

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-128-143

EDN QEENTR

УДК 792.075:792.7(430)

Е. Н. Пенская

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,

Высшая школа экономики,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-2469-584X

А. С. Михайленко

Высшая школа экономики,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-7290-7064

Мейерхольд и немецкие кабареисты 1910-х годов

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается генезис немецких истоков в кабаре-практике Всеволода Мейерхольда периода 1910-х годов, анализируется его профессиональный интерес к первым кабаре, возникшим в Германии в начале 1900-х, — в первую очередь к «Убербреттль» Ведекинда, Бирбаума и барона Эрнста фон Вольцогена. Эволюция кабаре-форм в творческой программе Мейерхольда прослеживается и рассматривается на материале не публиковавшихся ранее писем польско-немецкой артистки кабаре Мики Микун, сотрудничавшей, в частности, с одним из первых немецких литературных кабаре «Одиннадцать палачей», которое было открыто в Мюнхене в 1901 году. Исследуются детали историко-культурного контекста, в котором существовали немецкие и русские кабаре первой трети XX века. Особое внимание в статье уделяется русско-немецкому культурному трансферу: перенесение на русскую почву уже закрепившегося в Европе формата театров миниатюр было невозможно без выработки уникального поэтического языка и репертуара. Прослеживается зарождение замысла Мейерхольда создать и открыть первые кабаре в России, первые попытки воплощения и постоянная модификация, доработка, совершенствование литературного репертуара первых русских кабаре и привлечение опыта немецких артистов — в первую очередь Мики Микун и Ганса Штрика (с которым Микун зачастую выступала дуэтом). Рассматривается и понятийная специфика, в том числе разделение концепций «кабаре» и «сверхподмостков»: разводимые в понимании Мейерхольда на два разных формата, каждая концепция предполагала разработку уникального театрального языка и репертуара.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мейерхольд, Мика Микун, кабаре, Германия, Ведекинд, художники, театральная лаборатория.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-128-143
EDN QEEHTR
УДК 792.075:792.7(430)

Elena N. Penskaya
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Higher School of Economics,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-2469-584X

Alina S. Mikhailenko
Higher School of Economics,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7290-7064

Meyerhold and German Cabaret Actors of the 1910s

ABSTRACT

This article explores the origins of German influences on Vsevolod Meyerhold's cabaret practice during the 1910s. It analyzes his professional interest in the early cabarets that emerged in Germany in the early 1900s, particularly the *Überbrettel* created by Wedekind, Birnbaum, and Baron Ernst von Wolzogen. The evolution of cabaret forms within Meyerhold's artistic program is traced and examined through previously unpublished letters from Polish-German cabaret actor Mika Mikun, who collaborated with one of the first German literary cabarets, *The Eleven Executioners*, which opened in Munich in 1901. The article investigates the historical and cultural context in which German and Russian cabarets of the early 20th century existed. Special attention is given to the Russian-German cultural transfer: the adaptation of the established European cabaret format to Russian soil, which required the development of a unique poetic language and repertoire. The article traces Meyerhold's conception and initiation of the first cabarets in Russia, his initial attempts at realization, and the ongoing modification, refinement, and enhancement of the literary repertoire of these early Russian cabarets. This includes the involvement of German actors, particularly Mika Mikun and Hans Strick, with whom Mikun often performed in duet. The article also considers the conceptual specificity, including the distinction between "cabaret" and "super theatre": Meyerhold's understanding divided them into two different formats, each requiring the development of a unique theatrical language and repertoire.

KEYWORDS

Meyerhold, Mika Mikun, cabaret, Germany, Wedekind, actors, theatrical laboratory.

Тема кабарежной культуры в российской гуманитарной науке, в театроведении, историко-филологических исследованиях разрабатывается примерно два десятилетия. При этом очевиден компаративистский дисбаланс: немецким аналогам уделяется меньше внимания по сравнению с иными европейскими традициями, прежде всего французскими. Однако практики Мейерхольда-кабаретиста, сложившиеся в «Лукоморье» и «Доме интермедий», достаточно хорошо описаны. Как известно, интерес Мейерхольда к кабарежным экспериментам, в рамках которых апробировалось обращение к стилистике марионеток, маске, балагану, предполагал лабораторные поиски нового языка, создание нового репертуара для театров малых форм, новых способов коммуникации со зрителем. При кажущейся очевидности генезиса кабарежных практик Мейерхольда некоторые детали нуждаются в уточнении, и прежде всего их немецкие истоки, воплотившиеся в сложной амальгаме символистской гофманианы и пристальном внимании к первым кабаре, возникшим в Германии в начале 1900-х, — к «Убербреттль» Ведекинда, Бирбаума и барона Эрнста фон Вольцогена. Неслучайно за год до параллельного старта «Лукоморья» и «Кривого зеркала» Холмской — Кугеля, в 1907 году, Мейерхольд поставил в Петербурге драму «Пробуждение весны» Ведекинда. Проследить некоторые детали эволюции кабарежных форм помогают, в частности, неопубликованные эпистолярные документы, обнаруженные в фонде Мейерхольда Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ).

Напомним, что кабаре представляет собой синтез разных форм искусства и быта артистической богемы. Как правило, создание кабаре связано с определенным местом в городе, где располагается развлекательное заведение, предлагающее целый репертуар возможностей проведения досуга. Обязательным элементом в нем является гастрономическая часть в сочетании с художественной пародийно-сатирической программой. При всем разнообразии и импровизационном характере составляющих она имеет структурированный сценарий и включает музыкальные миниатюры, исполнение песен, одноактных пьес, скетчей, пантомим, танцевальных номеров, объединенных выступлением конферансье.

В европейской истории расцвет кабаре, как мы знаем, пришелся на переломную эпоху второй трети XIX века — начала Первой мировой войны. На фоне апокалиптических настроений развлекательность кабарежных форм обрела острый характер и во многом стала квинтэссенцией языка ожиданий *fin de siècle*.

Как известно, феномен кабаре в контексте европейской развлекательной культуры во многом ассоциируется с французской традицией, эпицентром которой стал парижский Монмартр. Эстетика театров малых форм достаточно быстро распространилась, повлияв на многие сферы искусства. Такое доминирование французских корней в генезисе кабарежной культуры достаточно хорошо изучено; последнее двадцатилетие XXI века отмечено также и возросшим вниманием к развитию и распространению кабаре в России начала XX века. В немногочисленных работах театры миниатюр рассматриваются

в рамках истории повседневности Серебряного века [1]. Исследуется генезис кабаре-театра [2], особенности его становления, формирования репертуара [3], а также взаимоотношения с потенциальной аудиторией [4]. Немецкие же кабаре-практики не так часто попадали в фокус исследований, уделявших особое внимание соотношению характерных черт кабаре со своеобразием культурной ситуации, отмеченной переживанием кризиса представлений об искусстве. [5].

Несмотря на то, что появились кабаре именно во Франции, известно, что при создании подобных театров в России, например, А. Кутель и З. Холмская, равно как и В. Мейерхольд, ориентировались по большей части именно на немецкую традицию, находя ее более близкой русскому пониманию (в том числе относительно формата, стремясь сделать кабаре более близким к богемному салону). Летом 1906 года Мейерхольд познакомился с книгой Г. Фукса «Театр будущего». Георг Фукс (1868 – 1949), немецкий режиссер и театральный теоретик, один из создателей Мюнхенского Художественного театра (1907 – 1908), отрицал натурализм, литературность в театре, доминирование драматургии. Вместе с архитектором М. Литманом, художником Ф. Эрлером и другими он организовал Мюнхенский Художественный театр, существовавший под его руководством один сезон (1907/08). В теоретических работах «Сцена будущего» (1904), «Революция театра» (1909, пер. на рус. 1911) Фукс обосновал свои художественные принципы. Он считал, что традиционный театр устарел, переживает кризис. Предлагал перенести в театр принципы импрессионистской живописи. Ведущей фигурой в театре, по мнению Фукса, является художник. В книге «Революция театра» есть глава, посвященная варьете, которая была особенно созвучна поискам Мейерхольда.

Г. Фукс видел будущее за «маленькими театрами», возникшими под влиянием мюнхенской художественной культуры. Он анализировал марионеточный театр Поля Брана — для него изготавливали декорации и костюмы известные художники, сценографические решения которых рельефно выделяли фигуры кукол. «Искусство управлять фигурами доведено здесь, согласно старомюнхенским преданиям, до высоты, заслуживающей уважения, пожалуй, не меньшего уважения, чем техника выдающегося пианиста. В высшей степени благоприятно отразилось влияние мюнхенской художественной школы и на театр теней, тоже являющимся одной из вариаций театра варьете... <...> Драматург, пишущий пьесы для театра теней, должен быть настоящим артистом, должен уметь мановением руки создавать ярчайшие эффекты, должен обладать способностью ошеломлять легкостью и грациозной простотой своего жонглерства. <...> Своеобразная обстановка варьете, где зрители ужинают во время исполнения, непринужденно болтают, курят, создает совершенно особенную атмосферу, невозможную ни для какого драматического театра. Тот будущий тип зрительной залы, который еще следует найти для театра варьете, должен будет соединять в себе все условия элегантного ресторана с особенностями ярусного театра» [6, с. 220–234]. Для Фукса первостепенно сопротивление литературности. Владение

техникой, в том числе виртуозно разработанной пластикой телесности, является тем главным условием, техническим инструментом азартной полемике, которую ведут «маленькие театры» со старой громоздкой машинерией. Тезисы Фукса стимулировали Мейерхольда на внутреннюю перестройку структуры театрального зрелища. Оно становилось осознанно архитектурным. Фукс впервые повернул мысли Мейерхольда от задач оформления к проблеме самой сценической площадки, что неизбежно влекло иные принципы работы со зрительским восприятием по сравнению с бытовым, психологическим театром [7, с. 83]. Внимание Мейерхольда к кабаре находилось в русле тех же исканий.

Но всерьез история Мейерхольда-кабаретиста, можно сказать, начинается с создания им «Лукоморья»¹ — театра миниатюр, который задумывался как своего рода аналог немецкого кабаре “Überbrettl” («Сверхподмостки»), открытого Эрнстом фон Вольцогеном в 1901 году в Берлине. Важно при этом оговорить, что понятия «сверхподмостки» и «кабаре», ключевые для Вольцогена, отнюдь не были для Мейерхольда синонимичны, однако об этом чуть позже. Согласно замыслу, «Лукоморье» должно было выполнять и другие функции работы с публикой, обустроить место обитания богемы, чтобы объединить под своей крышей «художественную элиту» Санкт-Петербурга [8, с. 242], и в то же самое время стать площадкой театральных экспериментов, основанных в первую очередь на малых и коротких формах. Параллельно, в том же 1908 году, Мейерхольд работает над статьей “Variétés, Cabaret, Überbrettl” [9, с. 250] и переводит предисловие к книге Э. фон Вольцогена «Пестрый театр» (“Buntes Theater”) (предисловие написано К. фон Левеццофом, книга была издана в 1902 году [10, с. 21]). Обе работы остались незавершенными, однако необходимо обратиться к ним, чтобы проследить формирование, а затем и попытки воплощения кабаретных замыслов Мейерхольда.

Все три феномена, обозначенные в названии мейерхольдовской статьи, — варьете, кабаре и сверхподмостки — хотя и кажутся понятийно близкими, на самом деле концептуально разграничены. Так, например, можно обнаружить, что “Überbrettl” олитературил “Variétés”. В его работе было больше уместований, чем непосредственности, первобытности, земли <...>. Кабаре же, по сути своей, должно стать чем-то вроде золотой середины, призванной совмещать оба этих аспекта: эстетику варьете с ее “первобытностью”, приземленностью и в то же время некую высокую литературность, характерную для “сверхподмостков» [8, с. 251].

Тем не менее необходимость существования и развития «...искусства Variétés» становится к началу XX столетия совершенно очевидной: каноническое искусство большой сцены с его “тяжеловесным и высокопарным исполнением» [8, с. 252] начинает устаревать и требует уступить место формам более коротким, динамичным — «ярким и кратким». Особенно важен здесь

¹ «Лукоморье» было открыто в 1908 году в Санкт-Петербурге на Литейном, 42 (в помещении находившегося там же Театрального клуба).

сделанный Левеццофом акцент: тенденция эта обусловлена вовсе не «оскудением духом» публики, а прежде всего ускорением мирового темпа. «Нам не хватает времени!» — утверждает Левеццоф, ведь «великие открытия и всевозможные перевороты в жизни духа и техники прошлого столетия снова ускорили темп мирового пульса» [8, с. 253]. Кроме того, катарсис можно вызвать и лапидарным, но вместе с тем глубоким форматом, в том числе с постоянным контрастом: беглым и даже резким переключением между сильнейшей трагедией («но без растянутости») и резкой сатирой; все это может перемежаться с «народными песенками» и «пляской серпантин». Иными словами, основной потенциал Variétés кроется (и, кажется, именно эта точка зрения особенно близка Мейерхольду) в еще недооцененной силе кратких театральных форм, способных оказывать отнюдь не меньшее воздействие на аудиторию, нежели искусство классическое. Наряду с этим особенное место отводится здесь и социальному аспекту, поскольку на театры малых форм возлагается еще одна функция — демократизация художественных процессов, «сглаживание социальных спаек», поскольку эта форма искусства принадлежит (и нацелена) на четвертое сословие. Искусство классическое было и оставалось по большей части элитарным; Variétés же, равно как и сверхподмостки, общественную иерархию стирали.

Все эти принципы, сформулированные Левеццофом в предисловии к «Пестрому театру», очевидно, находили отклик и у Мейерхольда в его стремлении перенести все эти детали на русскую почву, создавая подобный театр. Отчасти идея Variétés была воплощена в «Лукоморье»; это событие сопровождалось вниманием прессы, газетно-журнальными статьями и заметками («Слово», «Русь», «Речь» и другие), авторы которых отмечали, что форма и репертуар представляемых публике театральных вечеров «Лукоморья» создавались именно «по образцу немецких “Überbrett!”». В нем была и пародия на ницшеанские настроения, и амбициозность заявлений, и черный юмор, и смесь музыки, литературы, танца, и блестящий состав участников, действующий в сжатом пространстве сцены. К организации кабаре «Лукоморье» Мейерхольд привлек сливки художественного мира 1900–1910-х годов: на афише значились имена литераторов А. Аверченко, А. Блока, Л. Андреева, А. Куприна, А. Ремизова; художников Л. Бакста, М. Добужинского, А. Головина, К. Сомова, И. Билибина, А. Бенуа; актеров Ю. Юрьева, Ю. Озаровского, К. Варламова, балетмейстера М. Фокина и многих других. Зрители увидели триллер на основе повести Эдгара По, петрушечный раешный номер, театральную пародию, в которой играл великий комик Варламов, и еще несколько миниатюр. Одновременно рядом открылось и «Кривое зеркало»: в одном из анонсов, освещавших дебюты этих театров, вновь можно видеть терминологическое и содержательное разделение «сверхподмостков» и «кабаре». В этом условном соперничестве ожиданий первенство все-таки принадлежало «Лукоморью». «Кривое зеркало» заранее уступало в предпочтениях зрительской аудитории и критики.

В реальности, однако, премьера «Лукоморья» принесла разочарования: отзывы критиков были в основном скептическими, недоумевающими, про-

хладными и даже негативными, поскольку новому театральному формату не удалось пока избавиться от внутренней несбалансированности, тяжело-весности, которая была присуща каноническому искусству, и потому представленная программа оказалась перегружена. Это означало, что первая кабаре-проба — «театр исканий» Мейерхольда — пока не обрела свою нишу. Очевидно, что «немецкая прививка» кабаре-роста, перенесение немецкой кабаре-стилистики на русскую почву оказалось задачей гораздо более комплексной и сложной, чем могло показаться сначала, и потому требовало новых экспериментальных подходов, выработки и утверждения совершенно особенного театрального языка, который мог бы существовать на русской сцене и находить живой отклик у русской публики.

Подобная неудача вовсе не охладила Мейерхольда. Он продолжал поиски, и сохраняется его пристальное внимание к сценическим экспериментам артистов кабаре в Германии и России в начале XX века. Так, например, в 1910 году в Петербурге открывается кабаре «Черный кот» (чье название, несомненно, отсылает нас к одноименному парижскому театру) под руководством В. Азова (В. А. Ашкинази) и Ганса Штрика.

Немецкий шансонье Штрик несколько лет сотрудничал с мюнхенским кабаре «Одиннадцать палачей» (“Elf Scharfrichter”, открытым в 1901 году и приобретшим известность первого политического кабаре Германии) и часто выступал дуэтом со своей партнершей — полькой Микой Микун.

Одним из свидетельств творческого общения Мейерхольда с артисткой мюнхенского кабаре являются письма, написанные Микой Микун в 1910 году на немецком языке и адресованные Всеволоду Мейерхольту. Нам показалось полезным пристально взглянуть на этот эпизод, вроде бы мимолетный, проходной, случайный, частный, однако достаточно информативный, прочитать и прокомментировать контекст, стоящий за этими односторонними репликами-записками, адресованными художницей режиссеру.

Оба письма датированы одинаково, правда, точная дата, 13 февраля 1910 года, присутствует лишь в одном из них. Тем не менее можно предположить, что хронологически письма следуют друг за другом и были написаны в один короткий промежуток времени. Об этом свидетельствует и ряд физических характеристик этих документов: почерк и специфическое написание букв d, p, k, l, а также использованная при написании бумага — в обоих случаях желтоватая и одинакового качества. Нельзя не обратить внимание и на то, как идентично выглядит подпись Мики Микун: “Mika Mikun”; как удалось обнаружить, в разных источниках наблюдаются вариации в написании этой фамилии, а в данном случае подпись характерна скорее для немецкоязычного языкового поля. Краткие послания Мейерхольту дают возможность оказаться за кулисами, словно бы заглянуть в щелку, замочную скважину и восстановить отдельные детали не только, возможно, интенсивных творческих пересечений, но и ощутить общий пульс кабаре-лаборатории. Одно из писем передает это волнение поиска [9]:

Пятница, 1910 год

Столярный переулок, 6, к. 54

Многоуважаемый господин,

Вероятно, Вам будет интересно увидеть кое-какие нечеткие (в плохом качестве) фотографии моих марионеток.

К сожалению, уже тогда, в первый вечер премьеры «Черного Кота», против моей воли была проведена и представлена публике импровизированная репетиция, которая, конечно, обречена была провалиться, поскольку кукольники не смогли приехать, и все было еще совсем не готово (спектакль был совсем сырым/не готов).

Между тем театр не стоит на месте, так что я хочу в скором времени все-ррез заняться этим на сцене. Вы были так любезны, что пообещали дать ценный совет, я была бы Вам за это очень благодарна. Я убеждена, что отличные результаты могут быть достигнуты, только благодаря художественной добросовестности.

Позвольте мне выразить этим письмом небольшую просьбу: я только что услышала о завтрашнем (субботнем) эксперименте, который меня очень заинтересовал, и я не могу не спросить Вас, смею ли я злоупотребить вашей благосклонностью и попросить два билета? Я буду свободна завтра после обеда, так что прошу Вашего швейцара прислать мне ответ.

Безмерно благодарна,

Мика Микун².

Здесь Микун упоминает некий эксперимент, связанный с кукольным (марионеточным) представлением, которое состоялось «в первый вечер премьеры “Черного кота”». В ежедневной петербургской газете «Обозрение театров» (выходившей с 1906 по 1918 год) можно обнаружить упоминание об открытии «литературно-художественного кабаре под управлением В. Азова и Ганса Штрика»; анонс этот датируется датой выхода номера газеты, то есть 10.02.1910 (№ 988)³, и содержит краткое описание предстоящей программы, где среди прочего опубликовано уведомление о том, что «готовится театр марионеток». Такая информация проходит практически во всех материалах, на этом сделан акцент и в более раннем номере газеты: «В программу нового кабаре, стремящегося стать маленьким храмом интимного искусства, входят сатиры, карикатуры, песни, chansons, сатирические сцены и театры марионеток с чрезвычайно разнообразной программой». Марионеточные представления составляли ранний репертуар «Черного кота»⁴, что, в свою очередь, дублирует и продолжает опыт «Одиннадцати палачей» в Мюнхене: практически с момента основания этого кабаре с ним сотрудничал Вальдемар Хекер (родился 12 октября 1874 года в Висбадене, Германия), немецкий скульптор и живописец, учившийся в Кенигсберге, Дюссельдорфе и Лондоне, а затем сотрудничавший с французским “Cabaret de l’âne rouge”.

2 Письма Мики Микун (Mika Mikun) В. Э. Мейерхольду: [на немецком языке] // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1999.

3 Обозрение театров. 1910. № 988. С. 18.

4 Там же. С. 20.

Известный благодаря своим кукольным спектаклям и театру теней, в 1901 году Хекер присоединился к создателям «Одиннадцати палачей», и уже в премьерной апрельской программе был представлен его кукольный спектакль по пьесе Вилли Рата «Прекрасная семья» (“Die feine Familie”) [11, р. 17]. Согласно немецким источникам, «этот спектакль представлял собой политико-сатирический гротеск, в котором в оркестровой яме театра играли марионетки, высмеивающие нынешнюю борьбу колониальных держав Китая и Южной Африки и соперничество европейских государств между собой в борьбе за мировое господство»⁵ [11, р. 19]. После того как в 1904 году «Одиннадцать палачей» фактически перестали существовать, Хекер выступал в самых разных кабаре Мюнхена и Берлина с марионеточными представлениями и театром теней (так, например, есть свидетельства его сотрудничества с берлинским кабаре “Schall und Rauch”).

Итак, открытие «литературно-художественного кабаре “Черный кот”» состоялось в среду, 10 февраля 1910 года, следовательно, тогда же и был представлен публике тот самый марионеточный спектакль (не имевший, судя по письму Мики, особенного успеха). Логично предположить, что приведенное выше письмо Микун могло быть написано ею практически сразу после прошедшей премьеры, 12 февраля 1910 года, в пятницу: это указано и в самом начале послания: “Freitag, 1910”. Здесь же Мика предлагает Мейерхольду выслать ему фотографии своих марионеток и вместе с тем просит два билета на некое представление, которое состоится «завтрашним субботним вечером». В чем состоит суть просьбы?

Можно предполагать, что речь здесь идет о постановке «Венецианского купца» в Александринском театре — кажется, Микун обращается к Мейерхольду с просьбой о билетах, поскольку он играл принца Арагонского. И об исполнении этой роли оставила весьма подробные воспоминания актриса Валентина Веригина:

Такова была судьба одной из самых удачных ролей Мейерхольда. Чтобы не возвращаться к нему, как к актеру, скажу заодно об исполнении им роли принца Арагонского («Венецианский купец» Шекспира).

Впервые Мейерхольд играл эту роль в 1898 году в Художественном театре, затем в Александринском при возобновлении «Венецианского купца» в 1909 году. Я видела его в 1913 году. Принц Арагонский кажется мне лучшей ролью Всеволода Эмильевича, и не досадно ли, что им-то и закончил он свою актерскую деятельность. Юмор, театральность, первоклассное мастерство, оригинальность и необычайный блеск исполнения приводили в восторг даже враждебную режиссеру публику. Как только принц Арагонский, сопровождаемый свитой, появлялся на сцене и все время, пока он шел вдоль колоннады в глубине, аплодисменты зрительного зала не смолкали.

⁵ Нем.: “Bei diesem Stück handelte es sich um eine politisch-satirische Grotteske, die, mit Stockpuppen im Orchestergraben des Theaters gespielt, das aktuelle Treiben der Kolonialmächte in China und Südafrika sowie die Konkurrenz der europäischen Staaten untereinander im Kampf um die Weltmachtstellung verspottete”.

В особой грации, в важности шествующего принца было что-то невероятно смешное, при том, что Мейерхольд как бы не имел никакого намерения смешить. Лицо его было серьезно, и глаза смотрели сосредоточенно куда-то в пространство, точно вопрошая судьбу. Чтобы получить руку Порции, принцу Арагонскому надлежит выбрать из трех шкатулок именно ту, в которой заперт портрет красавицы. Он выбирал, размышляя и философствуя вслух, и все его движения напоминали движения марионетки.

Артист нисколько не подчеркивал марионеточность, он был реальным человеком. Это был совсем особый прием игры — одного плана с Пьеро в «Балаганчике», но гораздо менее условный. При виде смешного рыцаря в серебряных латах, с угловатыми, но элегантными движениями, верилось, что такое существо можно встретить и в действительности. Несмотря на наивную глуповатость, у него был определенный шарм. После того как принц неудачно выбрал ящик, в котором вместо портрета красавицы оказалась ужасная рожа, его смущение и разочарование было выражено такими потешными интонациями и движениями, что в зрительном зале не смолкал хохот. Великолепный уход с гордо поднятой головой вызывал гром рукоплесканий. Об актере Мейерхольде в этой роли лучше всего сказать словами Жюль Жанена, писавшего о Дебюро: «Найдите мне человека, у которого было бы столько буффонного вдохновения, столько оригинальности и глубины таланта, которому присуще такое очарование глупости... Постучитесь в двери всех театров и извлеките оттуда хоть одного актера более тонкого, более остроумно нелепого, более истинного артиста!» После успеха в роли принца Арагонского Мейерхольд будто нарочно перестал играть. Мне кажется, он не сознавал своих возможностей. Он не верил в себя — актера так, как верил в себя режиссера. Между тем в ролях Пьеро и принца Арагонского Мейерхольд был ни на кого не похожим, истинным артистом [12, с. 178].

Возвращаясь же к письмам Микун, важно сказать, что второе письмо несколько более короткое, однако оно уже точно датировано: 13 февраля 1910 года.

Многоуважаемый господин,
Примите тысячи моих извинений, что я до сих пор не вернула изображения!
Я была так занята все это время, что задержалась с отправкой.
Еще раз сердечно благодарю Вас за вашу любезность и выражаю вам свое
бесконечное уважение.
Безмерно благодарна,
Мика Микун⁶.

Кажется, что оно служит логическим продолжением предыдущего: в частности, Микун приносит извинения за то, что изображения (вероятно, те самые фотографии марионеток, о которых говорилось в первом письме) до сих пор не отправила.

⁶ Письма Мики Микун (Mika Mikun) В. Э. Мейерхольду: [на немецком языке] // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1999.

Нельзя, однако же, не сказать несколько слов и о самой Мике Микун. Мика Каролина Микун (Mika Karolina Mickun) родилась 8 сентября 1886 года в Варшаве, в семье владельца керамической фабрики. Эта, казалось бы, незначительная биографическая деталь на самом деле окажется в судьбе Микун ключевой, и значительная часть ее жизни будет связана не только с театрами кабаре, но и непосредственно с керамикой. Любопытно, что известность она получила по большей части именно как скульптор, художник и керамист и лишь изредка упоминалась в качестве артистки театров миниатюр. Итак, полька по происхождению, Микун проживала некоторое время сначала в Париже, где присоединилась к мастерской Эмиля Антуана Бурделя, ученика Родена; здесь она создавала как скульптуры, так и фигуры из керамики. При этом отмечалось, что керамические ее изделия вовсе не производили впечатления “ceramicznych bibelotów” [19], то есть «керамических безделушек», с которыми мог бы ассоциироваться этот материал: каждая из работ Микун представляла собой не просто полноценную скульптуру, но, безусловно, обладала и художественной ценностью (“Frau mit Turban”). Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что именно скульптурные работы принесли Мике Микун славу и широкую известность. В этой связи особенно примечательным оказывается тот факт, что позднее, во время кабарежных гастролей, саму художницу нередко представляли как непосредственную ученицу Родена (что, кажется, не совсем соответствовало действительности).

Выставки работ Микун регулярно проходили в парижских салонах, а в 1928 году она отправилась с ними в своего рода турне по Соединенным Штатам, ее работы можно найти в каталогах экспозиционных центров и художественных галерей Буффало, Нью-Йорка и Сан-Франциско.

Достаточно значимым оказывается 1937 год — именно тогда Мика Микун представляет Польский павильон на Всемирной выставке (Экспо) в Париже, а в послевоенные годы она посвящает себя в основном созданию керамических украшений, которые сегодня нередко выставляются на продажу на американских аукционах и в то же время являются частью экспозиции в том числе Национального музея Варшавы (здесь Мика Микун неизменно ассоциируется с польским ар-деко).

При поиске сведений о Микун приходится учитывать особенности транслитерации ее фамилии: так, например, сама она предпочитала подписываться за границей на французский манер — Mikoun, в то время как польское написание выглядит несколько иначе — Mickun. Однако пресса нередко изменяла фамилию художницы, из-за чего можно встретить еще несколько вариантов транслитерации: Mikun, Mickoun. Таким образом, нам известно как минимум четыре варианта написания фамилии Мики Микун (Mickun, Mikoun, Mickoun, Mikun), каждый из которых связан с той или иной страной. Например, Mikoun встречается в основном в американской прессе, а Mickun в польской. Два же остальных варианта представляют собой польское написание и то, как подписывалась сама Мика.

Кабаре также присутствовало в жизни Мики Микун и занимало в ней отнюдь не последнее место. Точкой отсчета и самым ранним упоминанием этого аспекта ее жизненного пути можно считать 1902 год, когда шестнадцатилетняя Мика гастролировала по Брюсселю, Амстердаму и Парижу в качестве кабаретистки. При этом в творческих кругах Микун была известна прежде всего как артистка мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей», с которым она гастролировала и на родине: так, можно найти приглашение, адресованное постоянным гостям краковского кабаре «Зеленый шарик» (“Zielony balonik”) и анонсирующее гастрольный спектакль артистов «Одиннадцати палачей»: Мики Микун и Ганса Штрика (январь 1909 года, оригинал хранится в Национальном музее Кракова). Несколько позже, но все в том же январе 1909 года «Зеленый шарик» отправляет предложение другому не менее известному кабаре Кракова — «Яме Михалика» (“Jama Michalika”) — посетить творческий вечер Ганса Штрика и Мики Микун (оригинал хранится в Национальном музее Кракова). И здесь Микун и Штрик вновь фигурируют именно как артисты «Одиннадцати палачей».

Культурные и творческие их связи, однако, не ограничивались только Европой: известно, что Микун и Штрик нередко бывали с гастрольями и в театрах миниатюр дореволюционной России, в частности выступали в санкт-петербургском кабаре «Летучая мышь». Опубликованный в 1910 году в России сборник «Черный кот», репрезентующий литературный репертуар одноименного кабаре, позволяет увидеть его компилятивный характер, переводы пьес «Одиннадцати палачей», поскольку значительная часть текстов, опубликованных на страницах сборника (в переводе с немецкого), составляла и репертуар «Одиннадцати палачей» в разные годы существования этого театра. Само же открытие «Черного кота» в Санкт-Петербурге послужило своего рода отправной точкой для появления в дореволюционной России кабаре-театров. Важнейшей деталью оказывается и то, что открывался и работал «Черный кот», как уже было сказано, под руководством одних и тех же лиц (в том числе Ганса Штрика), и это подтверждает тезис о дублировании, некоем двойничестве мюнхенских «Палачей» и петербургского «Кота». Достоверно известно и о тесном сотрудничестве Микун с другим петербургским театром малых форм — «Кривое зеркало». Гастрольная история Микун в «Кривом зеркале» начинается, судя по всему, с 1909 года. Так, впервые упоминание Мики Микун встречается на страницах сорокового номера журнала «Театр и искусство», где была опубликована посвященная «Кривому зеркалу» критическая заметка. Примечательно, что здесь всплывает та самая легенда, о которой говорилось выше, — Микун атрибутирована как «одна из любимых учениц Родена»: «В отдельных номерах наши старые талантливые знакомые: госпожи Озаровская, Абрамян и господин Икар. Есть и два новых иностранных номера, о которых не лишне сказать несколько слов. Это — г-жи Мика Микун и Ав. Брендель. Оба они сотрудники знаменитого (ныне покойного) мюнхенского театра — “кабарэ”, (по неудачной терминологии), основанного Фр. Ведекиндом — “Elf Scharfrichter”. Г-жа Микунь — скульпторша

и художница, одна из любимых учениц Родена, “рисует” музыку — Моцарта, Рубинштейна, Оффенбаха, давая ритмическое совпадение и вместе художественную иллюстрацию. Г. Брендель поет песенки Ришпена, Веденкинда и свои собственные. Это типичный талантливый представитель так называемого немцами — “Kleine Kunst”, в отличие от “большого” искусства больших театров»⁷. Обозначена тут и творческая «прописка» Микун в «ныне покойном» мюнхенском театре «Одиннадцать палачей». Кабаре закрылось в 1904 году — оно было распущено в связи постоянными финансовыми проблемами и непогашенными долгами.

Именно некие «музыкальные карикатуры», то есть картины, создаваемые Микун на сцене в такт музыкальному сопровождению, становятся своего рода ее визитной карточкой в мире кабаре⁸. Любопытно, что в 1910 году на страницах пятнадцатого номера журнала «Рампа» можно встретить рисунки Микун: своего рода иллюстрации к заметкам о театре.

Буквально через месяц, в тридцать первом (ноябрьском) номере журнала «Рампа и жизнь» (1910 года), публикуется заметка В. База, освещающая программу «Кривого зеркала», «вызывающую взрыв хохота»: «Из остальных сцен и номеров — безусловно лучшее: простонародные сказки, характерно исполняемые г. Озаровской, типично загримированной крестьянкою “Дарьей Семеновой” и новых художественно “ритмические карикатуры”, исполненные Микой Микун, из коих две: “Страшная история Азры” (муз. Рубинштейна) и “В погоне за успехом” (Л. Андреев и три сестры: Александра, Анфиса и Ниночка) вызвали много оваций. Зал был почти полон»⁹.

В 1910 году «Рампа и жизнь» продолжает следить за выступлениями Мики Микун, и благодаря описаниям можно отчасти реконструировать ее номера, а также реакцию зрителей. Они неизменно пользовались особенной популярностью и успехом, что не в последнюю очередь подкрепляется мифом о ее принадлежности школе Родена: «В “Кривом Зеркале” большим успехом пользуются выступления г-жи Мика Микун. На громадных листах бумаги она чертит смелые, в такт музыке, карикатуры. Неожиданно линии под рукой ее вяжутся в широкий рисунок, грации, то кэк-уок или канкан. В ее исполнении много

милого юмора. Микун — талантливая скульпторша, она занималась в Париже у Бурделя и гениального Родена»¹⁰.

Тогда же «Рампа и жизнь», информируя о скором открытии нового кабаре в Петербурге, так анонсирует выступления Мики Микун вместе с «немецким импровизатором-шансонье» Гансом Штриком: «Группа литераторов и артистов открывает на днях второе “кабаре” — “Черный кот”, в котором выступают знакомые уже Петербургу: немецкий импровизатор Chansonier Hans Strich, художница-моменталистка Мика Микун¹¹. Пока новое “кабаре” примывает к “Товариществу труппы Литейного театра”»¹².

Короткие письма Мики Микун, адресованные Мейерхольду, любопытны тем, что они позволяют найти ключи

7 *Театр и искусство*. 1909. № 40. С. 16.

8 *Обозрение театров*. 1910. № 989. С. 23.

9 *Баз В. Хроника // Рампа и жизнь*. 1910. № 31. С. 20.

10 *Рампа и жизнь*. 1910. № 15. С. 7.

11 *Имя приведено с опечаткой*.

12 *Рампа и жизнь*. 1910. № 7. С. 13.

к реконструкции повседневности театров кабаре 1910-х годов, подтвердить, а может быть, заново осмыслить «густоту» и разнообразие этой кабаретной среды, а самое главное, увидеть изнутри тогдашнюю вовлеченность Мейерхольда в эти процессы. Для него они не просто стали питательной почвой экспериментальных поисков, локализованных во времени, но и в каком-то смысле являлись фундаментальной основой, на которой в дальнейшем строился его театр. Думается, встречи с Микой Микун, их взаимное внимание и интерес друг к другу в 1910 году (отсутствие источников не дает нам достаточных оснований судить о том, было ли продолжение этих контактов) позволяют, с одной стороны, расширить и уточнить круг его собеседников, а с другой, различить некий внутренний рисунок кабаретных практик и представить коллизии рождения нового поэтического и театрального языка, необходимого для укоренения театров малых форм на русской почве. Мика Микун появилась в пространстве Мейерхольда как персонаж кабаре — немецкого, гофмановского мира, с самого начала пути привлекавшего Мейерхольда [13], — и одновременно художник, изготавливающий персонажей, создатель спектакля «из ничего», изготовитель кукол и марионеток, фантазирующий и воплощающий свои театральные видения в режиме реального времени. Вся театральная система Мейерхольда «была связана с куклой — не с артефактом, но с ИДЕЕЙ куклы». Можно предположить, что след, оставленный Микой Микун, по крайней мере хронологически связан со становлением этой идеи и совпал с одной из ее кульминаций. Мика Микун показывала, демонстрировала наглядно в своих рисунках, на бумаге в сопровождении слова и звука, процесс перехода от замысла, мысли о марионетке к ее воплощению. Безусловно, Мика Микун — лишь только штрих, набросок, силуэт, тень в трансформациях театра, проводимых Мейерхольдом, но тень знаковая, символизирующая органичное и неизменное присутствие Германии в мейерхольдовской программе. Немецкие кабаре, перенесенные на русскую почву, оказались острой приправой и важным опытом для российского искусства эпохи модерна. Романтический гротеск, эксцентрика и актуальная политическая сатира — германский сплав — такую немецкую печать различали современники в постановках Мейерхольда, нередко упрекая его в излишнем «веянье немецкого засилья» [15, с. 168–169].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. — 527 с.
2. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918/сост. Н. Букс, Е. Н. Пенская. М.: НИУ ВШЭ, 2017. — 464 с.
3. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М.: Искусство, 1983. — 320 с.
4. История кабаре Серебряного века/сост. Н. Букс. М.: ОГИ, 2021. — 512 с.
5. Каминская Ю. В. Немецкоязычное литературное кабаре: история становления и художественное своеобразие // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. № 2. С. 31–44.
6. Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра. СПб.: Грядущий день, 1911. — 287 с.

7. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. — 246 с.
8. Мейерхольд и другие / ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. — 786 с.
9. *Wolzogen von E. Buntes Theater.* Julius Bard Verlag, Berlin. 1902. — 143 p.
10. *Wegner M. Künstlerisches Marionettenspiel im Anschluss an Theaterreform- und Kunstgewerbebewegung um 1900 // Wegner M. Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900–1945.* München: Utzverlag, 2020. S. 17–20.
11. Веригина В. П. Воспоминания / вступит. ст. С. Л. Цимбала, примеч. Т. В. Ланиной. Л.: Искусство, 1974. — 247 с.
12. Уварова И. П. Кукла Мейерхольда // *Toronto Slavic Quarterly.* 2004, vol. 9. Summer. URL: <http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/09/uvarova09.shtml> (дата обращения: 20.06.2024).
13. Титова Г. В. Э. Мейерхольд и поведенческие модели модерна. СПб.: СПбГАТИ, 2006. — 175 с.
14. Ласкин А. С. Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 165–178.

REFERENCES

1. Tikhvinskaya L. I. *Povsednevnaia zhizn teatralnoj bogemy Serebryanogo veka: kabare i teatry miniatjur v Rossii 1908–1917* [The Daily Life of Theatrical Bohemia of the Silver Age: Cabarets and Miniature Theatres in Russia 1908–1917]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. 527 p.
2. *Russkaja razvlekatelnaja kultura Serebryanogo veka. 1908–1918* [Russian Entertainment Culture of the Silver Age. 1908–1918]. Moscow: High School of Economics, 2017. 464 p.
3. Uvarova E. D. *Estradnyj teatr: Miniatury, obozrenija, mjuzik-holly (1917–1945)* [Variety Theatre: Miniatures, Reviews, Music-halls]. Moscow: Iskusstvo, 1983. 320 p.
4. *Istorija kabare Serebryanogo veka* [The History of the Cabaret of the Silver Age]. Compiled by Nora Books. Moscow: OGI, 2021. 512 p.
5. Kaminskaya Yu. V. *Nemeczkojazychnoe literaturnoe kabare: istorija stanovlenija i hudozhestvennoe svoeobrazie* [German-language Literary Cabaret: The History of Formation and Artistic Individuality]. *Izvestiya RAS: Series of Literature and Language.* 2012, vol. 71, no. 2, pp. 31–44.
6. Fuks G. *Revolucija teatra: Istorija Mjunhenskogo Khudozhestvennogo teatra* [Theatre Revolution: The History of the Munich Art Theatre]. Saint Petersburg.: Gryadushhij den, 1911. 287 p.
7. Meyerhold V. *K istorii tvorcheskogo metoda: Publikatsii. Statji* [On the History of the Creative Method: Publications. Articles]. Saint Petersburg: KultInformPress, 1998. 246 p.
8. *Meyerhold i drugie* [Meyerhold and Others]. The editor-compiler O. M. Feldman. Moscow: OGI, 2000. 786 p.
9. *Wolzogen von E. Buntes Theater.* Berlin: Julius Bard Verlag, 1902. 143 p.
10. *Wegner M. Künstlerisches Marionettenspiel im Anschluss an Theaterreform- und Kunstgewerbebewegung um 1900* [Artistic Puppet Theatre Following the Theatre Reform and Arts and Crafts Movement around 1900]. In: *Wegner M. Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900–1945* [Handbook of Artistic Puppet Theatre 1900–1945]. München: Utzverlag, 2020, pp. 17–20.
11. Verigina V. P. *Vospominanija* [Memories]. Leningrad: Iskusstvo, 1974. 247 p.
12. Uvarova I. P. *Kukla Meyerholda* [Meyerhold's Puppet]. *Toronto Slavic Quarterly.* 2004, vol. 9, summer. URL: <http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/09/uvarova09.shtml> (date of access: 20.06.2024).
13. Titova G. V. *Meyerhold i povedencheskie modeli moderna* [Meyerhold and Behavioral Models of Art Nouveau]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2006. 175 p.
14. Laskin A. S. *Igra v estetike Vs. E. Meyerholda: povody i motivy* [Game in Vs. E. Meyerhold's Aesthetics: Reasons and Motives]. In: *Meyerhold: K istorii tvorcheskogo metoda: Publikatsii* [Meyerhold: On the History of the Creative Method: Publications. Articles]. Saint Petersburg: KultInformPress, 1998, pp. 165–178.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Пенская Елена Наумовна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории, философии и литературы Российского института театрального искусства — ГИТИС, ординарный профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

E-mail: e.penskaya@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2469-584X

Михайленко Алина Сергеевна — ассистент Школы филологических наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

E-mail: amikhaylenko@hse.ru

ORCID: 0000-0001-7290-7064

ABOUT THE AUTHORS

Elena N. Penskaya — D. Sc. in Philology, Professor of The Department of History, Philosophy, Literature of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Ordinary Professor of The Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics.

E-mail: e.penskaya@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2469-584X

Alina S. Mikhailenko — Assistant of The Faculty of Humanities at The School of Philological Studies, National Research University Higher School of Economics.

E-mail: amikhaylenko@hse.ru

ORCID: 0000-0001-7290-7064

Статья поступила в редакцию: 01.07.2024

Отредактирована: 27.07.2024

Принята к публикации: 31.07.2024

Received: 01.07.2024

Revised: 27.07.2024

Accepted: 31.07.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Пенская Е. Н., Михайленко А. С. Мейерхольд и немецкие кабареисты 1910-х гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 128–143.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-128-143

EDN QEENTR

FOR CITATION

Penskaya E. N., Mikhailenko A. S. Meyerhold and the German Cabaret Actors of the 1910s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 3, pp. 128–143.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-128-143

EDN QEENTR