

«Все на продажу», или Что есть кабаре

МИРОН ПЕТРОВСКИЙ

В долгие, тяжкие годы царизма

Жил наш народ в кабаре.

Студенческая пародия

*— Мало ли, бабушка, чего ты не слышала, — ответил
Анфертьев, — сон такой же товар, как всё, только надо
иметь покупателя!*

Конст. ВАГИНОВ. «Гарпагониана»

Всё было испорчено двумя вздорными строчками из опереточной арии:

Красотки, красотки, красотки кабаре, —

Вы созданы лишь для наслажденья...

И пусть потом вторую строчку ханжески заменят на «прелестные, милые созданья», но дело было сделано: «красотки», помещенные в «кабаре», создали лживый стереотип, ставший основой массовых представлений. Кабаре? Знаем, знаем! Это — где красотки. Созданные для этого самого...

Случайность безответственного перевода искадила представления нескольких поколений, не имевших других источников сведений о серьёзном (что вовсе не значит скучном) культурном явлении. Насколько можно понять, в кальмановской «Сильве» поётся то ли о кордебалете оперетки, то ли о дивах шантана или варьете, но уж никак не о кабаре. Тем более не погруженном в ностальгическую дымку, оваян-

ном легендами русском художественно-артистическом кабаре.

Среди клубящихся вокруг кабаре легенд есть и такая: там будто бы рекой лились драгоценные вина, полыхали «страсти по Лукуллу», вершились безумные Валтасаровы пиры. На самом деле никакого питейно-пищеварительного разгула в кабаре не было. Там, несомненно, пили и ели за столиками или у буфетной стойки, но кабаретная еда и питье скорее напоминали «хлеб, вино и котлеты», получаемые поэтом от «людей из дола» в стихотворении Саши Черного, хотя сравнение с Валтасаровым пиром — пиром накануне гибели — представляется уместным.

Другой распространенный стереотип, бытующий даже в собственно театральных кругах: кабаре — это-де посещаемый артистами и поэтами маленький театрик-кафе, театрик-клуб, на эстраде которого номера устойчивой програм-

мы чередуются с импровизированными выступлениями вышеупомянутых посетителей. Поскольку есть эстрада, хотя бы и маленькая, значит, заключает театральный стереотип, перед нами — нечто относящееся к театру (шире — к зрелищному искусству), театр миниатюр, что ли. Так-то оно так, но...

Вовсе не эстрада определяла зрелищную природу кабаре, и не выступления на эстраде (которая, кстати сказать, могла вообще отсутствовать) создавали его театральность. Сколько бы это ни противоречило всем установленным театроведческим нормам, эстрада и выступления на ней — необязательный, факультативный, периферийный признак кабаре. Более того, — та площадка, та, условно говоря, эстрада, где вершилось главное и бесконечно соблазнительное кабаретное зрелище, располагалась не на эстраде.

Главным и бесконечно соблазнительным зрелищем здесь были поэты, писатели, художники, актёры и так далее — вне своей профессиональной роли, в своей роли бытовой, постоянные и полноправные посетители кабаре, всегда с хозяйским статусом, сбор городской богемы. Это было их заведение, они здесь были своими, — люди искусства, его «звезды» и «звездочки» и межзвездная пыль, — в своей привычной богемной обстановке.

Публика же — потенциальный или актуальный зритель — мечтала попасть в кабаре в надежде увидеть «как жили поэты». Как Николай Гумилёв ухаживает за барышнями, Анна Ахматова пьёт вино, Качалов танцует ойра-ойра или танго, Юрий Анненков или Борис Григорьев набрасывают шаржи, Маяковский прямо за столиком сочиняет стихи и тут же громогласно читает вслух свою импровизацию, а какой-то неведомый и пьяный гений бренчит по клавишам и на них же засыпает. Во всем невеликом пространстве кабаре — ежевечерне или в дни сбора — длился непрерывный спектакль под названием «кабаре», вбиравший в себя и те — вполне обычные для быта людей искусства — явле-

ния, которые выносились на эстраду. Зрелище заурядное для самой художественно-артистической среды и бесконечно экзотическое, романтически странное со стороны, для внебогемного бюргера или буржуа.

Романтическому искусству трудно, ну никак нельзя обойтись без экзотики, и европейский романтизм непрерывно слал художественные экспедиции, открывая одну экзотическую область за другой. Персия Томаса Мура, Америка Фенимора Купера и Украина Николая Гоголя были прежде всего экзотичны. Экзотический Кавказ стал землей обетованной русских романтиков. Африка с её пальмами у Гумилёва столь же экзотична, сколь Сибирь, где пальмы, как известно, не растут, у Всеволода Иванова. Пресловутый историзм Вальтера Скотта следует осмыслить как экзотизм далекого прошлого: область исторического времени осваивалась как экзотическое пространство.

В непрерывном поиске и переборе отдаленных экзотических областей романтизм натолкнулся на экзоты ближайшие, внутрисоциальные, — от цыган Пушкина и Мериме до босяков Горького и Гессе. Наконец, в этом качестве была открыта городская богема (в буквальном переводе — «цыганщина»). Романтическая странность, экзотичность быта и поведения неприкаянного городского художника и стали основой кабаре, зрелищной доминантой этого необычного театра. Подобно тому, как ездили смотреть и слушать цыган, в кабаре рвались ради цыганщины художественно-артистического богемного табора.

Осознанию необычности богемы и окончательному оформлению кабаре много способствовала литература — романы Жерара де Нерваля и Бальзака и — особенно — бурный успех книги Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы». «Богема, — объяснял Мюрже, — это испытательная пора в жизни всякого художника; это предисловие к Академии, к больнице или к моргу» [1]. Прозаическое повествование, названное «Сцены», естественно, просилось на сце-

ну. Вслед за инсценировкой для драматического театра сочинение Мюрге перешло на оперные подмостки: Пуччини написал оперу «Богема», а Леонкавалло (на тот же сюжет) оперу «Жизнь Латинского квартала» (она же «Латинский квартал», она же «Мими Пенсон», она же «Богема»). Сюжет и образы повествования Мюрге с некоторым опозданием освоила оперетта, и «Фиалка Монмартра» надолго вошла в репертуар.

По книге Мюрге и её сценическим перевоплощениям европейский читатель и зритель прошли как бы пропедевтический курс, введение в историю и теорию богемы. «Столько шума, сколько здесь, пожалуй, не услышишь ни в какой другой опере» [2], — писал Ю. Энгель в рецензии на петербургскую постановку «Богемы» Леонкавалло. Речь шла не о музыкальном «шуме», а о драках и криках на сцене. Публика заучивала наизусть: где богема, там скандал. В драме, опере, оперетте бурные «сцен из жизни богемы» протекали на подмостках, публика чинно наблюдала их го зала. Если пересадить публику прямо на сцену или переместить «жизнь богемы» в зрительный зал, то и получится — кабаре...

Заезжий гастролер, знаменитый поэт и один из «отцов-основателей» парижского кабаре Жан Ришпен, в петербургском подземном кабачке прочел лекцию о богеме — делился опытом и начал российских собратий: «Для того, кт не читал «Богемы» Мюрге, лекция Ришпена настоящее откровение, — свидетельствовал слушатель, — те же, кто знаком с бессмертными «Сценами из жизни богемы», нашли в лекции богатую к ним иллюстрацию...» [3].

Едва ли случайно экзотизм богемы — этого «интеллигентного пролетариата», по определению, далеко не лишённому смысла, — был открыт практически одновременно с экзотизмом пролетариата промышленного. Двое молодых немецких ученых, вскормленники романтизма, прямо от сочинения юношеских поэм и драм перешли к апологетическому манифестированию «четвертого сословия» и представили миру то

ли документ политической партии, то ли романтическую поэму. Во всяком случае, в манифесте двух социалистических Байронов есть всё, чему надлежит быть в романтической поэме: и изощренная структурность, и ритмизованная проза, и титанический герой, и пророческие всплески, и утопические мотивы, и даже призрак. Так и написали: «Призрак бродит по Европе...» Сценические рамки для скандала *этой* богемы были обозначены чётко: в ход пошли материки. Та, художественная богема, предпочла скандалить в подвальчике.

Некоторое сходство между двумя пролетариатами — прежде всего антибуржуазность — обусловило или облегчило переход ряда богемных художников на социалистические позиции (скажем, Ильи Эренбурга или Владимира Маяковского). Но романтические мифы о пролетариате и богеме изначально шли рядом и даже родились на одной и той же парижской мансарде — именно на улице Монсиньи, где Анри Мюрге, автор «Сцен из жизни богемы», снимал комнатку вместе с Эженом Потье, будущим автором «Интернационала». В «Сценах из жизни богемы», кстати сказать, отразилось их совместное молодое проживание, и если бы этого эпизода не было, его следовало бы придумать: уж очень точно он моделирует ситуацию.

Кабаре окончательно оформилось в особый вид искусства на гребне моды и спроса на богему (в России, например, вполне благополучный студенческий журнальчик назвал себя «Богема», так же именовало себя какое-то провинциальное кабаре, скорее даже кафе). Чем было жить безработному актёру, художнику, чьи картины не шли, поэту, стихи которого не могли пробиться в печать, всем этим «трижды романтическим мастерам» и не менее романтическим подмастерам, а то и вовсе бесталанным горемыкам, но всё в том же ореоле романтической импозантности? Оказалось, что вот именно этой своей романтической импозантностью, экзотичностью своей социальной роли и поведения можно добывать «хлеб, вино и котлеты» в ожидании об-

ещаных автором «Сцен из жизни богемы» Академии, сумасшедшего дома и морга. Литературно-артистическая среда соблазнилась игрой в богему.

Знаменитые или безвестные, они были уравнены ощущением своей социальной и профессиональной особенности, романтически осмысленной и разогретой. А стоя где-то в стороне, невидимый для публики, поддерживал кабаретный экстаз богач-меценат, принятый в артистическую среду как свой, богач-богемьен. Н. Тарасов вкладывал деньги в артистический подвальчик, подобно тому, как С. Морозов — в революционное подполье.

Едва ли случайно Александр Блок опозитивировал странность этого художественного быта, этого антибуржуазного способа существования синхронно возникновению русского кабаре. В его «Поэтах» (1909) — подспудно таится идеология и программа кабаре (которого Блок, кстати сказать, сторонился). Здесь и пафос самоутверждения, и отчужденность возвышения через уничтожение, и эпатирование буржуа, и любованье трагической гибельностью поэтического быта, возведенного в ранг бытия. И если прочесть это стихотворение как своего рода сценарий и поставить его не в «пустынном квартале», где-то «за городом», как у Блока, а в самой городской тесноте, в каком-нибудь подвальчике, то и получится — кабаре:

За городом вырос пустынный квартал
На почве болотной и зыбкой.
Там жили поэты, — и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.

Напрасно и день святозарный вставал
Над этим печальным болотом:
Его обитатель свой день посвящал
Вину и усердным работам.

Когда напивались, то в дружбе клялись,
Болтали цинично и пряно.
Под утро их рвало. Потом, запершись,
Работали тупо и рьяно.

Потом вылезали из будок, как псы,
Смотрели, как море горело.
И золотом каждой прохожей косы
Плевались со знанием дела.

Разнежась, мечтали о веке златом,
Ругали издателей дружно.
И плакали горько над малым цветком,
Над маленькой тучкой жемчужной...

Так жили поэты. Читатель и друг!
Ты думаешь, может быть, — хуже
Твоих ежедневных бессильных потуг,
Твоей обывательской лужи?

Нет, милый читатель, мой критик слепой!
По крайности, есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой,
Тебе ж недоступно все это!..

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцей,
А вот у поэта — всемирный запой,
И мало ему конституций!

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала,
— Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала! [4].

Эпохе пришлось по вкусу миф о богеме, а кабаре стало его ритуалом, словно поэты, изгнанные из государства Платона, собрались вместе и учредили свою республику — в отместку гонителям.

Дружными, хотя, кажется, вполне бессознательными усилиями богемные художники превратили свой ломающий рамки буржуазной благопристойности быт в особого рода художественный продукт (такой же, как театральный спектакль, живописное полотно или стихотворение) в особого рода *художественный товар*, и где же торговать столь странным товаром, как не в кабаре? Кабаре — это и есть рынок, где ан-

тибуржуазный художественный быт выставлен для продажи — тому самому буржуа, соблазненному экзотичностью товара. В колониальной лавке, именуемой кабаре, художественный богемный быт изрядно театрализован, но какой же рынок обходится без маркетинга?

Те, кому эти выкладки кажутся избыточно «социологичными», те, кого шокирует «рыночный» тон разговора об искусстве, могут отнести ко всему сказанному как к метафоре. Если уж поэт описал любовные игры метафорой «купля-продажа», а народ подхватил её и запел «Коробейников», то почему бы не использовать подобную метафору в очерке, тем более во времена тотального «перехода к рынку»? Полным-полна кабаре́тная коробушка, и кабаре просит цену набавлять.

С этого и начиналось обычно кабаре — с создания искусственного дефицита, с набавления, набивания цены. Вроде бы открытое заведение, а попробуй попади: чтобы переступить порог «Бродячей собаки» стороннему посетителю требовалась рекомендация «действительно члена» кабаре — только она давала возможность приобрести дорогостоящий входной билет. Московская «Летучая мышь», кабаре́тный театр несколько иного толка, два года вообще не допускала посторонних на свои представления, а точнее сказать — в свой круг; долгое время вход ограничивался и необходимостью получить рекомендацию, и высокой входной платой; лишь на десятом году существования «Летучая мышь» открыла двери для всех, но и тогда вход стоил многократно дороже, чем в любой другой.

Но возникает законное недоумение: если публике не пускают (особенно поначалу, в зрительный зал, то для кого вершится игра? Кто представляет другой полюс зрелища? Однополюсный театр, театр без зрителя — такая же бессмыслица, как однополюсный магнит. В том-то и заключается своеобразие кабаре́ как театра, что его актеры (вернее, действующие лица) играют не только «самих себя», но и отчасти «для самих себя» — особенно в первый, начальный пери-

од функционирования кабаре. Синхронная кабаре́тному театру еврейновская теория «театра для себя» учитывает, быть может, опыт этого театра, отвечает, возможно, на его вопросы.

Русское кабаре́ явилось во — время. Оно явилось в эпоху символизма, свихнувшегося на идее «жизнестроительства» — преодоления и синтеза противоречий между жизнью и искусством, построения жизни по законам искусства. Символистская одержимость идеей «жизнестроительства» заразила последователей, наследников и оппонентов символизма. Уже классическое, ритуально цитируемое описание этого явления оставил Владислав Ходасевич: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизнетворческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства...» [5].

Подобными философскими камнями была вымощена дорога в кабаре, которое с ошеломляющей лёгкостью снимало противоречие, достигало синтеза: быт людей искусства (то есть их повседневная жизнь) осмыслялся как художественное произведение (то есть уже как искусство). Едва ли где-нибудь ещё проблема, обрисованная Ходасевичем, решалась с такой ненагужной, победительной лёгкостью, как в кабаре. Конечно, решалась она чисто художественными средствами, то есть иллюзорно, но весьма эффектно. В духе принципа «жизнестроительства» кабаре совершило инверсию с оттенком парадоксальности: быт — в частности, рекреационное поведение «своих» — осмыслило как искусство, своего рода театральные спектакль, а представленные на кабаре́тной эстраде разрозненные номера — от танцев и пения до ми-

ниатюрной пьески и даже ученой лекции — как быт профессионалов. Творчество есть явление бытовое, быт есть явление творческое — кабаре стало воистину героической попыткой реализации утопии «жизнестроительства».

Но — «природному вселенной мало всей, / Искусственное ж требует пространства / Закрытого», — резонно замечает вполне структурно мыслящий Гомункулюс Гёте. Реторта кабаре сродни замкнутости, в которой пребывает гомункулюс (хотя и не столь непроницаема), замкнутость как раз и свидетельствует о лабораторной, искусственной природе явления. Кабаретный подвальчик, где происходило нечто, притягательно-загадочное для зажиточного культурного горожанина, создавал раму, надежно отгораживающую жизнь, которая, видите ли, хочет представлять искусством, претендующим на эстетический эффект и смысл, от жизни — как-она-есть. В колбе кабаре синтезируется «зрелище необычайнейшее».

В кабаретном подвальчике посетитель мог видеть знаменитых или безвестных литераторов, художников, артистов «как они есть» — в этом театре каждый актер играл самого себя в полном единстве всех своих качеств и проявлений. В семиотическом смысле это значит, что в кабаре достигается максимальная автономность театрального знака: между обозначающим и обозначаемым нет противоречия, они связаны между собою не конвенционально, а по необходимости.

Кабаре достигает более полной автономности своего знака, чем театр — ведь в театре любого другого рода актер может играть вещь, животное или даже явление природы, в лучшем случае человек-актер играет другого человека. Автономность театрального знака осуществляется только на уровне «человек — человек», так сказать, с неопределенным артиклем. Несколько полнее автономность циркового знака — здесь она осуществляется на уровне «профессионал — профессионал»: гимнаст играет гимнаста, акробат акробата, наездник наездника. В ка-

баре же автономность полная: человек и писатель (артист, художник и т. д.) Иван Иванович Иванов играет самого себя — Ивана Ивановича Иванова. Нечто подобное встречается в кино, скажем, в одном фильме («Пакет») маршал С. М. Будённый играет роль Семена Михайловича Будённого, в другом («Клятва») полярник И. Д. Папанин играет роль Ивана Дмитриевича Папанина. Но в кино автономность знака осложнена временем (имя рек играет себя в *другом* времени, время действия не совпадает с реальным жизненным временем исполнителя) и опосредована киносъемкой, являя знак «второго порядка», знак знака. В кабаре же исполнитель (действующее лицо) «играет» самого себя, — здесь и сейчас. Когда деревяненький Буратино мечтал попасть в театр, где «будет играть самого себя», он, конечно, стремился в кабаре. Такая полнота автономности была достижима, кажется, только в массовом ритуальном действе мифологической древности.

Автономный (автономический) знак — древнейший в знаковой деятельности человечества (в семиогенезе), но появление архаического знака в новейшем театральном начинании не должно озадачивать. Непрерывно стремясь к новизне, искусство модерна и авангарда непрерывно же воскрешает и реабилитирует самые старые пласты культуры, и чем радикальней инновационное напряжение, тем глубже в архаике залегают обретаемая находка. Новое в культуре можно найти только в ней самой. Архаичность кабаретного театрального знака — невольное свидетельство о принадлежности кабаре к искусству авангардистского типа. И подобно тому, как все искусство авангарда есть, в сущности, искусство об искусстве, кабаре — театр о театре.

На смену салону прежних времен, где художник был гостем аристократа, пришло кабаре, где бургер и буржуа стали «гостями» художника, бездомного по определению, фактически или по игровой конвенции. Новоявленный театр немедленно стал романтизироваться, обрастать легендами, и началось кабаретное

поветрие — в чадку моды имя кабаре присваивалось порой заурядным театрикам «миниатюр» (именно так писали и понимали это название в ту пору: не «театр — чего? — миниатюр», а «театр — какой? — миниатюр») [6]. «Популярность кабаре вызвала любительские кабаре, как популярность театра породила любительский театр, — свидетельствовал репертуарный журнальчик. — Среди веселящейся Москвы много говорят о ряде таких любительских кабаре, состоявшихся у одного писателя, у молодых зоологов, в одной учительской группе и у одной меценатки» [7]. Вокруг кабаре возникали смешанные, метисные формы. Скрещение салона и кабаре дало театр на «Башне» Вячеслава Иванова. Скрестив европейскую кабарежную идею с отечественной идеей дома, затрапезная коктебельская дача превратилась Дом Макса Волошина. И на башне Иванова, и в Доме Волошина шло интенсивное стирание грани между «жизнью» и «творчеством».

В театре любого типа реальная или условная рампа отделяет исполнителей от зрителей, а при разрушении эффекта «четвертой стены» рампа служит именно для того, чтобы её преодолеть, прорвать, переступить. Но если исполнители, хозяева-завсегдатаи кабаре, сидят — колено в колено — за теми же (или соседними) столиками, что и зрители-гости, то над противостоящими частями театрального зрелища нависает угроза взаиморастворения. Лишённый полюсов, театральный космос теряет внутреннее напряжение и превращается в беспросветный хаос.

И вот тогда в парижском «Ша нуар» Родольф Сали стал встречать «дорогих гостей» разнужданной грубостью, а Бриан в «Мирлитоне» довел эту грубость до предела. «Прикуси язык, корова!» — орал он на «гостя», и чем знатней, чем богаче был посетитель, тем резче издевался над ним хозяин: «А, вот и вы! Подлецы, стадо свиной! Заткните глотки!» И Маяковский в «Бродячей собаке», поднявшись во весь свой немалый рост, заявил стихами, что лучше будет в баре подавать блядям ананасную воду, чем служить

этим вот, имеющим ванну и теплый клозет... А в «Привале комедиантов», сообщал Н. Шебуев, «талантливый артист показал публике со сцены кукиш. Затем стал им жонглировать. Ловить. Бросать в публику! Номер — символический <...> Содрали с меня десять целковых. Стыдно сказать, но я заплатил. За кукиш!» [8].

Одним словом, тогда кабаре изобрело эпатаж, превратив естественную нелюбовь художника с неопределенным социальным статусом к зажиточному бюргеру и буржуа в способ неслиянного общения с ним. Родившийся в кабаре лозунг «Эпатируйте буржуа!» задал важнейший структурный признак кабарежного театра. Эпатаж четко разделяет кучку людей, собравшихся в кабаре, на тех, кто эпатирует, и тех, кого эпатируют. В известном смысле можно сказать, что «дорогой гость» кабаре для того и заплатил изрядную сумму за вход, чтобы его оскорбляли и оплевывали: нищий и гордый художник принимает подачку, но не продается. Эпатаж — единственная и необходимейшая рампа в кабарежном театре, разделяющая-соединяющая исполнителей со зрителями. Но проходит эта рампа не в реальном физическом пространстве, как в театрах иного рода, а в условном социально-психологическом пространстве, в области театрализованных отношений между постоянными и переменными участниками кабарежного действия. Тесный подвальчик кабаре незримо разделен на тех, кто имеет право эпатировать, и тех, кто может только подвергаться эпатажу.

Стихи юного Маяковского переполнены резко презрительными обращениями к сытым и благополучным, но, странным образом, никто не задумался, где, в какой конкретно обстановке поэт уличных толп мог напрямую обратиться к этому своему оппоненту. Иначе сразу стало бы ясно, что только в обстановке кабаре. «Вам, проживающим за оргией оргию», «Вашу мысль, мечтающую на размягченном мозгу», «Ваш обрюзгший жир» и тому подобное — самые кабарежные строки поэта. А с другой стороны Анна Ахматова: «Все мы бражники здесь, блудницы, /

Как невесело вместе нам» (в следующих строчках поминается роспись на стенах «Бродячей собаки»). Между этими «вы», «вам» — и «мы», «нам» проходит линия эпатажного фронта, невидимая и постоянно укрепляемая граница, рампа кабаре-театра.

Функция социально-психологической рампы, соединяющей и разъединяющей, могла реализоваться в личную роль, и неслучайно эта реализация произошла в «Летучей мыши», где зрелище тяготело к сценической площадке как таковой, следовательно, присутствовала традиционная рампа. Актёрская масса хозяев «Летучей мыши», играющая сама себя в этом театре, вытолкнула из своей среды фигуру Никиты Балиева и поручила ему роль, осуществляемую в «Бродячей собаке» условным «хозяином» и коллективно. «Хозяин» заведения стал «ведущим» вечера. Функция персонизировалась, воплотилась в актёре — появился конферансье [9]. Впоследствии, перейдя на эстраду, впитав черты концертного ведущего и чуть ли не циркового шпехштаймейстера, роль конферансье почти начисто утратила черты первородства, но продолжала свидетельствовать о значительности кабаре-театра.

Излюбленное и органическое местопребывание кабаре — подвал, своего рода театральная пещера. Погребок — с этимологическим намеком на погребение, на нездешний, иной мир кабаре. Подполье, где вершится кабаре-театр «тайное деланье». Недаром хозяева — действительные члены кабаре — составляли что-то вроде ордена: посвященные, противостоящие профанам, «гостям», «фармацевтам», как называли (кажется, не без антисемитского оттенка) внештатных посетителей «Бродячей собаки» её участники «в законе». Пещерная заглубленность кабаре порождала (вместе с другими обстоятельствами) густую мифологию, которая, вырываясь на поверхность, превращалась в легенды о кабаре.

Спуск в кабаре-театр парадоксально (а на самом деле — в полном соответ-

ствии с бриколажной логикой мифа) приводил наверх. Богемные низы, эпатурия буржуазные верхи, одерживали над ними — здесь и сейчас — театральную победу. Система «верх—низ», естественно, должна быть иной в иномирии погребенных в погребке. «Нисхождение и преобразование» — название сборника литературно-театральных эссе А. Н. Толстого — даёт точную формулу пространственно вывернутых кабаре-театральных отношений, хорошо известных автору, активисту и завсегдатаю «Бродячей собаки», «Привала комедиантов» и других кабаре [10].

В кабаре-театре становилось тесно, если собиралось сорок человек, и нельзя было повернуться, если приходило шестьдесят, — свидетельствами такого рода переполнены воспоминания современников, завязанных кабаре-театра или случайных посетителей. Кабаре ни в коем случае не гонится за обширностью помещения. Теснота служила необходимым и достаточным поводом для ограничения доступа непосвящённых, набивала цену за вход, создавала особую атмосферу (в прямом и переносном смысле слова). Максимально сближая полюса кабаре-театра, повышая напряжение между ними, душная теснота ежесекундно угрожала эпатажной вспышкой: интимность на грани скандального взрыва.

Кабаре открывается на ночь глядя, когда уже отыграли спектакли в других театрах, когда закончились вернисажи, поэтические вечера, лекции и доклады. Мотив ночной бездомности, ночной неприкаянности проходит по вывескам многих кабаре — от парижского «Шануар» до российских «Бродячей собаки», «Летучей мыши» и «Чёрной совы». Творческое время кончилось, началось время быта, но актёр может явиться в кабаре, не сняв грима; здесь, за столиком, он, возможно, и переночует. «Бродяги и артисты», по определению барда богемы Александра Вертинского, они, конечно, творят не на потребу, а исключительно для себя, но если им не платят за рукопись, то пусть платят за лицемерие сочиняющего поэта и гистрионской инер-

ции актёра. Там, наверху, художники всех жанров должны принимать навязанные им правила, но здесь, в погребке, они диктуют свои, а ежели кому не нравится, то пошел вон. Вывернутость этих правил, ночная зыбкость, миражность полухмеля, пещерная заглублённость и душная теснота превращают кабаретное зрелище в некую Фата Моргану, в сон наяву, который непонятно кому снится. Всё смутно и сомнительно: кто продавец, кто покупатель, «и кто автор, и кто герой...»

Поскольку кабаретный «спектакль» не имел никакого литературно закреплённого текста, вроде либретто, сценария или пьесы (так сказать, кабаретной драматургии), то ничего не оставалось, как только уравнивать спонтанность поведения «своих» с импровизационностью искусства. Импровизационно возникшее, кабаре стало усердно культивировать импровизационность, родственную *commedia dell'arte*, но далеко ее превосходящую. Непредсказуемость личного поведения каждого из «своих» становилось необходимой краской в общей картине кабаретного «спектакля».

В действо, идущее во всем пространстве кабаре при участии всех собравшихся, была внедрена, напомним, эстрада — сценическая площадка в собственном смысле слова. На этой площадке, приподнятой над уровнем пола или вровень с ним, давалось еще какое-то представление, демонстрирующее профессиональные, уже непосредственно к самому искусству относящиеся акты, неотъемлемую часть жизнеповедения кабаре-актеров — актеров, музыкантов, поэтов и так далее. Впрочем, спеть песню, пройти в танце или прочесть стихи можно было и не выходя на эстраду, «с места», что подтверждало слабую выделенность, «неотмеченность» сценической площадкой, лишенной к тому же рамп, перенесенной, как мы уже знаем, в совсем иные пространства.

И все это — коротко, сжато, преуменьшено по сравнению с театральными формами иных зрелищ, словно размеры представлений на каба-

ретной эстраде приведены в соответствие с размерами самого театратора, соразмерны ему. Сценического Гулливера не втиснешь в театраль-ный зальчик кабаре, но лилипутам разного роста здесь найдется место. Все, что кабаре выносило на свою эстраду, по возможности и необходимости было отмечено миниатюризацией, заданной, по-видимому, отчасти миниатюрностью зрелищного заведения, но, быть может, родственной тяге к малым формам и фрагментарности искусства модерна. Удивленными или осуждающими репликами по поводу моды на миниатюрные и фрагментарные формы полны статьи критиков начала века — вплоть до присвоения веку сомнительного и недальновидного титула «эпохи миниатюр».

Если воспользоваться цирковым термином «продажа номера», то можно сказать, что в кабаре «все на продажу» — и будто бы «обыкновенная жизнь» кабаре-актеров, протекающая во всем пространстве заведения, и профессионально выделенная сторона этой жизни, вынесенная на эстраду [11]. Нет специфически кабаре-жанров — в дело идет все. Из наличного эстрадного, сценического, концертного и выставочного репертуара большого города кабаре притягивает все, наиболее ему близкое — на основании того, что Гете называл «избирательным средством». Кабаре скорее способ поведения, чем особый, литературно репрезентируемый текст, но это поведение может осуществляться с большей или меньшей интенсивностью и закрепляться в том или ином литературно оформленном тексте. Следовало бы говорить о *кабаретности* — качестве, связанном с описанной структурой и способном выразиться в известном диапазоне.

Поэтому трудно (если вообще возможно) составить сборник «кабаретных произведений» — на манер существующих, например, сборников эпиграмм или одноактных пьес для театра миниатюр. Стихотворный экспромт и танец, шарж любой степени недружественности и малые, даже мельчайшие драматические формы, ча-

штука и песенка, ученая лекция, гастроль зарубежного бурного гения, искусствоведческое сообщение — всё впишется в программу кабаре, если только окрашено (или может окраситься) в цвета эпатажа, импровизации, кабаретной спонтанности и безответственности. Эта окраска имеет четко означенную роль — показать, что перед нами художники разных жанров, занимающиеся в нетворческом быту тем же, чем заняты они в надбытовом творчестве.

Кабаре становится инвертированным театром. Оно предстает непрерывным и последовательным рядом инверсий: низ представлен здесь как верх, ночь как день, теснота как свобода, быт как искусство (и наоборот), зрители как актеры, отдых как работа. Замкнутое как открытое, богемное как аристократическое, импровизационное как рутинное.

Кабаре — порождение большого, даже, пожалуй, столичного города, тогдашнего мегаполиса. В том виде, как оно здесь описано, кабаре могло возникнуть и существовать только при схождении многих — и притом одновременных — социальных, психологических и эстетических условий большого города. Откуда, к примеру, взялась бы богемная среда в провинциальном городке — и ее потенциальный гость, культурно ориентированный буржуа? Дефицит этих условий вел к соскальзыванию шаткой структуры кабаре в родственные или просто похожие формы.

Об этом догадывались внимательные современники кабаретного поветрия: «...По всем условиям нашей жизни, — писал А. Рославлев, — у нас еще невозможны, да пожалуй, и не нужны кабаре по типу парижских и немецких, но, мне думается, вполне осуществимы их характерные особенности» [12]. Только что создавший свое «Кривое зеркало», А. Кугель прочил: «Кабарэ как артистический и художественный кабачек, по-моему, едва ли у нас привьется. Перед таким кабарэ два пути — один непременно, в обстановке нашей жизни и наших нравов, уткнется в какое-нибудь “Аполло” с накрашенными девицами, другой непременно

приведет к театру художественной миниатюры» [13]. Так оно, собственно, и случилось, и Б. Флит категорично, хотя и преждевременно, утверждал: «А у нас на Руси кабаре — это облагороженный миниатюр...» [14].

Кабаретный век был недолог — менее двадцати лет, примерно между кануном первой русской революции и началом Первой мировой войны, с некоторым затишьем в военные годы и призрачным продолжением в годы НЭПа. Но не хрупкость структуры, да и собственно и не войны и революции стали причиной конца кабаретной эпохи. Кабаре было сокрушено растущим советским тоталитаризмом.

Через много лет после «Бродячей собаки», «Привала комедиантов» и «Розового фонаря», пережив хвалу и хулу, гибель мужа и лагеря сына, Анна Ахматова напишет «Поэму без героя» — покаяние в кабаретных грехах своей молодости. Главным грехом — по смыслу поэмы — была безответственность богемного художника, не разглядевшего сквозь насыщенную испарениями искусства и снами наяву атмосферу кабаре — грозное наступление некалендарного, настоящего Двадцатого столетия.

Официальную точку зрения выразила «Правда», центральный орган правящей партии: «...В наших советских условиях всякую богему надо брать в кавычки... богема у нас есть отрицательный, абсолютно разлагающий фактор, с которым нужно жестоко бороться и с которого — в первую голову — мы обязаны содрать “поэтический” ярлычок» [15]. — Ту богему, о которой здесь идет речь, и вправду следовало бы взять в кавычки, поскольку подразумевается свободная от государственного ангажемента, неслужащая интеллигенция, а «поэтический ярлычок» был содран с нее вместе с головой.

«Если говорить о мерах пресечения (богема. — М. П.), то проще всего было бы свободные профессии неукоснительно уничтожить, а всех неслужащих интеллигентов запереть в концентрационные лагеря или подвергнуть повальному уничтожению», — писал правовед и, говорят, ав-

тор первой советской конституции М. А. Рейснер, добавляя, впрочем: «Но идти таким путем не в интересах и не в традициях советской власти...» [16]. С интересами ученый муж явно что-то напутал, а традицию — долго ли создать? Неслужащий интеллигент, человек «свободной профессии» — свободной от административной прикреплённости к государственной машине — нонсенс для тоталитарной системы, и богема была уничтожена — либо физически, либо зачислением на государственную службу.

Советский режим смёл художественно-артистическую цыганщину, как нацистский — цыган.

Тоталитаризм и богемная вольница несовместимы, но случайно ли создатели двух самых жестоких тоталитарных систем столетия — недоучившийся австрийский художник и грузинский стихотворец из недоучившихся семинаристов — были, в сущности, выходцами из богемы с мюнхенским бирхалле и тифлисским духаном вместо кабаре?

Знаменитый фильм Боба Фосса «Кабаре» представляет последний акт кабарежной трагикомедии и, словно рамкой, ограничен в начале и в конце сопоставленными эпизодами. В пер-

вом из них случайно затесавшегося в кабаре прыщавого юнца со свастикой на рукаве скандально выставляют из заведения; во втором — зальчик кабаре сплошь заполнен господами в коричневых рубашках со свастиками на рукавах — и с ними шутки плохи. Русское кабаре ближе к французской традиции, чем к немецкой (а в фильме Фосса речь — в наших терминах и вовсе о варьете или театрике миниатюр), но его постиг такой же конец.

Опоздав к началу кабарежного вечера, конферансье Никита Балиев кокетливо разыграл извинение перед публикой «Летучей мыши»: трудно, дескать, успеть вовремя, на каждом углу «товарищи» проверяют документы... «А вам не нравится, “товарищ” Балиев?» — спросил из зала человек комиссарской наружности, и неистощимый импровизатор, неотразимый остряк Балиев впервые в жизни не нашел, что ответить. Не посмел ответить: эпатажная манера фамильярного юмора не годится для объяснений с комиссаром.

В романе Кёпена «Голуби в траве» сказано точно: кабаре кончается, когда в него входит первый штурмовик.

1. Мюрже А. Сцены из жизни богемы. — М., 1963. — С. 35. Маяковский, по-видимому, знал роман Мюрже о богеме: в его стихах и прозе — россыпь аллюзий на ее самые острые сентенции. Самоопределение юного поэта «кандидат на сажень городского морга» («Облако в штанах») — едва ли не воспроизведение приведенного у Мюрже определения богемы. Вот совпадение почти текстуральное: Шонар, центральный персонаж «Сцен из жизни богемы», кормится тем, что посещает друзей и знакомых в дни, когда у тех есть обед или заводятся деньги. «Для облегчения и упорядочения сбора подати, которую он в силу необходимости взимал с состоятельных людей, Шонар составил таблицу, где в алфавитном порядке значились все его друзья и знакомые, проживающие в том или другом районе города. Против каждого имени значилась сумма, какую можно было занять у этого человека в зависимости от его состояния, дни, когда он должен быть при деньгах, и меню, обычное для данного дома» (Мюрже, стр. 63). Ср.: «Семизнакомая система (семипольная). Установил семь обедающих знакомств. В воскресенье “ем” Чуковского, понедельник — Евреинова и т. д. В четверг было хуже — ем репинские травки. Для футуриста ростом в сажень — это не дело» (Маяковский В. Я сам // Маяковский В. Собр. соч.: В 13 т. — М., 1955. — Т. 1. — С. 23). Во всяком случае

- свое поведение поэта-богемьена молодой Маяковский строил с учетом сведений, восходящих к Мюрге.
2. *Энгель Ю.* В опере: Сб. статей об операх и балетах. — М., 1911.— С. 120.
 3. *С. К. (Княжнин?)*. Ришпен о литературной богеме // *День*. — 1913. — 12 мар. — № 68.
 4. *Блок А.* Поэты // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1960. — Т. 3. — С. 127–128.
 5. *Ходасевич В.* Рената // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь: Воспоминания. — М., 1991.— С. 7–8.
 6. История русских театров-кабаре с впечатляющей полнотой представлена в книге Л. Тихвинской «Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917» (М., 1995). Поскольку явление кабаре принадлежит истории театра в такой же мере, как истории художественно-артистического быта, Л. Тихвинская с полным основанием выпустила второе издание своей книги под названием «Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века...»
 7. *Новости сезона*. — 1914. — № 2817. — С. 9–10.
 8. *Зритель*. — 1917. — 16–17 янв. — № 90. Цит. по: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // *Памятники культуры: Новые открытия*. 1988. — Л., 1989. — С. 133–134.
 9. См.: *Эфрос Н. Е.* Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева: Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. — М., 1918.
 10. *Толстой А. Н.* Нисхождение и преображение. — Берлин, 1922.
 11. Представление о репертуаре кабаре «Бродячая собака» дает работа: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // *Памятники культуры: Новые открытия*. 1983. — Л., 1985. Скромно представленная как публикация театральных программ, эта работа — замечательная по полноте монография о знаменитом кабаре, но монография инверсированная (на кабаре манер?). То, что она дает в комментарии, должно бы составить основной текст, а предложенное в основном тексте — уйти в комментарий.
 12. *Рославлев А.* О постановках кабарэ // *Театр и искусство* (СПб). — 1908. — № 51. — С. 914 (год. паг.).
 13. *Кугель А.* Театральные заметки // *Театр и искусство* (СПб). — 1908. — № 50. — С. 893 (год. паг.)
 14. *Флит Б. (Незнакомец)*. Театральный вечер. Наброски // *Фигаро* (Одесса). — 1918. — 22 сент. (5 окт.).
 15. *Холодный Т.* Скопцы духа (На диспуте в Доме печати) // *Правда*. — 1928. — 22 мая. — № 117.
 16. *Рейснер М. А.* Богема и культурная революция // *Печать и революция*. — 1928. — Кн. 5.— С. 94.