

Oliwia Kasprzyk

Uniwersytet Warszawski
kasprzyk.oliw@gmail.com

Маяковский на сценах венгерского театра

Majakowski na scenach teatru węgierskiego

Artykuł poświęcony jest próbie syntetycznego ujęcia problemu teatralnych realizacji utworów i biografii Władimira Majakowskiego na Węgrzech. Proces recepcji literatury rosyjskiej, w tym i Majakowskiego był na Węgrzech utrudniony z powodu silnej odmienności kulturowej i językowej kraju. Po raz pierwszy twórczość Majakowskiego trafiła do węgierskiego czytelnika w czasach politycznego napięcia, w okresie „białego terroru”. Mimo okoliczności, grunt okazał się podatny – część społeczeństwa, w tym literatów, pozytywnie odebrała rewolucję 1917 roku, a Majakowski widziany był jako rewolucjonista formy, ale przede wszystkim po 1945 roku, jako trybun ludów. Taki stosunek do Majakowskiego jako naczelnego głosu rewolucji proletariackiej i twórcy ważnego dla formowania się poetyki socjalistycznej jest obecny w teatrze węgierskim aż do lat 70. Potem, gdy nastąpiła rewolucja teatralna, akcent przeniesiony został na nowatorstwo formy. Mimo to trudno mówić o różnorodności repertuarowej – teatr węgierski zdecydowanie zdominowała *Łażnia*, z nielicznymi wystawieniami *Pluskwy* czy, dopiero współcześnie, wariację na temat twórczości Majakowskiego, która po raz pierwszy wprowadziła na scenę węgierską fragmenty *Misterium Buffo*.

Słowa kluczowe: Majakowski, teatr węgierski, recepcja literatury rosyjskiej, dramaturgia radziecka

В данной статье мы поставим перед собой задачу проследить, как выглядела рецепция творчества Маяковского в венгерском театре на протяжении последнего столетия. Театр – это учреждение, мощь

и сила которого содержится в глубоком и многостороннем подходе к разным аспектам человеческой культуры. Поэтому можно утверждать, что театральная рецепция является одним из более содержательных и доминирующих элементов восприятия культурных явлений. Переработка литературного материала, а также изучение роли личности или истории средствами театра, благодаря его многомерному характеру, указывает не только на существующие тенденции в областях словесного и художественного искусств, но также на актуальные проблемы культурного, социального и политического дискурса. Поэтому изучение театральных постановок произведений Маяковского может значительно пополнить и обогатить картину, которую до этого была создана литературными критиками.

Уже в самом начале статьи следует подчеркнуть, что в венгерской рецепции русской/советской литературы творчество Владимира Маяковского никогда не занимало центральное место. Но надо отметить, что литературная венгерская рецепция Маяковского выделяется рядом специфических качеств. Маяковский интересует венгров прежде всего, как одна из самых интересных, самых значимых фигур советской и мировой литературы. Особенно сильно это было заметно в 50-ые гг. Для венгров он был прежде всего *первым мастером социалистического реализма*¹ и *классиком социалистического реализма*², который оказал сильное влияние на литературу почти всех народов. Такую ситуацию мы можем попытаться объяснить в первую очередь политическими условиями, в которых были проведены большинство крупных и комплексных исследований. С другой стороны, нужно помнить, что в Венгрии литература авангарда, хотя и имела своих выдающихся представителей³ (к числу

¹ Zob. G. Radó, *Majakovszkij magyar fordításai (1921–1950)*, „Irodalomtörténet” 3/1951, s. 315.

² Zob. P. Kuczka, *Majakovszkij*, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=00000001123&secId=0000011223&mainContent=true&mode=html> [dostęp 10.06.2015].

³ Венгерский авангард успешнее развивался в других областях – в кинематографе, изобразительном искусстве.

поэтов авангарда можем отнести Л. Кашшака), никогда не сыграла существенной роли в формировании венгерской литературы, а футуризм как направление в венгерской литературе вообще отсутствовал и выступал главным образом в качестве пародии.

За пределами Советского Союза поэзия В.В. Маяковского стала известной в начале двадцатых годов XX века. В Западной Европе впервые она стала популярной в Германии, а затем самый большой отклик творчество поэта нашло во Франции. До 1925 года появляется целый ряд переводов на немецкий язык, способствующих распространению его поэзии. Подобная тенденция имела место также и в Венгрии. Впервые с поэзией В.В. Маяковского венгерские писатели познакомились в 1919–1921 гг., когда вынуждены были уехать в эмиграцию. Это был период т.н. контрреволюции или времени «белого террора», когда во время правления Миклоша Хорти представители и деятели венгерской революционно-социалистической культуры вынуждены были эмигрировать. Вена, Братислава, Кошице, Надьварад, Колошвар, а потом и Москва стали основными политическими и культурными центрами венгерской эмиграции.

Тогда же были осуществлены первые переводы произведений Маяковского на венгерский язык, подготовленные именно эмигрантами, которые довольно рано осознали важное значение творчества поэта. В частности, исследованием Маяковского занимались писатели, связанные с журналом „Ма” (они публиковали свое творчество также в венском издании „ÉК”). В начале апреля 1923 года состоялась встреча, во время которой ее участники читали стихотворения Маяковского, а Я. Маца (Mácsa János) прочитал три лекции, посвященные русской литературе. Кроме того, в третьем номере „ÉК” Дьюла Ийеш (Gyula Illyés) сделал отчет об изданной на французском языке антологии, цитируя при этом произведения Маяковского⁴.

⁴ G. Illyés, *Les cinq continents*, [w:] *A mai költészt világtanulmányja*, zeb. I. Goll, „ÉK” 3/1923 (Paris), s. 8.

Неизвестный манифест

В рецепции Маяковского в Венгрии довоенного периода особенно сильно выделяется одно событие на стыке литературной и театральной критики. В 1926 году в авангардистском журнале „Magyar Írás” был опубликован текст под заглавием *Манифест театра!* (*Színház-kiáltvány!*), авторство которого приписано В. Маяковскому. Ниже мы приводим полное содержание текста:

*Манифест театра! В начале новой эры, мы – творцы нового типа людей! Нет материи и нет меры, с которыми этот жизнеутверждающий к работе подход возможен! С динамической силой кричит новое искусство возрождающемуся миру! Коллективному единству нужно массовое искусство! Это, в первую очередь, может предоставить театр! Новое театральное искусство развивается в направлении объективной материальности! Должен формироваться новый жанр, новый тип творца, единство которого, опирается на строгую конструкцию! Сцена же не что другое, как единственная возможность, в которой конденсируется конструктивистская игра! Ради нового театрального искусства!*⁵

Венгерский исследователь Ференц Ботка считает, что *нет никаких сомнений в том, что текст выражает лихорадочные поиски первых лет после революции*⁶, в которых масса, толпа, а также ее опыт, явились одним из основных движущих сил, рычагом всего нового. В частности, это нашло свое воплощение в пьесе *Мистерия-буфф*. Однако другие исследователи творчества Маяковского⁷ не были согласны с мнением Ф. Ботки и не приписывали данный текст Маяковскому. Нам не удалось найти исходную версию этого

⁵ Перевод мой – О. К. W. Majakowszkij, *Színház-kiáltvány!*, „Magyar Írás” 1926, s. 86.

⁶ F. Botka, *Majakovszkij Magyarországon (1945 előtt)*, [w:] G. G. Kemény (red.), *Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből III*, Budapest 1961, s. 205.

⁷ Ференц Ботка пишет, что этот „неизвестный манифест” упоминается еще только в *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig*, red. S. Kozocsa, G. Radó, Budapest 1956.

текста на русском языке, не знают о нем ни в Музее Маяковского, ни в Институте мировой литературы им. М. Горького (Москва). Как замечает Ф. Ботка, текст был подписан „W. Majakowszki”⁸, что позволяет нам предполагать, что его первоисточник мог быть на немецком языке. Известно, что, начиная с 1922 г., Маяковский ежегодно посещал Германию и завязывал там связи с местными художественными кругами, особенно с конструктивистами⁹. Ботка считает, что во время пребывания Маяковского в Германии он передал этот текст своим немецким друзьям. Однако самому исследователю не удалось найти немецкоязычный источник. По его мнению, он мог быть подготовлен для одного из немецких авангардных журналов начала 1920-ых годов, специализирующихся в конструктивизме¹⁰. На наш взгляд, следует подходить к данному материалу как к интересной находке и любопытному факту в венгерской рецепции Маяковского, но принимать его как текст Маяковского можно лишь условно.

⁸ Несмотря на то, что в венгерском алфавите присутствует буква *w* (*dupla vé*), мы можем найти ее лишь в иностранных словах и фамилиях аристократического происхождения. По этой причине мы можем предполагать, на каком источнике данный переводчик основал свою работу (единственная правильная запись фамилии Владимира Владимировича Маяковского на венгерском языке – это *Vlagyimir Vlagyimirovics Majakovszkij*, все другие являются непосредственной ссылкой к языку источника).

⁹ Сроки пребывания Маяковского в Германии: в 1922 году – 09–18.11 и 25.11–13.12, в 1923 году – 02–18.09, в 1924 годы – 19.04–09.05, 24.10, 20–25.12, в 1925 годы – 26–28.05, 14–18.11. См. Л. Камаян, *Маяковский. Литературная хроника*, Москва 1956.

¹⁰ К этому тексту Ботка возвращается в статье *Неизвестный „манифест театра” Маяковского (Majakovszkij ismeretlen „színház-kiáltvány”-a, „Filológiai Közlöny” 3–4/VII/1961, s. 417–418)*, однако ничего нового к этой проблеме не добавляет.

Поэзия В.В. Маяковского на сценах венгерского „левого” театра

В 1920-ые годы венгерское левое культурное движение находилось под влиянием иностранных авангардистских тенденций. Большая часть художников, считающая себя коммунистами, утверждала, что революционное искусство может быть представлено только с помощью новой революционной формы. Поэтому не удивительно, что переводы Маяковского начали довольно широко распространяться в художественных кругах. В 1926 году началась, и шесть месяцев спустя закончилась, деятельность литературного журнала „Új Föld”, редакции которого (Аладар Тамаш [Aladár Tamás] и Жигмонд Ременик [Remenyik Zsigmond]) за короткое время удалось организовать многие литературные мероприятия. И именно на вечере, организованном „Új Föld”, впервые было представлено в Венгрии творчество Маяковского.

16 мая 1926 года стихотворения В.В. Маяковского были исполнены хором в Музыкальной академии¹¹. Вечер под названием „Поэзия пяти континентов” был организован „Új Föld” („Öt világrész költészete”), а постановка осуществлена Аладаром Тамашем. Спектакль, отличавшийся мощной силой, произвел большое впечатление и имел успех. Критики писали о его *великом влиянии* („Az Újság”, 05.1926, № 13) и *цветистом, декламационном стиле* („Magyarország”, 05.1926, № 15). После премьеры хор выступал еще много раз, каждый раз вдохновляя сторонников революции во время легальных, полулегальных и нелегальных событий.

„Új Föld” приблизило венгерской аудитории творчество Маяковского и на следующем мероприятии, состоявшемся 23 октября 1926 года. Тогда в первый раз в Венгрии прозвучало в исполнении хора знаменитое стихотворение *Левый марш*. Ф. Ботка следующим обра-

¹¹ В настоящее время – Музыкальная академия Ференца Листа (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem). Ранее известная как „Zeneakadémia”.

зом описывает этот вечер: *Пятьдесят мужчин и женщин, стоящих в ряду на сцене – в голубых рубашках и черных брюках или юбках. (...) Очарованные зрители слушали (...) финальную часть стихотворения. Когда прозвучали последние строки стихотворения, когда весь хор начал двигаться, вся толпа начала шагать левой, а сидящие в первом ряду великие господа испуганно подпрыгнули и выбежали из театра*¹². Единственным, не связанным с левым культурным движением органом, который прокомментировал этот вечер, был журнал „Nyugat”: *„Вечер был одним «коллективным» боевым подвигом Владимира Маяковского, этих выросших на утменской почве лирических Kraftmenschen рабочего хора, которые на этот раз стали также мощным инструментом социалистической агитации*¹³.

В 1927 году был основан декламационный (коллективный) хор¹⁴ 100% (Százszázalék), который объединил предыдущие эксперименты на художественном уровне. Лидеры движения, принадлежавшие авангардистским кругам, внесли в постановку *жизнь и высокую художественную ценность*¹⁵. Они опубликовали в журнале под тем же заглавием – „100%”, теоретический текст, поясняющий цели и характер движения. При этом было отмечено, что хоровая декламация – *это ни художественный эксперимент, ни потомок древнегреческого и древнеримского хоров, но самый новый и самый широкий способ экспрессии*¹⁶.

¹² F. Botka, *Majakovszkij a magyar munkásság színpadain*, „Nagyvilág” 11/1959, s. 1709.

¹³ L. Fenyő, *Az Új Föld előadójestje*, „Nugat” 1926, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00406/12609.htm> [dostęp 15.05.2015].

¹⁴ Коллективная (хоровая) декламация – это речевой хор, основанный на тембровом разнообразии голосов и близкий по принципам построения музыкальному хору. Возникновение, интенсивное развитие и распространение коллективной декламации охватывает период 1910–30-х годов. (*Любительское художественное творчество в России XX века. Словарь*, ред. Т. А. Суханова, Москва 2010, s. 158).

¹⁵ F. Botka, *Majakovszkij a magyar munkásság színpadain*, s. 1710.

¹⁶ A. Tamás, *Szavalókórusok. 100%, 1927–8*, Budapest, t. XXXIX, s. 1.

В 1928 году „100%” начал собственную издательскую библиотеку. Переводы стихотворения *Левый марш* и фрагментов первой и второй части лирической поэмы *150 000 000* вошли в состав первого тома *100%-könyvtár „Szavalókórusok”*¹⁷. В нем, кроме стихотворений В. Маяковского, были опубликованы произведения других иностранных писателей, в том числе Р. Демеля, Э. Толлера, И. Бехера, используемых в хоровой декламации, а также стихотворения классических национальных поэтов – Ш. Петёфи, Э. Ади и отечественных поэтов революционного движения – А. Тамаша, Ф. Пакозди, Л.Т. Ерненека, Ш. Вайды, А. Хидаша.

Несмотря на достаточное большое культуросозидающие значение первых переводов Маяковского на венгерский язык, их качество и сходство с оригиналом – дискуссионное¹⁸. Некоторые фрагменты *150 000 0000* были совсем непонятны, ритм не напоминал взрывного, разнообразного, индивидуального ритма Маяковского, а что касается рифм – им, кажется, никто не уделял большого внимания¹⁹. В настоящее время эти первые переводы можно назвать экспериментами, однако учитывая их хронологическое и социальное значение, нельзя о них забывать. Стихотворения в этих переводах, о чем свидетельствуют воспоминания, оказывали на слушателей огромное воздействие и стали любимыми произведениями декламационного хора. Ф. Ботка утверждает, что выступления хора не только неразрывно слиты с левым движением, но были самым

¹⁷ A. Tamás, *Szavalókórusok. 100% könyvtár* Budapest 1/1928. Так как в списке отсутствует фамилия переводчика мы можем предположить, что они восходят к переводам И. Маца и Ш. Вайды, но в немного измененном виде, чтобы пройти процесс цензуры.

¹⁸ Хотя причина того совсем типичная для венгерской рецепции русской литературы – переводчики не знали русский язык, поэтому для перевода использовали немецкоязычные варианты текстов, отличающиеся от оригинала не только на уровне формы, но и на уровне содержания.

¹⁹ Zob. B. Lengyel, *Majakovszkij Magyarországon a felszabadulás előtt*, [w:] E. Kovács, M. Mayer (red.), *Magyar-orosz történelmi kapcsolatok*, Budapest 1956, s. 411.

красивым примером подвига культурной борьбы, а работы Маяковского в Венгрии стали частью общественного движения²⁰. В это время творчество советского поэта оказало сильное воздействие таких поэтов, как Ласло Герребеша, Ернё Л.Тиханя и других, преобразив не только идейные пласты их творчества, но и повлияв также на ритмическую свободу, динамику стихотворения.

Со стихотворениями Маяковского в исполнении хора могли познакомиться слушатели почти во всей Венгрии, так как движение 100% проводило мероприятия не только в Будапеште, но и в Дьере, Мишкольце, Дебрецене, Сегеде. Сам А. Тамаш так вспоминает эти вечера и влияние поэм Маяковского на венгров: *Может быть, люди не осознавали воздействия, но благодаря этим произведениям они созрели и выросли. Пропитанные верой и страстью горячие фразы, которые звучали со сцены, вошли в сердца венгерских рабочих и ускорили процесс осуществления их надежд*²¹.

Воспоминания Лукача Имре показывают большое влияние произведений Маяковского в исполнении хора на молодое левое движение и интеллектуалов в Венгрии: *...я в изумлении слушал, был потрясен и не совсем понимал изумительные, захватывающие фразы. Один из новых друзей во время антракта объяснил мне, что 150 миллионов обозначает Советскую Россию, и вместе мы наслаждались первыми строчками... «150 миллионов» и «Левый марш» везде имели бешеный успех, поэтому полицейские систематически запрещали постановки. В результате проводились только необъявленные вечера на свежем воздухе, среди гор, и на рабочих площадках в Гёд, а на так называемые „туры“ приезжали группы численностью более ста студентов. В хоре принимали участие члены молодого рабоче-коммунистического движения, которые во время фашизма Хорти по словам великого советского поэта провозглашали истину социализма:*

²⁰ F. Botka, *Majakovszkij a magyar munkásság színpadain*, s. 1715.

²¹ A. Tamás, *A párt tagja levelém*, [w:] *Hősi harcok emlékei*, Budapest 1955, s. 83.

„Клячу истории загоним.
Левой!
Левой!
Левой!”^{22 23}

Маяковский в послевоенном венгерском театре

Творчество Маяковского появилось на сценах венгерского театра в 20-ые гг. благодаря деятельности Аладара Тамаша. В первую очередь благодаря мероприятиям, организованным журналом „Új Föld”, а потом – благодаря хоровой декламации таких групп, как „100%”, Munkáskórus и Mozgáskórus. Оданко, согласно исследованиям Национального музея и Института истории театра (Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet), Маяковский не возвратился на венгерскую сцену вплоть до конца 1945 года. Тогда 3 декабря в будапештском Театре сатиры (Vidám Színpad) режиссерский ансамбль Петеря Гала (Gál Péter), Тибора Хегедюша (Hegedűs Tibor), Тивадара Хорвата (Horváth Tivadar) и Евы Мезеи (Mezei Éva) поставил кабаре под заглавием *Télitalálat* (*Прямое попадание*). К сожалению, в центре внимания авторов сценария, как и в случае со многими последующими театральными постановками, оказались не только произведения Маяковского. Они были включены в более развернутую и обширную программу, состоящую из произведений многих других авторов. Например, в постановке *Télitalálat* Маяковский был единственным зарубежным писателем, чье произведение было использовано. Также были использованы тексты венгерских писателей, например, Енё Хелтаи, Шандора Надаша или Жени Варнаи.

После постановки в Театре сатиры наступил 13-летний перерыв, во время которого произведения Маяковского не исполнялись

²² В. Маяковский, *Полное собрание стихотворений, поэм и пьес в одном томе*, Москва 2011, s. 65.

²³ I. Lukács, *Találkozás Majakovszkijjal*, „Művelt Nép” 16/1955, s. 6.

на сценах венгерского театра²⁴. Изменения принес 1958 год и деятельность Литературного театра (Irodalmi Színház) в Будапеште. Первый отклик о появлении Маяковского на сцене Литературного театра, который нам удалось найти, датируется 4-ым января 1958. Событие имело мало загадочное название *Majkovszkij-est (Вечер Маяковского): 4-ого января 1958 мы организовали вечер, посвященный Маяковскому. Бела Иллес провел встречу*²⁵. Однако этот вечер является лишь вступлением к последующей богатой деятельности театра. 22 апреля 1958 в Литературном театре имела место постановка *Árad tiszta fényed (Ünnepi műsor Lenin születésének évfordulóján) (Исходит из чистого света. [Праздничная программа по годовщине дня рождения Ленина])*²⁶. Кроме сочинений Маяковского, были использованы произведения следующих писателей: Романа Роллана, Джорджа Бернарда Шоуа, Н. Ф. Погодина, Дьюли Юхаса, Эндре Ади, Арпада Тота, Аладара Комята, Анри Барбюса, Мирзо Турсун-Заде.

20 мая состоялся следующий спектакль под заглавием *Népek barátsága (Дружба народов)*²⁷, в сценарии которого вошли произведения таких писателей как В. Маяковский, Луи Арагон, Томас Манн, Мао Цзэдун, Агтила Йожеф, Милош Радноти, Бела Барток, Бертольт Брехт, Пабло Неруда, Джавахарлал Неру, Назым Хикмет Ран, Стефан Цвейг, Федерико Гарсиа Лорка, Никола Йонков Вапцаров. 26 мая в Литературном театре состоялся спектакль Хеди Жолнаи (*Zsolnai Hédi előadójestje*). Жолнаи под музыку таких композиторов, как Денеш Будаи, Дюрдь Геслер, Курт Веил, Камилло Лендваи и Янош Керекеш, исполняла произведения В. Маяковского, Яноша Араня, Шандора Петэффи, Эндре Ади, Ференца Юхаса, Феокрита, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Жана де Лафонтен, Генриха Гейне, Бертольта Брехта или Федерико Гарсиа Лорка.

²⁴ По данным Архива.

²⁵ F. Szendrő, *Tizenöt év az Irodalmi Színhádon III*, „Színház” 9/1978, s. 9.

²⁶ В источниках нет указания на режиссера.

²⁷ В источниках нет указания на режиссера.

18 февраля 1959 года в Литературном театре имел место один из *Вечеров поэтов (Költői estek)* из серии *Вечером советской и русской литературы* под заглавием *Majakovszkij elmondja életét (Маяковский рассказывает о своей жизни)*. Исходным материалом для постановки, о котором упоминается в журнале „Színház”, послужил „дневник поэта”²⁸. На „Литературном интернет-журнале” („Irodalmi Internet Napló”) можно прочитать: *В этом месяце мы праздновали месяц венгерско-советской дружбы, который был достоин программы о творчестве Маяковского (Majakovszkij elmondja életét), однако не получивший очень положительные оценки*²⁹.

12 марта состоялся следующий из *Вечеров советской и русской литературы*, но на этот раз посвященный советской любовной лирике (*Szovjet szerelmi líra*), который включал произведения, таких, кроме В. Маяковского, писателей как А. Блок, М. Исаковский, А. Твардовский, В. Катаев, К. Симонов, С. Есенин, В. Тихонов, С. Капутикян, С. Щипачев, Б. Пастернак, М. Шолохов, К. Ломия, Р. Гамзатов, Н. Заболоцкий. 9 мая имел место спектакль *Вечер русской и советской сатиры (Orosz és szovjet satíra est)* в постановке Дюли Гала (Gál Gyula), состоявшийся из трех частей: *A medve (Медведь)*, *Az uzsorás (Постовицук)* и *Hogyan született Robinson (Как родился Робинзон)*. В него были включены также сатиры таких авторов, как В. Маяковский, А. Чехов, Н. Некрасов, Ильф и Петров, В. Бахнов, Я. Костюковский, С. Михалков, М. Зощенко, Е. Зозуля.

В 1959 году произведения Маяковского попали также на сцену Пештского театра (Pesti Színház). 8 октября состоялся спектакль для детей под заглавием *Tarka lepke, kis mese (Nagy költők – kis gyermekeknek)* (*Великие писатели малым детям*). Кроме стихотворений Маяковского в программу постановки включены были произведения таких писателей, как Ш. Петёфи (из стихотворения

²⁸ Zob. F. Szendrő, *Tizenöt év az Irodalmi Színpadon III*, s. 13.

²⁹ I. Dorottya, 1959. február, http://inaplo.hu/t/5/1959_02/1959_02.html [dostęp 25.06.2015].

которого происходит название спектакля), И. Чанади, Ф. Янкович, Ж. Мориц, А. Йожеф, А. А. Мильн, Ю. Тувим, Л. Сабо.

Переломным в рецепции Маяковского в Венгрии можно считать 1960 год. Тогда впервые в венгерском театре зрители могли увидеть пьесу Маяковского *Клоп*. Премьера спектакля состоялась 8 октября в Театре комедии (Vígyszínház) в Будапеште в постановке Кароя Казимира (Kazimir Károly), хореография (пантомима и танец) – Дёрдя Лёринца (Lőrincz György), сценография – Йожефа Челеньи (Cselényi József). На основе заметок свидетелей и информации в Театральном архиве мы можем сделать вывод, что режиссер ввел в текст пьесы некоторые изменения, так как в списке действующих лиц было указано: „Маяковский, поэт”. По словам Яноша Комлоса (Komlós János), спектакль на сцене Театра Комедии начинался так: зритель видит силуэт какого-то сооружения (позднее будет понятно, что это универмаг). Из него выбегает толпа: это сторонники НЭП-а. И вдруг появляется Маяковский, который начинает читать стихи. Толпа была удивлена, ошарашена. Когда представители НЭП-а прятались за стеклом магазина, то казалось, будто находятся в паноптикуме, образуя красивую композицию. Это производило очень сильное впечатление. Сразу же был обозначен конфликт между обществом/толпой и личностью. Возникал конфликт: мелкая буржуазия – герой нового времени. В результате создателями спектакля был передан смысл времени, конфликт послереволюционной эпохи³⁰.

В свою очередь Дердь Харш пишет, что *будапештский спектакль попытался объяснить замысел автора „Клопа”*. Однако режиссер не пытался перенести события пьесы в венгерские обстоятельства, потому что *Маяковского невозможно заменить локальной подделкой*³¹. О самой пьесе критик высказывается довольно

³⁰ J. Komlós, *Majakovszkij komédiája a Vígyszínházban*, „Magyar Nemzet” 16.10.1960, [b. s.].

³¹ G. Hárs, *Kit csíp a Poloska?...*, „Élet és Irodalom”, 28 października 1960, [b. s.].

критически, Харш утверждает, что в пьесе также, что якобы Маяковский совершил какую-то ошибку против сценического искусства, и что в [ее – О. К.] защите нужно позвать на помощь Маяковского-политика, Маяковского-поэта³², однако он не уточняет своей позиции.

На приведенных ниже фотографиях мы можем увидеть замысловатые, сатирически окрашенные костюмы, которые точно передают характер персонажей.



илл. 1 *Клон* в Театре Комедии. Присыпкин, Баян, Мать-парикмахерша³³.

³² Tamże.

³³ F. Bartal, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet [dalej: OSZMI], 10.04.1964, <http://www.eclap.eu/155575> [dostęp 10.07.2015].



илл. 2 *Клоп* в Театре Комедии. Присыпкин, Зоя³⁴

В 1962 году в Литературном театре состоялись два спектакля, включающие фрагменты произведений Маяковского. Первый (9 января) – *Örök Júliák (Вечные Юлии)*, включал тексты таких писателей, как Геца Хегедюш (Hegedűs Géza) (пролог и эпилог), Еврипид, Феокрит, Данте Алигиери, Шекспир, Мольер, Ж. Расин, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, М. Вёрешмарти, Г. Ибсен, А. П. Чехов, А. Йожеф, Ж. Ануй, Ш. Петёфи. Композитор постановки – Лайош Сечи (Szecsi Lajos). Премьера другого спектакля – *Utazás a Holdba (Путешествие на луну)*, состоялась 28-ого марта. Основным источником спектакля являлась одноименная пьеса Дюрдя Синетара

³⁴F. Bartal, OSZMI, 10.04.1964, <http://www.eclap.eu/155566> [dostęp 10.07.2015].

(Szinetár György), но кроме того в нее вошли произведения в редакции Элека Шелмеци (Selmeczi Elek), а также тексты Овидия, Лукиана из Самосаты, Г. А. Бюргера, Э. Ростана, Ж. Верна, Г. Д. Уэллса, М. Йокаи, М. Томпа, К. Э. Циолковского, А. Толстого, И. Л. Сельвинского, И. Бехера.



илл. 3 *Клоп* в Театре Комедии. Эльзевира, Присыпкин³⁵

³⁵F. Bartal, OSZMI, 10.04.1964, <http://www.eclap.eu/147042> [dostęp 10.07.2015].



илл. 4 *Клоп* в Театре Комедии. Присыпкин, Мать-парикмахерша³⁶

27 октября 1962 года состоялась венгерская премьера пьесы *Баня*. Спектакль был поставлен Академическим театром (Egyetemi Színház) при Университете Лоранда Этвеша в Будапеште в постановке Йожефа Руста (Ruszt József), сценография – Адорьян Лукс (Lux Adorján). Как можем прочесть в *Лексиконе венгерского театрального искусства (Magyar Színházművészeti Lexikon)*, Академический театр (раньше известный также как Universitas Együttes – Университетский ансамбль), *свой первый большой успех получил*

³⁶ F. Bartal, OSZMI, 10.04.1964, <http://www.eclap.eu/155581> [dostęp 10.07.2015].

благодаря пьесе Маяковского „Баня”³⁷. По поводу постановки высказался театральный критик Геза Фодор (Fodor Géza). Он высказал предположение, что спектакль *оказался очень актуальным благодаря нашему жестокому времени*³⁸.

Год спустя в Литературном театре имел место следующий спектакль, включающий произведения Маяковского. 20 января состоялась премьера спектакля Каталин Илосваи, Йозефа Гати и Ференца Хорвата (*Ilosvay Katalin – Gáti József – Horváth Ferenc előadástje*). Артисты включили произведения таких писателей как М. Бабич, М. Радноти, Ж. Мориц, Д. Костоляни, Ф. Каринти, Л. Сабо, И. В. Гёте, Э. Ади, З. Шоме, Н. Гильен.

18 сентября 1964 имела место премьера *Бани* на одной из сцен Национального театра – Театре им. Йозефа Катоны в Будапеште в постановке Бели Бота. В сценографии постановки была заметна приверженность к лучшим достижениям театрального искусства в целом, и в частности – Великой театральной реформы и наследию В. Мейерхольда. Благодаря применению таких простых, но очень важных элементов декорации (платформа, две лестницы), удалось создать динамический спектакль. Действие происходило одновременно на нескольких площадках. Кроме того, использованная концепция *Terrassierung des Terrains* позволила не только создать удобное для перемещения актеров пространство, но и передать скрытые, в чем-то символические смыслы. Вертикальное размещение двух персонажей в сценическом пространстве выражает взаимоотношения между Оптимистенко – секретарем и чиновником, и Дидаловым – главначпупсом (см. илл. 5).

³⁷ Zob. hasło *Egyetemi Színpad* [w:] Magyar Színházművészeti Lexikon, <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz06/36.html> [dostęp 28.06.2015].

³⁸ G. Fodor, *Még egyszer a Gőzfürdőről*, „Egyetemi Lapok”, 10 listopada 1962, s. 4.



илл. 5 *Баня* в Театре им. Йожефа Катоны.

Олимпия Ремингтонова, Ночкин, Диадалов, Эрмитажов³⁹

В спектакле режиссер воплотил замысел показать одновременно опасность, исходящую от чиновников, а также их комизм. Постановка Бели Бота во многом верна пьесе и идейному замыслу В. Маяковского. Но, к сожалению, режиссер не заметил или не понял скрытых смыслов пьесы. Все элементы пьесы, которые содержат *прибавленные значения* (термин Станиславского), в постановке Б. Бота блекнут или отсутствуют. В частности, исчезла проблема времени, проблема отношений настоящего-будущего, идея машины времени как творческого очищения.

С другой стороны, выдвинутая на первый план проблема разоблачения бюрократии не использует все, доступные в тексте художественные приемы. В репликах персонажей отсутствует мощная лаконическая сила, характерная для творчества Маяковского в целом. Диалоги теряют присущий им сатирический размах саморазоблачения.

³⁹ J.a. Nemzeti Színház Archivum, ÉV640914/84-162.

Петер Надь (Nagy Péter) одно из своих театральных писем под заглавием *О захватывающей ошибке* посвящает ошибкам спектакля: *Режиссерское искусство Бели Бота – пишет Надь – не выходит за рамки того, что он честно ставит написанные Маяковским слова и инструкции – и таким образом она остается позади требований пьесы. Он не умеет превратить сцену в настоящее зрелище, и таким образом голос говорящего актера звучит с трибуны суровым и неоднократно пустым*⁴⁰. Такое довольно прямолинейное режиссерское восприятие пьесы обуславливается тем, что, как утверждают многие критики, в это время в Венгрии не существовал современный театр и отсутствовали современные инсценизационно-режиссерские формы⁴¹. Венгерские критики причину такого состояния усматривают в отсутствии венгерской авангардисткой драматургии, видя в этом результат политической ситуации и общественного консерватизма⁴².

8 ноября 1967 в Литературном театре имела место премьера следующего спектакля, включающего произведения многих писателей, под заглавием *Mindekinek, mindenkinek (Всем, всем)*. В программу постановки наряду с текстами В. Маяковского вошли произведения таких писателей, Ш. Петёфи, Б. Брехт, Э. Казакевич, А. Блок, М. Фюшт, А. Габор, Л. Ашкенази, Д. Бедный, П. Элюар, А. Йожеф, С. Квзимодо, Т. Манн, М. Шолохов, Г. Г. Уеллс, П. Неруда и Р. Рождественский.

10 лет спустя Маяковский возвращается на венгерскую сцену благодаря Театру им. Кишфалюди (Kisfaludy Színház) в городе Дьёр. *Баня* в постановке Иштвана Паала (Pál István) с хореографией Жолта Дэлле и сценографией Ласло Найманьи имела свою премьеру 10-ого февраля 1978 года. Янош Кулчар считал, что постановка

⁴⁰ P. Nagy, *Nagy Péter színházi levele: Egy izgalmas tévedésről*, „Somogy Megyei Néplap”, 18 października 1964, [b. s.].

⁴¹ Zob. Cs. Gizińska, *Dramat węgierski lat 1945–1989 i jego życie na scenach polskich*, Warszawa 2004, s. 111.

⁴² Tamże, s. 112. Zob. Zs. Radnóti, *Cselekvésnosztalgia*, Budapest 1985, s. 227–248.

была довольно необычной, но очень интересной театральной работой⁴³ и следующим образом высказывался на ее тему: *Группа дьёрского Театра им. Кишфалюди в отличной постановке Иштвана Паала (...) показывает негодяев, заставляет их выглядеть смешно, комично, и выносит им приговор. И зритель это очень точно понимает. (...) Успех спектакля может также послужить уроком для тех, которые сомневаются в том, что сценические произведения Маяковского не найдут положительного отклика у венгерского зрителя*⁴⁴. В свою очередь Иштван Нанай отмечает, что концепции Иштвана Паала отличается зрелищностью, умением выстроить пространство, простотой декораций. Критик сожалеет, что она только частично была выполнена актерами⁴⁵. В целом спектакль произвел сильное впечатление, прежде всего благодаря *пронзительному языку Маяковского, его насмешливой сатире, и во многих отношениях является актуальным в современной Венгрии*⁴⁶.

В центре внимания Наная находится сценография и пространственная организация сцены, которые, как мы отметили ранее, особенно важны для режиссера. Сценография, созданная Ласло Наймани, отвечала требованиям режиссера и самой пьесы, служила тому, чтобы актеры могли свободно перемещаться между отдельными сценами:

На двухэтажном подиуме с железными подмостками и крутой железной лестницей находились два гигантских письменных стола, ниже стол Оптимистенко, вечно чиновника, воплощенного бюрократа, другой, большой и многоэтажный стол принадлежит Диадалову, канцелярскому главному врагу, королку.

Нижний письменный стол в части занимает машинистка Диадалова, Олимпия Ремингтон, (...) две стороны письменного стола являются одновременно чиновничьими дверями. На уровне

⁴³ J. Kulcsár, *Gőzfürdő*, „Vas Népe”, 23 marca 1978, [b. s.].

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ I. Nánay, *Rendezői látomás - színházi valóság*, „Színház” 4/1978, s. 27.

⁴⁶ Там же.

первого этажа происходят сцены повседневной жизни, превратности судьбы изобретателя Перпетумова Мобилина, подготовка машины времени, переносящей в коммунизм, выбор путешественников в коммунизм. Здесь стоят только изношенные мебели, одна железная кровать и один шкаф, вообразяющий машину времени. Построенная на плане зигзага и довольно заполненная сцена вместе подиумом с железными ступенями создают атмосферу, соответствующую стилю пьесы⁴⁷.

Однако, как утверждает И. Нанай, театральное воображение режиссера и сценографа лишь частично удалось реализовать из-за несоответствия игры и способа передвижения актеров по сцене: *В такой сценографии нельзя играть в одном месте, потому что быстрые изменения сцены заставляют актера постоянно менять место. Однако, эти внешние обстоятельства не были достаточны для того, чтобы актеры сумели создать атмосферу постоянного движения, выражающую сущность пьесы. Главным образом, вина состояла в том, что физическая кандиция актеров и их умение передвигаться – весьма слабые. И даже то, что ради спектакля актеры учились двигаться, оказалось весьма недостаточным⁴⁸.*

Новая постановка *Бани* Маяковского имела место на сцене Северного театра (Északi Színház) в Сатмар. Спектакль в постановке Ференца Ковача (Kovacs Ferenc) имел свою премьеру 9 мая 1981 года. Полтора года спустя, 5 ноября 1982 года, Театр им. Йозефа Катоны в Кечкемет приветствовал на своей сцене пьесу Маяковского *Клоп* под заглавием *Красная свадьба (Vörös menyegző)* в постановке гостя-художника Анатолия Григоревича Новикова и со сценографией О. Яновской⁴⁹.

⁴⁷ Tamże, s. 27–28.

⁴⁸ Tamże, s. 28.

⁴⁹ К сожалению, нам недоступно ни одно из высказываний, посвященных этим спектаклям. Рецензии можно найти в следующих источниках: Bogácsi Erzsébet, „Magyar Nemzet”, 02 grudnia 1982, Heltai Nándor, „Petőfi Népe”, 19 listopada 1982, В.К., „FSZM” 26/1982, Császár István, „Új Tükör”, 19/1982.

8 марта 1985 года имела место премьера *Бани* в постановке Пете́ра Готара (Gothár Péter) в Театре им. Гергея Чики (Csiky Gergely Színház) в городе Капошвар. Тамаш Месарош (Mészáros Tamas) так писал о спектакле: *Капошварский режиссер Петер Готар проявил уважение к идеям писателя, и оказался очень точным. Это означает, что он верно понимает автора и ищет в нём ответы на актуальные вопросы современности. Достоин внимания также то, что Готар особым образом чувствует атмосферу эпохи Маяковского, его окружения*⁵⁰.

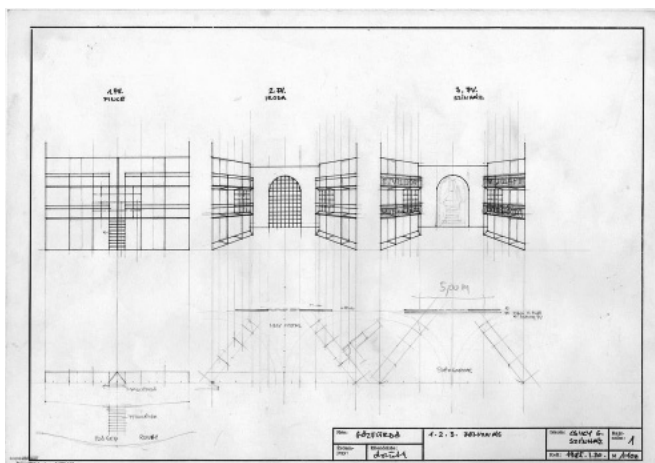
В свою очередь Петер Дюрдь (György Péter) в своей статье писал об отношении автора к театральному наследию и к самому тексту пьесы: *Капошварский Петер Готар из Театра им. Гергея Чики с огромной силой воссоздает атмосферу, средства, стиль, исторические реквизиты, несколько сценографических особенностей театра Майерхольда 1930-ых гг, и в то же время без какого-либо насилия, без чрезмерного осовременивания освещает сегодняшний день, сегодняшнюю, отечественную жизнь*⁵¹. Автор статьи сильно подчеркивает, что затронутая пьесой проблема бюрократии и ее „интернациональная сила” является одной из главных причин успеха спектакля в Капошваре.

Можно сказать, что сценографических планы, которые Петер Донат (Donáth Péter) делал вместе с режиссером П. Готаром, отличаются огромной точностью и создают впечатляющий театральный мир. Сценография, хотя для ее автора источником вдохновения был опыт его предшественников, не является ни копией, ни точной реконструкцией предыдущих спектаклей (здесь мы имеем в виду преимущественно постановку В. Мейерхольда) и не имеет *скупных черт как в музее*⁵².

⁵⁰ T. Mészáros, *Megyünk-e a jövőbe?*, „Új Tükör”, 15/1985, [b. s.].

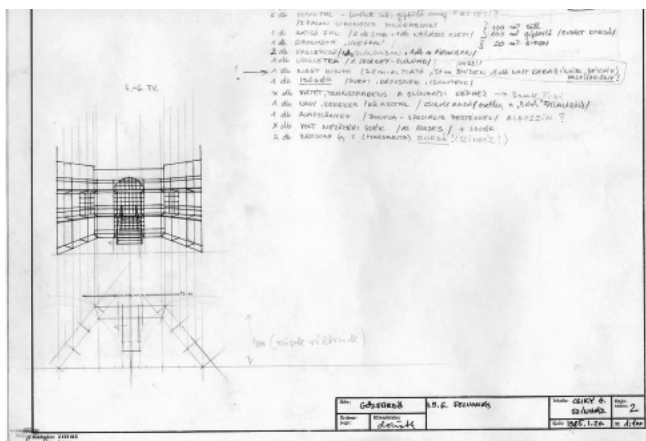
⁵¹ P. György, ... *Gőzfürdő, és ki az, akit megfürdet?*, „Színház”, 5/1985, s. 18.

⁵² Там же, s. 19.



илл. 5 Сценография *Бани* в Театре им. Гергея Чики.

1. подвал, 2. офис, 3. театр.
Декорации I, II и III действия⁵³

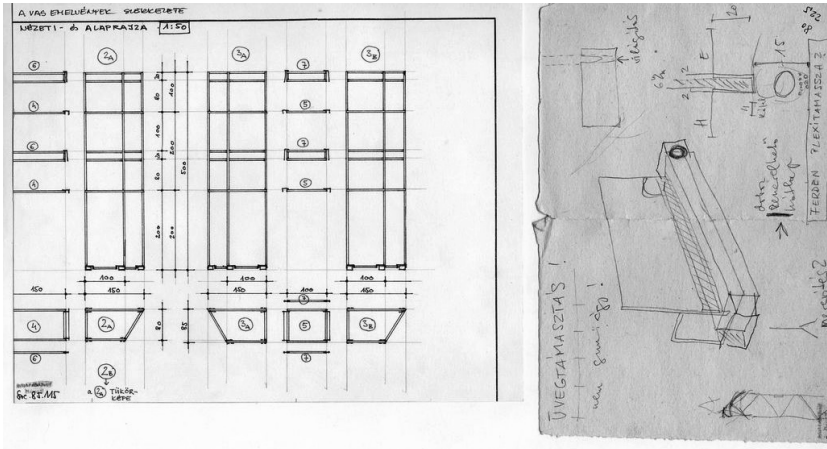


илл. 6 Сценография *Бани* в Театре им. Гергея Чики.

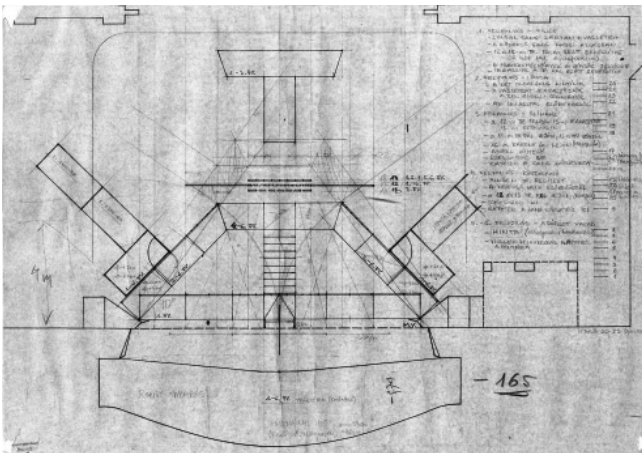
Декорации для IV, V и VI действия⁵⁴

⁵³ P. Donáth, OSZMI, 1985, <http://www.eclap.eu/143968> [dostęp 10.07.2015].

⁵⁴ P. Donáth, OSZMI, 1985, <http://www.eclap.eu/74853> [dostęp 10.07.2015].



илл. 7 Сценография *Бани* в Театре им. Гергея Чики.
 Подробные чертежи для стальной платформы⁵⁵



илл. 8 Сценография *Бани* в Театре им. Гергея Чики.
 Компоновка декорации, сцены⁵⁶

⁵⁵ P. Donáth, OSZMI, 1985, <http://www.eclap.eu/74850> [dostęp 10.07.2015].

⁵⁶ P. Donáth, OSZMI, 1985, <http://www.eclap.eu/74851> [dostęp 10.07.2015].

4 ноября 1988 года имела место следующая премьера *Бани*, но на этот раз в Венгерском региональном театре (Magyar Területi Színház) в городе Комаром в постановке Лайоша Хорвата (Horváth Lajos) со сценографией Тибора Платцнера (Platzner Tibor) и в сотрудничестве с драматургом Михаем Кемчко (Kemczkó Mihály). К сожалению, мы не нашли никакой подробной информации об этом спектакле.

Маяковский и современный театр Венгрии

Самой новой реализацией произведений Маяковского является спектакль *Маяковский – мистерия* (*Majakovszkij – misztérium*), премьера которого состоялась 14 мая 2007 года в постановке Андраша Эрнё Тоты (Tóth András Ernő) в Академическом театре в городе Печ (Janus Egyetemi Színház). Именно эта постановка является наиболее новаторской и интересной в плане интерпретации по сравнению с теми, которые были упомянуты ранее. Источниками к постановке послужили пьесы *Клоп* и *Мистерия-буфф*, а также несколько стихотворений поэта.

Один из критиков писал: *Андраш Эрнё Тот, являющийся режиссером и драматургом*⁵⁷ *пьесы, вознёсся над творчеством и преподнёс „пощечину общественному вкусу”. Он поместил Маяковского в новый интерпретационный контекст. „Мистерия” начинается в аудитории, а точнее актеры находятся в аудитории. Актеры находятся также на пустой, плоской*⁵⁸ *сцене. Они окружают зрителей, словно пытаются забрать у них их традиционное место.*

⁵⁷ Здесь слово „драматург” употребляется в значении, которое ввел Готхольд Эфраим Лессинг. В настоящее время – это лицо, которое отвечает в театре, например, за связь с изображаемым миром (*contextualize*), установление отношений между текстом, актерами и аудиторией, исторические и культурные исследования. Zob. B. Cardullo (ed.), *What is Dramaturgy?*, New York–Bern 1994.

⁵⁸ Т.е. на сцене не построены никакие рампы.

*Провоцируют. (...) Постоянно создают напряжение, от которого некуда бежать ни главным героям, ни зрителям*⁵⁹.

Зрители были вынуждены участвовать в спектакле. Так, в частности, происходило в сцене смерти Пьера, когда Баян призывал аудиторию выйти на сцену, чтобы вместе наблюдать смерть героя. *Зрители могут его схватить, прикоснуться к нему, чтобы помочь страдающему парню. Но только очень немногие из них способны выйти за рамки традиционной функции актер-зритель*⁶⁰ – отмечал критик. Особенно интересным является тот факт, что сквозной мотив спектакля – любовь Зои – решен посредством вербальных и невербальных средств. Когда она появляется в первой сцене, мы видим молодую, беременную и униженную женщину. Казалось, она не способна сделать ничего плохого. Но потом оказывается, именно она приводит к *гибели любви и гибели мира*⁶¹. Критики подчеркивают сильный визуальный эффект сцены, когда *Зоя как Мать-Земля вытаскивает из положения Северный полюс – как эскимос в драме Маяковского, тем самым разрушая мир*⁶².

В постановке Андраша Эрнё Тота роль Пьера исполняют два актера – два главных героя, два разных персонажа. Первый – хладнокровный и упрямый, *его каждое движение выражает сопротивление механизированному обществу, униженный судорожно ищет зрительный контакт с аудиторией, стоящую вокруг него, ожидая от них понимания его действий*⁶³. Другой Пьер изображает неправильно понятого художника, его игра является напряженной и страстной. Он является не только жертвой утопического, механизированного общества, но и самого себя; *когда он лежит с кровоточащей раной на шее, сдавшись на милость стоящих вокруг зри-*

⁵⁹ V. Tóth, *Ember és költő misztériuma*, <http://www.jesz.pte.hu/majecho.html> [доступ 01.07.2015].

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

*телей, его глаза больше не выражают бунта, но ищут искупления в смерти*⁶⁴.

Постановка Андраша Эрнё Тота почти лишена декораций и реквизитов, а костюмы актеров ограничиваются простой, черной одеждой. *Маяковский-мистерия* – это не спектакль-зрелище, это глубоко эмоциональная постановка, предоставляющая актерам-персонажам возможность общаться со зрителями, заставляющая зрителей участвовать в театре на психически-эмоциональном и физическом уровнях.

*Во время спектакля перед нашими глазами разворачивается образ утопического общества, но жить в котором никому из нас совершенно не хочется. Следует признать, что пьеса очень актуальная, живая. Я не имею ввиду политику, а скорее всего вечные человеческие ценности, которые создало человечество. В этой пьесе так много эмоций, особенно страсти и боли, что все это описать невозможно*⁶⁵.

Подведем итог: в данной публикации мы попытались проследить рецепцию творчества Маяковского в венгерском театре на протяжении последнего столетия. Несмотря на первоначальную обостренную политическую обстановку и общий консерватизм театрального искусства, царствующий в Венгрии вплоть до 1970-ых гг., многие режиссеры пытались в первую очередь осуществить собственное видение творчества советского поэта.

Маяковский, начиная свой творческий путь, воспринимал современный ему театр как один из основных симптомов устарения искусства „вчерашнего дня”, называя его *неврастению, культивируванною рампой*⁶⁶ и *некультурным поработителем искусства*⁶⁷.

⁶⁴ Тамże.

⁶⁵ R. Danileczk, *Polgártársak! A vodka méreg!*, <http://www.jesz.pte.hu/majkovkrit.html> [dostęp 01.07.2015].

⁶⁶ В. Маяковский, *Театр, кинематограф, футуризм*, [w:] В. Маяковский, *Театр и кино*, т. II, Москва 1954, [dostęp online:] http://teatr-lib.ru/Library/Majakovskiy/Th_cin/#_Toc156231131.

⁶⁷ Тамże.

Вместе со своими современниками, Е. Вахтанговым, Н. Евреиновым, в том числе и близкими друзьями – В. Мейерхольдом или футуристами, продолжал идти революционным путем, выступая против всей „мертвечины”, „психоложества” в отечественном театре. *Давая новую современную форму театра, наша организация поможет (...) развитию целого течения искусства, предоставив возможность раскиданным в посторонней работе силам возвратиться к их прямой обязанности — к созданию новой красоты*⁶⁸ – писал он.

В венгерском театре первоначальная борьба за новую форму революционного искусства (20-ые гг., хоровое движение), инспирированная футуристическими стремлениями, быстро превратилась в борьбу лишь за революционно-социалистическое содержание, которая лишь частично отвечала поздним требованиям Маяковского создавать „агитирующие театральные действия”. Консерватизм венгерского театра, несмотря на многие попытки, не был в состоянии полностью передать художественно-идейные замыслы Маяковского. Его творчество долгое время читали сквозь призму одной из традиционных и основных задач венгерского театра за все время его существования, т.е. задачу образовывать и воспитывать зрителей. И хотя многие спектакли были верны пьесам, их основному замыслу, режиссерам не всегда удавалось выявить на сцене все скрытые там смыслы. Однако новаторский подход к сценической интерпретации творчества и биографии Маяковского, во многом сконцентрированный на имманентных чертах и значениях его наследия, мы можем наблюдать сегодня.

С другой стороны, особого внимания заслуживает сценическое оформление постановок. Постановщики во многом использовали достижения реформаторских тенденций начала XX века, господствующих в театрах почти всей Европы. Применение таких кон-

⁶⁸ О. Брик, В. Маяковский, *Летучий театр*, [w:] В. Маяковский, *Театр и кино*, т. II, Москва 1954, http://teatr-lib.ru/Library/Majakovsky/Th_cin/#Rome_Text_12.

цепций, как *Terrassierung des Terrains*, восходящих к немецкому экскрессионизму (Л. Йеснер, Э. Пирхан), или использование железных многоэтажных лестниц (как у Мейерхольда), позволило не только создать пространство, удобное для перемещения актеров, но и придать новые символические, скрытые значения.

Bibliografia

- Botka F., *Majakovszkij ismeretlen „színház-kiáltvány”-a*, „Filológiai Közlöny”, 3–4(VII)/1961, s. 417–418.
- Botka F., *Majakovszkij Magyarországon (1945 előtt)*, [w:] G. G. Kemény (red.), *Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből III*, Budapest 1961, s. 173–250.
- Botka F., *Majakovszkij a magyar munkásság színpadain*, „Nagyvilág”, 11/1959, s. 1708–1715.
- Danilewicz R., *Polgártársak! A vodka mérég!*, <http://www.jesz.pte.hu/majkovkrit.html>.
- József F., *Венгерско-русские литературные отношения в 1917–1919 гг.*, tłum. Л. Сергеева, [w:] *Венгерско-русские литературные связи*, Москва 1964, s. 197–235.
- Fenyő L., *Az Új Föld előadóestje*, „Nugyat” 1926, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00406/12609.htm>.
- Fodor G., *Még egyszer a Gőzfürdőről*, „Egyetemi Lapok”, 10 listopada 1962, s. 4.
- György P., ...*Gőzfürdő, és ki az, akit megfürdet?*, „Színház”, 5/1985, s. 18.
- Gizińska Cs., *Dramat węgierski lat 1945–1989 i jego życie na scenach polskich*, Warszawa 2004.
- Hárs G., *Kit csíp a Poloska?...*, „Élet és Irodalom”, 28 października 1960 [b. s.].
- Karinthy F., *Az új forradalom*, „Pesti Napló”, 18 marca 1917 [b. s.].
- Komlós J., *Majakovszkij komédiája a Vígszínházban*, „Magyar Nemzet”, 16 października 1960, [b. s.].
- Lengyel B., *Majakovszkij Magyarországon a felszabadulás előtt*, [w:] E. Kovács, M. Mayer (red.), *Magyar-orosz történelmi kapcsolatok*, Budapest 1956, s. 407–421.
- Majakowszkij W., *Színház-kiáltvány!*, „Magyar Írás” 1926, s. 86.
- Lukács I., *Találkozás Majakovszkijjal*, „Művelt Nép”, 16/1955, s. 6.
- Mészáros T., *Megyünk-e a jövőbe?*, „Új Tükör”, 15/1985 [b. s.].

Nagy P., *Nagy Péter színházi levele: Egy izgalmas tévedésről*, „Somogy Megyei Néplap” 18 października 1964 [b. s.].

Nánay I., *Rendezői látomás – színházi valóság*, „Színház”, 4/1978, s. 27.

Radó G., *Majakovszkij magyar fordításai (1921–1950)*, „Irodalomtörténet”, 3/1951, s. 316–337.

Mayakovsky on the Hungarian Stage

The article offers a synthetic review of Hungarian theatrical realizations of Mayakovsky's biography and works. The process of reception of Russian literature, including Mayakovsky, in Hungary was hindered by country's strong cultural and language distinctness. For the first time Mayakovsky's works reached Hungarian reader during politically strained times, namely the period of "white terror". Despite the circumstances, the ground was fertile – part of the society, including writers positively received the Revolution of 1917, while Mayakovsky was seen as the voice of the revolutionary forms and after 1945 as a tribune of the people. This attitude towards Mayakovsky – seen as the main voice of the proletarian revolution and key author in the process of the formation of socialist poetics – is noticeable in the Hungarian theater until the 1970's. Then, after a theatrical revolution, accent was placed on his innovative forms. Although there was no real diversity in the repertoire – Hungarian theater was dominated by *The Bathhouse*, with some exceptions for *The Bedbug*, or, just until recently, a variation of the works of Mayakovsky, which for the first time introduced fragments of *Mystery-Bouffe* onto the Hungarian stage.

Key words: Mayakovsky, Hungarian theatre, reception of Russian literature, Soviet drama