نگاهی به جریان نمایش‌نامه‌نویسی روسیه پس از انقلاب ۱۹۱۷

دکتر اسماعیل شفیعی

A View of the Play Writing in Russia after the 1917 Revolution Up to the Present Time

By: Dr. Ismail Shafiie

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره

با پیروزی انقلاب بلشویک‌ها در روسیه (۱۹۱۷) و در پی آن ایجاد اتحاد جماهیر شوروی و بسته شدن مرزها و کاسته شدن از مراوده‌های فرهنگی و هنری دنیای خارج از اتحاد جماهیر شوروی با جمهوری‌های آن (به‌ویژه با روسیه)، سیر حرکت جریان‌های ادبی و کنش‌های آن از دید علاقه‌مندان فرهنگی و هنری بسیاری از کشورها و از آن جمله ایران پنهان ماند. یکی از بخش‌های هنری و ادبی این دوران که فارسی‌زبانان از آن بی‌اطلاع و یا به عبارت بهتر کم‌اطلاع ماندند، بخش ادبیات نمایشی یا نمایش‌نامه‌نویسی روسیه است. هرچند از راه برگردان برخی آثار از زبان‌های انگلیسی و دیگر زبان‌ها اندکی با نحله‌ها و جریان‌های ادبی این دوره‌ی روسیه آشنا شده‌ایم، ولی بی‌شک این آشنایی در حد نیازهای ادبی و نمایشی ما نبوده است. این مقاله که حاصل ترجمه تألیف و تحقیقات شخصی نویسنده است، می‌کوشد تا یک تصویر کلی از این دوران پیش‌رو نهد و تصویر ملموس‌تری از شرایط و جریان‌های فکری حاکم بر نمایش‌نامه‌نویسی کنونی را به علاقه‌مندان ارائه کند.

پس از انقلاب اکتبر و به دنبال آن استقرار نظام کنترل حکومت بر تئاتر، ضرورتی جدید در رپرتوارهای تازه‌ی روسیه پدیدار شد؛ ضرورتی که بر اساس آن، رپرتوار باید پاسخگوی ایدئولوژی جدید باشد. در نخستین سال‌های پس از انقلاب بلشویکی و تا زمانی که انقلابیون بر تمام بخش‌های فرهنگی روسیه استیلا نیافته بودند، این ضرورت کاملا بر سیر نمایش‌نامه‌نویسی این دوران حاکم نشد اما نشانه‌هایی از آن در آثار این دوره از نمایش‌نامه‌نویسی روسیه به خوبی نمایان گشت. نمایش‌نامه‌ای که از آن می‌توان به عنوان آخرین نمایش‌نامه‌ی نوشته‌شده براساس هنجارهای پیش از انقلاب نام برد «نمایش رمزی مذهبی ج بوف» نوشته‌ی مایاکوفسکی (۱۹۱۸) است. هرچند این اثر همچنان هنجارهای پیشین را در خود حفظ کرده بود، ولی نشانه‌هایی از تسلط فرهنگ دوران شورایی در آن به چشم می‌خورد.

اساساً رپرتوارهای نمایشی دوره‌ی آغازین شکل‌گیری شوروی به عنوان ابزاری برای تبلیغات، خلق و به کار برده می‌شدند و همین نکته موجب می‌شد که آثار ارائه‌شده در این رپرتوارها به‌سرعت اهمیت خود را از دست بدهند. نمایش‌نامه‌نویسی جدید دوره‌ی شوروی که

«بازتاب دادن نبرد طبقاتی» را وظیفه‌ی خود می‌دانست، در دهه‌ی ۲۰ سده‌ی بیستم بنیان نهاده شد. در این دوره، نمایش‌نامه‌نویسان بسیاری شهرت یافتند؛ کسانی که در آثارشان انجام این «وظیفه» به شکلی چشم‌گیر نمایان بود. از جمله‌ی این نویسندگان می‌توان به سی فولینا با نمایش‌نامه‌ی «ویری نیه‌یا»، آ. سرافی موویچ با نمایش‌نامه‌ی «ماربانا» که از روی رمان «سیلاب آهنین» نوشته شده بود، ل. لئونف با نمایش‌نامه‌ی «دست‌فروشان»، ک. ترین یه‌ف با نمایش‌نامه‌ی «عشق نوبهاران»، ب. لاورنیه‌ف با نمایش‌نامه‌ی «تقصیر»، و. ایوانف با نمایش‌نامه‌ی «قطار زره‌پوش ۱۴-۶۹»، و. بیل ج بیه‌لا تسرکوفسکی با نمایش‌نامه‌ی «هجوم»، د. فورمانوف با نمایش‌نامه‌ی «یاغی» و دیگران اشاره کرد. این نویسندگان به عنوان مهم‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان دوران اولیه‌ی شورایی شناخته می‌شوند و تفاوت نمایش‌نامه‌های آن‌ها با آثار دیگر نمایش‌نامه‌نویسان این دوره (که صرفا به تبلیغ برای انقلاب و دستاوردهای آن مشغول بودند) در این بود که آثار نمایشی آنان، «تفسیر رمانتیک»ی از وقایع انقلاب به دست می‌داد. در نمایش‌نامه‌های یادشده «تراژدی» با «خوش‌بینی اجتماعی» ترکیب شده بود. در سال‌های ۱۹۳۰، و. ویشنیه‌فسکی نمایش‌نامه‌ای نوشت که نام آن دقیقا ژانر اصلی نمایش‌نامه‌نویسی دوره‌ی جدید را تعریف می‌کرد؛ «تراژدی خوش‌بینانه».

در این دهه، کمدی‌های هجوآمیز شروع به رشد کردند. شاخص‌ترین نمایش‌نامه‌هایی که در ژانر کمدی هجوآمیز طبقه‌بندی می‌شوند عبارت اند از: نمایش‌نامه‌های «ساس» و «گرمابه» نوشته‌ی مایاکوفسکی، «کلوچه‌ی هوایی» و «سرانجام کریواریلسک» اثر ب. روماشوف، «شلیک»

اثر آ. بیزی مینسکی و نمایش‌نامه‌های «حکم» و «خودکشی» اثر ن. اردمان.

مهم‌ترین مسئله‌ای که وضعیت نمایش‌نامه‌نویسان دوران ابتدایی شوروی را از دیگر نویسندگان جهان آزاد متمایز می‌کند، محدودیت‌های فراوان آن دوران برای خلق اثر هنری است؛ محدودیت‌هایی که کم‌تر نویسنده‌ای با آن دست به گریبان بوده است. این محدودیت‌ها نه تنها انتخاب سوژه را هدف می‌گرفت، بلکه سبک اثر را نیز تعیین و تعریف می‌کرد. در سال ۱۹۳۴، نخستین کنگره‌ی اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی «متد رئالیسم سوسیالیستی» را به عنوان «متد بنیادین خلاقیت‌های هنری» تعیین کرد. این کنگره که اعلامیه‌ی آن همچون دستورالعمل حکومت انقلابی تلقی می‌شد، برای دیگر ژانرهای ادبی هم همین متد را تجویز و تعیین کرد. بر اساس این متد، مکتب رئالیسم باید با آموزه‌های سوسیالیسم در هم تنیده می‌شد و آثار جدیدی را پدید می‌آورد. کار این کنگره در نوع خود در دنیای نمایش کم‌نظیر بود زیرا برای نخستین‌بار برای درون‌مایه‌ها و ساختارهای اثر هنری، دستورالعمل و چارچوب صادر کرده بود.

از دیگر ویژگی‌های نمایش‌نامه‌نویسی دهه‌ی ۳۰ شوروی تلاشی بود که نویسندگان آثار نمایشی برای یافتن «قهرمان مثبت جدید» انجام می‌دادند. لازم بود این قهرمان مثبت بر اساس نگرش دستگاه‌های نظارتی بر تئاتر، دارای رفتار و عقایدی مطابق با اصول مبتنی بر ایدئولوژی سوسیالیسم و آرمان‌های انقلاب کمونیستی باشد. در این سال‌ها، نمایش‌نامه‌های ماکسیم گورکی «ایگور بولچوف و دیگران» و «داستی گایف و دیگران» بیش از دیگر آثار نمایشی مورد توجه قرار گرفت و به اجرا درآمد. در این دوران، نسل جدیدی از نمایش‌نامه‌نویسان پا به عرصه‌ی تئاتر گذاشتند. ن. پاگودین نویسنده‌ی نمایش‌نامه‌های «شور»، «منظومه‌ای‌درباره‌ی تبر» و «دوست من»؛ و. ویشنیه فسکایا با آثاری چون «اولین سوار»، «آخرین قاطع» و «تراژدی خوش‌بینانه»؛ آ. آفین گی‌نووا با «ترس»، «دور» و «ماریا کوچولو»؛ و. کرشونا با نمایش‌نامه‌های «ریل‌ها وزوز می‌کنند»؛ «نان»؛ آ. کورنیه‌ی چوک با نمایش‌نامه‌های «قتل اسکادران‌ها» و «افلاطون فریاد می‌زند» و ل. رحمانووا با نمایش‌نامه‌ی «سال‌خوردگی بدون آرامش».

در دهه‌ی ۴۰ سده‌ی بیستم یکی از معروف‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان دوران شوروی وارد عرصه شد؛ کنستانتین سیمونوف. برخی‌از آثار ماندگار او در تاریخ تئاتر روسیه عبارت‌اند از: «جوانکی از شهر ما»، «مردمان روس»، «سؤال روسی» و «چهارمین». از دیگر ویژگی‌های آثار نمایشی روسی دهه‌های ۳۰ و ۴۰، معروف شدن آثاری بود که به ارائه‌ی تصویر رهبر انقلاب بلشویکی یعنی لنین می‌پرداخت. در میان این آثار، نمایش‌نامه‌هایی همچون «انسانی با تفنگ» نوشته‌ی پاگودین، «واقعیت» نوشته‌ی کورنیه‌ی‌چوک، «روی سواحل نوا» نوشته‌ی تری نیه‌وا و کمی بعدتر نمایش‌نامه‌های م. شاتروف دارای محبوبیت بیش‌تری بودند و در بسیاری از تئاترهای روسیه به اجرا درآمدند.

همچنین در این دو دهه (۳۰ و ۴۰) نمایش‌نامه‌نویسی برای کودکان به طور جدی و سریع شکل گرفت که مهم‌ترین این نمایش‌نامه‌ها توسط آ. بروشتی یه‌ین، و. لوبیمف، س. میخاییل‌کوف و س. مارشا ک، ن. شستاکوف نوشته شد. در میان آثار نوشته‌شده برای کودکان، آثار ا.شوارتس جایگاه ممتازی را به خود اختصاص می‌داد. نوشته‌های وی تمثیلی و غیرمعمولی بود و (هم در محتوا و هم ساختار نمایشی) از نوشته‌های دیگر نویسندگان کودک این دوره متمایز بود. آثار شوارتس عموماء نه تنها برای کودکان بلکه برای بزرگسالان نیز جذاب و توجه‌برانگیز بود. نمایش‌نامه‌های «سیندرلا»، «سایه»، «اژدها» و... از نوشته‌های شوارتس است.

در روسیه‌ی سال‌های جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵- ۱۹۴۱) و طبیعتاً در نخستین سال‌های پس از جنگ، نمایش‌نامه‌های میهن‌پرستانه با تم‌های معاصر و قدیمی نوشته شد و بعد از جنگ، نمایش‌نامه‌هایی که موضوع مبارزه‌ی جهانی برای صلح را در خود داشت به‌شدت رواج یافت. از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایش‌نامه‌نویسی دوران جنگ در شوروی، کنترل بسیار سخت‌گیرانه‌ی حکومت بر آثار نمایشی بود. در این دوره، حکومت برای حل بسیاری از مشکلات خود به نمایش‌نامه‌نویسان سفارش کار می‌داد. یکی از جالب‌ترین وقایع این دوره در زمانی رخ داد که ارتش سرخ در بسیاری از جبهه‌ها از ارتش آلمان شکست خورده بود. در این شرایط، استالین به‌این نتیجه رسید که فرماندهان او توانایی اداره‌ی جنگ‌های مدرن را ندارند زیرا بسیاری از آنان از کسانی بودند که در جنگ‌های داخلی سمت فرماندهی داشتند. این فرماندهان به دلیل خدماتی که به ارتش سرخ کرده بودند، انتظار داشتند فرمانده‌ی عالی جنگ (استالین) از آنان در برابر فرماندهان جوانی که در آموزشگاه‌های افسری تربیت شده بودند، حمایت کند. به همین دلیل، یک موقعیت پارادوکسیکال به وجود آمده بود. استالین از سویی نمی‌توانست آنان را برکنار کند و از سوی دیگر در جبهه‌های جنگ نیاز به فرماندهانی داشت که آموزش‌های عالی دیده باشند. به همین دلیل، او چاره‌ای اندیشید و به یکی از نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ی عضو حزب کمونیست یعنی کرنیه‌ی چوک دستور داد که نمایش‌نامه‌ای بنویسد و در آن از فرماندهان پیر و قدیمی بخواهد که از سمت‌های خود استعفا کنند. این نمایش‌نامه که «جبهه» نام گرفت، نوشته شد و استالین شخصاً آن را ویراستاری کرد و حتا بسیاری از دیالوگ‌های نمایش‌نامه توسط شخص وی نوشته شد. این نمایش‌نامه به‌سرعت در روزنامه «پراودا» چاپ شد

و به دستور فرماندهی عالی جنگ در تمام شهرها و جبهه‌ها اجرا شد و با این روش، استالین به شکل غیرمستقیم به فرماندهان قدیمی فرمان داد که محترمانه استعفا کنند و جای خود را به فرماندهان جدید دهند.[۸]

نکته‌ی قابل توجه این است که جنگ ناه‌ثیر عمیقی روی قالب‌های نمایشی به وجود نیاورد ولی سبب پیدایش آثار وطن‌پرستانه‌ای شد که به مبارزه علیه اشغال‌گران المانی اختصاص داشتند. برخی از منتقدان از جمله آنتوان ویتز این آثار را دارای ویژگی‌های روان‌شناسانه‌ی محکمی می‌دانند که دنیای درونی رزمندگان روس و پارتیزان‌ها و مردم عادی شوروی را به نمایش می‌گذاشت و آرمان‌های اخلاقی آنها را تحسین می‌کرد.

در سال‌های آخر جنگ، «درام قهرمانی»‌ای در شوروی ظهور پیدا کرد که به سنت‌های درام قهرمانی و انقلابی سال‌های ۲۰ برمی‌گشت. ۳ نمایش‌نامه‌ی «سرود مردان سیاه» نوشته‌ی لاورنیوف (۱۹۴۲)، «زیر دیوارهای لنین‌گراد» نوشته‌ی ویشنیه فسکی(۱۹۴۴)، «مردان استالین‌گراد» نوشته‌ی یوری چپورین(۱۹۴۳) بهترین نمایندگان این درام قهرمانی بودند.

در سال‌های دهه‌ی ۵۰، وزارت فرهنگ شوروی و اتحادیه‌ی نویسندگان، مجموعه آیین‌نامه‌هایی صادر کردند که موجب افزایش کیفیت نمایش‌نامه‌نویسی شد. تئوری «اثر دراماتیک بدون کشمکش» به شدت مورد نکوهش واقع شد: تئوری‌ای که بر اساس آن، تنها کشمکش دراماتیک، «ستیزه‌ی قهرمان خوب با قهرمان بهتر» بود. این تئوری که با پیروزی انقلاب رفته‌رفته در میان آثار نویسندگان گسترش یافته بود، در اوائل دهه‌ی پنجاه، موجب بروز انتقادهای شدیدی از سوی منتقدان تئاتری شد؛ به گونه‌ای که یکی از منتقدان، آثار این دوران را نشانه‌ی انحطاط تئاتر شوروی به شمار می‌آورد.

در این سال‌ها، مجموعه‌ی متولیان تئاتر و علاقه‌مندان به نمایش‌نامه‌نویسی معاصر، نه تنها با ملاحظات کلی ایدئولوژیک بلکه با یک محدودکننده‌ی دیگر نیز درگیر بودند. بر اساس این محدودیت، مجموعه نمایش‌های یک فصل هر سالن تئاتر باید از بخش‌های متفاوت (کلاسیک روسی، کلاسیک خارجی و نمایش‌نامه‌های مربوط به بزرگداشت‌ها و اعیاد) تشکیل می‌شد. تقریبا نیمی از نمایش‌های جدیدی که وارد ریپرتوار (مجموعه نمایش‌های یک تئاتر) می‌شد، باید بر اساس نمایش‌نامه‌های معاصر تهیه می‌شد. نمایش‌نامه‌هایی با تم‌های جدی بر نمایش‌نامه‌های سبک و مفرح ترجیح داده می‌شد. در

این شرایط، بیش‌تر تئاترهای کشور با مشکل بزرگ یافتن آثار اوریژینال روبه‌رو بودند. آن‌ها دربه‌در به دنبال نمایش‌نامه‌های جدید می‌گشتند. از این‌رو، مسابقه‌های نمایش‌نامه‌نویسی سالانه برگزار می‌شد و مجله‌ی «تئاتر» در هر شماره یکی دو نمایش‌نامه‌ی جدید را به چاپ می‌رساند. «آژانس سراسری حقوق مؤلف اتحاد جماهیر شوروی» سالانه چندصد نمایش‌نامه‌ی معاصر را برای اعضای تئاتری به چاپ می‌رساند. این‌ها نمایش‌نامه‌هایی بودند که توسط وزارت فرهنگ خریداری و برای اجرا توصیه می‌شد. ولی مهم‌ترین و معروف‌ترین مرکز توسعه و نشر نمایش‌نامه‌های معاصر در مجموعه‌های تئاتری، منبعی نیمه‌رسمی یعنی «کمیته‌ی ماشین‌نویس‌های جامعه‌ی اتحادیه‌های تئاتری» بود که بعدها با عنوان اتحادیه‌ی فعالان تئاتری «اس. ت. د.» معروف شد. در آن‌جا تازه‌های نمایش‌نامه‌نویسی گردآوری می‌شد؛ چه آن‌ها که مورد تأیید و به‌اصطلاح «مجاز» بودند و چه آن‌ها که تأیید نشده بودند. ماشین‌نویس‌ها متن‌های جدید را تایپ می‌کردند. در این کمیته با مبلغ اندکی می‌شد عملاً هرگونه نمایش‌نامه‌ای را دریافت کرد.

در اواخر دهه‌ی ۵۰، هنر تئاتر به طور کلی رو به صعود نهاد و همین موجب پیشرفت نمایش‌نامه‌نویسی شد. در این دوره، آثاری از نویسندگان جدید و بااستعداد ظهور یافت که بسیاری از آن‌ها به عنوان منشأ توسعه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی دهه‌های اخیر شناخته می‌شوند. در این دوره، سه نمایش‌نامه‌نویس اوج قدرت خود را به نمایش گذاشتند؛ نمایش‌نامه‌نویسانی که در طول دوران شوروی، بارها و بارها آثارشان به اجرا گذاشته شد. این نویسندگان عبارت‌اند از: و. روزاف، آ. والودین و آ. اربوزف. اربوزف در ۱۹۳۹ با نمایش‌نامه‌ی «تانیا» معرفی و شناخته شد و طی چندین دهه توسط خوانندگان و بینندگان آثار خود به گرمی همراهی گردید.

البته مجموعه نمایش‌های دهه‌های ۵۰ و ۶۰ تنها حاصل فعالیت این سه نیست، بلکه افراد دیگری چون ل. زورین، س. آلشین، ای. شتوک، آ. اشتاین، ک. فین، س. میخایلکوف، آ. سافرونوف، ا. سالینسکی و یو. میروشنی چنگو فعالانه در این دوره به نوشتن مشغول بودند. بیش‌ترین آثار اجرا شده‌ی کمدی در تئاترهای شوروی در دو تا سه دهه مربوط می‌شد به کمدی‌های بی‌تکلف و. کنستانتین‌اف و ب. راتسر که آثار آنان بیش‌تر تألیف بود تا اثری اوریژنال. به عبارت دیگر، آثار این دو نویسنده ترکیبی بود از افسانه‌ها، حکایات و حتی بازی‌های نمایشی مردمی. جالب است که امروزه، بیش‌تر نمایش‌نامه‌های این نویسندگان تنها توسط کسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شناخته می‌شود که به تاریخ تئاتر اشتغال دارند. به عبارت دیگر، آثار آن‌ها تنها در دوره‌ای از تاریخ اهمیت داشته است. البته آثار روزف، اربوزوف و والودین به موزه‌ی آثار ارزشمند کلاسیک روسی و شوروی پیوسته‌اند.

اواخر دهه‌ی ۶۰ و اوائل دهه‌ی ۷۰ به نام آ. وامپیلوف ثبت شده است. وی در طول عمر کوتاه خود نمایش‌نامه‌های گوناگونی همچون «بدرود در ژوئن»، «پسر ارشد»، «شکار اردک»، «لطیفه‌های محلی» (بیست دقیقه با فرشته و حادثه برای جارچی)، «تابستان گذشته در چولیمسک» و وودویل ناتمام «نوک پیکان‌های بی‌نظیر» را نگاشته است. به اعتقاد تئاترشناسان، «وامپیلوف با بازگشت به سوی زیبایی‌شناسی چخوف، سمت و سوی توسعه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی دو دهه‌ی بعدی را تعیین کرد».

مهم‌ترین موفقیت‌های دراماتیک دهه‌های ۷۰ و ۸۰ روسیه در ژانر «تراژی ـ کمدی» اتفاق افتاد. در این ژانر، مهم‌ترین آثار متعلق است به آ. رادزینسکی، ل. پوتروشیه وسکی، آ. سوکولووایا، و. اسلاوکینا، ل. رازوموووسکایا، م. روشین، آ. گایین، گر. گورین، آ. چرووینسکی، آ. اسمیرنوف، آ. کازانتسیه ف، س. زلوتنیکف، ن. کالیادی، و. مرژکو، او. کوچکینا و دیگران.

تأثیر زیبایی‌شناسی وامپیلوف به خوبی در آثار تراژی کمیک آن دوره نمایان است؛ آثاری چون نمایش‌نامه‌ی «شاه تیر» اثر روزوف، نمایش‌نامه‌های «دو تیر» و «مارمولک» و همچنین سناریوی «ماراتن پاییزی» اثر والودین و به‌ویژه در آثار اربوزف مانند «نور چشمی من»، «روزهای خوش‌بختی یک آدم بدبخت»، «حکایت‌های اربت قدیم»، «توی این خانه‌ی قدیمی محبوب»، «زن فاتح» و نمایش‌نامه‌ی «بازی‌های خشن». از یاد نبریم که بسیاری ازاین نمایش‌نامه‌ها، به‌ویژه آثار نویسندگان جوان مورد پسند تماشاگران واقع نشدند.

در بررسی روند نمایش‌نامه‌نویسی این دوره، باید به یکی از مهم‌ترین دلایل توسعه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی، یعنی وجود تشکل‌های عمده‌ی نمایش‌نامه‌نویسان، اشاره کرد. هم در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ و هم بعدتر، تشکل‌های هنری متعددی وجود داشتند که عامل پیوند نمایش‌نامه‌نویسان بودند از جمله «لابراتوار خلاقیت تجربی» که تحت نظارت «تئاتر پوشکین» بود و در آن نمایش‌نامه‌نویسان حوزه‌ی «رود ولگا» و حوزه‌ی «نی‌چرنی زیمیا» عضو بودند و همچنین «لابراتوار خلاقیت تجربی نمایش‌نامه‌نویسان سیبری»، «لابراتوار خلاقیت تجربی حوزه‌ی اورال و

خاور دور روسیه». به علاوه، در این دوره سمینارهای مختلفی در حوزه‌ی تئاتر برگزار می‌شد. این سمینارها بیش از همه در حوزه‌ی بالتیک در «خانه‌های آفرینش روسیه» (که مراکزی همچون خانه‌های فرهنگ یا فرهنگ‌سراها بودند) برگزار می‌شد. در خلال سال‌های دهه‌ی ۷۰ در مسکو، مرکزی با نام «مرکز نمایش‌نامه‌نویسی و کارگردانی» گشایش یافت که به سرعت به مرکز مهمی برای تجمع و تبادل نظر و.... فعالان حوزه‌ی تئاتر تبدیل شد. در این دوره، تشکل‌های دیگری نیز به فعالیت مشغول بودند که البته در درجه‌ی بعدی اهمیت قرار داشتند.

از سال ۱۹۸۲، انتشار مجموعه‌ی «گلچین نمایش‌نامه‌نویسی معاصر» آغاز شد که در آن نمایش‌نامه‌های معاصر و مطالب تحلیلی به چاپ می‌رسید. این گلچین در میان اهالی تئاتر به سرعت جای مهمی را به خود اختصاص داد و بسیاری از کارگردانان، نمایش‌نامه‌های خود را از همین گلچین‌ها به دست می‌آوردند.

در آغاز سال‌های دهه‌ی ۹۰، نمایش‌نامه‌نویسان سنت‌پترزبورگ اتحادیه‌ی خود را با عنوان «کلبه‌ی نمایش‌نامه‌نویسان» افتتاح کردند. و در سال ۲۰۰۲، توسط انجمن «ماسک طلایی» و «تئاتر مستند» و «تئاتر هنری مسکو ج چخوف» برگزاری جشنواره سالانه‌ی «درام جدید» با هدف معرفی نمایش‌نامه‌نویسان جدید و آثار معرفی‌نشده، پایه‌گذاری شد. در این انجمن‌ها، لابراتوارها و مسابقات، نسل جدید نویسندگان تئاتری شکل گرفت، نسلی که در دوران پس از اتحاد جماهیر شوروی به شهرت رسیدند؛ کسانی همچون م. اوگاروف، او. ارنیه ف، ی . گرمینا، او. شیپنکو، او. میخایلووا، یی. ویرپیا یه ف، ک.دراگونسکایا، او. بوگایه ف، ن. پتوشکینا، او. موخینا، یی. اوخلوبیستین، م.کوروچکین، و. سیگاریف، آ. زینچوک، آ. اوبراتسف، یی. شپریتس و دیگران.

پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و بروز مسائل سیاسی مربوط به دولت مرکزی روسیه و درگیری‌های پراکنده‌ی پس از آن، نزدیک به ۶ماه در روسیه، نوعی قحطی و کمبود مایحتاج عمومی بروز کرد. از سوی دیگر، تغییر سیستم اقتصادی از سیستم کمونیستی به سیستم کاپیتالیستی، طبقه‌ای جدید را در روسیه به وجود آورد که به آن «روس‌های جدید» می‌گویند. این طبقه که در برگیرنده‌ی حدود ۱۰ درصد از مردمان روس است، سوپرثروتمند است. همچنین برخلاف دوران کمونیستی که حکومت مرکزی در جهت حفظ هنجارهای اخلاقی تعریف‌شده‌ی کارگری تلاش می‌کرد، جامعه‌ی روس به‌ناگهان با معطلی به نام رشد قارچ گونه‌ی کلوپ‌های شبانه، کازینوها و دیگر مراکز قمار روبه‌رو شد و از سوی دیگر، نسل میانه و جدید به سرعت با فرهنگ گذشته‌ی خود قطع ارتباط کرد و فرهنگ غربی به‌ویژه فرهنگ آمریکایی در میان این نسل، مخاطبانی جدی یافت. همه‌ی این موارد موجب به‌دست آمدن مواد جدیدی برای نویسندگان معاصر روسی شد تا بر اساس آن آثار جدیدی خلق کنند؛ آثاری که در برخی از آنان «حسرت از دست رفتن دنیای گذشته و کمونیسم» و «حسرت از دست رفتن اقتدار شوروی در برابر آمریکا» به خوبی رخ می‌نماید. همچنین در برخی از این آثار که بیش‌تر در نوع کمدی است و بعضا در قالب ووديل نوشته می‌شود، طبقه‌ی «روس‌های جدید» که معادل فارسی آن «تازه به دوران رسیده‌ها» است، به نقد کشیده شده و استهزا می‌شوند. از دیگر موضوعات مورد توجه در آثار پس از فروپاشی، بحث «خانواده و نابودی بنیان‌های آن در دوران پس از کمونیسم» است. با رواج فرهنگ غربی در میان ملتی که حتی آب خوردن آن با نظارت حکومت بود، ناگهان هم‌زیستی به جای تشکیل خانواده در میان نسل جوان اوج می‌گیرد و برهمین اساس نهادی مانند خانواده رفته‌رفته حذف می‌شود و به جای آن هم‌زیستی دختران و پسران ظهور می‌کند که براساس هنجارهای آن، این هم‌زیستی تا زمانی ادامه دارد که یکی از دوطرف، فرد مناسب‌تری را پیدا نکرده است. به همین دلیل، دختران و پسران زیادی را در جامعه‌ی امروزین روس می‌توان دید که تا روز گذشته با فرد دیگری شب را به روز می‌رساند و از امروز اثاثیه‌اش را به آپارتمان دیگری منتقل کرده و هم‌زیستی با فرد دیگری را تجربه می‌کند. فروپاشی نهاد خانواده و تغییر هنجارهای اخلاقی و بروز ناهنجاری‌های ناشی از آن، از دیگر موضوع‌های جدی‌ای است که در نمایش‌نامه‌نویسی معاصر به چشم می‌خورد.

موضوع مهم دیگری که امروزه بسیاری از نمایش‌نامه‌نویس‌های روس را به خود مشغول داشته، «بی‌خانمان‌ها»ست؛ افرادی که در اثر افراط در خوردن الکل از خانه رانده شده‌اند و بیش‌تر ایام خود را در کنار ایستگاه‌های مترو می‌گذرانند، در آن‌جا گدایی می‌کنند و روز خود را به شب می‌رسانند و شب را نیز در کنار سگ‌های آواره‌ای که به گرمای ایستگاه‌های مترو پناه آورده‌اند، طی می‌کنند. این بی‌خانمان‌ها به همراه زن‌های خیابانی به طور جدی حاصل تغییر ناگهانی سیستم حکومتی هستند، زیرا در دوران پیشین، کنترل حکومتی باعث شده بود که این موضوع‌ها در حد بسیار کم‌رنگی در جامعه و آن هم به شکل پنهانی وجود داشته باشد ولی با فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و هجوم ناگهانی نسل سرکوب‌شده آن دوران به پذیرش مظاهر تمدن غربی، این دو جزء اجتماعی پدیدار می‌شوند و روسپی‌گری، هرچند به صورت غیرقانونی، به عنوان یکی از پدیده‌های غیر قابل چشم‌پوشی دوران جدید درمی‌آید. از سوی دیگر، بی‌خانمانی و خودفروشی از مظاهر فقر ناشی از تغییر ناگهانی نظام اقتصادی کمونیستی به سرمایه‌داری تلقی می‌گردد، زیرا این تغییر بدون آماده‌سازی زیرساخت‌های مورد نیاز در جامعه به وقوع

پیوست و بسیاری از خانواده‌ها و افرادی که نتوانستند به سرعت خود را وارد بازار کار به‌وجود آمده در این دوران کنند، از غافله‌ی ثروت‌اندوزان فاصله گرفتند و در مشکلات شدید اقتصادی فروغلتیدند. بررسی و کنکاش در امور این دسته از افراد هم‌اینک در بسیاری از آثار نمایشی نویسندگان کنونی روس خودنمایی می‌کند. یکی از نمایش‌نامه‌نویسان معاصر روس که از منتقدان جدی شرایط جدید روسیه به شمار می‌رود، خانم لودمیلا اولیتسکایاست. او در نمایش‌نامه‌ی «مربای روسی» که در سال ۲۰۰۳ نوشته و در مسکو به اجرا درآمده است، شرایط خانواده‌ای را در سال ۲۰۰۲ بررسی‌می‌کند. اعضای این خانواده که بازمانده‌ی یک استاد دانشگاه است، به شکل کاملاً بارزی بخش عمده‌ای از قشرهای‌جامعه‌ی معاصر روسیه را به نمایش می‌گذارند. بیوه‌ی استاد دانشگاه به همراه سه دختر و خواهر شوهرش و نیز برادر و داماد سرخانه‌اش در ویلای به ارث رسیده از همسرش زندگی می‌کنند؛ ویلایی که از چندین نسل پیش به جای مانده و همچون وطن آن‌ها به حساب می‌آید. دختر بزرگ‌تر تنها کارش دعا و رفتن به کلیساست. دختر میانی با پسر جوانی که شب تا روز به موسیقی مشغول است و دائما با موسیقی غربی می‌رقصد و تنبل‌ترین فرد خانواده و بی‌مسؤولیت‌ترین آن‌هاست، ازدواج کرده است. این داماد که کنستانتین نام دارد یک گوشه‌ی دنج خانه را از آن خود کرده و در گوشه‌های دیگر ادرار می‌کند و گویا هیچ وظیفه‌ای در این خانه ندارد. کنستانتین بسیار ترسوست و پس از آن که گربه‌ی همسایه او را گاز می‌گیرد، از ترس در حال سکته است. او به کلینیک مراجعه و گویی برای همیشه دست خود را باندپیچی می‌کند. پسر خانواده که نماینده‌ی طبقه‌ی «روس‌های جدید» است، با دختر ناشری ازدواج کرده است. این دختر یکی از سرمایه‌دارانی است که دائما تلفن همراهش زنگ می‌زند و درباره‌ی معاملات هزاران دلاری صحبت می‌کند. عروس خانه به بیوه‌ی استاد که مترجم زبان انگلیسی است، یک کتاب ۱۹ جلدی داده که ترجمه کند و این زن ۱۷ سال (یعنی درست از زمان فروپاشی شوروی!) به ترجمه‌ی این کتاب مشغول است و شبانه‌روز خود را پشت ماشین تایپ می‌گذراند و از امور خانه بی‌خبر مانده است. دختر کوچک‌تر خانواده هر روز، ده‌ها بار به وسیله‌ی تلفن همراهش با دوست پسر خود صحبت می‌کند که در نظر دایی، مادر و عمه (نمایندگان نسل گذشته‌ی روسیه) بسیار قبیح و بی‌شرمانه است. ساختمان ویلا در حال فروپاشی است و هر روز بخشی از آن می‌پوسد و از بین می‌رود. افراد خانواده در شرایط بد اقتصادی به سر می‌برند و از طریق مبلغ کرایه‌ی آپارتمانشان در مسکو روزگار می‌گذرانند. هزینه‌ها روز به روز سنگین‌تر می‌شود و آن‌ها دیگر از تامین هزینه‌های تعمیر

ساختمان ویلا ناتوان‌اند. پس مادر خانواده همه را فرا خوانده، می‌گوید که برای جلوگیری از انهدام خانه (وطن) همه باید کار کنند. در این میان، فقط عمه و دختر کوچک‌تر هستند که مشغول کار می‌شوند. کار آن‌ها تهیه و فروش مربای خاتگی است؛ مربایی که در پایان مشخص می‌شود که در دیگ آن یک موش مرده وجود داشته است! در پایان، پسر خانواده (نماینده‌ی نسل جدید ثروتمند شده) به مادر زنگ می‌زند و از او می‌خواهد تا همگی وسایل خود را جمع کنند و آماده‌ی انتقال به ویلای‌جدیدی شوند که او تهیه کرده است. در حالی که همه‌ی اعضای خانواده در شوک و عصبانیت به سر می‌بردند، پسر با گروهی‌از مردان که صورت خود را همانند سارقان مسلح پوشانده‌اند، وارد خانه می‌شوند و تمام وسایل خانه را خارج می‌کنند. پسر همه را از خانه بیرون و به پشت حصارهای ویلا هدایت می‌کند و سپس توسط بی‌سیمی که در دست دارد، به فرد یا افرادی دستور می‌دهد که انفجار را انجام دهند. خانه منفجر می‌شود و فرومی‌ریزد. پسر قصد دارد که در محل این خانه یک مرکز تفریحی/ سرگرمی توریستی ایجاد کند. اعضای خانواده به‌شدت با او مخالفت می‌کنند، اما اینک او همه‌ی اعضای خانواده را از خانه بیرون کرده است و آن‌ها نمی‌دانند شب را در کجا سر کنند. خبری از خانه‌ی جدید نیست!

در پایان، باید به این نکته اشاره کرد که امروزه در روسیه موقعیت پارادوکسیکالی به وجود آمده است: تئاتر امروزین و نمایش‌نامه‌نویسی کنونی همچون «دو موضوع موازی» در کنار هم قرار گرفته‌اند و در برخی مواقع نسبت به یکدیگر به حالت ایزوله درمی‌آیند. در این شرایط، بیش‌ترین دستاوردهای کارگردانی ابتدای سده‌ی ۲۱ مربوط است به اجراهای نمایش‌نامه‌های کلاسیک و خارجی و جریان نمایش‌نامه‌نویسی کنونی روسیه تجربه‌های خود را بیش از هر چیز روی کاغذ و روی فضای مجازی اینترنت انجام می‌دهد.