>42</sup> KOKAREV, Rossijskij kinematogaf, s. 30.
- <sup>43</sup> MARINA KOSINOVA. Parametry krizisa organizacionno–jekonomicheskoj sistemy sovetskogo kinematografa. In: ANDREJ SHEMJAKIN, JULIJA MIHEEVA (red.). Posle Ottepeli. Kinematograf 70-h. Moskva 2008, s. 66.
- <sup>44</sup> Ibidem.
- <sup>45</sup> KOSINOVA, Parametry krizisa organizacionno–jekonomicheskoj sistemy sovetskogo kinematografa, s. 66.
- <sup>46</sup> Ibidem, s. 67.
- <sup>47</sup> Ibidem.
- <sup>48</sup> Ibidem, s. 68.
- <sup>49</sup> GOLOVSKOJ, Mezhdū ottepel'ju i glasnost'ju, s. 100.
- <sup>50</sup> Ibidem.
- <sup>51</sup> Ibidem.
- <sup>52</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 216. lpp.
- <sup>53</sup> Ibidem, 220. lpp.
- <sup>54</sup> ZEILE, No ieceres līdz filmai, 4. lpp.
- <sup>55</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 224. lpp.
- <sup>56</sup> Ibidem.
- <sup>57</sup> Ibidem, 216. lpp.
- <sup>58</sup> Ibidem, 217. lpp.
- <sup>59</sup> Ibidem, 218. lpp.
- <sup>60</sup> Ibidem, 219. lpp.
- <sup>61</sup> JULIJA MIHEEVA. Neser'eznoe kino. In: SHEMJAKIN, MIHEEVA, Posle Ottepeli, s. 287.
- <sup>62</sup> Ibidem, s. 74.
- <sup>63</sup> Ibidem, s. 75.
- <sup>64</sup> JULIJA HOMJAKOVA. Knizhnoe kino. In: SHEMJAKIN, MIHEEVA, Posle Ottepeli, s. 79.
- <sup>65</sup> Ibidem, s. 80.
- <sup>66</sup> Ibidem, s. 79.
- <sup>67</sup> Ibidem, s. 80.
- <sup>68</sup> Ibidem.

- <sup>69</sup> JULJA HOMJAKOVA. Knizhnoe kino. In: SHEMJAKIN, MIHEEVA, Posle Otpepli, s. 109.
- <sup>70</sup> Jēdzieni "industriāls" un "filmu ražošana" padomju kinematogrāfijas kontekstā izriet no kinostudiju iekļaušanas padomju plānveida komandekonomikā, kur studijas, līdzīgi rūpniecības uzņēmumiem, pildīja tām uzliktus filmu ražošanas plānus.
- <sup>71</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 83. lpp.
- <sup>72</sup> Ibidem, 84.–85. lpp.
- <sup>73</sup> Ibidem, 86. lpp.
- <sup>74</sup> Ibidem, 87. lpp.
- <sup>75</sup> MIKS ZVIRBULIS. Ievadvārdi bez virsraksta. In: SARMĪTE ĒLERTE (sast.). Kino pasaule. Rīga 1987, 4. lpp.
- <sup>76</sup> PĒRKONE, Inscenējumu realitāte, 224. lpp.
- <sup>77</sup> ZEILE, No ieceres līdz filmai, 4. lpp. Viens no raksturīga "klasiska" padomju detektīva piemēriem Rīgas kinostudijā ir Aloiza Brenča filma "Šahs briljantu karalienei" (1973).
- <sup>78</sup> KELLY CATRIONA. Period zapoya: Film-Making in Brezhnev-Era Leningrad. Pieejams: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/152/article/20023/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20023/) (skatīts 11.05.2019.).
- <sup>79</sup> Rīgas kinostudijas Mākslas padomes (turpmāk – RKS MP) 20.11.1985 sēdes protokols. Latvijas Nacionālais arhīvs, Latvijas Valsts arhīvs, Rīga (turpmāk – LNA LVA), 416-4-342, 52. lp.
- <sup>80</sup> RKS MP 01.08.1986 sēdes protokols. Ibidem, 76. lp.
- <sup>81</sup> PSRS Valsts televīzijas un radioraidījumu komitejas radošās apvienības "Ekran" 01.03.1982. slēdziens par televīzijas filmas "Mirāža" literāro scenāriju. Ibidem, 416-4-242, 242. lp.
- <sup>82</sup> RKS MP 09.01.1976. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-98, 81. lp.
- <sup>83</sup> Rīgas kinostudijas Scenāriju redakcijas kolēģijas (turpmāk – RKS SRK) 07.12.1978. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-122, 105. lp.
- <sup>84</sup> RKS MP 07.12.1982. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-242, 270. lp.
- <sup>85</sup> RKS MP 07.12.1982. sēdes protokols. Ibidem, 269. lp.
- <sup>86</sup> RKS MP 07.06.1983. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-312, 8. lp.
- <sup>87</sup> PSRS Valsts televīzijas un radioraidījumu komitejas priekšsēdētāja Sergeja Lapina (*Sergej Georgijevich Lapin*) 16.05.1980. vēstule. Ibidem, 416-4-122, 248. lp.
- <sup>88</sup> RKS MP 09.01.1976. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-98, 81. lp.
- <sup>89</sup> RKS MP 09.01.1976. sēdes protokols. Ibidem, 100. lp.
- <sup>90</sup> VIESTURS AVOTS. Gribētos uzzināt vairāk par cilvēkiem. In: Literatūra un Māksla, 19.07.1984., 6. lpp.
- <sup>91</sup> RKS MP 12.03.1976. sēdes protokols. LNA LVA, 416-4-98, 65. lp.
- <sup>92</sup> RKS MP 28.05.1976. sēdes protokols. Ibidem, 45. lp.
- <sup>93</sup> RKS MP 28.05.1976. sēdes protokols. Ibidem, 46. lp.
- <sup>94</sup> Ibidem.
- <sup>95</sup> RKS MP 17.06.1982. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-242, 263. lp.
- <sup>96</sup> RKS MP 17.06.1982. sēdes protokols. Ibidem, 264. lp.
- <sup>97</sup> RKS MP 29.03.1984. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-312, 198. lp.
- <sup>98</sup> RKS MP 29.03.1984. sēdes protokols. Ibidem.
- <sup>99</sup> Ibidem.
- <sup>100</sup> RKS MP 20.11.1985. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-342, 51. lp.
- <sup>101</sup> RKS SRK 07.06.1983. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-312, 8. lp.
- <sup>102</sup> RKS SRK 12.04.1979. sēdes protokols. Ibidem, 416-4-122, 221. lp.
- <sup>103</sup> PSRS Valsts televīzijas un radioraidījumu komitejas radošās apvienības "Ekran" 29.08.1984. slēdziens par filmu "Pēdējā vizīte" (filmas pieņemšanas akta pielikums). Ibidem, 416-4-312, 213. lp.

<sup>104</sup> PSRS Valsts televīzijas un radioraidījumu komitejas radošās apvienības “Ekran” 18.03.1986. slēdziens par filmu “Pēdējā reportāža”. Ibidem, 416-4-342, 69. lp.

<sup>105</sup> PSRS Valsts televīzijas un radioraidījumu komitejas radošās apvienības “Ekran” 01.10.1985. vēstule. Ibidem, 47. lp.

<sup>106</sup> Par žūpiņas un alkoholisma novēršanas pasākumiem. In: Cīņa, 17.05.1985., 1. lpp.

## SUMMARY

The Cold War was partly represented by using certain words and imagery. During the 40-year-long conflict between the West and the Soviet bloc, at the very centre of attention was the multi-faceted propaganda on various levels – mutually employed weapons of information warfare were music, art of dance, cinematography, design, creation and dissemination of words and characters. Western scholars argue that cultural activities had a pivotal role in the ideological competition and they have shaped the understanding about the Cold War for many.

During the 1970s and 1980s, Riga Film Studio produced a series of specific films, i.e. several television film series set entirely in ‘capitalist West’. They had distinct features that were not present in other Soviet films of the same period, e.g., scenarios based on literary works by foreign authors, action that takes place in the ‘Western countries’ and ‘Western’ characters. An important difference prevailed regarding the aim of the films – along with the entertainment they had to serve a purpose of counter-propaganda – to discredit the Western way of life according to the Soviet ideological principles. Despite the fact that such pieces were also produced by other Soviet studios, only Riga Film Studio made a significant amount of such films.

The first was a two-episode film *Nāve zem buras* produced in 1976 (directed by Ada Neretniece, written by Viktors Lorencs). It was based on the novel “Death Under Sail” (1932) by Charles Percy Snow and its cinematographic adaption was commended by Lorencs. In 1979, after a commission by the Central Television, the two-episode film *Nepabeigtās vakariņas* (directed by Jānis Streičs, written by – Alvis Lapiņš) was made. The film was based on the crime novel *Polis, polis, potatismos!* (1970) by Per Wahlöö and Maj Sjöwall. After a proposal by Aloizis Brenčs, the three-episode film *Mīrāža* (directed by Aloizis Brenčs, written by Alvis Lapiņš) was produced. The film was an adaption of the novel “The World in My Pocket” (1959) by James Hadley Chase. The film is widely regarded as the most popular and successful counter-propaganda piece produced by the RFS. A screen adaptation of the novelette “The Washington Party Murder” (1964) – one-episode *Pēdējā vizīte* – was shot in 1984 (directed by Ada Neretniece, written by Irina Čerevičņika). The last film in the category was the two-episode film *Pēdējā reportāža* (directed by Dzidra Ritenberga, written by Jurijs Kaļeščuks) based on Gert Prokop’s novel *Der Tod des Reporters* (1973).

The Riga Film Studio’s television film series about Western society was a rather peculiar Cold War phenomenon that embodied a mixture of international politics, fundamental soviet ideological principles and tendencies of cinematography. Although the films were often isolated initiatives proposed by particular authors and later on developed as an individual (yet collectively modified and censored) cultural fact, the conditions allowing such films to see daylight were influenced by a variety of multi-layered factors – from individual beliefs to the processes in international politics.