

ВСТРЕЧИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОГРАНИЧЬЯ

DOI: 10.31168/4465-3095-3.14

Жужанна Калафатич
(Будапешт)

Творческая встреча на сцене трех художников: Эден Палашовски, Николай Евреинов, Ева Цайзель (Эпизоды из истории венгерского театрального авангарда)

В Венгрии, как и во всей Европе, эпоха авангарда – это эпоха радикальных театральных экспериментов, неожиданных выходов за пределы традиционных рамок театральной коммуникации и сценической условности. Среди многочисленных попыток обновить венгерскую театральную культуру 1920-х гг. особенно выделяется деятельность Эдена Палашовски (1899–1980). В одном только десятилетии с его именем связано несколько творческих сообществ под разными названиями: театр «Зеленый осел», «Вечера Новой Земли» и «Вечера Зигзага», «Необычная сцена» и «Призма». Палашовски являлся центральной фигурой этих творческих начинаний и театральных коллективов без постоянного театра. В качестве актера, режиссера, писателя и актера-педагога он объединил вокруг себя людей, которые искали новых путей в театральном искусстве: они экспериментировали с речью, движением, искусством жеста и пластикой тела, танцем, звуковыми и световыми эффектами, хором, смешением разных жанров, разнообразными сценическими формами эстрадного искусства, кабаре и ревю.

Желание создать новую эстетику сопровождалось вполне определенной социальной и политической позицией: Палашовски и его соратники стремились обращаться к массам, поэтому становление венгерского авангардного театра происходило не в престижных театральных залах, а в рабочих домах и общественных центрах. Идея массового и коллективного искусства звучала уже в совместном манифесте Палашовски и Ивана Хе-

вещи, опубликованном в 1922 г. Манифест, содержащий требование нового искусства, отличался не только критическим пафосом, но и бросал вызов романтической интерпретации образа художника, поскольку, по мнению его авторов, современное «искусство гнило», «художник глуп», «он продал себя» [Hevesy, Palasovszky 1922]. Авангардный по своей форме, лексике и тону текст стремился изменить эстетические, социальные, культурные и политические нормы обывательского общества. Необходимость смены театральных условий проявилась и в театральной практике, которая привела к созданию театра «Зеленый осел», наиболее яркому эксперименту венгерского театрального авангарда, вызвавшему громкую реакцию зрителей и критики.

Театр «Зеленый осел» был основан в 1925 г. Его название происходит от конструктивистской картины Шандора Бортника (Sándor Bortnyik), вернувшегося домой из Веймара, где он испытал сильное влияние Баухауса. Эта картина, изображающая стоящего на пьедестале зеленого осла¹³⁰, также использовалась в качестве декорации во время выступлений вместе с зеленой маской осла другого баухаусца, Фаркаша Мольнара. Драматургом театра был Дьюла Лазициус, переводчиком французских произведений – Дьюла Ййеш, музыкальным консультантом – Шандор Йемниц, режиссером – Палашовски вместе с Ласло Миттаи, а исполнителями ролей были выпускники школы кинофабрики «Звезда» [Kocsis 1973: 313]. Образ зеленого осла также может рассматриваться как провокационная дадаистская шутка, пародирующая отношения, сложившиеся в среде венгерской

¹³⁰ Шандор Бортник (1893–1976) – одна из самых значительных фигур венгерского абстрактного конструктивизма. С 1919 по 1925 год он жил в эмиграции в Вене, Веймаре и Берлине. Он принадлежал к группам «МА» и «Der Sturm». Между 1928 и 1938 гг. его школа «Műhely» («Мастерская») пыталась внедрить принципы Баухауса. Отправной точкой для написанной им в Веймаре картины «Зеленый осел» послужила конструктивистская традиция. Бортник создает тщательно сбалансированную, крепкую композицию, которая в целом производит впечатление нереальности. Трансцендентальное освещение, полнолуние и прогуливающаяся пара как романтические реквизиты выстроены в ряд, обыгрывая сентиментализм и конструктивизм тонким юмором.

театрально-культурной богемы. Однако на этом весь эпатаж был исчерпан, ведь для труппы Палашовски не были характерны громкие скандалы, драки и провокации, сопровождавшие историю театральных движений дадаистов-сюрреалистов в Цюрихе, Париже и Праге.

И все же, несмотря на то, что Палашовски и его соратники дистанцировались от всех так называемых «измов», включая дадаизм, гротескный игровой язык, присущий их творчеству, связывал их с экспериментами европейского авангарда¹³¹. Спектакль под названием «Зеленый осел» был основан на трех разных пьесах, включающих еще театрализованные стихи Ивана Голля, а также яркую дадаистскую драму Жана Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни». В качестве конфрансье выступил Иван Хевеши, который прочитал вводную лекцию о новых видах драматургии и экспериментальных сценических формах, стремясь тем самым облегчить процесс восприятия зрителем увиденного, помочь с интерпретацией. Экспериментальный характер спектаклей также подчеркивался уникальным обозначением жанра пьес: «оркестр пишущей машинки», «джаз-бэнд речитатив» и «граммофонная пантомима». Были найдены и специфические театрально-сценические формы пародирования так называемых гражданских идеалов. Например, Орфей, роль которого играл Палашовски, диктовал текст поэмы о своей любви четверем секретаршам-машинист-

¹³¹ См. «За этим маленьким театром стоят молодые люди. Мы подчеркиваем, что они не имеют ничего общего с давней зарубежной модой, футуризмом, экспрессионизмом, дадаизмом. Они действительно не вписываются в первые два направления. Но что касается их склонностей, я вижу, что они все еще связаны узами родства с дадаизмом. Они не признают эти отношения. Все, что они хотят сделать – это создать сатирический театр, где они могут подавать горчицу для современного общества, которому не хватает морали и верований. <...> Окажется ли их начинание жизнеспособным, зависит не от них, а от того, смогут ли зарубежные и отечественные представители этой своеобразной, не готовой к развитию литературы создать соответствующие произведения. Зеленый осел ревел правильно. Во всяком случае, не так скучно, как другие серые ослы» [Kosztolányi 1925] (Перевод наш – Ж. К.).

кам, которые акцентировали основные идеи посредством повторения текста и «музыки» печатных машин. Режиссер инсценировок поэм Голля Ласло Миттаи использовал современную версию греческого хора и джазового аккомпанемента вместо эпического повествования в поэме «Париж горит». Трое мужчин и три женщины составляли два хора, каждый со своим дирижером, все одновременно пели, повторяли, заглушали и усиливали повествование руководителя хором. Пьесу Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни» Палашовски поставил средствами гротескной бурлескной пантомимы. В конструктивистских декорациях Бортника рассказчики выступали в масках в виде граммофонов под звуки джазовой пародии Шандора Йемница [Tóth 2011: 25]. Текст драмы больше напоминает сценарий фильма, состоящий из отдельных изобразительных фрагментов. По сюжету фотограф хочет сделать снимок компании, празднующей свадьбу на башне, однако его аппарат воспроизводит всевозможные абсурдные, но глубоко аллегорические «вещи» (неживого танцора, велосипедиста, малыша, льва, страуса). Справа и слева от сцены стояли фонографы, эти предметы разговаривали, а актеры просто изображали движениями то, что произносилось аппаратами. Танец и движение заполняли сцену как вертикально, так и горизонтально.

В структуре представления узнавались черты кабаре: музыкальные, танцевальные развлекательные номера чередовались со сценами, в которых разворачивалась основная сюжетная линия. Изобразительные, музыкальные и сценические решения в сочетании с элементами танца и искусством движения создавали своеобразное единство. Зритель видел произведение синкретического характера, сфокусированное на изображении жизни современного города. Поиски синкретического театрального языка имеют явные переключки со сценическими экспериментами Пискатора в Берлине и Таирова в Москве. Будапештский опыт, впрочем, оказался не слишком удачным: после этих двух спектаклей театр «Зеленый осел» распался.

Однако Палашовски и его соратники продолжили свои «кошунственные» сценические эксперименты и после провала. С весны 1926 по весну 1927 г. в Малом зале будапештской Музыкальной академии прошло пять вечеров «Новой Земли», явившейся новым начинанием Палашовски. Были показаны комедии Тристана Тцара и пьесы Ивана Голля. Молодые художники считали важным представить передовые литературные и музыкальные начинания, в том числе – произведения Аполлинера, Арагона, Элюара, Тракля, Верфеля и Кафки, а также вызвавшую скандал поэму Палашовски «Пуналуа», ставшую первым и единственным в венгерской авангардной литературной традиции словесным произведением, открыто декларирующим панэротизм. Молодые музыканты, присоединившиеся к группе (Пал Кадоша, Ференц Сабо, Иштван Селеньи, Пал Арма и Йожеф Козма), представили свои собственные экспериментальные композиции, а также произведения Стравинского, Хонеггера, Хиндемита, Скрябина, Шенберга и Берга [Tóth 2011: 28].

Палашовски проводил эксперименты с массовыми сценами, хорами чтецов, современным сценическим танцем и пантомимой. Хор и в этом творческом кружке считался отправной точкой массового искусства¹³². Палашовски и его единомышленники были хорошо знакомы с опытом советских и немецких режиссеров, экспериментировавших с хором, но они в то же время следовали своим собственным представлениям. В вече-

¹³² Хор ранее использовал Янош Маца (1893–1974), с именем которого связано одно из первых венгерских хоровых речетативных выступлений: в 1922 г. под его руководством Пролеткульт в г. Кошице организовал массовый праздник трудящихся по случаю 1 мая, где речитативные хоры изображали на сцене рабочую массу. Становление традиции хоровой формы было осложнено тем фактом, что большинство ее создателей были вынуждены эмигрировать. Маца переехал в Москву в 1923 г. Только Юдит Санто могла передавать свой опыт пролеткульта в Кошице будапештским организаторам хоров чтецов, деятельность которых начиналась в середине 20-ых гг. и которые, впрочем, хотели подчеркнуть отсутствие предпосылок в возглавляемом ими движении. Золотой век вокального хорового речетатива приходится на период с 1926 по 1933 г., однако в 1933 г. распространявшееся хоровое движение было запрещено [Szolláth 2008].

рах «Новой Земли» впервые выступал рабочий хор, исполнивший произведения Маяковского «150 000 000» и «Левый марш» речитативом. Идея Палашовски заключалась в том, чтобы соединить хоры чтецов с движением и таким образом вернуться к архаическим истокам театра¹³³. Эксперимент такого рода удалось осуществить весной 1928 г. в вечерах театральной группы «Зигзаг». Использование полинезийских женских песнопений, египетских похоронных песен, тибетского танца дьявола и огненной проповеди Будды ясно указывало на интерес группы к восточным культурам, и вся постановка строилась по принципу симультанизма [Jákfalvi 2005: 884]. Зрители могли видеть действия, происходившие одновременно и в общем пространстве, стихотворные тексты звучали одновременно с радионовостями, сопровождаясь пантомимами на темы зубной боли и ревности. Таким образом, зрителям было необходимо прочувствовать определенные взаимосвязи между разрозненными сценами, не вписывающимися в привычное восприятие.

В период между вечерами «Новой земли» и «Зигзага» Палашовски создал еще один новый жанр, вовлекающий публику в откровенную полемику и названный им мировоззренческим конференсом. Эту жанровую форму он применил в постановках театра «Необычная сцена» осенью 1928 г. Лишь три раза в Малом зале Музыкальной Академии были представлены композиции, включавшие пантомиму, прозаические и поэтические тексты, которые исполнялись соло, трио и в хоре, игру теней, «конференс-ревю», звуковую и световую композиции и одноактные сценки. Одновременные визуальные и акустические эффекты, используемые в этих спектаклях, производили на зрителей сильнейшее впечатление, иногда повергая их в шок. Каждое представление развивало отдельную тему. Так, 13 октября темой театрального вечера

¹³³ В таком восприятии масса стала элементом пространственной композиции, речитативный хор превратился в пластическую, движущуюся в пространстве форму. Конечно, движущийся хор воспроизводил биомеханический метод Мейерхольда и инсталляции Ласло Мохой-Надья [Jákfalvi 2005: 882].

стал вопрос о счастье («Вечер Harry end»), 27 октября – противодействие автоматизации («Механизированный человек»), а 10 ноября – стремление к свободе («Дышащие»). Каждый спектакль состоял из ряда сцен, мировоззренческое и художественное единство которых задавалось текстом конференсье. Конечно, здесь очевидна параллель с политическим театром-ревю немецкого режиссера-экспериментатора Эрвина Пискатора, однако в представлениях «Необычной сцены» явно ощущалось и влияние (буда)пештского и чешского кабаре [Jákfalvi 2006: 58].

Вместе с Андором Тисаи Палашовски создал синтетический жанр конференс-ревю. Спектакль «Вечер Harry end» изображал человека, мечущегося между своей общественной жизнью и стремлением к личному счастью. Ключевой вопрос в формулировке Палашовски звучал следующим образом:

...можно ли преодолеть тот колоссальный дисбаланс между желани-ями, наклонностями, убеждениями, кровью современного человека и его общественным бытием, которое обусловлено современным образом мышления и устройством жизни? А именно то, что мы ходим, работаем, страдаем, без всякой надежды на чистоту, силу и величие. Мы терзаемся, голодаем, ненавидим, любим и т. д. Темп деловой жизни, работа, отмирающие формы семьи, воспитания, любви – мы попадаем в сети закона и права – конторские звонки, договоры купли-продажи, графики определяют ход наших хороших и плохих дел. Мы находимся в почти мертвенно холодном и механизированном мире. Удается ли нам уловить подлинный принцип жизни? [Palasovszky 1980].

Стихи Горация и Шандора Петефи, тексты Заратустры, учение Будды, боевой клич Занзибара напоминали о еще вчера теплившихся надеждах на простое человеческое счастье, в то время как брачные объявления газеты Пешти Хирлап (Pesti Hírlap), произведение Ивана Голля «Станция Монпарнас», а также мо-нодрама «В кулисах души» Николая Евреинова отображали уже совсем другие проблемы – и проблемы современности [Kocsis 1973: 330–331].

Включенная в «Вечер Happy end» экспериментальная пьеса Евреинова¹³⁴ полностью соответствовала театральной концепции Палашовски. Это совершенно понятно, ведь в своих теоретических работах Евреинов тоже отказался от любых форм жизнеподобия и искал новые театральные формы, которые увели бы театр от рутины. Во всем творчестве Евреинова наблюдается устойчивый интерес к пародийно-гротесковой эстетике. В 1910 г. он стал главным режиссером петербургского театра миниатюр «Кривое зеркало», название которого было заимствовано из эпиграфа к комедии Гоголя «Ревизор». Первый русский театр пародий в утрированной, гротесковой форме обыгрывал самые разные театральные языки¹³⁵, но в то же время в его спектаклях смех и комическое всегда сочетались с постановкой серьезных проблем современной жизни и искусства. Монодрама «В кулисах души» была написана для «Кривого зеркала» в 1912 г., постановку осуществил сам Евреинов. Миниатюру можно считать пародией как на психоанализ, так и на еврейновскую концепцию монодрамы

¹³⁴ Пьеса Евреинова ранее уже демонстрировалась в Англии (1915) и в Вене (1920). С немалой гордостью автор называет свою работу наиболее оригинальной пьесой в истории театрального мира. Например, презентация на немецком языке вспоминается им следующим образом: «Тем не менее и К. Этлинггеру пришлось немало похлопотать, прежде чем удалось убедить дирекцию “Wiener Renaissansbühne” принять “Кулисы души” к постановке, каковая состоялась лишь 27 апреля 1920 г. при участии самого К. Этлинггера в роли “я” эмоционального и О.Ф. Верндорфа, создавшего исключительно оригинальные декорации. Успех данного спектакля был выдающимся, и “Die Kulissen der Seele” прошли, как свидетельствует Чокор и такие журналы, как “Neue Freie Presse”, на сценах всей тогдашней послевоенной Германии. Появился целый ряд статей о моем принципе “monodramatisches Lustspiel”, каковой повлиял на форму не только некоторых театральных постановок, но и кинематографических, как, например, на форму незабываемого фильма “Кабинет доктора Калигари”» [Евреинов 1998: 286].

¹³⁵ Среди пародийных постановок режиссера Евреинова особенно ярко выделяется постановка комедии Гоголя «Ревизор». Первый акт пьесы режиссер поставил, гротескно пародируя пять различных направлений (классического, в духе Станиславского, Рейнхардта, Крэга и кинематографического). Об экспериментировании с новыми драматическими формами, преобладавшими в начале XX в., см.: [Ичин 2017].

[Джурова 2010]. Наличие самоиронии доказывает определение, которое дает автор пьесе: «пустой водевиль, лишенный производ-смысла и агит-значения» [Евреинов 1923: 33].

Согласно Евреинову, «монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, т. е. чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий» [Евреинов 1909: 15]. Как видно, Евреинов с помощью монодрамы пытается разрушить «четвертую стену» и активизировать зрительское восприятие. Но ни в архитектонике пьесы, ни в ее постановке не соблюдалось ни одно из условий монодрамы [Джурова 2010]. Вместо одного героя-протагониста, которому можно было бы сопереживать, в миниатюре «В кулисах души» представлены целых три Я: Я первое – эмоциональное (представленное восторженным богемным юношей), Я второе – рациональное (явлено в лице скромного ученого) и, наконец, Я третье, подсознательное начало души, которое «в черной полу-маске, с чемоданом под рукой, спит на авансцене в позе уставшего путешественника» [Евреинов 1923: 34]. Таким образом, Евреинов театрализовал понятия модной в те годы теории психофизиологии Вундта, Рибо и Фрейда. Эти имена упомянуты и профессором, который выступает как самостоятельное действующее лицо произведения, слова которого, пародирующие научную лекцию, являются вступлением к монодраме.

В центре действия оказывается столкновение эмоционального и рационального начал. Персонифицированные разными сценическими героями, эти два начала по-разному воспринимают образы жены и любовницы. Жена появляется на сцене или в образе заботливой матери с ребенком на руках, или в виде крикливой, нервной, небрежно одетой женщины. Любовница, кабаретная певичка – в образах обаятельной, соблазнительной девушки и вульгарной шлюхи. Конфликт двух Я имеет фарсовый характер. Персонажи вступают в подчеркнута бытовые склоки и перебранки и сближаются с аллегорическими персо-

нажами средневекового моралите, борющимися между собой за обладание душой человека [Джурова 2010]. Противоречие двух *Я* превращается в столкновение, и в этой борьбе эмоции разрушают и душат интеллект. В конце пьесы эмоциональное *Я*, неспособное сделать свой выбор, застреливается. Пока оно истекает кровью, *Я* подсознательное просыпается и переселяется в другого человека.

Согласно еврейновской ремарке, монодраматическое действие разворачивается в «декорациях» тела, точнее – внутри грудной клетки, между «портьерами легких» и «гигантским сердцем». То есть пространство сцены заполнено этим разросшимся, огромным телом, обителью души. Внутренности человека становятся театральным зрелищем. Декорация к постановке Палашовски производила впечатление чего-то самодельного, но именно в этом проявилась творческая изобретательность. Сценографом и художником-оформителем спектакля была молодая Ева Штрикер – на своем творческом пути она сумела соединить различные виды искусства, культуры, образа жизни и языка.

Ева Штрикер происходила из семьи Поланьи, подарившей миру всемирно известных ученых – Майкла Поланьи (физика, химика и философа) и Карла Поланьи (экономиста, социолога и политического мыслителя). Ева училась живописи у Яноша Васари, а затем, решив освоить гончарное ремесло, стала подмастерьем гончара. В качестве художника-ремесленника она нашла работу в Германии, сначала в Гамбурге, а затем начала работать и в качестве дизайнера на фабрике майолики в Шрамберге. Ее художественную студию, созданную в Берлине в 1929 г., посещали ученые, художники и писатели, в том числе Лео Силард, Енё Вигнер, Анна Зегерс, Артур Кестлер, Виктор Вайскопф [Szporog 2016: 124–125]. Став женой физика Александра Вайсберга, который еще в университетские годы в Вене увлекся коммунистическими идеями, Ева последовала за ним в Харьков. Вскоре после приезда в Советский Союз она устроилась на работу: начала курировать украинские фарфоровые

и стекольные заводы, а начиная с лета 1932 г. вместе со скульптором Натальей Данко и художником-супрематистом Николаем Суетиным работала на Ломоносовском фарфоровом заводе в Ленинграде. Ее карьера продолжала неуклонно развиваться вплоть до 1936 г.: в 1934 г. Ева Штрикер становится художественным директором Дулевского фарфорового завода, а в возрасте 29 лет – художественным руководителем всей фарфорово-стеклянной промышленности СССР. Однако в 1936 г. она была арестована и по обвинению в покушении на Сталина сначала заключена в тюрьму на Лубянке, а затем в Крестах в Ленинграде. Точно неизвестно, почему ее освободили после полутора лет тюремного заключения: возможно, ей удалось спастись благодаря личным контактам и интернациональным связям ее друзей и семьи [Szapor 2016: 143–144]. О своем тюремном опыте Ева впоследствии рассказала другу детства Артуру Кестлеру, и исследователи творчества Кестлера считают, что ее воспоминания были использованы писателем в его романе «Тьма в полдень». Со временем Ева начала новую жизнь в Америке со вторым мужем, Хансом Цайзелем. В 1946 г. она стала первой женщиной, для которой была организована персональная выставка в Музее современного искусства в Нью-Йорке под названием «Новые формы в современном Китае от Евы Цайзель».

В 1920-е гг. Ева Штрикер начала сотрудничать с театром Палашовски при посредничестве соратницы по искусству Агнеш Кёвешхази. Декорация Евы Штрикер для спектакля «В кулисах души», выполненная из бумаги и холста, изображала огромные легкие, пронизанные артериями, и бьющееся сердце. Во время спектакля преобладали сумерки и тьма, освещались только сердце и легкие на заднем плане сцены. Через дырки окрашенной бумаги мигала установленная позади лампы, создавая эффект живого и бьющего сердца. Сидя за кулисами, Ева Штрикер управляла светом лампы, замыкая и разъединяя электрические провода [Lenkei 2012: 31]. В сценическом действии были активно задействованы кулисы, изображавшие живой организм,

и сердце, которое, передавая то или иное душевное состояние персонажа, пульсировало быстрее или медленнее. Декорации, как и спектакль, имели успех.

Все эксперименты Палашовски и его кружка в Будапеште 1920-х гг. вполне вписывались в европейские авангардные театральные эксперименты, целью которых были поиски новых выразительных средств и обновление театрального языка. Спектакли Палашовски сделали возможной встречу Запада и Востока, театральных культур разных стран на венгерской сцене. Помимо влияния Мейерхольда, Евреинова и Таирова, в его спектаклях заметно влияние Пискатора, Рейнхардта, Крэга и Пиранделло. Театральные эксперименты Палашовски были совершенно уникальными в венгерской среде. Однако из-за отсутствия институциональной поддержки новаторским постановкам Палашовски не удалось оказать существенного влияния на венгерский театральный мейнстрим тех лет, и лишь в конце XX – начале XXI вв. они, наконец, получили заслуженное признание.

Литература

Джурова Т. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб., 2010. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Dzhurova/teatralnost>. 19.02.2020 (дата обращения: 16.03.2020).

Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб., 1909.

Евреинов Н.Н. В кулисах души // Евреинов Н.Н. Драматические сочинения. Т. 3. Петроград, 1923.

Евреинов Н.Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998.

Ичин К. Театрокрация Н. Евреинова и «Кривое зеркало» // Русская развлекательная культура Серебряного века, 1908–1918. / Сост. Н.Я. Букс, Е.Н. Пенская. М., 2017.

Hevesy I., Palasovszky Ö. Új művészetet: kiáltvány a tömegek új kultúrájáért. Budapest, 1922.

Jákfalvi M. Avantgárd, színház, politika. Budapest, 2006.

Jákfalvi M. A magyar avantgárd színház története // Magyar színháztörténet 1920–1949 / Под ред. Gajdó T. Budapest, 2005.

Kocsis R. Igen és nem. A magyar avantgarde színjáték története. Budapest, 1973.

Kosztolányi D. Zöld számár // Nyugat. 1925. № 7. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00374/11413.htm> (дата обращения: 16.03.2020).

Lenkei J. Pillanatkép a magyar szcenika történetéből // Kritikai lapok. 2012. № 3.

Palasovszky Ö. A lényegretörő színház. Budapest, 1980.

Szapor J. A világhírű Polányiak. Egy elfelejtett család regényes története. Budapest, 2017.

Szolláth D. A forradalom rítusai // 2000. 2008. № 12. URL: <http://ketezer.hu/2008/12/a-forradalom-ritusai/> (дата обращения: 16.03.2020).

Tóth D. Az avantgárd hercege. Budapest, 2011.

Аннотация

Среди попыток обновить венгерскую театральную культуру 1920-х гг. особенно выделяются экспериментальные театральные объединения, во главе которых стоял Эден Палашовски. Размышляя о природе и возможностях театрального искусства, молодые экспериментаторы во главе с Палашовски поставили перед собой цель создать рефлексирующее искусство, нацеленное на построение нового общества. В поисках новых выразительных средств они обращались к различным сценическим формам, жанрам и приемам: кабаре, эстрада, конференс, хоровой речитатив, симультанная игра, основанная на принципе монтажа, искусство движения, использование всевозможных сценических нововведений. В качестве одного из примеров авангардной режиссуры Палашовски в статье рассматривается постановка монодрамы русского драматурга Николая Евреи-

нова «В кулисах души» (1928), осуществленной Палашовски совместно с созданной им труппой «Необыкновенная сцена». Автор анализирует сценографию спектакля, в создании которой приняла участие Ева Цайзель (Ева Штрикер, 1906–2011), венгерская художница, испытавшая влияние Баухауса. В 1930-х гг. она стала известным дизайнером-керамистом в Германии, позже работала в Советском Союзе, затем в Соединенных Штатах. В оформлении спектакля Палашовски ей удалось создать декорацию, изображающую живой организм, и она была активно вовлечена в сценическое действие, что сделало весь спектакль одним из самых оригинальных экспериментов в истории венгерского авангардного театра.

Ключевые слова: венгерский авангард, театральные эксперименты, Эден Палашовски, монодрама, пьеса Евреинова «В кулисах души», Ева Штрикер (Ева Цайзель).

Summary

Zsuzsanna Kalafatics

Creative Meeting on Stage of Three Artists: Eden Palashovsky, Nikolay Evreinov, Eva Zeisel (Episodes from the History of the Hungarian Theatrical Avant-Garde)

Experimental theaters led by Ödön Palasovszky stand out among the attempts to renew the Hungarian theatrical culture of the 1920s. He was the central figure of the creative community that worked under different names, but the performances were results of a collective work. Contemplating on the nature and possibilities of theatrical art, young experimenting artists set themselves the goal of creating a reflective art aiming at the creation of a new society. In search of new ways of expression, they turned to various forms of cabaret, revue, compere-entertainer, choral genres, simultaneous play based on the principle of montage and eurhythmics, and they used many scenic innovations. In my paper, I will focus on the anal-

ysis of the staging of Nikolay Evreinov's monodrama *The Theater of the Soul*. The performances of the *Extraordinary Stage* (Rendkívüli Színpad) were built around the typical problems of the modern human. The play by Evreinov was performed only once, on October 3, 1928, during the evening of *Happy end*. One of the contributors to the stage design was Eva Zeisel (Éva Striker, 1906–2011), who worked in the Soviet Union in the 1930s, and later became a world-famous ceramist in the USA. Since the scenery depicting a living organism was presented on the stage as part of the action, the performance may be considered one of the most original experiments in the Hungarian avant-garde theater history.

Keywords: Hungarian avant-garde, theatrical experiments, Ödön Palasovszky, monodrama, Evreinov's play *The Theater of the Soul*, Eva Striker (Eva Zeisel).