

ЩРИХИ ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА МЕЖДУВОЕННА КАБАРЕТНА КУЛТУРА

Надежда Стоянова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

SHORT NOTES ON THE BULGARIAN INTERWAR CABARET CULTURE

Nadezhda Stoyanova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The article focuses on the cabaret as a typical topos for European (and Bulgarian) interwar life. The cabaret culture is seen as a combination of specific gestures that present the bacchanalian freedom, the social engagement and spontaneous literary reflexivity of the interwar person. In the first part of the study Nikolay Raynov's article "The Cabaret Style" (1929) is analyzed. The object of the second part of the article are the texts of some popular cabaret songs by anonymous or famous song writers such as Stoyan Milenkov and Dzhib.

Key words: cabaret, Nikolay Raynov, Stoyan Milenkov, Dzhib, interwar culture

Кабарето е един от топосите на модерната европейска култура от края на XIX и първата половина на XX век; „художествена лаборатория“ (Апигнанеси 2004), която дава възможност за изява както на критичните и сатиричните спрямо дадено социално статукво или политическа ситуация гласове, така и на импровизаторските умения на различни артистични фигури. Историята на кабарето е неизменно свързана с възникването и развитието на различни авангардистични проекти – на кубистите, футуристите, дадаистите, експресионистите, като осигурява автентична среда за разгръщането на специфичната им спектакловост и експерименталност и провокира характерната за някои от тях пародийност и автопародийност.

Целта на настоящата статия е далеч от амбицията да разкаже за дългия път на европейското литературно кабаре, а само да попита да-

ли и по какъв начин кабаретната култура навлиза и се разгръща у нас през 20-те и 30-те години на 20. век. Добре известно е, че българският авангард възниква далеч от кабарето, което, от една страна, е резултат от традиционната въздържаност към определени проявления на развлекателната градска култура, а от друга, от факта, че в годините след Първата световна война в Европа този тип заведения започват да губят от своя артистичен потенциал поради силната си комерсиализация и масовизация (повече вж. при Апигнанеси 2004). Разграничаването от кабаретната среда, струва ми се, отнема от „спектакловостта“, от характерната авангардна „игра“ с актуалността на настоящето и същевременно намалява пародийния градус на българските манифести и художествени произведения (иначе свойствен на редица текстове на западноевропейския и руския авангард). И все пак кабарето оставя своята следа в българската култура. То не е случаен топос, а естествена среда, в която през бохемската творческа жестовост се проявява Дионисиевият дух на човека от времето между двете световни войни. В литературата от 20-те и 30-те години на 20. век кабарето присъства като хетеротопия: алтернативно флуидно пространство, което поставя под въпрос представата на субекта за самия себе си и предполага различен тип поведение. В ранните разкази на Светослав Минков и Владимир Полянов то предоставя възможност за умножаване на условните светове и игра с всекидневните „маски“ на човека. От друга страна, около десетилетие по-късно ляво ориентирани писатели като Александър Гиргинов, Хаим Бенедов, Панайот Керемедчиев, в това число и късният Георги Стаматов, превръщат кабарето в повод за създаване на множество моралистични текстове с типологично сходни сюжети, в които се осъждат градските „моди“, покваряващи невинни момичета (повече за тази литеатурна интерпретация на топоса виж при Минкова 2007). Акцентът тук обаче няма да падне върху тематизациите на кабарето в художествената литература¹, а върху онзи корпус от текстове, предимно поетични – сантиментални или пародийни, които се създават за изпълнение в кабарето и някои от които днес са дори налични в записи от 30-те и началото на 40-те години. Кабаретните песни са образци на масовата междувоенна култура, а записани и разпространявани от българското радио, те се превръщат в една от най-ранните форми на българската културна индустрия. Тяхното тематич-

¹ Част от тях съм разгледала в статията си „Кукли и социални маски“, публикувана в: *Литературата: удоволствия и предизвикателства*. Юбилеен сборник в чест на проф. д.ф.н. Милена Кирова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, 509 – 518.

но поле е широко: те засягат злободневни въпроси, коментират актуални социални типажии, но чрез различните си образии тези текстове неведнъж представят масовизацията и „криворазбраната“ интерпретация на каноничните модели за света и човека на ранния български модернизъм. А отвъд съдържателните характеристики и популяризацията на тези произведения, те са значими и като вид жестовост, представяща вакханическата освободеност, социалната ангажираност и спонтанната художествена рефлексивност на човека от периода между двете световни войни.

Кабарето като модерен топос

Макар че в България така и не се създават артистични кабарета и българският авангард страни от този тип места, животът и културата на 20-те и 30-те години носят технии дух. Топосии като „Нова Америка“, „Жасмин“, „Капернаум“, „Максим“, „Циганското кабарее“ и др. се превръщат в мода за столичния живот не само заради своята провокативна музикална програма, но и заради хедонистичния и терапевтичния си потенциал. Кабарето създава илюзията както за физическа, така и за идентичностна пълноценност на разтерзания междувоенен човек, защото сред оскъдиците на „реалността“, сред нищетата на битието той вижда себе си не просто като зрител, а като изобретател и владетел на светове – неизчерпаеми, изобилнии, прекомернии. За модерния градски човек – преситен с впечатления (Зимел 2014: 43) и капризен в изборите си – кабарето осигурява динамичното разнообразие, с което неговата невротична душа не засища, а захранва стръвността си към удоволствие и контрол.

Вероятно най-сериозната критическа рефлексия върху присъствието на това явление у нас през 20-те и 30-те години на XX век принадлежи на Николай Райнов. Не толкова мемоарите за междувоенна България, написани от различни автори, но най-вече статията му „Кабаретен стил“ (1929) дава основания да се говори за различния статут на кабарето спрямо другите развлекателнии заведения в градовете – кафенета и кръчмии. Отделнии елементи от този текст ще дадат повод да се щрихират тук някои от особеностите на топоса и преживяването в него.

Кабарето синтезира характеристиките на модерното градско живеене, което се проявява в един стил, който според Николай Райнов е „...тясно свързан с целия съвременен живот – с нервите, бързината, острите усещания, многото електричество, развитата техника, всеобщата потреба от музика, багри, светлина, танц, възторг, любов, фантастика и чудо“ (Райнов 1929: 116). Кабарето се превръща в театър, в

който модерният човек на 20-те и 30-те години може да налага различни идентичностни маски, да приема чужди превъплъщения не просто като не напуска настоящето си, а напротив – тъкмо с представата, че това е единствена възможност за улавяне на нерва на актуалното. Този човек не търси утехата да бъде тъждествен на себе си в дълготрайността на времето, а удоволствието да бъде всеки път друг в мимолетността на днешното, защото отделянето от себе си е форма на изпреварване на смъртта, на нейното изиграване и последвало превъплъщение/„възкресяване“ не на конкретния човек, а на човешкото в новото му лице. Кабарето предполага колективен, а не индивидуален опит със смъртта и прераждането.

Субектът в кабаре то е модерен човек, наивно опиянен от вярата в научно-техническия прогрес и способността си да контролира живота и жизнените процеси на тялото си, като го витализира с „тока“ на изкуствено създаденото². Това нерядко може да бъде интерпретирано като декадентско по същността си бягство от естествеността, което кабаретните артисти пресъздават в „леките“ сюжети на своята забава: „Всъщност, освен човека, всичко е мъртво в това приказно морско дъно. Има голи тела на жени: русалките, морските богини. Има и облечени тела на мъже (не с каучук) – водолазите. Но ни вода, ни морски звезди, ни риби, ни чудовища: само коприна, кадифе, цветно стъкло, хартия, дърво – и светлина“ (Райнов 1929: 118 – 119). „Фантастичното, невероятното, чудесното“ (Райнов 1929: 116) – единственото проявление на трайното в кабаретната програма според Райнов – не напуска пределите на човешкото и познатото, то е наподобено и очаквано; кратък проблясък на смисъл, преди зрителят да потъне в безутешността на всекидневието си.

И все пак трябва да се каже, че макар и запознат с постиженията на цивилизацията, човекът в кабаре то не е техен създател и на пръв поглед изглежда техен сепмъл потребител. Всъщност употребата на техническите нововъведения в нощното заведение противостои на идеята на тяхното изобретяване – да рационализират света, да го направят обозрим и постижим. Като заслепява погледа, електрическата светлина в кабаре то се превръща в средство за дерационализацията на света. Попаднал в спектакъла, човекът прави разпознаваема кризата на модерността. Алкохолното опиянение повишава усещането за ви-

² Нека напомня, че тъкмо в края на 20-те и началото на 30-те години са най-активните опити с влиянието на електрическия ток върху сърцето и подобряването на дефибрилаторите (от това време са успехите на Албърт Хаймън и Хенри Хаймън с Уилям Кувенховен).

талност и сексуалната активност, но е най-вече опит с непредвидимостта на Другия, скрит зад маската на цивилизования индивид.³ То е спонтанен регресивен порив към „детството“ не на човека, а на човечеството, към едно време, в което всичко е предстояло. Опиянението е колективен, кратковременен и лековерен жест на бунт спрямо парадоксално стеснения хоризонт на бъдещето във всекидневието на модерния свят; бунт и драма, в чиято неизбежност е положен субектът от междувоенните години.

Характерно за кабаретното представление е заимстването (Райнов 1929: 121), смесването и хиперболизирането. Представлението само по себе си не е иновативно, не учудва, а разчита на повторението, което дава усещане за предвидимост и познатост на света. Разчетено през модела на платонизма, то се явява тройно отражение на идеите, но докато се разгръща в хетеротопията на нощното заведение, спектакълът създава само „истинни“ светове, които имат свои закони.

И не на последно място, в кабаре то се премахват границите между високо и ниско, чието основно средство е пародията. Това е топос, в който се сменя патетиката на индивидуалните и на социалните илюзии. Затова кабаре то може да бъде мислено и като място на изтрезняване и освобождаване от различни форми на утопията посредством „благия“ или „по-острия“ лек на смеха.

Малко от българските стихотворни текстове, предназначени за представления в нощните заведения на големите градове, могат да бъдат определени като художествено пълноценни, защото мнозинството от тях рядко преминават границата на масовия вкус и на обществено-политическото статукво. И все пак носят характерните за кабаретния стил остроумие и двусмисленост (Райнов 1929). Те заслужават внимание, защото са израз на културата на иронията и самоиронията, която често по един или друг начин е изтиква извън българския литературноисторически фокус, а и защото дават възможност да се проследят посоките на сближаване на „високата“ и масовата литература посредством пародирането на класически произведения. Но още

³ Интересен паралел между осмислянето на природното и на кабаретното пространство за модерния градски човек в годините на Бел епок прави Дияна Николова: „...природата не е задължителен контрапункт и коректив на цивилизованото, градското. Островите на свобода, щастие и наслади все по-често ще са клубове, кабаре та и кафенета в/край тялото на града, които парижката бохема символично натоварва и с традиционните културни знаци на пасторален елизиум“ (Николова 2016: 126). Може да се каже, че това успоредяване кореспондира и с рефлексията върху топоса на кабаре то и в българската междувоенна култура.

защото откриват едно *друго* лице на българската литература, в което творческият субект с чаша в ръка загърбва мировата скръб и с нехайство напуска преддверието на „вечността“.

Кабарето и изкуството на куплетистите

В междувоенните години излизат множество песнопойки и сборници, някои от които експлицитно са определени като кабаретни. Благодарение на тях могат да се разпознаят фрагменти от песенната програма на този тип развлекателни заведения (вж. Без автор 1923; Винклер, съст. 1927). В съдържанието на тези книги преобладават сантименталните любовни текстове, текстове, посветени на увлечението към алкохола, турски, сръбски, румънски песни, шлагери, хумористични текстове, пародии и сатири. Авторите, ако има въобще указани такива, са често и изпълнители на произведенията си пред публиката и се определят като куплетисти, а едни от най-значимите имена от междувоенните години са Стоян Миленков и румънецът Янко Голдщайн – Джиб (вж. Миленков 1934, Голдщайн 1924, Голдщайн 1940). И двамата в началото на творческия си път набират своята популярност чрез участието си в кабаретните спектакли, а години по-късно разпространяват ранни и по-късни свои произведения в сходна стилистика на различни представления в столицата и страната, като така, с известни модификации, модерната градска култура – през кабаретната по тип жестовост и текстовост – започва да добива много по-голяма популярност.

Българската критическа мисъл от края на 20-те и началото на 30-те години на XX век започва да обръща внимание на феномена на масовата култура, като се опитва балансирано да оценява ролята на клишето и шаблона, извеждайки не само тяхната неавтентичност и неререфлексивна употреба, но и житейската им функционалност и възможността им да осмислят пътя на средния човек: „В изкуството отношението към шаблона е почти определено и уяснено – поне като елемент при преценка на трайната художествена стойност на известно художествено произведение. Но в обикновения живот метаморфозите на шаблона добиват твърде често изненадваща цена – слабостта към шаблона става достойнство, добър тон“ (Скитник 1935: 49). Въпреки това се отбягва или не се стига до вглеждането в конкретни явления на популярната култура. Така и текстовият масив на куплетистите остава неразпознат от българските литературни анализатори, ако не се имат предвид общите бележки за неговата „преходност“, липса на „духовност и стремеж към безсмъртие“, „подражателност“ и положе-

ност в полето на „дразнежа и възбудата“ (Райнов 1929)⁴. Разбира се, тези определения се обосновават от „лекия“ характер на текстовете, но някои от произведенията имат и по-значима задача – в голяма степен те моделират социалната рефлексивност на по-широката българска общност, като изграждат сатиричния образ на настоящето. Тъкмо през високата чувствителност и реактивността към злободневните въпроси Силиян Чилингиров в предговора към юбилейния сборник на Стоян Миленков мотивира хуманистичната и дори революционна роля на куплетното изкуство: „Няма да бъде пресилено, ако се каже, че великите идеи за свобода, равенство, братство, човешчина, преди да бъдат знаме за освободителните умове на човечеството, са били материал за остроумни навеи на глумците. Така те са прекрачвали границите на литературната област, за да се прехвърлят в областта на живата общественост като незабелязани, ако и първостепенни ратници за нейния духовен и материален напредък“ (Миленков 1934: 5). Куплетистите са част от кръговете около хумористични издания, излизали през междувоенните години, като „Българан“, „Барабан“, „Маскарад“, „Щурец“ и др. (вж. карикатурите и словата в Миленков 1934; Голдщайн 1940), самият Стоян Миленков за кратко издава сп. „Чудо“ (1915). Текстовете на куплетистите обаче имат друга среда, форма на представяне и много по-разнослойна публика предвид разнообразието от посетители в кабаретата (но и на различните градски и селски представления), поради което и границите на „приличното“ и „неприличното“ езиково поведение силно варират.

Няколко по-съществени тематични аспекта могат да бъдат изведени.

В мнозинството от произведенията се наблюдава карнавалното освобождаване на съзнанието и тялото. В тях се срещат коментари за големите обществени драми на междувоенните години, но когато се появяват, те биват разчетени през фигурата на консуматора с нейните социални, политически или национални характеристики:

Сал при Кети няма криза,
тя живее кат' маркиза,
яде, пие, де що хваща,
а пък баламата плаща.

(Без автор, „Втората криза“; Винклер, съст. 1927: 9)

⁴ С текстовете на куплетистите и модерните тогава градски песни се занимават предимно музиколози – вж. напр. Кауфман 1989.

След година някак стана,
бой наново се захвана
и сред тази буря, хала
аз изнесох кашкавала.
Със усмивка попоглеждах
и гешефтите нареждах.
И тогава, държа бас,
наш'те бяха пак на власт.

(Стоян Миленков, „Пак с нашите на власт“, Миленков 1934: 13 – 14)

В текстовете обаче няма назидание на тема релативизация на ценностите и неведнъж тази липса се представя чрез похват като самоиронията:

Аз куплети ще Ви пея,
ако щете, до зори,
не мислете за идея,
туй го правя за пари.
Всичко днес
е интерес!

(Джиб, „Всичко днес е интерес“, Голдщайн 1940: 11)

Героите от кабаретните и кабаретните по тип текстове са обикновено млади хора с красиви и здрави тела, чиято основна житейска задача е грижата към „материално-телесната им долница“. Появяват се социални маргинали, до които „високата“ литература по-рядко посяга – апашът, пияницата, хъшлакът (вж. „Апаш“, „Пияница“, „Пиянска молитва“, „Отче наш (На пияниците)“ – Винклер, съст. 1927: 18, 30, 32). С тяхното присъствие се коригират популярните в обществото моралистични тези и понякога се предлага различно социално диференциране на отрицателните персонажи:

Родината любим, във туй няма спор,
макар и да свършим в Централний затвор,
а други от обич ще бягат, аз знам,
било с автомобили, с аероплан.

(Стоян Миленков, „Песен на апаша“, Миленков 1934: 10)

На фона на междувоенната криза карнавалният тон на тези текстове придобива значимата роля да освободи напрежението, да размие прекомерния драматизъм и сериозност на преживяното и да насочи вниманието към необходимостта от грижа за „малкия“/за средния/за маргиналният човек.

Един от най-любопитните примери за снемането на патетичния образ за българския героизъм в контекста на поствоенната ситуация и активния националистически дискурс е анонимната пародия на баладата „Хаджи Димитър“ – „В кабарето“, публикувана в „Нова кабаретна песнопойка Джаз-банд“ (1927), събрана и наредена от Г. Винклер (д-р Клинк):

Жив е той, жив е, там в кабарето,
потънал в бира, лежи и пъшка
юнак с дълбока в стомаха рана,
юнак за вино с жажда мъжка.

(Без автор, „В кабарето“, Винклер, съст. 1927: 3; вж. Приложение 1)

Смяната на акцента в заглавието – от персонажа (националния герой) към топоса (кабарето) – не само предпоставя демократичната среда на кабарето, в която всички посетители са равнопоставени и анонимни, но бих казала, че прави видим стремежа към типологизация на персонажите, в който на свой ред се открива импликация за критичното осмисляне на характерния за предвоенните години персонализъм.

Друг пример може да се даде със стихотворението „Калина“ – почти дословно заимствано в първата си част от известната балада на Пенчо Славейков „Неразделни“ и с дребни разминавания във втората. Интересното е, че кабаретният текст стига до обета на Явор, но не продължава с трагичната развръзка на любовната история, представена в познатата литературна творба:

Първо либе, първа обич,
има ли за нас раздяла,
за сърцата, що се любят,
и смъртта не е раздяла.

(Без автор, „Калина“, Винклер, съст. 1927: 29)

Част от кабаретните текстове всъщност представят фолклоризацията, понякога вторична, на известни художествени мотиви и произведения. Този тип прояви осмиват високите дискурси на българската литература, като в „леки куплети“ предлагат възможност за забравя на големите лични, национални и социални драми в междувоенните години. Нещо повече, чрез пародията на канонични литературни произведения те разколебават извоюваната от ранния български модернизъм представа за мястото на поета в обществото и за изключител-

ния характер на неговия творчески жест, с което за пореден път през този период се поставя под съмнение статутът на интелектуалеца.

Вместо заключение

Представените накратко бележки върху ограничен брой кабаретни и кабаретни по тип произведения не са достатъчни за типологизация и систематизация на текстовия масив по темата, част от който може да се открие в песнопойките с градски песни, издадени през 20-те и 30-те години на XX век, а друга е безвъзвратно изгубена. При една такава задача винаги би стоял въпросът за „достоверността“ на литературноисторическия разказ, доколкото в интенцията на тези произведения е заложена не идеята за трайност във времето, а за непосредствено въздействие и доколкото отвъд експлицитно посочените като кабаретни текстове трудно може да бъде възстановен репертоарът на българските междувоенни кабаретни спектакли. Струва ми се обаче, че при изследването на този въпрос по-сериозният проблем винаги би бил не толкова фактическото идентифициране и обработване на текстовете, колкото разпознаването и осмислянето на импровизаторските техники и различните прояви на сатирично-пародийната дискурсивност на 20-те и 30-те години, тъй като образът на кабаре в българската култура не присъства само като топос или семпла текстова наличност, а най-вече като специфична социална практика и модерна жестовост в градското пространство. Практика и жестовост, които годините на социализма са обrekli на забравя.

ЛИТЕРАТУРА

- Апигнанеси 2004:** Appignanesi, L. *The Cabaret*. Yale University Press, 2004.
- Голдщайн 1924:** Голдщайн, Я. *Весели куплети*. [Goldshtayn, Yanko. *Veseli kupleti*.] Пловдив: Бр. Йонов, 1924.
- Голдщайн 1940:** Голдщайн, Я. *Весели куплети*. [Goldshtayn, Yanko. *Veseli kupleti*.] София: Розова долина, 1940.
- Винклер, съст. 1927:** *Нова кабаретна песнопойка Джаз-банд*. [Nova kabaretna pesnoroika Dzhaz-band.] Съст. Г. Винклер (д-р Клинк). 1927.
- Зимел 2014:** Зимел, Г. Големият град и духовният живот. [Simmel, G. *Golemiyat grad i duhovniyat zhivot*.] // Г. Зимел. *Фрагментарният характер на живота*. София: Критика и хуманизъм, 2014, 36 – 57.

- Кауфман 1989:** Кауфман, Н. Песните на народния трубадур Стоян Миленков. [Kaufman, N. Pesnite na narodniya trubadur Stoyan Milenkov.] // Ч. Миленкова. *Стоян Миленков. Трубадур на смеха и горчивите истини*. София: Български изпълнители, 1989, 63 – 111.
- Без автор 1923:** Без автор. *Най-нова песнопойка „Магия“: Съдържа най-новите модерни и кабаретни български и турски песни*. [Bez avtor. Nay-nova pesnopoika „Magiya“: Sadarzha nay-novite moderni i kabaretni balgarski i turski pesni.] Пловдив: Сполука, 1923.
- Миленков 1934:** Миленков, С. *Карнавал без маски. Между Парнас и кабарето*. [Milenkov, S. Karnaval bez maski. Mezhdue Parnas i kabareto.] София: С. М. Стайков, 1934.
- Минкова 2007:** Минкова, М. *The literature on the wrong side of the blanket: левите космополити*. [Minkova, M. The literature on the wrong side of the blanket: levite kosmopoliti.] София: Авангард Прима, 2007.
- Николова 2016:** Николова, Д. Транспозиции на пасторалното в Бел епок. [Nikolova, D. Transpozitsii na pastoralното v Bel epok.] // *Литературна мисъл*, 2016, № 2, 113 – 149.
- Райнов 1929:** Райнов, Н. Кабаретен стил. [Raynov, N. Kabareten stil.] // *Златорог*, 1929, № 2 – 3, 116 – 122.
- Скитник 1935:** Сирак Скитник. Властта на шаблона. [Sirak Skitnik. Vlastta na shablona.] // *Златорог*, 1935, № 2, 49 – 53.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

В кабарето

Жив е той, жив е, там в кабарето,
потънал в бира, лежи и пъшка
юнак с дълбока в стомаха рана,
юнак за вино с жажда мъжка.

На една страна захвърлил шапка,
на друга чаша на две строшена,
очи тъмнеят, глава се люшка,
уста проклина цяла вселена.

Лежи юнакът, а в кабарето,
печка железна сърдито пече,
келнерка пее нейде в салона
и бирата йощ по-силно тече...

Кеф ми е сега, пейте ми, мили,
тез буйни песни омайни,
в кабарето са се запили
отбор юнаци, с мисли тайни.

Тоз, който падне долу на пода,
той не умира – него жалеят
кръчмари мръсни и файтонджии
и всички му се в лицето смеят.

Денем се пука мътна главица,
Псето го следи и мирише,
Зад него стражар – юнашка птица –
и той се за брат, за юнак грижи.

Настане вечер – месец изгрее,
звезди обсипват свода небесен,
тунел зашуми, бира се лее, –
тук-там се пее пианска песен.

Арфянки нежни в бяла премяна
чудни прекрасни песни поемат,
тихо нагазват бира разляна
и при юнака дойдат, та седнат.

Една му ряпа с ножче стърже,
друга го пръска с бира студена,
трета го в уста целува бърже,
и той я гледа мила, засмена.

Кажете, мили, где ми й чашата,
къде е мойта вярна дружина,
кажете, не ми мъчете душата,
аз искам, мили, тук да загина.

И плеснат с ръце, па се прегърнат,
и с песни хвъркнат в тъмнината,
пият и пеят, дорде осъмнат
и дорде си найдат сами белата.

Но съмна веч, въвн от кабарето
юнака лежи – слънцето пече...
куче му ближе лютата рана,
и бирата из уста му тече ли, тече.