به سوی رئالیسم اجتماعی

در دهه‌ی ۱۹۳۰، هنر تئاتر «اتحاد شوروی»، با تجربیات متنوع و غنی خود، به مرحله‌ی دیگری رسید. یک شاخص تفصیلی از «رئالیسم اجتماعی»، سبک هنری ابداعی «اتحاد شوروی»، در ۱۹۳۴، در نخستین کنگره‌ی نویسندگان «اتحاد شوروی»، ارائه گردید. عمده‌ترین مطلب در این سبک، ترسیم حقیقی زندگی در تمامی بغرنجی، تناقضات، و تکامل انقلابی آن بود. عمده‌ترین وظیفه‌ی هنر سوسیالیستی- توده‌سالارترین و انسان‌وارترین هنر در طبیعت‌اش- نه تنها تعبیر جهان، بلکه هم چنین تغییر آن است.

وجوه سبک جدید، شاید با روشنی خاصی، در اجرای نمایشنامه‌ی «ماکسیم گورکی» «ایگور بالیچف و دیگران»[1]، بر صحنه برآمده توسط «تئاتر واختانگف» در ۱۹۳۲، بیان گردید. کارگردان «بوریس زاخاوا»[2] موفق شد جریانات حادث در خانه‌ی «بالیچف»، تاجر ثروت‌مند را با زمان وقایع تاریخی- جنگ جهانی اول و انقلاب در حال وقوع- پیوند دهد. این کار معنای اجتماعی عمیق‌تری به کاراکترها و درگیری‌ها در نمایشنامه منتقل نمود.

«بوریس شچوکین»، یکی از بااستعدادترین شاگردان «واختانگف»، «بالیچف»، فردی مریض و مردنی را نه در رنگ‌های تیره، بلکه همچون مردی فعال و شوخ، مجسم کرد. روی در روی مرگ، «ایگور» به گونه‌ی تراژیکی تشخیص داد که وی در طریق اشتباهی زندگی می‌کرده است، و این که درگیر مسائل ارزش‌مندی نبوده است، و بنابراین علیه مردم بیگانه با او در خانه‌ی خود، و علیه جامعه‌ئی بورژوائی، بناشده براساس دروغ‌ها و بی‌عدالتی‌ها، طغیان می‌کند. «شچوکین»، مرد چالاک و

با احساسی را نشان داد بی‌هراس از این که تماشاگر ممکن است او را دوست بدارد، چرا که قهرمان‌اش با قدرت خشونت‌باری از دورن طبقه‌ی خود در حال بیرون آمدن بود، و آن را محکوم نمود. سنت تصویـر «بالیچف» به این شیوه، آغاز شده توسط «شچوکین»، در تئاتر «اتحاد شوروی» دوامی همیشگی داشت.

اجرای «دشمنان»[۳] اثر «ماکسیم گورکی» در «تئاتر هنر مسکو» در ۱۹۳۵، توسط «نمیرویچ دانچنکو» و «م. کدروف»[۴]، نیـز یک موفقیت عظیـم بود. این‌جا، تماشاگر تصویر بسیار حقیقـی، مطابق زندگـی، و از نظر تئاتری روشـن مبارزه‌ی میان دو طبقه‌ی متخاصم- کارگران و سرمایه‌داران- را می‌بیند.

زنده‌ترین کاراکترها در اردوی دشمن «زاخار باردین»[۵]، صاحب کارخانه، و «نیکلای اسکروبوتف»[۶] گماشته بودند. «ن. خملیف» گماشته را همانند مردی بدبین و جانور خو تصویر کرد، اما «و. کاچالف»[۷]، در ابتدا «زاخار باردین» را همچون مردی شاداب و خوش نیت پول‌داری بازی نمودکه دوست دارد درباره‌ی مسائل انسانی صحبت کند. ولی بعداً، بی‌رحمانه از چهره‌ی «زاخار» ماسک یک لیبرال سخن‌ران روده‌دراز را برداشت، و طبیعت پست مردی پول‌دار و استثمارگر را آشکار نمود. «پولینا»[۸]، همسرش، که او را هم «الگا کنیپرچخُوا»[۹] با بازی خود محکوم کرد، از همان نوع «زاخار» است. اجرا، بر طبقه‌ی کارگر، تجمع آنان بر گرد هدف مشترک‌شان، تأکید داشت. معهذا، کاراکترهای «سینتسف»[۱۰] بلشویک، «لوشین»[۱۱] جستجوگر خردمند حقیقت، و «ریابتسف»[۱۲] تند مزاج و از خود رها، که به گونه‌ی بسیار رسائی تصویر شده بودند، از توده‌ی اصلی قابل تشخیص بودند.

پایان سمبلیک بود. در سمت چپ، گروه دستگیرشده‌ی اعتصاب‌کنندگان بود که توسط سربازان به محاصره درآمده بودند، و در سـمت راسـت، «زاخار باردین» و فامیل‌اش کینـه‌جـویـانـه به زجـر و آزار کارگـران مـی‌نگریستند. «لوشین» و «اسکروبوتف» با نفرت تمامی به یکدیگر خیره گردیده و هر دو گروه را در یک کلیت مرتبط می‌ساختند. قدرت، آن گونه که به نظر می‌آمد، به نفع استثمارگران بود، اما چهره‌های کارگران اطمینان‌بخش بود. و «تاتیانا لوگووایا»[۱۳] (آ.تاراسووا[۱۴]) با

تحسین فریاد زد: "این مردم پیروز خواهند شد!"
توجه رو به ازدیاد جامعه‌ی شوروی به شخصیت انسانی، به تکامل همه جانبه و دنیای معنوی درون او، موجب گردید که تئاترها با دقت بیش‌تری به قهرمانان نوین بنگرند، و کاراکترهای آنان را به شیوه‌ی جامع‌تری بر صحنه تجسم بخشند. اکنون این کارگردانان نبـودند که در تئاتـر بـه صف جلو آمدند، بلکه بازیگـران بودند. علاقه‌مندی به سیستم «استانیسلافسکی» تزاید یافت و سیستم ثروت همگان شد.
اکنون، زمان بازیگری درخشان در نمایشنامه‌های مدرن و کلاسیک بود؛ قبلاً ذکر کرده‌ایم که «بالیچف» توسط «شچوکین» بازی گردید، «زاخار باردین» با هنرمندی «کاچالف» و «اسکروبوتف» به وسیله‌ی «خملیف». ما می‌توانیم به اینان کاراکتر یک روشن‌فکر نوین «اتحاد شوروی» را اضافه کنیم: جراح «پلاتون کرچت»[۱۵]، با بازی «بوریس دوبرون راوف»[۱۶]، در نمایشنامه‌ی «پلاتون کرچت» از «آ. کورنی چوک»[۱۷] و بر صحنه آمده در «تئاتر هنر مسکو». «پلاتون»، چهره‌ی الهام‌دهنده و شجاع، و انگشتان کشیده و عالی یک جراح و نوازنده ویلون را داشت. آرزوی‌اش غلبه بر مرگ و طولانی نمودن زندگی انسان بود.
در ۱۹۳۸ «ایکور ایلینسکی» به «کمپانـی مالی»، یکی از قدیمـی‌ترین تئاترهای روسیه، پیوست. آن‌جا، وی به شیوه‌ی گرم و کمیک، «چسنوک»[۱۸]، رئیس آتشین و متهور مزرعه‌ای اشتراکی را بازی نمود، که با روی خوش اما مصمم، خط عقیدتی خود را در مزرعه‌ی تحت سرپرستی‌اش، در نمایشنامه‌ی «در استپ‌های اوکراین»[۱۹] اثر «آ. کورنی چوک» بر صحنه‌ی «تئاتر مالی»، اعمال نمود.
«یکاترینا کورچاگینا الکساندروفسکایا»[۲۰]، اکتریـس شگفت‌انگیـز از «تئاتـر درام پوشکین»[۲۱] در لنینگراد، تماشاگـران را در نقـش «کلارا اسپاسوا»[۲۲]، یک بلشویک کهنـه‌کار، در نمایشنامـه‌ی «ترس»[۲۳] اثر «آ. آفینوگنف»[۲۴] به سـرگیجه انداخت، و این زمانی بود که او خواست تا درباره‌ی مرگ پسر انقلابی‌اش به وی گفته شود، و تکلیف کرد هراسی به‌دل راه ندهند.
در کنار درام اجتماعی، که عمدتاً بازده کاراکترها، فعالیت‌های اجتماعی را تصویر

می‌نمود، آثار لیریکی، نیز شروع به ظاهرشدن کرد، که بر زندگی شخصی و خانوادگی کاراکترها، بر شکل‌گیری شخصیت‌هاشان متمرکز بود. «الکسی آربوزوف»[۲۵]، یکی از آغازگران این ژانر بود. نمایشنامه‌اش «تانیا»[۲۶]، بر صحنه برآمده توسط کارگران «آندره لوبانف»[۲۷]، در «تئاتر انقلاب» موفقیت عظیمی بود. و موفقیت‌اش، بیش از همه، مدیون «ماریا بابانووا» بود، که نقش «تانیا» را بازی کرد و کاراکتری به گونه‌ای شگفت‌انگیز درخشان، جامع و موزون آفرید، گویای استعداد بی‌همتای «بابانووا».

«بابانووا»، «تانیا»ی خود را از دنیای خفقان‌آور زندگی خانگی به چشم‌اندازهای گسترده‌ی زندگی واقعی برد؛ و «تانیا» صبر و شکیبائی کسب می‌کند و در قلب خود ثروت‌مند می‌گردد، و از درون آزمایشات و رنج دراماتیک می‌گذرد.

و زن جوان قهرمان در «ماشنکا»[۲۸] اثر «آ. آفینوگنف»، نیز در حال ورود به زندگی بود، و نخستین کشفیات خود را می‌کرد. این نمایشنامه به وسیله‌ی کارگردان جوان «یوری زاوادسکی»[۲۹]، که در ۱۹۴۰ مدیریت «تئاتر ماسوویت»[۳۰] (سابقاً تئاتر MGSPS) را برعهده داشت، بر صحنه برده شد. «ماشنکا»، با بازی «ورا مارتسکایا»[۳۱]، که بسان پرتو خورشید در آپارتمان تیره پرفسور «آکایومف»[۳۲]، پدربزرگ مردم گریزش درخشید، یک کشف مسعود اجرا بود. خانه، انباشته از کتاب‌ها، گرم و خودمانی می‌شود، و قلب سخت پیرمرد هم‌چنان که شروع به نگاه کردن به خود و دنیا با چشمانی تازه می‌کند، نرم می‌گردد.

پیش‌رفت‌های قابل ملاحظه‌ای، نیز در ترسیم قهرمانان انقلاب و جنگ داخلی حاصل گردید. «وسفلاد ویشنفسکی»[۳۳]، یک شرکت‌کننده‌ی فعال در انقلاب، بهترین نمایشنامه‌ی خود «تراژدی خوش‌بینانه»[۳۴] را در ۱۹۳۳ نوشت، و «تایروف» مجذوب کیفیت تاریخی، قهرمان‌گری باشکوه، و فرم تعمیم یافته آن شد.

«تایروف» و هنرمند «ریندین»[۳۵]، نمایشنامه را در «تئاتر چمبر» با سادگی پُرعظمت سبکی موقر، و اتمسفری حماسی بر صحنه بردند. دکور مؤجز، میزانسن مجسمه‌وار، ضرب و وزن بازی چشم‌اندازی تراژیک فراهم آورد، و در همان حال

سرریز از احساس بود. شور و هیجان، آن‌گاه که یک کمیسر زن اعزامی از جانب حزب بر عرشه‌ی رزم‌ناو، جائی که آنارشیست‌ها حاکم بودند، پدیدار می‌شود، فوران می‌کند. وی بی‌باکانه علیه این نیروی بدوی و رهبر نیرنگ‌باز و خائن آن به نبرد می‌پردازد، و پیروز می‌گردد. واحد آنارشیست‌ها به یک هنگ منظم ارتش سرخ تبدیل می‌شود.

«آلیسا کونن»[۳۶]، نقش کمیسر را هم چون زنی با وقار در کت چرمی سیاه، گیسوان شانه خورده‌ی صاف و درخشان، لبخندی اندک طنزآلود بازی کرد. وی، گرمی تغزل و زنانگی را با اراده‌ی آهنین، متانت و شجاعت ترکیب می‌کند. کمیسر در پایان کشته می‌شود. و ملوانان، آماده برای نبردهای جدید به‌خاطر انقلاب، بر سر جسم بی‌جان‌اش سوگند می‌خورند تا در جاودان‌سازی خاطره‌ی زن قهرمان صادق باشند.

تجربیات سرشار گردآوری شده، توسط دراماتیست‌ها و تئاترها، امکان از عهده برآمدن وظیفه‌ی ترسیم «لنین»، رهبر انقلاب را بر صحنه فراهم آورد.

نخستین اجرای نمایشنامه‌ی «نیکلای پوگودین»[۳۷]، «مرد با تفنگ»[۳۸]، برصحنه برآمده توسط «روبن سیمونوف»[۳۹]، در «تئاتر واختانگف»، در سیزدهم نوامبر ۱۹۳۷ ارائه گردید. «بوریس شچوکین» «لنین» را بازی کرد. زمانی که او در انتهای صحنه ظاهر گردید و با حرارت به سوی تماشاگران گام برداشت، تمامی تماشاگران برپا خاستند و ستایشی همه‌گانی را به نمایش گذاردند. این ستایش، بازیگر را الهام داد و درک نمود که تماشاگران به «لنین» بودن‌اش باور کرده‌اند. این امر بازیگر را کمک نمود تا از قید جملگی ترس‌ها و تردیدهای خود رها گردد و به آسانی و با الهام بازی کند.

مهم‌ترین مطلب برای «شچوکین» تنها انتقال شباهت صوری نبود. وی آرزو داشت برای تماشاگر اندوخته‌ی عظیم شخصیت «لنین»، ویژگی‌های او از یک رهبر، یک مبارز و یک متفکر را ارائه دهد.

«پوگودین» موضوع نمایشنامه‌ی خود را تحت عنوان «لنین و مردم» تعریف کرد. تئاتر نشان داد چگونه آرمان‌های «لنین» در اندیشه‌ی مردم نفوذ کرد، و چه گونه

سربازان و کارگران، و فقیرترین دهقانان دریافتند که تنها بلشویک‌ها می‌توانند برای آنان صلح، زمین و آزادی بیاورند و سازندگان فعال انقلاب شوند.

این تم، از طریق سرنوشت یک دهقان در لباس سربازی «مرد با تفنگ» به‌نام «ایوان شادرین»[۴۰] نشان داده شد. «یوسف تولچانف»[۴۱]، بسیار مقتدرانه، ویژگی بسیار محتمل واقع‌نما را با تعمیمی به مقیاس وسیع ترکیب نمود. «شادرین» او رؤیای بازگشت به دهکده‌اش، خرید یک گاو و آغاز زندگی در صلح را می‌دید. سرباز تمایل به سیاست نداشت و به شعار مظنون بود.

صحنه‌ی اصلی، در نمایشنامه، زمانی بود که «لنین» و سرباز خط اول جبهه، «شادرین»، به طور اتفاقی در «اسمولنی»[۴۲]، مقر انقلاب، دیدار می‌کنند. بدون آگاهی از این که با چه کسی در حال گفتگو است، سرباز به «لنین» درباره‌ی تمام آن چه سربازان در خندق‌ها فکر می‌کنند و احساس می‌نمایند، می‌گوید. و «لنین» به بازی‌گری «شچوکین»، در مغز سرباز با معدودی جملات دقیق، انقلابی برپا می‌کند. سرباز درمی‌یابد که انسان برای انقلاب باید ستیز کند تا زمین و صلح به‌دست آورد.

مرگ زودرس «شچوکین» اجازه نداد که او کار درخشان‌اش را ادامه دهد. وی فقط موفق شد در دو فیلم کارگردان سینما «میخائیل روم»[۴۳]: «لنین در اکتبر»[۴۴] و «لنین در ۱۹۱۸»[۴۵] بازی کند.

نمایشنامه‌ی «حقیقت»[۴۶] اثر «آ. کورنی چوک»، نیز درباره‌ی انقلاب اکتبر، نخستین بار در «تئاتر انقلاب» در نوامبر ۱۹۳۷ به اجرا درآمد. «ماگزیم شتروخ»[۴۷] «لنین» را بازی نمود. این بازیگر شگفت‌آور تمام عمرش «لنین» را در تئاتر و سینما بازی کرد، (فیلم‌ها: «حکایات راجع به لنین»[۴۸] و «لنین در لهستان»[۴۹]).

در دهه‌ی ۱۹۳۰ تئاتر «اتحاد شوروی» به طور قابل ملاحظه‌ای تولیدات کلاسیک خود را گسترش داد. نمایشنامه‌های بسیاری از «پوشکین»، «گریبایدوف»[۵۰]، «گوگول»، «آستروفسکی» و «سوخوفو- کوبی لین»[۵۱] به طریق داستانی بر صحنه برده شدند. نمایشنامه‌ها و اقتباس‌های تئاتری از آثار نثری نویسندگان کلاسیک

خارجی، نیز به نمایش درآمدند.
«نیکلای چرکاسف»[۵۲] نمایشی عالی از «دون کیخوت»[۵۳] اثـر «سروانتس»[۵۴]، در «تئاتر پوشکین»، در لنینگراد عرضه داشـت. «دون کیخوت» او مطلقاً مضحک نبود، بلکه خیال‌پرداز ساده‌لوح و شریفی بود، آماده برای اعطای زندگی‌اش به‌خاطر آرمان‌های عدالت و انسانیت.
تولید «راهزنان»[۵۵] اثر «شیللر» در «تئاتر راستاولی»[۵۶] در گرجستان، انباشته از روح شورش و رمانس بود. با استفاده از شعار نویسنده، کارگردان «ساندرو احمتلی»[۵۷]، نمایش خود را "به ستم‌گران حمله کنید" خواند.
زنان بازیگر «اتحاد شوروی» در اثنای این سال‌ها، مجموعه‌ای از کاراکترهای جذاب زن آفریده بودند. ازجمله آنان «نورا»[۵۸] در درام «ایبسن»[۵۹] در «تئاتر کومسمول لنین»[۶۰] بود. «سوفیا گیاتسینووا»[۶۱] نقـش «نورا» را مانند یک زن مستقل بازی نمود، یک شخص متفکر ثابت قدم از همان آغاز. گریز او از خانه طبیعی بود. «داریا زرکالووا»[۶۲] درام عمیـق «آرزوهای سرانجام نیافته»، در برگردان «اوژنی گرانده»[۶۳] اثر «بالزاک»[۶۴] را در «تئاتـر مالی»، جائـی که او نقـش عنوانـی را بازی کرد، تصویر نمود. «آلیسا کونن»، به حیث یک تراژدی اصیل، سرنوشت «اما بوواری»[۶۵] بدبخت را نشان داد، کسی که آرزوهای شورانگیزش برای عشـق و خوشبختـی، در برابر فقدان احساس و بی‌تفاوتی مردم حقیر پیرامون‌اش فرو می‌ریزند. «کونن» خود، برگردان نوول «مادم بوواری»[۶۶] اثر «فلوبر»[۶۷] را انجام داد، که در «تئاتر چمبر» توسط «الکساندر تایروف» تولید شد. برای تمایز از این کاراکترهای دراماتیک، «ورا مارتسـکایا»[۶۸] در نمایشنامـه‌ی «مهمان‌خانـه‌دار»[۶۹] اثر «گلدنـی»[۷۰]، بر صحنـه برآمده توسط «یوری زاوادسکی» در «تئاتر ماسوویت»، «میراندولینا»[۷۱]ی حیله‌گر و سرزنده را تصویر کرد.
تئاترها موفقیت‌های بزرگی در بر صحنه آوردن تراژدی‌ها و کمدی‌های «شکسپیر»، با ترسیم- در وهله‌ی نخست- جوهر انسانی آن‌ها، کسب نمودند. نمایش «اتللو»[۷۲] توسط «آلکساندر آستوژف»[۷۳]، یک واقعه‌ی تاریخی در تاریخ تئاتر شد. بازیگری

«آستوژف» نه تنها سنت‌های قهرمانی- رمانتیکی «تئاتر مالی» را احیاء کرد، بلکه از محتوای نوین و معاصر، نیز سرشار شد. بازیگر، تراژدی شخصی «اتللو» را با اعتراض خشم‌آلود علیه تئوری‌های فاشیستی، درباره‌ی نژادهای برتر و پست‌تر، به تعمیمی بزرگ تعالی داد. «اتللو»ی «آستوژف» شرافت‌مندانه و معتمدانه به «دزدمونا»[۷۴]، هم چون یک آرمان درخشان، باور داشت. و هنگام این اندیشه که به اعتمادش خیانت شده است، وی نه به‌عنوان یک انتقام‌گیرنده‌ی ظالم، بلکه به حیث یک قاضی سخت‌گیر عمل می‌کند.

«آکاکی خوراوا»*[۷۵]، در «تئاتر راوستاولی» در گرجستان، تعبیر خود را از «اتللو» عرضه داشت. قهرمان او، برای تشخّص از «اتللوی آستوژف»، یک فیلسوف نبود که تناقضات زندگی را دریابد، بلکه بالاتر از هر چیز یک سرباز بود. بی‌وفائی خدعه‌آمیز همسرش برای او یک خیانت است، یک تخطی از وظیفه‌ی سربازی! در این اجرا «اتللو» مواجه با دشمن خطرناک و زورمندی بود- «یاگو»[۷۶]- به بازیگری «آکاکی واسادزه»[۷۷]. تقابل آنان تبدیل به برخورد میان دو بینش شد. و هنگامی که «خوراوا ـ اتللو»[۷۸] به خاطر اشتباه تراژیک‌اش خود را به سختی تنبیه می‌کند، آخرین تک گفتارش اعتقاد جدیداً به‌دست آمده‌اش را در مورد صداقت «دزدمونا»، در پیروزی حقیقت بیان می‌دارد.

بازیگر، «سلیمان می هولز»[۷۹] ایماژی عمیق از «شاه لیر»[۸۰] در «تئاتر دولتی یهود»[۸۱] ارائه داد. «لیر» او، کاملاً غیرمنتظره، فردی خُرد، لاغر و جسور بود، بدون عظمت شاهانه با ریش خاکستری یک شیخ طایفه، اما بسیار متکّبر و خودشیفته. او خود را به حیث قطب هستی می‌پنداشت. «می هولز» قهرمان خویش را از میان رنج، حوادث تراژیک و درک مصیبت همه جا گستر، به خرد جدید، به تشخیص این که بعد از همه‌ی این‌ها، وی یک انسان است، نظیر هر انسانی دیگر، راهنمائی می‌کند. علی‌رغم پایان تراژیک، «می هولز» مرگ «لیر» خیر، بلکه تولد دوباره‌ی شخصیت «لیر» را بازی کرد. «لیر» او جوان‌تر شده است و به سوی درک نوینی از جهان حرکت می‌نماید.

از دیگـر ابداع‌گری‌ها، و از نقـطه نظر تئاتـری برجسـته، تولیـد نمایشنامه‌های «شکسپیر» در دیگر تئاترها بود: «هیاهوی بسیار برای هیچ»[۸۲] در تئاتر «واختانگف»، «رومئو و ژولیت»[۸۳] در «تئاتر انقلاب»، «رام کرن زن سرکش»[۸۴] در «تئاتر مرکزی ارتش شوروی»[۸۵] و «هر طور که میل شما است»[۸۶] در «تئاتر یرمالووا»[۸۷]. تمامی این تولیدات از محبوبیت فوق‌العاده‌ای برخوردار شدند، و تعداد زیادی بازیگر قابل بحث، و نیز وجوه جدید و غیر منتظره‌ای در آثار این نابغه انگلیسی کشف گردیدند.
«تئاتر هنر مسکو»، با استحقاق کامل، رهبری تمام تئاترهای کشور را در دهه‌ی ۱۹۳۰ دارا بود. چهلمیـن سال تأسیـس آن در ۱۹۳۸ به یک فستیوال واقعـی سراسری تبدیل گردید. بزرگ‌ترین دست‌آورد «تئاتر هنر مسکو» در این دوره، در ارتباط با «نمیرویچ دانچنکو» است. «استانیسلافسکی» مریض بود و درگیر تدریس و تجربه در خانه‌اش در خیابان «لئونتیفسکی»[۸۸].

و اما، «مایرهولد». در هفتم آگوست ۱۹۳۸ «استانیسلافسکی» مـی‌میرد. «یوری باخ روشین»[۸۹]، در آن دوره معاون «اپرا- تئاتر»[۹۰]، به‌خاطر می‌آورد که زمان کوتاهی قبل از مرگ، «استانیسلافسکی» گفت: "در فکر «مایرهولد» باشید؛ او تنها ارثیه‌ی من در تئاتر است- این‌جا و هر کجای دیگر!." دو ماه بعد «مایرهولد»« کارگردان هنری «اپرا- تئاتر» شد.
دربند در خانه، به دلیل وخامت سلامت‌اش، «استانیسلافسکی» تمرینات آخرین تولیدش، «ریگُلتو»[۹۱] را به «مایرهولد» می‌سپارد. اُپرا نخستین اجرای‌اش را در دهم مارس ۱۹۳۹ برگزار مـی‌کند، با این قصـد که «مایرهولد» تولیـد خـود از «دون ژوان»[۹۲] را برای فصل بعد تدارک بیند.
بعد، در سیزدهم ژوئن ۱۹۳۹ «کنفرانس کارگردانان تئاتر اتحادیه‌های سراسری»[۹۳] با پیام «آندره ویشنسکی»[۹۴]، معاون کمیساریای شوراهای مردمی، افتتاح می‌شود. دو روز بعد، آن‌گاه که بحـث درباره‌ی نظرات عمده شـروع می‌گردد، چهارمین

سخن‌ران «مایرهولد» بود. وی نظرات خلاّق خود را درباره‌ی تئاتر و انقلاب، ظاهراً، دوباره و دوباره شجاعانه بیان می‌دارد. اما، در آن زمان دیگر کسی به فکر فردای انقلاب نبود، به فکر تثبیت آن بود، به فکر امروزش! در هفدهم ژوئن، هیچ یک، نه«پراودا»[۹۵] و نه «ایزوستیا»[۹۶]، درباره‌ی گفتار «مایرهولد» خبری می‌دهند، جز این که سخن‌رانی به شدت توسط «یوهان آلتمن»[۹۷] انتقاد شده است. و جالب آن که، براساس اسناد رسمی چاپ شده‌ی کنفرانس، «مایرهولد» حتی درکنفرانس حضور نیافته است! چه رسد به سخن‌رانی!

تا امروز، محتوی سخن‌رانی نامشخص است!

در بیستم ژوئن ۱۹۳۹، «مایرهولد» در لنینگراد بازداشت و به مسکو آورده می‌شود. در شب چهاردهم ژولای «زینایدا رایخ»[۹۸]، همسر دوم وی و آکتریس پرتوان، وحشیانه در آپارتمان‌شان در مسکو، با هفده ضربه‌ی کادر کشته می‌گردد. قاتل یا قاتلان، که هرگز ردیابی نشدند، از طرف مقامات رسمی دولتی «لات‌ها»ی مسکو توصیف شدند! سپس، به زودی آپارتمان مصادره و تقسیم شده، در اختیار منشی «بریا»[۹۹] و راننده و فامیل‌اش قرار می‌گیرد.

اخیراً، در گزارشات رسمی انتشار یافته تصدیق شده است، در طول زمانی چندین ماه، «مایرهولد» به سختی شکنجه گردیده، و سرانجام (اقرار دروغین) امضاء و تصدیق می‌کند که با مقامات جاسوسی انگلیسی و ژاپنی، و نیز با طرفداران «تروتسکی»[۱۰۰] در ارتباط بوده است! به‌هرحال، او خیلی زود از اقرارش، ظاهراً، سر باز می‌زند و برای بخشش به «مولوتف»[۱۰۱] خود درگیر و سرسپرده، رئیس کمیساریای مردمی شوراها، پیام می‌فرستد. اما، درخواست و پیام‌اش نادیده گرفته می‌شود و در سی‌ویکم ژانویه ۱۹۴۰ به زندان نظامی دادگاه عالی منتقل می‌گردد. در آن‌جا، وی پس از یک بازجوئی کوتاه، و بدون شاهد، محکوم به مرگ گردیده و در دوم فوریه، در سن ۶۶ سالگی در سلول‌اش اعدام می‌شود. امروزه بر روی سنگ قبر «زینایدا رایخ»، در «قبرستان واگانکف»[۱۰۲]، نام هر دو ثبت است!

و چنین است سرگذشت بزرگ‌ترین کارگردان کمونیست «اتحاد شوروی» و

بـزرگ‌تـرین کارگـردان کمونیست جهان! از قول شاهدان عینـی می‌گویند، هنگام تیرباران او فریاد می‌زد: «من یک کمونیستام! من یک کمونیستام!»
در دوره‌ی زمام‌داری «نیکیتا خروشچف»[۱۰۳]، «مایرهولد» ازجمله نخستین کسانی بود که اعاده‌ی حیثیت شد. وی در طول عمـر هنـری خود بیـش از ۲۹۰ تولید تئاتری و اُپرایی داشت (و ۲۲ تولید ناتمام)، ۳ تولید سینمائی (ازجمله «تصویر دوریان گری»[۱۰۴] بر اساس داسـتان «اسکار وایلد»[۱۰۵])، ۲ تولید رادیـوئـی، و تعداد زیـادی نامـه و مقالـه و گفتـار در زمینـه‌ی هنـرهای نمایشی که یادآور نبوغ بی‌همتای‌اش‌اند، و تأثیر عظیمی که بر تولیدات تئاتری، اُپرائـی و سینمائـی امروز جهان داشتند. کافی‌ست گفته شود که ایده‌ی «مونتاژ» نخستین بار در کارگاه‌هـای تجربی‌ـ تئاتری «مایرهولد»، پس از مطالعه و بررسی تئاتر شرق، بود که قوام گرفت و از آن‌جا، از طریـق «سرگئی. م. آیزنشتین»[۱۰۶]، شـاگـرد نابغه‌ی «مایرهولد» به سینما خزید. یا تولیـد سـال ۱۹۷۰ «پیتـر بـروک»[۱۰۷]، از «رؤیا در شـب نیـمه‌ی تابستان»[۱۰۸] اثر «شکسپیر»، سرشـار از ایده‌های تئاتر شرقی‌ـ مایرهولدی است. «مایرهولد» نابغه‌ای بـود با نبوغ سـیاه (شیطانی)! نابغه‌ای که تئاتر خود طراحی کرده‌اش و در آستانـه‌ی تحقـق تا سال ۱۹۳۸، حتـی امروزه، آرزوی بسـیاری از کارگـردانان بـزرگ تئاتـر اسـت: ترکیبـی از ایده‌هـای معمـاری فرامدرنیسـم، کنستراکتیویسم در دکورـ صحنه، بازیگری تئاتر بیومکانیک، و ذهنیتی از موسیقی «دمیتری شوستاکوویچ»[۱۰۹] بزرگ، یکی از نزدیک‌ترین دوستان و همکاران او.

باری، با یاری از کشفیات «استانیسلافسکی»، «نمیرویچ دانچنکو»ی محتاط و به گفته‌ای خودفروخته، آن‌ها را توسعه داد، و شیـوه‌های خـود را برای ساختن فضای یک نمایش و کار با بازیگران پیدا نمود. «نمیرویچ» در تحلیل ایماژه‌های یک درام، در آشکار نمـودن سبک نویسنده و در برانگیختـن هنرپیشـه‌گان که چـه گونـه در پنهان‌ترین زوایای روانی انسان نفوذ کنند، بی‌همتا بود. وی این اصطلاح معروف را

باب کرد: "کارگردان باید در بازیگر به‌میرد".
در طول این سال‌ها، «نمیرویچ» به‌گونه‌ی موفقیت‌آمیزی بر سر درام‌های «ماکسیم گورکی» و «چخوف» کار می‌کرد، و برای راه‌های اقتباس نثر «لئو تولستوی»، جهت صحنه، جستجو نمود. زمان تولید «رستاخیز»[۱۱۰]، کارگردان، نویسنده را به نقش‌ها افـزود و اجـازه داد «و. کاچالوف»[۱۱۱] نقـش را بازی کند. در سـایه‌ی ایـن بازیگـر درخشان، نقش در اقتباس عمده شد و ایده‌ی اصلی آن را بیان داشت. «کاچالوف» نه تنها به طرزی عالی فصولی را که در اقتباس شامل نبود استنباط کرد، بلکه بازی را تفسیر نمود، به طول فعال در آن مداخله کرد، رئالیسم بی‌رحم «لئو تولستوی»، اعتراض پرشور او را بر ضد دروغ و سیاه‌کاری‌های جامعه‌ی بورژوا- فئودال به نمایش گذارد.
اجـرای «نمیرویچ دانچنکو» از «آناکارنینا»[۱۱۲] در ۱۹۳۷، حتـی شـور و جنبش عظیم‌تری در میان مردم باعث گردید. پرهیزکاری نیرومند دهه‌ی ۱۹۲۰ در حال عقب‌نشینی در گذشته بود، و مردم زیبائی و احساسات مجلل می‌خواستند. آنان به این نمایش عشقی سوزان و غیرخودخواهانه بی‌اندازه احتیاج داشتند. این نمایش، اگر بتوان گفـت، پژواک اجـراهای مدرن از «کامیل»[۱۱۳] اثر «دومای پسر»[۱۱۴]، بر صحنه برآمده توسط «مایرهولد»، و «مادم بوواری» اثر «فلوبر» تولید «آ. تایروف» بود.
نقش «آنا کارِنینا»، «آلا تاراسووا»[۱۱۵] را مشهـور ساخـت. وی یک زن شاعـر مسلک ملهم از عشق، و در همان حال یک زن زمینی از گوشت و خون را بازی کرد، زنی که از شور لجام‌گسیخته رنج می‌برد. «آنای تاراسووا» با تمامی وجودش خوشبختی را استنشاق می‌کند و به سوی سرنوشت خود، بدون اندیشه می‌رود، و متأسف برای هیچ چیز نیست.
اگر «تولستوی» عشق «آنا» را یک گناه می‌پنداشت، پس از آن تئاتر قهرمان خود را مطلقاً توجیه کرد، و قصور اخلاقی برای مرگ او را به طور کامل بر گردن جامعه‌ی اشرافی، با اخلاقیات پست آن، بر گردن «کارِنینا- شوهر آنا» انداخت.

«کارِنینا» تجسم جامعه‌ی اشراف- دیوار خارائی پطرزبورگ، یک موفقیت بزرگ در هنر بازیگر «ا. خملیف» بود. ماسک بی‌احساس، نفرت‌انگیز و تمکین‌کننده‌ی یک صورت، صدای نامطبوع، حرکات اتوماتیک واندیشه‌ی اتوماتیک، «کارِنینا» را نه یک مرد، بلکه یک ماشین بوروکراتیک بی‌قلب ساخت که هیچ چیز درباره‌ی زندگی واقعی، درباره‌ی عشق نمی‌داند.

به‌هرجهت، کارگردان و بازیگر، با همه‌ی نفرت‌شان از «کارِنینا»، کوشیدند تا هدف‌مند باشند. با تبعیت از اصل «استانیسلافسکی»: "اگر شما نقش یک بدکار را بازی می‌کنید برای خوبی‌های او جستجو کنید"، «خملیف» کوشید «کارِنینا» را در صحنه‌ی رفع اختلاف، انسانی کند. او در برابر «آنا»ی در حال مرگ به زانو درآمده و «ورونسکی»[۱۱۶] را می‌بخشد. اما در همان حال، وی در حال تحسین نیکی خود بود، و با علّو طبع مسیحی خویش به هیجان آمده بود. ماشین احساس ثابت نمود حتی وحشتناک‌تر است.

زمانی که «تئاتر هنر مسکو» در ۱۹۳۷ به مسافرت پاریس رفت، «لوئی آراگون»[۱۱۷] نویسنده‌ی فرانسوی نوشت: "هرگز قبل از این در تئاتر ندیده بودم که عشق این چنین صادقانه منتقل شود، با تمامی ضربان، ستایش‌ها و سقوط‌های آن، عشق دو انسان که نه تنها مواجه با جامعه‌ی پیرامون آنان می‌شود، بلکه هم چنین، با تعصبات خودشان... «آنا کارِنینا» به ما اوج نبوغ تئاتری را معرفی می‌کند که به سبک رئالیسم بیان می‌گردد".

«تئاتر هنر مسکو» در آغاز فعالیت‌های خود، نمایشنامه‌های «چخوف» را بر صحنه آورد، و خود هم در آن‌ها شکل گرفت. اکنون، «تئاتر هنر» این گنجینه را برای دومین بار برای تماشاگران باز نمود. نمایشنامه‌های «چخوف» در عمل، هیچ‌گاه در دهه‌های بیست و سی بر صحنه آورده نشدند، زیرا وی یک بدبین تلقی می‌گردید که مردم خسته‌کننده و حقیر را ترسیم می‌کرد. «نمیرویچ دانچنکو» در ۱۹۴۰، «سه خواهر»[۱۱۸] را تولید کرد و چنان نظراتی را رد نمود. وی ثابت کرد که هنر «چخوف» زنده و نزدیک به زمان ما بود. کیفیات شاعرانه‌ی کاراکترهای «چخوف»

محصول اکتشاف بود. بله، آنان غیرفعال و به طور دردآوری بیش از اندازه درگیر زندگی کسالت‌بار، عقده‌دار و لعنت‌بار بودند. اما، آنان هنوز در غم یک زندگی بهتر تحلیل می‌رفتند، و شجاعانه بر رنج‌های‌شان به نام وظیفه و به نام امید درخشان به آینده، غالب می‌شدند.

رؤیای خوشبختی، رؤیای آینده، آن‌چنان خواهران نامتجانسی را متحد می‌کند که بسیار ظریفانه و در یک سبک واقعی چخوفی توسط «کلاودیا یلانسکایا»[۱۱۹]، «آلا تاراسوو» و «آنجلینا استپانووا»[۱۲۰] تصویر شده بودند. خیال‌بافان، «ورشینن»[۱۲۱] (م. بولدامن[۱۲۲]) و «توزنباخ»[۱۲۳] ـ «ن. خملیف»، مسحور در عشق نجیبانه، اگرچه بی‌پاسخ خود برای «ایرینا»[۱۲۴]، نیز با امید عظیمی به آینده می‌زیستند. سخنان «توزنباخ» راجع به توفان آینده‌ی نزدیک، که زندگی جامعه را تغییر خواهد داد، مؤکدانه به صدا درمی‌آید.

نمایشنامه در پائیز تمام می‌شود. قهرمانان در وضعیت تراژیکی قرار دارند که از آن نمی‌توانند به‌گریزند. اما، آنان تسلیم نمی‌شوند یا نمی‌نالند. عشق شاعرانه‌ی درختان غان به مسافات دور می‌رود، و دسته‌ی موزیک نظامی مارش تندی می‌نوازد که باعث می‌گردد قلب در امید دردآوری فشرده شود. و سخنان «اُلگا»[۱۲۵]: "اگر فقط ما می‌دانستیم" پژواک همان موزیک امید به آینده را دارد.

ابرهای توفانی جنگ افق را تیره می‌کردند. آموزش میهنی تماشاگران اهمیت برتری در این شرایط داشت. دراماتیست‌ها و تئاترها، گذشته‌ی مبارزه روسیه و ایماژهای رهبران نظامی برجسته را دوباره بر صحنه آفریدند. نمایشنامه‌هائی درباره‌ی «سوُروف»[۱۲۶] و «کوتوزف»[۱۲۷] و نبردهای غرورانگیز و پیروزی‌های آنان پدیدار گردیدند.

شاعر جوان، «کنستانتین سیمونوف»[۱۲۸] نمایشنامه‌ی «جوانی از شهرمان»[۱۲۹] را نوشت که توسط کمپانی‌های بسیاری تولید شد، ازجمله «تئاتر کمسومول لنین». این اجرا توسط سر کارگردان آن «ایوان برسنف»[۱۳۰] نشان داد که چگونه «سرگئی لوکُنین»[۱۳۱]، یک بچه مکتب دیروز، سربازی شجاع و ثابت‌قدم شد.

«ولادیمیرسولوفیُف»[۱۳۲] نقش «لوکُنین» را مانند شخصی سرزنده، موذی، و بی‌باک، با تأکید بر این که کاراکترش تیپیک است، بازی کرد. تئاتر اعلان داشت که نظیر «سرگئی» فراوان است و هر کس می‌تواند هم‌چون او شود.
سال ۱۹۴۱ آمد. و تماشاگران جوان به‌خوبی دریافتند که بخت «سرگئی لوکُنین» سرنوشت خودشان بود.

---

[1] YEGOR BULYCHOV AND OTHERS
[2] BORIS ZAKHAVA
[3] THE ENEMIES
[4] M. KEDROV
[5] ZAKHAR BARDIN
[6] NIKOLAI SKROBOTOV
[7] V. KACHALOV
[8] POLINA
[9] OLGA KNIPPER CHEKHOVA
[10] SINTSOV
[11] LEVSHIN
[12] RYABTSOV
[13] TATYANA LUGOVAYA
[14] A. TARASOVA
[15] PLATON KRECHET
[16] BORIS DOBRONRAVOV
[17] A. KORNEICHUK
[18] CHESNOK
[19] IN THE STEPPES OF UKRAINE
[20] YEKATERINA KORCHAGINA ALEXANDEROVSKAYA

[21] THE PUSHKIN DRAMA THEATRE
[22] KLARA SPASOVA
[23] THE FEAR
[24] A. AFINOGENOV
[25] ALEXEI ARBUZOV
[26] TANIA
[27] ANDREI LOBANOV
[28] MASHENKA
[29] YURI ZAVADSKY
[30] THE MOSSOVIET THEATRE
[31] VERA MARETSKAYA
[32] OKAYOMOV
[33] VSEVOLOD VISHNEVSKY
[34] AN OPTIMISTIC TRAGEDY
[35] V. RYNDIN
[36] ALISA KOONEN
[37] NIKOLAI POGODIN
[38] THE MAN WITH THE GUN
[39] RUBEN SIMONOV
[40] IVAN SHADRIN
[41] IOSIF TOLCHANOV
[42] SMOLNY
[43] MIKHAIL ROMM
[44] LENIN IN OCTOBER
[45] LININ IN 1918
[46] THE TRUTH
[47] MAXIM SHTRAUKH
[48] TALES ABOUT LENIN
[49] LENIN IN POLAND

[50] GRIBOYDOV
[51] SUKHOVO- KOBYLIN
[52] NIKOLAI CHERKASOV
[53] DON QUIXOT
[54] CERVANTES
[55] THE ROBBERS
[56] THE RUSTAVELI THEATRE
[57] SANDRO AKHNIETELI
[58] NORA
[59] H. IBSEN
[60] THE LENIN KOMSOMOL THEATRE
[61] SOFIA GIATSINOVA
[62] DARYA ZERKALOVA
[63] EUGENIA GARANDET
[64] BALZAC
[65] EMMA BOVARY
[66] MADAME BOVARY
[67] G. FLAUBERT
[68] VERA MARTESKAYA
[69] THE INNKEEPER
[70] GOLDONI
[71] MIRANDOLINA
[72] OTHELO
[73] ALEXANDER OSTUZHEV
[74] DEZDEMONA
[75] AKAKY KHOROVA
[76] IGO
[77] AKAKY VASADZE
[78] KHOROVA- OTHELLO

[79] SOLOMON MIHOELS
[80] KING LEAR
[81] THE STATE JEWISH THEATRE
[82] MUCH ADO ABOUT NOTHING
[83] ROMEO AND JULIET
[84] TAMING OF THE SHREW
[85] THE CENTRAL SOVIET ARMY THEATRE
[86] AS YOU LIKE IT
[87] THE YERMALOVA THEATRE
[88] LEONTYEVSKY LANE
[89] YURY BAKHRUSHIN
[90] THE OPERA THEATRE
[91] RIGOLETTO
[92] DON GIOVANI
[93] THE ALL- UNION CONFERENCE OF STAGE DIRECTORS
[94] ANDREI VYSHINSKY
[95] PRAVDA
[96] IZVESTIYA
[97] JOHAN ALTMAN
[98] ZINAIDA RAIKH
[99] BERIA
[100] TROTSKY
[101] MOLOTOV
[102] THE VAGANKOV CEMETRY
[103] NIKITA KHOROSHCHEV
[104] THE PORTRAIT OF DORIAN GRAY
[105] OSCAR WILDE
[106] SERGEI M. EISENSTEIN
[107] PETER BROOK

[108] A MIDSUMMER NIGHT´S DREAM
[109] DMITRI SHOSTAKOVICH
[110] RESURRETION
[111] V. KACHALOV
[112] ANNA KARENINA
[113] KAMILLE
[114] DUMAS- SON
[115] ALLA TARASOVA
[116] VERONSKY
[117] LUIS ARAGON
[118] THE THREE SISTERS
[119] KLAVDIA YELANSKAYA
[120] ANGELINA STEPANOVA
[121] VERSHININ
[122] M. BOLDUMAN
[123] TUZENBAKH
[124] IRINA
[125] OLGA
[126] SUVOROV
[127] KUTUZOV
[128] KONSTANTIN SIMONOV
[129] A LAD FROM OUR TOWN
[130] IVAN BERSENEV
[131] SERGEI LOKUNIN
[132] VLADIMIR SOLOVYOV