درس‌هائی از آثار کلاسیک

آثار کلاسیک بسیار گران قدر خوانده مـی‌شوند، چرا که آن‌ها فشـرده‌ای از تجربیات اجتماعـی، زیبائی‌شناسانه و اخلاقـی انسان هستند، و بنابراین جاودانـی می‌باشند. هر عصـر جدید در تاریـخ، هر نسل نو، از آثار کلاسـیک پندها مـی‌گیرد و ضمـن جست‌جو در آن‌ها پاسخ پرسش‌هائی را که موجب تشویش اوست می‌یابد.

«تئاتر اتحاد شوروی»، در تکامل خود، دوره‌هائـی را می‌شناخت که ارثیه‌ی فرهنگی پذیرفته نمـی‌شد، دوره‌هائـی که نمایشنامه‌های کلاسیک مطابق عصـرمان ساختـه می‌شد، و دوره‌هائی که این آثار با احترام هیبت‌آمیز بر صحنه برده می‌شدند.

تا هم‌اکنـون، دهـه‌ی هشتاد، جـریان نگرش دقیـق، اما خلاقانه نسـبت به ارثیه‌ی کلاسیک، با این که انگیزه‌ها و عقاید نوین از خود نمایشنامه بیـرون آورده می‌شوند و به گونه‌ی اتوماتیک از خارج وارد نمـی‌گردند، تفوُق نیافتـه است. این اصل، ضمن آن که سبک تئاترها را به‌هیـچ‌وجه در قید نمـی‌گذارد، بیش‌تـرین امکانات را برای جست‌جوها و کشفیات هنری فراهم می‌آورد.

جریان رمانتیک ساختن آثار کلاسیک در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ غالب بود. «بوریس راونسکیخ»[۱]، در این معنا، «قدرت جهل»[۲] اثر «لئو تولستوی» را در «تئاتر مالی» بر صحنه برد. این تراژدی تیره، که نادانـی و جهل زندگـی دهقانی را در روسیه تزاری تصویر می‌کند، به گونه‌ی غیرمنتظره‌ای تبدیل به سـرود پیـروزی شـورانگیزی برای

زیبائی و شهامت انسان روسی، برای فضیلت روحی او گردید. دکور، طراحی «بوریس ولکوف»[۳]، و ترانه‌های از دل برآمده‌ی روسی که نمایش را همراهی می‌کردند، نیز خوش‌بینی کار را درشت‌تر می‌نمودند.

کارگردان، «قدرت جهل» را نه در فقر و نادانی وحشت‌ناک دهقانان، بلکه در حرص و آز، در ثروت کسب‌شده با شیوه‌های مشکوک می‌دید. «نیکتا»[۴]، یار دوست‌داشتنی، به این راه می‌افتد، چون می‌خواهد به راحتی زندگی کند. «ویتالی دورونین»[۵] نقش او را با روح و ذوق فراوان بازی کرد. پول، «نیکتا» را به مرداب بی‌شرافتی می‌کشاند و به جنایت راهبری می‌کند. «آکیم»[۶]، پدر «نیکتا» و جوینده‌ی حقیقت، به مرد جوان کمک می‌کند تا از این مرداب خلاص گردد و گناه‌اش را نزد مردم اقرار کند.

بازی «آکیم» توسط «ایگور ایلینسکی» یک معجزه‌ی واقعی هنری بود. بازیگر، یک واعظ ترسوی بی‌مقاومت در برابر پلیدی را تصویر ننمود، بلکه یک مبارز پرشور علیه دروغ و سیاه‌کاری در زندگی، به‌خاطر پیروزی حقیقت و عدالت را ارائه داد. کاراکتر «آکیم»، بدین گونه قوی و ژرف، مغز هنری نمایش، بیان شکوه روحی آن شد.

کارگردان، «ماریا کنبل»[۷] زمانی که «ایوانف»[۸] را در «تئاتر پوشکین» در مسکو تولید کرد، در شیوه‌ی برخورد معمول به این درام اولیه‌ی «چخوف» تجدید نظر نمود. در گذشته به «ایوانف» به حیث یک روشن‌فکر نق‌زن، ضعیف‌النفس، نگریسته می‌شد. اما، «کنبل» و بازیگر «بوریس اسمیرونوف» به او یک دم رمانتیک منتقل کردند، به او روح زیبا، انرژی دمیدند، و وی را در تقابل حادی برابر جامعه‌ی پرزرق و برق پیرامون‌اش نهادند. کاراکتر، متعالی گردید و خودکشی «ایوانف» به حیث شکست او احساس نگردید، بلکه پیروزی معنوی‌اش، اوج برون‌فکنی نیروهای جوانی را که بیدار شده بودند، به‌حساب آمد.

تولید «اودیپ شهریار»[۹] در «تئاتر گرجی راستاولی» پژواک ستایش بلوغ و شهامت مردی بود که خدایان و سرنوشت را به مبارزه می‌طلبید. کارگردان، «دمیتری الکسیدس»[۱۰] تراژدی «سوفوکل»[۱۱] را چون یک تراژدی فولک تفسیر کرد، و آن را

با صحنه‌های پویائی از مردم شهر که از شاه می‌خواهند آن‌ها را نجات دهد اشباع نمود. و «اودیپ» بی‌باکانه به‌نام مردم‌اش، به‌نام حقیقت به دیدار مرگ رفت. گروه، چندین بازیگر نقش عنوانی داشت، «آکاکی خوراوا»[۱۲] «اودیپ» را هم‌چون مردی همایونی- پُرجبروت، اما توانای رنج تراژیک بازی نمود؛ «سرگو زاخاریادزه»[۱۳]، خلق و خوی توفانی و شخصیت پرشور قهرمان را به‌خوبی به نمایش گذارد؛ و «اروسی مندژگالادزه»[۱۴] جوانی و کیفیات شاعرانه‌ی شاه را درشت نمود. اجرا کامیابی بزرگی برای تئاتر بود.

چرخشی در دهه‌ی ۱۹۶۰ در جهت ترسیم عبوس‌تر و نمایشی‌تر آثار کلاسیک صورت گرفت. «بوریس بابوچکین»[۱۵]، «ایوانف» اثر «چخوف» را در «تئاتر مالی» تولید کرد. او، هم چنین نقش عنوانی را بازی نمود. وی، «ایوانف» را از زنگار رمانتیک عاری نمود و او را شبیه‌تر به جامعه‌ی پیرامون‌اش ساخت، و بی‌پرده آن را به سُخره گرفت. «بابوچکین»، «ایوانف» را به خاطر خیانت او به آرمان‌های جوانی‌اش، به خاطر خیانت به همسرش، «سارا»[۱۶]، که از سل و تنهائی هلاک شد، محاکمه نمود. «سارا» به طرزی شاعرانه و شهامت‌انگیز توسط «کنستانتسیا رویک»[۱۷] بازی گردید.

کارگردان، «یوری زاوادسکی» در «تئاتر ماسویت» تولید خود از نمایش «بالماسکه»[۱۸] اثر «لرمانتف»[۱۹] را لبریز از تم تقدیر بی‌رحم ساخت. یک رهبر شوم و دیو صفت، عصای خود را حرکت می‌دهد و بر حوادث و جان مردم حکمروائی می‌کند، و ماسک‌پوشان عجیب و غریب را مجبور می‌سازد در رقص شیطانی چرخ و چرخ زنند. «آربنین»[۲۰]، (بازیگر «نیکلای موردوینف»[۲۱])، از لحاظ رمانتیکی متهورانه، اما در عین حال خون‌سردانه- حساب‌گر، نه تنها با این رقص «آشغال جامعه‌ی اشرافی» مقابله می‌کند، بلکه هم چنین از یک احساس گناه تراژیک رنج می‌برد.

در اثنای این دوران، تئاترها، خصوصاً فعالانه شروع به اقتباس آثار «فئودور داستایوفسکی»، تراژیک‌ترین و پیچیده‌ترین تمامی نویسندگان روسیه نمودند. تئاترها، کاراکترهای متضاد او را که پس و پیش، میان خوب و بد دوان‌اند، بر صحنه بردند.

«یوری زاوادسکی»، کارگردان کهنه‌کار، «رؤیاهای پطرزبورگ»[۲۲] را براساس «جنایت و مکافات»[۲۳] از «داستایفسکی» به اجرا درآورد. در این کار، او تصویر تراژیک مؤثری از دانشجوی بی‌نوا، «راسکولنیکف»[۲۴] ارائه داد، که قتل زن پیر رباخوار را، که خون مردم فقیر را به شیشه می‌کرد، طراحی و اجرا می‌کند. تماشاگر، این عمل «راسکولنیکف» (بازیگر «گنادی بورت نیکف»[۲۵]) را به حیث اعتراضی علیه زندگی زشت، اعتراضی هم چنین زشت و فاسد، اما هنوز نه یک تجربه‌ی تئوریک فاقد عاطفه، توسط یک تعقل‌گرا که می‌خواهد حق خود را با از روی خون گذشتن ثابت کند، می‌نگریست.

پس از قتل، «راسکولنیکف» نمی‌تواند برای خود آرامشی بیابد. او به‌وسیله‌ی کابوس‌ها و تخیلات به ستوه می‌آید- دیوارها و پلکان‌های خانه با صداهای غژغژ وحشت‌ناکی به سوی او حرکت می‌کنند، سایه‌های شومی از شکاف‌های تاریک پدیدار می‌گردند، و زن پیر مقتول با بازوهای شاخک مانندش به سوی او کشیده می‌شود. «راسکولنیکف»، از پای درآمده، تشخیص می‌دهد که چه اشتباه غیرقابل جبرانی مرتکب شده است: «آیا من پیرزن پلید را کشتم؟ من خود را کشتم!» او در نومیدی فریاد می‌زند.

عشق صمیمانه‌ی «سونیا مارملادووا»[۲۶]، زمانی که قاتل را ترک نگفت، بلکه به او شفقت نمود، «راسکولنیکف» را کمک می‌کند به سوی مردم بازگردد، و او را برای زندگی جدید آماده نماید. چنین بود آموزش اخلاقی اجرا.

تولید «برادر آلیوشا»[۲۷]، کار «آ. افروس» در «تئاتر مالایا برونایا»[۲۸]، نیز بسیار نزدیک به سبک خود «داستایفسکی» بود. این اجرا، اقتباسی بسیار ماهرانه توسط دراماتیست «و. روزوف» از یک بخش، و آن هم نه بخش مهم، از طرح اصلی در نوول «برادران کارامازوف»[۲۹] بود. این نمایش، هم چنین درخواستی شورانگیز برای انسانیت، عشق و نیکی در انسان بود.

صحنه‌ی تئاتر «کشور شوراها»، برای مدت درازی، چنین بیان قدرت‌مندی از عذاب و رنج انسانی، که به یک شوریدگی منجر می‌شود، به خود ندید. از سوی دیگر،

«داستایفسکی» صریحاً چنین احساسات نیـرومندی را خواستار است، و بازیگر زن، «الگا یاکوفلوا»[۳۰]، نقـش «لیزا خوخلاکووا»[۳۱] و بازیگـر «لو دوروف»[۳۲]، سـرگرد «سنگیریُف»[۳۳] را دقیقاً، در چنین شیوه‌ای بازی و تصویـر مـی‌کنند. «لیزا»، تباه شده، متلون و ناگزیر از گذران زندگـی خـود، به‌خاطر مریضـی‌اش، در صندلـی چرخ‌دار، متغیر و چابک هم‌چون سیماب است. شـادی و جسـارت او، در یک لحظه مـی‌تواند با بدخواهـی و قساوت نسبت به مـردم عوض شـود. وی به سرعت در صندلی‌اش در اطراف چرخ می‌خورد، و دست‌های لاغر و شکسته‌ی دخترکی بر روی آن همانند بال‌های یک پرنده صدا می‌کند.

«سنگیریُف» نیز مجموعه‌ای از تناقضات است. مردی تحقیر شده و رنجیده، او سعی دارد درد دایمـی روح خود را در پـس صورتکی از لودگـی بپوشاند. به‌هرحال، این مخلوق مفلوک، مسـخره، انباشته از عشقـی عظیم نسبت به پسرش «لیوشنکا»[۳۴]، و حسی از وقار انسانـی است که هنوز لگدکوب نشده است. آن‌گاه که برای او دسته‌ای از اسـناد معتبر مـی‌آورند که وی را قادر خواهد ساخـت فامیل‌اش را نجات دهد، «سنگیریُف- دوروف»، پُرخشم بر اسناد پای می‌کوبد و آن‌ها را ریز ریز می‌کند، و پول را در برابر رسوائی خود نمی‌پذیرد. و، با آگاهی از مرگ اجتناب‌ناپذیر پسرش، بر زمین چرخ مـی‌زند و سرریز از خشم، افلاک را به مبارزه مـی‌طلبد: «من پسر دیگری نمی‌خواهم، من به پسر دیگـری احتیاج ندارم». این لحظه، اوج تراژیک «برادر آلیوشا» است.

آثار کلاسیک، الهام‌بخش نمایشات عمیق و قدرت‌مند تعداد نسبتاً زیادی از بازیگران بوده است. با غلبه بر مشکلات عظیمی که نمایشنامه‌های «پوشکین» برای بازیگران مطرح مـی‌کند، «نیکلای سیمونوف»[۳۵]، بازیگـر تراژیک، مقتدر، تماشاگـران را در «موتسارت و سالیری»[۳۶] متحیـر ساخت. «سالیـری» او یک حسود بدخـواه ناچیـز نیست، بلکه مـرد جامـع و با استعدادی اسـت که صادقانه به نبـوغ درخشان «موتسارت» عشق مـی‌ورزد. به‌هرجهت، ذهـن او با این عقیده‌ی تعصب‌آمیز درگیر اسـت که تقدیر دقیقاً او را برای متوقف کـردن «موتسارت» و نجات بنای با شـکوه

موسیقـی انتخاب کرده اسـت. و زمانـی که «موتسـارت» را زهـر مـی‌دهد، ایـن «سالیری»، از لحاظ معنوی، خود را هم می‌کشد.
«میخائیل تساریف»، با ایفای نقـش عنـوانـی در نمایشنامه‌ی «مـرد پیـر»[۳۷] اثر «ماکسیم گورکی»، با قدرتی بسیار موجز و حرکات محدود، به اوج هیجان تراژیک نایل گردید. او فیگور شوم یک تبه‌کار را می‌آفرینند که حق شکنجه‌ی روحی مردم و شادی بر رنج‌های آنان را دارد.
این فهرست دست‌آوردهای هنـری، «ریچارد سـوم»[۳۸] کار «میخائیل اولیانف» در تراژدی«شکسپیر»، را هم دربرمی‌گیرد. یک گورزاد خیانـت‌کار دیوانـه‌ی قدرت، او از روی اجساد پیـروان خـود بر تخت شاهـی مورد طمع بالا مـی‌رود تا از یک مرگ رسواکننده در دستان خدمت‌کاران خود، آن‌گاه که به مقصود می‌رسد، رنج برد.
جریانات نویـن، که سیمائی از تئاتر دهـه‌ی ۱۹۷۰ بودند، در اجـرای «آ. افروس» از «عروسی»[۳۹] اثر «گوگول» ابراز شدند. کاراکتـرهای طنزآلود «گوگول» که معمولاً بر صحنـه همانند پرسوناژهای قراردادی، کمیک تصویر شـده‌اند، این بار انسانـی‌شده بودند، و به مـردم واقعـی که در آرزوی عشـق و خوشبختـی مـی‌پژمردند، تبدیل گردیدند. عروس، «آگافیا تیخونونا»[۴۰]، با هنـرمندی «ا. یاکوفلوا»، به‌هیچ‌وجه احمق نیست، بلکه دختـری جذاب است که هم‌دلی ما را برمـی‌انگیزد. و او چگونه می‌تواند شریکی برای زندگـی انتخاب کند، وقتـی که توسـط جمع انبوهی از دامادها احاطه شده است که هر یک از آن‌ها بسی دور از ایده‌آل او هستند؟!
«ن. ولکـوف»[۴۱]، نیـز «پادکولیوسـین»[۴۲] را در نـور جدیدی ترسـیم کـرد. «پاد کولیوسین» مشکل اسـت تکان به‌خورد، اما همین که به حـرکت افتاد غیرممکن است متوقف شـود. او بسیار مشتاق اسـت عروسـی کند و عروس را دوسـت دارد، اما بسـیار ترس‌آور اسـت که زندگـی خوگرفتـه‌اش را تغییر دهد. و هنگامـی که از راه پنجره از عروسـی مـی‌گریزد، این گریز با اراده‌ترین عمل یک شـخص بی‌اراده است.

کاراکترهای دیگر، نیز سادگی‌شان را از دست دادند، دامادهای دیگر، نیز زنده شدند و بغرنج‌تر گردیدند- «یاچ نیتسا»[۴۳] (که به روسی «نیمرو» معنی می‌دهد) به بازیگری «لئونید برونوی»[۴۴] از اسم بی‌معنی‌اش رنج می‌برد، و «ژواکین»[۴۵] (بازیگر لودوروف») که ملوان رقت‌انگیز و بدبختی است- در اجرا، اشک‌ها و لبخندها، به سبک واقعی «گوگول» درهم‌آمیختند.

این دوره، از لحاظ تعدادی از اجراهای خوب تراژدی‌های «شکسپیر» برجسته بود: «هنری چهارم»[۴۶] در «BDT»، کارگردان «گ. توفستونوگف»؛ «آنتونی و کلئوپاترا» در «تئاتر واختانگف»، کارگردان «یو. سیمونوف»؛ «ریچارد سوم» در «تئاتر یروان» کارگردان «ر. کاپلانیان»[۴۷]؛ «هملت» در «تئاتر تاگانکا»، کارگردان «یو. لیوبیموف»؛ و «توطئه‌ی فیسکو در جنوا»[۴۸] اثر«شیللر» در «تئاتر مالی»، کارگردان «ل. خیفتس»[۴۹]؛ و از تراژدی‌های «مولیر»[۵۰] - «دُن ژوآن»[۵۱] در «تئاتر مالایا برونا» و «تارتوف»[۵۲] در «تئاتر هنر مسکو»، کارگردان «آ. افروس».

تئاتر «اتحاد شوروی» تمامی گنجینه‌های جهانی درام کلاسیک را به‌کار گرفت. نام‌های بزرگ «سوفوکلس»، «اوریپیدس»[۵۳]، «شکسپیر»، «مولیر»، «لوپه دووگا»، «کالدرون»[۵۴]، «سروانتس»[۵۵]، «تیرسو دو مولینا»[۵۶]، «گوته»[۵۷]، «شیللر»، «ولتر»[۵۸]، «بومارشه»، «گلدنی»، «گوتسی»، «شرایدن»[۵۹]، «وایلد»، «موسه»[۶۰]، «بالزاک»، «هوگو»[۶۱]، «رُستان»[۶۲]، «ایبسن»، «استرینبرگ»[۶۳]، «شاو»، «گالسورثی»[۶۴] و بسیاری دیگر، هرگز از تابلوهای اعلانات ناپدید نمی‌گردیدند.

درام- تئاترها، به مقیاس وسیعی، درام‌های موزیکال بر پایه‌ی کلاسیک‌ها را بر صحنه می‌بردند. به‌عنوان نمونه: تئاتر «کمسومول لنین»، «تیل»[۶۵] (نمایشنامه‌ای نگارش «جی. گورین»[۶۶]، اقتباس از نوول «چارلز دوکوستر»[۶۷] به‌نام «تیل اولن اشپیگل»[۶۸]، موزیک از «جی. کلادکف»)[۶۹] را نمایش می‌دهد. حادثه در دورانی توفانی و خونین، زمانی که «فلامان»های عاشق آزادی علیه حاکمیت اسپانیائی‌ها، علیه جنایات تفتیش عقاید برمی‌خیزند، واقع می‌شود. کارگردان، «مارک زاخاروف»[۷۰]، نمایشنامه را با امکانات یک تئاتر فولک پرسروصدا و مطنطن، در یک

بازار مکاره بر صحنه آورد- جائی که «تیل» (نیکلای کاراچنتسف[۷۱]) هرگز از خواندن و رقصیدن بازنمی‌ایستد، پشتک و وارو می‌زند، و روح مردم، روح مبارزه و اعتراض را که هرگز خاموش نمی‌شود، تجسم می‌بخشد. یک دلقک و یک استهزاءگر، «تیل»، به‌هرجهت، فراموش نمی‌کند که بر روی سینه‌اش خاکستر پدر خود را حمل می‌کند که باید انتقام‌اش گرفته شود؛ و هر زمان که به راه جنگ می‌رود، عشق نجیبانه‌ی «نیله»ی[۷۲] صادق و پاک، «ایناچوریکووا»[۷۳] را به‌همراه دارد.

نمایش در دینامیسم، مایه‌ی اصلی خود و ریتم‌های موسیقی مدرن‌اش غیرقابل مقاومت بود. اما، انگیزه‌های تراژیک و فلسفی در نوول، متأسفانه، در درجه‌ی دوم اهمیت نهاده شده بود.

یک سیمای دوران اخیرتر، اشتیاق به‌راستی مقاومت‌ناپذیر تئاترها به نثر بود. تئاترها، برای صحنه، نوول‌های جدید و کلاسیک، هر دو را، نوول‌های کوتاه و قصه‌ها را اقتباس می‌کردند. آن‌ها درصدد یافتن چنان فرم صحنه‌ای بودند که امکان انتقال عمق و کیفیات چندگانه اثر ادبی را برای تماشاگر فراهم می‌آورد، و کاراکترهای آن را مخصوصاً ملموس می‌ساخت؛ و اکثراً هم می‌یافتند. در آغاز، فکر اقتباس داستان «لئو تولستوی»، «خولستومر»[۷۴]، برای صحنه در «تئاتر درام بزرگ گورکی» در لنینگراد، به نظر مطلقاً باورنکردنی می‌رسید. اما، «مارک روزوفسکی»[۷۵] که نمایشنامه را نوشت و «گئورکی توفستونوگف» که آن را کارگردانی نمود، متهورانه یک ریسک هنری را پذیرفتند، و نمایش هیجان‌انگیزی تولید نمودند که به‌طور طبیعی عناصر درام و موسیقی، تکنیک‌های تئاتر روان‌شناسانه را با شیوه‌های تئاتر حماسی «برشت» به‌هم می‌آمیخت.

ما بر صحنه، تمامی زندگی، از تولد تا مرگ اسبی را می‌دیدیم به‌نام «خولستومر» (سرنمون)[۷۶]. «یوگنی لبدف»[۷۷] بازی واقعاً گیج‌کننده‌ای از این نقش بی‌سابقه ارائه داد. او مجبورمان می‌ساخت تا باور کنیم که ما بر صحنه، در ابتدا، کره اسب ضعیفی را می‌بینیم که به سختی می‌تواند بر روی پاهای خود بایستد، و حتی توسط پروانه‌ای به هراس می‌افتد. پس از این، اسب، یورتمه روی زیبائی است که به سرعت

آقای‌اش «پرنس سرپوخفسکی»[۷۸] و «فئوفان»[۷۹]، سوارکار جلوه‌فروش‌اش را سـواری می‌دهد. او سرانجام، تبدیل به پیـر اسب مریض و مفلوکـی مـی‌شود که نسبت به وی هیچ کس توجهی ندارد. طرح پلاستیک نقـش تحیرآور بود، هـم چنین بـود گذرهای بازیگر از زمان حال به گذشـته. اما، مهـم‌ترین چیـز در آن، نیـروی احساسات یک مخلوق زنده بود، زاده برای خوشبختـی، لیکن محکوم به زجـر در این دنیا، اداره‌گر توسـط حق مالکیت، دنیائـی که در آن واژه‌های «مال من، مال من» حکم‌رانی اعلی دارد.

این تولید، تا این حد مدرن در تعبیر ویژه‌ی هنری‌اش، که در آن درخواست نیکی از سـوی «لئو تولستوی»، نویسنده و فیلسوف بزرگ روسـی با قدرت بسیار به‌صدا درآمده، شوق بی‌ریائی در بسیاری کشـورها برانگیخت. آن‌گاه که نمایـش را تماشا مـی‌کردید انسان مـی‌خواست با صدای رسا فریاد زند: «تئاتر قادر به انجام هر کاری است».

---

[1] BORIS RAVENSKIKH
[2] THE POWER OF DARKNESS
[3] BORIS VOLKOV
[4] NIKITA
[5] VITALY DORONIN
[6] AKIM
[7] MARIA KNEBEL
[8] IVANOV
[9] OEDIPUS REX
[10] DMITRY ALEXIDES
[11] SOPHOCLES

[12] AKAKY KHOROVA
[13] SERGO ZAKHARIADZE
[14] EROSI MANDZHGALADZE
[15] BORIS BABOCHKIN
[16] SARA
[17] KONSTANTSIA ROYEK
[18] THE MASQUERADE
[19] LERMONTOV
[20] ARBENIN
[21] NIKOLAI MORDVINOV
[22] PETERSBURG DREAMS
[23] CRIME AND PUNISHMENT
[24] RASKOLNIKOV
[25] GENNADY BORTNIKOV
[26] SONYA MARMELADOVA
[27] BROTHER ALYOSHA
[28] THE MALAYA BRONAYA
[29] THE BROTHER´S KARAMAZOV
[30] OLGA YAKOVLEVA
[31] LIZA KHOKHLAKOVA
[32] LEV DUROV
[33] MAJOR SNEGIRYOV
[34] LYUSHENKA
[35] NIKOLAI SIMONOV
[36] MOZART AND SALIERI
[37] OLD MAN
[38] RICHARD III
[39] WEDDING
[40] AGAFYA TIKHONOVNA

[41] N. VOLKOV
[42] PODKOLYOSIN
[43] YAICHNITSA
[44] LEONID BRONEVOI
[45] ZHEVAKIN
[46] HENRY IV
[47] R. KAPLANYAN
[48] FIESCO´S PLOT IN GENOA
[49] L. KHEIFETS
[50] MOLIERE
[51] DONJUAN
[52] TARTUFFE
[53] EURIPIDES
[54] CALDERON
[55] CERVANTES
[56] TIRSO DE MOLINA
[57] GOETHE
[58] VOLTAIRE
[59] SHERIDAN
[60] MOUSSET
[61] HUGO
[62] ROSTAND
[63] STRINDBERG
[64] GALSWORTHY
[65] TIL
[66] G. GORIN
[67] CHALIES DE KOSTER
[68] THYL OELEN SPIEGEL
[69] G. CLADKOV

[70] MARK ZAKHAROV
[71] NIKOLAI KARACHENTSEV
[72] NIELE
[73] INNA CHURIKOVA
[74] KHOLSTOMER
[75] MARK ROZOVSKY
[76] YARDSTICK
[77] YEVGENY LEBEDEV
[78] PRINCE SERPUKHOVSKY
[79] FEOFAN