

SENSUL PROFUND AL CĂUTĂRILOR LUI NIKOLAI PAVLOVICI OHLOPKOV

PE MARGINEA SPECTACOLELOR
TEATRULUI „VL. MAIAKOVSKI”



ronica la zi a avut înaintea noastră privilegiul de a se face purtătorul de cuvânt al spectatorilor care și-au manifestat deopotrivă cu noi entuziasmul crescînd — de la spectacol la spectacol — față de *noutatea* (aceasta în primul rînd) reprezentațiilor Teatrului „Maiaikovski” din Moscova. Subliniem, în *primul rînd* față de noutatea lor. Pentru că de aici — din noutatea construcției lor, a dimensiunilor lor, a forței lor de comunicare și de înfrîurire — credem că pot fi și se cer înțelese și prețuite tendințele și valorile artistice, originalitatea acestui teatru.

Noutatea spectacolelor a fost cu atît mai izbitoare și mai revelatoare cu cît piesele reprezentate ne erau de mult și foarte cunoscute.

Am pătruns în sala de spectacol — de ce n-am mărturisii-o? — convinși că vom asista, cel mult, la o varietate, negreșit interesantă, dar numai varietate în dozarea efectelor, în dinamizarea și ritmul acțiunilor, în formula scenică a montărilor. În privința formulei scenice ne anima de altfel o curiozitate deosebită pentru sistemul de procedee și soluții electrotehnice, de instalații și arhitecturi circumscenice, de preferințe muzical-orchestrale, procedee și soluții despre care s-a vorbit atît de mult și în care ar fi excelînd Ohlopkov.

Poate însă tocmai din pricina aceasta, pentru că fusesem preveniți, am în-tîmpinat fără sentimentul că ne izbește ceva insolit, și „puntea japoneză” care prelungeste spațiul scenic și-l unifică nemijlocit cu sala de spectacol; și prezența, fie a dublei orchestre simfonice din *Hotel Astoria*, fie a celor patru pianе — două instalate în chiar inima scenei, două în fosă — care aveau să „joace” în *Poveste din Irkutsk*; și efectele de transparentă a decorului, în *Hotel Astoria*, care proiectează o imensă stampă de epocă, închipuind harta Leningradului, închipuind în același timp pereții camerei de hotel, dar răpind acesteia intimitatea pe care o socoteam caracteristică dramei lui A. Stein; și economia, aproape pînă la anulare, a mijloacelor decorative în *Poveste din Irkutsk*, a cărei acțiune era pusă să se petreacă în cadrul nespus de aerat, dar, prin aceasta, neînchipuit de maiestuos și întins, pe care, în fundal, îl limita — ori mai degrabă îl prelungea — estompa rafinată a schițelor cenușii ce sugerau cînd cerul, cînd pădurile, cînd apele ce udă taigaua Angarei; și prezența *deschisă* și parcă descărcată de sarcini artistice a corului, pe scena aceleiași *Povești din Irkutsk*; și arhitectura de lumini care se risipeau îmbietor, cu caldă și calmă fosforescență, peste siluetele zvelte ale caselor înalte din Moscova, în *Viori de primăvară*...

Dar toate aceste elemente care „iau ochii” — și altele care, luate în sine, vorbesc în adevăr de o înclinare spre spectaculos: spre linii, volume, sonorități, lumini — ni s-au părut că, odată receptate, dispar și că, din moment și pe măsură ce ia naștere și se scurge actul — mișcarea, viața scenică —, ele se integrează, se topesc în această viață scenică. Dincolo de aparențele imediate, această

viață scenică și s-a revelat — spectacol de spectacol — ca esență a preocupărilor teatrului lui N. Ohlopkov.

Forma și dimensiunile izbitor exterioare și largi ale spectacolelor sale aspiră să dea veșmint corespunzător conținutului de idei și sentimente care, cu deosebire, îi stă la inimă — conținutul de idei revoluționare ce însuflețește contemporaneitatea noastră. Prin caracterul lui, ca și prin sensurile lui active, acest conținut aparține istoriei, epocalului, chiar când atinge cotidianul. Prin perspectivele urmărite, el angajează umanitatea întreagă, chiar când se oprește să rezolve probleme strict individuale. Pe de altă parte, forma artistică este condiționată și de momentul istoric-social, care generează respectivele idei și sentimente. Un artist de astăzi nu poate să nu țină seamă de epoca istorică a zilelor de astăzi, de cerințele acestei epoci. Iar era zilelor noastre, în care este cucerit spațiul cosmic, era comun smului în plină construcție desfășurată — măreață ca o a doua genază —, repune în valoare, pe planuri noi, dimensiunile mari ale artei: eroicul, pateticul, sublimul.* Iată de ce Ohlopkov socotește că în teatru, faptele de viață nu merită a fi înfățișate ca atare, ci, prin ele, viața însăși, cu ceea ce ea semnifică, cu adevărurile ce conține. Această viață nu poate, după convingerea lui, să fie mai organic prezentată, mai deplin elocventă, decât în forma monumentală, patetică. „În chipul acesta — afirmă el — se preschimbă ceea ce poate fi luat drept dramă cotidiană, obișnuită..., într-o tragedie sublimă, cu semnificații interesind toată omenirea“.

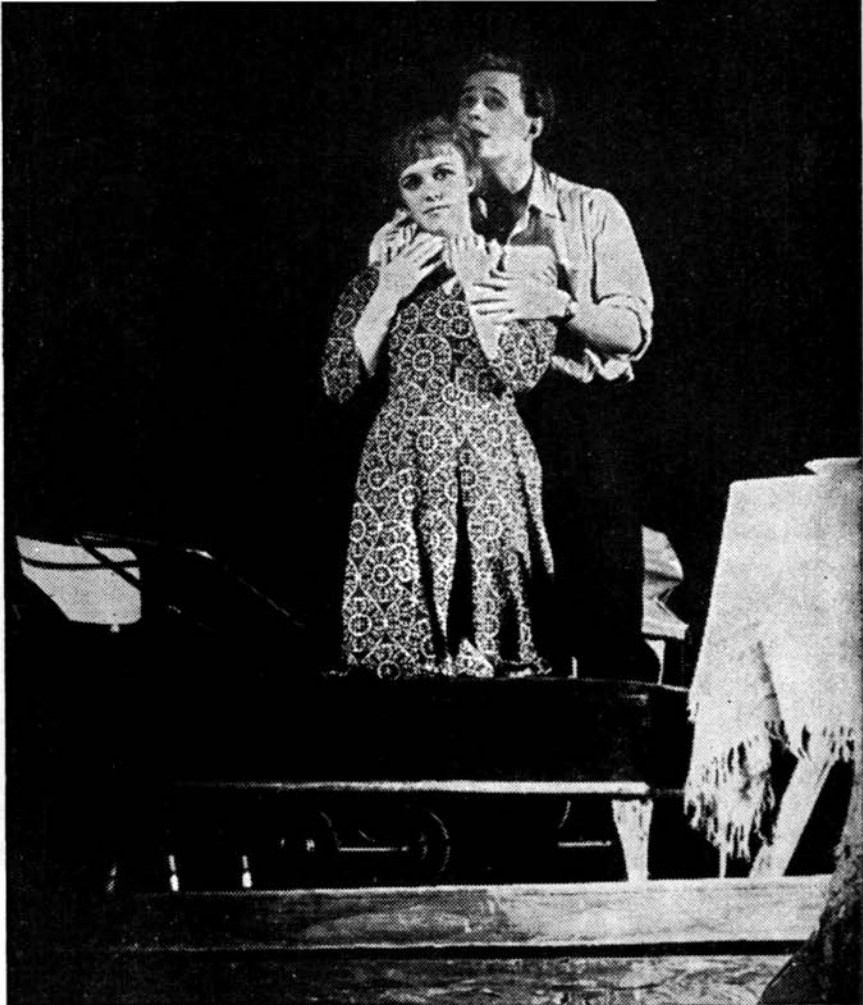
Gândit și construit la această scară monumentală, spectacolul *Hotel Astoria* ține astfel să devină un grandios spectacol de evocare a eroicei rezistențe a Leningradului asediat de dușmani. Grandiosul pornea dinafară, realizându-se din elementele scenografice imediat receptabile și se afirma de-a lungul spectacolului, cu sprijinul bogatelor rezonanțe orchestrale — grave, tumultuoase, înălțătoare — ale muzicii lui Liszt („Prometeu“ și „Tasso“) și Skriabin (Simfonia a II-a). Decorul despre care am pomenit amintea, prin proporțiile și caracterul lui de stampă, nu doar un loc geografic, ci locul și importanța istorică pe care orașul lui Petru cel Mare și al Revoluției lui Lenin le ocupă în viața și în conștiința poporului sovietic. Transparența lui, în momentele nodale ale piesei, trimitea spre liniștita și întăritoarea curgere a Nevei, netulburată, în undele ei, de nici o urgie vrăjmașă, ori profila în umbra dirijorului de orchestră ce acoperea întreg fundalul scenei, însăși umbra vie și imensă a conștiinței patriotice și a convingerii în victorie, care stăpînea și anima sufletele — sufletul — orașului. Apoi, decorul muzical se infiltra în acțiune, când evocînd, când comentînd, când zguduind ca în preajma unei grele tragedii, când ris’pînd îndoieli și înaripînd elanuri.

Impresionante prin ele însele, acestea nu erau însă decît elemente de ambianță, de punere în problemă, de înveșmîntare a ideii și vieții spectacolului. Ele erau destinate a lumina și însoți acțiunea dramatică, a o ajuta să pătrundă în conștiința spectatorului, cu aceleași dimensiuni impresionante.

Să însemne oare aceasta că protagoniștii erau scutiți de sarcini, că jocul lor — pus să se manifeste în această ambianță patetică — dobîndea și el, de la sine, liniile tulburătoare, elevația și profunzimea corespunzătoare? Desigur că nu. Actorul subordonat mediului și culorilor scenei riscă să devieze destinația misiunii lui, aceea de a întrupa și comunica viața, de a crea el, omul, mediul în care trăiește. Actorul era așadar ținut, în cazul *Hotelului Astoria*, nu pur și simplu să se încadreze în climatul și respirația scenei, ci să dea acestora justificare și o forță de comunicare sporită. Care era, în această împrejurare, sarcina ce-i revenea? Să-și trăiască, fără îndoială, cu intensitate rolul; dar să și-l trăiască proiectînd problemele individuale ale eroului întrupat, în cîmpul problemelor sociale, subliniind ideile ascunse în faptele lui de viață, străduindu-se să prezinte pe acest erou, nu ca pe o făptură izolată, robită propriului ei univers de pasiuni și probleme, ci ca pe un om care leagă pasiunile lui de gîndire și-și rezolvă problemele vieții lui personale topindu-le în marile probleme ale societății și timpului lui.

Firește, principal, sarcina nu e nouă. Teatrul realist-socialist nu se poate concepe golit de subtexte și supraprobleme sociale. Dar, în viziunea patetică a lui Ohlopkov, sarcina actorului-interpret apare cu deosebire dificilă, mai ales

* De aici, desigur, și ambiția, pe care Ohlopkov o socotește necesitate în istoria actuală a teatrului, de a sparge ca necorespunzătoare, anacronice, limitele înguste ale sălii de spectacol sau măcar ale cutiei scenice rinascentiste, înlăuntru cărora marile avînturi de azi ale spiritului uman nu se pot desfășura — după părerea sa — pe măsura lor reală.



Svetlana Mizeri (Valla) și E. E. Marțevici
(Serghei) în „Poveste din Irkutsk“

cînd ea se cere împlinită prin înariparea larg și eroic-patetică a unui text construit pe dimensiunile modeste ale unei drame de respirație intimă. În aceste condiții, mișcarea interpretului pare nevoită a se desena în linii aerate care amințesc fie emfaza, fie coturnul anticilor. Cuvîntul își pretinde și el o rostire amplă, răpîtă adesea de privilegiul nuanțelor, se complace în zonele declamației sau melopeei, solicită gestul elevat sau economia de gest, atitudinea statuar-plastică.

Acțiunea dramatică se desfășoară astfel acomodată spațiului larg deschis al scenei, deși în nici un caz supusă acestui spațiu. Dimpotrivă. În momentele nodale ale acțiunii, „scena“ era aruncată în umbră, pentru a lăsa să se impună ceea ce se cerea cu osebire intens trăit în viața eroilor, ori puternic subliniat din ceea ce ei gîndesc; pentru a marca cu precizie diferitele praguri semnificative ale dramei. Întîlnirea aviatorului Konovalov cu corespondentul militar Troian — vechi prieteni pe care-i leagă amintirile convingerilor și elanurilor comune, trăite în tinerețe ca voluntari ai brigăzilor internaționale pe cîmpurile de luptă ale Spaniei republicane — e unul din aceste puternic subliniate momente. Acțiunea dramatică propriu-zisă e oprită în loc. Cei doi prieteni se pri-

Scena nunții din „Poveste din Irkutsk“



vesc îndelung, ochi în ochi; reconstituie din priviri și din tăcere drumul de viață străbătut; își verifică reciproc inimile și gândurile de azi. Încăperea în care se află nu mai e o cameră de hotel. Și întinsul tapet-stampă, care „sparge“ pereții camerei pentru a ne trimite nemijlocit în măreția apăsată a Leningradului, își aburește culorile și reliefurile. Pe scenă se întinde — nu în văzul, ci în emoția spectatorului — câmpul tulburător de semnificații și sensuri al istoriei. Cei doi prieteni, ei înșiși, își pierd identitatea de personaje ale dramei. Din murmurul câtorva crîmpeie ale marșului ce însuflețea Spania luptătoare antifascistă, ei cresc la dimensiunile unor simboluri ale conștiinței și siguranței revoluționare în victoria finală. „No pasaran“ nu e rostite. E însă răscolitor adus — prin subînțelesul privirilor care deapănă amintiri și istorie — în actualitatea nemijlocită a Marelui Război pentru Apărarea Patriei, odată cu „explozia“ îmbrățișării bucuroase, a regăsirii pe aceeași baricadă, pe aceleași patriotice convingeri și elanuri. După aceasta, decorul își revine la funcția lui inițială și evocă din nou Leningradul; camera de hotel e iarăși cameră de hotel, Konovalov și Troian sînt iarăși personaje.

Asemenea momente-prag se înlanțuie pe parcursul spectacolului, desprinzînd, ca sublinierile într-un text de carte, esențele de lăaturalnic, semnificativ de anecdotice. Replica și gestul sau mimica se subordonează atunci ideii, interpretul ieșind parcă din relațiile și matca acțiunii scenice, pentru a întrupa, ca o coordonată dramatică nouă și autonomă, ideea. Așa ne-au apărut interpreții cuplului de tineri Iliușa și Svetlana, a căror apariție și plecare „în viață“ s-au realizat — era vădit, și cu atît mai emoționant — prin încărcarea „rolurilor“ lor (de adolescenți îndrăgostiți) cu o sarcină puternic generalizatoare. În drumul lor, pe largul pod al vieții, care lega scena de sală, i-am văzut apropiindu-se de noi ca niște flăcări proaspete ale unei umanități noi ce se constituie, nu din



amintiri, ci, măreț, din candoare, năzuințe și perspective. De aceea, vestea căderii în luptă a firavului Iliușa nu a durut numai ca o surpriză neagră pe firul relațiilor lui cu părinții și cu iubita, ci a avut darul să incendieze și în noi (ca și în lumea dramei) spuza grea de amară neîncredere în puțința unei asemenea absurde și ireversibile împliniri, cu revelația unui major și mobilizator sens uman. N-a fost nevoie pentru aceasta de mijloace expresive deosebite din partea interpreților rămași să joace „fără” interpretul lui Iliușa. „Flacăra” tinereții lui se păstra înalt și cuceritor patetică, și în lipsa lui, orientînd, spre deznodămîntul ei măreț, eroic, toată drama *Hotelului Astoria*...

La acest capitol al „umbririi” cadrului ambiant al scenei de către actori, mai pot fi pomenite la *Hotel Astoria* o seamă de alte momente. Încercăm însă aci să descifrăm arta de construire a spectacolului în concepția Teatrului „Maikovski”, căci raportat la *Poveste din Irkutsk* și, într-o anumită privință, chiar la comedia *Viorilor de primăvară*, spectacolul *Hotel Astoria* ne-a copleșit, cu toată puternica lui fremătare umană, prin factura lui exterior grandioasă. N. P. Ohlopkov a răsturnat pare-se textul lui A. Stein, dorind să plaseze în prim-plan ceea ce acolo exista în fundal, să exprime cu vigoarea limpede a proclamației, sensuri fie ascunse, fie doar sugerate în piesă. Tendința patetică este evidentă. Dar pateticul se încearcă a fi ridicat pe planul sublimului, parcă împotriva, dacă nu a dramei, a resurselor patetice ale textului dramei. De aci, senzația unor anumite goluri, a unei discontinuități, uneori a unei curgeri paralele a liniei umane-actoricești și a acelei plastic-muzicale, în spectacol. De aci, poate, justificarea necesității anumitor momente, subliniate ca niște concluzii-mesaj, înălțate, peste text, în zonele simbolurilor.

Problema de aderență creatoare a regizorului la text? Poate. Dar aceasta ar fi prea puțin. În fond, e problema materializării unei puternice convingeri

artistico-ideologice. Rezolvată, cu *Hotel Astoria*, în parte, ea este rezolvată în neîncetată căutare, cu pasiunea clocotind după nou și desăvîșire, în celelalte spectacole.

E neîndoios că această pasiune a noului, alături de concepția patetică a reprezentării actuale a lumii în teatru, stă programatic (nu doar temperamental) înrădăcinată în munca și realizările lui Ohlopkov. Programatic, în sensul indicat de Maiakovski. Căci, regizorul și-a însușit, cu supunerea plină de adîncă încredere și dragoste a emulului, nu doar ideea teatrului „lupă care mărește” și a scenei-tribună de agitație, ci și, în general, programul poetic al cîntărețului „în gura mare”. Noutatea: „condiție preliminară a oricărui produs poetic”, este unul dintre principiile esențiale care au călăuzit creația lui Vladimir Maiakovski. Nimeni nu va putea tăgădui substanța poetică a teatrului, calitatea lui de a fi un produs poetic. Și, cu deosebire la Ohlopkov, sentimentul esenței poetice a misiunii sale artistice e vădit. „Intenția poetică a autorului” dramatic stă, în momentul cînd gîndește un nou spectacol, pe același plan cu ideea dramatică pe care dramaturgul o exprimă. Logica vieții, topită în poezie, iată ecuația de la care pornește Ohlopkov. Dar dacă viața e una, expresia poetică o luminează, de la regizor la regizor, în chip diferit și-i descoperă laturi diferite, noi. A căuta așadar noul și a-l exprima nu este o căutare goală a formelor, ci preocuparea de a lumina în chip adecvat laturile noi ale vieții descoperite de dînsul în creația poetică a dramaturgului.

Comedia *Viori de primăvară* a putut dobîndi astfel farmecul unui modern madrigal dramatic și muzical, închinat Moscovei zilelor noastre, prin așezarea în subsidiar a elementelor propriu-zis comice și prin punerea în lumină, puternică și statornică, a elementelor de atmosferă. Scena e îmbăiată în lumină — cînd solară, cînd selenară — și lumina aceasta patinează cu discreție șagalică nu numai unghiurile unui întins cvartal de locuințe moscovite, ci cu deosebire fețele, și faptele, și

ARTIȘTI AI TEATRULUI „MAIAKOVSKI” DIN MOSCOVA

văzuți de

Silvan



M. M. Strauh (Șahmatov) în „Viori de primăvară”



A. S. Lazarev (Viktor), Svetlana Mizerli (Vallia) și E. E. Marșevici (Serghei) în „Poveste din Irkutsk“



A. A. Hanov (Konovalov), B. N. Tolmazov (Troian) și B. I. Levinson (Batenin) în „Hotel Astoria“



L. N. Sverdlin (Petrișcev), V. M. Orlova (Katia) și T. M. Karpova (Alevtina) în „Viori de primăvară“

gîndurile locatarilor. O aură muzicală (Soloviov-Sedoi) se asociază luminii, la fel de discret șăgalnic, în opera de învăluire a personajelor. Iar personajele „plutesc” în această atmosferă a totalei lipse de ostentație, ridicînd comicul (ce s-ar fi pretat foarte bine la buf) la înălțimea sugestiei comice, tratînd situația fără șarjă, iar caricatura — în schiță, fără grotesc. Și totuși, e vervă și trepidație în acest spectacol, primejduit, am fi spus, de unduirea idilismului, dacă n-am fi fost inexorabil cîștigați de *noutatea* tandră a madrigalului, introdus cu nespusă sensibilitate poetică în construcția lui de lumină, de melodie și de qui-pro-quouri. Și iarăși, nu noutate formală: „viața” de pretext a comediei se pierde, la lăsarea cortinei, pentru a ne lăsa în inimă imaginea altei vieți — plină de seninătate, de lumină și de frumusețe: a Moscovei și a oamenilor ei.

S-a petrecut, în aparență, și în cazul *Viorilor de primăvară*, o substituie de planuri. Și parcă tot prin acordarea unei valori dominante ambianței scenice. Dacă asemenea substituie s-a petrecut (și dacă ea s-a petrecut în acest chip), ea a fost însă vădit mai organic gîndită și rezolvată. Ideea majoră și nu lipsită (deși prin incidentă) de patetismul propriu artei lui Ohlopkov: *Moscova și oamenii ei* — nu se vrea impusă plastic și muzical, din capul locului (ca ideea monumentală a *Leningradului în luptă* din *Hotel Astoria*). Ideea este infiltrată aci în toate țesuturile spectacolului, inclusiv, îndeosebi, în țesuturile lui umane, în interpreți. Și crește așa — treaptă cu treaptă (fără opriri subliniate) — pentru a se constitui, în final, într-o imagine clară, deplin unitară.

În ambele spectacole, imaginea menită să îmbrace și, în același timp, să dezvăluie drama, se constituie mai mult din soluții scenografice, sugestive, și mai puțin din decoruri ilustrative, propriu-zise. Această sugestie plastică și coloristică — imobilă — se întregește prin sugestia sonoră — schimbătoare — a muzicii. Nu a acompaniamentului ilustrativ-muzical, ci a încorporării muzicii în problematica spectacolului, în zăcămintele lui cele mai adînc tulburătoare, sau în zborurile lui înalt involburate. Imaginea vizuală (plastică, culoare, volum) se asociază, se întregește cu această imagine nouă (nouă, nu doar formal și tehnic) a melosului, realizînd din această înmănunchere, imaginea teatrală în măsură să materializeze, să dea forță de pătrundere, marilor idei și marelui avînt patetic, pe care, și pentru care, au fost construite spectacolele.

Dacă în primele două spectacole, imaginea teatrală era dominată totuși de factori scenografici, copleșind uneori prezența și evoluția factorului dramatic-uman, iată că în *Poveste din Irkutsk* am văzut ambianța și imaginea teatral-scenică închegîndu-se în covârșitoare măsură din prezența și evoluția actorilor.

Ohlopkov pomeneste într-un loc al bogatului său apolog închinat „convenției” în teatru, despre marele Talma, care cerea actorilor să vadă totul din ceea ce vorbesc în monoloagele lor. Această putere de imagine a actorului — necesară firește pentru realizarea unei expresivități artistice cît mai puternice — devine, ca expresie, element de sugestie, de propulsare a puterii imaginative, pentru spectatorul care poate astfel „să vadă” la rîndu-i „tot ce aude din gura actorului”.

Locul de joc al actorilor în *Poveste din Irkutsk* este redus la un podium, golit de orice element decorativ, și la puntea de flori, de asemenea nudă. Cînd și cînd, o masă, un scaun, o bancă, o „sugestie” de copac, apar, mai mult ca puncte de reper în largul spațiu scenic, acesta ocupat de două plane și de scaunele pe care — cînd nu participă la acțiune — șade corul. Departe, la orizont, se profi-

Scenă din „Hotel Astoria”





Finalul din „Hotel Astoria“

lează în neguri cenușii, abia creionate, imagini felurite din ținutul ud de Angara. Ambianța scenică, imaginea locului și timpul acțiunii, care, în celelalte spectacole, se realizau vast și bogat (chiar dacă tot pe planul sugestiei), cu resurse dominant scenografice, cade acum în sarcina corpului de interpreți. Nici măcar orchestra (dublă în *Hotel Astoria*) nu mai e chemată să ocupe, cu polifonia ei complexă, vreun loc în ansamblul de imagini al spectacolului. Interpreții, ca și singuri, sînt trimiși să închege cu vocea și gestul lor — numai cu ele — cadrul naturii, al muncii, al vieții în care se proiectează și se desăvîrșesc marile destine ale eroilor *Poveștii din Irkutsk*. Mai mult, sputurile de lumină îngrădesc de astă

dată, și ele, rîndul de desfășurare al actorilor, nevoiți a juca mai fiecare, și mai totdeauna, rînd pe rînd, unul cite unul. Rar, în grupuri. Doar efectul răscolitor al cite un pasaj din „Prometeul“ lui Skriabin, izvorît din cele patru plane ce înrămează locul de joc, punctează și întărește cu o forță lapidară și cu ecouri nebănuit pătrunse de spiritul și drumul *Poveștii*, fapta de artă și de sugestie a interpretelor. Doar pianele; în trei locuri, și gravitatea prelungă a tuburilor de orgă; și, în alte două sau trei momente, un timpan care anunță, detunînd, apariția pe podium a unei fețe de erou.

Este o economie de mijloace tehnico-scenice cu care nu ne obișnuise în primele două seri, Ohlopkov. Este economia mării, profund tulburătoare simplități. A simplității care singură poate da măsura patosului la care aspiră principalul regizorul, și aci, mai ales, în *Poveste din Irkutsk*, neapărat necesară pentru a extrage din ea — nou și revelator — esența măreț tragică și măreț prometeică pe care regizorul și actorii izbutesc s-o extragă.

În adevăr, goliță de accesorii decorative — dar nu pînă la eludarea timpului și locului în care se petrece; în schimb, cu bogatele ei zăcăminte emoționale, din plin folosite, *Poveste din Irkutsk* și-a văzut crescute cunoscutele ei implcații filozofice, umaniste, pînă la o dezbateră pentru care palpitanul, cutremurătorul și elevația sublimă sint termeni ce pot sta nestînjenți alături de ea, ca s-o califice.

Ohlopkov și colaboratorii lui — actorii — au degajat textul lui Arbuzov de tot prisosul nuanțelor centrifuge și al amănuntelor mărunț anecdotice; au încercat aceste amănunte, cînd a fost nevoie, cu semnificații, și au izbutit astfel să împingă fabula în spatele ideilor pe care le conține, pentru a le juca și a le face pe acestea, cu precădere, evidente. Drumul Valiei nu e un destin personal; nici cel al lui Serghei, nici cel al lui Viktor. În ei se încarnează și se dezbate ideile dragostei, ale vieții, ale morții — ideea devenirii omului. Întrebările lor sint puse azi (ele nu poartă sterilitatea problemelor și sentimentelor „eterne“); iar răspunsurile lor poartă de asemenea pecetea contemporaneității celei mai vii, celei mai reale, pecetea răspunsurilor ideologiei și eticii comuniste. Conștiința lor stă străjuită de luciditatea, de freamătul și comentariul corului. Nu străjuită, ci însoțită. Căci, corul nu este o entitate pasivă în spectacol, ci una activ participantă la tot procesul de devenire al eroilor. Iată corul — actori sau oameni din stal? — luînd parte, contopit cu tovarășii lui Serghei, la bucuria nașterii copiilor lui. Iată-l apoi deplîngînd cu Valia pierderea lui Serghei. Corul e palpitanul vieții, în jurul și în cugetul eroilor.

Și eroii: Valia este ea, în adevăr, o „fișneată“? Ori ascunde în exuberanța ei ușuratică fiorul amar al unei singurătăți de care nu știe cum să scape, pe care vrea să și-l ascundă? Viktor e realmente indiferent la dragoste, la propriul lui rost în viață? Serghei e în adevăr destinat izolării de freamătul lumesc? Scena din ziua falsei aniversări a Valiei începe să ne edifice. Sint toți trei de față. Fiecare cu problemele lui de viață, acut resimțite, dar nemărturisite. Cu ușurătatea ei de fișneată, Valia citește scrisorile anonime de dragoste și de îndrumare a vieții și inimii ei. Anonime?, în adevăr anonime? E în scenă un joc subtil al chitarei care trece din mîină în mîină, pentru a se opri, strunită ca de o sfișiere, în mîina lui Viktor. Valia schițează în cîteva rînduri un dans ciudat, mai mult lăuntric, al nervilor. Apele stau să se reverse. Un cuvînt doar, și zăgazul s-a spart. Iar Viktor — dragostea declarată a Valiei — spune cuvîntul nedorit. El lasă loc — ușurătate sau joc al încăpățînării ușuraticе? — lui Serghei-omul, în inima și în destinul ei. Destinul ei? Nu și al lui Serghei? Nu și al lui Viktor? Ce drojdie amară zace sub spuma de veselie hohotită, cînd — noaptea, la lumina focului de tabără — are loc nunta Valiei cu Serghei? Ce ascunde tulburătorul dans al lui Viktor în cinstea Valiei, privirile lui țintă asupra ei, înaintarea șerpească spre ea, înconjurarea nebunească, ca într-un brîu de foc, și dispariția lui, apoi? Și ce ascunde, în dulcea lui tristețe unduioasă, valsul cu care Serghei și Valia, în vîlul ei larg de mireasă, urcă, urcă, spre înălțimi, pentru a coborî în aceeași tristă unduire a valsului, în patul nupțial? Valia crește prin Serghei, la bucuria de a nu mai fi singură, de a trăi, de a avea un cămin, copii și soț. Apoi, Serghei nu mai e. Nu mai este decît amintirea lui, nu mai sint decît urmele mării lui omenii în suflul ei, nu mai e decît prezența lui de zi cu zi, acum, doar din umbra pozei sfātuitoare. Mai e și lumea lui: brigadierii. Și convingerile lui: demnitatea muncii, cinstea comunistă. Și Viktor. Viktor, care n-a plecat. Dar care nu mai e Viktor. Care, acum, după plecarea lui Serghei, începe

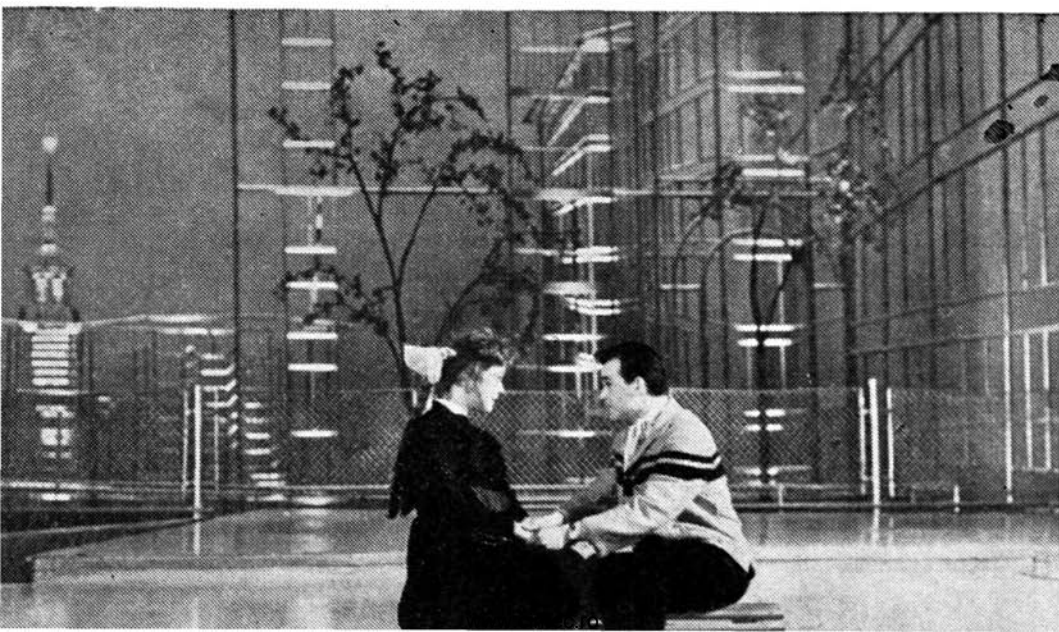
să semene cu Serghei : gindește ca el, vorbește ca el, acționează ca el — comunist. Și apoi : primul salariu, din munca proprie. Și fuga în ploaia marii fericiri de a trăi, de a putea trăi fericită, în ciuda și împotriva morții. Și un Viktor, lăsat în pragul unei mari și luminoase așteptări...

Sînt momente de neuitat d'n spectacolul lui N. P. Ohlopkov. De neuitat, pentru plasticitatea imaginilor. Realizate de actori. De neuitat, pentru elocvența lor, pentru pateticul lor. Momentele se pretind amintite unele după altele, pentru că ele desenează la un loc destinele umane ale piesei. Actorii nu se dăruiesc total la cea dintîi apariție. Ei cresc, în văzul spectatorului, la tipul de eroi pe care-i interpretează, pentru că tipurile respective de eroi sînt toate un proces de transformare a conștiinței, mai mult și mai semnificativ decît prezențe umane, fiziologic și psihologic determinate.

Nu putem să trecem cu vederea rolul pe care publicul îl ocupă nu numai în destinația pe care Ohlopkov o dă fără echivoc teatrului, dar și în construcția operei sale teatrale, ca atare. A comunia publicul cu scena este un deziderat care nu aparține numai lui Ohlopkov. Teatrul de azi, cu funcția social-educativă pe care a dobîndit-o, nu poate păstra bariera de ieri între stalurile ce priveau pasive la întîmplările ce li se înfățișau dincolo de rampă. El cată să miște, să pună pe gînduri, să determine la acțiune pe spectatori. Agitînd, teatrul realizează astfel o primă comuniune — de la scenă la public. Modalitățile agitației teatrale pornesc — în genere, tot dinspre scenă — de la textul dramatic, de la elocvența scenografică, de la măiestria actorilor și ajung, sub o formă sau alta, pînă la apropierea nemijlocită a acestora cu publicul (actor comperînd cu sala, urcînd din sală pe scenă, coborînd de pe scenă în sală etc.). O asemenea modalitate, spărgînd, e drept, canoanele obișnuite, dar adăugîndu-se doar ca un mijloc nou de apropiere între lumea scenei și lumea sălii de teatru, este și „puntea japoneză“, introdusă de Ohlopkov în spectacolele lui și despre care s-a vorbit și se vorbește din abundență.

Ni se pare însă că noutatea pe care Ohlopkov o aduce în problema relațiilor dintre scenă și public rezidă principial în dorința de a realiza o legătură activă, creatoare, care să pornească și de la spectator la scenă. Nu pot agita efectiv pe spectator, dacă nu-l cointeresez în problemele spectacolului, pare a zice Ohlopkov. Și această cointereseare el o vede cu precădere în darurile sugestiei, incitatoare la gîndire, la imaginație. Spectatorul pus să împlinească cu puterea lui imaginativă indicațiile sugerate de scenografie, ori de interpreți, se descoperă participînd, el însuși creator, la spectacol, la problemele și mesajul lui și află în această solicitare a puterii lui imaginative, nu numai prilejul unei îmbo-

S. M. Nemoliaeva (Mașa) și I. N. Eršov (Goșa)
în „Viori de primăvară“



găfiri intelectuale, ci și „una din cele mai mari încântări“ estetice. Asemenea încântare îi este răpită, arată Ohlopkov, în teatrul care îi pune în față „totul mestecat dinainte“, care-i spune totul, lenevind-u-i spiritul și răpindu-i bucuria de a realiza, cu propria lui minte și fantezie creatoare, adevărul artistic la care năzuiește.

Am putut observa, în toate spectacolele, caracterul sugestiv al imaginii teatrale, creat de Ohlopkov. Dar dintre cele trei spectacole văzute, *Poveste din Irkutsk* ne-a apărut cu deosebire demonstrativă în această privință. Simplele indicații de ambianță care porneau de la câteva elemente de recuzită, pentru a se reliefa în darurile „decorative“ ale cuvîntului și gestului interpreților, au făcut (prin solicitarea evidentă a spectatorilor de a le împlini, cu imaginația lor, formele, dimensiunile, culorile, locul lor de joc) ca spectacolul — într-o vastă unitate creatoare, realizată printr-o participare comună la problemele spectacolului — să se nască și să crească și cu contribuția publicului.

Amintirea acestei unități dintre publicul nostru și artiștii Teatrului „Maiakovski“ nu se va șterge cu ușurință. Nici mesajul creator pe care colectivul Teatrului „Maiakovski“ ni l-a transmis. Acest mesaj vorbește de o sudură puternică, artistico-ideologică, între regizor (și colaboratorii săi principali Elena Zotova și Vladimir Dudin) și actori; despre omogenitatea stilistică, existentă între actorii de diferite vârste și diferite formații și școli artistice; despre darul actorilor de a trăi, cu aceeași vibrație și măiestrie artistică, pe o nespus de întinsă claviatură de genuri dramatice și roluri.

E greu desigur, din interpretările în care i-am aplaudat, să realizăm distincții și caracterizări absolute. Cum poți aprecia la justa ei valoare o personalitate ca a lui Maxim Strauh, cu bonomia sa dezinvoltă, cu care a creionat pe scriitorul comper Șahmatov (*Viori de primăvară*), realizînd o mică bijuterie a genului, cînd știi că el a întrupat deopotrivă și succulente figuri maiakovskiene, și uriaș dificilul chip al lui Lenin? Ne e greu, de asemenea, să dăm calificative lui Lev Sverdlin pentru savuroasa schiță creionată în aceeași comedie, cu personajul Petrișcev, cînd palmaresc său nespus de bogat se întinde de la cele mai variate roluri de oameni ai actualității noastre, pînă departe în lumea marilor compoziții ale tipurilor clasic-universale. Și ne e, în sfîrșit, anevoie, să ierarhizăm și să epuizăm aci numele tuturor componentelor colectivului. Se cuvine oare să pomenim pe A. A. Hanov — cu simplitatea lui expresivă, dar totdeauna diferită, în cele trei roluri în care l-am văzut: Konovalov (*Hotel Astoria*), Varvaruk (*Viori de primăvară*) și Serdiuk (*Poveste din Irkutsk*) — înainte ori după Tolmazov, vigurosul interpret al corespondentului Troian din *Hotel Astoria*, ori înainte ori după Tatiana Karpova, volubila și viteaza Linda din *Hotel Astoria*, îndrăcita Alevtina Nikolaevna din *Viori de primăvară*? Să uităm a sublinia succulența irezistibilă, dar lipsită de orice artificiu, a Verei Orlova în inginereasa cu chitară Katia Donțenko din *Viori de primăvară*? Cui să întrezărim mai grabnic o carieră strălucită? Tînarului E. E. Marțevici, Hamlet și purul Serghei Sereghin? Actriței S. N. Mizeri, Valia, care a știut să treacă atît de emoționant de la tonul zburdălniciei ușurate la calmul dragostei, de aci la prăbușirea în durere, și apoi la înariparea încrederii în sine? Sau poate cuplului cuceritor de ingenuitate — Iliușa și Svetlana din *Hotel Astoria*, pe care l-au interpretat I. B. Suvalov și S. E. Borusevici? Sau poate lui A. S. Lazarev, cel care l-a trăit cu atîta bogăție interioară pe Viktor din *Poveste din Irkutsk*?

Au fost roluri mari și roluri mici în spectacolele Teatrului „Maiakovski“. Și roluri de figurație și de cor. Cum am putea, dintr-o singură întîlnire, să-i știm pe toți și să-i prețuim altfel decît într-o aceeași mișcată amintire, mulțumindu-le lor și lui N. P. Ohlopkov pentru serile de înaltă artă, nespus de bogate în învățăminte artistice, cu care au lăsat, la noi, să cadă cortinele stagiunii.