

Марк Конечный

Лос-Анджелес, Южнокалифорнийский университет

Эксцентричное чудо - русские кабаре в Берлине

Ирония заключается в том, что новый режим в России всегда рассматривал кабаре с их ловко замаскированной направленностью на подрыв устоев и связями с авангардизмом в качестве буржуазного института. Яша Южный¹, конферансье и режиссер кабаре «Синяя Птица» («Блау Фогель») в Берлине, так вспоминал о своем отъезде из России в 1920 г.: «Вот как это произошло: один человек, который правил Россией в 1920 г., - он был лектором, как и я, но читал свои лекции революционерам - однажды вызвал меня и сказал: "Москва, похоже, становится слишком маленькой для нас двоих. Вам не кажется, что один из нас должен неожиданно исчезнуть?" Я в это время был уже вполне скромной фигурой, но тут я не мог не подумать, насколько я важная птица, если он считает меня опасным соперником.

Мой ответ ему состоял всего из одного слова, которое я не могу привести здесь, поскольку я завещал это бессмертное слово моим биографам. Как бы то ни было, после того, как я произнес это слово, я проснулся в другой стране»².

Конечно, правдивость этого анекдота проверить невозможно, ведь подобные истории были обычным делом в эмигрантской среде и часто приукрашивались в расчете на иностранную публику. Несмотря на то, что на заре советской эпохи цензура значительно усилилась, люди из театрального мира, как представляется, довольно редко подвергались реальным репрессиям³. Никита Балиев также вспоминает неприятную встречу с представителями советской власти, которая ускорила его неожиданный отъезд из страны. Они были не единственными - множество актеров, сценаристов, художников, которые работали в различных кабаре, в конце концов оказались в европейских столицах, рассказывая жуткие истории о своем бегстве от нового коммунистического режима.

В большинстве случаев, однако, репрессии были менее значимой причиной отъезда, по сравнению с причинами финансовыми, а также связанными с профессиональными амбициями. В сумятице революции и гражданской войны резко сократилось само количество заведений, а их репертуар был строго ограничен. Переход от Российской Империи к Советскому Союзу неизбежно был полон опасностей для самого существования кабаре: изобилие, декаданс, эксклюзивность, ассоциировавшиеся с правящими классами, пророчили гибель заведениям, которые не смогли приспособить

ся к изменившимся требованиям времени. Несмотря на то, что в самые первые послереволюционные годы открылось несколько новых кабаре, а Анатолий Луначарский⁴ очень поддерживал авангардистские эксперименты в театре, к 1920 г. стало понятно, что театру варьете нет места в России. Вкусы Ленина и большевиков простирались от более традиционных - Островский, Чехов, Горький - до пролетарских - Синяя Блаза⁵ и рабочие клубы.

Кабаре были рудиментом отжившей империи, поэтому их актерам и режиссерам не нашлось места в новой России. И хотя некоторые из них были хорошо образованы и свободно владели иностранным языком, он не соответствовал норме, что представляло собой почти непреодолимое препятствие для актеров и режиссеров. Даже тем артистам, которые якобы работали в «универсальной» форме, не хватало связей, известности и умения вести переговоры, чтобы успешно выступать в странах Запада.

Импресарио, такие как Борис Романов⁶ и Алексей Нагорнов⁷, отправившись в изгнание, открыли театры и клубы в разных городах по всему миру: в Константинополе, Берлине, Париже, Нью-Йорке, и даже в Харбине и Сингапуре. Эти заведения как магнитом притягивали беглых художников, актеров и сценаристов, которые в отчаянии хватались за любую работу, тем более в общем хаосе послевоенной Европы, где они находились на положении эмигрантов. Зная о крайней нужде этих артистов, импресарио часто недоплачивали своим соотечественникам, эксплуатируя их как в финансовом, так и в артистическом смысле. Следует, однако, отметить, что эти предприятия были крайне рискованными и дорогостоящими; лицензия на продажу алкоголя, полицейские инспекции, арендная плата и избалованная, капризная публика часто приводили все эти усилия к скорому и плачевному концу.

Для того чтобы добиться успеха, владельцам клубов приходилось стоять перед трудным выбором. Они могли пытаться привлечь спонсоров в свои театры, рассчитывая на растущую российскую диаспору в Европе, и составлять репертуар на родном языке, тщательно сохраняя для публики из обедневших аристократов и интеллигенции иллюзию потерянной империи. Или они могли совершить переход в лоно космополитского паневропейского театра, исполняя постановки на французском, немецком, английском или забавной

* Перевод Е.Г. Кукля.

И ТЕОРИИ

мешанине из всех трех языков, разбавленной изрядной долей русского, с вкраплениями разнообразных невербальных форм - музыки, пантомимы, экспрессивного танца, живых картин, клоунады и акробатики.

Балиев в качестве конферансье был хорошо известен своими репризами на ломаном английском: «Прошу вас, будьте так добры, поправлять меня, если я буду ошибаться, Вы знаете, английский - один из самых трудных языков в мире, и я буду делать все, что *возможно*, чтобы говорить *получшее*, но это совершенно *невозможно*, потому что моим первым учителем английского был итальянец»⁸.

Первый вариант - русское кабаре для эмигрантской аудитории - мог по-настоящему быть успешным только в малом масштабе, поскольку, как это всегда бывает с эмигрантами, проблемы бедности, ассимиляции и рассредоточения этих людей почти всегда гарантировали сокращение попечительской финансовой поддержки. Хотя были и заметные исключения, когда известным театральным труппам удалось привлечь огромные зарубежные аудитории, несмотря на языковой барьер. Особый резонанс был вызван потрясающе успешными гастролями Московского художественного театра⁹ Станиславского в Европе и Нью-Йорке в 1922-1923 гг., которые были организованы Морисом Гестом¹⁰. В 1920-е гг. он также привозил на запад русские балетные труппы. Заслужили внимание публики также «Летучая Мышь» Балиева и европейский тур Камерного театра Александра Таирова¹¹ в 1924 г.

Исполнение постановок в переводе или использование многоязычного подхода к репертуару порождали свои проблемы на пути к успеху: очень трудно заставить публику смотреть незнакомые пьесы с актерами, говорящими с сильным акцентом. В то же время, даже для талантливых актеров огромные затруднения в ходе постановки были разнообразны и очевидны: запоминание текста, интонирование, ритм, проекция голоса, которые трудны и для естественного носителя языка, а уж для новичка в языке и вовсе практически непреодолимы. Музыкальный театр, танец, варьете были самым практичным и популярным вариантом, позволяющим космополитской публике Европы и Нью-Йорка наслаждаться широким спектром жанров. Так, кабаре с короткими постановками, пантомимы, музыкальные интерлюдии и танцы привели к наиболее логичному и популярному решению проблемы.

Южный, чья сценическая карьера началась в Одессе, и который в течение ряда лет, предшествующих революции 1917 г., работал церемониймейстером в нескольких кабаре Москвы, был мастером конферанса. Вот как он комментировал искусство вступительного слова к одной из программ в Синеи Птице: «Важная особенность конферансье заключается в том, что он должен обладать чувством ритма. Он должен реагировать на малейшие колебания, которые исходят со сце

ны и из зала. Его задача состоит в том, чтобы перевести публику от одной постановки к другой, не нарушая при этом творческого ритма всего вечера. Для этого он, как чувствительный сейсмограф, должен с двойной силой ощущать атмосферу как на сцене, так и в зрительном зале. Так, он может быть руководителем и связующим звеном. Он должен уметь создать переход от лирического номера к гротескному, от трагического к веселому, не оказывая давления на настроение публики. Эти переходы настроения являются особенностью кабаре. Чтобы их создать естественным образом, требуется творческий подход, который позволит ненавязчиво заставить зрителя сопереживать»¹².

Русское кабаре в Берлине было интересным явлением: с одной стороны, там была большая русская диаспора, состоящая из тех, кто бежал от гражданской войны и голода, возникшего вследствие политической сумятицы. С другой стороны, само их нахождение в Берлине было деликатной ситуацией для русских, большинство из которых не имели ни разрешения на проживание в Германии, ни паспорта для отъезда в другие страны. Германское правительство было крайне обеспокоено таким количеством потенциальных коммунистических агитаторов, общающихся с пролетариатом в стране, где уже начались беспорядки. Поэтому Южный всегда тщательно соблюдал принцип аполитичности своих программ. Вот как это отмечал Юлиус Мейер-Грефе¹³ в своем хвалебном отзыве о «Синеи Птице»¹⁴: «В течение всего вечера в "Синеи Птице" не прозвучало ни единого намека на политическую ситуацию в России! Ни одной, даже вскользь, даже самой безобидной!»¹⁵

Зная, что такое надзор со стороны авторитарного правительства, Южный понимал, что для продолжения своего бизнеса ему, в отличие от любого немецкого кабаре, придется подвергать себя строжайшей цензуре. Тем не менее, даже работая с такими ограничениями, он сумел создать великолепные постановки и даже удивить пресыщенных берлинских космополитов. Баян¹⁶ в своей рецензии, опубликованной в журнале «Театр и искусство»¹⁷, так описывал общее впечатление, произведенное русским кабаре на берлинскую публику: «В "Синеи Птице", конечно, нет никого с острым и язвительным талантом Агнивцева¹⁸, но у них есть юмор Южного, жизнерадостность Дюван-Торцова¹⁹, неотразимое великолепие цветовой гаммы Челищева, русские танцы Бекефи²⁰ - наследницы прославленного Альфреда Бекефи²¹, который создал русскую хореографию совместно с Петипа²². В "Синеи Птице" берлинские цыгане, поющие лирические романсы под бренчание гитар, создали мировую сенсацию - цыганоманию. Во всем этом присутствует, по меньшей мере, капля блистательного русского искусства. Именно эта искра и делает их жрецами искусства в чужой стране».

Этот мягкий дух аполитичности позволил русским кабаре существовать в Германии в беспокойные годы Веймарской республики, причем он был характерен для всех русских артистических трупп вне зависимости от их местонахождения и целевой аудитории. Было ощущение, что русские очень старались не обидеть своих хозяев, шлифуя острые края политического остроловия, чтобы сохранить нейтралитет в приютившем их доме.

Оливер Сейлер²³, автор нескольких книг, посвященных раннему советскому театру, писал в своих программных заметках о нью-йоркских гастролях 1922 г. кабаре «Летучая Мышь»: «"Летучая Мышь" - явление русское и в то же время - глобальное. Это нечто забавное, и одновременно чарующее и будоражащее. Его чисто русские номера варьируют от старомодных сентиментальных баллад Глинки и аристократической строгости русского балета до разнузданного изобилия цыганских мелодий, полных колорита народных напевов и сказок о мужике. Все то, что кабаре заимствовало из музыкальных и художественных сокровищниц других стран, представлено через русскую призму. Все это настолько разнообразно, чтобы включать в себя и изысканную в духе Людовика XV интерпретацию "На мосту Авиньона", веселую пародию на тему итальянской классической оперы и очень современную травести "Мой мужчина", не говоря уже о других многочисленных "присвоениях" из истории, литературы и музыки, древней и современной, западной и восточной. Даже несмотря на то, что первоисточник может быть настолько знакомым, как "Парад деревянных солдат", материал трактуется с такой оригинальностью и совершенством, что делает его новым и неотразимым»²⁴.

Сэйлер ненароком подчеркивает заметную отличительную черту «нового» русского кабаре - оно было «причудливо старомодным», «сентиментальным», даже ностальгическим. Россия экспортировала свой уникальный бренд кабаре в Европу и Америку, где романтизированные понятия о прошлом этой страны были популярны. Распорядители кабаре радушно принимали толпы жаждущих хотя бы беглого знакомства со страной, которая, по их мнению, была гораздо более экзотичной, чем их собственная.

Русские кабаре в изгнании подыгрывали стереотипным представлениям американцев и европейцев о России (см. описание «Летучей Мыши», сделанное Биллом Роджерсом, и его предубеждения относительно Советского Союза). Балалайки, матрешек, пляшущих цыган и радостных селян можно было в изобилии найти в любом русском заведении.

Балиев, который всегда обожал изображать из себя неотесанного деревенщину, являл собой прототип представления Запада о России как о стране чрезмерного и щедрого изобилия. Но он же воплощал стерео-

типный взгляд на русских в эмиграции - толпы обнищавших русских князей и графов, которые вынуждены были делать унижительную работу, испытывавшие при этом глубокое чувство ностальгии по Родине, которая исчезла навсегда.

Русские кабаре, в особенности Балиева и Южного, очень хотели облагородить образ России в расчете на некую унифицированную аудиторию - алкоголизм, коррупция и социальная несправедливость были устранены, а на смену им пришел подернутый дымкой теплый идиллический рай в его пасторальном великолепии. Вероятно, аналогией может служить то, как в это же время в американских фильмах изображали ковбоев и индейцев.

Вместо остроумных шуток, на которые конферансье мог рассчитывать в качестве мостиков между актами, появился комический монолог на многоязычной ломаной смеси европейских языков, укреплявший представление публики о российских эмигрантах. В основу скетчей ложились стереотипы об обедневших русских аристократах и фанатичных до безумия большевиках, но в их декоре и репертуаре всегда скрыто присутствовала декадентская роскошь конца века.

Художники, которые ранее работали в Императорском театре или получили подготовку в России в качестве живописцев, нанимались в кабаре за смешотворно малые деньги, чтобы создавать иллюзию России, той, что навсегда ушла, или вообще не существовала. В кабаре в разное время работали Александр Бенуа²⁵, Николай Бенуа²⁶, Сергей Чехонин²⁷, Ладос Гудашвили²⁸, Василий Шухаев²⁹, Дмитрий Стеллецкий³⁰ и, чаще большинства других, Реми, Судейкин и Павел Челищев³¹. Дизайн сцены часто состоял из изображения героев или оформлялся в стиле временных периодов (например, неоклассицизм XVIII в., восточный стиль, стиль эпохи французского регентства и т. п.), использовались также спецэффекты. К примеру, синемаграф и театр теней использовались в номере под названием «Метаморфозы жизни», а Балиев однажды установил под столиками красные лампы, которые загорались и гасли в такт музыке. Художники и артисты-эмигранты считали такую атмосферу притягательной смесью знакомого и экспериментального. Художники также ценили стабильный заработок в нестабильные времена, каким бы пустячным он ни был.

По мере того, как кабаре эволюционировали в новой окружающей обстановке и становились популярной формой искусства, менялись и интерьеры. На смену подвалам пришли просторные помещения, которые были способны вместить больше публики и во многих отношениях напоминали обычные театры. Однако существенные характерные черты кабаре, такие как яркая, дерзкая настенная живопись и быстро сменяющиеся номера, были сохранены. Эти новые театры, например «Ванька-встанька», «Кабаре Шехерезада»

И ТЕОРИИ

и «Русский романтический театр», стали составной частью более крупного направления западных водевилей и варьете (вокхоллов)³², отказавшись от того духа камерности, который создавали кабаре.

Несомненно, российские школы актерского мастерства не могли существовать на Западе, количество задействованных артистов было постоянным и ограниченным, и было очень мало шансов привлечь новых. В то время как первое поколение изгнанников с энтузиазмом поддерживало старую культуру, их дети все чаще считали это занятие малозначимым, а то и постыдным.

Культура в изгнании по природе своей обречена на потерю значимости, поскольку отсутствует естественная эволюция языка и стиля, а всплывающие в памяти образы прошлого никогда не возобновляются, заново ассоциируясь с реальным физическим местом. Театр вообще и кабаре в частности являются наиболее контекстуально зависимыми формами искусства, каждый отдельно взятый момент исполнения неизбежно опирается на жест или интонацию произнесенного слова. Изоляция от живительного источника породившей его культуры кончается тем, что театр становится скорее зрелищем, а не исполнительством.

По мере того, как ностальгия становится далеким воспоминанием, исполнители постепенно теряют способность доносить ее до публики. Неизбежной становится опасность преувеличения, доходящего до возникновения стереотипов. На смену смелым экспериментам, которыми отличались первые кабаре, пришли механическое повторение и застой. И хотя непосредственной причиной гибели русских кабаре называют мировой кризис 1929 г., именно разрыв связи с культурными корнями предопределил их печальную судьбу.

¹ Яша Южный (Яков Давидович Южный) (1883-1938) в 1908 г. поступил на работу в театральную труппу Никулина в Воронеже. В 1913 г. стал актером театра Корша. В 1917 г. открыл свой собственный театр - Театр Южного в Москве на Большой Дмитровке.

² Южный Я. Моя жизнь и времена, Театр Южного «Синяя птица». Нью-Йорк, 1926. Можно только догадываться, кто был этот неназванный советский чиновник, но подозревают, что он имел ввиду Анатолия Луначарского.

³ Театры и кабаре закрывались, когда критика в адрес Советов, содержащаяся в постановках, становилось слишком острой.

⁴ Анатолий Васильевич Луначарский (1875-1933) был первым советским наркомом просвещения, ответственным за культуру и образование. По профессии он был художественным критиком и журналистом и поддерживал экспериментаторство в искусстве, театре и литературе на протяжении всей своей карьеры.

⁵ «Синяя Блуза» - русская артистическая группа, образованная в 1923 г. в целях пропаганды пролетарской эстетики.

Помимо постановки театральных представлений, коллектив также выпускал журнал под тем же названием. Группа была распущена в 1928 г.

⁶ Борис Романов (1891-1957) - танцор и хореограф. Танцевал в Мариинском театре, после чего поступил в Русский балет С.П.Дягилева. В Берлине он основал Русский романтический театр (1921-1925), а позднее был балетмейстером Метрополитен Опера.

⁷ Владелец и управляющий ресторанов «Дару» и «Шехерезада» в Париже. Для информации о предприятиях Harcor-nova в Париже см.: Konstantin Kazansky. Cabaret Russe. Paris, 1978. P. 210-221.

⁸ Никита Балиев, «Альбом с вырезками №6» (датировка неизвестна), Публичная библиотека Нью-Йорка.

⁹ МХАТ получил хвалебные рецензии на свои гастроли в Берлине в 1906 и 1922 гг., а также в Нью-Йорке в 1923 г. Для информации о берлинских гастролях см.: Balieff's memoirs // Experiment No. 12. P. 163-165. Отзыв об их работе в Нью-Йорке можно найти в статье Джона Корбина Moscow Players Open to a Throng // New YorkTimes. Jan 9, 1923.

¹⁰ Моррис Гест (1875-1942) известный импресарио, который специализировался на организации гастролей русских артистов и театральных трупп в США в 1920-е гг.

¹¹ Александр Яковлевич Таиров (Коренблит) (1885-1950) был режиссером Московского камерного театра, приверженного антиреалистическим, экспериментальным театральным новациям.

¹² Friedrich Jarosy (ed.). Russisch-Deutsches Theater: "Der Blaue Vogel". Berlin, 1922. P. 3-4.

¹³ Южный основал «Синюю птицу» в Берлине в 1920 г. Кабаре специализировалось на театральных скетчах. Учитывая космополитскую сущность этого города, Южный представлял номера на смеси немецкого, английского, французского и, конечно, русского языков.

¹⁴ См. его отзыв в этой главе.

¹⁵ Friedrich Jarosy (ed.). Russisch-Deutsches Theater: "Der Blaue Vogel". Berlin, 1922. P. 25.

¹⁶ Иосиф Иосифович Колюшко (1861-1938) - русский писатель и драматург. Автор нескольких пьес, в том числе «Большой человек» (1909). Он также писал для журналов, включая такие как «Пыль» и «Мысли и образы».

¹⁷ Русское искусство за границей. Театр и жизнь. Берлин. №10. 1922. С. 14-15.

¹⁸ Николай Яковлевич Агнивцев (1881 -1932) написал множество произведений для детей, а также тексты песен. На паях с Константином Марджановым был владельцем кабаре «Би-Ба-Бо» в Санкт-Петербурге в 1917 г., которое впоследствии поменяло название на «Мошенник Джимми» во время гастролей на юг России. В 1921 г. он уехал из Тбилиси в Берлин, где работал в кабаре «Ванька-встанька», а в 1923 г. вернулся в Россию.

¹⁹ Иссака Ездорович Дуван-Торцов (1873-1939) - актер и режиссер МХАТа, импресарио. Из своего театра в Софии (Болгария) оказывал помощь в организации гастролей МХАТа в Европе, а позднее открыл «Театр Дуван-Торцова» в Берлине. Некоторое время он также работал в качестве главного режиссера «Синей птицы».

²⁰ Юлия Карловна Бекефи (Константинова) - танцовщица, выпускница школы Мариинского театра. В 1917 г. она и ее сестра Елена основали «Театр Бекефи» в Москве на Тверской, там, где ранее находилось кабаре «Пичаевский».

В 1920 г. ее муж, Леонид Леонидов, устроил ей европейское турне. См.: Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985. 416с.

²¹ Конечно, Юлия Бекефи был ее сценический псевдоним, свидетельств того, что она действительно была родственницей Альфреда Бекефи нет. Альфред Федорович Бекефи (1843-1925) был танцором и режиссером Большого театра в Москве, а в 1883 г. перешел в Мариинский театр.

²² Мариус Иванович Петипа (урожденный Виктор Мари-ус Альфонс Петипа) (1818-1910) - танцор балета, преподаватель, хореограф. Исполнял главные роли в Императорском балетном театре Санкт-Петербурга.

²³ Оливер М. Сэйлер (1887-1943 (?)), американский театальный критик, интересовавшийся советским театром. См. Oliver M. Saylor. The Russian Theatre. New York, 1922; Inside the Moscow Art Theatre. New York, 1925; The Russian Players in America: The Moscow Art Theatre, Balieff's Chauve Souris. New York, 1923.

²⁴ Oliver M. Saylor. The Strange Story of Balieff's Chauve Souris / F. Ray Comstock and Morris Gest. Program for Balieff's Chauve Souris. New York, 1922. P. 4.

²⁵ Александр Николаевич Бенуа (1870-1960) работал в качестве художника в объединении «Мир искусства» и позднее в дягилевском *Ballets Russes*.

²⁶ Николай Александрович Бенуа (1901-1988) работал в качестве художника-постановщика в «Летучей мыши» в Париже и в миланском театре Ла Скала.

²⁷ Сергей Васильевич Чехонин (1878-1936) был известным художником по керамике, но кроме этого работал в Театре на Елисейских полях в труппе Веры Немчиновой, а также у Балиева.

²⁸ Ладо Гудиашвили (1896-1980), грузинский художник XX в., работавший в объединении символистов «Голубой рог» в Тбилиси, а также в качестве театрального художника-декоратора «Фантастической таверны» и «Кимерони». В Париже он был завсегдатаем ресторана «La Ruche» (Улей) и участвовал в организованном Сергеем Шершунем Le Bal Banal - благотворительном бале для бедных художников.

²⁹ Василий Иванович Шухаев (1887-1973) творческую деятельность начал в качестве художника-постановщика Народного театра в Петрограде. В эмиграции работал в кабаре «Летучая мышь» и в балетной труппе Иды Рубинштейн.

³⁰ Дмитрий Семенович Стеллецкий (1875-1973) работал в кабаре «Летучая Мышь» в Париже над созданием декораций и костюмов для постановки «Русской свадьбы» Глинки. Он также создал декорации к сказке «Иван-царевич» для одного из парижских театров в 1925 г.

³¹ Павел Федорович Челищев (1898-1957) работал в «Синей птице», Русском романтическом театре в Берлине, а также в *Ballets Russes* в Монте Карло.

³² Типичное английское варьете низкого пошиба, получившее свое название от одного из вокзалов Лондона, близости от которого было расположено первое из подобных заведений.