نمایش و نمایشنامه‌نویسی
در اتحاد شوروی

ترجمه و تدوین: مجید فلاح‌زاده

«انجمن تئاتر ایران و آلمان»

نمایش و نمایشنامه‌نویسی در اتحاد شوروی
و آلمان تدوین و ترجمه: مجید فلاح زاده
ناشر: انجمن تئاتر ایران
چاپخانه: AV Print-Express GbR Tehrani
سال انتشار: ۲۰۱۳ ُبن
Preis: 15 €

فهرست

نمایش و نمایشنامه‌نویسی:

مقدمه	۷
تولد تئاتردر اتحاد شوروی	۱۳
جریانات نوین	۲۱
انسان و انقلاب	۲۹
در خانواده‌های ملت‌های برادر	۳۷
ترکیب سه حقیقت	۴۱
به سوی رئالیسم اجتماعی	۴۹
جنـــگ	۶۹
دهه‌ی پس از جنگ	۷۵
ارتباط میان دوران‌ها	۸۷
تنوع هنـــری	۹۳
آموزش شخصیت	۱۰۷
زنده برای همیشه	۱۱۷
درس‌هائی از آثار کلاسیک	۱۲۳
تأثیر متقابل فرهنگ‌های ملی	۱۳۵
مأموریت والای تئاتر	۱۴۵

نمایشنامه‌ها:

میستری‌بوف	۱۶۳
تراژدی خوش‌بینانه	۳۲۴
تانیا	۴۳۳

مقدمه

نمایش و نمایشنامه‌نویسی در «اتحاد شوروی»، بررسی و تحلیل مؤجز، اما جامعی است از روندی که هنر تئاتر پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، تا میانه‌های دهه‌ی هشتاد، در جامعه‌ی شوروی، طی می‌کند. این کتاب بر بنیان نگرش زیبائی شناسانه‌ای که ناشی از اهداف انقلاب بود، نوشته شده است. جوهر این نگرش سخن زُبده "لنین" است: «هنر به مردم تعلق دارد.»

بر همین اساس، نگاه تاریخی حاکم بر کتاب، در مجموع، هر عنصر ارزش‌مندی را که توسط فرهنگ جهانی خلق گردیده است مبنای تولد و تکامل هنر تئاتر «اتحاد شوروی» قرار داده است. لذا، خواننده‌ی کتاب با یک سلسله وقایع تجریدی- تقویمی روبرو نیست، بلکه با مردم و انقلاب سر و کار دارد.

حقیقت انقلاب مردم‌اند. خواننده در جریان مطالعه‌ی کتاب رشد و بلوغ هنری انقلاب را می‌بیند. رشد و بلوغ هنری مردمی که آمدند، کار کردند، آفریدند، پای کوبیدند، گریستند و رفتند. مردمی که زندگی را آن گونه که بود نپذیرفتند. و این حقیقت انقلاب، حقیقت مردم، حقیقت اجتماعی بود که «نمیرویچ دانچنکو» مرد تئاتری برجسته را بر آن داشت تا به گوید: «قبل از انقلاب یک بازیگر می‌کوشید در هنر خود تنها دو حقیقت را اظهار نماید: حقیقت زندگی و حقیقت تئاتر. اکنون ضروری بود تا حقیقت اجتماعی را، نیز بیان دارد.»

کیفیت قهرمانی ویژه‌ای که مردم «اتحاد شوروی» در جنگ با نیروهای فاشیستی «آلمان نازی» ابراز نمودند پژواک همیشه زنده‌ای در هنر تئاتر جامعه‌ی شوروی

داشت؛ و نه تنها پژواک، بلکه «تئاترها با درک این که تماشاگران می‌توانند عدم کمال هنری را به آنان به بخشند، اما هرگز دروغ یا تخلف از حقیقت ویژه‌ی زندگی زمان جنگ را نخواهند بخشید، اشتیاق بیان حقیقت زندگی، راست‌گوئی را داشتند.» کتاب حاضر به ما می‌گوید که چه گونه مردم تئاتری، فعالانه و دلاورانه در جنگ کبیر میهنی شرکت جستند. چه گونه در وقفه‌های کوتاه بین نبردها، در زیر حملات و گلوله‌باران بی‌وقفه، امید و عشق به انسان، به شرافت انسانی را آفریدند و خود مردند. و چنین بود که راه نبرد مغرورانه از مسکو تا برلین پیموده شد.

در معرفی و برداشت‌های نوین از آثار کلاسیک و مدرن، تئاترهای «اتحاد شوروی» لحظه‌ای درنگ نداشتند. آثار بزرگ از «سوفوکلس»، «شکسپیر»، «لوپه دووگا»، «مولیر»، «سروانتس»، «شیللر»، «گوته»، «گوگول»، «گلدنی»، «چخوف»، «رُستان»، «ایبسن»، «استرینبرگ»، «ماکسیم گورکی»، «تولستوی»، «داستایفسکی»، «شاو»، «پتوفی»، «چاپک»، «مولنار»، «برشت»، «آنوی»، «کوکتو»، «اودتس»، «پریستلی»، «ساگان»، «هانتر»، «حکمت»، «ویلیامز»، «دورنمات»، «وایلد»، «پیراندللو» و بسیاری دیگر، از این دیدگاه، کاملاً قابل تأمل است؛ و کم نبودند نمایشاتی که نقش عنوانی در آن‌ها را، در یک اجراء، چندین بازیگر با برداشت‌های متفاوت بازی کنند. به‌عنوان مثال، در «تئاتر راستاولی» در گرجستان، «اودیپ شهریار» به کارگردانی «دمیتری آلکسیدس» نوشته‌ی «سوفوکلس» بر صحنه مـی‌رود. بازیگر «آکاکی خوراوا»، «اودیپ» را بسان مردی همایونی- پُرجبروت، اما توانای رنج تراژیک بازی می‌کند؛ بازیگر «سرگو زاخاریادزه» خُلق و خوی توفانی و شخصیت پرشور قهرمان را به خوبی به نمایش می‌گذارد؛ و بازیگر «اورسی مندژکالادزه» جوانی و کیفیات شاعرانه‌ی شهریار را درشت می‌نماید.

از زیبائی‌های این کتاب یکی هم مبحثی است راجع به «تئاتر آژیتاسیون»، تئاتر تهیجی- تبلیغی، که چه گونه به طور گسترده‌ای در آغاز انقلاب به یاری انقلاب آمد، که چه گونه توده‌ها را از صحنه‌ی تئاتر به صحنه‌ی مبارزه با ضدانقلاب روانه کرد، که چه گونه دولت و حزب را، به حیث یکی از مؤثرترین وسایل گرایش توده‌ها

به انقلاب، یاری رساند.
و باز هم، از دیگر زیبائی‌های این کتاب، پرتوفکنی بر گوشه‌های تاریک درام‌نویسی، کارگردانی، بازیگری، صحنه‌آرائی در تئاتر «اتحاد شوروی سابق»، به‌طور عام، و به‌ویژه در «دوران استالین» و «دوران رئالیسم اجتماعی»، به‌طور اخص است، که تاکنون کم‌تر تصویر و گفته شده است؛ و این که چرا پرهیز از تکرار اعتقادات دُگم و سرسپردگی‌های حتی متفکرانه این دوران، باید درسی برای آینده باشد! و این که چطور، به‌گونه‌ای ناخودآگاه- اشارت‌گر، تعدادی نه چندان کم از مضامین نمایشات، کاستی‌ها و کم‌بودهائی را که باعث فروریزی «اتحاد شوروی»- در آینده- شد، آشکار می‌سازند!
اضافه آن‌که، کتاب حاضر به ما ایده‌هائی می‌دهد از این که چطور باید نوشت و اصولاً چرا باید نوشت، چطور باید کارگردانی کرد و چرا باید کارگردانی کرد، چطور باید بازی کرد و چرا باید بازی کرد، چطور باید دکور ساخت و چرا باید دکور ساخت، چطور باید گریم کرد و چرا باید گریم کرد، چطور باید نورپردازی کرد و چرا باید نورپردازی کرد، چطور باید از موسیقی استفاده نمود و چرا باید از موسیقی استفاده نمود!
خلاصه کنیم. کتاب حاضر تصویری گویاست از این که چرا سالیانه صد میلیون نفر در «اتحاد شوروی» به تئاتر می‌رفتند!

و اما، مختصری هم درباره‌ی ترجمه و تدوین:

کتاب حاضر که توسط یکی از مشاوران «اتحاد شوروی سابق»، در افغانستان- کابل، ۱۹۸۳- به صورت جزوه در اختیارم قرار گرفت تا برای تدریس کلاس‌های خود، در دانشگاه کابل، از آن استفاده کنم، یکی از دو کتابی است (کتاب دوم- «دوران طلائی تئاتر») در مورد تاریخ تئاتر که در آن هنگامه‌ی جنگ و تحریم‌ها، با وجود نارسائی و اصرار رفقای افغانی در زبان ترجمه (به «دری») و امکانات محدود و دستگاه‌های بسیار قدیمی چاپ، به تعجیل و با سهل‌انگاری‌هائی، آماده نمودم.

خوشبختانه، در چاپ دوم، و اینک سوم کتاب حاضر، آن مشکلات و نارسائی‌ها، تا حد امکان، برطرف گردیده‌اند. با این حال مواردی هنوز محتاج تذکراند:

الف‌ـ ترجمه‌ی نخستین جزوه از متن انگلیسی (به ترجمه‌ی «نیکلای شبکُو NIKOLAI SHEBEKO‌ـ از انتشارات «کمیته مرکزی») بود که بعدها، قبل از فروپاشی، در «اتحاد شوروی» به متن ارویژینال دست یافته و به یاری دوستی روسی، متن ترجمه‌ی فارسی با متن روسی آن کنترل گردید.

ب‌ـ از نقطه نظر دستور زبان، زمان حال متن اوریژینال و متن ترجمه‌ی انگلیسی، به زمان گذشته‌ی فارسی، پس از فروپاشی «اتحاد شوروی» برگردانده شده‌اند.

پ‌ـ یکی دو پاراگراف و عنوان بخش‌ها (به‌دلیل عدم صحّت، به تعبیر خودم) حذف گردیده و یا تغییر داده شده‌اند، ازجمله: عنوان «به سوی بلوغ هنری»، «به سوی رئالیسم اجتماعی» ذکر شده است.

ت‌ـ قسمت‌هائی به کتاب اضافه شده‌اند، ازجمله: سرانجام زندگی «مایرهولد» از کتاب: MEYERHOLD ON THEATRE, TRANSLATED AND EITED BY EDWARD BRAUN

ث‌ـ انتخاب تصاویر از سه کتاب:

1- RUSSIAN AND SOVIET THEATER 1905-1932 BY KONSTANTIN RUDNITSKY,

2- BRAUN: EDWARD, op. Cit,

3- CLASIC SOVIET PLAYS, COMPILED BY ALLA MIKKAILOVA, ENGLISH TRANSLATION: PROGRESS PUBLISHER. 1979. MOSCO.

ج‌ـ و سرانجام، تلاش در حفظ پتانسیل حماسی‌ـ انقلابی متون روسی و انگلیسی در ترجمه‌ی فارسی آن‌ها، که بدون این پتانسیل، کتاب از هر نمایش یادشده در متن‌اش، کم می‌آورد.

***

و حرف آخر، برای این که آن چه در کتاب آمده است چندان ذهنی باقی نماند و واقعیت هم سخن گفته باشد، سه نمایشنامه از درخشان‌ترین نمایشنامه‌های

نگارش یافتـه در «اتحاد شـوروی سابق» و بارها بر صحنـه رفتـه را («میتری بوف» از «مایاکوفسکی» در سبک «فوتوریستی»ـ ۱۹۱۸، «تراژدی خوش بینانه» از «و. ویشنفسکی» در سـبک «حماسـی»ـ ۱۹۳۳ و «تانیـا» از «آ. آبوزوف» در سـبک «رئالیسم اجتماعی »ـ ۱۹۳۹) بر کتاب افزودیم؛ تا قضاوت خواننده ی منصف چه باشد!

تولد تئاتر در اتحاد شوروی

«تئاتر اتحاد شوروی» فرزند انقلاب سوسیالیستی اکتبر بود، و از لحاظ کیفی بر بنیان‌های اجتماعی، عقیدتی، و زیبائی شناسی نوینی شکل گرفت. اما این تئاتر به گونه‌ای اتفاقی سر برنیاورد، بلکه هر عنصر مترقی و ارزش‌مندی را که توسط فرهنگ جهانی، توسط هنر درام، و بالاتر از همه، توسط هنر صحنه‌ی قبل از انقلاب ملیت‌های ساکن در روسیه- انسان‌گرائی، توده‌سالاری، و واقع‌گرائی‌اشان- خلق گردیده بود، ارث برد و مورد استفاده قرار داد.

به‌هرحال، در آستانه‌ی انقلاب، تئاتر روسیه، بنا به دلائلی، در تشنجات یک بحران هنری قرار داشت و در حال از دست دادن ارتباط‌های خود با آرمان‌های والا و زندگی بود. تئاترهای سلطنتی- «الکساندرینسکی»[1] در پطرزبورگ و «مالی»[2] در مسکو- تحت ستم اداره‌ی دیوان‌سالار منصوب بر آنان بودند. گروه‌های تئاتری ولایتی مستبدانه توسط اولیای امور اداره می‌شدند. بازیگران هیچ حقوقی نداشتند و حرفه‌ی‌شان تحقیرآمیز پنداشته می‌شد. حکومت تزاری، به‌ویژه، توسعه‌ی هنر تئاتر اقلیت‌های قومی را بطئی کرده بود و بر صحنه بردن نمایش به زبان‌های بومی‌شان را قدغن نموده بود. انقلاب، تئاتر را از این بن‌بست‌ها بر آورد.

دولت «اتحاد شوروی»، پیش از همه، به گونه‌ی قاطعی وضعیت حقوقی تئاترها و بازیگران را تغییر داد. یک فرمان، قبلاً در نوامبر ۱۹۱۷، در مورد انتقال تمامی تئاترهای کشور به کمیساریای مردمی آموزش و پرورش، به سرپرستی مردی بی‌نهایت فرهیخته، «آناتولی لوناچارسکی»[3]، پذیرفته شده بود. این کار، اساساً

شیوه‌ی نزدیکی به تئاترها، به کارکردهای اجتماعی‌شان را تغییر داد. آن‌ها را به طور متساوی در مدارس و دانشگاه‌ها، به‌عنوان وسیله‌ی مهم آموزش و پرورش و روشن‌گری مردم، به کار انداختند.

در ۱۹۱۹، تمامی ساختمان‌های تئاتری، دکور و لباس، مایملک تمامی مردم گردید، و دولت شـروع به کمک مالی به تئاترهائی نمود که تمایل هنـری نشان دادند. امکانات واقعی جهت پرورش فرهنگی ملت‌های تحت ستم پیشین خلق گردید.

جنگ داخلی خونین علیه گاردهای سفید و مداخله‌گران خارجی، که می‌کوشیدند انقلاب را خفه سازند، در کشور شدت می‌گرفت. قحطی، تب، تیفوئید، و ویرانی به منتهی درجه حاکم بود. اما میلیون‌ها کارگر و دهقان، نیاز برای یادگیری، برای فرهنگ و هنر را، حتی در چنان شرایطی، گسترش دادند.

تئاتر، در سایه‌ی ارزش تماشاگرش، امکان دسترسی به مردم بی‌سواد و باسواد هر دو، محبوب‌ترین و گسترده‌ترین هنر گردید. انبوهی از کمپانی‌های درام حرفه‌ای در سراسر روسیه سربرآوردند، و نه تنها در شهرها، بلکه در روستاها نیز.

سخن زُبده‌ی لنین: «هنر به مردم تعلق دارد» به اجرا درآمد. مردم زحمت‌کش، که قبل از انقلاب به اجبار از هنر جدا مانده بودند، دسترسی وسیعی به موزه‌ها، گالری‌های هنر، و تئاترها یافتند. نمایشات آزاد بودند و بلیط‌ها در مراکز صنعتی و واحدهای ارتش توزیع می‌گردید.

تئاترها هر شب کاملاً انباشته بود، و تماشاگران جدید آن چه را که بر صحنه جریان داشت با هیجان و حرمت غیرمعمول جذب می‌کردند. «نمایشات جالبی بودند که به ما مقدار زیادی آموخت، و ما را ناگزیر ساخت اتمسفر جدید را در تماشاگر احساس کنیم»، «کنستانتین استانیسلافسکی»[۴] سرپرست «تئاتر هنر مسکو» (MAT) نقل می‌کرد: «ما دریافتیم ایـن مردم به تئاتـر مـی‌آیند نه آن که سـرگرم شوند، بلکه بیاموزند.»

یک سیمای این دوران، بازدیدهای گروه‌های تئاتری از مراکز کارگری بود؛ جائی که آن‌ها در کلوپ‌های سرمازده، و مستقیم در کارخانه‌ها نمایش می‌دادند. تئاترها، هم

چنین به جبهه‌های جنـگ داخلی رفتند؛ جائـی که نمایشنامه‌ها اجرا کردند و کنسرت‌ها برای مردان ارتش سرخ، که در حال دفاع از قدرت شوراها بودند، دادند.
آثار کلاسیک‌ـ آثار بزرگ از «شکسپیر»[۵]، «شیللر»[۶]، «لوپه دووگا»[۷]، «گوگول»[۸]، «گریبایدوف»[۹]، «آستروفسکی»[۱۰]، «لئو تولستوی»[۱۱]، و «ماکسیم گورگی»[۱۲]ـ حاکم بر صحنه بود.
درام‌های رمانتیک‌ـ طغیان‌گر از «شیللر» و «لوپه دووگا» آن گونه که آشکار شد، خصوصاً به‌خوبی، با دوره‌ی طوفانی قهرمانی آمیخت. قهرمانان عاشق آزادی: «کارل مور»[۱۳]، «مارکی پوسا»[۱۴] یا «لورنسیا»[۱۵]، تماشاگر را برانگیخت تا برای یک زندگی نوین مبارزه کند. «درام تئاتر بزرگ»[۱۶] که مأموریت یافت تراژدی کلاسیک و کمدی متعالی را متداول کند، در ۱۹۱۹ در پتروگراد، دقیقاً با نمایش «دون کارلوس»[۱۷] اثر «شیللر»، گشایش یافت. «کوته مردژانیشویلی»[۱۸]، که مدتی بعد یکی از بنیان‌گذاران تئاتر گرجی «اتحاد شوروی» شد، «چشمه‌ی گوسفند»[۱۹] اثر «لوپه دووگا» را در کیف، آزاد شده توسط ارتش سرخ، در اول ماه مه‌ی ۱۹۱۹ بر صحنه برد. کارگردان، مردم روستای اسپانیائی «چشمه‌ی گوسفند» را که بر علیه ستم‌گر مورد نفرت برخاسته بودند، قهرمان اصلی نمایشنامه ساخت.
اوج نمایشی اجرا، تک گفتار پر شور «لورنسیا» بود که توسط فرمانده (ضد انقلاب) مورد تجاوز قرار گرفته بود. «ورا یورنوا»[۲۰] یک آکتریس مشهور، برای نخستین بار در زندگی خود، نقش دختری مغرور و شجاع را از میان توده‌ها بازی کرد. پوشیده در لباس ژنده و مندرس، با موی آشفته و چشمانـی که خشـم و انتقام بیـرون می‌ریخت، دختر از اهالی دهکده‌اش می‌خواهد تا طغیان کنند.
دهقانان، مسلح با هر آن چه که می‌توانستند بیابند، در هاله‌ی سرخ یک آتش، برای یورش به قصر فئودال شتاب آوردند و آن را تصرف کردند. «لورنسیا» خروشید: «ستم‌گران نابود شدند» و شمشیر فرمانده را شکست. تماشاگر در چنان تحسینی منفجر شد که به نظر می‌رسید دیوارهای تئاتر قدیمی کیف فروخواهند ریخت. و در پایان، آن‌گاه که دهقانان پیروزمند از قسمت عقب صحنه به جلو حرکت کرده و

می‌خواندند: «زنده باد چشمه‌ی گوسفند»، تماشاگر به‌پا خاست و در حال خواندن «انترناسیونال»، به سوی بازیگران رفت. این نمایش هر شب تکرار شد و غالباً، مردان ارتش سرخ، از میان تماشاگر، از میان نمایش مهیج، مستقیماً به میدان جنگ می‌شتافتند.

زمان پرجوشش اجتماعات انبوه، روزهای تعطیل و جشن‌ها، نیازمند هنر نوینی بود که به رسائی و تهیج سخن‌رانی سخن‌رانان در اجتماعات، و به صراحت و تکان‌دهندگی پوسترهای سیاسی در خیابان‌ها باشد. مردمی که به خیابان‌ها سرازیر می‌شدند و هوای آزاد را استنشاق می‌کردند، خواستار تماشای مبارزه‌ی غول‌آسا و پیروزی خود بر صحنه بودند.

«تئاتر آژیتاسیون»[۲۱] در پاسخ به این نیاز مبرم سربرآورد. این تئاتر فعالیت سیاسی مبارزه‌گونه‌ی روزانه را با نمایشی اقناع کننده و قابل درک آمیخت. در طول انقلاب صدها نمایشنامه‌ی تبلیغی نوشته شد. آن‌ها شبیه پوستر بودند و از نظر هنری کامل نبودند، اما در خطوط عقیدتی‌شان بسیار روشن و دقیق بودند.

بیش‌ترین تعهدات «تئاتر آژیتاسیون»، نمایش تئاتری به مقیاس توده‌ای، اجرا شده در هوای آزاد، در میدان‌ها، در اثنای تعطیلات ملی بود. هزاران نفر در آن‌ها نقش داشتند یا تماشاگر بودند، و موضوعات از تاریخ مبارزه‌ی انجام یافته توسط توده‌های ستم‌دیده قرض گرفته می‌شد، از قیام «اسپارتاکوس»[۲۲] تا «انقلاب کبیر اکتبر».

نمایش «فتح کاخ زمستانی TAKING OF THE WINTER PALACE»، در مقیاسی عظیم، در پتروگراد در سومین سال‌گرد انقلاب، در میدان برابر کاخ زمستانی بازی شد. وزیران دولت موقت به رهبری «کرنسکی»[۲۳]، تصویر شده به سبک هجائی، در برابر خنده و فریادهای استهزاآمیز تماشاگران که در میدان ازدهام کرده بودند، به قصر عقب نشستند. سپس هجوم به قصر آغاز گردید. مردان انقلابی دریا و گارد سرخ به حمله پرداختند، و کامیون‌ها با انبوه سرنیزه‌های افراشته با سرعت دور میدان چرخ می‌زدند. رزمناو «آورورا»[۲۴] که در «نوا»[۲۵] به حرکت درآمده بود، توپ سلام تاریخی‌اش را تکرار کرد. آن‌گاه که حمله‌کنندگان به درون قصر هجوم بردند،

سیصد پنجره روش گردید، و وقایع جنگ تن به تن بر پرده‌ها، به شیوه‌ی تئاتر سایه تصویر شدند. پس از آن پرچم سرخ بر فراز قصر به اهتزاز درآمد و ارتش رژه‌ای در میدان به اجرا گذارد.

در این اَبَر تولید، به کارگردانی دراماتیست و تئوریسین تئاتری «نیکلای اوری‌نف»[۲۶] (۱۹۵۳ـ ۱۸۷۹) ده هزار نفر شرکت ورزیدند و صد هزار اهالی پتروگراد آن را تماشا نمودند. نمایشات به مقیاس انسانی مشابهی در دیگر شهرها با موفقیت بسیار زیاد به اجرا گذارده شد.

نخستین نمایشنامه‌ی حرفه‌ای «اتحاد شوروی»، «میستری بوف»[۲۷]، نگارش شاعر «ولادیمیر مایاکوفسکی»[۲۸]، نیز در ارتباط نزدیکی با زیبائی‌شناسی «تئاتر آژیتاسیون» بود. این نمایشنامه در هفتم نوامبر ۱۹۱۸ توسط «وسفلاد مایرهولد»[۲۹] که جانب انقلاب را گرفت و به حزب کمونیست پیوست، بر صحنه آورده شد. شاعر و کارگردان، متهورانه، امکانات یک نمایش عامیانه را قرض گرفتند و واقعیت قهرمانی انقلاب را ارائه دادند، و هجونامه‌ی سرزنش بر دشمنان انقلاب، رسا و قانع‌کننده به صدا درآمد.

در شرایط آن دوران، آن‌گاه که شیوه‌ی قدیمی زندگی در حال فروپاشی بود، بسیاری از مردم هر چیز را کهنه، هنر را از جمله، تماماً بورژوا، مهجور و غیرلازم برای مردم زحمت‌کش تلقی می‌کردند. «مایر هولد» که در «اکتبر تئاتری»[۳۰] خود تعداد قابل ملاحظه‌ای پیرو، به‌خصوص از میان جوانان جمع کرده بود، نیز خواستار انهدام انقلابی تئاتر کهنه گردید.

نهضت‌های چپ خوانده شده، که اهمیت فرهنگ گذشته را به خاطر هنر نوین رد می‌کردند، کاملاً فعال و حتی مهاجم شدند. رهبران «پرولت کالت»[۳۱]، یک سازمان فرهنگی‌ـ کارگری به مقیاس توده‌ای، در چنین نقطه‌نظرهائی مشارکت داشتند. آنان قصد داشتند گروه‌های آماتور را جای‌گزین تئاتر حرفه‌ای کنند، به طوری که هیچ فاصله‌ای میان بازیگران و تماشاگران نباشد، و هر کارگر قادر باشد غریزه‌ی

هنری‌اش را بیان دارد. آنان اعلام نمودند که هنر نوین نباید دارای قهرمانان فردی، بلکه فقط یک «قهرمان جمعی»ـ توده‌های مردمـ باشد.
بنابراین، مسئله‌ی نزدیکی به ارثیه‌ی فرهنگی اهمیت و حساسیت استثنائی کسب کرد. سرنوشت آینده‌ی هنر «اتحاد شوروی» به مقدار بسیار زیادی بستگـی به حل صحیح آن داشت. «لنین» تمام این‌ها را به خوبی تشخیص داد و به شدت علیه انکارگرایان، آنان که بدون فکر گنجینه‌های هنری گذشته، آفریده شده توسط انسان را نفی می‌کردند، سخن گفت. «لنین» گفت که، چرا ما باید هر چیز واقعاً زیبا را رد کنیم، چرا ما باید آن را به‌عنوان نقطه‌ی عزیمت برای پیش‌رفت بیش‌تر رد نمائیم، فقط به این دلیل که «قدیمی» است؟ او گفت که، چرا ما باید هر چیز نو را پرستش کنیم، هر چیز نو را مانند یک رب‌النوع اطاعت کنیم، فقط به این خاطر که آن چیـز «نو» است؟ این بی‌معنی است، به‌کلی بی‌معنی است! «لنین» اعلام داشت.
در گفتگوئـی با «لوناچارسکـی»، کمیـسر مردم برای آموزش و پرورش، «لنیـن» به‌وضوح اصول عمده در سیاست تئاتری «قدرت شوراها» را بیان داشت: «حفظ به دقت تمامی بهترین تئاترهای قدیمی در کشور، عدم اجازه‌ی ورشکستگی آن‌ها و، در همین حال، حمایـت هـر پدیده‌ی نوینـی که از درون هنـر صحنه، تحت نفـوذ انقلاب، سربرمی‌آورد. بگذارید رقابت از سوی نو به حیث محرکی برای کهنه عمل کند، هنر رسیده‌تر آن را مجبور به تغییر کند.» این بود نظر «لنین» از رقابت خلاق جریان‌های مختلف که خیلی زود نتایج مثمری به‌وجود آورد.
اتمسفر انقلابـی پدیده‌ی بی‌سابقه‌ای تولید نمودـ تئاترهای همواره دایر کودکان، که در آینده همه‌جا متداول گردید. سازمان‌دهندگان و کارگردانان مستعدی نظیر، «آلکساندر بریانتسف»[۳۲]، «ناتالیا ساتس»[۳۳] که تمامـی عمـرشان را وقف این امـر برجسته نمودند، مطرح گردیدند.
در زمان جنگ داخلی و مداخله‌ی خارجی، تئاترها می‌بایست از بسیاری مصائب، قحطی و سرما رنج برند. اما، آن‌ها هرگز کم‌بود محبتی از سوی تماشاگر حق‌شناس

احساس نکردند، یا نگرانـی از جانب قدرت نویـن، و از همـه آزمون‌ها با پرچمی برافراشته گذشتند.

«اچ. ج. ولز»[۳۴]، نویسنده‌ی انگلیسی که در ۱۹۲۰ از «روسیه شوروی» دیدن کرد، نوشت که، تئاترها دست‌نخورده باقی ماندند و کسی آن‌ها را غارت و ویران ننمود. بازیگران عادت داشتند به تئاتـرها بیآیند و کار کنند، که به این کار ادامـه دادند. سنت‌های کمک‌های مالی دولتی باقـی ماند، و «مهم نیست تا چـه اندازه این امر ممکن است شگفت‌انگیـز به نظر رسد.»؛ «اچ. ج. ولز» نوشت: «درام و هنر اپرای روسیه تمامی توفان‌ها و آزمایشات را از سـر گذراند و تا امروز زنده ماند.» وی گفـت که، بیش از چهل نمایش هر روز و شب در پتروگراد داده می‌شد، و این که آن‌ها دریافتند تقریباً همین تعداد در مسکو برصحنه می‌رود.

***

---

[1] THE ALEXANDRINSKY THEATRE

[2] THE MALY THEATRE

[3] ANATOLY LUNACHARSKY

[4] KONSTANTIN STANISLAVSKY

[5] W. SHAKESPEARE

[6] F. SCHILLER

[7] LOPE DE VEGA

[8] N. GOGOL

[9] A. GRIBOYEDOV

[10] A. OSTROVSKY

[11] LEO TOLSTOY

[12] MAXIM GORKY

[13] KARL MOOR

[14] MARQUIS POSA
[15] LAURENCIA
[16] THE BIG DRAMA THEATRE
[17] DON CARLOS
[18] KOTE MARDZHANISHVILI
[19] FUENTE OVEJUNA
[20] VERA YURENEVA
[21] THE AGITATION THEATRE
[22] SPARTACUS
[23] KERENSKY
[24] THE CRUISER AURORA
[25] THE NEVA
[26] NIKOLAI NIKOLAIVICH EVREINOV
[27] THE MYSTERY- BUFF
[28] VLADIMIR MAYAKOVSKY
[29] VSEVOLOD MEYERHOLD
[30] THE THEATRICAL OCTOBER
[31] THE PROLETKULT
[32] ALEXANDER BRYANTSEV
[33] NATALYA SATS
[34] H. G. WELLS