

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ КАБАРЕ: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

© 2012 г. Ю. В. Каминская

Статья посвящена малоизученному художественному явлению конца XIX–начала XX в. Особое внимание уделено вопросу о том, как связаны характерные черты кабаре со своеобразием культурной ситуации, отмеченной переживанием кризиса представлений об искусстве. Рассуждения теоретического характера дополнены анализом поэтических произведений, позволяющих осмыслить раннюю историю кабаре, ее основные этапы и тенденции, влияние различных традиций, а также связи “десятой музы” с другими видами искусства.

The article examines the insufficiently studied phenomenon, which emerged at the turn of the 19th and 20th centuries. Special attention is paid to many facets of the cabaret life affected by the cultural situation marked by the Arts crisis. The theoretical study is amplified by a close textual analysis, which helps to probe into early cabaret history, its major phases, tendencies, and inherited traditions, as well as into the relationships the “tenth muse” had with other arts.

Ключевые слова: синтез искусств, социальная критика, немецкоязычная поэзия, театральная традиция, художественный эксперимент.

Key words: Synthesis of the Arts, social critique, the German-language poetry, theatrical tradition, artistic experiment.

Tragik und Spaß zu trennen ist Fälschung.
*Kerr A. Der Dichter und die Meerschweinchen*¹

Относительно истории слова “кабаре” среди самих кабареистов и исследователей их творчества существуют различные мнения. Согласно одной из распространенных версий, французским “cabaret” первоначально называли блюда, разделенные на секции или заполненные съёмными мисками с различными кушаньями. Позже наименование было перенесено на ресторанчики, в которых для упрощения сервировки пользовались именно такой посудой. В дальнейшем словом “кабаре” начали обозначать и вид искусства, своеобразие которого состоит в сосуществовании разнородных элементов в пределах единого увлекательного представления (см. [2, S. 164]).

По другой версии слово “кабаре” связывают с особым типом художественной деятельности и с артистическими кабачками “cabarets artistiques”, где любила собираться парижская богема и регулярно проходили импровизированные представления с участием поэтов, музыкантов и актеров (см., например: [3, S. 120–123; 4, S. 242]). Первый кабачок подобного рода был открыт на Монмарт-

ре в 1881 г. и назывался “Chat noir” (черный кот). Вскоре новый тип заведений распространился в Париже повсюду, вновь превратив французскую столицу в родоначальницу общеевропейской моды².

Версия об артистических кабачках представляется наиболее правдоподобной (см. [8, S. 13]), однако образ вкусного неоднородного блюда, в котором каждый без труда найдет кусочек, подходящий лично ему, кажется особенно близким самим кабареистам. Именно такой образ отражен в заглавии знаменитой антологии, посвященной наследию кабаре, – “Пестрое кушанье” (“Bunte Platte”, 1953). Эту книгу составил Вилли Шефферс (Willi Schaeffers, 1884–1962), бывший конферансье и один из художественных руководителей берлинского “Кабаре комиков” (Kabarett der Komiker), сокращенное название которого по-русски было бы “Како” (“KadeKo”).

¹ “Разделять трагизм и шутовство – фальшиво”. Эти слова – эпиграф к новелле кабареиста Альфреда Керра, впервые опубликованной лишь через несколько десятилетий после его смерти [1, S. 5].

² Мода на кабаре достигла и России. Достаточно назвать московское литературное кабаре “Летучая мышь”, открытое в 1908 г., а также петербургские кабаре “Зеркало”, появившееся в то же время, и “Бродячая собака”, открывшееся в 1912 г. Подробнее о первых кабаре в разных странах см. [5, S. 120]. О петербургских кабаре оставили известные воспоминания Георгий Иванов [6, т. 3, с. 48–54, 57–59, 339–343] и Бенедикт Лившиц [7, с. 195–214].

Уникальный артист предложил вниманию читателей художественную коллекцию, сопроводив ее следующими словами: “Я подаю Вам пестрое блюдо, ценность которого доказана тысячами произнесений...” [9, S. 7].

Действительно, “десятая муза”, как иногда называют кабаре, обладает необычайным множеством черт. Она похожа одновременно на Эрато и Эвтерпу, Клио и Терпсихору, Талию, а в особенно драматичные времена – даже и на Мельпомену. Более того, сочетание разнородных элементов позволило воспринимать кабаре как особое сценическое искусство, которое объединяло поэтические произведения (от рифмованных афоризмов до баллад, в том числе пародийных), короткие эстрадные пьесы шуточного содержания (скетчи), малую прозу и песни (от шансонеток и куплетов до агитационных маршей), исполняемые авторами или актерами, с номерами инструментальной музыки, пантомимы, а также с танцевальными и другими художественными выступлениями. Одна часть программы могла плавно перетекать в другую, так, например, песенный номер незаметно переходил в сценический эпизод или пластическую импровизацию. В совмещении и слиянии всевозможных творческих компонентов, вероятнее всего, и заключается особенное очарование, присущее легендарным представлениям 1900–1910-х гг.

Сочетая средства и формы, изначально присущие таким сферам, как литература, театр, музыка или танец, кабаре выполняло несколько функций, важность которых определила и его появление, и последующую востребованность. Наиболее заметная роль, исполняемая кабаре в любом обществе, связана с развлечением публики. Эта, на первый взгляд, несущественная задача приобретает большое значение в XX веке. Индивидуум, переживающий усиливающееся одиночество, ощущает себя в кругу единомышленников и даже друзей, находит утешение, отвлекаясь от каждодневных забот, и заряжается весельем, то беспечным, то отчаянным.

Становилось все более очевидным, что само по себе искусство не в состоянии забыть о катастрофах “просвещенного разума”, начиная с еврейских погромов и заканчивая мировой войной. Тем не менее общество продолжало формировать давно знакомые ожидания, вменяя творцам в обязанность объяснять мир, поучать и воспитывать публику. Сжатое ироническое отражение подобного рода требований содержит известное стихотворение Франка Ведекинда (Frank Wedekind, 1864–1910) “Писательский гимн”

(“Schriftstellerhymne”, 1911), рефреном которого стали слова:

Schöner, grüner Lorbeerzweig, der dich neckt,
Und die Stirn bedeckt, wenn der Lump verreckt,
Mit ausgefransten Hosen.
[10, S. 68–69]

Лавровый венок
Манит тебя, чтоб
Украсить твой лоб, когда ляжешь ты в гроб
В потертых штанах с бахромой.
[11, с. 59–60]

Развлекая, кабаре ни в коей мере не претендовало на выполнение задач, соответствовавших возвышенным требованиям традиционно настроенной публики. С одной стороны, оно представляло собой своеобразную, завуалированную реакцию искусства на гнет общественных ожиданий, ответ художников, исполненный самоиронии и иронии по отношению к обывателям, выражение невозможности и нежелания соответствовать классическим представлениям об искусстве как посреднике между миром людей и идеалом. Такая реакция, несомненно, была болезненна, что породило пронзительные строки, подобные стихотворению “Жестокость” (“Grausamkeit”, 1901) Пауля Шербарта (Paul Scheerbart, 1863–1915):

Der König saß auf seinem Thron
Und sagte: “Lieber guter Sohn,
Hast du das Gift genossen?
Genieß es schleunigst unverdrossen!”
[12, Bd. 9, S. 17]

Воссел на трон и спросил король:
“Любимый сын, ответить мне изволь:
Ты принимал ли яд когда-нибудь?
Коль нет, принять сегодня не забудь!”
[11, с. 205]

С другой стороны, кабаре вопреки жестокости мира стремилось дать публике возможность отдохнуть от тягот реальности, посмеяться над окружающей жизнью и собственными недостатками. Оно было нацелено на сохранение критического отношения к современным событиям, но вместе с тем демонстрировало зрителю способность относиться к ним с юмором. Разными способами, с большим или меньшим упорством кабаре обнаруживало общественные пороки и обличало их. При этом ему обычно удавалось избежать морализаторства.

Заметные и принципиальные различия между традиционными представлениями о задачах искусства и тем, что могло и хотело предложить

публике само искусство, побуждали писателей, музыкантов и живописцев к напряженным размышлениям о сущности собственной деятельности. Воспользовавшись строками стихотворения “Франкофобам” (“Den Franzosenfressern”, 1886) Арно Хольца (Arno Holz, 1863–1929) из сборника “Книга времени” (“Das Buch der Zeit”), принесшего автору Шиллеровскую премию, можно сформулировать ключевой вопрос поэзии следующим образом:

O wer, als einst wie nie zuvor
die Welt ein Haupt voll Blut und Wunden,
sang ihr das Lied “im höhern Chor”,
daran wir heute noch gesunden?
[13, Bd. V, S. 199]

Кто тот певец, что вновь – с тех пор,
Как боли отдан мир и мукам, –
Слагает чистый “Горний хор”,
Чтоб исцелить нас этим звуком?
[11, с. 217]

Искусство настойчиво пыталось понять себя, посмотреть на себя со стороны, осмыслить собственные возможности. В этом отношении ироничное кабаре, в котором и на подмостках, и среди зрителей оказывались, по большей части, люди творческие, предоставляло прекрасную возможность для выполнения функции, ставшей жизненно важной для культуры в условиях кризиса общепризнанных представлений о ней и сохраняющей свое значение до сих пор.

Самопознание всегда начинается с осознания собственных границ. Если речь идет о художественной сфере, то чрезвычайно важными оказываются границы между искусствами. Уникальное пространство кабаре позволяло приблизиться к их осмыслению, ведь в “цирке для мозга” различные виды творчества тесно взаимодействовали, сосуществовали на одной сцене.

Еще большее значение для искусства имеет вопрос об его отношении к “нехудожественной” реальности. Кабаре, непосредственно откликающееся на текущие события повседневности, находит минимальную, подчас едва уловимую дистанцию между ними. Стихи кабареистов уже на рубеже XIX–XX веков называли “прикладной лирикой” [14, S. X] (цит. по [15, S. 30]).

Сущность такой поэзии зримо отражена в образе скачущего через кольцо дрессированного Пегаса на памятной печати, изготовленной специально к открытию первого немецкого литературного кабаре “Пестрый театр (Сверхбалаганчик)” (“Buntes Theater (Überbrettl)”) в январе 1901 г. (см. [2, с. 401]). Подобно мебели в стиле модерн

или авангардистской посуде, “прикладная лирика” свидетельствует об особенно активных попытках искусства высвободить эстетический принцип из замкнутого пространства традиционной художественной практики и напрямую переместить его в сферу обыденной жизни (см. [15, S. 30]).

Об этом в 1901 г. писал поэт и романист Отто Юлиус Бирбаум (Otto Julius Bierbaum, 1865–1910), сыгравший важную роль в истории кабаре: “Ничего не поделаешь, у нас – навязчивая идея: вся жизнь должна быть пронизана искусством. Художники сегодня мастерят стулья, и дело чести для них состоит в том, чтобы это были стулья, которыми можно восхищаться не только в музеях, чтобы с ними, действительно, могли бы прийти в соприкосновение известные четыре буквы, не расплатившись за это своим хорошим самочувствием. Так и мы хотим писать стихи, которые годятся не только для того, чтобы читать их в тихой комнатке, но и для того, чтобы петь их толпе, жаждущей увеселений” [14, S. IX–X] (цит. по [15, S. 30]).

В словах Бирбаума можно увидеть свидетельство того, что открывающиеся благодаря кабаре возможности, которые позволяли изучать взаимодействие разнородных видов искусства и остального мира, были хорошо заметны и самим мастерам. Вместе с тем, очевидными становятся, с одной стороны, утопичность, присущая устремлениям кабареистов, с другой – созвучие идей, одновременно исходивших от представителей разных искусств.

Удивительно, но, несмотря на то, что в кабаре немецкоязычных стран чрезвычайно точно отразились ключевые тенденции времени, в некоторой мере сохраняющие свое значение и по сей день, наследие этого искусства относительно мало изучено. В основательных трудах, посвященных истории немецкой литературы, подчас не удается найти даже упоминания о кабаре³. Кажется, “десятую музу” по-прежнему не все принимают всерьез, а ведь без нее невозможно было бы представить себе ни эпоху рубежа веков, ни последующие десятилетия.

³ Недостаток интереса к истории кабаре с явной досадой отметил А. Ларо [8, с. 12]. Легко согласиться с наблюдением исследователя, рассмотрев особенно часто используемые и широко известные публикации. Действительно, вклад “десятой музы” в историю немецкой литературы остался совершенно без внимания, например, в огромном томе “Истории немецкой литературы” [16]. Ни разу не упоминают о кабаре даже в главе об известных кабареистах Максе Даутендае, Рихарде Демеле и Кристиане Моргенштерне авторы серьезного исследования “История немецкой лирики” [17, S. 515–522].

В течение последних пятнадцати – двадцати лет положение постепенно меняется. Более того, сегодня в немецкоязычном литературоведении отмечают даже настоящий бум в исследованиях, посвященных наследию и феномену кабаре (см. [8, с. 12]). Однако результаты предпринимаемых усилий пока еще не отразились достойным образом на понимании роли кабаре в истории литературы и культуры.

Возможно, на такое замедленное признание кабаре как значительного явления в культуре влияет современный облик этого искусства, которое считается нацеленным прежде всего на критику сиюминутного положения дел и не претендующим на большую художественную ценность. Этот образ кабаре еще в 1972 г. отразил знаменитый писатель-кабаретист Кай Лоренц (Kay Lorentz, 1920–1993), когда писал: “Сегодня сущность кабаре состоит для нас в том, чтобы настроить прогрессивную часть публики на политическое мышление, соблазнить им, чтобы подтолкнуть бюргерскую публику, привести ее в движение” [18, S. 122] (цит. по [8, S. 12–13]).

Кабаретисты конца XIX и начала XX в. не считали злободневность непереносимой, а уж тем более – главной, принадлежностью кабаре. Они причисляли свое творчество к так называемому “Kleinkunst”, или “малому искусству”, которое включает всевозможные способы творческого самовыражения, не требующие больших художественных коллективов, пространств или материальных затрат. В пределах искусства малых форм кабаре соседствует с пантомимой, кукольным театром или декламацией, которые, конечно, развивались на протяжении XX в. и в самостоятельном виде. Их историю также невозможно представить без истории кабаре.

Существуют различные мнения относительно истоков кабаре, его точного возраста, истории и происхождения самого слова. С одной стороны, появление кабаре и начальная стадия его развития были связаны с культурой парижской богемы, Монмартром и “cabarets artistiques”. Это представляется наиболее очевидным не только в связи с распространением слова “кабаре”, но и благодаря истории кабаре, которая обнаруживает противостояние посетителей артистических кабачков и обывательской публики, задававшей тон в других сферах жизни.

О попытках соблюдать значительную дистанцию по отношению к бюргерскому обществу свидетельствуют многие элементы сохранившегося наследия. Среди них – тесно связанное с кабаре творчество берлинской группы “Ви-

сельники” (“Galgenbrüder”), в которую наряду с другими поэтами входил Кристиан Моргенштерн (Christian Morgenstern, 1871–1914), или история мюнхенского кабаре “Одиннадцать палачей” (“Elf Scharfrichter”, 1900–1904), в деятельности которого участвовали Отто Юлиус Бирбаум, Франк Ведекинд, Людвиг Тома (Ludwig Thoma, 1867–1921), Макс Даутендай (Max Dauthendey, 1867–1918), Рихард Демель (Richard Dehmel, 1863–1920), Ханс фон Гумпенберг (Hanns von Gumpenberg, 1866–1928) и Лео Грайнер (Leo Greiner, 1876–1928). В обоих случаях кабаре-тисты с помощью ритуальной символики казни стремились подчеркнуть замкнутость и специфичность своего относительно узкого круга, а также противопоставить себя мещанской среде [15, S. 30–31].

В то же время они хотели привлечь общественное внимание к собственным взглядам на искусство. Это означало, что кабаре должно было, парадоксальным образом, стремиться не только к герметичности, но и к открытости.

Подобная тенденция, вероятнее всего, берет начало из другого источника. Речь идет о явлении, также зародившемся во Франции и считавшемся в конце XIX в. непереносимой принадлежностью большого города. Таким заметным атрибутом столичной жизни стало варьете (см.: [8, S. 15]) – особая разновидность театра, в представлениях которого с небывалой прежде быстротой чередовались номера легких жанров – эстрадных, комедийных, цирковых.

Слово “variété” в переводе с французского означает “разнообразие”. Оно очень точно характеризует тип представлений, которые получили свое имя благодаря названию парижского театра “Варьете”, основанного в 1720 г. Главное в варьете – это многообразие, разнородность, быстрая смена чувственных впечатлений, темп, эксперимент. Именно так можно объяснить привлекательность новой разновидности театрального зрелища. Она была настоящей находкой для изменившейся публики, не желавшей надолго сосредоточиваться на чем-то одном, требовавшей все новых и новых эффектов (см.: [8, S. 15]).

Как проявление устремленности кабаре одновременно и к герметичности, и к открытости (о сосуществовании обеих тенденций см.: [15, S. 30–31]) можно с уверенностью рассматривать так называемый стиль юбербреттль. Источником этого стиля был берлинский “Пестрый театр” (1901–1902), со сцены которого звучали произведения Людвиг Томы, Детлева фон Лиленкрона (Detlev von Liliencron, 1844–1909), Кристиана

Моргенштерна и Отто Юлиуса Бирбаума. Концепция, лежащая в основе этого распространенного вида кабаре, была задумана как способ привлечь публику к занимавшей художников проблематике, найти необходимый компромисс между замкнутостью и открытостью, создать все условия для того, чтобы зритель чувствовал себя не анонимным потребителем, а высоко ценимой индивидуальностью, активно участвующей в происходящем на сцене [15, S. 31].

По одной из версий, именно легкомысленная французская забава явилась непосредственным источником кабаре, которое Отто Юлиус Бирбаум даже называл “литературным варьете” [19, S. 238] (цит. по [8, S. 15]). Это объясняет и происхождение принятого в кабаре деления на номера. (Впрочем, не может быть исключено и малоизученное влияние цирковой традиции на искусство кабаре.) Нумерация выступлений во время представления изначально была обязательной принадлежностью варьете. Театральный план вечера обычно был настолько многообразным и пестрым, а смена выступлений – настолько быстрой, что зритель просто не мог уследить за чередованием вполне завершенных и отличных друг от друга образов без точного указания соответствующих цифр и наличия программки. Так сформировалось понятие номера как отдельно исполненной и самодостаточной части сборного представления. Принципы устройства такого вечера, составленного из номеров, в свою очередь, переняли кабареисты [8, S. 15], пытавшиеся приблизиться к публике, используя новации варьете.

Занятая поисками компромисса “десятая муза”, с одной стороны, обнаруживала родственную близость с традицией литературно-музыкальных вечеров, имевших к тому времени длительную историю и получивших широкое распространение в Берлине [15, S. 36]. С другой стороны, кабаре давало своего рода новую жизнь давней салонной культуре [15, S. 36], которую, впрочем, без существенных ограничений трудно рассматривать в качестве одного из действительно возможных непосредственных источников кабаре. Однако сходство первоначальных интенций неоспоримо. В обоих случаях речь идет, главным образом, о стремлении гармонично соединить философскую серьезность и культуру светского общения, глубокомысленность и веселость, герметичность и открытость.

Исконная противоречивость кабаре и разнородность функций, выполняемых им в обществе, от развлекательной до поэтологической, сохранили свое значение на протяжении всей истории

“десятой музы”. Эстетически приближавшиеся к варьете первые немецкие кабаре в так называемом “симультанном стиле” нового времени пытались привить публике и сообщить жизни особый вкус, но вскоре сами стали восприниматься как проявление безвкусицы. Программы, состоявшие из разрозненных номеров, легко было упрекнуть в отсутствии единой, отчетливой линии, в своего рода бесхарактерности [8, S. 19], чрезмерной развлекательности.

На этом история “десятой музы” как искусства могла бы закончиться. Однако, к счастью, среди особенностей кабаре, чрезвычайно склонного к изменениям, выделялась одна, оказавшаяся спасительной. Речь идет о неразрывной связи кабаре с разного рода художественными экспериментами. Не говоря уж о том, что присущие кабаре подвижность и открытость новому сами по себе располагают к поиску новых форм и новых идей.

Изначальная сопряженность кабаре с поэтическими экспериментами особенно заметна в пределах дадаизма и экспрессионизма⁴, своеобразно воплотивших кризис представлений о литературе и искусстве в целом. Дадаисты, продолжившие футуристическое освобождение слова, начали свою активную деятельность с того, что в разгар Первой мировой войны основали в центре политически нейтрального Цюриха уникальное литературное “Кабаре Вольтер” (“Cabaret Voltaire”). Это произошло в феврале 1916 г.

Целостность их группы обеспечивали общие художественно-политические взгляды. Именно эти взгляды и находили воплощение в кабаре, которое стало местом ментального и эмоционального противостояния безумию “цивилизованного” мира, или “безумию времени”, как писал знаменитый дадаист Ганс Арп (Hans Arp, 1887–1966). Объектом критики выбрали образованное бюргерское сословие. Люди искусства, не без оснований, считали его ответственным за устрашающие события истории, которые еще один легендарный дадаист Гуго Балль (Hugo Ball, 1886–1927) однажды назвал “грандиозными праздничными бойнями и людоедскими подвигами”. Такие размышления неизбежно приводили авторов к отрицанию всякого художественного идеала и декларированию абсолютной свободы творчества, которая проявилась в радикальных экспериментах. Пожалуй, можно утверждать, что в этом уголке Цюриха гармонично сочетались антимилитаризм как политическое устремление, требующее от искусства открытости по отноше-

⁴ О роли “Неопатетического кабаре” (1909–1912) как проявления раннего экспрессионизма см.: [15, S. 35].

нию к общественности, и сугубо художественные опыты по обновлению искусства, интересные в первую очередь узкому и относительно замкнутому кругу творцов.

Дадаисты, несмотря на склонность к новинкам и экстравагантным шагам, обратились именно к наиболее открытой и свободной от диктата форме классического, “пестрого” кабаре, выросшего из “cabarets artistiques”. Об этом свидетельствует даже сохранившееся заявление, написанное хозяином кабачка для получения соответствующей лицензии: “Господа намереваются... оборудовать сборный пункт художественного общения и духовного обмена. Они хотели бы читать фрагменты собственных произведений, организовывать доклады, располагающие к общению разных сторон, говоря кратко, они хотели бы создать место встреч для публики Цюриха, интересующейся искусством. В особенности – это предприятие должно дать возможность молодым художникам общаться на духовном уровне, воодушевлять друг друга, вести дебаты и представлять общественности свои первые произведения” [20, S. 67–68] (цит. по: [8, S. 27]).

Молодые поэты, живописцы, композиторы, скульпторы, актеры использовали возможности кабаре для того, чтобы рядом с традиционными шансонами и стихами демонстрировать публике результаты своих экспериментов. Среди них – опыты с редуцированными или случайными текстами, коллажи, шумовые концерты, стихи без слов, “симультантные” стихи, которые произносили на нескольких языках одновременно, абстрактные пьесы для кукольных театров, танцы в кубистических костюмах и прочее. В крошечном кабачке, который, к счастью, и сейчас продолжает свои традиции, разворачивался целый спектр экспериментальных возможностей, сосуществовали разные языки, страны, культуры. Произведения французского поэта Тристана Тцара (Tristan Tzara, 1896–1963), немецкого поэта Рихарда Хюльзенбека (Richard Huelsenbeck, 1892–1974) и русского поэта Велимира Хлебникова (1885–1922) гармонично сосуществовали в “Кабаре Вольтер”, тогда как бесчисленные соотечественники дадаистов уничтожали друг друга и самих себя на войне.

Мимолетное искусство малых форм, пришедшее в соприкосновение с литературным авангардом, достигало максимальной выразительности и даже “взрывной силы” [14, с. 38]. Оно не имело смелость противопоставить себя огромному и безумному миру, кажется, без особенных надежд на успех, просто для того, чтобы высказать

свою позицию. Это “десятой музе” удавалось всегда.

Многие произведения, созданные за историю кабаре, сравнительно недолгую, но чрезвычайно богатую событиями, к сожалению, не сохранились. Поскольку “прикладная лирика” лишь недавно стала объектом пристального внимания ученых, успели исчезнуть многие свидетельства очевидцев, критические статьи, рецензии, отклики. С достаточной полнотой восстановить утраченные фрагменты художественной реальности оказывается невозможным. Остается лишь радоваться тем крупницам, которые достались в наследство современному читателю и позволяют полнее представить себе пласт истории, до сих пор не утративший актуальности.

Изучая раннее кабареистское творчество, в частности, наследие “Сверхбалаганчика” и берлинского кабаре “Шум и дым” (“Schall und Rauch”, 1901–1902), можно с легкостью заметить ярко выраженное сатирическое начало произведений, сохранившееся в дальнейшем в качестве одной из особенностей литературных форм кабаре. Именно таким образом новые поэты, отказываясь от выполнения возвышенных задач, традиционно приписываемых обществом искусству, все же обнаруживали отчетливый интерес к окружающей их общественной реальности. Сатира, нередко находившая выражение в балладах (Ведекинда, Брехта и др.), позволяла кабареистам откликаться на происходящее и не прибегать при этом к высказываниям излишне патетическим.

Объектами социальной критики становились представители различных слоев немецкого общества. Людвиг Тома обрушивал стрелы поэтической сатиры на политиков (“Наш канцлер” – “Unser Kanzler”) и чиновников (“Господин чиновник” – “Der Herr Beamte”), безродных коммерсантов (“Песня промышленного воротилы” – “Lied der Großindustriellen”) и дворян (“Прекрасная графиня и солдат” – “Soldatenlied”). Запоминающуюся, исполненную горькой иронии иерархию власть имущих предложил читателям странствующий поэт-кабаретист Петер Хилле (Peter Hille, 1854–1904) в коротком стихотворении “Кто не работает...” из сборника афоризмов “Ethica” (1904):

Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.
Wer nicht arbeitet, soll speisen.
Wer aber gar nichts tut, der darf tafeln.
[21, Bd. 5, S. 310]

Кто не работает – должен не есть,
Кто не работает – должен вкуснятинкой тешиться
Кто и совсем тунеядствует – вправе зажраться
[11, с. 159]

Поэты обличали общество, скрываясь подчас под масками пьяницы (“Похмельные стихи” – “Katerpoesie” Пауля Шербарта, “Из песен пьяного филина” – “Lieder des betrunkenen Schuhu” Петера Хилле, “Застольные песни” – “Trinklieder” самых разных авторов и прочие), бродяги (“Песня бродяги” – “Wanderung” Клабунда (Klabund, 1890–1928) и прочие) или преступника (“Песня Эде Петермана, высланного из родного Риксдорфа” – “Ede Petermann aus Rixdorf singt in der Verbannung” Бирбаума и прочие), обманутой женщины (“Бедная девушка” – “Das arme Mädchen” Ведекинда и прочие) или проститутки (“Гамбургская гулящая” – “Hamburger Hurenlied” Клабунда и прочие). Все эти образы, с воодушевлением создаваемые кабареистами не только в текстах, но и на сцене, объединяет существенное сходство: в любом случае возникает образ человека, страдающего от несовершенства мира и бессильного его изменить.

Можно найти разные ответы на вопрос о том, почему именно нетрезвый взгляд рассказчика оказался столь привлекательным для кабареистов начала века. С одной стороны, человек, находящийся в состоянии опьянения, – образ, допускающий довольно большую свободу повествования. Это позволяет организовывать речь, не сообразуясь ни с законами ее рационального построения, ни с принятой в обществе системой запретов, которая обусловлена правилами хорошего тона и представлениями о политической корректности и благонадежности:

<...>
Dies war meine schönste Zecherei;
Ich fühlte mich so groß und frei.

<...>
[12, Bd. 9, S. 26]

Вот пьянка была! Никогда дотеле
Душа не знавала такого раздолья.
[11, с. 187]

Охмелевший рассказчик, подобный “пьянчуге” из процитированного стихотворения Шербарта “Сон пьянчуги” (“Ein Säufertraum”, 1898), может непосредственно выражать чувства, называть вещи своими именами, нарушать всевозможные табу, веселить публику не вполне пристойными шутками в сочетании с хлесткими сатирическими остротами и выглядеть при этом чрезвычайно сценично.

Рассмотренные в данном аспекте произведения кабареистов обнаруживают сохранившиеся в приземленных формах следы давних представлений о “божественном опьянении”

(“heilige Trunkenheit”) как о “пребывании за пределами порядка”. Подобный взгляд нашел, например, отражение в творчестве романтиков. Так, о возвышенном “хмеле” размышлял в 1799 г. Вильгельм Генрих Вакенродер, стоя перед собором Святого Петра в Ватикане: “Возвышенное чудо света! Дух мой воспаряет в божественном опьянении, когда поражаюсь я непомерной твоей роскоши!” (“Erhabenes Wunder der Welt! Mein Geist erhebt sich in heiliger Trunkenheit, wenn ich deine unermeßliche Pracht anstaune!”) [22, S. 36].

Упиваясь особенным чувством и восславляя состояние, позволяющее охватить “непомерное”, романтики опираются на древние христианские представления о мистических откровениях, возможных при достижении экстатического состояния. (О влиянии христианских мистических представлений на Вакенродера см: [23, S. 8].)

Кабареисты XX века, в отличие от романтиков и их последователей, наследие которых нередко предстает у них в ироническом освещении (одно из наиболее ярких проявлений этой тенденции можно обнаружить в стихотворении Арно Хольца “В восемнадцать лет...” – “Ich rauchte nicht und...”, 1886 [24, S. 228–231; 11, с. 214]), не уповают на возвышающее влияние искусства и его способность приблизить человечество к идеальным сферам. Поэтому выход из “состояния порядка” оказывается в их произведениях прежде всего утратой контроля над собой:

<...>
Und bald lag mein ganzes Genie
Neben dem lachenden Vieh.
Der Himmel lachte über mir,
Und ich trank immer noch für Vier.

<...>
[12, Bd. 9, S. 26]

И я, недюжинное дарование,
Пьяной скотине составил компанию.
Господь в небесах надо мной хохотал,
А все же за четверых я лакал.
[11, с. 187]

Однако и такое перевоплощение приводит к положительным результатам – к защите от давления публики, ожидавшей, что искусство будет соответствовать устоявшимся стереотипам.

С другой стороны, мастерски изображенное состояние опьянения, нередкое у кабареистов, связано не только с представлениями о свободе, но и с представлениями об очевидной несвободе, одержимости демонами (Besessenheit). Душа, неспособная более воспламениться надеждами, легко оказывается во власти “змия”. Об этом –

строки Арно Хольца “На улице” (“Auf der Straße”, 1886):

<...>

Da fiel mir ein ein bitterer Scherz,
das Wort, das euch bekannt ist:
Der Wein erfreut des Menschen Herz –
zumal wenn er gebrannt ist!
[13, Bd. V, S. 104]

Есть злая шутка, – может быть,
она и устарела:
вином легко воспламенить,
когда душа сгорела.
[11, с. 220]

Действительно, “устаревшее” утверждение продолжает давнюю традицию. Здесь и борьба церкви с алкоголем как дьявольским средством, одурманивающим человека, вселяющим в него бесов⁵, и давняя литературная тема. Достаточно вспомнить знаменитые слова Шекспира: “Каждый лишний кубок проклят, а то, что заключается в нем – дьявол” [27, т. 3, с. 281], – или же не менее знаменитую гетевскую сцену в погребке Ауэрбаха.

Двойственность сценического образа пьяницы, воплощения свободы и одержимости одновременно, обусловлена представлениями о вине как средстве, возвышающем и одурманивающим душу. Эта амбивалентность, в свою очередь, становится продолжением сложной системы смыслов, веками вкладываемых в образы виноградной лозы – символа жизни, плодородия, вечного воскресения – и Диониса. Древнее божество, как известно, с одной стороны, обнаруживает типологические связи с образом Христа⁶, а с другой – через посредничество своего спутника, сатира, связано с образом дьявола, изображения которого напоминают рогатое и козлоное существо – воплощение животных инстинктов человека.

Отголоски сложной истории представлений хранит простое, на первый взгляд, стихотворе-

ние “Шнапса мне!” (1909) Эриха Мюзам (Erich Mühsam, 1878–1934):

Gebt mir Schnaps, nach dem meine Seele lechzt!
Gebt mir Schnaps, nach dem meine Kehle krächzt!
Daß sich Friede an meine Schuhe binde!
Daß die verfluchte Qual endlich Ruhe finde! ...
Wie es mir durch die Kehle gluckt!
Wie es mir in der Seele juckt!
Ich will kein Bier; — ich will keinen Wein!
Schnaps will ich! Schnaps will meine Pein! –
Verliebter Igel, sauf! sauf! sauf! –
Morgen wacht alle Qual wieder auf ...
Gebt mir Schnaps!
[29, S. 104]

Шнапса мне, ибо дух мой страждет!
Шнапса мне, рот мой сух, он жаждет!
И тогда весь мир мне склонится в ноги,
И тогда сгинут беды с моей дороги!
Скоро будет не сух мой рот!
Скоро радость мне в дух войдет!
Не надо пива, вина не надо!
Хочу я шнапса! Мне шнапс отрада!
Влюбленный ежик — пых, пых, пых!
Забудь до света о бедах своих!
Шнапса мне!
[11, с. 335]

Дух и плоть обнаруживают редкое единство в своей устремленности к состоянию опьянения, которое обещает дать беспомощному человеку не только радость забвения, но и ощущение, точнее, иллюзию, будто он способен быть победителем в любой ситуации, не страдать более под гнетом реальности, даже изменить ее, чтобы обрести мир и покой. Именно в такой иллюзии особенно нуждался человек начала XX века: ведь он с немыслимой прежде остротой ощущал свое бессилие перед лицом надвигающихся и уже наступивших катастроф – от массовых антисемитских погромов конца XIX века и Первой мировой войны до кровавых событий, связанных с Веймарской республикой и ее так называемой “фашизацией”.

Шекспировский шут в комедии “Двенадцатая ночь, или Что угодно” приводит одну из знаменитых формул житейской мудрости, которая подчас оказывается вполне применимой и к ряду художественных феноменов, связанных с эстетикой опьянения: “Первый глоток сверх жажды делает его дураком, второй – бешеным, а третий – утопленником” [27, т. 2, с. 506]. Литературное творчество кабаре, избегающее отчетливых проявлений логики, разрушает последовательность этапов. Оно объединяет все уровни алкоголизации в вечном настоящем культурного наследия: шутство, ярость и отчаяние смешиваются в том неповтори-

⁵ Подробно о проповедях и других мерах церкви, направленных против алкоголизации см.: [25, S. 63 и далее]. Известны слова Лютера, отражающие демонизацию алкоголя: “Наш немецкий черт, должно быть, оказался добрым винным бурдюком и именуется бражничеством, ибо оно творит этакую жажду и адское пекло, что не охладить и столь истовым питием вина и пива” (“Unser deutscher Teufel wird ein guter Weinschlauch seyn, und muss Sauff heißen, dass er so durstig und heilig ist, der mit so großem Sauffen Weins und Biers nicht kann gekühlet werden”). Цит. по: [26, S. 156].

⁶ О том, что обряд Евхаристии обнаруживает определенное родство с Элевсинскими мистериями и культом Диониса, см.: [28, S. 57–70].

мом соотношении, которое обеспечивает непреходящую узнаваемость голосов, принадлежавших кабареистам начала века.

Изучая биографии поэтов, нетрудно найти трагические жизненные сценарии, сходные с шекспировским образцом. Нередко им приходилось и за пределами сценической жизни играть роли бродяги и преступника⁷, связанные в кабареистских художественных воплощениях с наследием романтизма и представлениями о неукорененности, более того – оторванности от корней, о разрыве с традиционными ценностями обывательского мира и поиске нового. Путешествия были излюбленным занятием целого ряда кабареистов, а Петера Хилле на протяжении его странствий даже не раз объявляли пропавшим без вести. Поэтов признавали преступниками, исполнение их произведений запрещали. Так, уже в 1906 г. под запретом оказалась целая программа, написанная Паулем Шербартом для кабаре “Берлинский Роланд” из-за ее “антипрусской и антивоенной направленности” (цит. по [11, с. 620]). В 1933 г. были публично сожжены книги критика и поэта Альфреда Керра (Alfred Kerr, 1867–1948), изобилующие материалом для исследователей сатиры. Многим кабареистам доводилось оказаться и в тюремном заключении. Так, Франка Ведекинда осудили за одно из сатирических произведений, направленных против Вильгельма II, и он был вынужден семь месяцев провести в тюрьме; Людвиг Тома обрекли на полтора месяца заточения в качестве наказания за оскорбление нравственности; не раз оказывался на скамье подсудимых и поэт-анархист Мюзам, зверски убитый нацистами во время своего последнего заключения – в концлагере “Ораниенбург”.

Стихотворения Мюзам 1900-х и 1910-х гг. позволяют охватить взглядом общество со всеми его пороками, увидеть нищету и несправедливость простого человека в сочетании с роскошью, которую позволяет себе “элита”. В стихотворении “Календарь на 1913 год” (“Kalender 1913”, 1913) поэт создал целую галерею сатирически изображенных представителей государственной машины – от дипломатов до жандармов и учителей. Так осуществлялись представления, которые Мюзам в “Автобиографии” (“Selbstbiographie”, 1919) сформулировал следующим образом: “Поэзия – не что иное, как одно из моих орудий в борьбе”. Конечной целью своей борьбы Мюзам провозглашал анархию, понимая ее как “отсут-

ствие господства” (цит. по [30, S. 174, 176]), как свободу, которую можно приблизить, пробуждая в людях общественное сознание прежде всего с помощью искусства. Впрочем, подобные утверждения не означают, что поэт не осознавал утопичности проповедуемых им взглядов. Иначе не звучали бы столь трагично пронзительные строки “В тюрьме” (“Gefängnis”), которые появились в 1909 г. и воспринимались как печальное пророчество, к несчастью, сбывшееся:

<...>

Wie ein Flaggstock sind Entwürfe,
den ein Wind vom Dache warf.
Denn man meint oft, daß man dürfe,
was man schließlich doch nicht darf.
[29, S. 225]

Сорваны, как ветром флаги,
планы все до одного.
Что-то смочь хотел в отваге,
а не сможешь ничего.
[11, с. 322]

Разумеется, представления кабареистов о возможностях изменить общество к лучшему существенно отличались друг от друга: от обилия отчаянных надежд, присущих Мюзаму, до их почти полного отсутствия, отразившегося в меланхолическом восклицании Петера Хилле: “Вот бы ум был заразительным!” [11, с. 173]. Однако мотивы, которые у многих авторов порождали потребность создавать социально ангажированные произведения, были подобны тем, что Мюзам отразил во все еще непереуслышанном стихотворении “An die Dichter” (“Поэтам”, 1916):

<...>

Genug geschwärmt! Genug geträumt!
Genug auf Weidenrohr geblöet!
Steht euer Dichtroß nicht gebäumt,
da rings das Blut in Meeren schäumt
und Brand die Horizonte rötet?

<...>

[31, с. 49]

Довольно грезить! Довольно мечтать!
Довольно на сладкой свирели играть!
На дыбы не поднялся ваш бедный пегас,
Ведь пенится кровь – сколь хватает глаз,
Даже в небе – пожаров багряный окрас?
(Перевод наш. – Ю.К.)

С началом Первой мировой войны настроения, связанные со страхом перед миром и ощущением беспомощности перед лицом явного зла, отчаянием и яростью, лишь усилились. Их многообразные отражения хранит творчество убежденного пацифиста Пауля Шербарта. Согласно сообщению его друга Вальтера Меринга (Walter Mehring,

⁷ См. биографические сведения о кабареистах в комментариях Г.В. Снежинской [11, с. 607–638].

1896–1981), поэт был настолько потрясен разразившейся войной, что перестал принимать пищу и, по свидетельствам его вдовы Анны Зоммер и утверждениям В. Меринга, обрек себя на смерть от голода (см. [32, S. 737–738]). Многие его произведения увидели свет лишь в 1920 г. под обложкой сборника “Мопсиада” (“Die Mopsiade”). Среди них – исполненное неукротимой, но бессильной ярости стихотворение “Жёлчи” (“Die Galle. Ein Tafelgedicht”):

<...>

Denn was Ihr trinkt
Ist pure Galle.
Und was Ihr eßt
Ein alter Quark

Recht grob möcht ich Euch Allen sagen,
Dass Ihr mir nie mehr könnt behagen.
Ihr seid das Luderpack der Welt
Und habt mir manchen Tag vergällt.
[12, Bd. 9, с. 48]

Все то, что вы пьете, –
Чистейшая жёлчь,
А то, что едите, –
Протухший творог.

Что мог бы вашей шайке всей
Сказать я? Мерзки вы и жутки!
Мне отравили уйму дней
Вы, мира этого убудки.
[11, с. 204]

С огромной скоростью растет и число антивоенных произведений. Знаменитыми среди них стали стихи Мюзамы (“Обличенье” – “Entlarvung”), Клабунда (“Жалобы гвардии” – “Klage der Garde”), Фрица Грюнбаума (Fritz Grünbaum, 1880–1941) (“Война за письменным столом”) и другие. Знаменитый поэт и конферансье Грюнбаум, добровольцем побывавший на фронтах Первой мировой войны, после своего возвращения написал и, что бывало значительно чаще, произнес немало текстов, направленных против войны во всех ее проявлениях и против любого рода призывов умереть за что бы то ни было, распространяемых продажными газетчиками:

<...>

Und er legt die Stirn in Falten,
Und er schreibt mit flinker Hand:
“Unsre Pflicht ist durchzuhalten;
Gut und Blut fürs Vaterland!”
[33, S. 151]

“За святое наше дело, –
Пишет он, – идут бои.
За Германию мы смело
Сложим головы свои!”
[11, с. 341]

Особенно резкие удары кабареистов всегда доставались тем, на кого общество привыкло возлагать надежды. Заметное место среди них, как, например, в стихотворении “Современный мотивчик” (“Moderner Gassenhauer”, 1909) Шербарта, занимают представители церкви:

<...>

So ist ihm alles piepe –
Der Haß und auch die Liebe.
[12, Bd. 9, с. 30]

И, в общем, отшельнику все равно –
Любовь, нелюбовь, одно... оно.
[11, с. 188]

Не щадят поэты рубежа веков и собственных собратьев по цеху – литераторов, театральных деятелей и художников. Репертуар кабареистского искусства наполнился пародиями на разнообразные художественные явления. Обычно предметами пародирования становились театральное творчество поэтов-натуралистов (см. [34, S. 8]) и поэзия символистов (“Символист” – “Der Symbolist” и “Символистка” – “Die Symbolistin” Франка Ведекинда). Критика в кабаре не всегда носила принципиальный характер, соответственно, пародия подчас оказывалась самоцелью. Это особенно видно по сведениям о кабаре “Шум и дым”. Его программа содержала яркие пародии на символистское творчество Мориса Метерлинка. При этом инициатор и один из основателей кабаре “Шум и дым”, австрийский режиссер и актер Макс Рейнхардт (Max Reinhardt, 1873–1943), всемерно способствовал распространению драм бельгийского писателя на немецкоязычных сценах (см. [34, S. 8]).

Вместе с тем кабареистская критика искусства подчас оказывалась и чрезвычайно резкой, высвечивая самую суть явлений. Так, “роковая басня” Отто Юлиуса Бирбаума “Хряк и павлин” [11, с. 49–50] повествует о кабане, который проводит свою жизнь в грязи, и павлине, кичащемся своей красотой и чистотой. Даже после того, как свинья была зарезана мясником, павлин не сомневался, что ему никто не причинит вреда, ведь он неповторим и великолепен. Однако радость “возвышенного” существа оказалась преждевременной: вскоре павлин тоже стал жертвой безжалостного крестьянина. Смерть ошипанной птицы мучительна и уродлива. Уже через несколько лет современники поэта, к своему несчастью и ужасу, могли по достоинству оценить пророческую силу этого несложного текста.

Настроения “конца света” чрезвычайно сильно влияли на литературу кабаре. Они нашли в ней

как прямое, так и косвенное выражение, как бы просвечивающие сквозь сценические маски. Именно страх побуждает поэтов создавать образы, помогающие его преодолеть. Таков “громобой Карлуша” (“Donnerkarl, der Schreckliche”) Пауля Шербарта (1901):

<...>
 Hunderttausend Köpfe rei ich
 heute noch von ihrem Rumpf!
 Hei! Das wilde Morden preis ich,
 denn das ist der letzte Trumpf!
 Welt, verschrumpf!
 [12, Bd. 9, с. 26]
 Сто голов в одну минуту
 С плеч снесу. Дашь разбой!
 Разгуляюсь в злобе лютой –
 То последний козырь мой.
 Трепещи, народ честной!
 [11, с. 192]

Залихватская удаль персонажа и его разрушительная сила не находят достаточного объяснения в тексте, где говорится лишь об отчаянной ситуации, в которой оказался исполнитель “геройской песни”.

Безысходность пробуждает не только неоправданную браваду, но и потребность в празднике, пусть даже он и окажется “пиром во время чумы”. В значительной степени именно такие настроения способствовали распространению культуры каба́ре и, разумеется, нашли разнообразные литературные воплощения. Одно из самых точных выражений этой тенденции обнаруживает лаконичное стихотворение Пауля Шербарта “Весела моя пирушка” (1892), проникнутое горькой иронией:

Heiter sei mein Abendessen,
 Wenn’s zur Nacht auch traurig geht.
 Und der Spott sei nie vergessen,
 Wenn auch alles untergeht⁸.
 Весела моя пирушка,
 Даже если ночь грустна.
 Даже коль мне завтра крышка,
 Осушу бокал до дна.
 [11, с. 194]

В ситуации, казалось бы, не располагающей к радости, кабареисты всеми силами стараются веселить публику и прежде всего самих себя. Согласно известному афоризму Петера Хилле, “два дара исчезают и уходят, если мы изо всех сил не стараемся помочь им, понять их и спасти

⁸ Scheerbart P. Heiter sei mein Abendessen... URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1763/38>

для себя и для всех. Это – радость и игра” [11, с. 172]. Именно радость и игру пытаются сохранить поэты каба́ре вопреки ходу исторических событий. Роль шута не смущает таких авторов, как Пауль Шербарт, назвавшего свое стихотворение “Хвалебная песнь” (“Ruhmeslied”, 1909):

<...>
 Trägst du eine Narrenkappe,
 Trag sie unterm Lorbeerbaum.
 [12, Bd. 9, с. 25]
 Коль носишь шутовской колпак,
 Дурачься, шут, под сенью лавра.
 [11, с. 200]

Напротив, они как будто гордятся этой ролью. Она не сулит выгод, но ведь, следуя логике Хилле, “лучше быть простофилей, чем пройдохой” [11, с. 172], она не отличается новизной, но ведь поэтов издавна сравнивали с бродячими певцами, готовыми за мелкую монету воспеть и радость, и горе. Чтобы подчеркнуть “бродячую” природу своего творчества, поэт Альфред Хеншке даже включил в свой псевдоним Клубунд конечный слог слова “vagabund”, онемеченного французского “vagabond” – “бродяга”⁹. На разные лады повторяется в поэзии каба́ре и другое сравнение – с шарманщиком, как, например, в одноименном стихотворении Клубунда, давшем название сборнику “Шарманщик” (“Der Leierkastenmann”, 1917) [35, S. 221; 11, с. 298]. А десятью годами позже – в сборнике “Катеринка” (“Die Harfenjule”, 1927) – сама поэзия уподобляется в напевных и трогательных строках поэта такой же шарманке, “катеринке”:

<...>
 Und so dreht sich meine Spule,
 Tief vom Innersten bewegt,
 Bis die alte Harfenjule
 Einst im Himmel Harfe schlägt.
 [35, S. 327]
 Буду я крутить машинку,
 Будет музыка журчать.
 А помру, так катеринке
 Предстоит с небес звучать.
 [11, с. 287]

Думается, что ощущение близящегося конца в сочетании с напряженными раздумьями поэтов

⁹ См. подробнее о происхождении псевдонима Клубунд: [11, с. 625]. Позже сравнение поэта с бродягой стало определяющим в программном стихотворении Клубунда “Певцы при дворах” (“Die Ballade von den Hofsängern”, 1927) [35, S. 291; 11, с. 288].

о собственном творчестве стало основой и для открытой эротичности кабаретистского искусства, которая ни в коей мере не сводится лишь к стремлению позабавить публику или высмеять двойную мораль бюргерства, мещанское ханжество. Комплекс этих мотивов заметен уже у самых истоков немецкого “цирка для мозга”. Так, Эрнст фон Вольцоген (Ernst von Wolzogen, 1855–1934) для открытия своего кабаре, первого в Германии, специально подготовил известную “Lied von den lieben, süßen Mädeln” (“Песнь о милых, сладких барышнях”, 1901), обрамленную трансформированной цитатой из вагнеровских “Нюрнбергских мейстерзингеров” [14, S. 33]. В заключительной сцене знаменитой оперы о высоком назначении искусства поэт Ганс Сакс провозглашает: “Verachtet mir die Meister nicht / Und ehrt mit deutsche Kunst”. Вольцоген заменяет патетическое, возвышенное наименование поэтов описательным обозначением публичных женщин: “Verachtet mir die Mädeln nicht, / Die lieben, süßen Mädeln!”, – и помещает в рамочную конструкцию текст, согласно которому продажа собственного тела (уничтожающая насмешка над святой святого романтического наследия – представлениями о высокой любви) подвергается шуточной переоценке. Падшие женщины в песне выступают как “чистые” (“die süsse reine Maid”) создания, которых даже сам бог признает воплощениями невинности (“Lämmchen”).

В дальнейшем эротические мотивы продолжают занимать важное место в творчестве кабаретистов (“Маленькие девочки танцуют и поют” – “Die kleinen Mädchen tanzen und singen” Бирбаума, “Как довериться поэтам?” – “Soll man denn den Dichtern trauen?” Клабунда, “Элизабет” – “Elisabeth” Керра и прочие). Соседствуя в разряде так называемых “уличных жанров” с душераздирающими “моритатами” (Moritat), то есть песнями о трагических событиях¹⁰, как в творчестве Даутендая, и пародийными балладами, столь любимыми Клабундом, завораживающие песни о любви, отличающиеся особенной свободой изложения, производили большое впечатление на публику кабаре. В значительной степени их успех определял творческий вклад артисток кабаре.

В то время исполнительниц песен собственного сочинения или текстов других авторов в

¹⁰ Исполнение “моритатов”, получившее распространение в немецкоязычном пространстве с XVIII века, называется по-немецки “Bänkelsang”, поскольку певец, воспроизводя текст под монотонную музыку шарманки, стоял на невысокой скамеечке (Bänkel). Как правило “бенкельзанг” сопровождали демонстрацией картинок соответствующего содержания.

кабаре называли почти забытым сегодня словом “Diseuse”¹¹, происходящим от французского “dire” – “говорить”. Знаменитыми исполнительницами начала XX века были, например, певица Божена Брадски (Bozena Bradsky)¹², певица и композитор Эльза Лаура Зеemann (Elsa Laura Seemann, 1876–1945), актриса и писательница Ольга Вольбрюк (Olga Wohlbrück, 1867–1933), получившая известность в том числе благодаря песням социально-критической направленности, из кабаре “Юбербреттль”, а также поэтесса и писательница Мария Айххорн (Maria Eichhorn, 1879–1908), выступавшая под псевдонимом Долороза в “Голодном пегасе” и нередко делившая сцену с писательницей, поэтессой и художницей Эльзой Ласкер-Шюлер (Elsa Lasker-Schüler, 1869–1945). Творчество кабаретисток, как оказывается, забывают быстрее. Видимо, поэтому ни одна из названных “Diseuse”, несмотря на многочисленные упоминания, не была удостоена отдельной статьи в единственном на сегодняшний день немецкоязычном справочнике кабаре “Metzler Kabarett Lexikon”, претендующем на полноту [2]. Знаменитые некогда и постепенно забытые голоса Кете Эрлхольц (Käthe Erholz, 1876–1933) или Клер Вальдофф (Claire Waldoff, 1884–1957) сегодня можно услышать в записях Немецкого архива кабаре (Deutsches Kabarettarchiv), для того чтобы попытаться восстановить звуковую сторону раннего литературного творчества кабаретистов.

С течением времени формы проявления на подмостках кабаре эротического начала менялись, вместе с тем значимость его роли сохранялась со всей очевидностью. Так, в экспрессионистическом кабаре от витальности и непринужденности первых лет XX в. не осталось и следа, исчезли явно развлекательные элементы представлений. И все же даже собрания молодых экспрессионистов в берлинском “Неопатетическом кабаре” (“Neopathetisches Cabaret”, 1910–1912), столь отличающиеся от ставших уже привычными выступлений, не случайно выглядели в глазах современников “сборищами юнцов, мир для которых состоял из любви и литературы” [37, Bd. 1. S. 397] (цит. по: [16, S. 37]). Сопоставление программ разных лет позволяет говорить о ярко выраженном эротическом начале как одной из существенных особенностей, объединяющих самые разнообразные проявления литературного кабаре, наряду с отчетливой социально-

¹¹ Исполнителя принято было называть “Diseur”. Подробнее о роли исполнительниц в истории кабаре см. каталог выставки, проведенной в Гамбурге в 1993 г. [36].

¹² Установить даты жизни, к сожалению, не удастся.

критической составляющей, склонностью к пародированию, самопародированию и особенной открытостью всевозможным экспериментам. Эти черты сосуществуют в едином целом удивительно пестрого и яркого творческого фейерверка на границах искусств, сумевшего осветить многие фрагменты сложной и противоречивой эпохи.

В 1924 г. театральный критик и поэт Макс Герман-Нейсе (Max Herrmann-Neiße¹³, 1886–1941) работал над статьями, составившими первую немецкоязычную историю кабаре. Согласно его идеям кабаре должно было приблизиться к идеалу: “Формула ориентировочно такова: прощательное мимолетное искусство, приправленное разнообразием впечатлений, лишенное всяческого благоговения, почтительности и сантиментов, полное цвета и сюрпризов, духовное сальто-мортале, цирк для мозга” [38, С. 8]. Общеизвестно, что в цирке, как повсюду, могут разыгрываться настоящие трагедии, от которых не уберегает ни смелость, ни веселые маски. Драматические события не обошли стороной и “цирк для мозга”, вскоре окончательно предоставивший свою арену для борьбы с социальным злом – антисемитизмом, национализмом и фашизмом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Kerr A.* Der Dichter und die Meerschweinchen. Clemens Tecks letztes Experiment. Frankfurt am Main, 2004.
2. *Budzinski K.* Metzler-Kabarett-Lexikon. Stuttgart; Weimar, 1996.
3. *Vogel B.* Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett. Paderborn, 1993.
4. *Thiel M.* Kabarett // Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Stuttgart; Weimar, 2000
5. *Budzinski K.* Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute. Düsseldorf, 1985.
6. *Иванов Г.* Собрание сочинений. В 3 т. М., 1994.
7. *Лившиц Б.* Полтораглазый стрелец: Воспоминания. М., 1991.
8. *Lareau A.* Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der “Bunten Platte” // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg, 2003. S. 12–28.
9. *Bunte Platte.* Ein Vortragsbuch für Jedermann. Berlin, 1953.
10. *Wedekind F.* Gedichte und Lieder. Stuttgart, 1989.
11. Поэты немецкого кабаре. СПб., 2008.
12. *Scheerbart P.* Gesammelte Schriften. In 10 Bd. Bellheim, 1986–1996.
13. *Holz A.* Werke. In 7 Bd. Berlin-Spandau, 1962.
14. *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder).* Berlin; Leipzig, 1901.
15. *Sprengel P.* Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin – Erotik und Moderne // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg, 2003. S. 29–38.
16. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Stuttgart; Weimar, 2001.
17. *Holznapel F.-J., Kemper H.-G., Korte H., Mayer M., Schnell R., Sorg B.* Geschichte der deutschen Lyrik. Stuttgart, 2004.
18. *Cepl-Kaufmann G., Johanning A., Meiszies W.* Wenn es dem Kom(m)ödchen nicht gefällt... Ein Kabarett in Deutschland. Düsseldorf, 2000.
19. *Bierbaum O. J.* Anrede an eine junge Dame // Theorie des literarischen Jugendstils. Stuttgart, 1984.
20. *Bolliger H. et al.* Dada in Zürich. 1985.
21. *Hille P.* Gesammelte Werke. In 6 Bd. Essen, 1984–1986.
22. *Wackenroder, Wilhelm H., Tieck L.* Phantasien über die Kunst. Stuttgart, 1983.
23. *Strässle T., Zumsteg S.* Einleitung. Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Amsterdam; New York, 2008.
24. *Arno H.* Buch der Zeit. Berlin, 1892.
25. *Spode H.* Die Macht der Trunkenheit. Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland. Opladen, 1993.
26. *Magnus W.* Teuflische Trinker: Satan, Sokrates, Sechsfaschenmann // Trunkenheit. Kulturen des Rausches. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008. S. 153–173.
27. *Шекспир В.* Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей. В 3 т. СПб., 1899.
28. *Hörisch J.* Brot und Wein. Poesie des Abendmahls. Frankfurt am Main, 1992. S. 57–70.
29. *Mühsam E.* Gedichte. Berlin, 1983.
30. *Schiewe J., Maußner H.* Nachwort // Mühsam E. Trotz allem Mensch sein. Gedichte und Aufsätze. Stuttgart, 1984. S. 173–192.
31. *Mühsam E.* Trotz allem Mensch sein. Gedichte und Aufsätze. Stuttgart, 1984.
32. *Harke E.* Nachwort // Scheerbart P. Dichterische Hauptwerke. Stuttgart, 1962. S. 721–740.
33. *Grünbaum F.* Hallo, Hier Grünbaum! Wien, 2001.

¹³ Макс Херрманн добавил к своей фамилии название места своего рождения в Силезии.

34. *McNally J., Sprengel P.* Vorwort // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg, 2003. S. 7–11.
35. *Klabund.* Gesammelte Gedichte. Wien, 1930.
36. *Busch S., Groeneveld A., Hartmeyer U., Knigge A., Koerner R., Schönert J., Tiede S., Troxell J., Wittich E.* Frau im Kabarett. 1901–1993. Ausstellungskatalog. Hamburg, 1993.
37. Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914. In 2 Bd. / Hrsg. von R. Sheppard. Hildesheim, 1980–1983.
38. *Herrmann-Neiße M.* Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst. Frankfurt am Main, 1988.