

УДК 821.161.1.09 «18»

**ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА «ИВАНОВ» И «ВИШНЕВЫЙ САД»
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЕНГЕРСКИХ РЕЖИССЕРОВ**

**A.P. CHEKHOV'S DRAMAS *IVANOV* AND *THE CHERRY
ORCHARD* IN THE PERSPECTIVE OF HUNGARIAN
DIRECTORS**

Ильдико Регеци
Дебреценский университет, Дебрецен, Венгрия

Regéczi Ildikó
University of Debrecen, Debrecen, Hungary

Аннотация

В данной статье представлено исследование театральных постановок драм А.П. Чехова в Венгрии. В центре внимания автора — пьесы А.П. Чехова «Иванов» и «Вишневый сад». В рамках работы дается обзор самых значительных постановок чеховских пьес с начала XX до начала XXI в. Выделяются постановки, представляющие основные направления интерпретации пьес русского автора венгерскими режиссерами. Особое внимание уделяется также проблеме перевода, ориентирующего режиссера и актера в процессе постановки на сцене, а зрителя в процессе восприятия.

Ключевые слова: «Иванов», «Вишневый сад», Венгрия, театр, перевод.

Abstract

The paper looks at theatrical adaptations of A. Chekhov's dramas in Hungary with a particular focus on *Ivanov* and *The Cherry Orchard*. The author provides a critical overview of the most prominent adaptations of A. Chekhov's plays. It identifies those theatrical adaptations that serve as the key avenues in Hungarian directors' vision of A. Chekhov's works. The analysis is based on the present-day critical reflections, on the photographs of the performances and on the experiences of modern theatre-goers. Our review focuses primarily on genre-related features of stage adaptations, side-scenes and acting. At the same time central to the research is the problem of translations of A. Chekhov's works into Hungarian which serve as the reference point for the director and the actors when staging the play and the viewer when watching the

performance. Unlike A. Chekhov's prosaic works which were translated into Hungarian and first published in the late 19th century, his dramas were first staged in Hungary in the 1920-s. *Ivanov* was first adapted for stage by Dániel Jób in Comedy Theatre of Budapest in 1923. A year later he delivered a stage adaptation of *The Cherry Orchard*. The theatre history was marked by two watershed events. The Moscow Art Theatre brought *The Cherry Orchard* to Budapest. K. Stanislavsky's troupe presented their version of *The Three Sisters*, the psychological realism of which had a strong impact on Sándor Hevesi's adaptation of *The Seagull* in the 1930s. Yet, a real breakthrough for A. Chekhov on the theatre stage was seen only in the 1960-s and 1970-s. It was prompted by renewed and reinvented theatre adaptation of Anton Chekhov's language both globalwise and in Hungary. This period was marked by *Ivanov* directed by Endre Marton in 1971 and Gábor Zsámbéki in 1977 as well as *The Cherry Orchard* staged by István Horvai in 1974. In the late 20th and early 21st centuries there appeared new stage adaptations of A. Chekhov's plays including Gábor Székely's *Ivanov* in 1996. The biggest success was the production directed by Tamás Ascher in 2004 which won the Golden Mask in Moscow. The analysis of the last phase in A. Chekhov's stage adaptation showed that the recent translations by György Spiró (then Géza Morcsányi and Julia Ungár) have given a new impetus to the interpretation of *The Cherry Orchard*. This can be best seen in the productions by Péter Valló in 2005, Róbert Alföldi in 2007 and Sándor Zsótér in 2013.

Key words: *Ivanov*, *The Cherry Orchard*, Hungary, theater, translation.

Введение. Целью статьи является изучение театральных постановок драм А.П. Чехова в Венгрии, в центре нашего внимания пьесы «Иванов» и «Вишневый сад». Начиная от первых постановок упомянутых произведений в начале XX в., мы прослеживаем тот процесс, в рамках которого — в том числе под влиянием в венгерской театральной сфере и хорошо известных постановок Константина Станиславского, Анатолия Эфроса и Отомара Крейчи — формируется венгерское восприятие «Иванова» и «Вишневого сада». В анализе основных направлений интерпретации венгерскими режиссерами чеховских драм мы обращаемся, в первую очередь, к критическим работам и отзывам современных литераторов. Мы основываемся на жанровых особенностях постановок, игре главных персонажей.

В то же время в изложении темы мы касаемся и вопросов перевода, поскольку текстовые варианты имеют тесную связь с восприятием драмы, художественными решениями режиссера, актера и пониманием зрителя.

Основная часть. По сути, венгерская рецепция Чехова берет свое начало еще при жизни русского писателя: некоторые периодические издания, например, газета либеральной интеллигенции *Будапешти Наplo* (*Budapesti Napló*), *литературный ежедневник Февароши лапок* (*Fővárosi lapok*) или также определяющий себя как *прогрессивный журнал Хет* (*Hét*), стремясь познакомить венгерскую публику со значимыми современными авторами мировой литературы, публиковали рассказы Чехова уже в последнем десятилетии XIX в. Более того, тогда же избранные малые прозаические произведения русского автора уже были изданы отдельными сборниками [Csehov 1896; Csehov 1898; Csehov 1899a; Csehov 1899b]. Знакомство с Чеховым-прозаиком было важным моментом, обусловившим особое внимание к его пьесам, появившимся на венгерской сцене несколько лет спустя. Хорошо известна органическая связь эпического творчества с текстом пьес, построение пьесы, отражающее в своей сжатости монументальный мир эпического текста. В частной жизни Дежё Костоляни, сыгравшего важную роль в данную эпоху в ознакомлении венгерской публики с чеховскими текстами и особо симпатизировавшего чеховскому искусству письма, знакомство с Чеховым-новеллистом также предшествовало открытию Чехова-драматурга, изучаемого в немецких переводах [Zágonyi 77]¹.

Костоляни в чеховской прозе больше всего захватывают очерки безразличной, застойной обыденности [Kosztolányi 1969: 467]. Он также серьезно интересуется техникой чеховского нарратива, балансирующего между основанными на высших принципах неприятием и сочувствием [Kosztolányi 1958: 121–122]. Данный тематический элемент, который можно считать центральным в творчестве Чехова и встречающийся среди прочих и в «Иванове», а также его изложение в ходе развития сюжета, с одной стороны, становятся у Костоляни доминантным элементом прочтения как явления, близкие к собственной поэтической практике венгерского

¹ Ср. с собственным признанием Костоляни: «То, что он (Чехов. — И.Р.) написал, ощущается единым, и нам не приходит в голову классифицировать, что это повесть, это роман, а это пьеса» [Kosztolányi 1978: 331].

писателя [подробнее см. Zágonyi: 76–84], а с другой стороны, дают ему ключ к чеховской драматургии. Ведь новизну чеховских пьес, помимо упомянутых тематических повторов, можно уловить именно в этой, отличающейся от классической драматической традиции двойственности тона: в сменяющих друг друга качествах комического, в котором также проявляется ироническая дистанция, и лирическо-трагического, воссоздающего ситуации сочувствия и сострадания. Таким образом, восприимчивость к этой особой атмосфере также становится частью восприятия Чехова венгерским писателем, который принимал участие в переводе чеховских пьес (в адаптации «Трех сестер» из немецкого текста-посредника) и регулярно рецензировал современные постановки пьес Чехова.

Другой известный поэт, принадлежавший к кругу журнала *Ньюгам* (*Nyugat*), Арпад Тот следует тем же путем, что и Костоланьи, т. е. тоже работает по немецким переводам. В 1923 г. он переводит пьесу «Иванов» для будапештского Театра комедии (хотя эта адаптация не появляется в печати). А годом позже он же адаптирует для венгерской сцены пьесу «Вишневый сад» (из немецкого текста 1918 г. Августа Шольца) под прижившимся с тех пор названием “Cseresznyéskert”, т. е. «Черешневый сад», написав для венгерской версии последней чеховской пьесы текст, несущий отпечаток его собственного стиля и более поэтичный, чем оригинал.

Конечно, без возникновения этих переводов и интерпретаций Чехова процесс сценических постановок, начавшийся относительно рано в случае обеих пьес, был бы невозможным. Венгерская публика встречается с пьесами русского классика уже в 1920-е гг.: пьеса «Иванов» была поставлена Даниэлем Йобом в Театре комедии в 1923 г., где в следующем году был показан и «Вишневый сад». Мы опять можем обратиться к Дежё Костоланьи, который, как активный журналист, написал рецензии на обе постановки. В постановке «Иванова» Костоланьи, с одной стороны, удивляется музыкальности пьесы. В чеховском голосе, озвучивающем своих персонажей в смешанных тонах медлительности и неясных, но сладких чувств, он находит большое родство с искусством Чайковского [Kosztolányi 1978: 331–332]. Тем не менее Костоланьи подчеркивает, в первую очередь, не удушающую и в то же время убаюкивающую атмосферу среды, а в соответствии с акцентами чеховской пьесы уродливость и «полуготовность» личности персонажей. Мелкость и потребность в компенсации «полулюдей»-персо-

нажей Чехова часто упоминаются в текстах венгерского писателя о произведениях русского классика как явление, показанное через двойственность чеховской иронии и сочувствия.

Поэтично описание Костоляни того, как оживают в спектакле состояния Тишины, Отчаяния и Молчания как аллегорические фигуры [Kosztolányi 1923: 2–4]. И в самом деле, ключевые понятия писателя являются важнейшими элементами пьесы. Отчасти в их первичном значении, ведь они, повторяясь в авторских ремарках, являются особыми факторами конструкции. Но понятия Костоляни также создают связь с категориями экзистенциальной философии, направлением мысли, имевшим влияние и в Венгрии того времени, вследствие чего проявляется фундаментальная проблематика, кроющаяся в глубинном слое чеховской пьесы. Речь идет о дилемме, переживаемой главным героем Ивановым, который осознает, что уже не может идентифицироваться с общей моралью, не может играть фальшивую роль, чтобы соответствовать ожиданиям своего окружения (продолжать строить свою жизнь «по шаблону» [Чехов: 16], т. е. притворяться, ухаживая за больной женой), но не находит выхода из сложившейся ситуации. Он был бы пленен более высокими идеями (любовь дочери Лебедевых, Саши, опьяняет его и несет обещание возможности новой жизни), он мечтает о большем пространстве, но не понимает, в каком направлении следует сделать этот прыжок, где может быть выход, и потому, выбрав беспомощную реакцию человека, столкнувшегося с абсурдом [ср. Камю], в конце произведения он совершает самоубийство. Не случайно Лев Шестов, русский философ начала XX в., относящийся к течению экзистенциализма, называет именно пьесу «Иванов» произведением, в котором (наряду с писавшейся одновременно «Скучной историей») Чехов впервые в своем творчестве предстает перед нами как писатель, который «нескрываемую брезгливость проявляет <...> к принятым идеям и мировоззрениям» [Шестов: 33] и заставляет своих героев «творить из ничего» [Шестов: 31], т. е. считаться с реальностью метафизической перспективы.

Тем не менее есть повод сомневаться в релевантности прочтения Шестова как современника в отношении венгерской постановки. То, что хорошо знающий творчество Чехова Костоляни замечает относительно глубинной сути произведения, не всегда становится явным для последующих венгерских критиков пьесы. Например, Карой Шебештьен, хваля игру Ирен Варшаны в роли Анны Петровны, также видит в этом

женском образе центральный персонаж пьесы, для поэтичности которого развивающаяся любовь «бездушного» мужчины и «молодой, здоровой соперницы» служит лишь фоном [Sebestyén: 1]. С другой стороны, Аладар Шёпфлин, подходя к пьесе со стороны роли Иванова, уже отмечает и лиризм, необходимый для оживления данного мужского образа, и «густой дух пьесы» [Schöpflin: 5–8]. Он обращает внимание на ее сложность, на трагизм «сильного желания», «немощного хотения», несчастливости и потери способности к жизни [Schöpflin: 6]. В то же время он подчеркивает и «русскость» этой своеобразной жизненной ситуации [Schöpflin: 5], так же как и в критических работах Костоланьи этот персонаж ассоциируется со славянским темпераментом [Kosztolányi 1978: 331–332, Kosztolányi 1923: 4].

Режиссер «Иванова» Даниэль Йоб через год после премьеры обращается к другому драматическому произведению Чехова и ставит «Вишневый сад» в Театре комедии, директором которого является. Журнал *Синхазу элет* (*Színházi élet*) подробно пишет о премьере 1924 г., Иван Шипош опрашивает выдающихся зрителей спектакля [Sipos: 3–9]. Премьеру «Вишневого сада», неоднократно названного в статье «пьесой для престижа» Театра комедии, Дежё Костоланьи считает «важнейшим театральным и актерским событием последних лет» [Sipos: 3]. Однако на этот раз критики не отстраняют проблематику пьесы и даже не пытаются представить борьбу чеховских персонажей как русскую специфику, наоборот, они подчеркивают «до боли естественное» представление, «ведущее в жизнь всех нас», чьи «персонажи взяты среди нас и из нас» [Sipos: 3–4]. На возможный абстрактный смысл пьесы Чехова обращает внимание опять же Костоланьи. По его мнению, возможность символического толкования вишневого сада в пьесе связана с заглавием сборника новелл «Молодость» (“Ifjúság”) самого режиссера-писателя: «Вишневый сад, чьи деревья вырубаются, не является географическим понятием, а, со своими рано завершающимися идиллиями, домашними балами, чудными фигурами, он — душа и воспоминание. Его мелодичное название во всех языках передается одним словом: Молодость» [Sipos: 7].

По поводу режиссуры и значения пьесы стóбит также процитировать слова присутствовавшего в зрительном зале Жигмонда Морица. Несмотря на то, что писатель в антракте между двумя действиями покидает театр, он признается, что он ушел,

чтобы скрыть свою растроганность и интенсивные эмоции¹. В своем высказывании он подчеркивает художественные средства выражения среды: «То, что автор, переводчик, актеры и режиссер делают в этом спектакле, — это верх изображения среды!» [Sipos: 8].

Принимая во внимание отзывы о премьерах «Дяди Вани» и «Трех сестер» в 1920 и 1922 гг., а также об актерском составе, выступавшем в различных амплуа, представляется верным утверждение, что Театр комедии в двадцатые годы уже имеет «сложившийся особый чеховский стиль» [Sipos: 8–9]. В этом отношении особо важным театральным событием середины десятилетия становятся будапештские гастроли Московского Художественного театра, в рамках которых труппа представляет венгерской публике именно «Вишневый сад». Актеры Станиславского выступают в Венгрии также в 1929 г. на сцене Центрального театра. Очевидно, тот факт, что в постановке «Чайки» 1930 г. на сцене Национального камерного театра Шандором Хевеши однозначно доминируют принципы Станиславского, прочувствованность и психологический реализм, является следствием среди прочего и этих представлений².

Тем не менее вне понимающей театр и углубленно занимающейся литературой публики, в более широком кругу зрителей пьесы Чехова не завоевывают большого успеха. Для того чтобы венгерское восприятие нашло путь к чеховской драматургии, понадобился новый стиль актерской игры. Из ряда театральные специалистов, приверженцев этого нового подхода, выделяется Эндре Мартон, поставивший «Трех сестер» в Театре комедии в 1947 г. и «Иванова» в Национальном театре в 1971 г. В 1940-е гг. на венгерской сцене присутствуют как клас-

¹ То, что пьеса Чехова на самом деле оказала на него большое эмоциональное воздействие, подтверждается и тем предположением, что его роман «От зари до зари» (“Kivilágos kivilágtig”), над которым он работал в этот период, перекликается с увиденным на сцене произведением русского классика [ср. Szilágyi: 121–131].

² Размышления Дежё Костоланьи об этих гастролях в обоих случаях подчеркивают отличную от европейской специфику художественных принципов русского режиссера. Ср.: «Что же отличает их от всех других актеров? То, что они намного ближе к реальности, чем “европейцы”. Они ухватывают пьесу даже не умом, а телом, всеми пятью чувствами» [Kosztolányi 1978: 545]. А также: «Однако его реализм отличается от реализма немцев. Брам от начала до конца действовал на интеллектуальной основе. Станиславского вдохновляют чувства» [Kosztolányi 1978: 564].

сические, так и «актуальные», т. е. политизированные советские произведения. Сам Мартон также много сделал для знакомства венгерской публики с современным русским драматическим искусством, представив зрителям произведения Алексея Арбузова и Александра Гельмана. Но он также серьезно интересуется пьесами русского классика, которого в это время узнают с новых сторон. В 1940-е гг. в Венгрии ставятся несколько одноактных пьес Чехова (например, «Медведь» с Дьюлой Чортошом в главной роли или монолог «О вреде табака» в исполнении Енё Тёржа), а в 60–70-е гг. можно говорить о настоящем втором расцвете интереса к его произведениям. В это время пьесы Чехова также ставятся во многих театрах Европы и Соединенных Штатов. Мартон, который во время своих поездок по свету и сам становится свидетелем активного присутствия Чехова на мировой сцене, видит в чеховской драматургии важную веху на пути к современному театру. Однако в его понимании создание чеховского театра также включает в себя новую формулировку метода Станиславского: «Играть Чехова без системы Станиславского — это то же самое, что исключить из пьес Брехта театральную теорию Брехта» [Barta: 9].

При всем этом в критических отзывах о постановке «Иванова» 1971 г. обозначается связь между интерпретацией Мартона, русской постановкой Чехова Анатолия Эфроса¹ и чешской Отомара Крейчи². По мнению Тамаша Колтаи, «шевроховатость пьесы стимулирует режиссеров, которые вместо парящего во снах, мелодраматического Чехова с березками хотят показать более беспокойного, более шумного Чехова с более современным нервным ритмом» [Koltai 1971: 7].

¹ Постановки Чехова Анатолием Эфросом, учеником Станиславского и открывающим новые пути советско-русским режиссером, в современной театральной практике отличались особой актуальностью. Его постановку «Трех сестер» можно назвать почти революционной, во второй половине 60-х гг. она производила впечатление комедии с элементами абсурда (Москва, Театр на Малой Бронной, 1968).

² В 1970 г. представление «Иванова» труппой пражского театра «За воротами» в постановке Отомара Крейчи произвело фурор в парижском Театре наций, а позже получило особый приз БИТЕФ — Белградского международного фестиваля экспериментальных театров. Инновацией постановки стали «говорящие декорации» (в венгерском контексте см. ниже в описании постановки Иштвана Хорваи) и экспрессивный, сюрреалистический стиль игры. В трактовке Крейчи наибольшая вина лежит на окружении Иванова, которое бездуховно жалит индивида, отличающегося от среднего, затем бесчувственно наблюдает за его трагедией [Mihályi: 197–209].

Созданный для спектакля новый перевод Яноша Элберта также способствует более современному тону пьесы, ставящей в центр внимания изображение кризиса «я». Используя разговорные обороты язык Элберта отличается от прежних венгерских версий «Иванова», которым была свойственна меланхоличность и несколько манерный стиль (до перевода Элберта в 1950 г. пьеса была также переведена Андором Габором), что сделало возможным изображение более универсальной, общечеловеческой проблемы [для подробного сравнения переводов Андора Габора и Яноша Элберта см. Cs. Jónás: 14–40]. Притом, согласно ряду критических отзывов, игравший заглавного героя Ференц Бешенеи сумел воспользоваться этой возможностью¹, убедительно показав «окруженность», конфликт призванного совершить великие дела человека и пользующегося его внутренней слабостью окружения [Barta: 9]. Выражению мелочности, обыденности среды способствовало тщательное проектирование, обеспечившее доминантное присутствие серого цвета как в элементах декорации (декоратор Арпад Чаньи), так и в костюмах (костюмер Юдит Шеффер).

Через несколько лет после интерпретации Мартона в 1977 г. пьесу также ставит Габор Жамбеки в капошварском Театре им. Гергея Чики, наполнив образ интеллигента Иванова актуальным содержанием. В спектакле персонажи ходят по толстому слою древесной коры (декоратор Дьюла Пауэр), что изначально лишает их шаги уверенности². Отсутствие твердой почвы под ногами опять же вызывает в памяти ход мыслей Шестова, проповедовавшего «апофеоз беспочвенности» [см. Шестов: 1–68] и которому в пьесе Чехова видится состояние отвязанности от общепринятых опор бытия (рационализма, гуманистических идей). Тем не менее постановка пока-

¹ Исключением является критика Андраша Райка, по мнению которого Бешенеи не удалось безукоризненно воплотить «трудную роль» Иванова. В формировании актером образа ему недостает намек на «большие возможности», на некогда имевшиеся у Иванова дарования [Rajk: 8].

² В постановке «Трех сестер» клужским режиссером Дьёрдем Харагом в 1978 г. (Нови Сад) схожее решение было применено Жолтом Кёлёнте, который покрыл сцену мягкой поролоновой крошкой, что тоже заставило персонажей двигаться неуверенно и неестественно [ср. Mihályi: 184–185]. Подобная концепция также прослеживается в постановке «Чайки» Иштваном Хорваи в 1982 г., в которой диалог Треплева и Нины в четвертом действии происходит на скользком льду замерзшего озера (декорации Давида Боровского) [ср. Mihályi: 191–192].

зывает не столько трагическую, сколько абсурдную проекцию этого состояния. Как отмечает Иштван Ёрши по поводу пьесы, «у Чехова влачимое персонажами обыденное существование переходит границы абсурда без преувеличений фантастической сатиры. У человека складывается впечатление об абсурдности самой действительности. Постановка Жамбеки акцентирует именно эту основную проблему, у него не реальность скатывается в абсурд, а абсурд становится реальностью» [цит. по: Mihályi: 206].

Естественно, в рамках культа Чехова 70-х гг. заново ставится и «Вишневый сад». Новый показ спектакля состоялся в 1974 г. в Театре комедии в постановке Иштвана Хорваи и при участии таких выдающихся актеров, как игравшая Любовь Андреевну Ева Рутткай (которую публика до этого уже видела в ролях Нины в «Чайке», Елены в «Дяде Ване» и Маши в «Трех сестрах») или игравший Фирса Иван Дарваш. Хорваи, как и Мартон, уже имел опыт постановки пьес Чехова: он ставил «Трех сестер» в 1954 г. в Театре им. Мадача, затем в 1973 г. в Театре комедии, а также режиссировал «Дядю Ваню» в 1962 г. в Мишкольце и в 1970 г. в Театре комедии. Свой персональный интерес к Чехову он сводит к следующему вопросу: «Время идет, но меня вновь и вновь волнует один и тот же вопрос: умирание, медленный уход из жизни старого, некоторых его слов, и появление сменяющего его нового» [G. Szabó: 12]. В его постановке «Вишневого сада» зрители тоже могли увидеть на сцене «горькую, грустную комедию опоздавших людей» [Fencsik: 2], переживших свое время персонажей. В завершающей части своей «чеховской трилогии» постоянно искавший новые формы выражения режиссер озаботился и сценическим звучанием драматического текста: при помощи Ивана Дарваша, бывшего русским по матери, он приблизил к оригиналу и кое-где «депоэтизировал» перевод Арпада Тота. Тем не менее критики спектакля отзывались сдержанно о сценической реализации, как будто по сравнению с прежними интерпретациями Чехова (а сравнение представлялось неизбежным) данная постановка режиссера не смогла бы достичь уровня прежних спектаклей. Можно предположить, что к противоположному ожиданиям эффекту частично привела именно замена лирики и эмоциональной идентификации на более сильные приемы отчуждения, гротескность игры и тон жесткого осуждения [ср. Lukácsy: 8]. Но в некоторых критических отзывах присутствовали и более серьезные замечания, обви-

няющие режиссера в отсутствии единой режиссерской концепции¹.

С другой стороны, несмотря на амбивалентность оценок, почти все отзывы о спектакле подчеркивают поэтичность и символическую силу декораций, почти затмевающих само представление. Оформление сцены выполнено русским декоратором Давидом Боровским: на сцене можно увидеть разделенное надвое пространство, нижняя плоскость которого ограничена высотой обрезанных вишневых деревьев, принуждающей персонажей ходить согнувшись. Стволы деревьев наподобие колонн поддерживают верхний ярус, где видны обозначения интерьера бывшей детской комнаты, накрытые белым покрывалом (в анализах последовательно называемым саваном). Вдохновляющее пространственное размещение находится в тесном родстве с чеховской поэтикой. В эпических и драматических текстах писателя игра на нижнем и верхнем этажах дома, пространственное расположение персонажей или их обмен местами во всех случаях несут в себе переносный смысл².

Сформулированный в «Вишневом саде» — и также упоминавшийся Иштваном Хорваи — «обмен местами», т. е. уход в прошлое мира, имевшего более определенную систему норм, и приход нового, еще несформировавшегося, является настолько знакомым явлением в конце XX и начале XXI в., что, начиная с 90-х гг., представляется естественным говорить о настоящем «чеховском буме». Мы можем выделить лишь несколько постановок, цитируя отзывы о наиболее обсуждаемых в критической литературе спектаклях. В «ивановской» тематике постановка Габора Секея в Новом театре в 1996 г. с Дьёрдем Черхалми в главной роли (Саша: Эрика Марожан, Анна Петровна: Ильдико Тот) построена на тщательно разработан-

¹ См., например, критику Тамаша Колтаи, который пишет о «придуманном, но не сделанном спектакле» [Koltai 1974: 7].

² Согласно планировке бывших усадеб, нижний этаж использовался слугами, тогда как верхний — помещиком и его семьей. Однако в чеховских рассказах и пьесах конца XIX в. это считавшееся традиционным размещение уже очень часто становится проблематичным и, как выражение пошатнувшейся идентичности барина, он нередко занимает нижнее помещение с низким потолком (см., например, в «Крыжовнике» планировку дома Алехина), либо же своим хождением вверх-вниз между двумя этажами выражает неопределенность данного образа жизни (как в случае героини рассказа «Бабы царство»).

ной реалистичной технике. Драматургия спектакля также вводит в игру чеховскую поэтику звуков, используя таинственные звуковые эффекты в функции предсказания, намекая на близкую смерть, чаще всего в связи с персонажами Анны Петровны и Иванова [Sándor L.: 23]. В контексте славянской мифологии эти часто используемые Чеховым предупреждающие звуковые элементы играют особо важную роль, но для венгерского восприятия также хорошо ощутима их выходящая за собственные пределы значимость.

В 2004 г. в Театре им. Йозефа Катоны «Иванова» ставит Тамаш Ашер, режиссер ставшей культовой в 80-х гг. постановки «Трех сестер». Прием этой второй постановки сопоставим с успехом его прежней интерпретации Чехова: пьеса была на гастролях во многих странах мира, в 2008 г. она получила премию «Золотая маска» в Москве. Однако своей трактовкой и своим стилем этот спектакль значительно отличается от прежней постановки «Трех сестер», преобразовывавшей психологические тонкости и душевный трепет в сценические события и потрясающе сильной именно благодаря этим крупным планам, полным мелких деталей. Здесь уже и место действия пьесы изменено на более знакомую для современного зрителя среду – социалистическую реальность 60-х гг. прошлого века, пространство, более всего напоминающее дом культуры, делающее возможным много различных встреч и человеческих взаимодействий и функционирующее как своего рода современный салон. Декорации Жолта Кхелла Тамаш Тарьян описывает как место, «<...> показывающее страшную бездомность, вызывающее эстетический озноб» [Tarján: 6]. Этот эффект делает угнетающе близкими к зрителю, как в пространственном, так и во временном плане, трагические события, скрывающиеся за комическими сценами с элементами фарса. В повседневной жизни Иванова (Эрнё Фекете) парит призрак метафизической бездомности, которую мы уже могли прочувствовать ранее. Дело в том, что домашний мир, как раз расплывающийся по швам из-за смертельной болезни жены, уже не может быть заменен ничем иным, притом не из-за моральных дилемм, а вследствие неуверенности, касающейся всего существования Иванова. Важная сцена спектакля, раздевание Иванова, становится в постановке метафорой самораскрытия и самоанализа, символическим актом, показывающим сущность мужчины, жаждущего ответов. В заключитель-

ной сцене бездомность, чуждость Иванова показывается в переступающем порог действии, которое может быть истолковано по-разному. Иванов не совершает самоубийство, скорее спотыкается (теряет почву под ногами), выпадая из форм человеческого бытия в некий неопределенный, *другой* мир.

По сути, Тамаш Ашер начинает задумываться о мире текстов Чехова в сценическом смысле за год до уже упоминавшейся постановки «Трех сестер» в 1984 г. в связи с «Вишневым садом», поставленным в капошварском Театре им. Гергея Чики. Возможно, наиболее важное новшество этого спектакля связано с обращением к Дьёрдю Шпиро, чтобы он заново перевел, обновил, сделал более верной оригинальному тексту венгерскую версию пьесы¹. Шпиро своей передачей языка оригинального текста — выражено резко, сухого, кое-где отрывочного, в некоторых репликах даже кажущегося бессмыслицей — содействует такому прочтению Чехова, которое как бы лишает историю продажи вишневого сада мелодраматической, сентиментальной тональности и подчеркивает пассивность персонажей, неспособных к коммуникации и ни вербально, ни активно не помогающих друг другу.

Перевод Шпиро также лег в основу мишкольцской постановки «Вишневого сада» новисадским режиссером Радославом Миленковичем в 2006 г. В настоящем обзоре театральной истории хотелось бы отметить поэтическую силу заключительной сцены спектакля. Оставшийся один в господском доме Фирс ложится, чтобы, вероятно, больше не встать. Идет снег, мелодия французского шансона придает моменту перехода в небытие слегка печальный (но не трагичный) оттенок, и в холодном, мертвенно-белом пространстве из руки Фирса выкатывается вишнево-красный бильярдный шар. Что-то закономерно и безвозвратно исчезает из нашей жизни, но мы еще не можем отвести глаз от его красивого и в силу наших иллюзий кажущегося целым образа.

Кажется, что один из основных вопросов современных венгерских постановок «Вишневого сада» — вслед за переводами Дьёрдя Шпиро и Юлии Унгар² уже и в венгерской версии называющегося не «черешневым», а «вишневым» (“Meggyeskert”) —

¹ Перевод Дьёрдя Шпиро был опубликован в издании: Regéczi 2011: 169–215.

² Версия Юлии Унгар опубликована в издании: Regéczi 2016: 195–237.

касается языка театрального выражения. В постановках наших дней — Петера Валло в 2005 г. в Театре им. Радноти, Роберта Альфёльди в 2007 г. в Театре комедии или Шандора Жотера в 2013 г. в Театре им. Иштвана Эркеня — выбранный перевод, по сути, уже ориентирует как актера, так и зрителя. В вариантах текста Гезы Морчани, Дьёрдя Шпиро и Юлии Унгар встречаются элементы разговорного языка, в которых вследствие относительно большого промежутка времени, отделяющего нас от эпохи Чехова, закономерно проявляется и актуальность нового культурного контекста. Этот язык формирует театральное представление, становится его элементарным компонентом, а сопутствующие зрелище, система символов и игра во всех случаях намекают на ситуации, как театральные, так и относящиеся к референциальной реальности, которые констатируют уход в небытие системы ценностей недавнего прошлого (см. моменты пляски смерти в постановке Альфёльди или сильные намеки Жотера на уходящую натуру 80-х гг.) и в стиле исповеди говорят о возможной картине будущего.

В 1999 г. Жорж Баню, выдающийся теоретик и в то же время вдохновитель современного театра, объяснял актуальность постановок «Вишневого сада» в конце XX в. насильным характером культурных изменений наших дней: «<...> мы пришли к концу цикла. В основном, в центре нашего беспокойства стоит комплекс фруктового сада» [Баню: 23]. Этот комплекс связан с моментом осознания провала, потери. С осязанием конечного состояния, в котором в то же время невозможно душевно идентифицироваться с предложенными в качестве решения стратегиями продолжения существования. Вопрос «как дальше?» неотложен, но ситуация требует серьезного экзистенциального опыта, переживания ответственности человеческого бытия (свободной экзистенции).

Стремящиеся ухватить суть постановок «Вишневого сада» и «Иванова» показывают потрясающий характер этой конфронтации. Даже когда действия персонажей на сцене направлены на перекладывание ответственности, глубокий смысл текста во всех случаях раскрывает постепенно распространяющийся на всех гнет призрака бездомности и чужести. Иллюзии, связанные с прошлым, не дают убежища (ни в одной из пьес Чехова), не помогают в переживании выбора, однако — как намекает текст, делающий осязательной также поэтику прошлого, — их память надо хранить, иначе будущее принесет бесчеловечные решения.

Выводы. Хотя эпические произведения Чехова уже были изданы отдельными сборниками в последнем десятилетии XIX в., его драмы поставили на сцене в Венгрии только в 20-х гг. XX в. «Иванов» первый раз поставил Даниэль Йоб в Театре комедии в 1923 г., и он же годом позже адаптировал «Вишневый сад». Такое важное событие в истории театра в середине десятилетия, как посещение Будапешта труппой Станиславского, сильно повлияло на восприятие чеховской драмы Шандора Хевеши психологическим реализмом игры труппы. Тем не менее венгерская публика нашла путь к чеховской драматургии только в 60–70-х гг., когда театральный язык Венгрии обновился. Эмблематические постановки этого периода: «Иванов» Эндре Мартон в 1971 г. и Габора Жамбеки в 1977 г., «Вишневый сад» Иштвана Хорваи в 1974 г. В конце XX и в начале XXI вв. можно говорить о настоящем «чеховском буме». Мы выделили пьесу «Иванов» в интерпретации Габора Секея в 1996 г. и постановку той же драмы Тамаша Ашера в 2004 г. В постановках «Вишневого сада» наших дней – Петера Валло в 2005 г., Роберта Альфёльди в 2007 г. и Шандора Жотера в 2013 г. – выбор посреднического языка драмы является важнейшим решением, которое продуктивно повлияет на переводческую активность и приведет к возникновению все новых и новых переводных версий.

Литература

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов / Сост.: А.А. Яковлев. Москва: Издательство политической литературы, 1989. С. 222–318.

Чехов А.П. Иванов // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 12. Москва: Наука, 1978. С. 5–76.

Шестов Л. Творчество из ничего // Шестов Л. Начала и концы. С.-Петербург: Типография М.М. Стасюлевича, 1908. Reprint by Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1978. С. 1–68.

Banu Georges. Színházunk, a Cseresznyés kert. Egy néző feljegyzései. Kolozsvár: Koinónia, 2006. 175 p.

Barta András. A modern színházhoz sok út vezet. Beszélgetés Marton Endrével // Film, színház, muzsika. 1970. 5 December. P. 9.

Cs. Jónás Erzsébet. A magyar Csehov (Csehov-drámák műfordításelemzése). Nyíregyháza: Stúdió, 1995. 263 p.

Csehov A.P. A párbaj / For. Szabó Endre. Budapest: Signer és Wolfner, 1896. 144 p.

Csehov A.P. Az én életem. Egy vidéki ember elbeszélése / For. Zsatkovics Kálmán. Budapest: Légrády, 1899. 168 p.

Csehov A.P. Beszélei és rajzai / For. Ambrozovics Dezső. Budapest: Franklin, 1899. 167 p.

Csehov A.P. Falusi asszonyok és egyéb elbeszélések / For. Szabó Endre. Budapest: Lampel, 1898. 62 p.

Fencsik Flóra. Cseresznyés kert. Csehov a Vígszínházban // Esti Hírlap. 1974. 25. Január. P. 2.

G. Szabó László. Csehovot rendezni... // Néző. 1973. № 12.

Koltai Tamás. Cseresznyés kert. Csehov-bemutató a Vígszínházban // Népszabadság. 1974. 2. Február. P. 7.

Koltai Tamás. Ivanov. Csehov drámája a Nemzeti Színházban // Népszabadság. 1971. 26. Január. P. 7.

Kosztolányi Dezső. Alföldi por // Kosztolányi D. Alom és ólom. Budapest: Szépirodalmi, 1969. P. 465–467.

Kosztolányi Dezső. Gombaszögi Frida // Színházi Élet Vol. XIII. 1923. Okt. 7–13. P. 2–4.

Kosztolányi Dezső. Ivanov // Kosztolányi D. Színházi esték I. k. Budapest: Szépirodalmi, 1978. P. 331–332.

Kosztolányi Dezső. Oroszok. Sztanyiszlavszkijék vendéggjátéka // Kosztolányi D. Színházi esték II. k. Budapest: Szépirodalmi, 1978. P. 562–564.

Kosztolányi Dezső. Orosz vendéggjáték. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert // Kosztolányi D. Színházi esték II. k. Budapest: Szépirodalmi, 1978. P. 545–546.

Kosztolányi Dezső. Thury Zoltán // Kosztolányi D. Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársakról. I. k. Budapest: Szépirodalmi, 1958. P. 121–122.

Lukácsy András. Az újrafogalmazott Csehov. Cseresznyés kert-bemutató a Vígszínházban // Magyar Hírlap. 1974. 27. Január. P. 8.

Mihályi Gábor. A moderntől a posztmodernig. Budapest: Uj Világ, 1999. 302 p.

Rajk András. Ivanov. Csehov drámája a Nemzeti Színházban // Népszava. 1971. 31. Január. P. 8.

Regéczi Ildikó red. Csehov-újraírások. Debrecen: Didakt Kiadó, 2016. 248 p.

Regéczi Ildikó red. Közéltetések – Közvetítések. A.P. Csehov. Debrecen: Didakt Kiadó, 2011. 231 p.

Sándor L. István. A realizmus változatai. Csehov Ivanovja Zsám-béki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás rendezésében // Ellenfény 2004. Nr. 4. P. 23.

Schöpflin Aladár. Lukács Pál // Színházi Élet Vol. XIII. 1923. Okt. 7–13. P. 5–8.

Sebestyén Károly. Varsányi Irén // Színházi Élet Vol. XIII. 1923. Okt. 7–13. P. 1–2.

Sipos Iván. Cseresznyés kert // Színházi Élet Vol. XIV. 1924. Szept. 21–27. P. 3–9.

Szilágyi Zsófia. Lopahin és Lichtenstein (Csehov Cseresznyés kertje és Móricz Zsigmond Kivilágos kivirradtig című regénye) // Közvetítések – Közvetítések. A.P. Csehov. Red. Regéczi Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011. P. 123–131.

Tarján Tamás. Járás; helybenjárás // Népszava 2004. 21. Április. P. 6.

Zágonyi Ervin. Kosztolányi és az orosz irodalom. Budapest: Akadémiai, 1990. 219 p.

References

Kamyu A. Mif o Sizife. Esse ob absurde // Sumerki bogov / Sost.: A.A. Yakovlev. Moskva: Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1989. S. 222–318.

Chekhov A.P. Ivanov // Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. T. 12. Moskva: Nauka, 1978. S. 5–76.

Shestov L. Tvorchestvo iz nichego // Shestov L. Nachala i koncy. S.-Peterburg: Tipografiya M.M. Stasyulevicha, 1908. Reprint by Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1978. S. 1–68.

Banu Georges. Színházunk, a Cseresznyés kert. Egy néző feljegyzései. Kolozsvár: Koinónia, 2006. 175 p.

Barta András. A modern színházhoz sok út vezet. Beszélgetés Marton Endrével // Film, színház, muzsika. 1970. 5. December. P. 9.

Cs. Jónás Erzsébet. A magyar Csehov (Csehov-drámák műfordításelemzése). Nyíregyháza: Stúdium, 1995. 263 p.

Csehov A.P. A párbaj / For. Szabó Endre. Budapest: Signer és Wolfner, 1896. 144 p.

Csehov A.P. Az én életem. Egy vidéki ember elbeszélése / For. Zsatkovics Kálmán. Budapest: Légrády, 1899. 168 p.

Csehov A.P. Beszélei és rajzai / For. Ambrozovics Dezső. Budapest: Franklin, 1899. 167 p.

Csehov A.P. Falusi asszonyok és egyéb elbeszélések / For. Szabó Endre. Budapest: Lampel, 1898. 62 p.

Fencsik Flóra. Cseresznyés kert. Csehov a Vígszínházban // Esti Hírlap. 1974. 25. Január. P. 2.

G. Szabó László. Csehovot rendezni... // Néző. 1973. № 12.

Koltai Tamás. Cseresznyés kert. Csehov-bemutató a Vígszínházban // Népszabadság. 1974. 2. Február. P. 7.

Koltai Tamás. Ivanov. Csehov drámája a Nemzeti Színházban // Népszabadság. 1971. 26. Január. P. 7.

Kosztolányi Dezső. Alföldi por // Kosztolányi D. Álom és ólom. Budapest: Szépirodalmi, 1969. P. 465–467.

Kosztolányi Dezső. Gombaszögi Frida // Színházi Élet Vol. XIII. 1923. Okt. 7–13. P. 2–4.

Kosztolányi Dezső. Ivanov // Kosztolányi D. Színházi esték I. k. Budapest: Szépirodalmi, 1978. P. 331–332.

Kosztolányi Dezső. Oroszok. Sztanyiszlavszkijék vendégjátéka // Kosztolányi D. Színházi esték II. k. Budapest: Szépirodalmi, 1978. P. 562–564.

Kosztolányi Dezső. Orosz vendégjáték. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert // Kosztolányi D. Színházi esték II. k. Budapest: Szépirodalmi, 1978. P. 545–546.

Kosztolányi Dezső. Thury Zoltán // Kosztolányi D. Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársokról. I. k. Budapest: Szépirodalmi, 1958. P. 121–122.

Lukácsy András. Az újrafogalmazott Csehov. Cseresznyés kert-bemutató a Vígszínházban // Magyar Hírlap. 1974. 27. Január. P. 8.

Mihályi Gábor. A moderntől a posztmodernig. Budapest: Uj Világ, 1999. 302 p.

Rajk András. Ivanov. Csehov drámája a Nemzeti Színházban // Népszava. 1971. 31. Január. P. 8.

Regéczi Ildikó red. Csehov-újraírások. Debrecen: Didakt Kiadó, 2016. 248 p.

Regéczi Ildikó red. Közéltetések – Közvetítések. A.P. Csehov. Debrecen: Didakt Kiadó, 2011. 231 p.

Sándor L. István. A realizmus változatai. Csehov Ivanovja Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás rendezésében // Ellenfény 2004. Nr. 4. P. 23.

Schöpflin Aladár. Lukács Pál // Színházi Élet Vol. XIII. 1923. Okt. 7–13. P. 5–8.

Sebestyén Károly. Varsányi Irén // Színházi Élet Vol. XIII. 1923. Okt. 7–13. P. 1–2.

Sipos Iván. Cseresznyés kert // Színházi Élet Vol. XIV. 1924. Szept. 21–27. P. 3–9.

Szilágyi Zsófia. Lopahin és Lichtenstein (Csehov Cseresznyés kertje és Móricz Zsigmond Kivilágos kivirradtig című regénye) // Közéltetések – Közvetítések. A.P. Csehov. Red. Regéczi Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011. P. 123–131.

Tarján Tamás. Járás; helybenjárás // Népszava 2004. 21. Április. P. 6.

Zágonyi Ervin. Kosztolányi és az orosz irodalom. Budapest: Akadémiai, 1990. 219 p.

Сведения об авторе: Ильдико Регеци; HD; Дебреценский университет; Институт славистики, доцент; iregeczi@yahoo.com; сфера научных интересов: поэтика А.П. Чехова, пространственная поэтика, связь литературы и философии, связь литературы и мира театра.

The author's profile: Ildikó Regéczi; HD; University of Debrecen; Institute of Slavistic, Associate Professor; iregeczi@yahoo.com; field of scientific interests: the poetics of A.P. Chekhov, the poetics of space, relation of literature and philosophy, relation of literature and the world of the theatre.