

# Pagini de block-notes dintr-o călătorie în U.R.S.S.

În Uniunea Sovietică oamenii se duc la spectacol ca la o manifestare sărbătorească, îmbrăcându-și cele mai bune haine nu din snobism, firește (aici nu există o elită care să-și etaleze toaletele), ci cu un respect evident pentru instituția al cărei prag îl calcă.

La rindul său, teatrul face totul pentru ca spectatorul să se simtă bine la reprezentare. Cei ce răspund de bunul mers al unui teatru nutresc un mare respect pentru public.

Care sînt căile pe care s-a realizat această stimă reciprocă? Fără îndoială că în primul rînd calea spectacolelor de înaltă valoare, corespunzătoare așteptărilor celor ce vin la teatru. Dar în afară de spectacol, este creată o întreagă ambianță în instituția teatrală, pe care publicul o simte ca fiind atmosfera firească a unui lăcaș de cultură sovietică și pe care oaspeții străini nu pot s-o aprecieze decît ca pe unul din semnele înaintatei civilizații sovietice.

N-am putut de pildă să nu observ biletul de teatru, ca pe un lucru ce merită să fie observat. Poate că e ceva neînsemnat, dar acest ceva neînsemnat e alcătuit cu gust și în așa fel încît nu-l poți amesteca printre bucățelele de hirtie fără importanță rătăcite prin buzunare. Biletul albăstru al Teatrului Academic de Artă din Moscova are în stînga emblema teatrului, celebrul pescăruș cu aripile întinse. Îți indică cu litere mari „parter” sau „bel-etaj” — cum se numește balconul aici. Apoi adresa teatrului, data pentru care e valabil și — cu litere aplicate ulterior tipării — titlul spectacolului. E menționat pe bilet „matineu” sau „seara”. Sînt menționate, de asemenea, rîndul și locul, stînga sau dreapta și prețul bile-

tului. Iar pe spate e notată ora începerii și ora terminării spectacolului. Niciodată la cele aproape treizeci de spectacole la care am asistat nu a fost vreo încălcare, măcar de un minut, a orelor notate pe bilet.

Cînd biletul de teatru e o fițiucă mitică, incoloră, și se întimplă s-o arunci chiar în sală, la sfîrșitul spectacolului, ori cel mult în hol, cînd îți scoți paltonul de la garderobă. Avînd bilete la „Roadele învățaturii”, luate cu trei zile înainte, șoferul mașinii ce-mi fusese pusă la dispoziție de Ministerul Culturii al U.R.S.S. le ținea nu în buzunar, ci la un loc cu documentele mașinii în cutia specială de metal de lingă volan. Eu insumi am păstrat biletele tuturor spectacolelor, fără vreun țel special. Participînd la un simpozion cu regizorii romîni, maeștri emeriți ai artei, care vizitau Uniunea Sovietică, am observat că alături de caietele cu notițe, programele, fotografiile aduse de acolo, conservau și ei în file de caiete bilete de teatru.

Același lucru se întimplă și cu programele. Atît la Moscova cît și la Leningrad se alcătuește un program ilustrat al tuturor teatrelor dramatice și muzicale din oraș, pe zece zile. E o cărticică de 66 de pagini cu coperta colorată, cu multe fotografii în text și distribuțiile complete ale tuturor pieselor ce se reprezintă în cele zece zile. Iar la fiecare teatru se poate obține și distribuția spectacolului din seara respectivă, tipărită pe două foi simple de hirtie. Dar pînă și această simplă foaie are un grăunte de gust. Teatrul Mare Dramatic „Gorki” din Leningrad, de pildă, imprimă pe prima pagină a programului profilul lui Maxim Gorki și un chenar cu motive rusești.

Cred că respectul pentru teatru, înaintea chiar de a-l cunoaște, ia naștere din contactul cu aceste cărți de vizită ale sale, care ți-l recomandă prin ele însele drept o instituție de cultură artistică.

## 1

Spectacolul teatral sovietic topește într-o sinteză originală creația dramaturgului și cea a actorului, a scenografului și a compozitorului, în condițiile procesului de montare condus de regizor.

Munca regizorului în spectacolul sovietic este caracterizată de un curaj creator și o fantezie liberă, cuceritoare, aducând în fiecare moment al desfășurării acțiunii soluțiile cele mai neașteptate de înfăptuire artistică pe care le oferă realismul socialist. Nici un spectacol nu seamănă cu celălalt, nici un regizor nu folosește rezolvări care seamănă cu ale altuia, chiar atunci când e vorba de același autor sau de aceeași piesă.

În această varietate cu totul remarcabilă se simte foarte bine izvorul ei, totodată principala trăsătură comună tuturor spectacolelor, caracteristica de prim plan a spectacolului sovietic: profunzimea ideii.

Transpunind piesa lui Nikolai Pogodin, „Nori purpurii”, regizorii Teatrului Central al Transporturilor, V. A. Goldfeld și I. I. Sudakov, au plasat întreaga acțiune în gară, după cum cere și lucrarea. E o gară mică de provincie din sud-estul vechii Rusii, în anul 1905. Pe aici va trece spre oraș, pentru a ajuta la pornirea insurecției, un detașament de muncitori înarmați, camuflați în trenul de persoane ca simpli călători. Grișa Kostromin, tânăr bolșevic din localitate, și mama sa, Natalia Nikolaeva, de asemenea membră de partid, trebuie să ajute această trecere, iar Grișa să și plece cu ei. Din cauza grevei feroviarilor, izbucnită pe neașteptate, trenul se va opri însă în gară. Și deodată, întreaga suflare a localității și toți pasagerii trenului se angrenează — cei mai mulți fără să-și dea seama — într-un conflict de mare forță artistică, imagine grăitoare a ciocnirii istorice dintre clase în anul revoluționar 1905. Gara constituie un singur decor complex, montat pe turnantă. Rotindu-se, turnanta ne aduce la scenă fie bufetul gării, fie peronul, apoi trenul încremenit pe linie, cămăruța de la etaj a telegrafistului. În acest decor, personajele circulă, se agită, luptă între ele, unora li se pare că pot sta de o parte, altele nu pricep nimic din ce se întâmplă, sau nu vor să priceapă, dar cert e că în aceste zile de crîncenă înfruntare, nimeni nu-și poate desprinde soarta de ceea ce se

petrece în gară. Aici se hotărăște izbucnirea revoluționară și mica stație de cale ferată nu e decît picătura în care se răsfîrînge cerul cu nori purpurii al anului 1905.

Pumnul de oameni viteji și hotărîți, bolșevicii, vor porni în zori, înainte de răsăritul soarelui. Vagonul cneazului a sărit în aer, jandarmii nu mai pot decît să tragă rafale în urma locomotivei care a plecat cu două vagoane. Printre norii purpurii răsare soarele. A fost o întimplare neobișnuită într-o gară mică de provincie; dar trenul cu muncitorii înarmați a plecat, întreaga Rusie s-a ridicat, lupta hotărîtoare împotriva robiei țariste a început și nimic n-o va mai putea opri.

Această idee este atît de profund tratată, încît după ce s-a lăsat ultima cortină și după ce ai înțeles pe deplin semnificația majoră a evenimentelor din piesă, ești atras să-ți reexplici fiecare detaliu și scenă peste care ai trecut cu vederea furat de acțiune. Și abia atunci îți apare din nou ideea spectacolului în toată profunzimea ei, în ansamblul creației scenice și în amănunte.

Regizorii sovietici transmit ideea prin intermediul unor forme artistice deosebit de variate și pregnante. Aici noțiunea de realism scenic nu cunoaște interpretări înguste și bucherești. Stînd de vorbă în această chestiune cu regizorul-șef al Teatrului Mic, artistul poporului Konstantin Alexandrovici Zubov, el îmi atrăgea atenția asupra imbinării creatoare a elementelor romantice și a celor realiste în interpretarea actorilor Teatrului Mic, precum și asupra tratării calme, academice a pieselor în munca regizorală. Spectacolul pe care l-am văzut aici cu piesa lui Alexandr Ostrovski „Nima nu-i de piatră” era într-adevăr un spectacol de o frumusețe clasică, șlefuit cu grija unui maestru bijutier pînă în cele mai neînsemnate amănunte. Regia lui L. A. Volkov nu permisesese nici o stridență. Era un spectacol de comedie desigur, dar o comedie adînc gîndită de autori și de actori căci risul acoperirea aici o stare nenorocită care dura de mult și ținea cu încăpăținare să se permanentizeze ca atare. Maniera calmă de rezolvare a spectacolului convenea de minune piesei, care înfățișa moravurile așezate, înghețate parcă pentru vecie din familia negustorului rus din a doua jumătate a veacului trecut. Dar aceeași tratare sublinia puternic și destrămarea către final, lentă dar fără puțință de oprire, a acestei binețesute pinze familiale.

În schimb, la Teatrul de Satiră, în montarea celebrei satire a lui Vladimir Maiakovski „Ploșnița”, am întîlnit o folo-

sire pe scară largă a grotescului, cu mijloace violente de comic, într-un spectacol care te aruncă dintr-o surpriză în alta, făcându-l pe omul din sală să hohotească cu lacrimi. Regizorii Valentin Plucek și Serghei Iutkevici au dat glas furiei marelui poet și dramaturg contra lăcomiei, prostiei și trândăviei micului burghez potrivnic valului revoluționar și au pus piesa în scenă într-un chip ieșit din comun. Un cal și o trăsură de lemn se mișcă pe loc, acționați de un mecanism ca de păpuși; pe fundal se desfășoară panorama caricaturală a unui oraș. Negustori ambulanti oprți ca într-un tipar strimb defilează pe o bandă rulantă. Din trăsură coboară braț la braț planturoasa stăpînă a unui salon de coafură și noul său prieten, eroul comediei feerice: Prisipkin.

Fiecare tablou nou e o parodie a unei realități urite, deformate, o parodie usturătoare de pe poziția puternică a noului. Nunta lui Prisipkin cu Elzevira Davidovna, manicuristă și casierită, e un moment de șarjă uimitoare, unde fiecare personaj e o caricatură cu fixități mecanice de comportare și mimică. Incendiul provocat de nuntași e proiectat pe o pînză cu mijloacele desenului animat, în timp ce în fața pinzei-ecran, pompierii încep operația de stingere printr-un cîntec intonat în cor. Peste 50 de ani, Prisipkin va fi reinviat de savanții sovietici, dar în lumea socialismului el este o curiozitate bizară, care pînă la urmă va fi dusă la grădina zoologică. Aici girafele, lei și cămilele sînt de carton și postav și au chipuri zîmbitoare. Ploșnița care evadează din vestmintele noului pensionar va fi găsită de tineri curajoși la balconul sălii de spectacol și deodată întreaga sală e atrasă în jocul frenetic de pe scenă unde se judecă de către generația viitoare toate viciile moralei burgheze care înjoseau demnitatea omului.

Regizorul sovietic demonstrează prin natura metodei lui de lucru, că adevăratul respect față de munca autorului se exprimă prin crearea — pe baza textului — a unei opere noi de artă, în care trăiesc o viață nouă, într-o formă originală, ideile scumpe autorului. Această operă de artă, calitativ nouă față de opera literară pe temeiul căreia a luat naștere, este spectacolul.

Teatrul sovietic a rezolvat cel dintîi din lume problema figurației pe scenă, în raport cu concepția nouă a dramaturgilor sovietici despre popor ca făuritor al istoriei și în strînsă legătură cu acea cerință a realismului socialist denumită caracter popular în artă. Munca regizorului în acest domeniu țintește către individuali-

zarea personajelor din masă, atunci cînd pe scenă e înfățișat poporul și totdeauna își rămîn în minte chipuri vii, luminate de un gînd, fie că actorii respectivi au de rostii vreo replică, fie că nu. Aceasta face ca scenele de masă să aibă întotdeauna o mare vioiciune și un colorit bogat, atrăgîndu-l pe spectator, cerîndu-i parcă să-i urmărească pe toți și fiecare în parte cu atenție.

În spectacolul „Omul cu arma”, piesa lui Nikolai Pogodin, de la Teatrul Vah-tangov, ne aflăm în primul tablou în tranșee, pe front, în 1917. Mai mulți soldați se adăpostesc după zidul tranșeei întărit cu birne și discută despre ce le stă pe suflet. Treptat, lumina se stringe mai ales în jurul soldaților care interesează în primul rînd prin replicile ce le spun acum. Apoi — prin măiestria regizorului R. Simonov care interpretează și rolul principal — facem cunoștință foarte deaproape numai cu Ivan Șadrin, eroul piesei, soldatul-făran „omul cu arma”. Dar în tot acest timp, ceilalți ostași n-au rămas în umbră ci în penumbră, nu total inactivi ci marcîndu-și prezența prin schițarea unei atenții mai încordate, printr-un gest aparent mai puțin semnificativ, schimbarea de pe un picior pe altul etc. Îi vedem, îi percepem distinct, dar nu ne interesăm în mod special de vreunul din ei; ei înșiși ne ajută prin tot ce fac să ne îndreptăm atenția către ceea ce e mai important în scenă în acel moment.

Interesant e soluționată de regia sovietică, legătura eroului pozitiv cu masele.

În spectacolul „Lașul” cu piesa lui A. Kron, la Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski”, există un chip de o mare frumusețe morală, cu un caracter foarte bine conturat. E bolșevicul Dorofei Semiakin, gradat într-o unitate militară din armata rusă a anului 1905, secretarul organizației ilegale din localitate a partidului social-democrat din Rusia. Cei mai mulți dintre soldații unității nu știu nimic special despre Dorofei, iar el se străduiește să nu se deosebească prin nimic de ceilalți ostași, pentru a nu atrage atenția asupra lui, căci sarcina sa este de a pregăti în adîncă taină insurecția armată. Nici spectatorii nu află aceasta decît mai tîrziu. Și totuși, Dorofei se impune de la prima sa apariție, se realizează cu mijloace pe cît de simple, pe atît de ingenioase.

În timpul unei convorbiri oarecare din dormitorul trupei, cineva întrebă într-o doară: pe unde o fi Dorofei? Iar mai tîrziu altul repetă întrebarea în alt fel: de ce n-o mai fi venind Dorofei ăsta? Ofițerul Zolotarev, o fiară față de soldați, face pe neașteptate apelul în dormitor. Se-

miakin sosește o clipă prea tirziu, ceea ce-l face pe ofițer să izbucescă cu o furie nestăpinită, exprimându-și față de bănuiala că gradatul e un răzvrătit, că-l simte a unelti ceva subversiv. După ieșirea ofițerului, doar doi-trei soldați se grupează cu mare discreție în jurul lui Dorofei. Aproape pe neobservate, odată cu interesul crescând al ostașilor pentru caporal, cu afirmarea dragostei pe care i-o poartă soldatul Barikin și el membru de partid, crește și interesul spectatorului pentru erou, dirijat cu dibăcie de regizorul Aronov. Eroul însuși crește în acțiune și într-o legătură strinsă, permanentă, cu soldații și muncitorii din oraș.

În „Pasărea primăverii”, spectacolul cu piesa lui S. Mstislavski la Teatrul de Dramă din Moscova (regizori S. Maiorov și V. Bortko), Bauman eroul piesei se relevă de la început ca un experimentat conducător de mase, bine cunoscut în cercuri largi de muncitori din Moscova. El vine în oraș într-o perioadă de frământări pentru organizația locală. De aceea, grupul muncitoresc înaintat din conducerea organizației primește cu bucurie vestea sosirii lui Bauman, tovarăș de luptă al lui Lenin.

Alte împrejurări din spectacol arată cum Bauman se bucură de încrederea maselor pentru că se sfătuiește cu oamenii, le cere părerea și le exprimă limpede speranțele. În închisoare, el pregătește cu minuțiozitate evadarea tuturor bolșevicilor și aceștia, după ce-i ascultă planul și-l aprobă, îl îndeplinesc întocmai sub conducerea sa. La conducerea Ohranei țariste se pun în mișcare cei mai buni agenți pentru a-l descoperi și prinde pe Bauman.

Fiecare tablou nou aduce un nou element care-l caracterizează pe Bauman ca un conducător, ca un exponent autorizat al maselor, a cărui personalitate s-a făurit și se dezvoltă pe prima linie a frontului revoluționar.

## 2

Chiar spectator profan fiind, nu se poate să nu remarci munca de înaltă inspirație, pe care o duce regizorul sovietic cu actorul. Pe scena sovietică faci cunoștință cu „arta trăirii” rolurilor. Se vede că interpretarea e rodul unor lungi exerciții, căci mijloacele fizice ale actorului se supun ideii personajului și între lumea lăuntrică a omului de pe scenă și modul lui de a acționa există o strinsă armonie. Se vede de asemenea că exprimarea artistică este fructul unor căutări. E greu să vezi pe o scenă sovietică un actor care să nu știe „să joace”, adică să nu stăpânească mijloacele meseriei. E de asemenea greu să

vezi demonstrații de tehnică actoricească lipsită de idee, virtuozitate goală. În munca sa de autoeducare, de desăvârșire a meseriei ca și a măiestriei artistice, actorul are totdeauna sprijinul prietenesc al regizorului, pe care nu-l interesează doar realizarea unui rol într-un anume spectacol, ci și pregătirea actorului pentru a putea face față celor mai dificile și felurite sarcini scenice.

Așa se face că întâlnindu-te cu același actor în roluri diferite, îl cunoști neori cu greu. Am urmărit cu atenție un actor excelent în două spectacole cu totul deosebite între ele, la Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski” din Moscova. E vorba de artistul emerit al R.S.F.S.R., B. Levinson. În spectacolul „Griboedov” cu piesa lui S. Ermolinski (regizor M. M. Ianșin), Levinson joacă rolul principal. La început, când îl vezi pe scenă, ai o oarecare îndoială. Omul acesta de statură joasă, slab, uscățiv, cu nasul ascuțit și fața osoasă, te va convinge oare de măreția celebrului scriitor rus?

În sufletul lui Griboedov arde o flacără vie, pe care adesea o percepem aveau în ochii actorului, după ochelarii mici, fără ramă. Pe față se zugrăvește un zîmbet sarcastic, nu expresia răutății mizantropice, ci o armă pentru ticăloșii care voiau să batjocorească poporul rus. Cînd e singur și se gîndește, chipul lui Griboedov-Levinson capătă un aer de tristețe gravă, de seriozitate îngrijorată. În sumbrul cabinet special al poliției țariste care anchetează „afacerea de la 14 decembrie”, adică răscoala decembriștilor, Griboedov își înfruntă anchetatorii cu liniște mindră, ironizîndu-i usturător, fără umbră de teamă. La Teheran, în fața ambasadei ruse, hoarda de fanatici ațîțată de uneltirile consulului englez amenință și urlă. Omul mic de statură, uscățiv, cu ochelari, îmbrăcat în uniformă se pregătește să iasă în balcon. În momentul acesta de viață și de mîarte, e atîta mindrie, putere și curaj în Griboedov, încît ești sigur că dacă va ieși, va risipi numai cu avîntul tăios grupurile de atacatori. Dar bandiții strecurați în clădire îlucid pe la spate.

Toate acestea au fost subliniate printr-un joc sobru, cu gesturi măsurate, un mers apăsător, niciodată precipitat, o mică reținută pe o figură care se lumina sau se întuneca numai printr-un joc studiat al sprincenelor.

În spectacolul „Lașul” cu piesa lui A. Kron, Levinson creează rolul unui ofițer stupid și abject, parpogicul Tit dintr-o unitate militară, cantonată într-o stație de cale ferată. E un bețiv rău și ciinos; ideea lui e să aperse „liniștea familiei”. Per-

sonajului îi sint proprii îngustimea de gândire și modul de a batjocori cu grosolanie tot ce nu-i este pe plac. Tit-Levinson își piaptână părul — care încărunțește — cu cărare la mijloc și-și răsucește cu virfurile în sus, mustăcioara de sub nasul ascuțit, ceea ce-i dă un aer permanent de batjocură prostească. Vocea guturală și ochii cu pleoapele roșii îl caracterizează pe alcoolice. Mersul cu pași inegali, risipiți, ca al unui om fără axă, gesturile dezordonate, atitudinile cocoșești de scandalagiu mărunț, toate definesc o ființă meschină. Cînd soldații unității, conduși de bolșevici se răscoală, comandantul încearcă să se împotrivescă, un ofițer se declară de partea soldaților pentru ca apoi să încerce să fugă. Numai praporgicul Tit alege o cale conformă cu caracterul său: se zăvoarește în toaletă și declară că nu va putea fi scos de acolo cu nici un chip.

O altă idee a dus la alegerea altor mijloace, a unei alte măști, la făurirea unei compoziții originale. Doar numele din program mai amintește că e același actor care a dat viață scenică cu o seară înainte unui erou istoric.

În acest efort remarcabil de a găsi cea mai înaltă și mai originală formă de expresie pentru fiecare rol cred că se valorifică partinitatea actorului sovietic, pentru că făcînd ideea pătrunzătoare și transmițîndu-i-o cu forță artistică spectatorului, el determină într-un sens hotărît atitudinea acestuia față de personaj, îi luminează conținutul ideologic al întregului spectacol. Spiritul cetățenesc al actorului sovietic, poziția sa partinică îl ajută să descopere cu justețe conținutul personajului și-l stimulează să dezvăluie acest conținut spectatorilor cu toată puterea mijloacelor pe care le posedă, în scopul de a dezvolta în spectatori atitudinea pe care el artistul o are față de rol.

N-am avut prilejul să constat niciodată ostentație în zugrăvirea personajului negativ. În satiră, acolo unde se folosesc grotescul și caricatura, deci exagerarea specifică genului pentru îngroșarea ridicolului, de asemenea nu se observă ostentația, ci puterea imaginii comice hiperbolizate. Personajul negativ din „Roata fericirii” de Frații Tur (pe scena Teatrului Comsomolului Leninist — regizor S. L. Stein) aspirantul în filozofie Boris Sviridov e urmărit cu accente aproape imperceptibile pe panta decăderii sale morale. E un tânăr frumos, simpatic, cult și serios față de viață și față de sine însuși, puțin visător, dar nu stăpînit de o visare ușuratică ori trîndavă. Teza pe care o pregătește se numește „Probleme de etică în viața omu-

lui sovietic”. În primul tablou, actorul V. D. Larionov ne lasă o impresie foarte bună despre personajul său, dar totodată face și o mică, aproape neînsemnată rezervă: dintr-un motiv desigur tineresc, Boris se apropie insistent de prietena vecinului său Kocerghin, Natașa Kozireva, o fată cu înfățișare foarte plăcută, secretara organizației comsomoliste. Fotografia tînrului aspirant a fost publicată pe coperta unei reviste de mare răspîndire și acum camera sa e plină de scrisori de la admiratoarele. Boris-Larionov nu-și pierde însă capul. Se vede a fi un om stăpîn pe sine. Citește plictisit scrisoare după scrisoare, adresează cuvinte amare fetelor care-i trimit epistole amoroase și pune de o parte, ca să-i răspundă, numai scrisoarea unui bătrîn care i-a dat un sfat de viață înțelept. Dar spre sfîrșitul aceluiași tablou, actorul ne dezvăluie încă o trăsătură negativă a caracterului lui Sviridov: a ascuns celor din jur faptul că e căsătorit — e adevărat, vrea să se despartă de tînăra-i soție, n-o mai iubește, dar deocamdată e înșurat și Natașa, care a răspuns sentimentelor sale, nu știe lucrul acesta. Și nici nu trebuie să afle! hotărăște Boris lovind cu pumnul în maldărul de scrisori de pe masă...

Așa ni se dezvăluie mereu alte laturi ale unui caracter de loc integru, dar părțile pozitive ale acestui caracter nu sint nici ele minimalizate. Sviridov-Larionov e pînă la urmă un om energic și hotărît, cultura sa nu e de disprețuit, sentimentele sale față de Natașa n-au fost contrafăcute. Numai în acest fel putem înțelege de ce după ședința de comsomol în care Sviridov e judecat cu cea mai mare asprime de tovarășii săi, după ce actele sale urite au fost demascate în fața tuturor, Natașa nu are totuși hotărîrea de a declara că nu-l mai iubește. Iar tu, spectatorul, dezaprobind categoric faptele necinstite ale aspirantului în filozofie, încerci mai curînd decît repulsie pentru om, o adîncă părere de rău că un tînr cu calități, căruia îi erau deschise toate drumurile, s-a rătăciț pe căi atit de neprielnice și necetățenești.

În spectacolul „Ivanov” cu piesa lui Cehov, la Teatrul „A. S. Pușkin” din Moscova (direcția de scenă M. O. Knebel), problema aceasta a caracterizării cu finețe a personajelor negative nu e numai problema unuia din roluri, ci a majorității lor. Cele mai multe personaje au trăsături negative. Moșierul Ivanov (A. Ianikovski) sfîșiat de întrebări chinuitoare și îndoieli, frîmțat de probleme de viață, se dovedește a fi totuși un om profund meschin. Șabelski (A. Șatov), conte, unchiul lui

Ivanov, e un bătrîn uscat, bombănit, un parazit social. Lebedev (F. Golenkov), un alt personaj, e bețiv și gol sufletește. Și totuși, Ivanov e destul de sincer, căci nu ascunde golițiunea sa sufletească, iar la urmă, pentru a demonstra cumva că nu mințea cînd afirma că viața sa n-are rost, își trage un glonte în cap. Șabelski nu va face pină la urmă potlogăria la care era îndemnat de administratorul moșiei și se va dovedi a avea mult suflet. Iar Lebedev e în același timp un om de o mare bunătate care dorește sincer fericirea celor ce-i sînt apropiați. Extrem de dificilă sarcină, de a caracteriza just asemenea personaje, de a da un verdict clar asupra lor! Fi-nețea artistică a interpretării este aici cu totul deosebită.

Toți oamenii sînt buni în acest spectacol și toți au în ei cite ceva rău. Dar sînt oare vinovați de ceea ce e rău în ei? Nu, pare a-ți spune spectacolul, nu sînt toți vinovați, iar unii sînt responsabili doar într-o anumită măsură de păcatele lor. Trăiesc însă într-o lume prost orînduită, și această lume fără orizont macină talentul unora, irosește dureros de nefolositor bunătatea și cinstea altora, distruge fericirile care de abia au incolțit, închide rînd pe rînd toate drumurile ce ar putea duce spre libertate. Iar pe unii oameni îi preface în fiare sau numai în mici insecte veninoase, dar tot atît de vătămătoare ca și marile sălbăticiuni.

Desigur nu numai personajele negative sînt tratate cu finețe artistică. Așa cum arta teatrală realist socialistă e dușmană schematismului și vulgarizării în zugrăvirea eroilor negativi, ea este potrivică oricărei poleiri artificiale a eroului pozitiv. În spectacolul „O chestiune personală” cu piesa lui Alexandr Ștein la Teatrul „A. S. Pușkin” din Leningrad (regizor L. S. Vivien), interpretul lui Hlebnikov (artistul poporului N. Simonov), eroul principal, are un joc patetic, nervos, accentuînd încăpăținarea și irascibilitatea inginerului, latura sa de „om dificil” care-i necăjește pe mulți. O asemenea prezentare nu-l face mai puțin „pozitiv” pe Hlebnikov și nu știrbește cituși de puțin din dreptatea cauzei sale. Kocerghin, tînărul aspirant în biologie la universitatea din Moscova (în spectacolul „Roata fericirii”) e înfățișat de actorul A. A. Scerbakov, masiv, agreabil, foarte cîștigat. El o iubește mult pe Natașa și are intuiția mai mult decît convingerea bazată pe fapte că vecinul său Boris Sviridov nu-i va aduce fericirea. Dar Kocerghin-Scerbakov e mindru, orgoliul său bărbătesc îl face să se depărteze de ambii săi prieteni și de abia tirziu, împins de alții, va face gestul tovărășesc necesar de a le

pune problema în față, așa cum o vede el. Nu are nici suficientă hotărîre. La un moment dat s-ar părea chiar că Sviridov îl depășește ca energie și fermitate pe drumul țelului propus. Cu toate acestea, Kocerghin își dovedește simplu superioritatea morală și justețea opiniei pe care și-o formase de la început. Abia în final se vede că el șovăie din timiditate și modestie, și atunci îți devine și mai drag. Slăbiciunea sa nu era o slăbiciune de caracter, ci un semn particular al unui caracter integru.

Un asemenea mod creator de a intruchipa eroii reliefează puternic conflictul dramatic în spectacol și favorizează comunicarea scenică între actori. Cele mai multe spectacole sovietice pe care le-am văzut prezentau ansambluri desăvîrșite în care actorii jucau cu pasiune unii cu alții, ignorînd într-adevăr faptul „că cel de al patrulea perete” al scenei este deschis la public. În „Inima nu-i de piatră”, trei femei stau de vorbă la o masă și beau ceai. Vera Filipovna Karkunov — E. Solodova, o femeie frumoasă, liniștită și demnă, pe fața căreia e zugrăvită o mare bunătate și Olga Dmitrievna — E. Rogozina, și mai frumoasă, dar cu o umbră de viclenie pe chipul rotund și plin, ascultă cu luare aminte întrebările curioase și povețele de femeie încercată ale Apolinariei Panfilovna — A. Salmikova, cumătră vorbăreț și șugubeață. În fond ele discută despre fleacuri, bătrîna vorbește vrute și nevrute și probabil își dau toate trei seama că e o discuție ca oricare alta la o ceașcă de ceai, de pe urma căreia nu se va schimba doar nimic pe lume. Cu toate acestea se ascultă una pe alta cu foarte mare atenție și te fac să urmărești cu încredere deosebită conținutul convorbirii, parcă de ea ar atîrna tot ce se va întimpla pe urmă în casa Karkunovilor. Într-un alt spectacol cu o piesă de Ostrovski, „Nu-i totdeauna praznic” la Teatrul Dramatic din Leningrad (regizor V. S. Andrușkevici) cei doi tineri protagoniști E. A. Popova (Agnia) și I. Dmitriev (Ipolit) au un dialog drăgăstos atît de bine jucat încît ai crede nu numai că sînt singuri acolo în cameră, ci în toată lumea. Legătura scenică e atît de strînsă, încît chiar după ce sînt descoperiți sărutîndu-se și siliți să asculte o nostimă predică „moralizatoare”, simți mai departe cum tinerii își vorbesc din ochi cu gîndurile departe de tot ce se petrece în cameră.

Există moduri variate de comunicare scenică. În „Azilul de noapte” la Teatrul Academic de Artă, spectacolul montat în 1902 în direcția de scenă (păstrată pînă azi) a lui Konstantin Sergheevici Stanislavski și Vladimir Nemirovici-Dancenکو,

actorii nu par a comunica direct unii cu alții. Ba chiar își fac impresia că fiecare vorbește pentru sine, ori pentru un auditoriu imaginar. Kostilev—I. M. Raevski, cu un chip albicios de molie, își numără mătâniile, trece prin azil cu privirea goală și vorbește de parcă nu s-ar adresa nimănu. Vaska Pepel—S. Iarov se întinde, cască și vorbește pentru cine s-o nimeri pe acolo, la ora aceea, să-l audă. Satin—V. Eršov filozofează nu ca să-l audă cineva anume, ci ca vocea lui puternică și adincă să răsună în urechile tuturor și nu numai în groapa mizerabilă în care-și duc zilele. Se cunosc bine unii pe alții, își cunosc bine și poveștile și părerile despre lume — la ce bun să se mai asculte unii pe alții? Și cu toate acestea înțelegi numai deocamdată că aici există un ansamblu actoricesc în care fiecare actor trăiește pe scenă în cea mai strinsă relație cu tot ce se întâmplă acolo, în ambianța ce le-o hărăzise personajelor, la inspirația unei realități crude, marele Maxim Gorki.

Poate că valoarea neintrecută a ansamblurilor scenice — omogene și sudate pe baza de idei a lucrării dramatice — exprimă cel mai bine caracterul colectiv al sintezei teatrale pe scenele sovietice.

### 3

Decorul și costumul fac parte din spectacol într-un mod necesar, completează acțiunea, o explică, valorifică ideile, îmbogățesc cunoștințele spectatorilor despre epoca acțiunii, moravurile și gustul diferitelor categorii sociale ale vremii. Oricare ar fi forma de tratare plastică, toate decorurile și costumele respectă adevărul istoric, geografic, economic etc. Și cadrul plastic al spectacolului spune adevărul despre întîmplările și oamenii din piesă, în limbajul propriu artelor plastice.

Am văzut montări de mare amploare în teatrele mari, am văzut și montări de proporții mai modeste în teatrele cu scene mai mici, dar nu dimensiunile hotărăsc asupra valorii plastice a unui spectacol, ci și aici, profunzimea ideii și originalitatea formei în cadrul metodei realismului socialist. La Teatrul Central al Armatei Sovietice, montarea impresionantă pe scena uriașă a spectacolului „Vis pe Volga” („Voevodul”) — regizor A. Okuncikov, pictorul decorurilor I. Pimenov, schițele costumelor E. Tretiakova — înfățișează cu adevărat o minunată legendă rusă. Piața unui târg cu biserică de lemn, apoi pădurea cu un pîrau, peste care trece un pod de birne, palatul de lemn al voevodului, grădina înflorită a unui conac boieresc în care, așezate pe iarbă, fetele cîntă — iată câteva tablouri din spectacol. Folosind cu dibăcie

marile posibilități ale imensei scene, regizorul și scenograful au împărțit decorul după nevoi. Cînd ne aflăm în piața unui mare târg de pe Volga și autorul vrea să luăm cunoștință de felul cum trăia poporul pe vremea aceea și cum era nemulțumit de cîinoșenia voevodului stăpînitor peste acel țînut, ni se prezintă întreaga piață, cu biserică, tarabe cu mărfuri spre vînzare, poarta castelului voevodal. Scena care urmează, angrenînd un număr mic de personaje, n-avea nevoie de o desfășurare atît de mare ca decor: enorma cortină interioară de postav albastru pe care sînt cusute cu aur și fir negru motive naționale ruse acoperă pe nesimțite biserică și cam o jumătate de piață. Cînd lumea va ieși din biserică, cortina se va retrage din nou, lăsînd deschisă privirilor inima târgului.

Stilul tablourilor de vis nu e cu nimic deosebit de tratarea tablourilor presupus reale, numai că elementele fantastice sînt aici, cum e și firesc, mai puternic accentuate. Totul este de o măreție și o frumusețe rară, o încîntare pentru ochi. Cînd s-a aprins lumina în sală am văzut spectatori — mai ales tineri — frecîndu-se la ochi de parcă ei înșiși ar fi fost înlăunții de vraja minunatului basm.

Dacă în „Vis pe Volga” trăsătura principală a montării o constituie autenticitatea ei populară, la „Peribanez și Comandorul din Ocana” de Lope de Vega, spectacol al Teatrului Mare Dramatic „M. Gorki”, din Leningrad, trăsătura caracteristică este autenticitatea istorică. La Ermitaj am cunoscut chipul autentic al lui Lope de Vega în portretul lui Francesco Ribalto; la Teatrul „Gorki” i-am cunoscut gîndul autentic în spectacol — așa cum ne pricepem astăzi să-l deslușim în ceea ce a scris și a vrut să spună omenirii. Regizorul N. A. Sokolov și pictorul V. L. Stepanov au creat cu îndrăzneală un triptic decorativ, după cîte mi s-a părut, de inspirație rafaeliană, și au plasat tablourile pe rînd în cîte un cadru al tripticului, în două din ele și chiar în toate trei deodată. Erau ca trei pagini de carte medievale cu cheutori groase de aur. Convingerea asupra autenticității, spectatorul n-o capătă prin îngrămădirea elementelor de decor și a ornamentelor, ci prin sugestia bogată a puținelor dar foarte semnificativele elemente și ornamente.

Cît de elegantă și sugestivă poate fi simplitatea găsită după adîncă chibzuință, o demonstrează și decorul complex al spectacolului „Soțul ideal”, piesa lui Oscar Wilde la filiala M.H.A.T. (regizor V. Staņițin, pictor I. Gremislavski). Aici a fost creată pe turnantă casa lui Sir Robert, o

clădire sumptuoasă în stil clasic, cu coloane și scări de marmoră albă. În casă, la recepția oferită de amfitrionă, se găsesc invitați în haine de gală, bărbații în fracuri negre și femeile în rochii luxoase albe și negre. E o simfonie coloristică excepțională în alb și negru. În camerele diferite prin care ne plimbăm rotirea turnanței, ne întâlnim cu unul sau două elemente de mobilă: un fotoliu-canapea, o măsuță discretă, un scrin, un acvarium. Unele camere sînt asemănătoare. Dar printr-un joc foarte abil al perdelelor, care se lasă sau se ridică singure în timpul rotirii turnanței, aspectul încăperii se schimbă pe neașteptate. Impresia de eleganță și sobrietate e desăvîrșită. Cu atît mai pregnantă e dezvăluirea dedesubturilor oribile pe care se sprijină acest alb edificiu, căci ochiul sarcasticului autor englez a privit adînc și dincolo de perdelele groase, strălucitor de curate, ale palatelor înaltei nobilimi britanice.

În spectacolul „Lizzie McKay” cu piesa lui Jean Paul Sartre (Teatrul Mossoviet — regizor I. S. Anisimov-Wulf, pictor B. I. Volkov), simplitatea decorului e realizată pe linia stilizării cadrului plastic, dar o stilizare în spirit realist. Negrul urmărit pe nedrept pentru un omor nefăptuit, se întilnește pe furiș cu femeia pe care o iubește, lingă un zid care acoperă și întuneacă toată scena. Altceva nu se găsește acolo: sînt doi oameni înfricoșați care abia au timp să se îmbrățișeze, și zidul, ca o amenințare mută, grozav de apăsătoare. În salonul senatorului Clark, mare, prea mare, ca vanitatea și orgoliul stăpînului casei, liniatura subțire a decorului neprietenos se îmbină de minune cu mobila principală a încăperii — o masă lungă, cu tăblia subțire, și un singur picior îngust, de susținere.

În „Prolog” de A. Ștein la Teatrul Ermolov (regizor P. P. Vasiliev, pictor A. P. Vasiliev), simplificarea extremă a decorurilor în unele tablouri slujește direct evocării istorice de mare amploare. Aici e înfățișată întreaga revoluție din 1905 cu evenimentele cunoscute din istoria Partidului Comunist al Uniunii Sovietice. În ziua de 9 (22) decembrie 1905, provocatorul popă Gapon, cheamă oamenii din Petersburg la o demonstrație cu jalbe adresate țarului. Pe scena goală (cu un singur fundal pictat) s-au adunat de dimineață muncitorii cu femeile și copiii lor, bătrîni cu prapuri bisericesti și icoane. După discursul ațîțător al lui Gapon, pornesc cîntînd. Turnanta se rotește încet, oamenii mergeau, mergeau, prin spatele scenei aluneca fundalul pictat, înfățișînd me-

reu alte aspecte ale orașului, pînă ce au apărut în fața demonstranților profilul palatului țarist și cordonul de soldați puși să-l păzească.

Mai tirziu, hala mare a uzinei „Putilov” ocupă toată scena. În fața scenei e un parapet de fier, după care se ghicește mulțimea, fără să vedem altceva decît, din cînd în cînd, căciula sau șapca unui muncitor — se presupune săltat pe umerii tovarășilor săi. În fund sînt folosite ca făcînd parte din uzină instalațiile de lumină și pasarella de fier utilizate în mod obișnuit de lucrătorii și tehnicienii teatrelor. Cîțiva oameni cocoțați acolo privesc cu atenție în jos. În acest fel, un număr restrîns de actori sugerează o mulțime de mii de oameni. Iată cum un decor simplu, inteligent gîndit, economic construit, reliefează cu mare artă amploarea evenimentelor istorice reflectată în imagini scenice.

Am văzut și un spectacol în care decorul rămînea neschimbat de-a lungul celor patru acte: „Străinii”, de Mona Brand tot la Teatrul Ermolov (regia A. Goncarev și V. Romanov — pictor Alexandru Tișler). Acțiunea se desfășoară în casa plantatorului Douglas Streeter; locuința e un „bungalow”, la prima vedere foarte plăcut, reprezentînd maximum de confort posibil în inima junglei malaieze. La ridicarea cortinei m-a mirat construcția complicată și grea a încăperii cu plafon, scară și balcon interior. Mai tirziu mi-am dat seama de ideea pe care o transmitea acest decor. Cu toată soliditatea și instalațiile de apărare, „bungalow”-urile nu oferă nici o garanție de securitate proprietarilor lor, căci sînt clădite pe pămînt străin și pămîntul se cutremură în Malaya sub tălpile stăpînitorilor britanici. Concluzia piesei exprimă direct această idee.

Intrînd ca parte integrantă în sinteza spectacolului, decorul își aduce contribuția specifică la transmiterea mesajului autorului către public.

M-am întors din călătoria în Uniunea Sovietică cu impresii de neuitat despre teatrul sovietic și oamenii care-l slujesc.

Teatrul sovietic ne înfățișează idealul concret, existent în realitate, al unei arte închinată socialismului și comunismului, cu o mare putere de înriurire asupra oamenilor. În condițiile existenței teatrului sovietic, precum și a bogatelor și sănătoaselor tradiții ale teatrului nostru, a forțelor sale artistice numeroase, care-și consacra virtuțile slujirii cauzei poporului în artă, există toate motivele să fim convinși că teatrul românesc va atinge de asemenea culmile realismului socialist.