

Florin Tornea

## UN PROGRAM COMUNIST DE ARTĂ ȘI LUPTĂ

Despre turneul Teatrului Mossoviet în țara noastră și despre reprezentațiile lui, spectatorii noștri își vor aminti multă vreme cu încântare. Așa cum nu încetează să-și amintească, cu aceeași încântare, de spectacolele văzute, acum șase ani, cu prilejul primei vizite a Mossovietului la noi. Este, desigur, această încântare care nu-și stinge cu ușurință intensitatea, dovada unei prețuiri pe care, oricât de prelungi și de furtunoase, aplauzele n-au fost în stare decât s-o schițeze. La această afectivă dăinuire în timp a entuziasmului stârnit în publicul larg de arta Mossovietului, trebuie să adăugăm însă pasionatele dezbateri în jurul problemelor de măiestrie artistică, prilejuite de spectacolele teatrului, în rîndul specialiștilor, oameni de teatru. Aceste dezbateri, care s-au încins din chiar seara primei reprezentații și care au crescut în amploare cu fiecare spectacol nou, pînă la surpriza *Nevestelor vesele din Windsor*, sînt merite, fără doar și poate, unor însemnate roade în dezvoltarea mișcării noastre teatrale însăși. Turneul Mossovietului ne apare astfel, nu numai ca o mare demonstrație de artă, ci ca un nou și prețios dar creator pe care acest strălucit reprezentant al artei sovietice ni l-a adus în Luna prieteniei romîno-sovietice, și față de care elogiile ar fi înjumătățite, dacă nu s-ar însoți de o sinceră recunoștință din partea creatorilor noștri de teatru.

Demonstrația artistică a Mossovietului s-a manifestat pe planuri variate, dar mai ales pe planul preocupărilor teatrului de a fi *productiv* în raport cu misiunea lui nobilă de educador al conștiinței socialiste a omului. Ceea ce s-a remarcat în adevăr, cu precădere, în spectacolele teatrului, a fost puternica lui ancorare în actualitate și folosirea celor mai variate și originale mijloace artistice (și tehnice) în slujba actualității. Realizarea unor spectacole actuale, a demonstrat Mossovietul, pleacă de la cunoașterea adîncă și efectivă a publicului de azi — a psihologiei, a gustului și exigențelor lui morale, politice, estetice; așadar, de la elaborarea, pe măsura publicului de azi, a spectacolelor. De aci, întocmirea unui repertoriu care să răspundă prin conținutul lui celor mai arzătoare probleme ce frămîntă pe omul cel mai înaintat al zilelor noastre, omul sovietic — constructor al comunismului; de aci, fructificarea scenică a valorilor dramatice — deopotrivă contemporane, ca și clasice — în spiritul și spre satisfacția acestui om înaintat al contemporaneității noastre. De aci, eficiența netăgăduită a spectacolelor: caracterul lor popular (înțeles nu numai prin prisma însușirii lor de a fi receptibile, ci mai cu seamă prin prisma forței lor de atracție, de animare participativă a spectatorului la cele ce vede întîmplîndu-se și dezbătîndu-se pe scenă).

Din acest punct de vedere, dacă nu le-am fi văzut, ne-ar fi fost greu să surprîndem existența unui factor comun (nu doar de ordinul stilistic, al expresiei artistice, ci mai cu seamă de ordinul programatic, al repertoriului) care să lege între ele dramatizările romanelor *Bătălie în marș* de G. Nikolaeva și *Zări necuprinse* de N. Vîrta, de clasicele opere ale lui Lermontov (*Mascarada*) și Shakespeare (*Nevestele vesele din Windsor*). Căci *Bătălie în marș*, ca și *Zări necuprinse*, cu oamenii și cu problemele lor de viață pe care le întrupează și le rezolvă, sînt dramele luminoase ale unei umanități conștiente de locul înaintat pe care-l ocupă în istorie, conștiente de trîncicia structurii ei morale, de justetea și necesitatea obiectiv-istorică a tendințelor ei permanent-înnoitoare, de forța de neînfrînt care o însuflețește în realizarea propriei ei devenirii. Omul *Bătăliei în marș*, care luptă pentru depășirea stadiului actual tehnic din industria sovietică, pentru o tehnicitate înaltă, corespunzâ-

toare pragului spre comunism pe care se află ; și omul *Zărilor necuprinse*, care luptă, pe tărîmul agricol, pentru scopuri similare, sînt oameni pentru care interesele personale sînt de mult confundate și subordonate problemelor și intereselor societății, poporului. În afara societății, în afara poporului, omul e de neînțeles, ori, cel mult, un înstrăinat, un învechit. Și în orice caz, osîndit fie izolării (cazul lui Stioptkin, fostul președinte al colhozului „Munții rîpoși” din *Zări necuprinse*), fie unei strădăni de luminare și restructurare a propriei sale conștiințe (cazul lui Valgan, fostul director al fabricii de tractoare din *Bătălie în mars*). În afara societății — în afara poporului — chiar dacă hotărît să-și slujească interesele, omul e lipsit de puteri și de fericire personală. Munca și viața lui, problemele lui trebuie să se topească în munca și în viața poporului, și să se sprijine pe ele (cazul lui Bahirev, inginerul-șef al fabricii din *Bătălie în mars*, și cazul lui Hijniakov, noul președinte al colhozului din *Zări necuprinse*). Drumul spre fericire, spre realizarea omului ca om, se arată în aceste piese ale perspectivelor comuniste, ca un drum al pașilor liberi și lucizi, al orizonturilor limpezi, al visurilor care, oricît de avîntate, se confundă cu certitudinea împlinirii lor în elanul de continuă și întăritoare luptă pentru înlăturarea vechiului, a conservatorismului și pentru cucerirea noului. E drumul optimismului revoluționar, al partidului ; drumul unei lumi ce a urcat și a ajuns, după aspre încercări, pe neumblatele creste ale istoriei, de pe care privirile, întoarse înapoi, în jos, pot (și se simt datoare) să măsoare vremea și lumea depășită, de altădată.

Întunecată vreme și nefericită lume : o vreme în care legea morală era dominată de egoism și în care individul nu se realiza decît în minciună, perfidie, cinism și dezmăț, mascîndu-și în societate fața sufletească descompusă, ori, dacă avea o structură cinstit dornică de adevăr și de dreptate, își trăia viața însingurat, în revolte fără dezlegare, sau în revolte a căror dezlegare era prăbușirea în neputință și renunțare. O lume în care viața socială era o „mascaradă” amarnică (atunci cînd o priveai cu ochii propriilor ei dureri) sau un bilcîj care înfățișa spre hazul nedomolit al maselor populare, curate la suflet și cuget, trăsăturile caricaturale care au definit-o și care i-au făcut gloria, deopotrivă tristă și vrednică de rîs.

A chema privirile noastre spre această lume, în parte apusă, în parte destinată inexorabil să apună, pentru ca lumea prezentului socialist și a celui comunist, către care inexorabil ne îndreptăm, să ne apară cît mai convingător în marea și întăritoarea ei lumină : iată firul conducător care unește în repertoriul Mossovietului lucrări dramatice, aparent, atît de disparate prin conținut și stil, dar în fond atît de legate între ele prin problematica lor umanistă, cum sînt, de o parte, *Bătălie în mars* și *Zări necuprinse*, iar de cealaltă parte, *Mascarada* și *Nevestele vesele din Windsor*.

\*\*\*

Cum pot, practic, aceste lucrări, pe care — în timp și atmosferă — le despart secole, să dobîndească calitatea comună a actualității și să se impună ca pledoarii pentru aceeași cauză a Omului, a omului liber și a realizării lui în spiritul omeniei comuniste : iată a doua trăsătură nu mai puțin programatică a Teatrului Mossoviet. Trăsătură, de astă dată, legată nemijlocit de concepția artistică și de măiestria artistică a animatorului lui, regizorul I. A. Zavadski, artist al poporului al U.R.S.S., de concepția și măiestria artistică a colaboratorilor săi : Al. Șaps, I. S. Anisimova-Vulf, A. Zubov, scenografi A. P. Vasiliev, B. I. Volkov, R. Zaharjevskaja, N. Șifrin și a colectivului neîntrecut de actori ai teatrului.

Intenția unei strîne apropieri a scenei de public nu e proprie numai Mossovietului. Oricare teatru — oricare artist al teatrului — care ține la numele său, ține în primul rînd seamă de publicul căruia i se adresează și face maximum de eforturi pentru a se face înțeles de el și a dobîndi de la el prețuire, pentru a și-l apropia. Teatrul e o artă vie ; ea moare cînd se izolează ori se înstrăinează de publicul său, ori atunci cînd socotește că publicul său e unul și același, indiferent de vreme, de locul istoric și social în care acesta există. Un public abstract, ideal, absolut, nu există. A ține seamă de public înseamnă, prin urmare, a ține seamă de epoca și spiritul epocii în care s-a format conștiința respectivului public. Din acest punct de vedere, oricare teatru demn de înalta lui funcție artistică, a socotit întotdeauna drept loc comun, drept o cerință implicită a artei pe care o slujea, cerința de a fi actual. Ar însemna deci să nu putem deosebi Mossovietul de alt colectiv teatral, dacă am stabili trăsătura actualității, străduința de a se apropia de public

I. A. Zavadski



— care la el este, în adevăr, izbitoare — drept trăsătura lui definitorie. Ce amprentă proprie, distinctivă, pune Mossvietul pe noțiunea actualității, că se distinge totuși prin superioritate și eficiență, între alte formații teatrale, ca și dînsul, actuale?

Am fi ispitiți — în încercarea de a răspunde acestei întrebări — să subliniem *modalitatea* cu care Mossvietul își realizează în faptă de artă, intenția comuniunii sale cu spectatorii. Dar modalitatea aceasta — asupra căreia nu vom întîrzia să stăruim — este, înainte de toate, rezultatul expresiv al unei anumite atitudini a artiștilor teatrului față de actualitate. Și la această atitudine se cuvine să ne oprim înainte de orice.

În general, contemporaneitatea unei manifestări artistice e înțeleasă ca reflecția „spiritului epocii noastre”. Cunoscînd „acest spirit al epocii”, supunîndu-i-se, conformîndu-i-se și oglîndindu-l, artistul își revendică, nu fără o aparentă îndreptățire, dreptul de cetate printre creatorii de artă actuali: el se poate bucura că e înțeles, gustat și, ca atare, prețuit de contemporanii lui. Înseamnă însă, oare, aceasta, realmente, a fi actual? Teatrul apusean încearcă și el în fel și chip să satisfacă „psihologia”, „viziunea” despre viață și lume, „gustul” publicului său. Și, făcînd o adevărată echilibristică pe coarda „felului de a fi și de a gîndi” al omului contem-

poran, el se și pretinde un teatru contemporan. Acomodarea pasivă la un aproximativ fel de a fi al zilei, de o parte (de partea artistului de teatru), și, de cealaltă parte (de partea publicului), contemplarea pasivă — chiar dacă, uneori, însoțită de bucuria estetică a recunoașterii pe scenă a acestui „fel de a fi“ — poartă însă în ele morbul, nu o dată descoperit și comentat, al stagnării. Criza teatrului apusean bate în plinul ei în pofida tuturor meșteșugitelor eforturi ale slujitorilor lui (despre înzestrarea artistică a cărora n-avem motive să ne îndoim) de a-și mulțumi publicul, de a fi așadar actual. Care e explicația ?

Firește, explicația e complexă, și nu aci e locul să o dezvoltăm. Dar una din laturile ei o subliniem, totuși, pentru că, prin opoziție, ea ne înlesnește să înțelegem seculul actualității atât de fructuoase a artei Mossovietului.

Există două atitudini în fața vieții, a realității — în fața actualității.

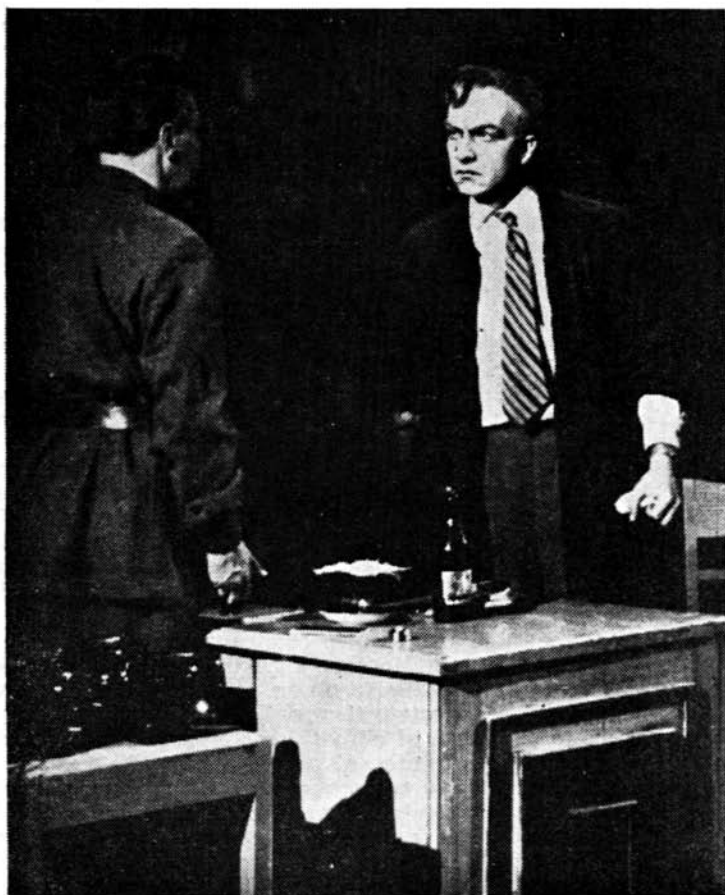
Există o atitudine burgheză față de actualitate: atitudinea constatativă, desprinsă de orice preocupare social-critică, desprinsă de simțul perspectivelor istorice, de grija de a surprinde în prezent germeii viitorului, o atitudine indiferentă, mai cu seamă față de misiunea teatrului de a influența omul spre cucerirea acestor perspective. Asemenea atitudine, cel mult „colorează“ în chip actual opera de artă. Ea este o atitudine steampă.

Există însă — și Mossovietul ne-a demonstrat-o cu pregnanță — și o atitudine activă, dinamizatoare, față de viață, față de oameni și problemele contemporane: atitudinea care surprinde spiritul epocii noastre, nu în datele lui aparente, superficiale, ci în esența lui, în devenirea lui, în tendințele lui, în datele lui cele mai înaintate. Iar opera de artă creată sub auspiciile acestei atitudini ține să oglindască aceste tendințe, aceste date înaintate. A reflecta actualitatea — a fi contemporan în reflectarea actualității — înseamnă, în baza acestei atitudini, a te așeza, ca artist, la nivelul conștiinței umane celei mai înaintate din societate, a sluji epoca și interesele epocii în spiritul acestei conștiințe. Această atitudine asigură artei o permanentă prospețime, o permanent înviorătoare nouitate și tinerețe. Această atitudine este atitudinea comunistă în fața vieții și artei. Aceasta este atitudinea Mossovietului în fața actualității. Și, însușită încă de la întemeierea lui, din primii ani de după Marea Revoluție, ea corespunde atitudinii, pe care în chip predominant o manifestă, în fața muncii și a vieții, omul din societatea sovietică de azi.

Publicul Mossovietului este recrutat dintr-o lume în care socialismul a învins pe deplin și fără întoarcere; în care aspirația spre comunism a început să devină realitate, omul sovietic aflându-se în faza construirii lui efective, practice, de zi cu zi. Este un public, mai presus de orice altă calificare, conștient de rolul creator pe care poporul, condus de partid, l-a jucat și îl joacă în marea construcție a comunismului și a corespunzătoarei înnoiri și creșteri spirituale a omului. Publicul acesta alcătuiește, seară de seară, în sala de spectacol, o parte din opinia publică — înaintată, conștientă, activă. Or, opinia publică — așa cum se subliniază și în materialele Congresului al XXI-lea al P.C.U.S. — este stimulată să sprijine opera de educare a oamenilor sovietici în vederea creșterii conștiinței și a intensificării activității lor, „de formare a omului nou în spiritul colectivismului și al dragostei de muncă, al conștiinței îndatoririlor sociale, în spiritul internaționalismului și al patriotismului socialist, al respectării neabătute a înalțelor principii ale moralei comuniste“. Spectacolul de teatru, înfățișat unui atare public, e chemat să dobândească (în cadrele și cu mijloacele specifice artei) dimensiunile și forța de înmărunțire pe care le cunosc acele forme noi de educare socială, din ce în ce mai frecvente astăzi în Uniunea Sovietică, cum sînt adunările muncitorești și colhoznice, în care se discută diferitele atitudini etice ale oamenilor în cadrul relațiilor lor de muncă și de conviețuire socialistă, cum sînt organizațiile populare voluntare menite să păzească — paralel cu organele de stat — ordinea publică, sau colectivele de judecată tovărășească ce-și spun cuvîntul lor hotărît cînd li se aduc în față fapte ce contravin moralei comuniste.

Teatrul Mossoviet își socotește publicul nu o masă amorfă de individualități, întimplător reunite pentru a asista la un spectacol (cu gîndul desfătării, ori cu gîndul de a-și îmbogăți numai, desfătîndu-se, cunoștințele despre lume și viață); Teatrul Mossoviet își socotește publicul *opinie publică*, și realizează astfel, pe un plan nebănuț de înalt, nu numai cerința prezentării în spiritul actualității a lucrărilor dramatice pe care le joacă, dar și modalitatea nebănuț de rodnică, de eficientă, a relațiilor de reciprocă înmărunțire dintre sală și scenă.

K. Mihailov (Valgan)  
și M. B. Pogorjelski  
(Bahirev) în „Bătălie  
în marș” de G. Niko-  
laeva și S. Radzinski



Contemplarea pasivă (chiar dacă animată de încântare) a celor ce se petrec pe scenă, devine aci, la Mossovieț, în adevăr, aproape imposibilă. Spectatorul este pur și simplu smuls din calitatea lui obișnuită de martor al unor întâmplări dramatice și îmbiat să se simtă parte activă în desfășurarea acțiunii, dacă nu și responsabil de orientarea ei. Ne gândim, firește, stăruiind asupra acestei însușiri, că publicul a fost una cu Autorul din *Zări necuprinse*; că, împreună cu el, a căutat în devenirea eroilor piesei, zăările viitorului uman; că publicul nu și-a lăsat doar evocate, ci a pătruns efectiv, împreună cu îndrăznețul Crainic (născocit de V. Rogov și încarnat cu o vervă neobosită și irezistibilă, deopotrivă subtilă și familiară, de A. Konsovski) în vremea și lumea de iarmaroc a *Nevestelor vesele din Windsor* al veacului lui Shakespeare. Ne gândim, firește, și la contopirea pe care înscenările lui Zavadskij (și Șaps) au izbutit s-o realizeze între public și eroii-muncitori (din *Bătălie în marș*) și colhoznici (din *Zări necuprinse*), în momentele în care masele își spun cuvîntul (în ședințe de lucru) și-și orientează propria lor devenire potrivit cu interesele majore ale construirii comunismului. Ne gândim și la hazul unanim, nediferențiat, care a unit sala și scena *Nevestelor din Windsor*, în fața farselor jucate burduhănosului cavaler Falstaff, foarte lumescului pastor Evans, ori prețiosului medic Caius. (...Cu atît mai mult cu cît, întru desăvîrșirea hazului, protagoniștii spectacolului s-au străduit, fiecare în parte și toți împreună cu Crainicul, să marcheze în limba noastră romînească momentele nodale ale acțiunilor și gîndurilor lor. Dincolo de semnul neașteptat, dar cu atît mai emoționant, al afecțiunii pe care ansamblul teatrului și-a mărturisit-o astfel față de publicul nostru, replicile, cupletele, întregul program al iarmarocului din foaier și mai cu seamă sucu-

lenta partitură a Craimicului — nu numai rostită în limba noastră, dar îmbogățite cu aluzii directe la tipuri și aspecte din imediata viață a noastră — au avut pe planul artei un efect hotărâtor în contemporaneizarea bătrânei comedii shakespeareene și, îndeosebi, în legerea spectatorilor, de comedie, de spectacol.)

Ne gândim în primul rând la aceste momente, căci ele apar mai evidente și mai spontan în amintirea noastră. Dar forța de atracție a spectacolelor Mossovietului s-a iscat — pentru că meditam acum mai cumpănit asupra lor — din chiar concepția lor, din întreaga osatura lor scenografică și din ansamblul de detalii expresive ale magistralelor interpretări actoricești care au dat și constituit viața, atât de bogată, atât de reală și atât de a noastră, a spectacolelor.

\*\*\*

Forța de atracție a spectacolelor a fost înlesnită de o economie aparentă a mijloacelor tehnice (atât în domeniul artelor scenografice, cât și în cel al artei actoricești). În fond, însă, ea a fost determinată de o mare risipă de ingeniozitate creatoare menită a lărgi aria de rodnicie artistică a acțiunii teatrale, de la emoția stîrnită, prin elemente sugestive, de o adîncă veridicitate a caracterelor umane, a atmosferei, a culorii, a ritmului, la agitarea spectatorului prin elemente de incitare directă. Aceste elemente au avut darul să-l determine pe spectator a se apropia de o anumită ambianță de viață, a o întregi cu propria lui viziune, a căuta și pretinde el în manifestările personajelor, conturul moral și filozofic, devenirea lor justă; de a afla astfel în concluziile spectacolului nu numai un mesaj, inițial pregătit de textul piesei respective și transmis treptat de desfășurarea acțiunii scenice, dar și un răspuns dat propriilor lui probleme de viață, un răspuns venit așadar dintr-o reflectare proprie asupra acestor probleme. În acest chip concepute și realizate, spectacolele Mossovietului devin actuale, nu doar cînd reprezintă stări de lucruri și oameni ai zilelor noastre, cu întrebări și convingeri, cu elanuri și năzuințe nutrite și de spectatorii noștri — oameni ai muncii —, ci chiar atunci cînd și problematica, și eroii, și climatul social-istoric al spectacolului aparțin trecutului. (Cum este cazul *Mascaradei*, al acelei întunecate povești, tratate de Lermontov în spiritul, desigur nefiresc contemporaneității noastre, decepționist-romantic.)

Aerul uzinei ori atmosfera unui colhoz, cu lumea lor variată de tipuri legate într-o comunitate de aspirații, în ciuda feluritelor lor moduri de a le atinge, ne apar, oricît de distanțate în spațiu, totuși, parcă familiare. Și în surpriza de a le vedea mișcîndu-se cu ce au frumos și poate încă urît în ele, trăim bucuria de a le recunoaște, de a simți în rațiunea lor de a fi și în destinul lor, propria noastră rațiune de a fi și, probabil, devenirea noastră însăși. Imaginea-schiță (dar atât de total sugestivă) a uzinei de tractoare, ori colturile verzi — pe cît de vii, pe atît de felurite — din parcul de lîngă uzină, proiectat în fața ochilor noștri și sugerînd, ca o reliefare, frămîntările și hotărîrile eroilor *Bătăliei în marș* (decoruri A. P. Vasiliev); ori drumul prin anotîmpuri al colhozului „Munții rîpoși“ (așa cum, cu simplitate extremă de linii și indicații decorative, ni l-a înfățișat același subtil artist scenograf Vasiliev), sînt imagini de care ne apropiem și pe care le prețuim după o confruntare a realizării artistice cu propria-ne imediată experiență.

Lumina gălbuie, de stampă prăfuită, pe care B. I. Volkov, maestru emerit al artei al R.S.F.S.R., a cernut-o asupra spectacolului de costum și culoare *Mascarada*, încîntă și uimește însă prin puterea cu care izbuteste să deștepte în spectator spiritul critic față de o experiență livrescă și să-i insuflă ca atare viață: o viață în care el pătrunde însă conștient de anacronismul ei definitiv, de caracterul ei ireversibil fantomatic. Actualitatea *Mascaradei*, așa cum ne-a fost înfățișată de Mossoviet, rezidă așadar tocmai în demonstrarea inactualității ireversibile a climatului și perspectivelor de viață care-i fac substanța dramatică. Lumina de stampă prăfuită, în care se mișcă nefericitul Arbenin și în care a fost conceput spectacolul *Mascaradei*, departe de a stinge într-o molcomă vrajă paseistă, rațiunea privitorului, i-o înflăcărează și i-o orientează, dimpotrivă, spre o permanent-trează punere față în față a trecutului cu prezentul, spre bucuria finală de a descoperi în prăbușirea lui Arbenin și a lumii lui Arbenin, argumentul prețuirii și apărării lumii de azi, a orizonturilor către care ziua de azi îl cheamă și-l înalță pe om. Regizorul Zavadskij a realizat astfel pe calea meditației grave ceea ce, pe calea vervei spumoase, a realizat în *Nevestele vesele...*: o rodnică și optimistă pledoarie pentru contemporaneitate, pentru luminoasele ei zări încă necuprinse, pentru înariparea omului în bătălia pe care acesta o poartă spre propria lui fericire.

V. P. Mareșkaia (Rakitina) și A. M. Dubov (Hijniakov) în „Zări necuprinse” de N. Virta



Nu există însă, în această contemporaneizare a spectacolelor clasice, nimic ostentativ, nimic din ceea ce reprobăm în așa-numitele actualizări (forțate, hibride, lipsite de orice forță convingătoare), întâlnite în unele spectacole ale altor regizori și actori. „Străduința noastră — a mărturisit Zavadski în una din seriile de triumf ale turneului teatrului său — este de a juca piesele contemporane ca pe niște piese clasice, pe cele clasice ca piese contemporane”. Și străduința aceasta a fost în adevăr pe deplin remarcată și aplaudată cu fiecare spectacol. Ea nu înseamnă, nici pe departe, o anulare a distanțelor, o țesere a particularităților. Semnul egalității pus între piesele contemporane și cele clasice, așa cum este înțeles și așa cum au demonstrat spectacolele Mossovietului, e pus pe două planuri: pe un plan filozofic-politic și pe un plan estetic. Zavadski înțelege opera dramatică, indiferent de momentul și maniera în care e scrisă, din unghiul de vedere al utilității ei actuale, al disponibilității ei de a sta activ și efectiv în slujba actualității.

Ceea ce incumbă unui istorician de azi, format la școala partidului, la metodologia marxist-leninistă — anume, de a da trecutului ponderea unui argument pentru înțelegerea și susținerea actualității și de a privi actualitatea în perspectiva și în desfășurarea ei necesar-istorică — Zavadski și-a însușit ca o concepție artistică și ca o sarcină creatoare în elaborarea spectacolelor lui, ale Mossovietului. El vede în opera clasică, în substanța ei umană și în problematica ei, învățăminte pentru actualitate; vede și face evidente în lucrările contemporane, substanța lor istorică și orizontul lor istoric. Pe planul estetic, de vreme ce actualul leagă și nu desparte clasicul de contemporan, el își impune sieși și impune colaboratorilor lui, folosirea cu aceiași respect față de text, a acelorași mijloace sti-

listice, a acelorași strădanii pentru autenticitate și forță mobilizatoare, în făurirea spectacolelor.

Apare aci vădită dorința, iarăși programatică, de a păstra unitatea stilistică a colectivului său artistic, a cărui omogenitate și coeziune au fost pînă acum nu o dată remarcate și elogiute. Dar despre această omogenitate nu se poate vorbi totuși, fără a vorbi în același timp despre uluitoarea pregătire artistică pentru varietate a membrilor-artiști ai colectivului Mossoviet. În adevăr, dacă poate fi dat un exemplu strălucit din care să se vadă unitatea stilistică a unei formații teatrale, manifestîndu-se în diversitate, acest exemplu strălucit îl oferă fără doar și poate Mossovietul. Ne va fi greu să pomenim în amănunt și caz de caz împrejurările (foarte dese) și numele (mai toate) ale actorilor care ne-au stîrnit din acest punct de vedere (dar, firește nu numai din acest punct de vedere) entuziasmul și — s-o mărturisim — o invidie stimulatorie. Chemați a întruchipa cu același simț de răspundere și cu aceeași înaltă pregătire, cele mai felurite chipuri și genuri dramatice; struniți însă spre o nedefectibilă solidaritate în apărarea cauzei actualității și a stilului teatrului, actorii Mossovietului ne-au apărut — de la artiștii poporului, pînă la elementele care își croiesc încă, dar cu certitudine, drum spre marea consacrare — ca încarnarea *actorului total*, în înțelesul atît de rîvnit de mai toți marii conducători de teatre. Căci, în adevăr, ceea ce ne-a apărut esențial, semnificativ și ca o trăsătură definitorie a actorilor de la Mossoviet, este, alături de excepționala lor măiestrie artistică, știința de a face față unor nelimitat de felurite roluri, lipsa aparentă de efort cu care ei trec de la comedie la dramă, de la roluri clasice la roluri contemporane.

\*\*\*

Mult întinsa și bogata arie de desfășurare artistică a lui Mordvinov e, poate, prin excelența ei, greu de folosit ca argument generalizator în această privință. Geniul artistic al lui N. D. Mordvinov, care ne-a copleșit cîndva cu interpretarea lui Othello, a creionat de astă dată în Arbenin din *Mascarada*, o traiectorie psihologică înrudită cu a tragicului erou shakespearian, dar pe liniile versului romantic în care a scris Lermontov, pe liniile unei interpretări care subliniază mai mult sensul social-istoric și mai puțin zăcămintele pasionale ale drumului dramatic străbătut de Arbenin. Apariția scenică a lui Arbenin-Mordvinov și evoluția lui voit stranie și singulară, în care sarcasmul și durerea se îngemănează cu o ascunsă dar nerealizabilă umanitate, s-au sudat organic cu întreaga lumină de amar și vetust cu care Zavadski a colorat spectacolul, fără totuși ca personalitatea artistului interpret să se fi diminuat ori să-și fi umbrat copleșitoarea ei forță emoțională.

Poate să nu fie edificator — datorită locului excepțional pe care-l ocupă în teatru — nici numele Verei Marețkaia, cea care a dat cîndva *Femeii-deputat*, aura unei întruchipări artistice ideale și care în *Zări necuprinse* a încălzit sala (cu calmul plin de fior creator al artistului pentru care viața și omul cu problemele lui nu prezintă secrete), în rolul anevoios, deși aparent liniar, al activistului de partid Rakitina, a cărui neabătută și bărbătească fermitate ideologică și politică este trecută prin filtrul sensibilității și al dorului de tandrețe al femeii care iubește. Poate nu e edificator nici faptul că artista emerită a R.S.F.S.R., V. V. Soșalskaia, în două apariții (muncitoarea Potapova din *Bătălie în marș* și Matriona Kosaceva din *Zări necuprinse*), a creionat două imagini puternice ale omului simplu sovietic, în care sugestia atinge generalizarea, căci aparițiile sînt în fond — prin structura lor morală — înrudite. Dar nebănuita ramificație a artei interpreților de la Mossoviet își reclamă sublinierea, de îndată ce vorbim, nu neapărat de artistul poporului al R.S.F.S.R., R. I. Pliatt, ce de nume din generația foarte tînără a ansamblului Mossoviet, cum sînt B. K. Novikov sau T. A. Cernova.

Pliatt a trecut cu o dezinvoltură, străină parcă de orice intenție compozițională, de la tipul citadin al Autorului (adevărată trecere pe scenă a omului din stal) la tipul bătrînului Roslavlev, șef al secției de motoare dintr-o uzină de tractoare (*Bătălie în marș*), pentru a deveni apoi, în Kazarin, un personaj al saloanelor din vremea *Mascaradei*. Între psihologia cercetătoare, plină de solicitudine, a Autorului din *Zări necuprinse*, între trăsăturile de caracter pe care anii de muncă le-au săpat pe fața lui Roslavlev și sarcasmul dublat de o ascunsă perfidie specifică, pe care se construiesc liniile morale și fizice ale lui Kazarin, sînt, nu doar deosebiri de măști și de comportamente scenice, ci deosebiri de substanță umană.



Pliatt le-a trecut însă prin sine cu o dispozibilitate proteică pe care numai autenticitatea încarnărilor și interpretării o egalează.

Aceeași proteitate și autenticitate se impun amintirii noastre și atunci când ne referim la tânărul B. K. Novikov. Trecînd de la expresia celei mai irezistibile și tineresti încrederi în viață (frezorul novator Sugrobin din *Bătălie în marș*), la polul opus, al expresiei unui scepticism maniac, propriu unei bătrîneți în care s-au acumulat multe experiențe amare, dar care mai e în stare să tresară și să se însenineze cînd i se demonstrează concret că omul poate, cu mîinile lui, să facă viața frumoasă (Nikita Srejnev „cel care neagă”, din *Zări necuprinse*), Novikov s-a arătat — nu putem vorbi altfel — un adevărat acrobat al trăirii artistice. Căci de la polul tineretii (cu ceea ce o caracterizează mai esențial) la polul bătrîneții (cu trăsăturile ei cele mai autentice), el a realizat cu agilitate remarcabilă un salt nu numai de ordinul tehnic al mijloacelor exterioare ale compoziției, ci, îndeosebi, de ordinul adîncirii emoționale. Acest salt al expresivităților contrastante se realizează, cu o naturalețe ireproșabilă, pe un fond comic, vădit propriu actorului, fond comic care nu exclude însă, ci, dimpotrivă, se lasă filtrat cu subtilitate în apele catifelate ale duoșiei.

Virtutea proteiformă, întîlnită la Pliatt și Novikov, o semnalăm cu atît mai mult la T. A. Cernova. Nu pentru că tînăra actriță ar dovedi, față de colegii ei, un ascendent, dar pentru caracterul cu totul discontinuu al diversității de roluri în care am văzut-o mișcîndu-se. Între Autorul *Zărilor necuprinse*, maestrul Roslavlev din *Bătălie în marș* și Kazarin din *Mascarada*; între tînărul Sugrobin, cel îndrăgostit de viață, din *Bătălie în marș*, și bătrînul Nikita — din *Zări necuprinse* — acrit și neîncredător în darurile vieții, sînt evident deosebiri, mari deosebiri tipologice. Aceste deosebiri de tipuri (poate cu excepția lui Kazarin) pot fi totuși cuprinse, pe planul intruchipării artistice, într-o sferă comună umană și de semnificație. Tipurile încarnate de Cernova aparțin însă, fiecare, altei sfere, atît tipologice și filozofice, cît și de expresivitate. Cernova a fost pe rînd o colhoznică — un om simplu sovietic — (Nastia din *Zări necuprinse*), o doamnă din societatea nobiliară dezabuzată a *Mascaradei* (Nina, soția lui Arbenin) și, în travesti, un serv sprînțar și plin de bun simț al aventurosului Falstaff (Robin, din *Nevestele vesele*). Colhoznică, T. A. Cernova a trecut prin scenă, fără ostentație, aducînd doar zestrea de viață și de gîndire sănătoasă a omului născut și crescut în morala sovietică. Prezența ei de sîrguitoare brigadieră și comsomolistă (dar și de soție tandră, în devenire) e episodică. Totuși, mersul ei băiețos, dar și încărcat de o feminitate șăgalnică; gestul ei brusc și vorba ei directă, dar nu lipsite de o firească sfiială și stîngăcie a vîrstei; ca și momentul dragostei împlinite pe care o trăiește exploziv, cu farmecul ingenuității celei mai autentice, se strîng într-un cumul expresiv care definește, el singur, pentru T. A. Cernova, un gen interpretativ.

Nina, soția lui Arbenin, e o femeie de seră: cu o față și o privire sensibilizate de romanțiozitatea livrescă și de artificialitatea unei lumj ce se complace în vorba căutată, în gestul studiat. Ceea ce e în Nina dor de viață curată și de sinceritate, în relațiile cu lumea, e patinat de o experiență ce se macină, însingurată, în iluzii și resemnări. Structura psihologică a Ninei e toată construită pe precauție, pe teama de a nu brusca, pe ceea ce vremea și lumea ei numeau „vague à l'âme” (plutire în ceață a sufletului), pe o indecizie moale și mătăsoasă a vieții. Mersul, glasul, gestul, privirea, durerile lui speranțele Ninei, ca și reacțiile ei în deprimare și revoltă, ca și moartea ei, fac de aceea parte — deopotrivă cu toaletele ei largi, calde și parfumat fastuoase — dintr-o concepție și un stil de viață nu numai apuse, dar de-a dreptul de neînțeles lumii în care se mișcă și trăiește tînăra brigadieră Nastia din colhozul *Zărilor necuprinse*. Întruparea unui personaj ca Nina presupunea de aceea la interpreta ei, T. A. Cernova, o zestre expresivă de alt gen decît cea demonstrată în drama lui Vîrta. Dar fixarea Cernovei, cu aceeași stăpînire remarcabilă a mijloacelor artistice, și pe un gen și pe celălalt a fost derutantă pentru spectatorul care, încîntat, căuta să recunoască în personaje și pe interpretă. Și pe bună dreptate, căci spectatorului i-a fost foarte anevoie să accepte că Nastia și Nina pot încăpea și se pot împăca, cu trăsăturile și semnificațiile lor umane și istorice atît de diferite, în bagajul expresiv al aceluiași artist.

Deruta a crescut însă cu atît mai mult cînd spectatorul a avut să vadă pe aceeași Cernova interpretîndu-l pe năstrușnicul paj al lui Falstaff, pe jucăușul Robin, peste care trece ca o undă caracterologică geniul șugubăț al feericului Puck din *Visul unei nopți de vară*; cînd a auzit vorba răspicită a Nastiei, preschimbată

În graiul aburit și aluziv al Ninei, devenind, mai departe, gîlguire mereu proaspătă de izvor al hazului și al tîflei aruncate falselor valori umane; cînd a remarcat că stîngăcia ingenuă a gestului Nastiei, trecută prin vama nuanțelor subtile și elegant-sugestive care îmbracă gestul Ninei, dobîndește deodată — în Robin — înșuririle feline ale înșinuării interesate, ori pe cele zvicnite ale capriciilor neașteptate, ori pe cele diversioniste ale gîndurilor ascunse. O strînsă, organică și fertilă îmbinare a gimnasticii celei mai pure cu mijloacele interpretative teatrale (și acestea în înțelesul deplin al cuvîntului), iată ce a fost Robin în jocul plin de suplete și de mari zăcăminte populare al Cernovei. A fost un joc care, însă, înainte de toate, îi definește măiestria pe coordonatele unui al treilea gen artistic...

Asemenea plurală față artistică nu e izolată la artiștii Mossoviețului. Am insistat asupra actriței T. A. Cernova, deoarece ea mi s-a părut mai direct revelatoare, mai concret exemplificatoare, pentru atributul de actor total în care mi s-au înfățișat actorii Mossoviețului. Acest atribut se potrivește în adevăr, dacă le-am cerceta cu de-amănuntul creațiile, și altor artiști, văzuți în roluri și piese deosebite (de pildă, Olenin sau Lavrov), și unor artiști care ne-au dăruit satisfacția unor singure interpretări majore (cum sînt Dubov, Mihailov, Pogorjelski, Zubov, Sidorkin, Sevastianova și mulți alții). Căci, forța divers ramificată — și totuși egală în intensitate și rodnicie creatoare — a actorului total se face puternic resimțită și într-o unică interpretare. Dovadă, varietatea în unitate a Crainicului (A. Konsovski) din *Nevestele vesele din Windsor*, pentru care fac una: umorul și patosul, calmul și exuberanța, detașarea aparentă și atașarea adîncă de rol, trecerea de la maniera ușoară, estradistică, la tonul grav al monologului filozofic shakespearean (vezi recitarea sonetului). Dovadă, Falstafful greoi și totuși de o incredibilă alertețe comică al lui K. Alexeev, în care bănuim, ca într-un zăcămint neexploatat sau neexploatat, existența latentă a unui nu mai puțin valoros filon dramatic. Dovadă, G. A. Slabiniak în rolul maestrului turnător din *Bătălie în marș*. Dovadă, acea neuitată missis Quikly, pe care S. Bregman a văzut-o și înfățișat-o în liniile unui comic atît de subțire și plin de neașteptate sensuri, încît, de asemenea, ne vine greu s-o socotim pe interpretă străină de resursele tragicului. Dovadă, medicul Caius în interpretarea lui S. Teiț; dovadă, Slender văzut de A. Adoskin. Dovadă, prezența vie, „interpretată“, trăită, a figurației în grupările măiestrit realizate de regizorul Zavodski în *Mascarada* și în ședințele din *Bătălie în marș* și *Zări necurpinse*. Dovadă, așadar, deopotrivă, știința de a sta în prim-planuri și știința de a se șterge în penumbra fundalurilor sau de a se integra, fără a-și pierde individualitatea, în masele umane ale scenei... Dovadă, multe alte aspecte ale artei ansamblului Mossovieț, peste care am trecut poate aici, dar pe care, în amintire și în munca lor de viitor, artiștii noștri le vor vedea reapărînd cu forță mereu pilduitoare.

\*\*\*

A sluji perspectivele cele mai înaintate ale actualității — comunismul și pacea în lume — cu maximum de măiestrie artistică, iată programul Mossoviețului. Și, în multe privințe, stimulul pe care, din cîmpul aceluiași front de luptă, l-a dăruit teatrului nostru, cu recentul său turneu. Ce semn de ultim omagiu mai potrivit ar putea mulțumi pe actorii Mossoviețului, decît mărturisirea — după încîntarea entuziastă și de lungă durată pe care au prilejuit-o spectatorilor noștri — că le-am descifrat programul și că ne străduim să le descifrăm și metoda împlinirii programului lor de artă și de luptă ?