

## Izbînzi de neîntrecut

Înainte de a ne apropia de analiza spectacolelor Teatrului Academic de Artă „Maxim Gorki” din Moscova (M.H.A.T.), se cuvine a aminti, în câteva cuvinte, curente și sensul lor, care în mai bine de un veac au lucrat la realizarea și fixarea celei mai desăvirșite formule de teatru. Rod al unei pasiuni și dăruiri innăscute ale poporului rus pentru arta scenei, cit și al încrederii neștrămutate în valoarea și eficacitatea ei socială, precum și al unor experiențe venite de departe și împlinite de doctrine succesive, de gândiri adinci, sistematizate, asupra artei spectacolului, realizarea de astăzi a M.H.A.T.-ului păstrează în ea și temelia de nezdruncinat a realismului marilor actori ruși de la „Teatrul Mic” din Moscova, din a doua jumătate a veacului trecut, și zbuciumul și doctrina unui A. N. Ostrovski pentru un teatru național popular rusec, dar mai ales experiența unică a celui care a topit toate tradițiile și a creat o orientare și o învățătură nouă: K. S. Stanislavski, în unire cu V. I. Nemirovici-Dancenko, la conducerea „Teatrului de artă” fundat de ei.

Marile nume ale teatrului rus realist: un Mocealov, un Șcepkin, un Prov Sadovski, un Martinov și-au găsit pină astăzi în V. I. Stanișin, P. V. Massalski sau A. N. Gribov pe continuatorii lor firești. De asemenea, doctrina încheșată parțial a lui Ostrovski (A. N. Ostrovski: *Despre teatru*. Însemnări, discursuri și scrisori, în redactarea lui G. S. Vladikin. Isskustvo, 1941), precum și definirea precisă a realismului în opoziție cu naturalismul Meiningilor, formulată de același mare creator al teatrului realist popular rus, a rămas în bună parte în aplicata experiență a urmașilor. „Adevărul interior” al lui Ostrovski avea să corespundă mai tirziu într-o formă mult mai limpede, mai evoluată, firește, „realismului lăuntric” găsit de Stanislavski în lucrările sale de laborator teatral.

Am însemnat aceste amănunte pentru a arăta valorile și tradiția care stau astăzi cristalizate în realizările firești pare-se la prima vedere ale minunatelor spectacole ale M.H.A.T.-ului, în realitate un vast corp de doctrină, controlat permanent de experiență și de viață, o gândire de estetică realistă, nedespărțită nici o clipă de realitatea însăși. Teatrul Academic de astăzi de la Moscova, exponentul teatrului clasic rus de odinioară, ca și reprezentantul de frunte al teatrului sovietic al prezentului, este singurul care să posedă acest tezaur unic și prețios.

Numai în felul acesta, adăugându-se o disciplină conștientă, un consens nemai-întilnit al colectivului de la M.H.A.T., o conștiință despre chemarea socială și demnitatea profesiunii actricești, se poate explica nu numai realizarea de mare artă a spectacolelor, dar și păstrarea lor mai ales în echilibrul și măsura în care au fost realizate. În fața acestei izbutiri unice, se infirmă toate teoriile care



Scenă din „Orologiul Kremlinului“

a fost cu grijă compus din momentele reprezentative ale dramei ruse. O lucrare sovietică, care povestește despre anii frământați, de consolidare, ai țării noastre sovietice: *Orologiul Kremlinului*; o comedie clasică a celui mai mare scriitor: *Roadele învățaturii*; o piesă din opera scriitorului care a dăruit Teatrul de Artă cu multe succese, dar a și fost lansat de el: *Trei surori*, și în sfârșit, fragmente dramatizate din două mari lucrări epice de valoare universală, scene din *Anna Karenina* și *Suflete moarte*. Așadar, rind pe rind, Lev Nikolaevici Tolstoi, Anton Pavlovici Cehov, Gogol și N. Pogodin ne-au fost înfățișați. Să urmărim spectacolele în ordinea reprezentării lor.

*Orologiul Kremlinului* este o vastă narațiune în forme dramatice. Ea își situează acțiunea în anul 1920, an încă foarte greu în încheierea ca stat a tinerei Uniuni Sovietice. Aceste greutăți ne sînt prezentate în diversitatea lor și sînt duse pe scenă de diferite personaje, purtătoare ale tuturor problemelor de creștere în noul stat. În centrul piesei, se află figura lui Lenin, care aduce nu numai marele gînd organizatoric, dar și neîncetatul imbold pretutindeni. De la inginerul Zabelin, mare savant în domeniul electricității, care n-are încredere în comunism și vinde țigări în forfo-teala pestriță și tragică de lingă Poarta Iver, din Moscova, și pînă la scriitorul străin, care și el își manifestă neîncrederea în regimul cel nou, mișună prin piesă o lume rusă, ezitantă încă, trecînd prin neplăcute „experiențe“. Căci și Zabelin, ca și ceasornicarul cu mica lui întimplare de la cooperativă vor ezita, dar vor pune în cele din urmă umărul la zidirea noului stat. Lui Zabelin îi încredințează Lenin conceperea planului de electrificare a Rusiei, după cum ceasornicarului îi încredințează repararea orologiului de la Kremlin, care a stat. Firește că sînt în piesă și tovarăși de credință neștrămutată și de muncă alături de Lenin: Dzerjinski, Ribakov marinarul, Ciudnov țăranul și muncitori. Și Mașa, fiica lui Zabelin, îndrăgostită de Ribakov, le stă foarte aproape. Ezităriile, însă, sub puterea lui Lenin sînt înfrînte. Zabelin întocmește planul de electrificare și, ca un simbol pentru viitorul care începe puternic chiar din acești ani de criză, bate și orologiul Kremlinului, dres de ceasornicar.

După cum am arătat, toată această desfășurare epică este centrată pe figura lui Lenin. El este focarul care iradiază lumină și putere în toate direcțiile. O mare creație actoricească se impunea. Ea avea să susțină în bună parte întreaga construcție (ceea ce nu înseamnă că mulțimea de creații episodice din jurul ei, la dimensiunile lor, nu o egalează). Și creația aceasta a fost de o izbîndă uluitoare în lucrarea artistică

au apărut aiurea, mai ales, și care au căutat alte interpretări și rețete mecaniciste pentru a păstra valorile unui spectacol stabilit, și se spulberă credința că spectacolul, instrument colectiv și complex de exprimare a unei construcții de tonalități și nuanțe, n-ar mai putea păstra și exprima, în aceeași măsură, un lucru odată realizat.

Firește că nu este locul aci de a adînci mai mult această idee. E suficient să se poată afirma în fața spectacolelor date de M. H. A. T. că ele aduc nu numai cea mai înaltă desfătare artistică, dar în același timp și încrederea totală în spectacol, ca într-un instrument perfect de redare a marelui adevăr și de transmitere exactă și repetat aceeași a mesajului autorului, care a creat baza însăși a operei de artă: textul.

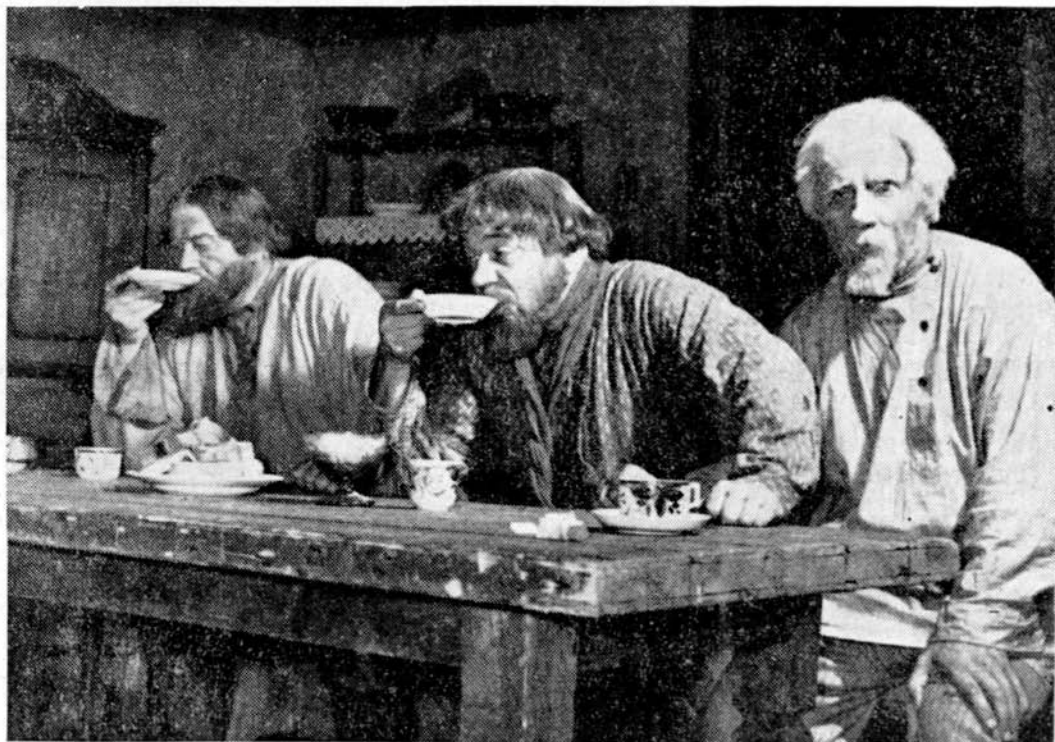
Repertoriul pe care Teatrul Academic de Artă de la Moscova ni l-a înfățișat

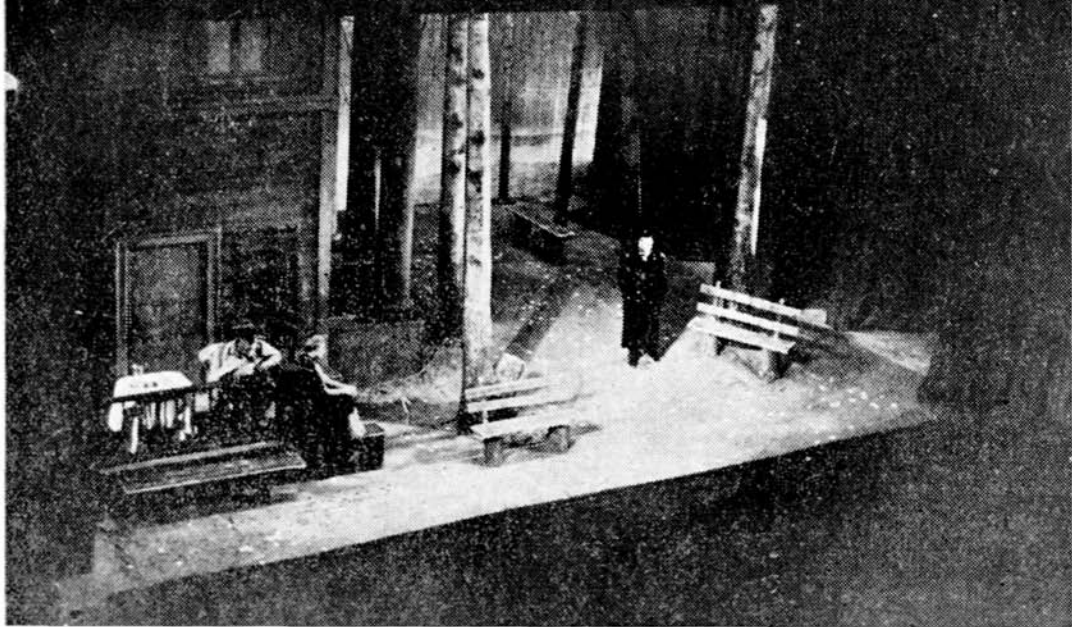
a lui B. A. Smirnov. Lenin, compus de Smirnov, își capătă o trăire întreagă și puternică prin metoda de adincire practică de toți actorii M.H.A.T.-ului.

Lenin a fost studiat din gesturi, din tradiție, din imagini, poate și dintr-o cunoaștere mai apropiată. Ni s-a părut la un moment dat că ineseși scrierile teoretice ale lui Lenin au oferit cu ritmul compunerilor, cind înalt științifice, cind brusc combative, un material de reflexie, asociere și construcție interpretului. Pogodin, autorul lucrării, a inzestrat personajele și cu viața însăși a marilor idei leniniene, și cu încrederea în ele și în lupta pentru ele, și cu o simplitate cu care marele conducător circulă și animă pe cei mulți — țărani și muncitori — chemați la construirea noului stat. Interpretul Smirnov, adincind și amplificind mai ales această ultimă trășătură, a izbutit să dea, credem noi, nu numai o puternică notă în trăirea personajului, dar o realizare strălucită în afirmarea realismului socialist. Lenin astfel creat în simplitate și omenesc crește ca un erou, dar nu al războiului, ci al păcii constructive, ca un intim și prieten al oamenilor, ținut deci permanent în realitate, dar nelipsit nici o clipă de marea viziune romantică a visului său. Lenin trăiește, visează și-și construiește visul. Socotim că în economia ritmurilor felurite ale artei europene, creația aceasta și în acest fel a figurii lui Lenin poate afirma nu numai izbinzile realismului socialist în artă, dar poate fi așezată, pe o încheietură de criză, ca o replică hotăritoare dezromantizării, încercată pe la începutul veacului nostru de scriitori și artiști apusenii, dezromantizare care, reîntorcind la un realism aspru, are în ea încă note deznădăjduite. Romantica noului stil, căreia îi aparține minunata creație a lui Smirnov, susținută de un puternic realism în care stă implintat elanul ca un steag de victorie, ne-a dat pe eroul cel nou al muncii și al dragostei pentru oameni.

După cum notam mai sus, creațiile celorlalți actori au fost la aceeași înălțime. Iată-l, de pildă, pe B. N. Livanov în rolul lui Zabelin, statuar, imobil și tragic, cu

**A.V. Jilțov, A.N. Gribov și A.N. Pokrovski în rolul celor trei țărani din „Roadele învățurii“**





Scenă din „Trei surori“ (actul IV)

tablaua legată de git a negustoriei sale de țigări, purtind legătura aceasta ca pe un jug. Solemn, demn, înrăit dar închis în el, în primul tablou, el înfățișează și exprimă o generalizare, o tipizare de clasă decăzută și în suferință. Nici o mișcare, o încremenire. Numai cind vede pe fiica sa Mașa intrind la un hotel cu marinarul Ribakov, necunoscut lui, toată concentrarea aceasta generalizată pe o categorie exprimată astfel, se rezolvă în uman și în personal. Cei cițiva pași, cu brațul întins acuzator, și revenirea apoi și reincremenirea dau cele două fațete ale unui aceluiași rol realizat pînă la cea mai mică nuanță.

Pentru a ilustra iarăși ca pe o trăsătură unitară a tuturor interpretărilor de la M.H.A.T. această trăire expresivă a actorilor, pînă la ultimul amănunt, voi cita o compunere minunată a artistei A. P. Zueva în rolul Annei, soția bătrînă a țăranului Ciudnov.

Se deretecă prin casă, în așteptarea lui Lenin. Nerăbdare grijulie, bucurie, grabă, îndemn, totul exprimă Zueva, în neclintirea ei greoaie de pe scaun, numai prin bătaia repetată a palmelor pe coapse. E un detaliu de un relief puternic. De altfel, și s-o notăm aci iarăși cu o valabilitate generală pentru stilul de joc al Teatrului de Artă, miinile sînt de o remarcabilă expresivitate, la toți actorii. Sînt în jocul acestor actori gesturi pe care nu le-am mai întilnit aiurea. Miinile mișcate după legile ascendente sau descendente ale liniilor pe care le fac, legate de sentimente stenice sau depressive, sînt în perfecțiunea ritmului lor un instrument de compunere în ele înșile.

Și firește că distribuția lucrării mai are multe creații de mare artă, deși episodice. De pildă, A. P. Gheorghievskiaia în Cerșetoarea; O. N. Labzina în Bătrîna cu copilul și mai ales B. I. Petker în Ceasornicarul, fără a uita nici pe marinarul Ribakov al lui L. F. Zolotuhin, sînt lucrări artistice cu totul remarcabile.



Mai de mult, V. I. Nemirovici-Dancenکو, el însuși, a înscenat lucrarea. Astăzi, regia este semnată de M. O. Knebel, I. M. Raevski și V. P. Markov. Socotim că este de prisos să mai insistăm, ca impresie generală, asupra simțămîntului de entuziasm artistic, stîrnit de perfecțiunea acestei construcții. Reamintesc mai ales tabloul întii, cu fundalul lui sonor, din capelă, fără nici o stridență, susținut toată vremea în aceeași tonalitate, cu jocul de lumini perfect armonizate, simfonizate cu ritmul evoluțiilor. Precizez de asemenea, de-a lungul piesei, conturarea puternică a momentelor de mozaic, am scrie, care compun lucrarea aceasta epică. Pe bulevard, de pildă, lingă statuia lui Gogol, într-o grădiniță uscată de o toamnă tîrzie, cuiburile de păsări, părăsite, ca noduri groase în crengi, n-au fost uitate pentru a descrie și locul, și atmosfera. De asemenea, în același tablou, ieșirea precipitată a bătrinei cu căruțul, după dialogul cu marinarul Ribakov, pune în economia de închidere a tabloului și în precizarea lui scenică și o distonare dintre două lumi, și umor. Acestea sînt lucrurile permanente vii, permanente adevărate, care împiedică orice spectacol al M.H.A.T.-ului să cadă în inexpressiv și convențional.

Nu mai puțin strălucit a fost slujită de interpretare satira puternică a marelui Lev Nikolaevici Tolstoi: *Roadele învățăturii*. Scrisă în glumă, pentru un teatru de amatori în preajma anului 1891, piesa pune o problemă gravă, socială ca un fond de idei pentru care pledează, și anume lipsa de pămînt a țărănilor, cărora li se refuză vinzarea, cu înlesniri, de către clasa nobililor posedanți. Alături de această problemă, Tolstoi culege din climatul general al sfîrșitului de veac una dintre cele mai ridicole aberații: spiritismul, și o folosește într-o meșteșugită impletire pentru rezolvarea conflictului său. E așa de stupid boierul Zvezdințev incit vinde numai pentru că îi spune spiritul să vindă. Toată această poveste, însă, a fost dusă cu înșelătorie de Tania, fată în casă la Zvezdințev, care regizează cu sfori și farse întreaga scenă de spiritism. Apartenența ei puternică la clasa țărănească a dăruit-o cu calități remarcabile, pe care le subliniază Tolstoi: curaj, realism, inventivitate. Tania, care nu se amestecă nici cu clasa intermediară a servitorilor, rămîne curată și întreprinzătoare, urmărind întoarcerea la ea în sat și căsătoria. Regia spectacolului este semnată de M. N. Kedrov, N. N. Litovțeva și P. V. Lesli.

Să consemnăm aci chiar cele ce avem de spus despre marea personalitate a lui M. N. Kedrov. În comedia lui Tolstoi, a reglat ritmurile, a urmărit linia de idei și desfășurare a piesei, fără să împietzeze nici o clipă asupra personalității fiecărui artist. În felul acesta, Kedrov a urmat lucrarea predecesorului său Stanislavski, atît de fericit izbutită, și anume: armonizarea teatrului de actor cu teatrul de regizor. Numai din impletirea acestor două contribuții, putea să iasă perfecțiunea pe care o

**A.P. Zueva (Korobocika), M.N. Kedrov (Manilov), V.I. Stanișin (Guvernatorul) în „Suflete moarte“**



cunosc spectacolele M.H.A.T.-ului. Și în această chestiune de ordin general din viața însăși, organică a teatrului, Kedrov are un rol principal. Dar l-am întâlnit și ca actor. A jucat pe Karenin din fragmente (*Anna Karenina*) și pe moșierul din *Suflete moarte*. Câtă deosebire de la un rol la celălalt. Cit drum de la glacialitatea mișelnică, lentă, de reptilă morală a lui Karenin, cocoșat în solemnitatea redingotei și favoritelor sale, pînă la nătîngenia ridicolă, inconștientă, grotescă a unui papă-lapte roșcovan, care-și face tichie napoleoniană din perne, a moșierului. Mlădiere, inteligență, stăpînire totală a trupului — instrumentul capital al actorului, atît de subliniat de Stanislavski — armonizarea lui cu gama de exprimat, măsurîndu-și debitul și pauzele după cronometrul precis al unei adînci intuiții artistice, actorul Kedrov stă cuprins în bogata lui personalitate alături de tovarășul său de creație, regizorul.

Distribuția *Roadelor învățaturii* prezintă de asemenea lucruri remarcabile. Dualismul îngîmfare și credulitate stupidă al lui Zvezdințev, exprimat de V. I. Stanițin (minunatul interpret, de altfel, genialul umorist și critic, al guvernatorului din *Suflete moarte*); grotescul fiului Zvezdințev, fin interpretat de P. V. Massalski; valetul Feodor Ivanici al lui V. V. Gotovțev; Tania jucată de T. A. Zabrodina; Bucătăreasa, creată de A. P. Zueva, și mai ales țăranul marelui actor A. N. Gribov (medicul militar Cebutikin din *Trei surori*) sînt toate lucrări de o artă neîntrecută. Și nu putem depăși rîndurile acestea fără a stăruî asupra puterii uimitoare de a crea viață — în cele mai expresive și pregnante forme ale unei arte rafinate și precise — a lui Gribov. Firește, toate sînt strînse aci: adîncire, disciplină, inteligență. Dar mai e încă ceva. Gribov face parte din acea familie de artiști puternic dăruîți, în care trăirea însăși simplă, firească e expresivă. E în el ceea ce se numește în limbaj de teatru: darul de a umple scena. Toate celelalte calități adăose fac și ele un foarte mare actor.

Compunerea plastică a unui rol, precum și ritmul lui, amîndouă așezate în slujba unei idei centrale de exprimat, ne duc cu gîndul în mod firesc la deplina reușită a artistei F. V. Șevcenko în rolul cucoanei grase. Și la ea, și la Massalski am văzut folosirea minunată a grotescului, armă puternică de satirizare, precum și de deservire a orientării principale din comedia lui Tolstoi. Ni s-a deslușit însă precis din folosirea aceasta a grotescului de către actorii Teatrului Academic, că această categorie de estetică realistă, totuși, nu-și capătă întregul relief și puterea de biciuire decît prin măsura și înăbușirea, aș scrie, pe care știu să le adauge. Rețineră mîiestrită a actorului de la M.H.A.T. (care nu e dispus să se lase antrenat și să „scoată capul prin rol”) e o chestiune de supraveghere permanentă și călîtă disciplină artistică, și mai ales de măsură. Ea e de o folosință atît de perfectă în categoria grotescului. Pe linia satirizării propriilor lor personaje au mers V. O. Toporkov în profesor și B. I. Petker, în Grossman.

Și iată, în sfîrșit, și al treilea spectacol, cu drama *Trei surori* de Cehov. E poate cea mai aparent amorfă lucrare a lui Anton Pavlovici, cea mai puțîn lămurită, zig-zagată în frînturi de acțiuni. Sub toată această înnegurare stă însă unitatea de nezdruncinat a autorului, de gînd și creație, cu nădejdea într-o lume mai bună. Drama exprimă nu numai deprimarea, dar și aspirațiile și încrederea în viitor. Sub dorul după Moscova se macină undeva în provincie și Mașa, și Irina, și Olga, cele trei surori. Viețile lor se înnoadă și se deznoadă în legături trecătoare. Numai starea lor de speranță e permanentă.

Aci, mai mult ca în oricare altă piesă, sondajele Teatrului Academic de Artă au ajuns la „vina de aur ce se găsește în piesele lui Cehov”, după cum se rostește Stanislavski, adică au găsit adevăratul fond de creație umană, autentică, cu integrala lui trăire, din opera scriitorului, căruia în formele artei scenei, în delimitările ei precise, i-au dat viață. Aci, mai mult ca oriunde, ritmul interior are valoare, ritmul ca de amîbă al sufletului, lent, de configurație bizară uneori, pe care tăcerea și privirea, în cele mai patetice clipe, îl înregistrează și îl subliniază.

Cit de adevărat este lucrul acesta ne-o dovedește climatul în care Cehov și-a pus oamenii să trăiască. Balzac nu ar putea fi inchipuit fără munții de lucruri complicate, masive și grele pe care le stringe în jurul personajelor sale. E o epocă de ascensiune din istoria capitalismului apusean, căreia îi corespund masivitatea și densitatea balzaciană. Lumea lui Cehov și în special cea din *Trei surori* trăiește la suprafață, depresiv, sub apăsare, marasmul dinainte de furtună. În tristețe și așteptare, simțurile se ascut; lumea din jur privită în monotonia ei se subțiază totuși. Și Stanislavski a surprins minunat esența aceasta când a scris: „Cehov a rafinat și adâncit cunoștințele noastre asupra existenței obiectelor, a sunetelor, a luminii de scenă, care, în teatru ca și în viață, exercită o foarte mare înriurire asupra sufletului”.

Pe linia aceasta a exprimării unui adevăr de suflet colectiv, adevăr șerpuitor și inefabil, se înscrie ideea centrală regizorală. Se vor dori deci tăceri expresive, dar nu goluri; încetiniri de ritmuri, dar nu lungimi; exprimări de stări opresive de suflet, dar nu depresiv anihilante. Nu este piesa o înfățișare de priveliște patologică, ci mai degrabă de trecătoare îndurerare, în care arde undeva o lumină a nădejzii.

Regia lucrării e semnată de Nemirovici-Dancenko, N. N. Litovțeva și I. M. Ravski. A fost o mare încercare a teatrului. Stanislavski, el însuși, îl juca pe Verșinin. Astăzi, K. N. Elanskaia (Olga), A. K. Tarasova (Mașa) și A. I. Stepanova (Irina) interpretează cu multă măiestrie pe cele trei surori. Cu nuanțe infinite, de la șoaptă până la cuvântul puternic, și cu o deosebită știință a compunerii, Tarasova (care a jucat și pe Anna Karenina, victima unei societăți prefăcute, femeie îndrăgostită și îndurerată, înfățișând adinc toate aspectele durerii sale) aduce în Mașa o mare compoziție. A. N. Gribov, marele actor iarăși excelent în medicul Cebutikin, M. P. Bolduman în Verșinin; P. V. Massalski în Tuzenbah au orchestrat savant acest minunat spectacol, una din izbinzile de seamă ale teatrului.

Și alături de înfățișarea autentică a acestor texte dramatice, ni s-au dat frinturi de dramatizări. Am subliniat pe cele din *Anna Karenina* în prețuirea diferitelor interpretări. Rămîne să aducem un ultim și mare elogiu artistului V. V. Belokurov, remarcabilul interpret al lui Cicikov din *Suflete moarte* de Gogol. Acest Figaro rus, compus pe linia sprintenelii și inteligenței, se ridică totuși mai sus prin lărgimea și ecoul problemelor pe care le vintură. Mai puțin direct, mai puțin ofensiv, e mai adinc prin inventivitate. Așa l-a construit Gogol. Iar artistul i-a adăugat toată strălucirea unei mari și diverse trăiri.

Pe lângă înalta desfătare artistică adusă de spectacolele Teatrului Academic de Artă „Maxim Gorki” din Moscova, am prețuit după cum se cuvine rezolvarea unor grave probleme de creație și de stil. Și am văzut, mai ales în munca adâncită și legată a unui întreg și mare (în toate înțelesurile) colectiv, posibilitatea depășirilor multiple. Disciplina profesională, conștiința cetățenească a actorului și mai ales probitate și sinceritate fac din spectacolele M.H.A.T.-ului izbinzi unice, de neîntrecut.



K.N. Elanskaia (Olga), A.K. Tarasova (Mașa) și A.I. Stepanova (Irina) în „Trei surori”