

*Pro memoria*

Наталья КАЗЬМИНА

## О КАНТОРЕ, ВЕЧНОМ АВАНГАРДИСТЕ

Тадеуш Кантор родился в 1915 году, в маленьком польском местечке Велёполе, которое он и прославил своим одноименным спектаклем. Умер режиссер в 1990 году. Значит, 6 апреля 2005 года ему исполнилось бы 90, а 8 декабря 2005 года минуло 15 лет со дня его смерти. Между этими двумя датами и уместилась первая полноценная встреча русского зрителя с великим польским режиссером.

Биография Тадеуша Кантора давно должна была быть рассказана по-русски. Как давно должны были быть переведены на русский язык его тексты. Однако жизнь сложилась иначе, и Кантор, режиссер и художник, известный всему миру, почитаемый и изучаемый во многих странах, для русского читателя и театрала пока что остается фигурой не вполне осязаемой. Не ставя перед собой цели рассказать «все о Канторе», приведу лишь несколько фактов из его биографии, без которых совсем не понять ни художника, ни режиссера, ни публикуемых ниже статей о нем, не осознать, что же такое «театр художника» вообще и театр Кантора, в частности.

Тип «театра художника» пришел к нам с запада. Те, кто помладше, ассоциируют его, в основном, со спектаклями американца Боба Уилсона. Но для тех, кто постарше, «театр художника» – это, в первую очередь, великие поляки Юзеф Шайна и Тадеуш Кантор. Уилсон, блистательный формалист, человек изысканного вкуса, изумляет в своих спектаклях изобретательностью, технологической «чистотой» формы. Его спектакли радуют глаз, но сердце на них бьется ровно. Он – волшебник Коппелиус, оживляющий своих кукол, похожих на людей. Он – декоратор мира, тогда как Кантор – все-таки Бог, воссоздающий в своем театре наш мир через себя и свою биографию, потрясенный и потрясающий трагизмом этого мира.

Дважды Кантор собирался на гастроли в СССР, но так к нам и не доехал. Театр Крико-2 был слишком авангарден для театрального

пейзажа тех наших лет и, видимо, показался нашим властям не очень благонадежным. Однако Кантор мечтал приехать в Москву, не раз говорил, что первым делом отправится к могиле Мейерхольда – поползет туда на коленях. И был ошеломлен, узнав, что могилы чтимого им Мастера просто не существует...

Он умер буквально за два дня до премьеры своего спектакля «Сегодня мой день рождения». В свой последний день репетировал. Как это было, мы увидели в польском документальном фильме Анджея Сапии, посвященном этим репетициям (Сапия вообще очень много снимал Кантора).

...Живой, крепкий, невероятно энергичный старик деловито раздает указания техническому персоналу и яростно чертыхается в адрес своих актеров. (Хотя таких идеально «своих» актеров, такой «коллекции» актеров, как у Кантора,

*BM*



## Pro memoria

не было, наверное, ни у кого.) Он был безумно обаятелен и в старости – и даже в своей сварливости. Стильный во всем, начиная со своего театра (одно слово – художник) и кончая костюмом, каждым движением, жестом. Даже гримасой. Такие лица просятся на холст. Его слова о том, как мало у него времени и как много еще не сделано (т/ф «Репетиции, только репетиции...»), задним числом звучат пророчески. После репетиции Кантору стало плохо с сердцем, его увезли в больницу. Он умер мгновенно, ночью, во сне. Грешный человек, бурно и страстно проживший свою жизнь Вечного Авангардиста, как назвал его один из его биографов, человек, истязавший работой себя и других, он умер, в общем, смертью праведника...

Академию художеств он закончил в Кракове, этот город питал его всю жизнь. Учился на великих примерах, которые почитал в искусстве «бунтом, революцией, авангардом». Перечислял «влияния» в таком порядке: «Кубизм, супрематизм Малевича, унизм и журнал "Форма" нашего Стшеминьского<sup>1</sup>, "Стрелка" Пайпера<sup>2</sup>, конструктивизм Мейерхольда, Татлин, Александра Экстер, свободный театр Таирова, Вахтангов, Театр "Габима", Баухауз, "Балет триад" Оскара Шлеммера, Кароль Фрыч<sup>3</sup>, учеником которого я был, и великий, несгибаемый Анджей Пронашко<sup>4</sup>, с которым после войны я имел счастье работать, великий Леон Шиллер<sup>5</sup>, довоенный театр Cricot<sup>6</sup> и высокомерные в своем авангардизме скульптуры Марии Яремы<sup>7</sup> и Вичиньского<sup>8</sup>».

Кантор начинал в 1930-е годы как художник-авангардист в «Краковской группе» художников, таких же «рассерженных» на

официальное искусство. Затем всю жизнь «судился» с авангардом, часто повторяя, что авангард, признанный большинством, – это нонсенс. Любил размышлять об авангарде «истинном» и «официальном» (в его понимании – сдавшем свои позиции) и видел драму в их отношениях и в отношении к ним.

Поначалу он оформлял чужие спектакли, затем пришел к своему авторскому театру, где постепенно стал един во всех лицах – драматурга, режиссера, художника и даже актера. По существу, стал в театре автором, хозяином и лучшим зрителем.

Поначалу он ставил чужие пьесы. В годы Второй мировой войны в созданном им Независимом Подпольном театре (играли в комнате, могли поплатиться за это жизнью) главными его спектаклями стали «Балладина» Ю. Словацкого (1943) и «Возвращение Одиссея» С. Выспяньского (1944).

Последними и единственными авторами в его послевоенном театре Крико-2 были Станислав Игнаци Виткевич<sup>9</sup>, Бруно Шульц<sup>10</sup> и Витольд Гомбрович<sup>11</sup>. Виткевича он ставил много раз, с Шульцем разделяя его взгляд на вещи, «Ивонну» Гомбровича собирался сыграть в 1956 году, но дело до премьеры не дошло. Зато пьесу издали с его иллюстрациями.

С театром Крико-2 (или Cricot-2), Кантор прошел оставшуюся часть пути. Справа налево название читается и переводится с польского как «это цирк». В сравнении с традиционным театром это, конечно, был «цирк» – другой театр, не такой, как все, единственный в своем роде.

В общей сложности Кантор проработал в театре 50 лет. Но

<sup>1</sup> Стшеминьский Владислав (1893-1952) – художник, один из представителей русского и польского авангарда, создатель теории унизма и редактор журнала «Форма».

<sup>2</sup> Пайпер Тадеуш (1891-1969) – поэт, литературный критик, эссеист, автор творческой программы польского поэтического авангарда, создатель и главный редактор краковского литературно-художественного журнала «Żywotnica» («Железнодорожная стрелка»).

<sup>3</sup> Фрыч Кароль (1877-1963) – сценарист, художник, театральный режиссер, ученик С. Выспяньского, Ю. Мехоффера, Л. Вычулковского, один из реформаторов польской сцены.

<sup>4</sup> Пронашко Анджей (1888-1961) – художник, сценарист, педагог, представитель польского авангарда, член творческих объединений «Формисты» и «Praesens».

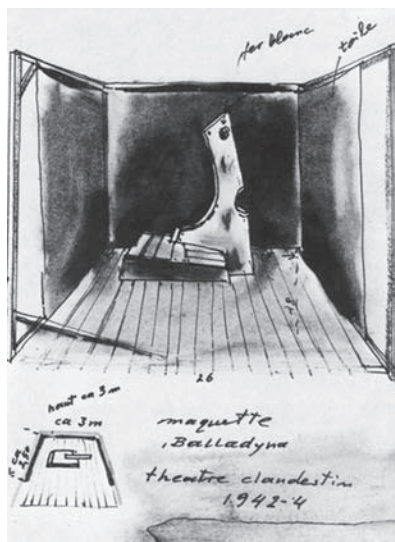
<sup>5</sup> Шиллер Леон (1887-1954) – режиссер, драматург, театральный критик и теоретик театра, композитор и певец.

<sup>6</sup> Довоенный театр Крико – работал в Кракове (1933-1938) и Варшаве (1938-1939); открыт молодыми скульпторами и художниками-авангардистами, многие из которых были друзьями Кантора.

<sup>7</sup> Ярема Мария (1908-1958) – работала в Крико-1 как сценарист, художник по костюмам и актриса. Вместе с Йонашем Штерном принадлежала к авангардной «Краковской группе» художников. Одна из главных фигур в окружении Кантора после 1945 гг.

<sup>8</sup> Вичиньский Хенрик (1908-1943) – скульптор и художник, один из создателей «Краковской группы» и Театра Крико. Повлиял на послевоенное творчество М. Яремы и Т. Кантора.

<sup>9</sup> Виткевич Станислав Игнаци (1885-1939) – художник, фотограф, писатель, драматург, философ.



мировую славу завоевал в последние 15 лет жизни. В связи с поздним признанием ужасно ревниво относился к Ежи Гротовскому, который прославился и раньше, и быстрее, и громче. Его нападки на Гротовского выражались бурно, часто бывали несправедливы, порой выглядели ребячливо. Над этим посмеивались друзья и коллеги. Но в этих обидах был некий резон. И Россия, все еще не знающая Кантора в полном объеме, могла бы это понять.

Сегодня имя Ежи Гротовского у нас свято. Его в нашей стране знают хорошо. Он здесь учился, однажды сюда приезжал, здесь печатались его тексты, здесь у него остались друзья и поклонники. Его активно популяризировали Елена Ходунова, легендарный сотрудник ВТО, полонистка Нателла Башинджагян, режиссер и педагог по пластике Андрей Дроздин. Анатолий Васильев в силу своей дружбы с Гротовским и связей с Центром Гротовского в Понтедере сделал многое для того, чтобы Гротовского в России узнали лучше

и поняли по существу. Например, в рамках программы Школы драматического искусства на московской Театральной Олимпиаде прошли фильмы о Гротовском, мастер-классы его учеников, лекции его соратников – Людвиг Фляшена, Збигнева Осиньского, Томаса Ричардса. Понтедера приезжала в ШДИ и до, и после Олимпиады. Основные тексты Гротовского сегодня опубликованы<sup>12</sup>.

Тадеуша Кантора в России знают не так предметно. Многие о нем нам еще предстоит узнать. Пока же он с его, помимо всего прочего, интереснейшими статьями и манифестами остается для нас неовещественной легендой. И объясняем мы «про Кантора» иногда междометиями и на пальцах. А фигуры были, несомненно, равновеликие. Просто разные<sup>13</sup>.

Одна из лучших формул творчества Кантора принадлежит Дени Бабле: «Кантор – конструктивист и разрушитель, экспрессионист и антиэкспрессионист, почитатель



Эскиз к спектаклю «Балладина». Подпольный театр

<sup>10</sup> Шульц Бруно (1892–1942) – прозаик, литературный критик, график и художник, легендарная фигура в польской довоенной культуре.

<sup>11</sup> Гомбрович Витольд (1904–1969) – писатель, драматург, новеллист, эссеист, один из родоначальников польского абсурдизма.

<sup>12</sup> См.: Театр Гротовского (составление, предисловие и редакция Е.М. Ходуновой). М., 1992; Ежи Гротовский. От бедного театра к искусству-проводнику (перевод, составление, предисловие, примечания Натэллы Башинджагян). М., 2004.

<sup>13</sup> См.: Памяти Тадеуша Кантора (редактор-составитель Н. Казьмина) // Театр. 1991. № 12. С. 130–144; Кантор. Кантору. О Канторе. Без Кантора. (редактор-составитель Н. Казьмина) // Театр. 1992. № 2. С. 147–168; Кантор (редактор-составитель В. Оренов) // Театральная жизнь. 1993. № 9; (целиком посвящен Т. Кантору) Виктор Березкин. Польский театр художника. М., 2004; Театр художника. Материалы лаборатории режиссеров и художников п/р И. Уваровой (составители И. Уварова, О. Купцова). М., 2006.

Рисунок к спектаклю «Я сюда уже никогда не вернусь»



*Pro memoria**DM*

Эскиз к спектаклю  
«Возвращение  
Одиссея»,  
Подпольный театр

Баухауза и противник наукообразия в искусстве, человек, который черпал из источников символизма и был насквозь пропитан фантастикой, духовный брат Виткевича и Шульца, но при этом творец, в своем роде единственный и неповторимый. Неповторимый, потому что всегда живой, постоянно движущийся вперед, превзошедший в искусстве тех, кем восхищался, но кому никогда не подражал. Исключительный, потому что примирил собственные противоречия<sup>14</sup>. К этому можно добавить слова одного из биографов и исследователей творчества Кантора Яна Клоссовича, и портрет художника получится довольно емким. Для первого раза вполне достаточно, чтобы составить мнение о том, какого масштаба был этот человек-явление: «С одной стороны, в его творчестве постоянно ощущается влияние символизма и даже романтизма. С другой стороны, формируют его стиль связи с польским и мировым авангардом. Он напрямую связан с дадаизмом, признается в

преимственности конструктивизму, критически анализирует сюрреализм, отвергает экспрессионизм. В этой фигуре особенно ярко обозначилась главная проблема многих польских творцов: как быть художником и одновременно остаться поляком?»<sup>15</sup>.

Конструктивистский подход отличал Кантора во всем: в том, как он строил свои спектакли («писал», как картины), в том, как структурировал свое творчество, как сам себя объяснял, как сочинял свою биографию. Он не ленился писать манифесты практически к каждому спектаклю. Писал «лесенкой», как Маяковский. Эти странные опусы, похожие на стихи в прозе, фиксировали его переход от одного типа театра к другому. Каждому этапу своего творческого пути он находил свое название, свою цель, стиль и сюжет. В его жизни были Театр Информель, Нулевой театр, Театр Хэппенингов и амбалажей, Невозможный театр, Театр Смерти. Этот последний стал вершиной его творчества.

<sup>14</sup> *Cum no: Jan Klossowicz. Tadeusz Kantor. Teatr. Warszawa, 1991. S.5.*

<sup>15</sup> *Ibid. S. 47.*

«В сущности, – сказал однажды наш режиссер Юрий Погребничко, – любой спектакль – это спектакль о смерти, – и добавил, – каждый художник всю жизнь ставит один и тот же спектакль». К Кантору этот парадокс применим идеально. Пять спектаклей Театра Смерти, которые его и прославили на весь мир, – «Умерший класс» (1975), «Велёполе, Велёполе» (1980), «Да сгинут артисты» (1985), «Я сюда уже никогда не вернусь» (1988) и «Сегодня мой день рождения» (1990) – это, в сущности, и есть один и тот же спектакль о себе. Спектакль о себе – и о мире, и об истории, и о смерти, логично прерывающийся на полуслове-полувздохе, как и случилось с его последним спектаклем «Сегодня мой день рождения». После смерти Кантора спектакль играли и заканчивали на том месте, до которого он его успел дорепетировать.

О театре Кантора можно рассуждать бесконечно именно потому, что это «театр художника». В нем так мало выражено собственно словами (все тексты к спектаклям создавал он сам) и столь многое видится, чудится, стоит за движущимися образами, что каждый волен трактовать это по-своему – в пределах заданных условий игры, в силу собственного жизненного опыта, культурного багажа, темперамента. Каждый зритель имеет право попробовать стать сотворцом Кантора, разгадывая его тайны.

У такого театра, театра личности, всегда мощные культурные корни. Он опирается на культурный контекст, даже когда отрицает традицию. Именно поэтому такой театр всегда постмодернистский (в лучшем значении этого слова с подмоченной репутацией). Такой театр самобытен и национален, ибо

выражает творца как самоценную личность, в которой отразился и менталитет определенной национальной культуры. И именно поэтому такой театр, увы, не наследуется.

Манеру, стиль тут нельзя ни развить, ни украсть. Можно механически перенять трюки, как это, скажем, случилось на нашей почве, после Чеховских фестивалей, на которых показывались спектакли Боба Уилсона «Персефона» и «Игра снов». Их просто «растасили» на приемы молодые российские режиссеры. Можно украсть прием, но «оборганичить» его в случае с художником еще труднее, чем с режиссером. Тогда у художника придется украсть всю систему мышления, т.е. душу, а это невозможно. В худшем случае, как в живописи, выйдет копия или подделка. В лучшем случае, родится плеяда, о праве наследования которой все равно будут спорить с пеной у рта. Как спорили в Москве о сходстве с Кантором «Улицы крокодилов», спектакля по прозе Б. Шульца, привезенного английским театром «Комплиситэ». Как спорили в середине 1990-х годов в Польше о спектаклях поляка Анджея Ворона<sup>16</sup>, создавшего в Берлине свой Театр Креатур. Одни говорили, что молодой режиссер украл у Кантора все, другие – что он его ученически повторяет, третьи – что он все-таки наследует Кантору. Как спорили тогда же о спектакле «Ничейная земля» Леха Рачака и его польского Театра Восьмого Дня<sup>17</sup>. Театр начинался в 1964-ом как студенческий и политический, затем эмигрировал в Италию, был там уличным театром пантомимы. После возвращения в Польшу Рачак и его друзья сочинили спектакль о себе, о своем стремлении

<sup>16</sup> Ворон Анджей (з.р. 1956) – польский художник, сценограф и режиссер. В начале 1980-х уехал в Западную Германию, организовал *Kreatur Theater*, который просуществовал 11 лет. Одним из первых спектаклей театра были «Коричневые лавки» Б. Шульца, в связи с его эстетикой В. и сравнивали с Кантором. Сейчас В. оформляет спектакли в драматических и оперных театрах Германии, также работает с известными польскими режиссерами Г. Барановским и Я. Юзефовичем.

<sup>17</sup> Рачак Лех Мария (з.р. 1946) – актер, режиссер, педагог, один из основателей, а с 1968 г. руководитель известного «левого» студенческого театра в Познани. В 1980-е гг. Театр Восьмого Дня эмигрировал, работал в Италии, как уличный, в 1990-е – вернулся в Польшу.

## Pro memoria

в эмиграцию, о своем побеге, сиротстве и душевном непокое. И это, действительно, наводило на мысли о Канторе. Но не потому, что приемы были украдены, они были совсем другими, а потому, что факт личной биографии и боли был превращен в искусство.

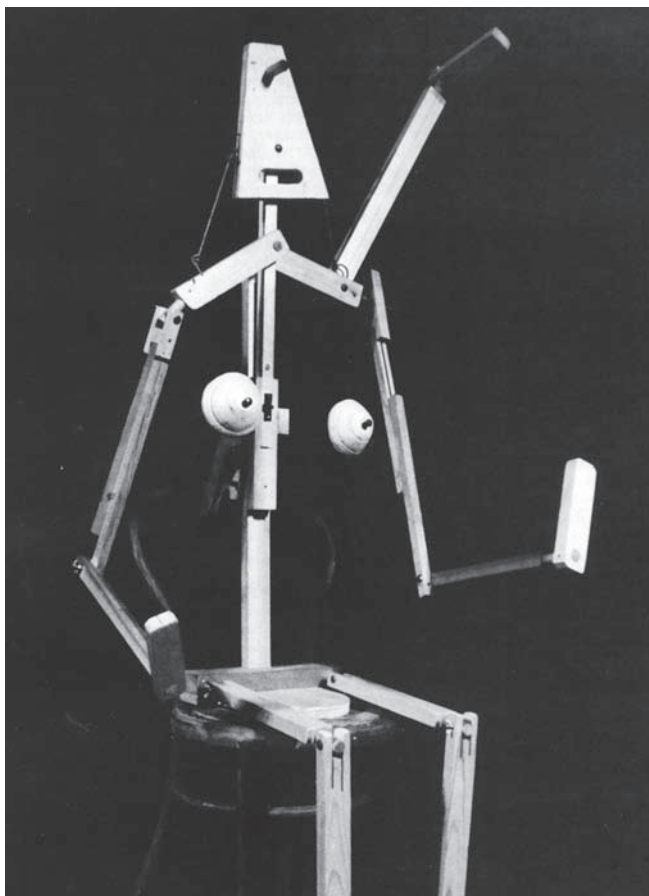
Театр Кантора – это в высшей степени авторское искусство. Производитель штучного товара. Это иной, чем у режиссера, взгляд на вещи и на вещь (предмет, актера) на сцене. Это иная композиция, иная «картинка», которая развивается по иным, нежели сюжетные, законам, подчиняется иным, а не только причинно-следственным связям. Это искусство всегда очень личное – «здание», возводимое на опыте личных воспоминаний, собственной судьбы. «<...> в чем тайна его парадоксального искусства, – размышлял о Канторе Жорж Баню, – личное прошлое плюс авангард и разные его направления. Все берет начало в этом странном браке, браке вопреки природе, в котором родился этот гениальный урод – отчасти из духа театра, отчасти из духа живописи – искусство Кантора. <...> Кантор ввел в эксперименты авангарда (априори сопротивляющегося любому индивидуальному вмешательству, любому субъективизму) элемент биографический. И, к нашему удивлению, эта связь не распадается. <...> Кантор творит повествование о мертвом прошлом с помощью того, что живо, так, как это сделал Пруст, открыв технику, которая позволила ему из памяти создать эпос»<sup>18</sup>.

Пять главных спектаклей Кантора опираются на его собственную биографию, хотя назвать их автобиографическими, значит,

сильно сузить проблему. Любимые герои Кантора – также люди его биографии: его родители, родственники, друзья, кумиры, наконец, он сам, творящий свой театр из себя, умудрившийся «сор» единственной жизни превратить в факт искусства и документ эпохи. Его биография, да простится мне это кощунство, до определенного момента не была выдающейся. Скорее, типичной для человека его поколения. Просто главный герой биографии оказался выдающимся Мастером. Логично в таком случае спросить: неужели к театру режиссера (ну, скажем, глубоко персонафицированному театру Эфроса,

<sup>18</sup> Жорж Баню. *Рассказчик и ваки// Театр. 1992. № 2. С. 156.*

Механизм Т. Кантора из спектакля «Машина любви и смерти»



## Pro memoria

Товстоногова, Любимова и т.д.), если режиссер – Мастер, не применимы все те определения «театра художника», что уже даны нами и еще будут названы? Не вдаваясь в подробности, я бы ответила так: лишь в какой-то степени. «Театр художника» – это идеальный тип «театра режиссера»...

Театр режиссера может принадлежать, условно говоря, «театру представления» или «театру переживания». «Театр художника» – всегда метафорический театр. Психологическое, реалистическое направление тут вряд ли возможно. В этом случае художник просто переквалифицируется в режиссера.

В «театре художника» не бывает подделок. Он не бывает бездарен. Он либо хорош – крайне субъективен и далеко не всеми любим, – либо его просто нет. Он соразмерен своему создателю. Он – плод фантазии зрелой личности, один масштаб которой способен «держаться» во внимании и актеров, и зрителя.

Актер в «театре художника» – та «идеальная марионетка», о которой мечтал еще Гордон Крэг. Такими, собственно, и были актеры Кантора, ставшие на его холсте-спектакле «красками»: живые «готовые предметы» и оживающие мертвецы, живые манекены наряду с манекенами настоящими, «машины любви и смерти» наряду с причудливыми механизмами, изобретенными и построенными Кантором на сцене своего театра.

И не случайно труппа Кантора – это «компания», «коллекция» актеров и человеческих типов и типажей, компания, в которой встречались профессионалы с непрофессионалами, художники и архитекторы с актерами. Был, говорят, даже один дворник. И был

он прекрасным «актером Кантора». Умения и опыт актеры Кантора, эти «люди дороги», приобретали вместе, но главной причиной их объединения было «синхронное» мышление – это были люди одной крови. «Идеальная марионетка» – это ведь не заводная кукла, механически повторяющая движения своего создателя. Это актер, способный мыслить (часто молча) и идеально точно (пластически, в первую очередь) воплощать идеи творца.

Театр Кантора – это, конечно, зрелище интеллектуальное, что называется, не для всех. Хотя, уверена, оно доступно и неопиту, ибо должно крайне задевать его любопытство. «Просто зритель» может не разгадать всех культурных цитат, аллюзий, рифм и кодов театра Кантора, но на эмоциональном уровне (на уровне колорита, сказали бы мы, если бы речь шла о картине) это искусство способно взволновать любого. При всем его интеллектуализме оно демократично.

В создателе Театра Крико-2 до старости сохранялось что-то от ребенка. В гораздо большей степени, чем в любом другом творце. Кантор играл в театр, как в куклы (не случайно одним из его увлечений были «игры с Виткевичем»), куклы и манекены становились его героями наравне с актерами, он сочинял, «писал» на сцене сложную овеществленную среду, изобретая, усложняя от спектакля к спектаклю собственный язык символов, предметов, образов, любимых героев. В результате он творил не столько «вторую реальность», как театральный режиссер, сколько реализовывал на планшете свои сны, фантазии, мысли и страхи – писал свои «живые картины».



## Pro memoria



Оставаясь ребенком, он одновременно стал и философом. Может быть, это обстоятельство тоже объясняет позднее мировое признание Кантора. Мераб Мамардашвили сказал однажды, что философом можно стать только после 50-ти. Кантор прославился после 60-ти.

В связи с Кантором Мераб Мамардашвили почему-то вспоминается часто. Пораженная однажды внешним сходством этих людей, я потом часто сравнивала их взгляды на мир, умение говорить просто, ясно и емко о самых сложных вещах мироздания, и находила много общего. «Мой опыт нетипичен», – утверждал Мамардашвили. Однако именно с помощью своего личного опыта умел растолковать наши общие заблуждения. «Мой опыт нетипичен», – мог бы повторить вслед за ним Кантор. Однако в своем крайнем субъективизме он был способен затронуть потаенные струны души самого «объективно» и обыкновенного зрителя.

Какие темы волновали польского режиссера? Вполне философские и в то же время самые простые... как простые числа, из которых составлены мириады иных сложных чисел. «Жизнь и смерть», «время и место», «свобода и страх», «человек и история», «любовь и муза», «я и моя семья»... Как говорил один из героев Уайлдера, надо иметь мужество, чтобы сказать банальность. За очевидной банальностью тем Кантора тянулась длинная череда сложных умозаключений и эстетических открытий. А в результате – колоссальная эмоциональная встряска зрителя, хоть раз задумавшегося о смысле жизни.

Мерабу Мамардашвили принадлежит определение философии, которое, мне кажется, идеально

передает самоощущение режиссера-художника Кантора в своем театре – и, следом за ним, зрителя: «Философ начинается с удивления, и это настоящее удивление не тому, что чего-то нет. Скажем, нет справедливости, нет мира, нет любви, нет чести, нет совести и т.д. Не этому удивляется философ. Философ удивляется тому, что вообще что-то есть. Ведь удивительно, что есть хоть где-то, хоть когда-то, хоть у кого-то, например, совесть. Удивляет не ее отсутствие, а то, что она есть. Или не отсутствие морали. То есть удивительно то, что есть нечто. Что под этим понимается? Порядок. Нечто упорядоченное. Удивительно, что есть нечто, а не хаос. Потому что должен был бы быть хаос»<sup>19</sup>. Подобное ощущение мира, отношение к миру Кантору, мне кажется, были близки. Похожее ощущение передавал и его театр, в котором «все висело на волоске». «Все висит на волоске» – это было любимое выражение Кантора. С такой «установкой» надо было жить и играть в Крико-2. С таким чувством – присутствовать в зале театра Кантора.

Дж. Оруэлл, автор знаменитого романа «1984», написал о своем герое: «Он был одиноким духом, вещающим правду, которую никто не услышит. Но пока он говорит ее, преемственность каким-то неизвестным образом сохраняется. Духовное наследие человечества передается дальше не потому, что вас кто-то услышал, а потому, что вы сами сохранили рассудок»<sup>20</sup>. Один из друзей Мераба Мамардашвили процитировал эти строки вслед уходящему философу. Справедливо прозвучат они и по отношению к тому, что сделал в своей жизни Кантор.

<sup>19</sup> Мераб Мамардашвили. *Мой опыт нетипичен*. СПб., 2000. С.50.

<sup>20</sup> Ю.П. Сенокосов. *Мераб Мамардашвили // Мераб Мамардашвили*. Указ. соч. С.28.