

VEACESLAV AXIONOV DESPRE ETICĂ, ESTETICĂ,
TEHNICA INTERPRETĂRII CA ELEMENTE COMPONENTE
ALE SISTEMULUI ELABORAT DE KONSTANTIN STANISLAVSKI

VEACESLAV AXIONOV ABOUT ETHICS, AESTHETICS, TECHNICAL INTERPRETATION
AS ELEMENTS OF THE SYSTEM WORKED OUT BY KONSTANTIN STANISLAVSKY

NADEJDA AXIONOVA

doctorandă, lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Principiile artistice și estetice ale lui Stanislavsky au fost implementate în practică de către mulți dintre discipolii săi, inclusiv de către reputatul regizor Veaceslav Axionov, care le-a aplicat în activitatea sa de creație de la mijlocul secolului al XX-lea. În pofida faptului, că actorii în general înțeleg ce trebuie de realizat în scenă, ei se confruntă cu mai multe dificultăți și obstacole vizând detaliile procesului de devenire a spectacolului. Regizorul V. Axionov a propus modalități originale de valorificare a mesajului operei dramatice în acțiunea scenică.

Cuvintele cheie: *principiile artistice, arta actorului, arta dramatică, conceptul și așteptare idialistice, regie, școala de teatru.*

The artistic and aesthetic principles worked out by Stanislavsky were implemented in practice by many of his disciples, including the acclaimed director Vyacheslav Axionov, who applied them in his creative activity in the middle of the twentieth century. Despite the fact that actors generally understand what must be done on stage, they face many difficulties and obstacles regarding the details of the process of making a show. Director V. Axionov proposed original ways of applying the message of the dramatic work in the stage action.

Keywords: *artistic principles, art of acting, dramatic art, the concept of ideational, staging, directing, theatrical school.*

Activitatea regizorală a lui Veaceslav Axionov întodeună s-a axat pe metoda artistică elaborată de Konstantin Stanislavski. Metoda dată a fost însușită de Axionov în cadrul Școlii teatral-dramatice pe lângă Teatrul Artistic Academic din Moscova. Viitorul regizor a absolvit clasa lui Stanislavski din această Școală în anul 1925. Fiind discipol și urmaș al lui Stanislavski, Axionov a conceput metoda profesorului său ca metoda sistemică bazată pe interdependența elementelor constitutive, precum sursa dramatică, realizarea actoricească a ei îndrumată de regizor. „Teoria lui Stanislavski ajută actorul să plece de la simplu la complex, de la acțiuni fizice elementare la profunde emoții psihice, la crearea personajului și la dezvăluirea conflictului ideologic al piesei” [1, p. 277].

O atenție primordială a acordat-o Veaceslav Axionov calităților personale ale artistului și comportamentului actoricesc. Axionov a fost ferm convins că activitatea profesionistă a artistului nu poate fi despărțită de structura psihică, emotivă și intelectuală a lui. De aceea perfecționarea competențelor profesioniste poate avea succes fiind simultană cu ascensiunea nivelului de valori umane. În procesul de lucru cu membrii colectivului teatral, Axionov a insistat asupra creării și menținerii direcției de ascensiunea creatoare. El încuraja orice intenție a actorului de a interpreta rolul respectiv cu cât mai expresiv și convingător de la o montare la altă a unui și aceluiși spectacol fiind satisfăcut de inițiativă, de orice pas înainte. El afirma că direcția descendentă a carierei artistice pornește de la starea de indiferență față de succesul sau eșecul spectacolului. Un mare pericol îl prezintă și mulțumirea de sine care nu înseamnă altceva decât insuficiența viziunii autocritice ce duce la degradarea personalității artistice. Lipsa dorinței de creștere profesională – fie ea ascunsă, fie mascată iscusit mărturisește insuficiența înăscută a creativității sau starea psihică indiferentă.

Axionov insista asupra tezei în conformitate cu care cu cât mai talentat este artistul, cu atât mai mult el o să fie îngrijorat de perfecționarea măiestriei profesioniste concomitent cu antrenamentul permanent al intelectului și spectrului emotiv. Experiența multiseclară mărturisește acel fapt că artiștii mari, începând cu antichitate până în prezent, aveau „simțul teatral” înăscut. Cu toate acestea, ei permanent au fost preocupați de desăvârșirea tehnicii de interpretare scenică. Antrenamentul ferm cu atât mai mult este necesar unor actori tineri care numai și-au început construirea carierei scenice. Viața artistică cunoaște și alte exemple vizând oamenii nu prea dotați, lipsiți de vocații scenice înăscute care, grație muncii enorme axate pe însușirea teoriei și practicii teatrale, a legilor artistice, datorită antrenamentului psiho-motric bine conceput au obținut rezultate performante pe care le putem compara cu evoluările unor artiști geniali.

Un alt aspect al artei actoricești menționat în special de V. Axionov se referă la corelarea teoriei și practicii teatrale. Spectatorul de rând este străin de teorie, el nu este interesat de formarea teoretică a artistului în timp ce uită la spectacol. Interpretul spectacolului are nevoie atât de pregătire teoretică, cât și de practică artistică. Însă momentul de interpretare trebuie să fie liber de cugetări teoretice. Sistemul de cunoștințe teoretice trebuie să fie însușit atât de adânc pentru a pătrunde și la nivelul de subconștient. Sistemul teoretic ar trebui să ajute procesul de creație artistică dar nu-l înlocuiască. Creația artistică profesionistă trebuie să corespundă rigorilor sistemice, dar în momentul de interpretare a rolului artistul nu ar trebui să fie preocupat de reguli, dar ar trebui să întruchipeze esența eroului său.

Promovând ideile lui Stanislavski, Axionov „concepe arta actorului ca o artă a retrăirii și întruchipării; a interpreta un rol înseamnă a reda scenic viața spiritului uman, a crea imaginea unui om autentic, viu. Pentru aceasta, comportarea actorului pe scenă trebuie să fie simplă, consecventă, logică, încheată organic, să aibă un ritm expresiv, să redea cu limpezime ideea, înțelesul profund, tema

centrală a piesei, comportare ce rezultă numai printr-o contopire deplină a actorului cu personajul. Creația actorului... pretinde o concentrare deplină a întregului potențial spiritual și fizic... În timpul creației, întreaga activitate spirituală și fizică trebuie să fie concentrată asupra celor ce se petrec în sufletul personajului zugrăvit” [1, p. 275].

V. Axionov încerca să comunice ideile sale în mod clar și disponibil. El a folosit comparații figurativ vii, niște paralele poetice, amintindu-și de aforisme și declarații ale reprezentanților majori ai literaturii și artei. Povestind despre sistemul teatral de K. Stanislavski, el spunea, glumând, că acesta nu este o „carte de bucate” plină de rețete gata. Artistul nu ar trebui să caute acolo niște norme, niște formule concrete de interpretare. Acest sistem are un caracter generalizator, fiind construit complex, plurierarhic, acumulând experiența actricească și regizorală nu numai a lui Stanislavski, ci și cea a celorlalte școli artistice bazate pe temelile teatrului aristotelic. „Sistemul lui Stanislavski nu neagă tot ceea ce a dobândit cu trudă arta actricească de-a lungul veacurilor de experiență. Dimpotrivă, el susține cu căldură adevăratele valori ale teatrului în acest domeniu, valori pe care le împlinește cu o experiență nouă, științifică” [2, p 5]. Studiarea acestui sistem este un proces nu mai puțin complex decât hermeneutica sistemică. Însușirea acestui sistem nu poate fi concepută ca memorizarea mecanică a unor formule. Sistemul cere penetrare profundă în esența sa, lucrul intens al intelectului capabil să conștientizeze tot spectrul de concepte artistice.

V. Axionov sublinia că sistemul lui Stanislavski cumulează proprietățile științifice și artistice. Privit din punct de vedere artistic, el cuprinde mai multe apelări la arta teatrală, muzicală, la literatura artistică. Privit sub aspectul sistemic, el poartă contururi ierarhice, fiecare element constitutiv, fiecare parte componentă este legată de o altă parte componentă fiind subordonată de unitatea totală. Ținând cont de o așa ierarhizare, însușirea sistemului de Stanislavski necesită, pe de o parte, pătrunderea în esența fiecărui detaliu, valorificarea tuturor subtilităților, pe de alta – conștientizarea locului și funcției acestor detalii și nuanțe în arhitectonicul sistemic complex.

V. Axionov recunoștea, că nu există nici o unanimitate în interpretarea sistemului, ceea ce este tocmai din cauza versatilității acestui sistem, ca și a oricărui sistem artistic. Fiecare persoană cointeresează îl interpretează diferit, în conformitate cu convingerile și deviațiile sale. „O persoană menționează o anumită latură a sistemului fiind ferm convinsă că această latură reprezintă esența sistemului în întregime. La fel procedează o altă persoană etc. Dar în realitate complexitatea sistemului depășește cadrul unor laturi, aspecte ale lui. Numai îmbinarea și întrepătrunderea acestor dimensiuni determină esența sistemului” [6].

Explicând viziunea proprie asupra învățaturii lui K. Stanislavski, V. Axionov menționa în special calitățile integratoare ale conceptului dat bazat pe coerența și coeziunea elementelor constitutive. Adresându-se artiștilor tineri, cu scopul de a facilita înțelegerea complexității sistemului, V. Axionov a elaborat explicații metodice utilizând comparație între teoria teatrului și arhitectură. El spunea, că dacă cineva vrea să-și facă cunoștința cu un edificiu arhitectural, el pornește nu de la cercetarea detaliilor de decor, dar de la valorificarea construcției în întregime.

Continuând comparația sistemului teatral cu edificiul arhitectural, elementele componente ale acestui sistem ar putea asemena cu fașadă, pereții, ardeziile ale unei clădiri. Ținând cont de acel fapt că sistemul teatral nu este un obiect material, separarea elementelor componente este una condiționată, deoarece orice element component al sistemului artistic este strâns legat cu celelalte elemente constitutive, mai mult decât atât, de fapt are loc coeziunea și întrepătrunderea lor. V. Axionov recomandă trei proceduri tratate ca trepte de pătrundere în esența sistemului. Prima procedură constă în privirea sumativă asupra conturilor generale; treapta a doua se referă la studierea detaliilor componente; treapta a treia poate fi formulată ca acoperirea globală a conceptului în întregime. „Când acesta să se extindă înainte de a-l meu din fontă, numai apoi se poate afirma că el complet s-a înregistrat în conștiință”, – afirma V. Axionov [3].

V. Axionov a acordat o atenție deosebită la trei părți componente ale sistemului elaborat de Stanislavski. Ne referim la aspectele estetic, etic și tehnic (se are în vedere tehnica de interpretare actori-

cească). Numai ei par a fi separat existente, vorbesc despre elemente diferite; de fapt, acestea dezvăluie același obiect din diferite poziții, adică să ofere o imagine pluridimensională despre subiectul abordat.

În optica lui V. Axionov, *estetica teatrală* este doctrină despre menirea socială și artistică a teatrului. Privirea estetică contribuie la aprecierea valorilor și nonvalorilor artistice în domeniul teatral (și nu numai). „Problemele generale pe care și estetica teatrală le are în vedere, ca parte a esteticii artistice, se referă la capacitatea omului de a formula judecăți estetice, limbajul specific valorizărilor estetice, identificarea obiectelor estetice. În ce privește artistul, se analizează intențiile sale, inspirația, creativitatea și originalitatea, relația cu opera sa. De asemenea, sunt supuse atenției modurile în care publicul, avizat sau profan, receptează opera de artă, ce este aceasta de fapt, relația artei cu știința, religia sau viața socială. Materialul esteticii artistice include întreaga istorie a artelor, iar materialul esteticii teatrale include întreaga istorie a teatrului” [4, p. 14-15].

În perspectiva istorică modernă este clar că V. Axionov numai parțial sau tangențial împărtășea conceptele estetice teatrale ale lui Vsevolod Meyerhold, Alexandr Tairov, nemaivorbind de Bertolt Brecht, Paul Claudel, André Antoine, Max Reinhardt, Adolphe Appia, Gordon Craig, Jerzy Grotowski. Axionov a fost drept adept al lui Stanislavski, de aceea el a subliniat valoarea estetică a teatrului profesorului său și a predecesorilor lui Stanislavski. În optica lui Axionov, o incontestabilă valoare estetică o are creația lui A. Pușkin, N. Gogol, M. Șcepin, A. Ostrovski, I. Turghenev, L. Tolstoi, A. Cehov. Axionov spunea că creația lor poate fi apreciată foarte conchis fiind una conceptuală, clară, sinceră.

Estetica teatrală include în sine și evaluarea estetică a muncii actoricești și regizorale. Munca actorului și regizorului are ca scop făurirea spectacolului bine echilibrat, însă procesul de lucru este un proces dureros, plin de obstacole, de cugetări grave, de probe greșite și succese. Acest proces în nici un caz nu seamănă cu așa numită „bucuria creativității” așa cum se spune adesea în declarațiile goale, de zi cu zi.

V. Axionov afirma că o adevărată „bucurie a creativității” nu ar putea exista fără dragoste pentru profesie în ciuda tuturor dificultăților și chinurilor creației. Dragostea pentru profesie se bazează pe plăcere de a activa în comun. „O întreagă echipă, dăruită creației scenice, decodează semnificațiile textului dramatic, subliniază nuanțe, scoate cuvântul din amorțeala paginii și ajunge în aproape toate cazurile la un rezultat pe care autorul inițial, chiar dacă l-a dorit, nu și l-a putut închipui exact așa. Actorii sau actorul singur sunt numai o parte din echipa de creatori de artă teatrală. Actorii adaugă ceva din substanța profesiei lor încă de la prima lectură a piesei la care i-a invitat să coparticipe regizorul. Iar regizorul, care i-a selectat cu o anumită viziune și rigoare profesională, începe punerea în scenă și cizelează pe tot parcursul repetițiilor tot ceea ce trebuie să devină text scenic, adică altceva decât ceea ce a fost textul scris de dramaturg. Ideea din textul scris poate primi conotații diferite în textul scenic” [4, p. 20].

Textul scenic este reprezentantul de bază al esteticii teatrale. Cercetătorii contemporani menționează următoarele funcții ale esteticii teatrale: de semnificare, istorică, de diseminare a ideilor, funcția pedagogică, cea de divertisment.

Funcția de semnificare vizează estetica ontologică: „Funcția de semnificare este inerentă. În artă nu există întâmplător. Tot ce este înfățișat devine simbolic. Cu alte cuvinte, are loc transferul neîntrerupt al sensibilului către inteligibil” [4, p. 20]. Funcția istorică se referă la estetica socio-culturală. Această funcție „este să ne orienteze în timp, să ne spună unde suntem în istorie: în ce loc, în ce moment, în ce mentalitate, în ce cultură” [4, p. 20]. Funcția de diseminare a ideilor derivă din estetica gnoseologică: “Fascinată de interpretările noi ale lumii, rampa le preia și le modelează după nevoile proprii. Informații, descoperiri, polemici, atitudini inedite ocupă spațiul de după cortină. Spectacolul le încarnează pe toate și le confruntă cu publicul. Acesta, venit să se bucure de cunoaștere, le identifică și, uneori, le adoptă. Este un proces avantajat de forța emotivă implicată” [4, p. 21]. Funcția pedagogică, cea educativă este mai proprie teatrului realist rus (N. Gogol, I. Turghenev, L. Tolstoi, M. Gorki, dramaturgia lui A. P. Cehov, regia și metoda lui K. Stanislavski) și, cu nuanța sentențioasă, a teatrului

politic (Erwin Piscator, Bertolt Brecht). Funcția de divertisment se referă la estetica hedonică. Funcția hedonică s-a manifestat împreună cu nașterea artei teatrale fiind accentuată de comedie. „Preferința publicului pentru comedii ne arată că el nu vine în sala de spectacol pentru a fi cobaiul unei terapii psihologice sau al unui exercițiu pedagogic, ci pentru a obține plăcere. Teatrul oferă un mod neobișnuit de înalt de satisfacere a acestei nevoi și este adesea o soluție viabilă pentru omul care evită trivialul...Cu toate acestea, majoritatea criticilor evită să abordeze problema distracției prin teatru, considerând-o de importanță redusă. Pentru ei, divertismentul nu este decât de o deghizare a mesajului astfel încât acesta să fie acceptat mai ușor” [4, p. 21-22].

Memoriile lui V. Axionov mărturisesc acel fapt că el menționa în special funcția de diseminare a ideilor și cea hedonică.

Axionov socotea că transformarea spectacolului într-o predică monotonă sau într-o lecție educativă nu poate fi atrăgătoare pentru spectator. Deoarece el împărtășea opinia lui K. Stanislavski cu privire la importanța funcției hedonice în teatru: „Teatrul este o distracție. Noi nu trebuie să-l eliminăm un așa important element al artei teatrale. Lasă că lumea vine în teatru cu scopul să se distreze. Iată publicul a venit. Noi am închis intrare, am făcut întunecime, apoi putem turna în sufletul spectatorului totul ce ne trebuie” [5, p. 312]. Utilizând funcția hedonică, teatrul poate influența mentalitatea spectatorului sugerându-i nu numai sentimentul de distracție, ci și anumite concepte majore. Mai mult decât atât, funcția hedonică contribuie la realizarea funcției de diseminare a ideilor. Teatrul provoacă efectul de diseminare a ideilor atunci când spectatorul uită cu interes la spectacol, atunci când el capătă deliciul artistic în teatru, iar teatrul folosește toate acestea pentru a promova idealuri umane.

Teatrul este răspunsul unei nevoi de idealuri, de ordine, de o apropiere de perfecțiune. Aceste idealuri interomenești necesită o interiorizare. Promovând ideile lui K. Stanislavski, V. Axionov insistă asupra corelării acțiunilor exterioară și interioară. Stanislavski scria: “Sistemul meu se compune din două părți principale: 1) munca interioară și exterioară a actorului față de sine însuși; 2) munca interioară și exterioară asupra rolului. Munca interioară față de sine constă în perfectarea tehnicii psihice, care permite actorului să-și stimuleze sensibilitatea creatoare. Munca exterioară față de sine constă în pregătirea sistemului muscular, în întrucuparea rolului și redarea precisă a vieții lui interioare. Munca în raport cu rolul pretinde studiul conținutului spiritual al operelor, adică descoperirea acelui nucleu germinativ care-i definește sensul în general și sensul fiecărui rol în parte” [1, p. 275].

Acțiunea exterioară îl poate motiva pe vizualizator până la anumite limite. Spectatorul trebuie să găsească “sensul intim” al situațiilor scenice, să pătrundă în sufletul eroului. Așa cuvinte precum “sensul intim”, “viața lăuntrică” preferate de M. Saltîkov-Șcedrin au fost utilizate pe larg de Axionov alături de cuvintele-cheie de Stanislavski: „viața sufletului uman” interpretată ca “scopul principal” al artei. „Teatrul este o forță puternică de impact spiritual asupra mulțimilor de oameni care caută să se comunice. Teatrul a fost proiectat să înfățișeze viața din spiritul uman, se poate dezvolta și rafina sensibilitatea estetică”, – această teză formulată de K. Stanislavski în anii 1913-1914 [6, p. 142] nu și-a pierdut actualitatea devenind deviza de creație a lui V. Axionov în diferite ipostaze ale ei, fie interpretarea rolului de Ceașki din *Prea multă minte strică* de A. Griboiedov, fie montarea piesei *Fata fără zastre* de A. Ostrovski, fie ținerea prelegeri de arta actorului la Conservatorul Moldovenesc de Stat.

Putem conchide că estetica teatrală fundamentată de K. Stanislavski și promovată de V. Axionov și de mai mulți urmași de Stanislavski definitivează scopul principal al artei teatrale, răspunzând la întrebare: de ce lumea are nevoie de teatru? Aspectul estetic al artei teatrale este strâns legat cu cel etic. Obiectivele artei teatrale dictează anumite cerințe etice vis-à-vis de oamenii de teatru.

Etica teatrală vizează mentalitatea artistului, nivelul cultural al lui, studiile obținute, comportarea profesionistă, socială, starea morală etc. Toate aceste caracteristici se reduc în cele din urmă la un singur lucru: cine ar trebui să fie actorul ca să aibă dreptul și posibilitatea de a crea artă cu adevărat profesionistă potrivită necesităților socio-culturale. V. Axionov a fost de părere că există o corelație între ceea ce este un anumit actor (pe ideologie, cultură, viața de zi cu zi, etc.) și ceea ce poate crea în artă.

Această dependență desigur, este foarte complexă și uneori ascunsă, dar cu toate acestea, ea există. K. Stanislavski, ținând cont de diferite dimensiuni ale eticii profesionale a artistului, pune în centrul atenției sale corelarea calităților personale și scopurilor artistice. Ca rezultat al analizei subiectului dat, Stanislavski a propus următoare formulă concisă: „nu trebuie să ne iubim pe noi în artă, ci în noi să iubim arta” [apud: 1, p. 277].

Această formulă depășește cadrul banalității, capătă un adevărat sens numai în caz dacă cuvântul de artă ar fi fost înțeles așa cum l-a apreciat Stanislavski și adepții săi, inclusiv V. Axionov. În cazul în care arta este destinată să întruchipeze esența fenomenelor ontologice și conceptelor gnoseologice, actorul trebuie să pătrundă în această esență. Dar pentru a pătrunde, el are nevoie de nivelul cuvenit de cunoștințe generale și speciale. „Actorului i se cerea un intelect superior, o moralitate ireproșabilă, o muncă dusă în spirit științific, alungând improvizația, rutina, cabotinajul și vedetismul, profund străine și dăunătoare artei autentice” [1, p. 274].

Dacă artistul vrea să devină un adevărat profesionist, el trebuie să-și perfecționeze *tehnica actoricească* sistematic și insistent. Interpretarea pluridirecțională a formării și dezvoltării tehnicii actoricești promovată de K. Stanislavski și de discipolii săi (inclusiv de V. Axionov) este actuală până în prezent. „Formarea e un delicat proces de recuperare a totalității umane, a întregului potențial individual, un complex formator de noi deprinderi, specifice unei activități de performanță spirituală și psiho-fizică, de depășire a limitelor omului comun. Clasa de arta actorului e un atelier de experimentare și de recuperare a celor cinci simțuri, a tuturor tipurilor de memorie și imaginație, precum și a tuturor proceselor psihice de prelucrare efectivă, nu doar superficial simbolică și mimată a informațiilor senzoriale obținute prin raportarea corectă, onestă, la obiectele statice și subiectele dinamice, vii, precum și la evenimentele din mediul înconjurător, în relația permanentă cu dinamica situațiilor și prin respectarea strictă a temelor și a regulilor stabilite, până la însușirea mecanismului specific al creativității actorului, acela de a transforma convenția (tema propusă) în realitate psihică procesual obiectivă care determină în mod natural, organic și comportamentele adecvate” [7].

Lucrul artistului pe sine însuși înseamnă munca sistematică axată pe conexiunea conștientului și intuiției. „Fără muncă nu reușești nimic și valoros este numai ceea ce dobândești prin muncă”, – spunea K. Stanislavski [apud: 1, p. 275]. În această ordine de idei, V. Axionov a apelat la experiența marilor artiști și dramaturgi, compozitori, pictori. I. Turgenev scria că insuficiența perfecționării profesionale nu înseamnă altceva decât diletantismul, că așteptarea momentelor de inspirație nu trebuie să înlocuiască munca de zi cu zi [apud: 8, p. 240]. Altă dată V. Axionov a citat exemplul de P. Ceaikovski, care spunea că inspirație este un așa oaspete care nu-i iubește pe cei leneși. Regizorul reproducea și expresia lui Leonardo da Vinci care afirmase că dragostea provine din cunoașterea obiectului care este plăcut [3].

V. Axionov a insistat asupra perfecționării sistematice a artistului ținând cont de următoarele dimensiuni: dezvoltarea memoriei mecanice, asociative și afective, a atenției, a spiritului de observație; expresivitatea vorbirii scenice, corelarea rostirii cu celelalte elemente sonore și vizuale ale imaginii scenice; antrenamentul corporal necesar expresiei corporale, lucrul asupra relației cu partenerii în spațiu și timp. Perfecționarea acestor dexterități și îndeletniciri va contribui la realizarea scopului de bază formulat de Stanislavski: „...Scopul fundamental al artei dramatice... constă în crearea «vieții spiritului uman» al rolului și în redarea acestei vieți pe scenă într-o formă artistică.(...) Veți începe să vă simțiți în situația personajului piesei, să vă trăiți propriile voastre sentimente, dar analoge cu ale lui” [5, p. 128].

Metoda lui Stanislavski a deschis multiple drumuri în interpretarea scenica. V. Axionov a subliniat două „operațiuni” necesare înțelegerii și redării scenice a unui rol. Se are în vedere transpunerea și individualizarea. La începutul procesului de lucru, Stanislavski spunea că niciodată nu dă textul acasă actorului după ce acesta a fost distribuit. Câteva zile acesta trebuie să caute în sine, în acele reziduuri de memorie artistică, trebuie să caute adevărata sa viziune sau poziționare față de sine și în fața lumii. Să se definească, într-un fel. Abia după această găsim, actorul poate intra mai departe pe calea rolului, a

personajului său. *Viața spiritului uman al rolului*, așa cum o numește Stanislavski, presupune descifrarea acesteia, găsirea punctelor analoage trăirilor personale și punerea acestor elemente în creuzetul estetic al artistului. A te transpune în personaj presupune un semn egal între actor și rol, iar a individualiza, presupune pe de o parte, diferența dintre gândirea proprie și gândirea personajului, iar pe de altă parte, diferențierea personajului de altele asemănătoare. Totodată, prin acest sistem constituit pe două coordonate se ajunge la crearea rolului, deci acțiunea unui actor este aceea a unui creator, a unui mic demiurg care-și conturează trăsăturile, limitele dublului său – personajul. Iar întreaga viziune formulată pe transpunere și individualizare ține, în opinia regizorului, de talentul personal.

Noțiunile-cheie utilizate în procesul de devenire a spectacolului, introduse de K. Stanislavski și folosite pe larg, inclusiv și de către V. Axionov, sunt acțiunea, contraacțiunea, supratema (scopul global), partitura teatrală. Partitura a fost înțeleasă de V. Axionov ca rețeaua spațială și temporală a elementelor constitutive. Supratema unește toate obiectivele conceptuale, semantice, sintactice care îmbină întreg colectivul de montare. K. Stanislavski a explicat valoarea supratemei în felul următor: ” Redarea pe scenă a sentimentelor și ideilor scriitorului, visurilor și bucuriilor lui e tema principală a spectacolului. Să ne înțelegem deci ca în viitor să numim acest scop principal, atotcuprinzător, care atrage spre el toate temele fără excepție, care stârnește tendințele creatoare ale motoarelor vieții psihice și ale elementelor stării artistului-rol... Tot ce se petrece în piesă, toate temele ei separate, majore sau minore, toate intențiile și acțiunile creatoare ale actorului, analoage cu rolul, tind la îndeplinirea supratemei piesei. Legătura lor comună cu ea și dependența de ea a tot ce se face în spectacol sunt atât de mari, încât chiar un amănunt de nimic, care nu are legătură cu supratema, devine dăunător, de prisos și distrage atenția de la chintesența operei” [9, p. 324–325]. Sensul concret și realizarea „palpabilă” a noțiunilor de partitura spectacolului, de supratemă V. Axionov explica de fiecare dată în mod diferit, în funcție de specificul dramaturgic al spectacolului.

Făcând concluzii, vom accentua influența fascinantă a ideilor lui K. Stanislavski realizate atât în procesul de lucru practic regizoral, didactic, cât și generalizate teoretic în așa lucrări ca *Viața mea în artă*, *Etica*, *Munca actorului cu sine însuși* asupra activității urmașilor săi. V. Axionov a asimilat conceptul teatral al lui Stanislavski nu din exterior, dar din adâncimi fiind discipolul școlii lui Stanislavski. V. Axionov a promovat testamentul etic, estetic, profesionist al profesorului său în cursul deceniilor manifestându-se ca actor al Teatrului Artistic din Moscova (anii 1920), devenind regizor, prim-regizor conducător artistic al teatrelor dramatice din Chișinău, Tiraspol, Tallin, Erevan, Așhabad, montând, în cursul anilor `30 – `60, zeci de spectacole penetrate de fiecare dată de supratema proprie. Metoda de lucru cu actorul elaborată de Stanislavski a impulsionat și activitatea didactică a lui V. Axionov desfășurată în cadrul Conservatorului de Stat din Chișinău.

Referințe bibliografice

1. GHEORGHIU, O., CUCU, S. *Istoria teatrului universal*. Vol. II. București: Editura didactică și pedagogică, 1966.
2. ANTONIU, C. *Cuvânt înainte*. În: STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
3. АКЦЕHOВ, В. *Мемуары*. Manuscris. În: Arhiva personală a familiei V. Axionov.
4. TRACHE, A. *Estetica teatrală românească în perioada interbelică*. Rezumatul tezei de doctorat. Iași, Universitatea de Arte George Enescu, 2011
5. СТАНИСЛАВСКИЙ К. *Собрание сочинений*. ТТ. V. Москва, 1954–1961.
6. СТАНИСЛАВСКИЙ К. *Собрание сочинений*. ТТ. VII. Москва, 1954–1961.
7. COJAR, Ion. *O poetică a artei actorului*. București: UNITEXT, 1996.
8. ТУРГЕНЕВ, И. *Встреча моя с Белинским // Тургенев И. Собрание сочинений*. Т. 11. – Москва, 1956.
9. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși. Însemnările zilnice ale unui elev*. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.