

Latvijas Kultūras akadēmija  
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

**PERSONĪBA UN LAIKMETS ARNOLDA BUROVA  
ANIMĀCIJAS FILMĀS**

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas „Mākslas”

Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas

4. kursa studente Dagnija Vaivode

( ID: S 371 228 323 133 H)

Darba vadītāja:

Prof. Inga Pērkone – Redoviča

Rīga 2014

## SATURS

IEVADS.....	3
1. AUTORKINO KONCEPTS.....	5
2. LAIKMETS UN MĀKSLINIEKS: ARNOLDA BUROVA RADOŠĀS PERSONĪBAS VEIDOŠANĀS.....	9
3. MĀKSLINIEKS UN LAIKMETS: LAIKA UN BIOGRĀFIJAS ZĪMES ARNOLDA BUROVA FILMĀS.....	23
3.1.Bērnības refleksija animācijas filmās.....	24
3.2.Jaunības perioda refleksija animācijas filmās.....	26
3.3.Laika un vides refleksija animācijas filmās.....	28
4. ARNOLDA BUROVA FILMU STILISTIKA.....	33
4.1.Filmu tematika.....	34
4.2. Tēli un to sistēmas.....	36
4.4 Filmu vizuālā valoda.....	42
NOBEIGUMS.....	46
KOPSAVILKUMS ( TĒZES).....	48
IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	51
SUMMARY.....	56

## IEVADS

Mākslinieka radošās personības veidošanās, izaugsme un individualitāte, lielā mērā ir atkarīga no laikmeta, kurā viņš ir dzīvojis, kas iezīmē radošās darbības autorību. Radītais mākslas darbs ir pieredzētā laika ietekmes atspoguļojums. Tādējādi mākslas darba autors ir primārais radošais avots, veidojot individuālu darba stilistiku, kas ir unikāla un neatkārtojama. Arnolda Burova ( 1915 - 2006) neparastais kino mākslas rokraksts veido mākslas pasauli, kas nav atdalāma no viņa personiskās dzīves pieredzes, pasaules uzskatu kopuma.

Viņa radošā darbība ieviesa būtiskas pārmaiņas ne tikai Latvijas Leļļu teātra kultūrā, bet arī aizsāka un attīstīja animācijas kino mākslu Latvijā. Divdesmit piecu gadu laikā viņš izveidoja trīsdesmit piecas leļļu animācijas filmas, kas ir nozīmīgs Latvijas kultūras mantojums, kas atklāj ne vien paša autora personības refleksiju, bet arī latviešu tautas kultūru un mentalitāti.

Darba izstrādes mērķis ir izpētīt Arnolda Burova radošās personības veidošanos, kā arī viņa biogrāfijas un pieredzētā laikmeta atspoguļojumu viņa režisētajās animācijas filmās. Tāpat arī konstatēt un apkopot režisora filmu stilistiskās iezīmes, kas veido režisora unikālo animācijas kino stilu.

Pētot Arnolda Burova biogrāfiju un daiļradi, galvenokārt tika izmantota 1966. – 1990. gadu periodikas izdevumu avoti, latviešu teātra un kino kritiķes Maijas Augstkalnas (1932 – 2007) monogrāfija par A. Burova personību „Arnolds Burovs un viņa lelles” (Rīga: Liesma, 1986), kā arī leļļu teātra mākslas vēsturnieka Alda Linē (1966) grāmatas, kurās ir veikti Latvijas Leļļu teātra mākslas pētījumi „Īsa pamācība leļļu mīlēšanā” (Rīga: Zinātne, 2004), kā arī monogrāfija par Latvijas Leļļu teātra mākslinieku un Burova ilggadējo kolēģi Leļļu teātrī - Pāvelu Šēnhofu (1924 – 2011) „Leļļu pasaules goda pilsonis” (Rīga: Neptuns, 2014). Šajos avotos gūts priekšstats par Arnolda Burova radošās darbības attīstību Latvijas Leļļu teātrī un animācijas kino mākslā. Periodiskajos izdevumos publicētājās intervijās ar režisoru, tiek atklāti mākslinieka priekšstati par pasauli, kā arī leļļu filmu un viņa dzīves pieredzes mijiedarbību.

Darba izstrādes gaitā tiek pētīta A. Burova biogrāfija, kā arī viņa pieredzētais laikmets atspoguļojums, tādējādi gūstot priekšstatu par to, kā laiks ir veidojis un ietekmējis mākslinieka radošo personību. Tāpat tiek pētīta viņa daiļrade kino mākslā.

Tiek analizētas Burova režisētās animācijas filmas, kurās tiek atklātas režisora biogrāfijas un laika zīmes. Veiktā analīze apliecina Burova filmu ciešo mijiedarbību ar viņa dzīves pieredzējumu un paša personību. Darba noslēdzošajā nodaļā tiek atklāta A. Burova radošā darbība kino mākslā, vēršot uzmanību uz vispārīgu Burova mākslinieciskā stila izmantojumu viņa režisētajās animācijas filmās.

## 1. AUTORKINO KONCEPTS

*Autors* ( vācu val. *autor*) ir vācu izcelsmes vārds, kas skaidrojams kā *sacerētājs, radītājs*<sup>1</sup>. Šī vārda attiecināmība uz kino nozari tika datēta 1913.gadā kā termins *autorenfilm* (vācu val.) jeb *filmas autors*. Šis termins vācu valodā kā filmas autoru pozicionē scenāristu, filmas pirmavota – scenārija radītāju. Savukārt, ideja, ka filmas autorības tiesības pieder režisoram tika pieminēta jau mēmā kino ērā - ap 1920.gadu<sup>2</sup>. Taču tikai pēckara periodā Francijā autorkino ideja tika apskatīta plašāk un skaidrāk definēta. Kopš 20.gadsimta 40.gadu vidus franču scenāristi un režisori aktīvi diskutēja par to, kas tad ir īstais filmas autors – scenārists vai režisors<sup>3</sup>.

Autorkino fenomena izveidošanu un attīstību galvenokārt ietekmēja vēsturisko apstākļu sakritības. Pēckara situācija franču kino bija izveidojies sastingums. Kino nozare nonāca radošajā strupceļā. Taču jaunā kino paaudze un jaunās vēsmas spēja rast izeju no tā šķietamās kinematogrāfiskās stagnācijas. Amerikāņu kino pieejamība un ietekmes pastiprināšanās franču kino entuziastiem radīja priekšstatu, ka kino valoda var būt daudz radošāka, daudznozīmīgāka, kā arī personiskāka. Tāpat arī kino vizuālā izteiksme ir iespējama daudz bagātīgāka un tā spēj atklāt režisora individualitāti, kas kino valodu spēj tuvināt mākslas pasaulei. Vārda un satura attiecības tika aizstātas ar attēla un izteiksmes kinematogrāfisko gramatiku.

Būtisku nozīmi autorkino attīstības sākumstadijas posmā iegūst franču kino kritiķa un režisora Aleksandra Astruka (*Alexandre Astruc*, 1923) eseja „*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-stylo*” (publicēts *L'Ecran frangais*, 1948). A. Astruks pauž ideju, ka arī kino ir valoda, tikai, lai šo valodu spētu atklāt *lasāmā* formā, režisors pildspalvas vietā izmanto filmēšanas kameru. Tāpat kā literārajā materiālā, kino autors atklāj savu individualitāti un pašizteiksmi, vienīgi kino valoda ir daudz niansētāka un komplicētāka, jo vārds tiek aizstāts ar zīmēm, vizuālo formu, kas precīzāk atklāj režisora vēlamu ideju. Filmās režisors vairs nav pozicionējams kā viens no filmēšanas procesa līdzstrādniekiem, kura darbības koordinē un vada

---

<sup>1</sup> Skaidrojošā vārdnīca. [www.teozauris.lv](http://www.teozauris.lv)

<sup>2</sup> Citēts pēc: Hayward, Susan. *CinemaStudies. The Key Concept*. Second edition. London and New York: ROUTLEGE, 2000. p. 20.

<sup>3</sup> Citēts pēc: Thompson, Kristin, David Brodwell. *Film History An Introduction*. Second Edition. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2003. p. 415.

literārais materiāls, tas ir, scenārijs vai novele. Režisors iegūst tiesības uz filmas autorību.

1951.gadā franču aktieris, kino kritiķis, scenārists un režisors Žaks Donjols Valkroze (*Jacques Doniol – Valcroze*, 1920 - 1986) izveidojis ikmēneša žurnālu „Kino piezīmes” (*Cahiers du cinema*), kur kā galvenais kino kritiķis, teorētiķis, vēlāk arī kā vadītājs, darbojas Andrē Bazēns (*Andre Bazin*, 1918 - 1958)<sup>4</sup>. Šis periodiskais izdevums apvienoja idejiski vienoti domājošo franču inteliģenci. Kino mīļotāji, jaunie kritiķi - Ēriks Romērs (*Eric Rohmer*, 1920 – 2010), Kods Šabrols (*Claude Chabrol*, 1930 – 1957) Žans Liks Godārs (*Jean-Luc Godard*, 1930), Fransuā Trifo (*François Truffaut*, 1932 – 1984) un citi popularizēja autorpolitiku (*politique des auteurs*), sekmējot un attīstot autorības ideju, ne tikai kā priekšstatu par režisora individuālo pieeju radīšanas procesā, bet arī kā kino teorētisko materiālu. Kā viens no būtiskākajiem rakstiem „Kino piezīmēs” ir uzskatāms franču kino kritiķa un režisora Fransuā Trifo eseja „*Une certaine tendance du cinéma*” (1954), kas uzskatāma par Franču Jaunā viļņa manifestu<sup>5</sup>. Fransuā Triffo šajā rakstā pauž savu opozīciju pret klasiskajām franču filmām, kas lielā mērā tiek veidotas kā literāro darbu ilustrācijas. Triffo uzskata, ka filmas, kurās galvenokārt ir ekranizēti franču literatūras klasikas darbi, ir paredzamas, garlaicīgas un arhaiskas. Kā kontrastu franču tradicionālajam kino viņš nostāda Amerikāņu filmas, kas ieguvušas popularitāti tieši sava atšķirīguma dēļ. Triffo kā piemēru min Orsona Vella (*Orson Welles*, 1883 - 1924), Nikolasa Reja (*Nicolas Rey*, 1911 - 1979), Roberta Oldriča (*Robert Aldrich*, 1918 - 1983), Alfrēda Hičkoka (*Alfred Hitchcock*, 1899 - 1980) režisētās filmas<sup>6</sup>. Tāpat Triffo uzskata, ka *scenāriju filmām* pietrūkst oriģinalitātes, jo tās pilnībā pakļautas rakstītājam materiālam. Turpretī filmās, kurās režisors dominē kā autors, literārais materiāls tiek transformēts, iegūstot režisora radošās personības un pieredzes atspulgu.

Autorkino koncepts postulē režisoru kā filmas primāro radošo avotu. Tieši režisors ir atbildīgs par filmas kopējo stilistiku. Tādēļ autorkino, pretēji tradicionālajam kino, akcentē nevis stāstu kā būtiskāko filmas pamatmateriālu, bet gan veidu, kā šis stāsts tiek izstāstīts. Mizanscēna (franču val. *mise en scene* – likšana

---

<sup>4</sup> Citēts pēc: Thompson, Kristin, David Brodwell. *Film History An Introduction*. Second Edition, p. 415.

<sup>5</sup> Citēts pēc: Hayward, Susan. *CinemaStudies. The Key Concept*, p. 20.

<sup>6</sup> Citēts pēc: Stam, Robert. *Film Teory An Introduction*,. UK: Blackvell, 2000. P. 84.

uz skatuves) ir uzskatāma par režisora autorības zīmi, caur kuru tiek atklāta individualitāte, mākslinieciskā izteiksme, ideoloģija un pat metafiziskais atspulgs.

Autorkino koncepts Francijā, pateicoties kino klubiem, periodiskajiem izdevumiem, kino kritiķu rakstiem veidojās kā diskusija par režisoru kā autora personības kultu. Savukārt amerikāņu kino kritiķi, franču diskusiju iedvesmoti, autorkino konceptu pozicionēja kā jaunu kino teoriju. Kino kritiķis Endrjū Serris (*Andrew Sarris, 1928 - 2012*) rakstā „Piezīmes par autorteoriju 1962. gadā” (*Notes on the Author Theory in 1962*) autorkino konceptu nodēvē par autorteoriju<sup>7</sup>. Tādejādi franču kino kritiķu radītais autorkino koncepts iegūst noteiktas idejiskās robežas, kas veido konkrētu teorētisko materiālu. Endrjū Serris šajā rakstā izsaka trīs galvenās premisas, kas veido autorkino teoriju. Pirmā no tām ir režisora tehniskā kompetence jeb „(..) spēja salikt kopā filmu ar zināmu skaidrību un sakarību.”<sup>8</sup> Otrā - personības izcilībā kā vērtības kritērijs, kas nosaka stila īpatnības - dzīves pieredzējums, sociāla un vēsturiska vide, kā arī uzskatu pārliecība, kas veidojusi autoru kā mākslinieku. Šie radošās personības pieredzes motīvi veido vienotu stilistiku - no filmas filmā. Savukārt trešais premisa ir mākslas darba iekšējā nozīme jeb spriegums, kas veidojas starp filmas veidotāju – personību un materiālu, jeb filmas dvēseli<sup>9</sup>. Šīs trīs premisas ir kā robeža, kas konkretizē autorības konceptu, ļaujot definēt autorkino jēdzienu.

20.gadsimta sešdesmito gadu beigās autorkino koncepts tiek izskatīts detalizētāk, aplūkojot to caur strukturālisma prizmu. No šāda rakursa, autorkino režisors zaudē savu primāro pozīciju. Kino vairs netiek apskatīts no autora personiskā un stilistiski estētiskā rakursa, bet galvenokārt uzsverot filmas kopējo nozīmi. Autor - strukturālisms vērš uzmanību filmas valodai, sociālajam un vēsturiskajam kontekstam, kas katrai kultūrai ir atšķirīgs. Kino ir mākslas veids, kas pauž ne tikai autora individuālo pašizpausmi, bet arī mobilizē un veido konkrētās kultūras vai nācijas identitāti. Tādēļ strukturālisms vērš uzmanību ne tikai uz autoru – režisoru, bet arī skatītāju, kas dekonstruē autora vēstījumu tā, kā viņš (skatītājs) spēj to uztvert izrietot no savas vēsturiskās, sociālās pieredzes.

Autorkino koncepts izraisīja plašu rezonansi visā pasaulē. Šī ideja ne tikai kino pielīdzināja kā vienu no mākslas veidiem, kurā autors atklāj savu individuālo

---

<sup>7</sup> Citēts pēc: Hayward, Susan. *CinemaStudies. The Key Concept*, p. 22.

<sup>8</sup> Serris Endrjū. Piezīmes par autorteoriju 1962. Tulk. no angļu val. Andris Rozenbergs. 3. lpp.

<sup>9</sup> Citēts pēc: Turpat.

stilu, bet arī paplašināja kino teorētisko attīstību. Autorkino ierosināja filmu *lasīšanu* – spēju konstatēt un atklāt zīmju sēriju nozīmi konkrētajā vēstījumā, kas iekļauj arī globālas, tādas kā kultūras, vēsturiskās, socioloģiskās, ideoloģiskās zīmes.



## 2. LAIKMETS UN MĀKSLINIEKS: ARNOLDA BUROVA RADOŠĀS PERSONĪBAS VEIDOŠANĀS

Ikviens mākslinieks, neatkarīgi no tā, kādu mākslu tas pārstāvētu – mūziku, literatūru, vizuālo vai kino mākslu, ir sava laikmeta iemūžinātājs. Mākslinieka radošās personības veidošanās, izaugsme un individualitāte lielā mērā ir atkarīga no laikmeta, kurā viņš ir dzīvojis. Savukārt viņa radītais mākslas darbs ir konkrētā laikmeta ietekmes refleksija. Arnolds Burovs ir kolorīta personība, kura dzīves pieredze un pasaules izjūta spēcīgi ietekmējusi un veidojusi simbiozi ar viņa māksliniecisko daiļradi.

Arnolds Burovs dzimis 1915. gada 29. aprīlī, Rīgā, Grīziņkalnā – laikā, kad Latvijas teritoriju sasniedz Pirmā pasaules kara vēsmas. Tā paša gada 7. maijā Vācijas karaspēks okupē Liepāju, kam seko Kurzemes un Zemgales teritorijas ieņemšana. Glābtos no kara posta, bēgļu gaitās uz Krievzemi devās gandrīz pusmiljons Kurzemes un Zemgales iedzīvotāju. Vēlāk arī tika evakuēti Rīgas iedzīvotāji, starp kuriem bija arī Burovu ģimene – tēvs – Alberts, māte – Karlīne, un Arnolds. Uz Krievijas teritoriju tika izsūtīti ne tikai iedzīvotāji, bet arī pārtransportētas rūpnīcu iekārtas, memoriālie pieminekļi, kā arī citas materiālās vērtības. Latvijas vēsturē *„Pirmais pasaules karš kļuva par vienu no lielākajām katastrofām. Kara ekonomiskās un sociālās, un demogrāfiskās sekas bija ārkārtīgi smagas. Bēgļu kustības rezultātā iedzīvotāju skaits Latvijas teritorijā samazinājās vismaz par trešdaļu, radot reālus draudus latviešu tautas pastāvēšanai, bet 1915. gada evakuācijas faktiski likvidēja rūpniecību Rīgā un lielākajās Latvijas pilsētās.”*<sup>10</sup>

Kurzemes un Zemgales iedzīvotāji, glābjoties no kara draudiem, apmetās Vidzemē un Igaunijas teritorijā cerot uz drīzu vāciešu karaspēka atkāpšanos. Taču laika gaitā vairākums Latvijas iedzīvotāju tika evakuēti uz Krievijas guberņas teritorijām: *„Pēc piefrontes ceļos, pārpildītajos dzelzceļa vagonos pārdzīvotā, nonākot neierastā, svešā vidē, bēgļi jutās kā zivis, kas straume izskalojusi staignā sēklī. Daudziem trūka dokumentu, jebkādu iztikas līdzekļu.”*<sup>11</sup> Vairums latviešu apmetās Krievijas teritorijas lielākajās pilsētās - Maskavā, Petrogradā (tagad

<sup>10</sup> Šiliņš, Jānis. *Padomju Latvija 1918 – 1919*. Rīga: Vēstures izpētes un popularizēšanas biedrība, 2013. 27. lpp.

<sup>11</sup> Šalda, Vitālijs. *Latviešu bēgļi Krievijā (1915-1920)*. Latvijas arhīvi/vēsture, [www.arhivi.lv](http://www.arhivi.lv)

Sanktpēterburga), Harkovā, Pleskavā, Samarā, Sartovā. Arī Sibīrijas apgabalos ieplūda vairāki desmiti tūkstošu latviešu. Pārlietu lielais bēgļu pieplūdums Krievijas teritorijā radīja sarežģītus dzīves apstākļus kopumā. Bija grūti atrast darbavietas, bet, ja izdevās, tad atalgojums bija neatbilstoši minimāls, jo darba sniedzēji, latviešu bēgļus, bezizejas situācijā, varēja izmantot kā lētu darbaspēku. Tāpat arī integrācija starp vietējiem iedzīvotājiem veidoja nesaskaņas - „*Vairums Krievijas novadu nebija ieinteresēti uzņemt bēgļus, kuru ierašanās radīja produktu, dzīvokļu cenu celšanos, konkurences saasināšanos darbaspēka tirgū.*”<sup>12</sup>

Ar plašajām bēgļu straumēm, Burovu ģimene nonāca Sibīrijā, Omskas apgabalā. Tur, 1920. gadā, piedzima otrais dēls Alfrēds. Drīz pēc tam, Buroviem radās iespēja atgriezties dzimtenē. 1918. gada 3. martā ar noslēgto Brestļitovskas miera līgumu, Krievija atteicās no visiem tai piederošajiem Latvijas teritorijas apgabaliem, izņemot Latgali - „*Krievija atteicās no visām tiesībām uz Kurzemi, Rīgu, Vidzemes dienvidrietumu apgabalu un Rīgas jūras līča salām, bet Vācija un Austroungārija izteica nodomu šo apgabalu tālāko likteni izlemt saziņā ar vietējiem iedzīvotājiem.*”<sup>13</sup> 1918.gada 22.septembrī Vācijas ķeizars Vilhelms II Hohencollerns (1859 – 1941) Baltiju pasludināja par brīvu teritoriju. Rīga tika pasludināta par Apvienotās Baltijas hercogisti, taču līdz ar Vācijas impērijas pastāvēšanas beigām (1918.gada 9. novembris), Latvija tika pasludināta par neatkarīgu struktūru. 1918. gada 18. novembrī Latvija tiek deklarēta par brīvu valsti. Šis nozīmīgais pagrieziena punkts Latvijas vēsturē radīja iespēju latviešiem apzināties sevi kā neatkarīgu nāciju ar savu valsti.

Neskatoties uz to, ka Pirmais pasaules karš noslēdzās 1918. gadā, kam sekoja Latvijas valsts neatkarības pasludināšana, emigrējušie latvieši pilnībā varēja atgriezties dzimtenē tikai divdesmito gadu sākumā. Latvijas zeme vēl ar vien lielā mērā bija karalauks – „*Rietumeiropā jau sen bija izbeigusies lielā asinsizliešana un dzīves atjaunošanas darbs, bet Latvijas tauta vēl bija spiesta cīnīties par savas tēvzemes robežu nospraušanu (...).*”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Šalda, Vitālijs. *Latviešu bēgļi Krievijā (1915 -1920)*. Latvijas arhīvi/vēsture, [www.arhivi.lv](http://www.arhivi.lv)

<sup>13</sup> Vigrabs, Juris. Valsts tapšana un starptautisko attiecību izveidošana. *Latvija 20. gados*. Atb. red. Rihards Bērziņš-Valdēss, Sigismunds Vidbergs. Rīga: Pagalms, 1938. 7. lpp.

<sup>14</sup> Zalts, Alberts. Centieni un sasniegumi nacionālā saimniecībā. *Latvija 20. gados*. Atb. red. Rihards Bērziņš-Valdēss, Sigismunds Vidbergs. Rīga: Pagalms, 1938. 93. lpp.

Burovu ģimene Latvijā atgriezās 1923. gadā, taču drīz pēc tam ģimene zaudēja galveno apgādnieku. A. Burova tēvs, trūcīgos apstākļos Sibīrijā rūpējies un gādājot par sievu un diviem maziem zēniem, smagi iedragāja veselību un, pēc atgriešanās dzimtenē mira. Tādēļ, sākot jaunu dzīvi Latvijā, māte bija vienīgā ģimenes apgādāniece, un tādēļ nācās meklēt darbu un lētāku mājvietu. Viņa atrada aprūpētājas darbu Torņkalna nespējnieku patversmē (no 1959.gada - Rīgas 2. Slimnīca, Ģimnastikas ielā 1). Netālu, Dīķa ielā, izdevās atrast arī jaunu mājvietu – „(..) *maziņu dzīvoklīti, bez ūdensvada un citām labierīcībām. Toties sētā varēja turēt vistas, par olām bija cerība iegūt kādu papildus grasi.*”<sup>15</sup> Pēc pāris gadiem ģimene pārcēlās uz Bauskas ielas apkaimi, kam sekoja pārcelšanās uz Hospitāļu ielu, jo māte ieguva darbavietu Sarkankalna slimnīcā (toreiz – pirmā psihiatriskās dziedniecības iestāde Latvijā (1862 – 1942), no 1946.gada Traumatoloģijas un ortopēdijas slimnīcā (Duntes ielā 22).

Lai palīdzētu mātei, arī Arnoldam nācās doties peļņā. Burovam kā mazam zēnam bija jāpieaug un jākļūst patstāvīgam. Viņa pirmā darbavieta bija avīžu kioskā, ko kāds kara invalīds, kurš bija mātes patients, novēlēja mantojumā. Vienpadsmit gadu vecumā A. Burovs bija mātes galvenais palīgs avīžu kioskā „*No rīta viņš cēlās pussešos, lai sagaidītu avīžpuikas, kuri uz velosipēdu bagāžniekiem uzsietos laikrakstu saiņus izvadāja pa kioskiem, lai laicīgi paspētu izvietot preci.*”<sup>16</sup> Pēc agrā rīta darba cēliena viņš devās uz skolu – Rīgas 2. pamatskolu, bet pēc nodarbību beigām devās atpakaļ uz avīžu kiosku.

Pēc Pirmā pasaules kara Latvijā valdīja nabadzība un iznīkums. Taču laikam ejot attīstījās starpvalstu sadarbība kuģniecībā, rūpniecībā, mežsaimniecībā, tāpat arī lauksaimniecības joma, kas bija latviešu galvenā pamatnodarbošanās nozare. Latvijā atgriezās bēgļu gaitās devušies latvieši, tādējādi veicinot valsts saimniecisko augšupeju. Pēckara gados Latvijas pilsētas bija sagrautas, tādēļ tūlītēja ekonomiskā un sabiedriskā attīstība nebija iespējama. Latvijas lauku teritorijas bija pilsētu lielākais atbalsts. Daudzi pilsētas iedzīvotāji devās uz lauku teritorijām darba meklējumos. Arī Arnolds Burovs vasarās devās uz lauku saimniecībām ganīt govīs. Neskatoties uz to, ka bijis Rīgas puika, viņš varēja pilnība izbaudīt un novērtēt Latvijas dabas neaptveramo skaistumu un vērtību. A. Burovs jau agrā bērnībā bija iemācījies

<sup>15</sup> Augstkalna, Maija. *Arnolds Burovs un viņa lelles*. Rīga: Liesma, 1986. 22. lpp.

<sup>16</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 23. lpp.

pastāvību un neatkarību, kas arī bija viens no spēcīgajiem dzinušiem pilnveidoties un rast izeju bezizejā.

Latvijā pamatskolas izglītība bija obligāta, savukārt tālākā izglītība ne visiem bija iespējama, jo bez maksas mācīties varēja tika labākie skolēni, pārējiem gribētājiem bija jāmaksā. Ļoti daudziem Rīgas trūcīgo nomaļu bērniem, pēc pamatskolas beigšanas mācības nācās pārtraukt, jo ģimenes nespēja nodrošināt to tālāku izglītošanu. Vairums jauno cilvēku izvēlējās apgūt kādu konkrētu amatu vai strādāt kādā no rūpnīcu piedāvātajām darbavietām. A. Burovam liktenis bija lēmis citu ceļu. Viņš bija centīgs un apdāvināts skolnieks, tādēļ viņš mācības varēja turpināt. A. Burovs tika uzņemts Rīgas 2. vidusskolā reālistu klasē. Paralēli mācībām, kā no agras bērnības radis, viņš turpināja strādāt un palīdzēt mātei uzturēt ģimeni. Viņš meklēja un atrada iespējas strādāt dažādās pagaidu darbavietās, piemēram, tuvējā auto darbnīcā viņš mazgāja automašīnas, Benjamiņu laikraksta redakcijā - iznēsāja korespondenci. Darbs pie Benjamiņiem bija Burova pirmā patstāvīgā darbavietā, kur viņš no vēstuļu iznēsātāja tika paaugstināts par „Jaunāko ziņu” skrejpuiku, vēlāk par kvalificētu preces pakotāju un izvadātāju Benjamiņu kancelejas veikalā. Antona Benjamiņa ( 1860 – 1939) izveidotās „Jaunākās ziņas ” ( 1911 - 1940) bija vienīgais laikraksts Latvijā, kas bija neatkarīgs no esošo partiju interesēm. Tas deklarēja demokrātisku nostāju pret notikumiem, kas norisinājās Latvijā un arī ārpus tās robežām. Laikraksts iznāca sešas reizes nedēļā, un bija pieejams ikvienam latvietim, jo maksāja tikai sešus santīmus. Laikrakstos papildus sabiedriskām aktualitātēm tika publicēti arī jauno literātu darbi, tādā veidā popularizējot latviešu rakstniecību. Bet kā būtiskākais ienākumu avots bija reklāmas un sludinājumi.

Arnolda Burova darba dienas Benjamiņu redakcijā aizritēja aizraujošā, dinamiskā un atbildīgā darbā, tomēr viņš atrada laiku, lai turpinātu mācīties.

Latvijā 20. gadsimta trīsdesmitajos gados īpaša loma tika pievērsta tieši izglītības jomai, sniedzot īpaši plašas iespējas tieši vidējās izglītības iestādēs. Tika izveidoti tehnikumi, kur varēja apgūt ķīmiju, elektrotehniku, mehāniku. Mākslinieka specialitāti varēja apgūt Lietišķās mākslas skolā, tāpat varēja rast iespēju skoloties pasta un telegrāfa vidusskolā, kā arī jūrskolās un dārzkopības vidusskolās. Arnolda Burova izglītības pieredze bija plaša, ietverot dažādu specialitāšu specifikas, tomēr tās saistījās ar humanitāro un māksliniecisko novirzienu. Viņš studēja gan Lietišķās mākslas skolā, Rīgas kultūrizglītības vidusskolā, gan arī, igauņu kontrabasista

Ludviga Juhta (1894 - 1957) iedvesmots, uzsāka studijas Latvijas konservatorijā, kontrabasa klasē. Pateicoties Arnolda Burova neparasti talantīgajai muzikalitātei, viņš konservatorijā tika uzņemts neskatoties uz to, ka nebija apgūta vidējā izglītība. Lai mācītos konservatorijā, A. Burovam paralēli studijām konservatorijā, bija jāiegūst vidējā izglītība, tādēļ iestājās Rīgas Strādnieku jaunatnes vidusskolā jeb vakara maiņu vidusskolā, kas bija paredzēta strādājošajiem jauniešiem. Konservatorijā viņš tika uzņemts Kontrabasa klasē, tomēr kontrabasa virtuozitātes pilnību A. Burovam nebija iespējams izkopt, jo „(..) kavēja tīrais sīkums. Izrādījās, ka Arnolda roka ir par mazu, tai trūka aptvēriena.”<sup>17</sup> Neskatoties uz to, mūziku pavisam pamest viņš negrasījās. Viņš tika pārcelts Čella klasē, kur guva tikpat lielus panākumus kā kontrabasa spēles apgūšanā: „Tās bija brīnišķīgas dienas, es biju (..) traks uz klasisko mūziku! Kur vien manīju kādu simfonisko koncertu, biju klāt kā nagla. Bēthovens, Bahs – tā bija milzīga skanoša pasaule, un Verdi, Pučīni – visas operas noskatījos un noklausījos, dungoju no galvas. Es skaidri zināju, ka kļūšu par ievērojamu virtuozu.”<sup>18</sup> Diemžēl sapnis par izcilu čellistu izplēnēja. Studiju laikā Burovs tika iesaukts obligātajā kara dienestā, tādēļ uz vairākiem gadiem čella spēles praktizēšana tika pārtraukta. A. Burovs uzskatīja, ka atgūt iekavēto muzikālajā sfērā vairs nebija iespējams, tādēļ atteicās no sapņa par profesionālo mūziķa karjeru. Savu izglītības ceļu viņš bija nolēmis turpināt praktiskākā, tomēr ne mazāk estētiskā nozarē - dārzkopībā. A. Burovs iestājās Bulduru dārzkopības skolā, un 1941. gadā saņēma diplomu ainavu arhitektūrā, tomēr: „(..) tieši šajā specialitātē viņš nekad nav strādājis,”<sup>19</sup> lai gan gūtās zināšanas attīstīja viņa citu talantu. Savu darba pieredzi Burovs turpināja Valsts Apgādniecības un poligrāfisko uzņēmumu pārvaldē kā veikalu skatlogu dekorators: „Aiz mirdzošām vitrīnām viņa rīcībā bija telpa, kurā varēja izmantot gan Bulduros iegūtās zināšanas arhitektūrā, gan daiļamatniekos gūto māksliniecisko gaumi, lai veidotu lakoniski elegantas reklāmas ainas.”<sup>20</sup> Burovs smalkajā skatlogu izkārtošanas mākslā kļuva par vienu no atzītākajiem skatlogu dekoratoriem Rīgā.

Paralēli Burova personības izaugsmei, arī Latvijas valsts pieredzēja sekmīgu attīstības posmu, kas latviešiem viesā ceļā par pilnvērtīgu dzīvi suverenā valstī. Latvija kā neatkarīga valsts savu pilnīgāko attīstību sasniedza 20. gadsimta

---

<sup>17</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 43. lpp.

<sup>18</sup> Turpat.

<sup>19</sup> Turpat, 44. lpp.

<sup>20</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 43. lpp.

trīsdesmito gadu beigās. Kā būtiskākais ekonomiskās situācijas augšupejas aspekts bija tobrīd valdošā valsts prezidenta Kārļa Ulmaņa (1877 – 1942) politiskā stratēģija, kas veicināja Latvijā esošo resursu pilnvērtīgu izmantošanu. Attīstot lauksaimniecības nozaru attīstību, tika veicināta valsts ekonomiskā stāvokļa uzlabošanās, tādējādi radot resursus pilsētās izvietotās rūpniecības attīstībai un radot labvēlīgus apstākļus pilsētās kopumā.

20.gadsimta 30.gadu izskaņā, izvērtās par paradoksālu brīdi brīvās Latvijas vēsturē. Laikā, kad Latvijā bija izveidojušies labvēlīgi apstākļi turpmākajai ekonomiskai un kultūras augšupejai, bija nostiprināta stabila sadarbība ar citām Eiropas valstīm, Latvijas teritoriju atkārtoti pārņēma svešas varas: „*Latvijas faktiskā okupācija sākās līdz ar Sarkanās armijas ienākšanu Latvijas teritorijā 1940. gada 17. jūnijā. Pēc tam tika veiktas straujas, radikālas, jaunās okupācijas varas diktētas izmaiņas Latvijas politiskās, sociālās, ekonomiskās un kultūras dzīves sfērā.*”<sup>21</sup> Tika izveidota jauna valdība, kas uzsāka masveidīgu sabiedrisko un politisko organizāciju likvidēšanu, atstājot tikai dažas, kas bija pilnībā pakļautas komunistiskajai valdībai. Latviešu kultūrā tika uzsākta totāla rusifikācija. 1941. gada 14. jūnijā notika pirmā latviešu deportācija uz Sibīriju. Tika izveidoti neskaitāmu cilvēku saraksti, kuri tika definēti kā *neērti* Padomju varai, un, lai no tiem atbrīvotos, tie tika deportēti. Pēc dažām dienām 1941. gada 22.jūnijā Padomju varas teroru nomainīja Vācu armijas karaspēks. Latviešu tauta tos sagaidīja kā atbrīvotājus, taču maldīgi. Arī Vācijas nacistu vara pret latviešiem vērsa masveida represijas. Nacistu režīma realizētā ebreju iznīcināšana jeb holokausts. Laikā no 1941. gada līdz 1945. gadam tika nogalināti 70000 Latvijas ebreju. Arī Vācijas nacistiskā vara Latvijā, savā īsajā pastāvēšanas laika posmā (1941 – 1944), centās izvērst savu ideoloģiju un kultūru, uzspiežot to Latvijas sabiedrībai. Tāpat kā Padomju Savienībā, arī vāciešu vara rekonstruēja sabiedrisko un kultūras dzīvi attiecīgi savai ideoloģijai, noniecinot un mazinot Latvijas kultūras mantojuma nozīmīgumu – „*(..) Ostlandes tautām (visas Baltijas valstis un daļa no Baltkrievijas) nav savas pastāvīgas kultūras, bet ir tikai vācu un krievu kultūras atdarinājumi.*”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Zelmenis, Gints. Kultūras pārraudzība un cenzūra Latvijā padomju okupācijas apstākļos 1940. – 1941. gadā. *Latvijas vēsturnieku komisijas raksti. Latvijas vēsture 20. gadsimta 40. – 90.gados.* Nr. 21. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2007. 15. lpp.

<sup>22</sup> Bleiere, Daina, Ilgvars Butulis, Inesis Feldmanis, Aivars Stranga, Antonijs Zunda. *Latvijas vēsture 20. gadsimts. 2.izdevums.* Rīga: Jumava, 2005. 284. lpp.

1943. gadā Vācija, pasliktinoties kara situācijai Austrumu frontē, mainīja režīma kultūrpolitiku. Tā mazināja savu agresīvo rīcību pret latviešiem, jo trūka cilvēku resursu – „*Par piedalīšanos karā un vācu uzvaras veicināšanā kaut kas bija jāsola un jādot vietējām tautām. No Berlīnes nāca norādījums tolerantāk ar lielāku taktu izturēties pret vietējo iedzīvotāju kultūru, neuzsvērt pārvācošanas ideju.*”<sup>23</sup> Tāpat Vācijas valdība lojāli izturējās pret krievu kultūru. Šāds politikas mērķis bija iegūt labvēlīgu pozīciju pret Latvijā esošajiem evakuētajiem krievu tautības pārstāvjiem. Latvijā nebija ierobežojumu teātra repertuāra izvēlē, ja vien netika realizētas idejas pret Vācu nacistiskā režīma ideoloģiju. Tāpat arī tika atbalstīti jaunie literāti, piemēram, Jānis Veselis, Aīda Niedra un citi autori. Vācu režīma laikā, Latvijas kultūras dzīve netika apspiesta, taču, nenoliedzami, tā tika virzīta atbilstoši vāciešu ideoloģiskajām prasībām. Gadu vēlāk, Vācijas karaspēks atkāpās, un Latvijā atkārtoti ienāca padomju armija. Padomju Savienības vara Latvijā ilga, vairāk kā četrdesmit gadus, ierobežojot Latvijas sociālās un kultūras dzīves attīstību.

Arnoldam Burovam, dramatiskajā varas maiņu periodā, nācās pārtraukt savu daudzsološo karjeru skatlogu dekoratora jomā, tomēr mākslinieciskās jomas ievirzi negrasījās pamest. No 1941.gada līdz 1944. gadam viņš darbojās Rīgas tautas teātrī kā dekorāciju apgleznotājs. 1944. gadā Burovs izlasīja sludinājumu, ka Latvijas leļļu teātrim ir nepieciešams mākslinieks – butafors. Tieši Leļļu teātrī notika pirmā A.Burova sastapšanās ar leļļu pasauli, kas radīja neatgriezeniskas sekas ne vien paša dzīvē, bet arī Latvijas leļļu teātrī, kā arī Latvijas animācijas kino - „*(..) visu viņa (A. Burova) turpmāko dzīvi noteica sludinājums avīzē 1944.gadā un... zobens. Toreiz Leļļu teātris meklēja darbiniekus, un zobens kļuva par Arnolda iestājpārbaudījumu, lai kļūtu par butaforu nesen dibinātā teātra saimē.*”<sup>24</sup>

Latvijas Leļļu teātra aizsākumi meklējami 1942. gadā, kad kara laikā, Krievijas teritorijā, pilsētā Ivanovā tika izveidots Latvijas Padomju Sociālistisko Republiku Savienības (PSRS) Mākslas ansamblis. Šis mākslas apvienības ietvaros tika izveidota Leļļu teātra grupa, kas sniedza priekšnesumus izsūtītajiem Latvijas iedzīvotājiem. 1944.gadā 4.oktobrī tika dibināts Latvijas PSRS Leļļu teātris, kura

---

<sup>23</sup> Bleiere. Latvijas vēsture 20. Gadsimts, 284. lpp

<sup>24</sup> Šaitere, Tekla. Leļļu meistars, 2005.g. 16.aprīlis, [www.diena.lv](http://www.diena.lv)

vadītāji bija dzejniece Mirdza Ķempe ( 1907 – 1974) un rakstnieks, tulkotājs Jānis Žīgurs ( 1923 – 2008).<sup>25</sup>

Savu radošo darbību Leļļu teātrī Arnolds Burovs aizsāka, laikā, kad viņam jau bija divdesmit deviņi gadi. Tas liek domāt, ka pievērsšanās leļļu pasaule nav vis viena no īslaicīgajām dzīves pieredzēm, bet gan pārliccināta izvēle par to, kas turpmāk virzīs Burova māksliniecisko izaugsmi - „*Varbūt ir labi, ka Arnolds Burovs lelli nesatika agrāk. Varbūt viņa impulsīvais meklētāja gars būtu atkal tiecies tālāk, tā arī īsti neieraugot lellītes trauslo dvēseli. Pats mākslinieks gan atzīst, ka ar lellēm ir noticis gluži pretēji nekā ar citām profesijām, kurās mēģināja realizēt savas ieceres. (..) leļļu teātra iespējas likušās tik daudzveidīgas un neprognozējamas, ka viņš pilnīgi saindējies ar šo mākslu.*”<sup>26</sup>

Leļļu teātrī A. Burovam vērojama strauja karjeras attīstība - no butaforista viņš kļuva par scenogrāfu, vēlāk – par Leļļu teātra galveno mākslinieku: „*Leļļu teātrī Burovs ienāk ar savu skatlogu dekoratora prasmi, kuras pamatā ir lakonisks plakāta princips, bet pats galvenais ir – šajā plakātā ielikt savu blickfang. Šā vācu vārda burtiskais tulkojums ir "skata ķērājs" – galvenais akcents, kas piesaista skatītāja uzmanību. Tā arī notika – skatītāju uzmanību arvien vairāk piesaistīja Arnolda Burova lelles (..).*”<sup>27</sup> A. Burovam kā izrāžu galvenajam māksliniekam, svarīga bija ne vien izrādes vizuālā forma, bet arī noskaņa, ko spēj radīt mūzika un gaismu spēle. Burovs, pats būdams mūziķis, uzskatīja, ka dzīvais orķestris izrādē spēj daudz vitālāk atklāt izrādes vēstījumu, tādejādi Rīgas Leļļu teātris bija vienīgais teātris ar savu personīgo orķestri.

Strādājot leļļu teātrī, Arnoldam Burovam bija svarīgi „*(..) lai no skatuves redzamais būtu interesants un, vizuāli sasītošs, tomēr nekādā gadījumā haoss un vēl jo mazāk – garlaicība.*”<sup>28</sup> Mākslinieka redzējums ne vienmēr sakrita ar režisora inscenējumu. Burovs redzēja iespēju, kā daudzsološāk un interesantāk atklāt vēstījumu. Iespējams, ka inovatīvais skatījums uz Leļļu teātra mākslas jomu bija tādēļ, ka režisors savā iepriekšējā dzīves pieredzē nebija ieguvis izglītību šajā sfērā, kā arī viņa profesionālā pieredze saistāma tikai kā dekorāciju krāsotāja darbu Tautas teātrī. Tādējādi šis citādākais skatījums uz teātra mākslas pasauli, radīja ierosmi jaunu vizuālo un tehnisko formu meklējumiem - „*Es nebiju slikts mākslinieks. Manas*

<sup>25</sup> Citēts pēc: Teātra vēsture, [www.lelluteatris.lv](http://www.lelluteatris.lv)

<sup>26</sup> Linē, Aldis. *Īsa pamācība leļļu mīlēšanā*. Rīga: Zinātne, 2004. 78. lpp.

<sup>27</sup> Burova skola. 2006. gads 26. janvāris. [www.tvnet.lv](http://www.tvnet.lv)

<sup>28</sup> Linē. *Īsa pamācība leļļu mīlēšanā*, 90. lpp.



*veidotās lelles un dekorācijas – labas. Bet tie režisori... viņi vienkārši bojāja manas dekorācijas. Viņi nesaprata kā tās vajag izmantot.*”<sup>29</sup>

Burovs leļļu pasauli spēja ieraudzīt savādākā formā, nekā tas bija ierasts un veidots līdz šim, galveno uzmanību vēršot izrādes vizuālajai formai, nevis izrādes tekstam. Burovs uzskatīja, ka leļļu mākslas specifika ir viena no nedaudzajām jomām, kas var viegli pakļauties mākslinieka fantāzijai, tādejādi radot jaunu, iedvesmojošu mikropasauli – „(..) stingra vēlme radīt paša elpas un pieskāriena atdzīvinātu, māksliniecisku pasauli. (..) Te lieti noderēja gan izkoptā muzikalitāte, gan dārza arhitektūras studijās apgūtā telpiskā domāšana, gan prasme ar savām rokām just materiāla pakļāvīgumu. (..) Idejām un iecerēm bagāts, ar spējām parastajā ieraudzīt neparasto. Ar augstiem ētiskiem un estētiskiem ideāliem.”<sup>30</sup>

1948. gadā viņš iestājās Latvijas Valsts konservatorijā teātra režijas nodaļā, kur tapa viņa pirmās režisētās leļļu izrādes - „Timurs un viņa komanda” (1950), „R.K.P” (1953), „Aladina burvju lampa” (1951).

Latvijā Leļļu teātra darbība tika aizsākta jau Padomju varas pastāvēšanas pirmajā gadā (1944.g.), aktualizējot jaunās paaudzes izglītošanu caur mākslas formu. Leļļu teātra izrāžu galvenā funkcija bija audzināt jauno paaudzi komunistiskā garā – „Māksla un radošā darbība padomju kultūras refleksijā tika stingri nošķirta no īstenības, taču tai piemītošā jēga, „galvenā doma” tika reducēta uz mākslinieciskās situācijas sabiedrisko nozīmīgumu. Tieši māksla spēj modulēt īstenības situācijas un translēt tās estētisko priekšstatu veidā nodrošināja efektivitāti audzināšanas darbā. Māksla bija efektīva tāpēc, ka spēja audzināt nevis ar klajas didaktikas, bet ar daudz iedarbīgākas netiešās izteiksmes palīdzību, ietērpjot didaktiku tēlos un sižetos.”<sup>31</sup> Leļļu teātrim kā jaunākās paaudzes komunistiskās audzināšanas metodei bija paredzētas konkrētas jaunās ideoloģijas prasības. Novirze no komunistiskās idejas paušanas nebija pieļaujama. Izrādei vajadzēja atbilst sociālistiskā reālisma prasībām - „(..) drosmīgāk ieskatīties dzīvē, dedzīgi atbalstīt visu jauno, komunistisko, daudz neatlaidīgāk cīnīties ar buržuāzisko nacionālismu, kosmopolītismu un ārzemnieciskā

---

<sup>29</sup> Linē. *Īsa pamācība leļļu mīlēšanā*, 90. lpp.

<sup>30</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 52. lpp.

<sup>31</sup> Procevska, Olga. *No rīta himna, vakarā pasaciņa. Jaunā padomju cilvēka audzināšana un mediju loma tajā*, Latvijas arhīvi/vēsture, [www.arhivi.lv](http://www.arhivi.lv)

*pielūgsmi, nemitīgi un pārlicinoši parādīt sociālistiskās sistēmas pārākumu.*<sup>32</sup> Leļļu teātra agrīnais sākumposms bija stingrā PSRS ideoloģisko ierēdņu uzraudzībā, kuriem izpratne par leļļu teātra mākslu bija diez gan minimāla, taču – „*viņiem ir cits jēdziens – sociālistiskais reālisms. Un viss, kas nav sociālistiskais reālisms ir kaitīgs formālisms, kas visiem līdzekļiem ir jāiznīdē.*”<sup>33</sup> Tomēr Leļļu teātra specifika ietver tieši pretēju mākslinieciskās pasaules tvērumu – tādu, kas neatdarina realitāti, bet, caur fantāzijas lidojumu, atklāj paredzēto vēstījumu – „*Leļļu teātris kļūst par biedējošu un kroplīgu dramatiskā teātra kopiju. Dzīves patiesības vārdā te vairs nav vietas mākslas patiesībai un vēl jo mazāk fantāzijai, kas ir leļļu mākslas galvenais spēka avots.*”<sup>34</sup>

Leļļu teātra izrādes veidotāji 20. gadsimta četrdesmito gadu beigās un piecdesmito gadu sākumā sastapās ar ne mazums aizliegumiem un iebildumiem izrādes tapšanas procesā. Piemēram, 1950. gadā A. Burovs kā vienu no saviem kursa darbiem režijas fakultātē iestudēja izrādi bērniem pēc padomju literatūras klasiķa Arkādija Gaidara (1904 – 1941) darba „Timurs un viņa komanda”. Galvenais varonis Timurs tika attēlots kā smaidīgs, vasarraibumains zēns ar paspūrušu matu ērkuli. Ideoloģiskajiem darbiniekiem radās iebildumi par zēna vizuālo izskatu, kas neatbilda „padomju bērna ideālam”<sup>35</sup>. Tāpat arī izrādes labo un slikto tēlu pozicionālais nostādījums neatbilda prasītajai ideoloģijai – labos varoņus vajadzēja radīt skatītājiem simpātiskus, kuri tiek atklāti kā patriotisku ideju paudēji un pareizas politiskās un sociālās stājas nesēji. A. Burova darbā bija tieši pretēji – „*Negatīvie personāži aizvien izdevās dzīvi un aizraujoši, bet pozitīvie, kas veidoti tā, kā liek pieņemšanas komisija – šķībi, karikatūriski un nepavisam ne tādi, lai katrs bērns vēlētos tiem līdzināties.*”<sup>36</sup>

Arnolds Burovs Teātra fakultāti absolvēja 1953. gadā. Uzreiz pēc tam, no 1954. gada līdz 1959. gadam viņš ieņēma režisora amatu Muzikālās komēdijas teātrī, un no 1958. gadā vēl paralēli arī atsāka darbu Leļļu teātrī.

Latvijā, pēc tā dēvēta „dzelzs priekšvara” krišanas, tas ir, piecdesmito gadu vidū, stingrie kultūras pasaules aizliegumi un ideoloģiskie nosacījumi tika mainīti,

---

<sup>32</sup> *Dokumentu krājums: Latvija padomju režīma varā 1945 – 2986.* Atb. red. Irēna Šnaidere. Rīgā: Latvijas Vēstures Institūta apgāds, 2001. 39. lpp.

<sup>33</sup> Linē, Aldis. *Leļļu pasaules goda pilsonis.* Rīga: Neptuns, 2014. 33. lpp.

<sup>34</sup> Turpat.

<sup>35</sup> Citēts pēc: turpat.

<sup>36</sup> Turpat.

pakāpeniski ļaujot ienākt jaunām vēsmām no aizliegtās Rietumeiropas: „1954. gadā padomju režīms nolēma mīkstināt attieksmi pret idejām un kultūras izpausmēm, ko uzskatīja par nekaitīgām. Ar to kosmopolītisma un Rietumu kultūras apkaršanas kampaņa bija noslēgusies un aizmirsta. Presē un literatūrā tas kļuva jaušams vienu vai divus gadus vēlāk. Par ārzemēm atkal drīkstēja rakstīt neitrāli informatīvā formā un tagad varēja tikt publicēti kā modernie, tā arī pagātnes rakstnieki, kas nebija teikuši ko neglābjami sliktu par komunismu.”<sup>37</sup> Šī mākslas pasaules pieļaujamā brīvība A. Burova radošajā darbībā bija iespēja pilnībā realizēt savas fantāzijas un ieceres, kas tika atzinīgi novērtētas ne vien Latvijā, bet arī aiz tās robežām. Režisors meklēja arvien jaunu vizuālo valodu, lai pēc iespējas saistošāk atklātu savu māksliniecisko vēstījumu: „Arnolds Burovs mērķtiecīgi paplašina meklējumus savā režijas darbā, mēģinot pārbaudīt dažādu teātra mākslas veidu izteiksmes līdzekļu savietojamību un savienojamību vienā izrādē.”<sup>38</sup> A. Burovs, režisējot izrādi „Sprīdītis” (1958), uz skatuves apvienoja leļļu un aktierspēli. Lelles tika pozicionētas kā tēli no cilvēku pasaules, savukārt aktieri ietērpti maskās tika atainoti kā lielas lelles.

Jaunas skatuviskās estētikas formas A. Burova daiļradē atklājās režisējot dramaturga Bertolda Brehta (1898 - 1956) lugu ”Trīsgrašu opera” (1961). B. Brehta sarežģītā teātra estētika leļļu teātrī ienesa jaunas un neordināras vēsmas, apstiprinot A. Burova tendenci teātra mākslā ievies novitātes. Šajā A. Burova izrādē ir saskatāma kino estētika, kas ievirza viņa turpmāko mākslinieciskās darbības sfēru: „(..) racionālā skatuves darbības maniere, apzinātā vairīšanās no psiholoģisma, dzīves tvēruma vienotais veselums un skarbaiss skats uz dzīvi, aforisma saknes, kas spraucas no reālistiskās stihijas ir nonākušas izrādē tieši no turienes- no grafiski izteiksmīgās zīmētās multiplikācijas estētikas ar visu problēmu asumu, mūsdienīgo dzīves tvērumu, kāds raksturīgs šai mākslai.”<sup>39</sup>

Savukārt izrāde „Saslauku vecis” 1962. gadā Varšavas starptautiskajā leļļu un marionešu teātra festivālā ieguva galveno apbalvojumu starp pusotra simta PSRS Leļļu teātriem. Šajā izrādē A. Burovs turpina virzīties pret naturālismu leļļu teātrī, izmantojot vizuālo metaforu daudznozīmju valodu. Saņemot plašu atzinību, Arnolda

<sup>37</sup> Pavlovičs, Juris, *Padomju Latvijas ikdiens*. Rīga: Jumava, 2012. 47. lpp.

<sup>38</sup> Linē. *Leļļu pasaules goda pilsonis*, 94.lpp

<sup>39</sup> Turpat, 125. lpp.

Burova eksperimenti leļļu teātrī nerimstas. Izrādē „Četri muzikanti” (1964) režisors pirmo reizi lelli pozicionē kā rotaļlietu, ko atdzīvina, aktieris, kurš uz skatuves darbojas kopā ar lellēm: „(..) manā izrādē „Četri muzikanti” pirmo reizi leļļu teātra vēsturē uz skatuves kopā ar lellēm darbojās dzīvi aktieri.”<sup>40</sup> Šī izrāde apliecināja, ka Burovs pakāpeniski ir ieviesis jaunus, pavisam neapgūtus risinājumus savos vizuālās valodas meklējumos un ir nonācis pie pavisam citādas režijas formas, kas arī novērojama tālākajā leļļu teātra mākslas attīstībā visā pasaulē. Izrādē „Četri muzikanti” ir šo novatorisko elementu apvienojums - „(..) nevairīties no aktiera izvešanas dzīvajā plānā, iekausēt dažādus citus teātra mākslas veidus leļļu izrādē, viests negaidītus tehniskos un mākslinieciskos risinājumus leļļu veidos (..).”<sup>41</sup>

Neskatoties uz lielajiem panākumiem leļļu teātra režijā, A. Burovs 1964. gadā pārtrauca savu darbību Latvijas Leļļu teātrī. Varētu šķist dīvaini, ka plaši atpazīstams un augsti novērtēts leļļu teātra režisors savā slavas zenītā beidz darboties leļļu teātrī un pievēršas Latvijā vēl neiepazītajai animācijas pasaulei. Taču tā ir Burova pamatbūtība – neapstāties pie sasniegtā, un tiekties pēc pilnības: *„Man kļuva par šauru teātrī, jutu, ka varu izplest spārnus platāk.”*<sup>42</sup> Režisors kino saskatīja plašākas iespējas atdzīvināt savus fantāzijas tēlus, kurus, pateicoties kino tehnikai, ir iespējams atklāt daudz emocionālākā līmenī. Tāpat arī leļļu kino daudzslāņaināk spēj atklāt tēlu psiholoģiju - *„Esmu pārlicināts, ka ar kino lellēm var pilnīgāk un izteiksmīgāk parādīt cilvēka likteni, viņa attieksmi pret svarīgākajām dzīves parādībām.”*<sup>43</sup>

Par lielāko leļļu teātra mākslas nepilnību viņš uzskatīja telpiskuma trūkumu. Telpas pamatne ir svarīgs kompozīcijas elements, kas lellei ļauj pilnīgāk iedzīvoties esošajā vidē un pārtapt par neatkarīgi pastāvošu un funkcionējošu tēlu. Teātrī tas nav iespējams, jo telpas pamatplakni aizstāj aizslietnis, aiz kura tiek mehāniski kustinātas lelles, līdz ar to leļļu radītie tēli zaudē ilūziju par varoņu suverenitāti.

Varētu šķist, ka lelle teātrī un kino nerada būtiskas atšķirības, taču tā nebūt nav. Lelles atdzīvināšanu kino valodā prasa daudz smalkāku un niansētāku pieeju ne tikai sižetiski saturiskajā tēmu atklāsmē, bet arī vizualitātes un telpas atmosfēras radīšanā. *„Tēlaini domāt teātrī un tēlaini domāt kadrā – tās ir atšķirīgas lietas. Arī*

<sup>40</sup> Šaitere. *Leļļu meistars*, [www.diena.lv](http://www.diena.lv)

<sup>41</sup> Linē. *Leļļu pasaules goda pilsonis*, 112. lpp.

<sup>42</sup> Riekstiņš, Elmārs. Gudrās izdomas māksla. *Karogs*, 83.11.01. 186. lpp.

<sup>43</sup> Turpat, 187. lpp.

*citi lelles veidošanas principi. Ja teātrī lelli tomēr skatām iztālēm un tās formas, sejas izteiksme prasa uzsvērtāku izteiksmi, tad filmas tuvplāns diktē filigrānu darbu.*”<sup>44</sup>

Režisors norādījis, ka mākslu, kas ir radīta teātra spēlē, nav iespējams saglabāt, savukārt kino – atraduma mirkli – ir iespējams.

1964. gadā Rīgas kinostudijā Arnolds Burovs uzsāka savu radošo darbību. Šajā laika posmā latviešu dokumentālais un aktierkino guva plašus panākumus ne tikai Latvijā, bet arī ārvalstīs. Turpretī latviešu animācijas kino - vēl tikai tapšanas sākumposmā. Tāpat ekspluatācijā tika nodota Rīgas kino studijas ēka, kas sniedza iespēju vienuviet veikt pilnīgu filmas ražošanas procesu no filmas idejas realizēšanas līdz filmas noslēguma stadijai.

Piecdesmito gadu vidū Rīgas kinostudija A. Burovam izteica piedāvājumu radīt Latvijas animācijas kino, un pēc desmit gadiem šāds piedāvājums izskanēja vēlreiz un - piedāvājumu pieņēma. Šajā laikā režisors savas izaugsmes iespējas leļļu teātrī bija izsmēlis, tādēļ bija gatavs iesaistīties kino jomā, kas sākotnēji bija pavisam sveša – „*Strādājot ar lellēm teātrī, es sāku no paša zemāka pakāpiena. Līdz ar gadiem sakrājas samērā bagāts atziņu arsenāls. Bet pamazām tas arī izsīkst. Paiet divi gadu desmiti, un tu sāk just, ka esi nonācis akadēmismā, šā vārda negatīvajā lietojumā — sastingumā. Tu nemanot sāk strādāt, izmantojot pagātnes nopelnus.*”<sup>45</sup>

Pieaicinot kolēģus no Leļļu teātra, A. Burovs Rīgas kinostudijā izveidoja Leļļu kino darba grupu. To veidoja leļļu teātra aktieris Arvīds Noriņš (1924 – 2004), izrāžu vadītājs Valentīns Jākobsons (1922 – 2005) un leļļu skulptore Anna Nollenforda (1920 – 1999). Vēlāk "Leļļu teātra" grupai pievienojās arī operators Pēteris Trups (1931 - 2011). P. Trups bija vienīgais grupas dalībnieks, kuram bija gūta pieredze kino jomā, pārējiem šī māksla bija jāapgūst no pamatiem – „*Latvijā leļļu animācija bija pilnīgi tukša niša – ne tehnikas, ne meistarū, ne prakses.*”<sup>46</sup> Lai iepazītu kino valodas pasauli Burovs ar savu jaunizveidoto komandu devās pieredzes apmaiņā uz Maskavu un Tallinu, kur animācijas kino tolaik bija augstā attīstības līmenī. Tāpat kino specifiku viņš mācījās no režisora Rolanda Kalniņa (1922), veicot asistents pienākumus filmā „Akmens un šķembas” jeb „Es visu atceros, Ričard!” (1966).

<sup>44</sup> Augstkalna, Maija. Kā dzīvo lelles. *Māksla*.1971/1 (49). 45. lpp.

<sup>45</sup> Darbiņš, Valdis. Fantāzija ar lietām. *Padomju Jaunatne*. 1978.12.10. 4. lpp.

<sup>46</sup> Briede, Dace. Šķelmīgie prieka brigadierī. *Kino raksti*. 2008/3 ( 16 ), maijs/ jūnijs. 68. lpp.

Pirmās iemaņas kino mākslas specifikā bija iegūtas, un varēja tapt leļļu kino. Par Latvijas leļļu kino dzimšanas dienu tiek uzskatīta 1966. gada 3. februāris, kad tika parakstīta Rīgas kinostudijas direkcijas pavēle par pirmās leļļu animācijas filmas „Ki-ke-ri-gū!” uzņemšanu. Filmas scenārijs tapa pēc latviešu tautas pasakas motīviem „(..) pirmajam uzdevumam tiešām vajadzīga vienkārša, nepretencioza fabula, uzbūves skaidrība, lai visus spēkus varētu veltīt nezināmajam – multiplikācijas filmas realizācijai, uzņemšanai, montāžas un ieskaņošanas darbiem.”<sup>47</sup> A.Burovs savā pirmajā filmā mazāk uzmanību vērta uz tās tematiku, liekot uzsvāru uz filmas vizualitāti, kas ļāva izprast leļļu kino formas un tehnisko specifiku. Pats režisors vēlāk atzīst: „(..) filma šķiet pagausa, montāžisti neveikla, tā tomēr bija skolas darbs”<sup>48</sup>. „Ki-ke-ri-gū!” ir filma, kas ir sākumposms turpmākai leļļu animācijas izaugsmei un attīstībai, kurā jau iezīmējās autora rokraksts - „(..) pozitīvā varoņa apliecinājums vispusīgā izpētē. Gaišā meklējošā, labā atklāsme – tā ir burovišu stihija.”<sup>49</sup>

Arnolda Burova leļļu filmu kopums tapis vairāk kā divdesmit gadu laikā. Šajā laikā tapušas 35 animācijas filmas. Burova animācijas filmas radīja spēcīgu un pārlicinošu pamatu tālākai animācijas kino attīstībai. Burovs radīja unikālu animācijas rokrakstu, kas dziļi mijiedarbojās ar paša autora personību, tādēļ mūsdienās vairs nav realizēts līdzīgs šīs mākslas izpildījums, neskatoties uz to, ka režisora aizsāktā leļļu studija pēc Latvijas neatkarības iegūšanas tika nodēvēta par „Animācijas Brigādi” (1993).

---

<sup>47</sup> Rudzītis, Māris. Uz ekrāna tēlo lelles. *Māksla*, 1966.10.01. 48. lpp.

<sup>48</sup> Augstkalna. Kā dzīvo lelles, 45. lpp.

<sup>49</sup> Turpat.

### 3. MĀKLINIEKS UN LAIKMETS: LAIKA UN BIOGRĀFIJAS ZĪMES ARNOLDA BUROVA FILMĀ

Arnolds Burovs leļļu animācijas mākslai pievērsās piecdesmit gadu vecumā. Tas ir vecums, kad ir gūta bagātīga dzīves pieredze. Šīs uzkrātās zināšanas ir jaušamas viņa darbos, radot spilgtu, tikai Burovam raksturīgo māksliniecisko rokrakstu jeb tā dēvēto Burova skolu. Arnolda Burova animācijas filmas caurstrāvo piedzīvotie notikumi, atmiņas, iespaidi. Tās ir laika un biogrāfijas zīmes, kas rada režisora individuālo kino redzējumu – „*Katra īsta režisora daiļrade, lai arī tā balstās uz mūsu mākslas kopējiem principiem, ir neatkārtojami individuāla. Tai savu zīmogu uzspiež pasaules mākslinieciskais redzējums, dzīves pieredzes ētiskais un estētiskais apjēgums. Viss, kas bija Arnolda Burova pagātnē, - grūtie, raibie zēna gadi, skaudrā nomaļu poēzija, dārznieka zināšanas, muzikanta gaitas, visbeidzot, vitrīnu stingrā grafika, prasme ar maz priekšmetiem „režisēt” dinamikas, skatienu piesaistošas reklāmainavas (..)*”<sup>50</sup>.

Arnolda Burova dzimšanas laiks ir saistāms ar pārmaiņu periodu Latvijā. Dzīves pirmie gadi tika pavadīti Sibīrijā, taču 20. gadsimta divdesmitajos gados atgriezās dzimtenē, kur tobrīd valdīja Latvijas pirmās neatkarības ceļš uz attīstību. Tādējādi Arnolds Burovs ir izaudzis līdz ar Latvijas valsts, latviešu sabiedrības un kultūras veidošanos. Latvijā šajā laikmeta periodā bija būtiski veidot latvisku vidi. Svarīga loma bija izglītībai, kas bija pieejama latviešu valodā ne tikai pamatskolās un profesionālās izglītības iestādēs, bet arī augstskolās. Arnolds Burovs izmantoja visdažādākās izglītības iespējas, ko piedāvāja Latvijas valsts. Viņš apguva gan daiļamatniecību, dārzu arhitektūru, mūziku un teātra režiju.

Laikmets, kuru piedzīvoja un izdzīvoja Arnolds Burovs bija gan iespēju, gan arī traģisku pārdzīvojumu piesātināts, tomēr tas attīstīja plašu pasaules redzējumu, kas nepārtraukti tiecas uz pilnveidi un izaugsmi: „*Viss esot redzams uz ekrāna, tur jau tā viņa dzīve atklājoties...*”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Augstkalna. Kā dzīvo lelles, 45. lpp.

<sup>51</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 76. lpp.

Arnolda Burova personības refleksijas animācijas filmās ir skatāmas dažādos līmeņos. Viens no tiem ir režisora biogrāfijas faktoloģiskā refleksija, kas galvenokārt atklāj Burova pieredzētos dzīves notikumus bērnības un jaunības periodā. Tāpat arī laika un vides atspoguļojums veido animācijas filmu vizuālo formu – līdzās fantāzijas pasaules atdzīvinātajai formai eksistē arī pasaule, kas, balstoties uz iespaidu un atmiņu, mirkļiem, animācijas filmās iegūst materialitāti.

### 3.1. Bērnības refleksija animācijas filmās

Arnolda Burova pirmais dzīves posms – bērnības laiks, tiek bieži atspoguļots animācijas filmās ne tikai tāpēc, ka tas būtu likumsakarīgi, jo animācijas filmu mērķauditorija galvenokārt ir jaunākā paaudze, bet arī tāpēc, ka šis posms viņa dzīvē ir izveidojis pamatbāzi tam, kā tālāk veidot un attīstīt savu personību un esošo vidi sev apkārt. Bērnība ir laka posms, kad mazajam cilvēkam veidojas priekšstats par pasaules kārtību. Šajā laikā gūtie iespāidi veido bērna ētisko un estētisko vērtību atklājumu, kas ir nozīmīgi turpmākajos dzīves izzināšanas posmos.

Režisora autobiogrāfiskie motīvi caurstrāvo teju vai ikvienu animācijas filmu, taču visspēcīgāk tie ir novērojami filmās „Vanadziņš” (1978), „Sarkanās kurpītes” (1971) un „Dullais Dauka” (1968).

Animācijas filma „Sarkanās kurpītes” ir balstīta uz dāņu rakstnieka Hansa Kristiana Andersena (1805 - 1875) pasakas motīviem, taču neskatoties uz to, vēstījumā ietvertie motīvi cieši sasaucas ar A. Burova bērnību. Filma vēsta par puisēnu – kurpnieku Klāvu, kura ikdienas prieks, strādājot pagrabstāva darbnīcā, bija mazo pagalma bērnu smieklis un dejas. Taču augstajā un drēgnajā ziemā, bērni kavējās savās mājās, aiz loga rūts, jo tiem nav kurpīšu. Šis baskājaino bērnu motīvs ir atmiņas no paša režisora bērnības ikdienas gaitām - „*Kurpes bija dārgas, nomalēs dzīvojošie rokpeļņu bērni tās vasarās nevalkāja.*”<sup>52</sup> Tāpat kā bērni no filmas „Sarkanās kurpītes”, arī Burovs tika pie sava koka kurpīšu pāra laikā, kad vasaras pavadīja ganot govīs Mālpils pagastā pie jaunsaimnieka Benīša – „*Jauka cilvēka, kurš ganiņu uzņēma savā ģimenē, pagatavoja viņam koka tupelītes (..) un pastaliņas, iedeva arī*

---

<sup>52</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 22. lpp.



*tāšu cibiņu, kur brokastu maizi glabāt.*<sup>53</sup> Šis ganiņa biogrāfiskais motīvs sasauca ar filmu „Dullais Dauka”. Divas vasaras Arnolds Burovs, tāpat kā rakstnieka Sudraba Edžus (1860 - 1841) radītais varonis Dauka, devās ganu gaitās pie turīgiem saimniekiem. Ja vienu vasaru govju gana darbs Arnoldam Burovam bija pozitīvu emociju piesātināts, tad nākamajā – prieku ganu gaitās nerada. Otrajā gadā saimnieks izcēlās ar skopumu un pārlieku lielu nostrādināšanu. Burovs savu otro neganto saimnieku vizualizēja „Dullajā Daukā” kā trulu un nežēlīgu tēlu. Līdzīgi arī multfilmā „Kozete” (1977, pēc Viktora Igo „Nožēlojamie” darba fragmenta) režisors atklāj pieaugušo cietsirdīgo attieksmi pret bērnu, ko piedzīvojis savā bērnībā - „(..) *ganam saimnieks ierādīja vietu patrepē uz savalkātas aitādas, par brīvdienām nevarēja būt ne runas, dzirnavās vienmēr atradās darbi, kuros izrīkot zēnu. (..) viņš pirmo reizi izjuta uz savas ādas, cik tas ir pazemojoši, ja (..) netur par līdzvērtīgu cilvēku.*”<sup>54</sup> Kamēr Arnolds ganīja govīs un strādāja dzirnavās, tikmēr saimnieka dēls - jauns un spēcīgs students, vasarās laiskojās un nerada vajadzību strādāt saimniecības darbus. Tāpat arī filmas galvenā varone Kozete strādāja visus smagos darbus, ko krodzinieks tai lika un tika izmitināta ne patrepē, kā Arnolds Burovs, bet gan pagaldē. Kozete brīvajos mirkļos no galda apakšas skumīgi noskatījās uz krodzinieku meitām, kas jautri rotaļājās ar skaistām mantām.

Filmā „Vanadziņš”, kas tika veidota pēc rakstnieka Viļa Lāča (1904 - 1966) stāsta motīviem „Vanadziņš”, ir atklāta Burova bērnības pasaule, kad viņam agri nācās kļūt pastāvīgam un drosmīgam pēc tēva zaudējuma. M. Augstkalna norādījusi, ka šis darbs „*ir ne vien atcere par paša režisora sūro bērnību bez tēva, bet (..) arī viņa pārlicība, ka puikām jau no mazotnes jāaug vīrišķīgiem, jāspēj stāvēt pretī likteņa triecieniem*”<sup>55</sup>. Arnoldam Burovam, līdzīgi kā Vanadziņam, bērnības pirmie gadi tika pavadīti bezrūpīgā ikdienā, taču pienāca mirklis, kad bērna pasaule zaudēja stabilitāti un drošības sajūtu, ko sniedz tēvs. A. Burovs, savos darbos būdams optimists, neskatoties uz traģisko dzīves pavērsienu, atklāj, ka līdzās vienmēr ir cilvēki, kas vajadzības gadījumā atbalstīs grūtā dzīves brīdī un iedrošinās turpināt ceļu uz mērķiem.

---

<sup>53</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 26. lpp.

<sup>54</sup> Turpat, 27. lpp.

<sup>55</sup> Turpat, 123. lpp.

Arnolda Burova personīgās un pastāvošā laikmeta kolīzijas jau bērnībā norūdīja viņa rakstura patstāvību un neatkarību. Kā vēlāk režisors atklājis: „*mana nabadzīgā bērnība ir mana vislielākā bagātība.*”<sup>56</sup> Grūtie dzīves apstākļi viņa bērnībā attīstīja prasmi tiekties piepildīt uzstādītos mērķus un nodrošināt sev pilnvērtīgu sociālo vidi, iemācīja novērtēt un saskatīt skaisto pilsētas ikdienā un lauku vidē.

### 3.2. Jaunības perioda refleksija animācijas filmās

Jaunības periods tiek saistīts ar laiku, kad tiek nostiprināta cilvēka patstāvība un viņš sevi apzinās kā pilnvērtīgu sabiedrības sastāvdaļu. Tam ir jāiekaro sava vieta sabiedrībā. Tādēļ šajā laika periodā vizuālajam tēlam ir būtiska loma personības pašapziņas celšanā. Arnolds Burovs nebija izņēmums - „*(..) trūcīgā bērnība Arnoldā Burovā bija radījusi vēlēšanos skaisti ģērbties, kļūt līdzīgam tiem bezrūpīgi šikajiem puisiem, kuri reprezentēja pilsētas „zelta jaunatni”. Viņam, zināms, nebija pa kabatai žokejkluba veikala dārgās „štātes” bet itin glītas mantas, ja labi pameklēja, varēja atrast arī Marijas ielas sīktirgotāju bodītēs.*”<sup>57</sup> Arnolds Burovs spēja būt elegants neskatoties uz to, ka nebija turīgs. Rakstnieks Jānis Rokpelnis (1945) raksturojis Arnolda Burova ārējo portretu: „*Grišķenes čali varēja pazīt it viegli – pēc aristokrātiski izkoptas, pašapzinīgas gaitas un nelokāmas elegances.*”<sup>58</sup> Vizuālā stila izsmalcinātība, veidoja A. Burova tēlu, un tā saglabājās vienmēr – „*(..) elegants, allaž ar skaistu kakla lakatu, izbuktētām biksēm un spoži noviksētiem apaviem. Vienmēr ar šauru ūsu svītriņu padegunē.*”<sup>59</sup>

Modes motīvs A. Burova animācijas darbos visspēcīgāk atklājas filmā „Pasaka par vērdiņu” (1969). Filmas sākuma ainās tiek akcentēta pirtnieka Anša vēlme līdzināties smalkajiem Rīgas kungiem, kuru frakas un cilindri ir pirtnieka Anša ilgu objekts. Tāpat arī Anša pārtapšanas aina – pirms ienākšanas „*Sarinsch*” firmas veikalā viņš jūtas neveikls un otršķirīgs, taču izejot no tā, Anša stāja ir kļuvusi staltāka un pašpārliecinātāka. Ansis, uzvelkot smalko melno fraku, pārtapa par pārliecinātu jaunekli, kuram ir iespējamās visas dzīves sniegtās iespējas. Līdzīgi arī filmā

<sup>56</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 32. lpp.

<sup>57</sup> Turpat, 40. lpp.

<sup>58</sup> Linē. *Īsa pamācība leļļu mīlēšanā*, 77. lpp.

<sup>59</sup> Šaitere. *Leļļu meistars*.

„Umurkumurs” (1976) nabadzīgais Johaness izjūt krasu atšķirību no pārējās sabiedrības daļas, kas bagātības ziņā ir pārāki par viņu. Salīdzinot Burova filmu ar literāro materiālu (Aleksandra Čaka poēma „Umurkumurs”, 1968), Čaks nav tik izteiksmīgi akcentējis Johanesa vēlmi būt ģērbtam pēc jaunākās modes kā smalkam kungam. Burovs filmā šo modes motīvu akcentē kā būtiskāko atšķirību starp Johanesu un pārējiem animācijas filmas personāžiem – neskaitāmi skatlogi, kuros pavīd smalkas frakas, kā arī pašpārliecināti un eleganti filmas tēli, kuri uz Johanesu noskatās, kā uz mazāk vērtīgu sabiedrības pārstāvi. „Umurkumura” centrālais tēls savas necilās ārienes dēļ jūtas kā sociālās vides nepieņemtais un atstumtais.

Maija Augstkalna grāmatā par A. Burovu atklāj, ka arī pašam režisoram bija svarīgi ģērbties pēc pēdējās modes: „(..) viņš (*A. Burovs*) atceras, cik asi uz savas ādas izjutis vēlēšanos ārēji būt tādām kā citi.”<sup>60</sup> Tāpat arī Ansī un Johanesā var saskatīt šo vēlmi būt tādām kā citi - labākā un situētākā sabiedrības daļa. Burovs abiem varoņiem bija lēmis līdzīgu likteni - lai gan Ansis pārtapa par vienu no daudzajiem augstprātīgajiem jaunekļiem, viņš nespēja iejusties sabiedrībā, pēc kuras atzinības tik ļoti tiecās, bet Johanesa lielā vēlme kļūt par švītīgu jaunekli apraujas pusceļā. Tādējādi Burovs atklāj vienu no savas dzīves patiesībām, ka ārējais veidols ir nevērtīgs, ja tiek izvirzīts kā pašmērķis. Tas ir tikai līdzeklis, lai tuvinātos personības attīstībai.

Arnolda Buova jaunības laika posmā modē bija muzicēt - „*Tolaik populāro skaņu filmu ietekmē ar džezu aizrāvās daudzi muzikāli apdāvināti jaunieši (..)*”<sup>61</sup>. Burovs bija vien no dalībniekiem džezbenda orķestrī, kur pats sevi vērtējis atzinīgi: „*Domāju, ka es biju patiešām labs ģitārists; mūsu ansamblis tika daudz pieprasīts, pēc kara pat Mākslas akadēmijas karnevālos spēlējām. Arī radiofonā uzstājāmies.*”<sup>62</sup> Arī vēlāk mūzika Burova profesionālajā attīstībā ieņēma ļoti svarīgu lomu. Burova režisētajās filmās tai ir būtiska nozīme, tā ne vien veido filmas ritmu un dinamiku, bet arī atklāj filmas dramaturģisko līniju un varoņu raksturojumu. Piemēram, animācijas filmā „Umurkumurs”, muzikāli apdāvināti varoņi tiek parādīti vairākkārt - Umurkumura svētku klauns, kas atklāj stāstu par nelaimīgo Johanesu, trinkšķina bandžo stīgas. Tāpat arī vijolnieku ansamblis, klaiņojot pa naksnīgo Vecrīgu, spēlē

---

<sup>60</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 41. lpp.

<sup>61</sup> Turpat, 44. lpp.

<sup>62</sup> Turpat.

sērīgu melodiju, kas raisa skumju un vientulīgu noskaņu Johanesa personības atklājumā. Kā zināms, vijole ir Arnolda Burova pirmais mūzikas instruments, kas viņam ir piederējis – „*Māte, redzēdama, ka mūzika dēla dzīvē kļūst par nopietnu aizraušanos, nopirka viņam vijoli.*”<sup>63</sup> Arī leijerkastnieka tēls A.Burova filmās tiek atklāts vairākkārt - vecs vīrs, kurš, lēni griežot leijerkasti, izklaidē apkārt esošos un pulcina ap sevi bērnus („Umurkumurs” un „Mana paradīze”). Tāpat arī varonis Sopijs filmā „Princese un puma” (1986) sēžot kokā, saulainajā prērijā, trinkšķina bandžo stīgas. Savukārt filmā „Pēdējā lapa” (1984) uz īres nama kāpnēm melnādains saksofonists spēlē melanolisku blūzu, kas veido melanolisku filmas atmosfēru.

Arnolda Burova veidotajās animācijas filmās jaunības laika biogrāfijas zīmju atspoguļojumā, uzsver personiskos faktus no dzīves pieredzējuma, kas toreizējo modi atklāj kā vienu no būtiskākajiem faktoriem, kas apliecina jaunā cilvēka sociālo stāvokli un integrāciju sabiedrībā, tādēļ veicinot personības patiesā mērķa un sapņu piepildījumu.

### 3.3. Laika un vides refleksija animācijas filmās

Arnolda Burova animācijas filmas ir kā laikmeta attēlojuma miniatūras. Režisors būtisku lomu savās filmās atvēl tieši laika un vides tēlojumam. Tās ir kā filigrāni izstrādāta pasaule, kurā ir iespējams saskatīt vietas un laika konkrētību: „(..) *jebkura klasikas darba nemirstību stiprina arī tajā esošā sava laika dominante, kas ne tikai netraucē, bet tieši veicina tā mūsdienīgu interpretāciju citas mākslas valodā.*”<sup>64</sup>

Arnolda Burova animācijas filmās galvenokārt atklājas paša režisora piedzīvotās laika reālības, kurās ir skatāmas trīs galvenās darbības vides – Rīgas pilsētas nomale, lauku idille, pilsētvide, jo īpaši izceļot Rīgas vecpilsētas šauro, bruģēto ielu noskaņu, kas filmās tiek atklāts smalkā vēsturiskā laika vērojumā: „*Vecrīga ir mana vājība. Man patīk tās klusās un šaurās ieliņas pievakarēs vai agri no rītiem, kad darba diena ir jau beigusies vai vēl nav sākusies. Tajās miera pilnajās stundās var sajukt pilsētas dvēseli.*”<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 29. lpp.

<sup>64</sup> Augstkalna, Maija. Darbs un vērtējums. *Māksla*. 1990.04.01. 72. lpp.

<sup>65</sup> Priedīte, Magda. Sapņos meklēt, dzīvē atrast. *Zvaigzne*. 1982.07.01. 14.lpp.

Arī vides izvēlē Arnolds Burovs iespaidus meklē atmiņās. Īpaši spilgtus iespaidus atstājuši Torņkalnā pavadītie bērnības gadi. Torņkalns Burova filmās tiek atklāts kā Rīgas nomale, kā tas bijis viņa bērnībā – „*Torņkalns toreiz šķita kā tāds liels ciemats, kaut kas vidējs starp pilsētu un laukiem*”<sup>66</sup>. Šādas atmiņu ainas var skatīt filmā „*Mana Paradīze*” (1989), kur daudzdzīvokļu sētā baskājaini bērņeļi spēle bumbu, kā arī vistas un pīles varēja droši noskatīties bērņu kņadā. Mājas pagalmā tiek žāvēta veļa, ielas klātas putekļiem. Vienīgais, kas liecina par pilsētas tuvumu, ir tramvajs.

Tāpat Burovs savā bērnības laikā dzīvojis Bauskas ielā, kur kā lielākais prieks bija tuvumā esošā upe – Daugava – „*(..) kur krastā darvas dvašu izelpoja smagās zvejnieku laivas (..)*”<sup>67</sup> Šis ūdens motīvs atspoguļojas filmā „*Vanadziņš*” un „*Āfrikas ola*” (1975), kur zvejnieku lielās un smagnējās rokas nebīstas skarbā darba un neparedzamās ūdens dabas stihijas.

Vēlāk Burova bērnība saistās ar Hospitāļu ielas apkaimi. Viņš dzīvoja kāda ormaņa koka namā – „*(..) kur sētā bija stalli ar zirgiem*”<sup>68</sup> Zirgu un ormaņu ratu motīvs vairākkārt ir izmantots „*Umurkumurā*”, kur kā neatņemama Vecrīgas ielu sastāvdaļa ir ratu un zirga pakavu klaboņa. Tāpat arī smalks un detalizēti izstrādāts ormaņu ratu paraugs ir skatāms „*Pasakā par vērđiņu*”, kur tikai turīgi ļaudis ar augstu paceltām galvām bija tiesīgi kāpt elegantajos pajūgos.

Animācijas filmās „*Pasaka par vērđiņu*” un „*Sarkanās korpītes*” ir skatāmas ainas, kurās ir attēlots skats uz pagalmu no mājas pagrabstāva, tas ir, filmās skatpunkts tiek pozicionēts no zemāka rakursa uz augšu, kur redzami tikai cilvēku steidzīgi soļi un ormaņu ratu riteņi. Šis skatu leņķis Burovam ir palicis atmiņā no laika posma, kad viņš mitinājās – „*(..) lielā īres nama pagraba dzīvoklī*”<sup>69</sup> „*Pasakā par vērđiņu*” Ansis ar savu māti mitinājās šaurā pagrabstāva istabiņā, savukārt „*Sarkanajās Korpītēs*” Klāvam pagrabstāva mitekļis bija gan mājvieta, gan darbnīca vienuviet. „*(..), Sarkanajās korpītēs parādās garāmgājēju kājas, ko mazais Arnolds bieži vēroja pa liela īres nama pagraba dzīvokļīša logu, kur kādu laiku mita Burova māte ar abiem dēliem*”<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 22. lpp.

<sup>67</sup> Turpat, 23. lpp.

<sup>68</sup> Turpat.

<sup>69</sup> Turpat.

<sup>70</sup> Šaitere. *Leļļu meistars*.

Izteiksmīgs vides un laikmeta atklājums vērojams filmu ciklā „Čapliāna” („Sapnis” (1983), „Pēdējā lapa”, „Princese un puma”). Filmās tiek savīta mēmo kino stilistika, kā arī Arnolda Burova iespaidi par dzīvi Ņujorkā: „(..) režisors klejoja pa Manhetenu, redzēja, kā pilsētas spožuma vidū uz ielām dzīvo bezpajumtnieki, apkārt klejojuši muzikanti, zābaktīrītājs, kurš ar taures skaņām cenšas pievilināt klientus. Šie iespaidi apvienojās ar kādreiz aizrautīgi lasītā (..) O' Henrija stāstiņiem(..).”<sup>71</sup> Filmu ciklā ir filigrāni izstrādātās vides dekorācijas - afišas, veikalu skatlogi, kas rada bagātīgu vides un laika raksturojumu. Tas rada plašu priekšstatu par Manhetenas pilsētu divdesmitā gadsimta divdesmitajos gados. Tāpat šajās filmās tiek atklāti bērnības laika iespaidi, kad Rīgas kinoteātros bija iespēja skatīties eksotiskās vesternu filmas, kā arī mēmā kino klasiku – unikālo komiķu Čārlija Čaplina (1989 – 1977), Haralda Loida (1893 – 1071) un Bastera Kītona (1895 – 1966) filmas - „(..) centāties ar maksimālu precizitāti atainot pilsētas gaisotni, tās ielu dzīvi. Turklāt radīt nevis pilsētas abstrakciju, bet gluži konkrētu pilsētu — Ņujorku. Tādēļ pārskatījām Čaplina filmas, pētījām vecās atklātnes, reklāmas, burtu salikumus utt. Palīgos kā vienmēr ņēmu paša atmiņu fondos iegūlušos priekšstatus no bērnu dienām, no filmām, kas tolaik tracināja prātus. Tās bija vai nu filmas par indiāņiem, vai Čaplina, Loida, Kītona darbi.”<sup>72</sup>

Jāpiemin, ka Burova filmās skatlogiem ir piešķirta īpaša loma. Režisora vairāku gadu darba pieredze skatlogu dekorēšanas jomā ir redzama arī viņa režisētajās filmās. Skatlogi tiek atklāti ne tikai kā detalizēts un gaumīgs vides tvērums, bet arī kā ilgu objekts. Jādomā, ka Burovs skatlogu dekoratora amatā īpašu uzmanību vērta uz dekorāciju izkārtojumu, kas saistītu garāmgājēju uzmanību, radot vēlmi iegūt redzamos objektus. Šis garāmgājēja „noķeršanas” motīvs īpaši izteiksmīgi redzams ir filmā „Pēdējā lapa”. Daudzdzīvokļu mājas iemītnieces - Meidas ilgu objekts ir kādā no pilsētas skatlogiem redzamā sārtā kleita, savukārt Sopiija ilgas ir gleznot Meidu, kādā no skatlogiem redzētā ainavas fonā.

Tāpat spēcīgs Burova izdzīvotā laikmeta iespaids ir redzams „Pasakā par vērdu”, kad Ansis realizēja savu sapni – paplašināt pilsētas apvāršņus ceļot arvien augstākas daudzstāvu ēkas. Šī celtniecības tēma ir saistāma ar laika posmu no Latvijas

<sup>71</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 124. lpp.

<sup>72</sup> Svarinska, Asja. *Sapnis. Kino*. 1984.01.01. 14. lpp.

vēstures etapiem. Šī animācijas filma tika uzņemta laikposmā, kad Latvijā uzsākās strauja industrializācija. 20. gadsimta sešdesmitajos gados pieauga rūpniecisko un daudzstāvu ēku celtniecība, kas spilgti tiek atspoguļota Burova režisētajā filmā. Savukārt filma „Papiņš” (1986), kas tiek pozicionēta kā filma pieaugušajiem, satīriskā veidā vēršas pret alkohola lietošanas netikumu sabiedrības ikdienas dzīvē.<sup>73</sup> Burovs filmā „Papiņš” humoristiskā veidā atklāj Latvijas Padomju Savienības aktuālo problemātiku – milzīgo alkohola patēriņa pieaugumu. Ierēdniecība cīņā pret šo pieaugošo problēmu izsludināja „suso likumu” - „(..) *Jaunais atturības likums tika izsludināts 1985. gada 17. maijā. Alkohola lietošana jebkuros publiskos pasākumos - no darbavietu jubilejām līdz diplomātiskām pieņemšanām – turpmāk tika pasludināta par absolūti nepieņemamu.*”<sup>74</sup>

Burova filmās vairākkārt ir atklāti jūrnieku tēli, kas raisa asociācijas ne tikai ar Latvijas ģeogrāfiskā stāvokļa ieskicējumu, kas ar jūrnieku motīva izmantojumu atklāj Rīgu kā vienu no jūras tirdzniecības ostas pilsētām, bet arī kā Latvijas padomju laikmeta zīmēm. Jūrnieks, kā viena no nedaudzajām saiknēm ar Rietumu pasaules valstīm, kas nodrošināja pieeju gan jaunākajām mūzikas, kino un modes tendencēm. Piemēram, filmā „Umurkumurs” jūrnieka tēls tiek atklāts, kā pašpārliecināts jauneklis, kurš ir ģērbies pēc jaunākās modes – kājās tam ir *kļošenes*, ko demonstratīvi parāda soļojot lēnā, nesteidzīgā gaitā. Arī filmā „Āfrikas ola” (1975) jūrnieks ir tas kurš kā dāvanu atved krokodila olu, no tālās Āfrikas zemes, kas vietējiem iedzīvotājiem šķiet kā apbrīnojama eksotika.

Arnolda Burova biogrāfisko laika zīmju atklājums ļauj skatīt laikmeta liecības, kas ir saistāmas ar Latvijas valsts neatkarības laiku, kurā tiek atklāta kapitālisma sabiedrība un sociālo slāņu kontrasts. Savukārt Latvijas Padomju Savienības laika atspoguļojums pauž laika zīmes, kas ir saistāmas ar pilsētu industrializācijas procesiem un moralizējošu filmu tematiku atklājumu. Savukārt vides atspoguļojums A.Burova filmās galvenokārt vērš uzmanību uz režisora pagātnes iespaidu atklājumu – dzīvesvietu atklājums, bērnības vides vērojuma iespaidi, kas tiek saistīti gan ar piepilsētas vidi, gan arī ar Rīgas vides laikmeta liecībām.

<sup>73</sup> Citēts pēc: Animācijas filma. Papiņš. Nacionālais kino centrs [www.nfc.lv](http://www.nfc.lv)

<sup>74</sup> Pavlovičs *Padomju Latvijas ikdiena*, 141. lpp.

Laika un vides refleksija režisora radītās filmas padara par personiskiem stāstiem, kur arī katrs skatītājs spēj ieraudzīt savu personisko laikmeta pieredzējumu un individuālos iespaidus.



#### 4. ARNOLDA BUROVA FILMU STILISTIKA

Arnolda Burova animācijas filmās ir jūtama spēcīga autorības klātbūtne - „(..) ja vien Arnolds Burovs varētu, viņš visu darītu pats – no ieceres dzimšanas līdz filmas iziešanai tautās. Būt autoram – tas ir viņa aicinājums.”<sup>75</sup> Smalks, detalizēti izstrādāts darba plāns bija režisora radīšanas procesa priekšnoteikums. Taču filma savu dvēseli iegūst vien tad, kad tai tiek piešķirts personiskais un individuālais režisora rokraksts, tikai tad darbs ir unikāls un neatkārtojams. Viņa personība ir viņa radošo darbu neatņemama sastāvdaļa, kas veido viņa neparasto, atpazīstamo un unikālo stilu - „*Neatkarīgi no to mākslinieku rokrakstu dažādības, ar kuriem viņš ( A. Burovs) strādā, gala rezultātā vienmēr būs „buroviska” filma. Ar tēlu it kā tiekšanos uz augšu, ar viņu kustības plūstošo virzību, ar drosmīgajiem leļļu tuvplāniem, ar virtuozajiem masu skatiem un kadru daudzplānību, kuru iekšējā dramaturģija mēdz būt tik bagāta, ka ar vienas reizes skatīšanos visu pat neaptvert.*”<sup>76</sup>

Viņa filmas nav balstītas uz smiekliem, vardarbību, kas dominē šī brīža aktuālajā animācijas pasaulē. A.Burovs pats atzinis, ka *“manas filmas ir liriski dramatiskas un romantiski nostalgiskas. Tajās neviens nekrīt, negāžas, nenogalina. Man vajadzēja, lai finālā bērnu sirdīs paliktu silta sirsnība, lai skatītāji aiznes sev līdzī kaut kripatiņu gaišuma, mīļuma.”*<sup>77</sup> Režisora filmas varētu dēvēt par liriskām drāmām, filozofiskām līdzībām, kā arī poēziju. Viņa darbos nav skatāma nemitīga pretspēku cīņa, drīzāk varoņa psiholoģiski filozofiska attīstība, kas izriet no vides, notikumu un sabiedrības ietekmes. Burova darbi ir poētisks pasaules vērojums, kas atspoguļo tā laika aktualitātes gan psiholoģiskajā, gan arī sociālajā līmenī - „*ielūkošanās cilvēkā, iedziļināšanās kādā noteiktā viņa dvēseles noskaņojumā. Leļļu filma ļoti koncentrēti un lakoniski atsedz mums sarežģīto cilvēka iekšējo pasauli. Mākslinieks šeit savu dzīves uzskatu, filozofiju, savas sāpes un prieku ietver lellēs, atklāj leļļu spēlē.*”<sup>78</sup> Lelle iemieso nevis konkrētus cilvēku personāžus, bet vispārīgu

<sup>75</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 73. lpp.

<sup>76</sup> Augstkalna, Maija. Prasīguma eskalācija. *Māksla*. 1981.01.01. 46. lpp.

<sup>77</sup> Šaitere. *Leļļu meistars*.

<sup>78</sup> Īvāns, Dainis. *Kustības apjausma. Kino*. 1978. 01. 04. 28.lpp.

cilvēcisko ideju. Leļļu filma spēj spilgti un emocionāli atklāt ielūkošanos cilvēka iekšējā pasaulē un tā personības attīstībā, sapņu un jaunatklāsmes alkas radošā dzīves darbībā.

Burova radošās daiļrades panākumu atslēga ir viņa neizsīkstošie jaunrades meklējumi, jo animācija ir kino māksla, kas spēj realizēt un attīstīt visneiedomājamāko fantāziju – „(..) galvenais ir – nestāvēt uz vietas, bet meklēt, radīt, eksperimentēt! Esam pārliecinājušies, ka lelles varam izmantot ne tikai pasakās. Leļļu filmā var risināt nopietnas problēmas. Bezgala plaša ir šo filmu tematika, žanru iespējas.”<sup>79</sup>

#### 4.1. Filmu tematika

Arnolda Burova animācijas filmas ir tematiski daudzveidīgas. Režisors galvenokārt pievēršas pozitīvismu rosinošas attieksmes atklājumam – „*Mīlestība uz dzimteni. Darbs kā dzīves pamats. Līdzjūtība un aktīva palīdzēt griba tiem, kuri nokļuvuši nelaimē, draudzība. Jaunatklāsmes alkas. Naidis pret visu, kas kavē harmonisku sabiedrību, bet vispirms - personības attīstību.*”<sup>80</sup> Taču kā būtiskāko savu filmas objektu pozicionē cilvēku un tā likteni. Cilvēka personības attīstības tēma tiek parādīta caur laikmeta, sadzīves notikumiem, tuvinoties tā iekšējās pasaules atklājumam – „(..) dzīve ir ne tikai notikumi, bet arī pārdomas, emocijas, vērojumi, cilvēka esības daudzveidības apjēgums.”<sup>81</sup>

Režisors kā animācijas filmu pamatmotīvus izvēlas sev tuvu latviešu un ārzemju klasiku darbus, kā arī folkloras materiālus ir atdzīvinājis jaunā, vizuālā veidolā, akcentējot ar krāsu, formu, kustību un skaņu. Arnolds Burovs izvēlas tādus literāros materiālus, kas pauž līdzīgu attieksmi un idejas, kas atbilst viņa personisko uzskatu un tēmu lokam.

Burova filmās kā viens no biežāk izmantotajiem literārajiem materiāliem, kas veido tematisko izvēli, ir folkloras motīvu izmantojums – pasakas, dainas, anekdotes. „*Pasakas ar gadsimtos izkristalizēto tēlu – zīmju sistēmu, metaforu bagātību, pēc*

---

<sup>79</sup> Šaitere, Tekla. Darbs, iecere, filma... *Dzimtenes Balss*, 1980. 06. 11. 3. lpp.

<sup>80</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 82. lpp.

<sup>81</sup> Turpat, 89. lpp.

režisora pārlicības ir lielisks materiāls leļļu filmai.”<sup>82</sup> Pasakās tiek ietverts latviešu tautas mentalitātes atspoguļojums, tādējādi tās daudznozīmīgais vēstījums ir skaidri uztverams - „*Folklorā (..) ir visas mūsu tautas bērnība, tās saiknes, kuru apzināšana ļauj cilvēkam sajūties kā savas tautas daļiņai, palīdz ieaudzināt jau no mazotnes izpratni par tikumību.*”<sup>83</sup> Tāpat kino mākslā folkloras literārais pamats ir viegli ilustrējams. Stāstījums balstās ar skaidru, secīgu, dinamisku darbību, kā arī tēlu sistēma tiek balstīta uz vispārinātu raksturu atklājumu. Savukārt literāro klasikas darbu ekranizācijas Arnolda Burova filmas parādās daudz psiholoģiskāku tematiku atklājumā - „*Klasikas darbu inscenējumi pieder pie žanra visgrūtākā virziena – cilvēku attiecību reālistiska pētījuma, un te buroviēšu sasniegumi ir nenoliedzami*”<sup>84</sup>.

Gan folkloras materiāla, gan arī literatūras klasikas ekranizācijās A. Burovs atspoguļo cilvēka personības attīstību, kā arī sabiedrības ētikas un morāles atspoguļojumu. Režisors savās filmās vērš uzmanību ne tikai labo un ļauno pretspēku refleksijai, bet arī nabadzības un bagātības kontrasta atklājumam, tādējādi ieskatoties sabiedrības garīgās pasaules attīstībā un pretēji – degradācijā. Caur kontrastu pozīciju režisors spilgtāk un izteismīgāk parāda ētikas un estētikas nozīmību cilvēciskajā vidē. Piemēram, „Kozetē” iepazīstina ar mazās sērdienītes pasauli, kurā dominē līdzcietība, pacietība, cieņa. Turpretī audžu ģimenes morālos principus vada mantkārība un necieņa pret līdzcilvēkiem. Līdzīgi arī materiālisma motīvs atspoguļojas „Pasakā par vērdiņu”. Anša personības pārvērtību iemesls ir tiekšanās pēc materiālajām vērtībām, kā rezultātā- cilvēciskuma zaudējums.

Citādu tēmas atklājumu var skatīt animācijas filmā „Labuma meklētājs”. Šajā filmā tiek vērsta uzmanība dzimtenes un dzimto māju nozīmīgumam cilvēciskās pasaules modeļa veidošanā. Mīlestība pret dzimteni sniedz iespēju neapmaldīties daudzo iespēju virpulī, tādējādi arī nepazaudēt savu individualitāti. Savukārt filmā „Bimini” meklējumu tematika pauž nevis fiziskās un materiālās pasaules meklējuma labumus, bet gan tiekšanos pēc pilnvērtīgas un laimīgas dzīves, neizpostītas zemes un pats galvenais – cilvēku attiecību tīrības.

Būtiska loma A. Burova filmās ir mātes tematikas atklājumam. Māte – kā labestības un sakārtotas vides simbols, kas ir kā galvenais pamatbalsts cilvēka ētiskās

---

<sup>82</sup> Turpat, 82. lpp.

<sup>83</sup> Burovs, Arnolds. Runā kinematogrāfisti. *Kino*. 1981.01.02. 8. lpp.

<sup>84</sup> Augstkalna, Maija. Kā dzīvo lelles. *Māksla*. 1971/ 1 (49) 46. lpp.

morālas pozitīvajā izaugsmē. Filmās „Labuma meklētājs” un „Pasakā par vērdiņu” māte ir mājas pavarda turētāja, ģimenes morālo vērtību glabātāja. Filmas „Labuma meklētājs” galvenais varonis izdzīvojis un izjutis cilvēcisko pagrimumu, atgriežas mājās, kur arvien viņu gaida māte, kas nebija zaudējusi cerību par pašas dēla un viņa dvēselisko vērtību atgriešanos. Savukārt Anša māte, sava dēla pārnākšanu tā arī nesagaida. Turpretī filmā „Vanadziņš” mazais Jānītis māti zaudējis jau pavisam agrā bērnībā, taču neskatoties uz to, ģimenē morālo vērtību pamats nav zudis, par ko liecina mātes fotogrāfija virs Vanadziņa gultas. Mazais zēns ir drosmīgs un patstāvīgs neskatoties uz to, ka viņa ikdiena paiet vientulībā, ko nereti pārtrauc rotaļas ar uzticamo draugu – kaķi un tēva siltais glāsts agrā rīta stunda un vakarā, kad viņš pārnāk no zvejas.

Burova režisētājās filmās, neskatoties uz plašo un dažādo tematiku atklājumu, kā būtiskākais un vienojošais motīvs ir tiekšanās pēc harmoniskas un dvēseliski skaidras vides gan psiholoģiskajā, gan arī sociālajā plānā.

Neskatoties uz to, ka Burovs darbojas leļļu animācijas kino mākslā, viņš ar ikvienu stāstu spēj uzrunāt visas paaudzes. Filmas stāsti ir veidoti vairākos līmeņos – bērniem A.Burova animācijas filmas stimulē līdzjūtības izjūtu un pasaules izzināšanas brīnumu, savukārt pieaugušajiem – filozofiskas pārdomas par dzīves harmonijas esamību.

## 4.2. Tēli un to sistēmas

Arnolda Burova filmās kā vien no būtiskākajiem elementiem ir filmas tēli, kuri ir galvenie stāsta virzītāji un attieksmes paudēji. Pētot un analizējot Burova animācijas filmas, ir jāsecina, ka visās viņa filmās centrālais varonis ir idejas nesējs: „*Lelle nav ne rotaļlieta, ne laika kavēklis, tā ir kādas domas vai idejas tēlainis izteiksmes līdzeklis.*”<sup>85</sup>

Filmas vēstījums tiek atklāts caur galvenā varoņa personības izaugsmi vai pretēji – regresu. Taču protagonistas psiholoģiskais raksturojums tiek parādīts ne tikai caur paša varoņa individuālo pārtapšanu, bet arī caur apkārtējās vides ietekmi – esošā laikmeta un sabiedrības atspoguļojumu. Tādēļ nākas secināt, ka Burova filmās ir

---

<sup>85</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 108. lpp.

skatāmas trīs raksturu grupas, kas veido filmas tēlu sistēmu. Filmas būtiskākais tēls ir centrālais raksturs jeb galvenās idejas paudējs. Tālāk seko sabiedrība, kas tiek atklāta kā vispārīgi cilvēku raksturi. Taču, kā trešais tēls Burova filmās, ir vides atklājums, kas arī ir būtisks aspekts filmas vēstījumā.

Spilgtākie un zīmīgākie Arnolda Burova animācijas filmu centrālie tēli ir iedalāmi trijās kategorijās. Pirmajā ir raksturi, kuri tiek atklāti no bērna pozīcijas, kas atklāj mazā cilvēka vēlmi iepazīt un izziņāt pasauli, iemācīties patstāvību un drosmi, kā arī kļūt par pilnvērtīgu daļu pieaugušo pasaulē. Otrā grupa ir jaunā cilvēka atklājums, kas vēlas celt savu pašapziņu integrējoties apkārtējā sabiedrībā un gūstot panākumus arī materiālajā sfērā. Savukārt noslēdzošajā kategorijā ir iedalāmi personāži, kuri savā dzīvē ir sasnieguši noteiktu dzīves gājumu, taču dzīves izziņa neļauj apstāties pie sasniegtā.

Mazā cilvēka pasaules atspoguļojums spilgti atklājas Daukas varonī, kura citādākais skatījums uz pasauli rada ne mazums pārdzīvojumu ikdienas dzīvē, taču pats būtiskākais, ka šis atšķirīgums nebaida tiekties pēc pasaules izziņas. Dauka ir tas, kas skatītājiem rosina tiekties pēc izaugsmes, neatkarīgi no apkārtējās sabiedrības tumsonības un kūtruma. Mazais zēns ir tēls, kas tiecas pārtraukt sabiedrības statisko pasaules vērojumu.

Filmās „Vanadziņš” un „Kozete” abi varoņi jau agrā bērnībā ir spiesti pārdzīvot traģiskus mirkļus. Abi ir bārenīši, kuri izcietuši traģiskus dzīves pārdzīvojumus, taču, neskatoties uz sūro likteni, bērni šajā pasaulē nav atstāti vieni. Kozetes skumjās dienas pārtrauc kāda nejauša svešinieka dāsnums un sirsnība. Savukārt Vanadziņš nonāk zvejnieku drošajā aizgādniecībā. A. Burovs savās animācijas filmās nebaidās atklāt varoņu skaudros likteņus, tā ir daļa no dzīves pavērsieniem. A. Burova filmu noslēgums vienmēr tiek atklāts ar pozitīvu izskaņu, kas apliecina, ka pēc skumjām seko prieks.

Nedaudz citādāks tēlu atklājums ir vērojams palaidnīgajā zēnā no filmas „Si – si - dra” un mazajā velniņā filmā „Brālītis”. Šie divi varoņi atklāj pārtapšanas procesu no negatīvā varoņa uz pozitīvo. Mazais Pēteris ir palaidnīgs puika, kura pārtapšanu organizē Sivēns, kurš tiek atklāts kā metafora nevīžīgumam un nepaklausībai. Sivēns mazajam zēnam ļauj uz savu rīcību skatīties no atsvešināta rakursa jeb *no malas*, tādejādi Pēteris pārvērtē savu rīcību. Savukārt mazais velniņš, kurš ir iztriekts no pazemes valstības, nokļūstot cilvēciskajā vidē, vēlas pārtapt par tādu kā visi pārējie

virszemes iedzīvotāji. Viņa pārtapšana ir saistāma ar labo darbu darīšanu, kuru rezultātā viņš kļūst par cilvēku.

Jaunekļa atklājumā tiek vērsta uzmanība uz personības pašapliecināšanos. Piemēram, abi centrālie tēli no Burova filmām „Umurkumurs” un „Pasaka par vērdiņu” tiek iezīmēti kontrastā starp materiāli nodrošināto un mazturīgo sabiedrības slāni. Tādēļ kā viens no būtiskākajiem pašapziņas celšanas aspektiem ir varoņa vizuālais tēls, kas Johanesa un sakotēji arī Anša gadījumā neatbilst vēlamajam. Abu varoņu vēlme nokļūst sabiedrības elitē, akcentē materiālisma nozīmīgumu abu varoņu attīstībā. Anša un Johanesa tēlu raksturu virzība tiek atklāta dažādās gradācijās. Ansis kļūst par bagātu jaunekli, kurš iegūts kāroto – var ģērbties pēc jaunākās modes un realizēt sapņus karjeras sfērā, taču Johanness ir zaudējis visu, kas tam pieder – ģimeni, darbu un pilnvērtīgu sabiedrības locekļa statusu. Abu tēlu vienojošais aspekts ir tas, ka abos raksturos tiek atklāta cilvēka dvēseles iekšējā vientulība un sabiedrības atstumtība. Ansis šo vientulību un tukšumu sajūt vienīgi dzīves izskaņā. Burovs Anša pārtapšanu atklāj ar metaforas zīmēm – Anša tēls pārtop par vecu, nokaltušu koku ar tukšu viduci, kam nokrīt pēdējā zaļā lapa. Arī Johanesa dzīves izskaņa tiek atklāta traģiski – tiecoties pēc materiālajā balvām viņš mirst, nokrītot no Umurkumura svētku staba.

Līdzīgs galvenā rakstura atklājums skatāms filmā „Labuma meklētājs.” Šajā animācijas filmā tiek atklāts jauna cilvēka tiekšanās pēc kaut kā „labāka”, taču šī varoņa problemātika ir bezmērķtiecība. Jaunais vīrietis dodas prom no savām dzimtajām mājām, domādams, ka citur ir lielā iespēju zeme, taču visas dzīves sniegtās iespējas viņš palaiž garām, nezinādams savas patiesās vēlmes. Citādāks jaunā cilvēka atklājums ir filmā „Sarkanās kurpītes”. Šajā filmā Galvenais varonis – Klāvs iemieso labestības, līdzietības un nesavtīguma simbolu. Jaunais zēns, nabadzīgajiem pagalma bērniem izgatavo koka kurpītes, neskatoties uz to, ka viņam pašam darba ir daudz. Kā teikts senā latviešu tautas parunā – dots devējam atdodas. Tā arī Klāvs par savu labo sirdi, kā atalgojumu gūst salabotus kurpju kalnus, kas viņam bija iekrājušies, gatavojot mazo bērnu kurpītes.

Trešajā grupā ir iedalāmi tēli, kas sasnieguši dzīves briedumu, taču, neskatoties uz to, pasaules un personības izzīņas tieksmes viņiem nav zudušas. Spilgtākais no šiem raksturiem ir Leona tēls no filmas „Bimini”. Leons savā dzīves pieredzē ir apceļojis pasauli, guvis iespaidus gan no eksotiskām zemēm, gan arī guvis

mākslas pasaules estētisko baudījumu, tāpat pieredzējis arī slavas brīžus, tomēr dzīve nav sniegusi pilnīgu gandarījumu: „*Cilvēks nedrīkst nonākt pie pārlicības, ka visu ir izzinājis, ieguvis, piepildījis. Tad viņš jau ir miris.*”<sup>86</sup> Burovs šajā varoņa atklājumā vērš uzmanību uz cilvēka alkām pēc jaunatklāsmes. Dzīvē svarīgākais ir tiekšanās uz sasniegumiem un neapstāšanās pie uzvaras lauriem. Sapņus nedrīkst sapņot, tie ir jāpiepilda un jāpiedzīvo.

Nedaudz atšķirīgāku varoņu atklājumu var skatīt filmās „Mana paradīze” un filmu ciklā „Čapliāna”. Jāatzīmē, ka arī šie divi varoņi ir iedalāmi trešajā protagonistu grupā, jo abi, Čaks un Sopijs ir izdzīvojuši un piedzīvojuši dažādas dzīves sarežģījumus, taču nav apstājušie pie sasniegtā. Atšķirība ir tajā, ka šie tēli ir zināmi arī ārpus A. Burova filmogrāfijas – Sopijs prototips ir kino komiķis un režisors Čarlijs Čaplins, savukārt „Manas paradīzes” centrālais tēls ir neviens cits kā latviešu rakstnieks Aleksandrs Čaks (1901 - 1950). Arnolds Burovs Čaka varoni atklāj ne tikai kā dzejoļu krājuma „Mana paradīze” vienojošo aspektu, kas dzejas ilustrāciju ietver vietotā stāstā, bet arī paša režisora iespaidus par sirdij tuvo dzejnieku - „*Čaks - lelle? Vai nav pārāk liela pārdrošība? Taču, ja, neraugoties uz ārējo līdzību, dzejnieks iecerēts kā tēlaina zīme, caur kuru filmā ienāk it kā trīskārtēja skatījuma klātbūtne, tad šī pārdrošība (...) attaisnojas. Vispirms tas ir reālais Čaks, kas, te, pie savas istabas loga stāvēdams, te ienirdams priekšpilsētas un nomaļu vidē, gūst impulsus daiļradei. Otrkārt, tā ir šī apkārtne, pilna ar mazu mikropasauļu konkrētību, kas nu jau skatītāja apziņā asociējas ar viņa dzejas vizualitāti. Un, treškārt – tā ir paša Burova romantiskās nostalgijas iekrāsotā attieksme pret atmiņā nezūdīgi glabāto bērnības pilsētu un tās lielāko dziesminieku.*”<sup>87</sup> Čaka tēls, tāpat kā „Bimini” Leons ir, nonācis pie dzīves radošā sastinguma. Ierosmi jaunatklājumiem viņš dodas smelt tuvējā iedvesmas pasaulē – Rīgas ielās, bērnu kļaiģās un rotaļās, pilsētu nomalēs, kurās valda nebēdnība un vienkārša romantika. Čaka varonis jaunatklāsmi gūst no jauna, izdzīvojot un pārdzīvojot ikdienišķos, bet tomēr aizkustinošos pieredzējuma mirkļus.

Savukārt Čaplina prototips Sopijs, zināmo komiķa tēlu atveido, jau ierastajā klaidoņa lomā filmā „Sapnis”, taču ne tikai. Varonis atklāj arī Čaplina vēl neredzētās rakstura šķautnes - pārtapšana par talantīgu mākslinieku, kas spēj arī iejusties

<sup>86</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 130. lpp.

<sup>87</sup> Augstkalna, Maija. Darbs un vērtējums. *Māksla*. 1990.04.01. 73. lpp.

veiksmīga mīlnieka lomā. Tāpat šis komiķa tēls pieredz veikla govju zeļļa amatu gluži kā no dinamiskām vesterna filmām. Sopija tēls īslaicīgi izbauda šī jaunās personības gradācijas, un atkal pārtop par saldsērīgo klaidoņa varoni, kas uz mazbānīša jumta dodas jaunos klejojumos.

Burova filmās raksturtēlu atklājumā dominē vispārīgs sabiedrības tvērums. Šie „fona” tēli bieži vien redzami atkārtojoties no filmas filmā. Piemēram, bagātie jaungskungi, kuri smalki tērpti pavada trauslas, grezni ģērbtas būtnes kafetērijas apmeklējumos, tāpat arī kundzes, kuru labi situēto stāvokli var nolasīt ne vien pēc apģērba, bet arī pēc vizuālajām formām un augstprātīgās stājas.

Režisors sabiedrības vispārīgo tēlu atklājumu, izmanto galvenā varoņa skatupunkta rakursu. Īpaši izteiksmīgi tas tiek atklāts filmā „Mana Paradīze”. Ainā, kad Čaka tēls raugās no savas mājas loga uz pretējo dzīvojamo ēku, ieskatoties tās logos, tiek atklāts citādāks sabiedrības atklājums. Vienā tiek parādīts mākslinieks, kurš aizrautīgi rada kādas daiļas būtnes aktu, laimīga mīlas pāra idille, vientuļa un skumja māmuļa, vīzdegunīga jaunkundze, kā arī maza meitene, kas rotaļājas ar lelli. Šāds vispārīgs sabiedrības novērojams, kas tiek atklāts no tēlu mājas logiem ir redzams arī filmās „Pasaka par vērdu”, „Umurkumurs”, „Pēdējā lapa” un „Gaidīšu tevi.”

Ir jāatzīmē arī kāds būtisks otrā plāna tēls, kas ir skatāms teju vai visās Arnolda Burova spilgtākajās un zīmīgākajās filmās. Šis tēls ir sieviete – mūza, kas tiek tuvināta ēteriskai būtnei, un ir pozicionēta gan kā ilgu tēls, gan arī galvenā varoņa aicinātājas tēls. Piemēram, „Pasakā par vērdu” sievietes tēls tiek atklāts filmas fināla ainā, kad bagātais Ansis, šīs būtnes, aicināts, iziet no sava tumšā naudas pagraba un ārpus tā redz pasauli, ko viņš ir iemainījis pret vara vērdu. Trauslā un cēlā būtne, kas ietērpta viegli caurspīdīgā tērpā it kā slīdot, Ansi vada caur dzīvespriecīgo tirgus laukumu, kur valda prieks un smiekli, līdz daudzdzīvokļu mājai, kur katrā logā norit dzīvē – mīlestība, bērnības rotaļu prieks un ilgas. Šī būtne pavada Ansi līdz mirklim, kad viņi nonāk līdz abstraktai telpai, kurā valda tukšums un šī vadātāja izgaist. Ansis paliek viens ar savu iekšējās pasaules tukšumu. Savukārt filmā „Mana Paradīze” šāds cēlās sievietes tēls parādās vairākkārt, piemēram, tā tiek parādīta kā mūza, kas filmas galveno varoni aicina doties jaunas ierosmes meklējumos. Burovs šo Čaka mūzu sintezējis ar itāļu gleznotāja Sandro Botičelli (*Sandro Botticelli, 1445 – 1510*) darba „Venēras dzimšana” (1485) centrālo tēlu - gari



rudi mati, smalki sejas vaibsti, kails augums, ko sedz viegli caurspīdīgs ietērps, kā arī būtiskākā līdzība – anatomiski neproporcionāli garās rokas, kas tiek attēlotas līdzīgā pozīcijā. Filmas finālā Čaka mūza tiek realizēta – tai mati nav vairs gari un vijīgi, tērps tai ir ikdienišķs, taču no ēteriskās būtnes veidola ir palicis apgarotais skatiens, neproporcionāli garās rokas, basās kājas, slīdoša gaita.

Mūzas tēls, kas ir ieguvis realizētu un reālu tēla atveidu parādās arī filmā „Pēdējā lapa”. Šoreiz šis tēls ir galvenā protagonistu ilgu objekts, kas finālā arī tiek iegūts. Ēteriskās būtnes iezīmes tiek atklātas mirklī, kad varone ir uzvilkusi sen noskatīto kleitu vietējā veikala skatlogā. Meitenei, parādoties dzīvojamā nama durvju priekšā sārtajā kleitā, pār pleciem tiek pārņemts vairākkārt pieminētais smalkais, caurspīdīgais audums, un tās gaita ir viegla un slīdoša. Tieši šajā brīdī Meidas idealizācija Sopiņa acīs iegūst augstāko punktu. Savukārt filmā „Pigmaliņš” ēteriskā būtne tiek veidota vairāk kā abstrakta kolāža. Mūzas tēls tiek atklāts kāzu ainā, kad šī būtne tiek ģērbta caurspīdīgajā drānā.

Vide režisora veidotajās filmās ieņem tikpat nozīmīgu lomu, kā atklātie cilvēku raksturi. Animācijas filmu radītā mikropasaule ir uzskatāma ne tikai kā laikmeta zīme, bet arī kā norāde, kas pilnīgāk atklāj filmas centrālo tēlu. Burova filmās vides tēls reflektē Latvijas dabas skaistumu un unikalitāti, pilsētvidi, kas atspoguļo ne tikai pašmāju pilsētu ainavas, bet arī ir iespēja sajūst Manhetenas pilsētas iespārdus un kultūras zīmes.

Ar lakonisku izteiksmīgumu filmā „Vanadziņš” tiek atklāta Latvijas zvejnieku telpa 20. gadsimta pirmajā pusē. Vientuļa koka būda starp smilšu kāpu pauguriem rada trauslu sentimentalitātes jausmu par pieticīgu latviešu zvejnieka dzīvi, kura ikdienas darbi ir vieni un tie paši. Jūra tam spēj gan dot, gan arī ņemt. Tāpat arī „Dullajā Daukā” un „Āfrikas olā” ir zvejnieku ciema atspoguļojums, kas ir uzskatāms kā latviskās kultūras zīmes atklājums.

Pilsētvides atspoguļojums Burova filmās ir plašāk izvērstas, kas arī ir pašsaprotami. Režisoram šis vides atklājums ir daudz personiskāks un tuvāks. Niansētu pilsētvides vērojumu var skatīt filmā „Mana paradīze”, kur redzama smalka robeža starp lauku un pilsētas vidi. Mājas, to pagalmi, kur bērni bezbēdīgi rotaļājas, rada jaušamu līdzību ar lauku ciemata ainavas atklājumu. Pilsētas tuvuma jausmu apliecina tramvaja sliežu satiksme, kā arī garāmbraucoši spožie automobiļi. Taču

visplašāk un detalizētāk tiek rādīta pilsēta – īpaši vecpilsēta, kas tiek atklāta ar īpaši smalku un niansētu vides refleksiju.

Rīgas motīvs A. Burova filmās iegūst īpašu uzmanību. „Umurkumurā”, „Pasakā par vērdiņu”. „Mana paradīze” pilsēta tiek atklāta kā dzīva, elpojoša telpa, kas ietver esošā laikmeta zīmes, kā arī konkrētu vietu atklājumu, piemēram, filmā „Mana paradīze”, tiek atklāts skats pie Laimas pulksteņa, kur tālumā ir redzama Latvijas Nacionālās operas ēka, ko ieskauj skvēra zaļojošie koku puduri, tāpat arī netālu esošais kanāla tiltiņš un arī šaurās, bruģētās Vecrīgas ielas, kuras raisa asociācijas ar dzīvē redzētajām. Burovs savās filmās spēj uzburt pazīstamu un redzētu vidi, tādējādi ļaujot šīs filmas uztvert daudz personiskāk.

### 4.3. Filmu vizuālā valoda

Intervijā ar publicisti un literāti Ingu Jērumu A. Burovs precīzi atklāj animācijas kā mākslas medija īpašo estētiku: „*Mums, leļļiniekiem, ar skatītāju jārūnā, tā sakot, puķu valodā, izmantojot metaforu, alegoriju, hiperbolu, simbolus. Leļļu filmās jāpasaka tas, ko nevar pateikt neviens cits mākslas darbs. Tas vajadzīgs, pirmkārt, jau tāpēc, lai žanrs attaisnotos. Leļļu filmā nevar izmantot dialogu, darbībai jābūt skatāmai. Līdz ar to katrai detaļai jābūt izteiksmīgai, jāslēpj sevī dziļš saturs. Otrs noteikums- leļļu filmai jābūt koncentrētai, lakoniskai.*”<sup>88</sup> Animācija ir mākslas forma, kas galvenokārt tiek koncertēta uz vizuālu ideju un tehniku. Filmas naratīvs tiek atklāts caur ārējo formas tēlu un vides ekspozīciju.

Režisors uzskata, ka bērni vieglāk un skaidrāk uztver vizuālo darbību nekā literāro tekstu.<sup>89</sup> Arnolda Burova filmas ir balstītas uz raksturu un vides atmosfēras smalko atspoguļojumu, mazāk lietojot tekstuālo valodu – „*Scenārijiem jābūt ļoti lakoniskiem, ar minimālu tekstu (režisors domā, ka vislabāk, ja teksta nav nemaz, jo lelles plastika pieļauj izteiksmīgi „runāt” vienīgi ar tēlainību). (..) nepieciešama konkrētība, jo tikai tad var attaisnoties lelles nosacītība. Viss jāvar parādīt darbībā. Leļļu filmas varonis nav dzīvs aktieris (..). Te katrai kustībai, katrai detaļai ir sava slodze, tuvplāna psiholoģija ir pavisam cita – emocijas izraisa nevis aktiera iejūtīgais tēlojums, bet gan mākslinieka un režisora precīzais redzējums lelles izveidojumā, tās*

<sup>88</sup> Jēruma, Inga. Par gailīti, putrainu smiltīm un entuziastiem. *Padomju Jaunatne*. 1966.08.12. 5. lpp.

<sup>89</sup> Citēts pēc: Šaitere, Tekla. Iesim leļļu pasaulē. *Dzimtenes Balss*. 1968. 05. 12. 3. lpp.

novietojumā, apgaismojumā, aktiera – lelles vadītāja meistarība.”<sup>90</sup> Viņš, savā radītajā leļļu pasaulē, tēliem ļauj caur vizualitāti atklāt filmas pamatsižetu. Leļļu kino māksla pieprasa skaidru un lakonisku kino valodu, lai skatītājs spētu uztvert un nolasīt režisora vēstījumu: „(..) ar dekoratīviem elementiem un mūziku akcentēt dramaturģiskos mezglus, pievērst skatītāja uzmanību filmas pamatjēgai.”<sup>91</sup> Varoņu raksturi tiek atklāti caur to kustību, vizuālo tēlu, tāpat vides tēlojums atspoguļo varoņa personību, vēsturisko fonu un tā konkrēto pozīciju režisora radītajā pasaulē. Burova filmās pat vissmalkākā detaļa iegūst konkrētu nozīmi stāsta atklāsmē. Piemēram, filmā „Pasaka par Vērdiņu” pirtnieks Ansis sākotnēji tiek parādīts kā puisis, kas ir ilgu un cerību pilns, dzīvo nabadzīgā pagrabstāva istabiņā, savukārt stāsta turpmākajā attīstībā Ansis tiek tērpts smalkā frakā, viņa stāja un kustības rada augstprātības iespaidu, kā arī pagraba istabiņa tiek nomainīta ar tumšu bankas kabinetu.

Lai gan Arnolds Burovs filmu vizuālās telpas veidošanā ir sadarbojies ar vairākiem Latvijā atpazīstamiem māksliniekiem, piemēram, Frančesku Kirki (1953), Gediminu Kotello (1946), Gunāru Cīlīti (1927 – 2007), viņa darbu stilistikā nemainīgi saglabājies personīgais individuālais rokraksts, kas apstiprina režisora autorību radošajā daiļradē. Burovs savu filmu vizuālajā izstrādē smalki un detalizēti vērs uzmanību formas izveidei. Filmās tapšanā nav iespējama improvizācija, jo animācijas filmā, katrs vizuālā materiāla elements ir konkrēts zīmes nesējs, kas spēj mainīt filmas vēstījuma nolasāmību.

Burovs izvairās no kino leļļu naturalizācijas, kas nespēj atklāt vēstījumu caur metaforu un zīmju valodu. Dzīvas būtnes kopija nespēj atdzīvoties: „*Acu bolīšana, mutes vārstīšana, mehānismu radīšana vaibstu spēle laupa tai patiesīgumu (..)*”<sup>92</sup> Filmās tēlu sejas izteiksmes un to kustības rada pilnīgu skaidrību. Burova filmās leļļu sejas izteiksmes galvenokārt ir nemainīgas ar lakoniskiem sejas vaibstiem, taču tēla emocionalitāte ir panākta ar apgaismojuma maiņu, lelles rakursu un kustības maiņu, kā arī tuvplānu izmatojumu – „*Arnolda Burova filmās lellēm nav mīmikas (..). Viņu sejiņas ir nekustīgas, un tomēr daudzkārt tās uz ekrāna atklājas kā psiholoģiski tēli.*”<sup>93</sup> Piemēram, Burova pirmajā filmā „Ki-ke-ri-gū!” varoņu sejas izteiksmes ir

<sup>90</sup> Augstkalna, Maija. Kā dzīvo lelles. *Māksla*. 1971/ 1 (49). 45. lpp.

<sup>91</sup> Dzenītis, Ģirts. Pa četrdesmit gadu kāpnēm. *Dzimtenes Balss*. 1980.04. 07. 5. lpp.

<sup>92</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 83. lpp.

<sup>93</sup> Turpat, 84. lpp.

nekustīgas, taču caur kustību un vides atspoguļojumu ir atklāts stāsta psiholoģiskais slānis.

Sejas dzīvība un tēla emocionālā slāņa raksturojums tiek panākts ar acu atveidojumu. Filmā „Dullais Dauka”, galvenajam varonim acis spēja izteikt viņa iekšējās pasaules būtību – lielas, zilas acis, kas veras pasaulē ar izzinošu skatienu. Savukārt pārējo tēlu acis ir mazas, neizteiksmīgas, citiem pat neskaidri saskatāmas, kas liecina par to gara nabadzību.

Režisors, turpinot izzināt leļļu kino specifiku, kā arī eksperimentējot ar tās iespējām, savās filmās ieviesa pašu nepieciešamāko sejas mīmiku izmantojumu, taču tikai centrālajiem tēliem. Filmās tika ieviestas mīmikas, kas izteica prieku, skumjas, izsmieklus un dusmas. Piemēram, filmā „Mana paradīze” Aleksandra Čaka varoņa sejas mīmika filmas attīstības gaitā ir nemainīga. Taču filmas kāpinājuma ainā, kad trīs vīri, kas pēc nakts uzdzīves, izsmej Čaku, kurš stāv ar sirdi uz delnas, ir redzamas izteiksmes pārvērtības. Čaka seja pauž dusmas, kam seko izrēķināšanās ar pārdarītājiem. Un atkal- turpinājumā varoņa mīmika ieņem nemainīgo izteiksmi. Tāpat arī cikla „Čaplāna” galvenā varoņa Sopijs sejas izteiksmes tika mainītas tikai prieka un skumju atspoguļojumam, taču citu emociju gradācija tiek veidota ar jau iepriekš pieminēto gaismu un leļļu kustības spēli.

Viņa prasme caur smalku un niansētu leļļu spēli skatītājiem atklāj bagātīgu realitātes ilūziju, kā arī raisa emocionālu līdzpārdzīvojumu. A.Burova filmās mazie skatītāji var ieskatīties pasaules daudzveidībā un sarežģītībā: „*Apbrīnojami smalkas detaļas, ar fantāziju rosinošu, no visa liekā atbrīvotu plastiku veidotas filmas — mazi emocionāli šedevri, kas iepriecinās katru, kuram ir kaut minimāla spēja uztvert skaista mirkļa romantiku. «īstais Burovs» atklājas paradoksālajā spējā ar lelli, ar tās kustību, krāsām, radīt dzīvā cilvēkā — skatītājā — noskaņu, kuru izjūt filmas varonis.*”<sup>94</sup>

Smalko miniatūras pasauli Burovam izdodas atklāt arī ar kameras kustības palīdzību. Kā unikāls piemērs kameras darbam ir skatāms filmā „Umurkumurs”, kur operators ir Miķelis Masaļskis (1943). Kadra daudzplānība veido bagātīgu iekšējā kadra dramaturģiju. Filmās lēnā darbības gaita tiek kompensēta ar smalki izstrādātu un vispusīgu vides vērojumu. Šajā filmā visspēcīgāk tiek akcentēta viena no A.

---

<sup>94</sup> Darbiņš, Valdis. Fantāzija ar lietām. *Padomju Jaunatne*. 1978.12.10. 4. lpp.

Burova raksturīgākajam stilistikas iezīmēm – tēla un vides mijiedarbība, kas centrālajam varonim piešķir pastiprinātu psiholoģisko rakstura atklājumu. Vide, kā varoņa vēlmju un esošās realitātes paudējs.

Tāpat Burovs meistarīgi organizē daudzfigūru mizanscēnas. Vienlaicīgi manevrējot ar vairākām figūrām vienas ainas ietvaros, kā arī izsekot katras figūras attiecīgajai pozīcijai, kas veido kopējo kadra dramaturģiju, tiek apliecināta Burova filigrānā pieeja darba izstrādei. Piemēram, detalizēti atklātais tirgus laukums filmā „Pasaka par vērdu” parāda bagātīgu daudzfigūru kompozīciju. Cilvēku pūļi, kas pauž savu individualitāti ne tikai ar vizuālo veidolu, bet arī ar kustību, kas atklāj sociālo statusu un figūras attieksmes paušanu.

Tā kā režisors bija muzikāli apdāvināta personība un mūzikai viņa dzīvē bija būtiska nozīme, arī viņa filmās muzikālajai dramaturģijai ir ļoti svarīga loma emocionālās noskaņas radīšanā. Muzikālais materiāls Burova filmās rada ritma dinamiku un dramaturģisko virzību. Tā iezīmē gan kāpinājuma mirkļus, kas vedina, līdz kulminējošai aintai un kam seko pozitīva un cerīga izskaņa.

Režisors sadarbojies ar tādiem latviešu komponistiem kā Ivars Vīgners (1940 – 2007), Pēteris Plakidis (1947), Zigmārs Liepiņš (1952), Raimonds Pauls (1936), Imants Kalniņš (1941), Mārtiņš Brauns (1951) un Pauls Dambis (1936). Mūzika rada noskaņu, emociju kāpinājumu, kā arī laikmeta raksturojumu un intonāciju - "(..) Burovs atsakās no dialoga, tā vietā skopi izmanto aizkadra tekstu, īpaši rūpīgi izstrādā mūzikas un trokšņu partitūru”<sup>95</sup>. Piemēram, filmu ciklā „Čapliāna” tiek izmantota tieši šim darbam komponēta Raimonda Paula džezas mūzika, kas ne tikai veido filmas muzikālo dramaturģiju, bet arī piešķir tai atbilstošu atmosfēru. Džezas mūzikas izmantojums šajās filmās pastiprina Burova atklātā Čārlija Čaplina tēla organiku, kā arī filmas stilistiku, kas ir ieturēta mēmā kino manierē.

Režisējot savas animācijas filmas, Arnoldam Burovam bija būtiski vēstījumu atklāt caur vizuālo valodu. Vizuālo zīmju tvērumš režisoram sniedz iespēju plašāk atklāt varoņu iekšējās pasaules emocionalitāti. Ar kino valodas izteiksmes līdzekļiem – tuvplāniem, apgaismojuma maiņu, muzikālo fonu, kā arī simbolu un metaforu valodu, savās animācijas filmās Burovs skatītājiem nodod koncentrētu vēstījumu, kuru nav iespējams izteikt nevienā citā mākslas izpausmē.

---

<sup>95</sup> Augstkalna. *Arnolds Burovs un viņa lelles*, 83. lpp

## NOBEIGUMS

Laikmets ir viens no galvenajiem un būtiskākajiem aspektiem, kas veidoja Burova radošo personību. Dzīves pieredze, kas sniedza gan traģiskus, gan arī prieka pilnus mirkļus, atspoguļojas viņa atstātajā radošajā mantojumā. Režisora animācijas filmās ir jaušama gan skumju nostalgija, gan arī prieks par ikdienišķo, pašsaprotamo un nenovērtēto. Burova filmas ir piesātinātas ar viņa individuālo pieredzi un emocijām, kas veidojās izdzīvojot gan personīgos, gan arī Latvijas valsts veidošanās likločus.

Pētot un analizējot Arnolda Burova biogrāfiju, kā arī viņa dzīves laikmetu, ir secināts, ka režisora personība attīstījās līdz ar Latvijas valsts veidošanos. Bērnībā tika piedzīvoti grūti brīži, kas saistāmi ar problemātiskajiem dzīves apstākļiem pēckara izpostītajā Latvijā. Grūtību pārvarēšana Burova personībā veidoja patstāvību un mērķtiecību, un tieksmi virzīties uz priekšu un neapstāties sarežģījumu priekšā. Būdams apķērīgs un talantīgs jauniešs, Burovs rada iespēju iegūt daudzpusīgu izglītību - gan mākslas jomā, gan arī daiļdārzniecībā, tāpat savu profesionalitāti pierādīja arī mūzikas jomā. Tomēr valdošais laiks arvien radīja šķēršļus viņa tā brīža mērķu sasniegšanai. Burovs bija pārliecināts, ka kļūs par talantīgu un ievērojamu mūziķi, taču, laiks darīja savu, viņš tika iesaukts obligātajā dienestā un un sapnis par mūziķa karjeru izplēnēja. Liktenis viņam bija lēmis citu ceļu.

Personiskuma aspekts Arnolda Burova režisētajās filmās ieņem nozīmīgu lomu, kas apliecina ne vien režisora kino autorību, bet arī skatītājiem atklāj tuvas un pazīstamas vides un laika tvērumu. Režisora biogrāfijas un laika zīmes izmantojumu animācijas filmās var grupēt trijās daļās – bērnības, jaunības, brieduma un laika un vides refleksijas. Kā bērnības laika biogrāfijas zīmes var uzskatīt – nabadzības un trūcīgu apstākļu atspoguļojumu, sērdienīša dzīves tvēruma atklājumu, tāpat arī piedzīvotās ganu gaitas ("Vanadziņš", "Dullais Dauka", "Kozete"). Jaunības perioda refleksijā ir iezīmēts galvenokārt tiekšanās pēc pašapliecināšanās sabiedrībā un personiskās labklājības nodrošināšanas, sapņu un vēlmju piepildījuma ("Pasaka par vērdiņu", "Umurkumurs", "Labuma meklētājs", "Sarkanās kurpītes"). Tāpat Burovs savās filmās atspoguļo dzīves morālo vērtību un uzskatu atklājumu, sludinot tiekšanos

pēc jauniem dzīves apvēršņiem un pēc sapņu piepildījuma ("Bimini", "Pigmalins", "Mana paradīze", "Čapliāna").

Vides refleksijas zīmes tiek parādītas kā pagātnes iespaidu rekonstrukcija. Filmās Burovs parāda savas bērnības laika daudzās un dažādās dzīvesvietas - pilsētu nomales, Rīgas vidī, ("Mana paradīze", "Umurkumurs", "Pasaka par vērdu" u.c.), tāpat tiek atklāti iespaidi, kas gūti no ceļojuma uz ASV ("Sapnis", "Princese un puma", "Pēdējā lapa"). Savukārt laika atklājums filmās dominē paša Burova izdzīvotās valsts varas maiņas, kas radīja sociālās un sabiedriskās izmaiņas ne tikai sadzīviski, bet arī morāles un uzskatu pārmaiņās ("Umurkumurs", "Papiņš", "Āfrikas ola", "Pasaka par vērdu", "sarkanās kurpītes u.c.).

A. Burova filmas raksturo savdabīga, tikai režisoram raksturīga leļļu plastika, kas ir saskatāma visās viņa režisētajās filmās. Tāpat viņa filmu raksturojoša maniere atklāj sarežģītas daudzfigūru mizanscēnas, tuvplāna izmantojumu, kā arī kadra daudzplānību atklājumu. Taču kā būtiskākā Burova filmu raksturiezīme ir leļļu tēli – idejas paudēji, kas tiek parādīti caur smalku un niansētu emocionālo un psiholoģisko raksturu vērojumu.

Darba izstrādes laikā ir atklātas daudzas Arnolda Burova biogrāfijas un pieredzētā laika zīmes, kuras parādās viņa animētajās filmās. Tomēr, ņemot vērā ierobežoto A. Burova biogrāfisko liecību pieejamību, pētījumā, veicot darbu analīzi, plašākā mērā ir ņemti fakti par Burova profesionālo dzīves pieredzi, viņa dzīves uzskatiem, morāles vērtībām un pasaules redzējumu.

Bakalura izstrādes gaitā tiek konstatēta A. Burova kino autorība. Režisora radošā personība ir veidojusies līdz ar Latvijas valsts izveidi un attīstību. Laikmeta pieredzētās kolīzijas, kā arī sociālā un vēsturiskā vide, radīja Burova radošo personību, kas reflektējas viņa atstātajā kino mantojumā.

## KOPSAVILKUMS/ TĒZES

1. Kā būtiskākā autorkino iezīme ir personības izcilība kā vērtības kritērijs, kas nosaka stila īpatnības - dzīves pieredze, sociāla un vēsturiska vide, kā arī uzskatu pārlicība, kas veidojusi autoru kā mākslinieku.
2. Arnolds Burovs ir kolorīta personība, kura dzīves pieredze un pasaules izjūta spēcīgi ietekmējusi un veidojusi simbiozi ar viņa māksliniecisko daiļradi. Savukārt viņa rādītās animācijas filmas ir konkrētā laikmeta ietekmes refleksija.
3. Arnolda Burova animācijas filmas caurstrāvo dzīves notikumu pieredzējums, atmiņas, vizuālie iespaidi, kas tiek atklātas kā personiskās biogrāfijas un piedzīvotā laika zīmes. Pagātnes notikumi – grūtie zēna gadi, pilsētas nomaļu idille, gūtā izglītība gan muzikālajā, gan arī mākslas sfērā, kā arī veiksmīgā pieredze Rīgas skatlogu dekorēšanā, veidoja Burova individuālo mākslas redzējuma gaumi – viņa personīgo autorkino rokrakstu.
4. Režisora radošā darbība ieviesa būtiskas pārmaiņas ne tikai Latvijas Leļļu teātra kultūrā, bet arī aizsāka un attīstīja animācijas kino mākslu Latvijā. Divdesmit piecu gadu laikā viņš izveidoja trīsdesmit piecas leļļu animācijas filmas, kas ir nozīmīgs Latvijas kultūras mantojums. Tās atklāj ne vien paša autora personības refleksiju, bet arī latviešu tautas kultūru un mentalitāti.
5. Arnolda Burova animācijas kino iezīmē trīs dzīves posmus – bērnība, kas atklāj bērnišķīgu dzīvesprieku, kā arī sūros sociālos apstākļus; Jaunības perioda refleksija - pauž tiekšanos pēc labākas dzīves meklējumiem; briedums - laiks, kad ir gūta bagātīga dzīves pieredze, taču sapņi un ilgas pēc jaunatklāsmes vēl nav zudušas.
6. A. Burova filmās kā bērnības laika refleksijas biogrāfiskās zīmes tiek pieminētas ganu gaitas, sērdienīša motīvs, nabadzīgā bērnība, kā arī nepieciešamība būt patstāvīgam un vīrišķīgam jau agrā bērnībā. Šīs zīmes



atklāj Burova dzīves pirmā posma nozīmīgumu turpmākajā personības attīstībā.

7. Jaunības laika refleksijas zīmes animācijas filmās vērš uzmanību uz modes un ārējā vizuālā tēla nozīmi personības pašapliecināšanās ceļā, kas sniedz iespēju integrēties sociālajā vidē un tiekties uz savu sapņu un vēlmju piepildījumu.
8. Vides un laika refleksijas atklāj Arnolda Burova laika pieredzējumu, kas iezīmē arī Latvijas valsts vēsturi. Filmās tiek vērsta uzmanība gan uz Latvijas kā brīvvalsts laikmeta atspoguļojumu, kurā tiek uzsvērts kapitālisma atklājums, kā arī Padomju laika refleksijas, kas pauž moralizējošu nostāju pret sabiedrības netikumiem vai arī atšķirīgumu.
9. Arnolds Burovs savās filmās izvairās no naturalizācijas. Viņš atklāj mākslinieciski nosacītu pasauli, kas nav realitātes kopija, bet gan paša režisora interpretācijas un fantāzijas apvienojums. Leļļu filmās būtiska nozīme ir vizuālajai formai, kas atklāj vēlamo vēstījumu. Figūru plastiskums, kameras kustības, tuvplānu izmantojums, virtuozu masu skati, kadru daudzplānība, kā arī detalizēts vides atklājums, rada Burova miniatūro un emocionāli daudzveidīgo pasauli.
10. Arnolda Burova radītās filmas spēj uzrunāt visas paaudzes. Filmas vēstījums ir veidots vairākās gradācijās – bērniem ir viegli uztveramas un vizuāli bagātīgas un dinamiskas darbības, bet pieaugušajiem – filozofiskas pārdomas par dzīves esību.
11. Burova filmas raksturo viņa prasme caur smalku, niansētu leļļu spēli radīt realitātes ilūziju un emocionālu līdzpārdzīvojumu, kā arī mazajiem skatītājiem paver dzīves refleksijas daudzveidību un sarežģītību, ļaujot iepazīt pasauli un sevis izprašanu tajā.
12. Burova leļļu kino ir tik specifisks un unikāls, ka nevienam režisoram tālākajā Latvijas animācijas kino attīstībā šo manieri nav izdevies atdarināt.

## APZĪMĒJUMU SARAKSTS

lpp- lapaspuse;

p. – *page* (angļu val.);

prof. – profesore;

PSRS – Padomju Sociālistisko Republiku Savienība;

u.c.- un citi.

## AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

### Literatūra:

1. Augstkalna, Maija. *Arnolds Burovs un viņa lelles*. Rīga: Liesma, 1986.
2. Avotiņa, Austra, Daina Bļūma, Asja Līdaka, Ināra Ņefedova, Edvarda Šmite. *Latvijas kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003.
3. Bleiere, Daina, Ilgvars Butulis, Inesis Feldmanis, Aivars Stranga, Antonijs Zunda. *Latvijas vēsture 20. gadsimts*. 2. izdevums. Rīga: Jumava, 2005.
4. Bleiere, Daina. *Eiropa ārpus Eiropas... Dzīve Latvijas PSR*, LU Akadēmiskais apgāds, Rīga, 2012.
5. Daukšts, Bonifācijs. *Kultūras tuvināšanās biedrība ar SPRS tautām (1929 – 1940)*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2012;
6. *Dokumentu krājums: Latvija padomju režīma varā 1945 – 2986*. Atb. red. Irēna Šnaidere. Rīgā: Latvijas Vēstures Institūta apgāds, 2001.
7. Hayward, Susan. *CinemaStudies. The Key Concept*. Second Edition. London and New York: ROUTLEGE, 2000.
8. Kravalis, Zigfrīds. *Runā kinematogrāfisti*. Rīga: Liesma, 1974.
9. Kreituse, Ilga. *Pagājušo gadu Latvija 1945 – 1990*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2010.
10. Lapiņa, Mārīte. *Latvijas kultūras vēsture 20. Gadsimta 40. – 80. gadi*. Rīga: Raka, 2002.
11. *Latvija 20. gados*. Atb. red. Rihards Bērziņš-Valdess, Sigismunds Vidbergs. Rīga: Pagalms, 1938.
12. *Latvija nacistiskās Vācijas okupācija varā 1941. – 1945. Latvijas vēsturnieku komisijas raksti*. 11. sējums. Atb. red. Andris Caune. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2004.
13. *Latvijas vēsture 20. gadsimta 40. – 90. gados. Latvijas vēsturnieku komisijas raksti*. 21. sējums. Atb. red. Andris Caune. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2007.
14. Linē, Aldis. *Leļļu pasaules goda pilsonis* Rīga: Neptūns, 2014.
15. Linē, Aldis., *Īsa pamācība leļļu mīlēšanā*. Rīga: Zinātne, 2004.
16. Pavlovičs, Juris. *Padomju Latvijas ikdiena*. Rīga: Jumava, 2012.
17. Purve, Barry. *Animation basic 04: Stop – motion*. ASV Publishing, 2010.

18. Rokpelnis, Jānis. *Rīgas iestaigāšana*. Rīga: Mansards, 2012.
19. Stam, Robert. *Film Theory An Introduction*. UK: Blackvell, 2000.
20. Šiliņš, Jānis. *Padomju Latvija 1918 – 1919*. Rīga: Vēstures izpētes un popularizēšanas biedrība, 2013.
21. Thompson, Kristin, David Brodwell. *Film History An Introduction*. Second Edition. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2003.

### Periodiskie izdevumi:

22. Augstkalna, Maija. Darbs un vērtējums. *Māksla*, 1990.04.01. 71. - 72. lpp.
23. Augstkalna, Maija. Kā dzīvo lelles. *Māksla*, 1971/ 1 (49). 46. – 47. lpp.
24. Bindare, Ieva. Filmā tāpat kā mīlestībā... *Padomju Jaunatne*, 1986.04.22. 4. lpp.
25. Briede, Dace. Šķelmīgie prieka brigadierī. *Kino raksti*, 2008/3 ( 16 ), maijs/jūnijs. 5.lpp.
26. Burovs, Arnolds. Runā kinematogrāfisti. *Kino*, 1981. g. 1. februāris. 8.lpp.
27. Darbiņš, Valdis. Fantāzija ar lietām, *Padomju Jaunatne*, 1978.12.10. 4. lpp.
28. Dzenītis, Ģirts. Pa četrdesmit gadu kāpnēm. *Dzimtenes Balss*, 1980.g. 4. jūlijs. 5. lpp.
29. Grīnvalds, Dainis. Filmas tev tagad un tev pēc gadiem. *Pionieris*. 1990.04.24. 4. lpp.
30. Īvāns, Dainis. Kustības apjaušana. *Kino*, 1978.033.01. 28.lpp.
31. Jēruma, Inga. Par gailīti, putrainu smiltīm un entuziastiem. *Padomju Jaunatne*, 1966.08.12. 6. lpp.
32. Lagzdiņa, Irēna. Sarunas par lellēm kino un citu. *Cīņa*, 1983.01.16. 3. – 4. lpp.
33. Pitruka, Ieva. Bērnība pie ekrāna. *Kino raksti*, 2012/3. 36. – 39. lpp.
34. Priedīte, Magda. Sapņos meklēt, dzīvē atrast. *Zvaigzne*, 1982.07.01. 14. – 15. lpp.
35. Riekstiņš, Elmārs. Gudrās izdomas māksla. *Karogs*, 83.11.01. 186. lpp.
36. Rudzītis, Māris. Uz ekrāna tēlo lelles. *Māksla*, 1966.10.01. 48.lpp.
37. Svarinska, Asja. Kas spēj neiespējamo sapņot... *Kino*, 1982.05.01. 15. – 16. lpp.
38. Svarinska, Asja. Lielpilsētas simfonija ar vesternisku interlūdiju. *Kino*, 1987.04.01. 28. - 29.lpp.
39. Svarinska, Asja. Sapnis. *Kino*, 1984.01.01. 13.-15. lpp.

40. Šaitere, Tekla. Darbs, iecere, filma... *Dzimtenes Balss*, 1980.g. 6. novembris. 3. lpp.
41. Šaitere, Tekla. Iesim leļļu pasaulē. *Dzimtenes Balss*, 1968.g. 5. decembris. 3. lpp
42. Viese, Ieva. Pirmie animācijā. Ģildes grupa. *Kino raksti*, 2011/3 (33). 71.lpp.

### Elektroniskie resursi:

43. Animācijas filma „Papiņš”. Nacionālais Kino muzejs. Pieejams:  
[http://www.nfc.lv/lmdb/movies/movie.php?mov\\_id=1633](http://www.nfc.lv/lmdb/movies/movie.php?mov_id=1633) [skatīts 2014, 14. aprīlis].
44. Bartele, Tatjana, Vitālijs Šalda. *Latviešu bēgļi Petrogradā (1915–1920)*.  
[www.arhivi.lv](http://www.arhivi.lv), pieejams:  
[http://www.arhivi.lv/sitedata/ZURNALS/zurnalu\\_raksti/37-70-VESTURE-Salda.pdf](http://www.arhivi.lv/sitedata/ZURNALS/zurnalu_raksti/37-70-VESTURE-Salda.pdf) [ skatīts 2014, 14. aprīlis].
45. Latvijas vēstures hronoloģija. [www.Latvija20gadsimts.lv](http://www.Latvija20gadsimts.lv) . Pieejams:  
<http://www.latvija20gadsimts.lv/apkopojums/notikumu-hronologija/> [skatīts 2014, 24. aprīlis].
46. Procevska, Olga. No rīta himna, vakarā pasaciņa. Jaunā padomju cilvēka audzināšana un mediju loma tajā. Pieejams:  
[http://www.arhivi.lv/sitedata/ZURNALS/zurnalu\\_raksti/117-137-VESTURE-Procevska.pdf](http://www.arhivi.lv/sitedata/ZURNALS/zurnalu_raksti/117-137-VESTURE-Procevska.pdf) [skatīts: 2014, 14.aprīlī].
47. Skaidrojoša vārdnīca [www.tezaurs.lv](http://www.tezaurs.lv) . Pieejams:  
<http://www.tezaurs.lv/sv/?w=autors> [ skatīts 2014,09.03.]
48. Šaitere, Tekla. *Filmās ieliku dvēselīti*. [www.diena.lv](http://www.diena.lv). 2003, 26. marts. Pieejams:  
<http://www.diena.lv/arhivs/filmas-ieliku-dveseliti-11626407>. [ skatīts 2014, 27. marts].
49. Šaitere, Tekla. *Leļļu meistars*. [www.diena.lv](http://www.diena.lv). 2005, 16. aprīlis. Pieejams:  
<http://www.diena.lv/arhivs/lellu-meistars-12375440>. [ skatīts 2014, 2. aprīlis].
50. Šalda, Vitālijs. *Latviešu bēgļi Krievijā ( 1915 -1920)*, [www.arhivi.lv](http://www.arhivi.lv), pieejams:  
[http://www.arhivi.lv/sitedata/ZURNALS/zurnalu\\_raksti/7-30-VESTURE-Salda.pdf](http://www.arhivi.lv/sitedata/ZURNALS/zurnalu_raksti/7-30-VESTURE-Salda.pdf) [skatīts: 2014, 14.aprīlī].

51. Teātra vēsture, [www.lelluteatris.lv](http://www.lelluteatris.lv). Pieejams: <http://www.lelluteatris.lv/lv/4-teatris> [ skatīts 20114,14.04.]
52. Viese, Ieva. *Latviešu animācija stāsta pasakas un smejas*, 2013, 13.marts, [www.satori.lv](http://www.satori.lv), pieejams: [http://www.satori.lv/raksts/5408/Latviesu\\_animacija\\_stasta\\_pasakas\\_un\\_smejas](http://www.satori.lv/raksts/5408/Latviesu_animacija_stasta_pasakas_un_smejas) [skatīts 2014, 24. marts].

### Filmogrāfija:

1. „Ki – ke- ri –gū!”, 1966, scen. rež., A. Burovs
2. „Pigmaliņš”, 1967, scen. A. Burovs, rež. A. Burovs
3. „Tīģeris Ņau – Ņau”, 1967, scen. A. Burovs, rež. A. Burovs
4. „Dullais Dauka”, 1968, scen. V. Belševica, rež. A. Burovs
5. „Pasaka par vērdiņu”, 1969, scen. B. Saulītis un A. Burovs, rež. A. Burovs
6. „Bums un Piramidons ”, 1969, scen. A. Burovs, rež. A. Burovs
7. „Juceklis”, 1970, scen. V. Mihailovs, rež. A. Burovs
8. „Sarkanās kurpītes”, 1971, scen. B. Saulītis, A. Burovs, rež. A. Burovs
9. „13”, 1974, scen., J. Peters, A. Burovs, rež. A. Burovs
10. „Āfrikas ola”, 1975, scen. V. Jākobsons, A. Burovs, rež. A. Burovs
11. „Umurkumurs”, 1976, scen. J. Rokpelnis, rež. A. Burovs
12. „Kozete”, 1977, scen. J. Rokpelnis, rež. A. Burovs
13. „Si- si- dra”, 1977, scen. J. Peters, A. Burovs, rež. A. Burovs
14. „Vanadziņš”, 1978, scen. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs
15. „Bimini”, 1981, sce. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs
16. „Labuma meklētājs”, 1982, scen. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs
17. „Sapnis”, 1984, scen. rež. A. Burovs
18. „Pēdējā Lapa”, 1984, scen., rež. A. Burovs
19. „Vecā sētnieka piedzīvojumi”, 1985, scen. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs
20. „Princese un puma”, 1986, scen. rež. A. Burovs
21. „Papiņš”, 1986, sce. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs
22. „Brālītis”, 1987, scen. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs
23. „Gaidīšu tevi”, 1988, scen. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs

24. „Mana paradīze”, 1989, scen. J. Rokpelnis, A. Burovs, rež. A. Burovs
25. „Spēle ar dzīvību”, 1990, scen. rež. A. Burovs

## SUMMARY

The bachelor's paper „Personality and age in Arnolds Burovs's animations” discusses the synthesis of creative work and biography of the pioneer of the Latvian animation Arnolds Burovs thus revealing the authorship of his cinematography.

During the development of the thesis, biography of the director Arnolds Burovs was researched as well as reflection of the age he experienced. Accordingly the awareness was raised about the era A. Burovs come from and how the passage of time has affected development of the author's creative personality.

A. Burovs's animations were also studied and analyzed within the framework of the paper; specific time and biographical symbols were found reflected in films created by him. The information acquired reveals a significant influence of A. Burovs personality on films directed by him and show specific features of author cinematography. The final chapter of the bachelor's paper analyzes films created by the director revealing A. Burovs's stylistic handwriting.

During the research a proof was derived concerning the specific character and uniqueness of A. Burovs cinema, which none of the directors were able to copy in the further development of the Latvian animation.