



Мареk ПЕНЁНЖЕК

ПОСЛЕДНИЕ СПЕКТАКЛИ ТАДЕУША КАНТОРА

«Я не знаток театра, я специалист по самому себе». Это самоопределение Кантора созвучно многим его признаниям и размышлениям, начиная с самых ранних, послевоенных театральных манифестов, в которых режиссер затрагивал проблему независимости художника от любой эстетической и политической идеологии.

Радикальное неприятие социалистического реализма и разработка новаторских художественных идей Театра Автономного, Театра Информель, Театра Хэппенингов и т.д. – вот путь, по которому выдающийся независимый художник XX века шел к своим спектаклям Театра Смерти, созданным в период с 1975-го по 1990 гг.¹ Проблема художественного новаторства в них выглядит второстепенной по отношению к теме личной правды художника – той правды, которая не ограничивает себя каноном и не подстраивается под новейшие интеллектуальные течения. В своих последних спектаклях Кантор выходил на сцену в роли самого себя – творца, попавшего в разрушительный водоворот истории человечества.

Обращаясь к театральному творчеству Кантора его последних пятнадцати лет, следует задуматься над целым рядом отнюдь не простых вопросов.

Какие из спектаклей Кантора действительно следует считать последними? Можно ли его так называемые крикотаж² причислить к последним спектаклям? Какие из своих спектаклей сам режиссер создавал с ощущением итогового художественного высказывания?

В 1975 году Кантору исполнилось шестьдесят лет. Это был год, когда публика увидела нового Кантора, из воспоминаний и видений своего прошлого вызвавшего к жизни «Умерший класс». Этот спектакль открывал цикл Театра Смерти. Это была личная борьба Кантора с прошлым, его трагическая попытка восстановить «фотопластинку памяти», запечатлевшую мимолетности бытия. Этим спектаклем Кантор прощался с гениальным польским драматургом

Станиславом Игнаци Виткевичем, пьесы которого легли в основу нескольких прежних спектаклей режиссера.

За «Умершим классом» последовал спектакль «Велёполе», который был впервые показан в 1980 году. Он состоял исключительно из эпизодов личных воспоминаний Кантора, из обрывков его воспоминаний о детстве, которое прошло в небольшом галицийском городке Велёполе. Детство было вписано в пространство большой и малой истории: Первая мировая война, уходящий на фронт отец, дядя, вернувшийся из сибирской ссылки...

К репетициям спектакля «Да сгинут артисты», третьего в цикле Театра Смерти, Кантор приступил в 1984 году. В то время режиссер уже приближался к своему семидесятилетнему рубежу. Мог ли он думать об этом спектакле как о последнем? Вполне возможно. Не случайно среди его персонажей

¹См.: *Биография Тадеуша Кантора // Театр. 1991. № 12. С. 136–139.*

²*Крикотаж (cricotage, от названия театра Cricot-2) – термин, придуманный Т. Кантором. Так он назвал («Крикотаж») в декабре 1965 г. один из своих хэппенингов, первый в Польше. Затем название стало обозначать жанр его хэппенингов и перформансов. В последние годы так назывались короткие сценические импровизации, пластические «эскизы» к большим спектаклям Театра Смерти.*

появился такой персонаж, как «Я умирающий», одно из сценических обликов автора спектакля.

Интересно, что актеры Крико-2 заметили тогда значительную перемену в работе Кантора. На репетициях он будто начал торопиться. Над каждым следующим спектаклем работал все быстрее. Возможно, предчувствовал, что времени для завещания ему осталось немного.

Премьера спектакля «Да сгинут артисты» состоялась в Нюрнберге в 1985 году. Затем Кантор работал над крикотажем «Свадебная церемония», а в 1987 году сочинил крикотаж «Машина Любви и Смерти». И, похоже, ощущение последнего спектакля родилось именно в этом временном промежутке. Крикотаж относился к сфере театральных поисков Кантора. Эти своеобразные сценические произведения, как правило, представляли собой изящные лирические интерлюдии, сценические эскизы будущих больших спектаклей. Крикотаж «Машина Любви и Смерти», драматичный рассказ о любви, которую убивают жестокость и время, был

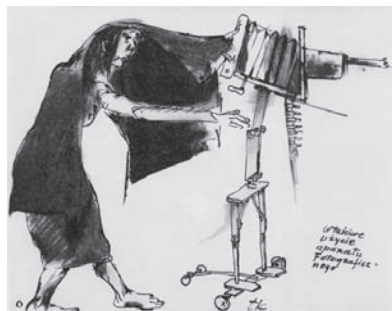
сочинен в стиле конструктивизма, с использованием типично канторовской машинерии и деревянных марионеток.

В 1988 году Кантор репетирует в Милане новый спектакль «Я сюда уже никогда не вернусь». Тема спектакля – прощание Кантора со своим прошлым и со своими прежними творческими созданиями. Нам кажется, именно здесь проходит четкая граница, обозначающая его переход к действительно последним спектаклям. Премьера спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» состоялась 23 апреля 1988 года в миланском Театре Студио. Это была совместная немецко-итальянско-французская постановка. Предчувствие последнего спектакля явственно звучит и в текстах, написанных Кантором к этому спектаклю. Предчувствие не оставляет художника, и когда он репетирует свой действительно последний спектакль «Сегодня мой день рождения», работу над которым прерывает его внезапная смерть.

Как и предыдущие спектакли Кантора, эта постановка была



Сцена из спектакля
«Умерший класс»



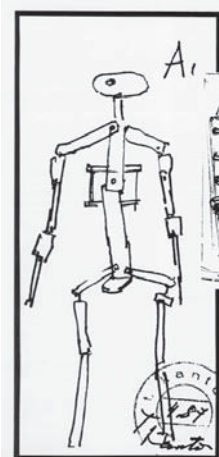
международным проектом, осуществленным при участии парижского Осеннего фестиваля и Центра Жоржа Помпиду, Театра Гарон из Тулузы, берлинского Театра Хеббеля, а также муниципалитета города Ниццы. Премьера с подзаголовком «Последняя репетиция» прошла в Тулузе 10 января 1991 года, через месяц после смерти Кантора.

Что же отличает два последних спектакля Кантора от других его постановок? Прежде всего, общие для обоих автобиографические мотивы. Кантор сознательно стремится к тому, чтобы подытожить

свой жизненный и творческий путь. Стремление найти театральную метафору собственной жизни и творчества можно обнаружить и в комментариях автора, прямо говорящего об этих спектаклях как о последних. Спектакль «Я сюда уже никогда не вернусь» Кантор называет своим «последним путешествием», а по поводу спектакля «Сегодня мой день рождения» замечает, что это его завещание актерам, что этот спектакль будут играть уже без него.

Еще одно важное отличие последних работ Кантора от прочих – особое существование режиссера в пространстве этих спектаклей. В программке спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» Кантор представлен как «Я собственной персоной»³. Во время спектакля он как автор и главный субъект сценического действия сидит за одним из трактирных столиков, что стоят на сцене, и наблюдает за развитием событий. Звучит его монолог, а дальше через громкоговоритель в

Вдова фотографа, Мрачный ангел смерти из спектакля «Велёполе, Велёполе»



Эскиз к спектаклю «Машина любви и смерти»

³ См.: Kantor Tadeusz. Pisma. T. 1–3. Ossolineum-Cricoteka. Kraków, 2004–2005. T.3. Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990. R. IV. Nigdy tu już nie powrócę. S. 108–135.



Сцена из спектакля «Да сгинут артисты!»

зал транслируется запись текста, который Кантор называет своим художественным завещанием. В одной из сцен спектакля он приказывает нацелить на себя фотоаппарат, одновременно исполняющий здесь и функцию пулемета. Так символически уничтожается его «фотопластинка памяти»: завершается жизненный путь героя спектакля и заканчивается ход сценических воспоминаний его автора.

Здесь же, на сцене, мы видим манекен Отца, которого пытаются и убивают. Здесь же происходит странное, необычное венчание, в котором участвует манекен, изображающий самого Кантора. Спектакль как «последнее путешествие» в те времена, когда Кантор был еще мальчиком, становится для него возвращением во времена почти мифологического счастья, а также припоминанием его самых горьких и сильных переживаний. Спектакль разыгрывается во вневременном пространстве, где сходятся прошлое и настоящее, где автор бросает к ногам зрителей все самое для него дорогое, открывает им свои самые сокровенные мысли, чтобы, по его собственным словам, «победить массовость этого мира». Вот почему, по сравнению с прежними спектаклями, роль Кантора на сцене в постановке «Я сюда уже никогда не вернусь» выглядит куда более активной.

Как считает Ян Клоссович, главным новшеством в этом спектакле было участие самого автора⁴. Решение Кантора выйти за те пределы, которые им самим для себя были ранее определены, приводит его к отказу от прежней роли режиссера и активному участию в спектакле. Вместо формального личного присутствия – авторское



вмешательство. Вместо «игры», «изображения», «иллюзии» – полноценное само-представление. Кантор впервые сам становится героем своего театра и называет себя «виновником всего этого». Он не желает «играть», однако все время присутствует на сцене как главное действующее лицо, на котором все и сосредоточено.

В начале спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» с Кантором встречаются персонажи прежних постановок Крико-2 – Апаш из «Водяной курочки», два Хасида, Ксендз и другие его сценические персонажи, напоминающие о «давних баталиях», как говорит он сам, театра Крико-2. Здесь же режиссер встречается и со своим вторым театральным «я» в виде манекена. Кроме того, во время спектакля Кантор – как «виновник всего этого» – вместе со зрителями слушает запись собственного голоса, читающего фрагменты текста из «Возвращения Одиссея» С. Выспяньского. Так возникает воспоминание–напоминание о первом спектакле Кантора, поставленном в Кракове во время Второй мировой войны.

Сцена из спектакля
«Да сгинут артисты!»

⁴ См.: Klossowicz Jan. *Tadeusz Kantor. Teatr. Warszawa, 1991. S. 177–189.* В своей книге «Тадеуш Кантор. Театр» Я. Клоссович подчеркивает, что у этого названия спектакля было «как минимум два значения. Не вернусь – сюда, на землю, – уйду навсегда; и одновременно – рассчитаюсь со своим искусством, с театром, – завершу путь, который в этом искусстве прошел...» // S. 177



Сцена из спектакля
«Я сюда уже никогда не
вернусь»

«Я сюда уже никогда не вернусь» – не единственное возвращение Кантора к прошлому, к прежним его спектаклям, к «играм с Виткевичем», хэппенингам. В конце 1980-х годов живопись Кантора тоже приобретает исключительно личный характер. Картины из цикла «Дальше уже ничего» представляют художника в диалоге с самим собой и своим отражением. Достаточно привести в качестве примера название одной из его картин: «Я несу картину, на которой изображен я, несущий картину» (1988). Интересно, что на полотнах Кантора этого периода не раз возникает женское лицо, которое затем появляется и в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь». Кантор дал этой героине необычное имя – Та Пани. Именно Та Пани в финале этого спектакля принимает участие в «Великом амбалаже конца XX века», который, согласно Кантору, должен уберечь самые ценные и дорогие ему идеи от разрушения временем⁵.

В статьях об этом спектакле критики чаще всего обращали внимание на изобилие авторских цитат.

Тем более что в программке для зрителей Кантор сам поместил подробный «Путеводитель по спектаклю». Однако при всех самоцитатах режиссера пространство спектакля выглядело уникальным и сугубо индивидуальным. Большая часть эпизодов была реализацией авторского замысла – через преобразование и развитие личного, интимного дать ощущение всеобщего, над-личного, метафорического.

Анализ репетиций Кантора дает ключ к пониманию его творчества как сложного, живого процесса созидания. Важно подчеркнуть именно эту особенность спектаклей Кантора – не заранее известный результат, а долгий, кропотливый творческий путь к нему, в процессе которого даже самые важные эпизоды многократно преобразовались, пересоздавались, прежде чем «личное» становилось «публичным». Конечно, достоинства готового спектакля оцениваются именно по его публичному показу, а не по исканиям и репетициям. Однако, говоря о постановках Кантора, не забудем, что сам Кантор называл свои спектакли «личными признаниями».

⁵Амбалаж (от фр. *emballage*, упаковка) – одна из форм современного «пластического авангарда», один из любимых сценических приемов Кантора: упаковывая предмет, или персонаж, или целую сценическую композицию, Кантор менял их ценность, подчеркивал их сущность, демонстрировал их важность, наконец просто сохранял нечто ему дорогое

На наш взгляд, спектакль «Я сюда уже никогда не вернусь» представлял собой, прежде всего, лирическую исповедь художника как гражданина XX века. Эта публичная исповедь должна была соединить художника с его зрителем в некое эмоциональное братство, разделяющее его отношение к страданиям и страстям своего времени.

Кантор был, пожалуй, единственным из современных творцов, кто решился так откровенно и многообразно представить на сцене свой внутренний мир, переведя его в театральное измерение.

Церемонию бракосочетания в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь» можно считать примером такого театрального преобразования. Венчание происходит в трактире. Вульгарное снижение церковного обряда подчеркивается тем, что епитрахиль Ксендза заменяет полотенце трактирного Официанта, женихом является манекен, лицом и фигурой напоминающий Кантора, а Невесту изображает актриса, загримированная под манекен. Поразительна та предельная искренность, с какой художник говорит в этой сцене об



истории и времени, уничтожающих гуманизм и святость определенных символов, а взамен предлагающих нам трагический гротеск и вечную тоску по чистоте, которая недостижима.

Кантор очень долго работал над этим эпизодом. Вначале он казался актерам неуместным и даже бессмысленным. И режиссеру потребовались немалая смелость и самоотверженность, чтобы пройти путь от этого странного и непонятного первого ощущения к законченному художественному высказыванию.

Процитируем запись репетиции спектакля от 1 марта 1987 года, когда Кантор, обращаясь к актеру, исполняющему роль Ксендза, делает ему замечания: «Нет, нет, нет... Нет, не прекращайте, пожалуйста: «Вот и эту...». Нет, дорогой. Вы должны исполнить это не так. Это реплика... Но [надо сказать ее] громко, торжественно. В противном случае мы не будем этого делать вообще. Более торжественно... Нет, почему вы так мягко это произносите? Неужели вы не в состоянии заставить себя сказать это тверже? Не спешите, пожалуйста...»

Важно обратить внимание на фразу «В противном случае мы не будем этого делать вообще». Кантор сказал это в тот момент репетиции, когда создавал очень важный для себя эпизод, очень личный и трудный для исполнителей. Ему необходима была тональность абсолютно серьезная и одновременно возвышенная, праздничная. К сожалению, актеры тогда еще были не готовы осуществить замысел режиссера, создав тот эффект особой возвышенности, который связан с одной из главных идей Кантора – о

«Я несу картину, на которой изображен я, несущий картину». Картина Т. Кантора

преображении в возвышенное и святое «реальности низшего ранга».

Так же неуклонно пробиваясь к смыслу и объясняя его актерам, репетировал Кантор и сцену гибели своего отца в Освенциме. Режиссер долго бился над интонацией каждой реплики, звучавшей в этой сцене. В глубоком волнении сам повторял эти реплики на репетиции, поправлял актера, читавшего сообщение о смерти Отца.

Сцену смерти играли на той же площадке, где находился и воображаемый трактир, который заполняла пестрая толпа героев из прежних спектаклей Кантора. Для режиссера тут были важны и игра актеров, и техническое соответствие реквизита поставленной задаче. Из записей репетиций можно понять, как непросто рождалась эта сцена. В записях – ощущение отчаяния, разочарования, раздражения и ожесточения Кантора. На сцене Театра Смерти – своего

Театра памяти – Кантор не терпел заурядности, не позволял обесценивать святыне для него понятия.

На этом этапе творчества Кантор не только с помощью актеров, но и сам лично стремился воссоздать на сцене мир Памяти – при всем трагизме и обнаженности скомпрометировавших себя в XX столетии культурных символов. Бескомпромиссный художник, он считал, что святыне и возвышенные понятия могут существовать в искусстве лишь при условии личного участия в этом автора, его памяти, его жизни.

Только на сцене Балаганчика, как называл театр Кантор, ссылаясь на Александра Блока, еще можно попробовать сохранить территорию правды и искренности переживаний. На воображаемой сцене Крико-2 игра, вымысел существуют лишь мгновения, чтобы затем уступить место особой реальностью. Это сценическая реальность, в которой не должно быть актеров, исполняющих роли вымышленных



Сцена из спектакля
«Я сюда уже никогда не
вернусь»

Pro memoria

персонажей. В пределах этой реальности должны быть воссозданы те бесценные мгновения, из которых складывается память и правда о жизни художника.

В двух действительно последних спектаклях Кантор представлял не просто режиссером-демиургом и режиссером-дирижером спектакля, как это было в «Умершем классе». Личность Кантора неотделима от его последних спектаклей: он направлял их ход и участвовал в сценическом действии. Действие одновременно создавалось творцом и было сосредоточено на его личности.

По ходу событий художник встречался на сцене с персонажами, населяющими его память о прошлом, с самим собой, с разными ипостасями своего «я». Так было и во время работы над спектаклем «Сегодня мой день рождения» – с октября 1989 года вплоть до последней репетиции, прерванной смертью режиссера. В последнем спектакле Кантор решил даже воссоздать на подмостках свою «бедную комнатку воображения», где он как сценический персонаж хотел бы поселиться и откуда затем хотел бы уйти в небытие ⁶.

Как отмечала Анна Хальчак, литературный сотрудник Кантора, а затем директор Крикотеки, с 1988 года «идея возвращения» все сильнее овладевала воображением режиссера. После спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» он создает крикотаж «Тихая ночь», обратившись к своим рукописным текстам времен его работы над спектаклем «Велёполе, Велёполе». Один из таких текстов – «Память ребенка» – датирован 1980 годом.

Очевидны связь и художественная преемственность



Рисунок Т. Кантора к спектаклю «Я сюда уже никогда не вернусь»

предыдущих работ Кантора и крикотаж «Тихая ночь» со спектаклем «Сегодня мой день рождения». Свой фактически последний спектакль Кантор собирался предварить своеобразной лекцией. И это тоже была явная отсылка к «Тихой ночи», где Кантор напрямую обращался к зрителям, объясняя им, что они не публика, а перед ними не совсем спектакль и не совсем сцена, к чему они привыкли.

На середину сцены я поставил дымоход, сохранившийся от сгоревшего Дома. Бедный.

Очень бедный. Это был дымоход с моей картины.

Картина называлась: Мой Дом.

После пожара, После катастрофы.

.....

Любой ценой я хотел бы, чтобы это был мой дом.

⁶ Вот как это звучало:

«Моя Бедная Комнатка Воображения. Мое жилище.

Мой дом на сцене.

Как крепость, которая хранит меня от толпы,

от власти,

от политики,

от любого вмешательства,

от невежества,

от вульгарности и глупости.

Моя крепость – это

мое воображение,

память детства,

моя беда,

мое одиночество...

и Смерть, стоящая на часах,

великая актриса,

и ее соперница – Любовь»

(разрядка принадлежит Т. Кантору. – Н.К.). Kantor Tadeusz. Pisma. T.III.

R.VII. S. 290

*Каждая моя картина была
моим домом.
Ничего другого у меня не было.
По очереди они погибали в огне.
Оставался всегда дымоход.
Дымоход с моей картины.
Дымоход моего
дома.
Это мой дом.
На сцене!⁷*

В ходе репетиций спектакля «Сегодня мой день рождения» Кантор много раз говорил о границе между реальностью и воображением – границе, которая проходит через сценическую площадку. Мечтал о том, чтобы «придать иллюзии статус реальности». Последуем за логикой художника, сформулированной в его первом монологе из спектакля:

*И снова я «на сцене».
Пожалуй, никогда этой «привычки»
Я до конца и ясно не объясню
Ни вам, ни себе.
Хотя ведь это не «на сцене»,
А на границе.
Передо мной – зрительный зал,
вы, уважаемая публика, или,
(согласно моему словарю) –
Реальность.
Позади меня – так называемая сцена,
в моем словаре ее заменяют словечки:
Иллюзия и Вымысел.
Я не нарушаю границы,
ни в том,
ни в другом направлении.⁸*

Все, что делал Кантор на сцене и что зрители обычно называют «театром», должно было существовать на этой «границе».

Такой предваряющей действие лекцией Кантор вводил зрителя в пространство своего сценического «дома», в театр, превращенный им в

«особую реальность», с которой он вступал в эмоциональный диалог. Именно здесь режиссер встречался со своей семьей. Здесь воскресали из прошлого образы его умерших друзей.

Личность художника, живущего на сцене, складывалась из мгновенный минувшего, эпизодов, оживающих в его памяти. Участие Кантора в последнем автобиографическом спектакле выглядело подведением итогов посредством воспоминаний, моральное и духовное значение которых проявлялось именно в театральной реальности. Прошлое возвращалось и повторялось для художника вместе с «возвращением» в сценическое пространство всех тех людей, которые когда-либо что-либо значили в его жизни.

Эти мгновения минувшего, забывавшиеся будто на «фотопластинке памяти» и составлявшие ткань спектакля, можно было бы назвать «эпифаниями». Определим «эпифанию» как момент и место проявления интенсивного «следа былого присутствия», придающего особую ценность существованию отдельного объекта. В последнем спектакле Кантор создал личное, интимное пространство, в котором встретились и переплелись воспоминания, «следы былого присутствия» в жизни и творчестве.

Кантор вынес на сцену свою мастерскую, где одушевленные воображением живописца картины превращали сценическую комнату в Театр памяти. Прообразом этой комнаты была реальная квартира Кантора в Кракове, на Сенной улице. На сцене, как и в жизни, образы его живописи переплетались с обыденными знаками повседневности.

⁷ Ibid. S. 178-179.



«Дымоход с моей картины».
Рисунок Т. Кантора

⁸ Ibid. R.IX. Dziś są moje urodiny. S. 251.

Pro memoria

Спектакль «Сегодня мой день рождения» позволял Кантору «оказаться в центре событий вместе со зрителем, с адресатом». В центре – то есть в той точке, которую Мечислав Порембский назвал «местом Кантора», местом материализации воспоминаний и непосредственного создания сценического произведения.

«Место Кантора» – это время и место встречи его с собственным прошлым, пространство, в котором художник нашел опору и оправдание своего существования. В последнем спектакле этим пространством должны были стать «картина» и «комната».

В своих заметках, так и озаглавленных «Картина», Кантор написал об этом так:

*Еще прежде,
чем я принял это рискованное
решение разместить
свою Бедную Комнату
на сцене, –
у меня родилась
противоположная этому
идея «использовать» на сцене
картину.
Причем, на мольберте.
Картину должна была бы
изображать только
рама.
Мольберт на треноге
поддерживал бы ее
снизу и сверху.
Середина бы оставалась пустой,
а глубину заполняли актеры
и воображение
хозяина комнаты⁹.*

Следующим важным для Кантора шагом в процессе работы над спектаклем стало стремление воссоздать реальность сценической «комнаты». В тексте «Моя комната

на сцене» находим размышления Кантора на эту тему:

*Я должен ее обустроить.
Она не может выглядеть как
декорация.
Надо собрать на сцене
вещи из моей
комнаты. Так, как я бы
это сделал, решишь я действительно
поселиться и жить (!)
на сцене¹⁰.*

Дальше в том же тексте – программное заявление режиссера:

*Я пришел к выводу,
что в искусстве
абсолютно
«правдивым» является
только рассказ о своей
личной жизни,
обнажение себя,
без стыда,
обнажение своей собственной
СУДЬБЫ,
своего ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ¹¹.*

Таким образом, в пространстве сценической «комнаты» на глазах зрителей разворачивалась жизнь и судьба художника. Сценическая реальность была отделена от внешнего мира невидимой границей, которую Кантор назвал «линией раздела». В этом случае можно говорить о сакрализации сценического пространства. Созданную на сцене комнату Кантор называет своим последним оплотом, охраняющим его индивидуальную свободу и правду.

*КОМНАТА.
МОЯ.
СОБСТВЕННАЯ.
ЛИЧНАЯ.
Единственное место в этом мире,*

⁹Ibid. S.233-234.

¹⁰Ibid. S.232

¹¹Ibid. S.233



*скованном неизменными правилами
массовости, всеобщности,
общества.*

*Единственное место,
где «затравленный общностью»
человек,
индивидуум,
может спрятаться,
стать хозяином самому себе¹².*

В августе 1989 года, еще до начала репетиций спектакля «Сегодня мой день рождения», Кантор сделал эскизы к нему, изобразив на них, как он признался, «живописца в его мастерской», т.е. самого себя «в Бедной Комнатке Воображения».

Позже Кантор прокомментировал это так:

*После чего – рисунок:
картина, на которой изображено,
как
кого-то вешают,
перед картиной –
художник, энергично
работающий кистью
вокруг тела висельника,
в углу – кровать художника.
Внизу листки из блокнота,
где перечисляются сцены, ситуации,
которые волнуют меня
и которые
с легкостью
можно было бы
воссоздать на сцене
с помощью такого средства,
как картина:
сцена казни, война,
убийства людей,
калеки военного времени,
уличные девки, публичный дом,
господа,
министры, генералы,
полицейские, шпионы¹³ ...*

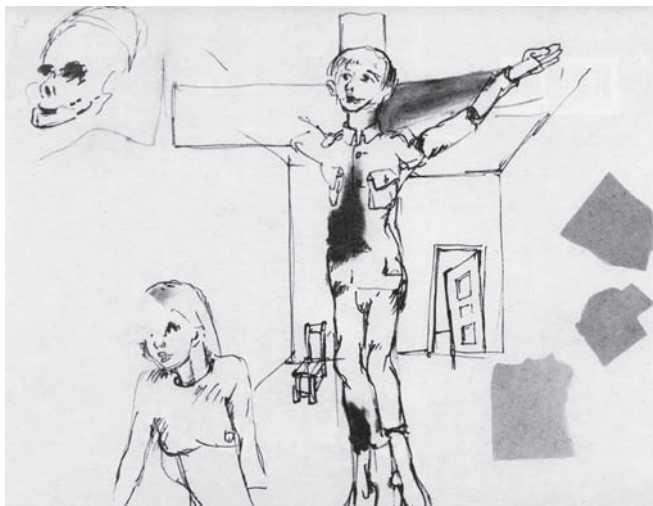
Спустя несколько месяцев, уже в период репетиций, Кантор определит наконец свое особое место в спектакле. Это, по его словам, место «на границе реальности и вымысла». Режиссер становится главным персонажем спектакля, «хозяином Бедной Комнатки Воображения». Он одновременно ведет игру и с реальностью, и с вымыслом. В сценические события вводит вымысел, а зрителей называет «реальностью».

¹² Ibid. S.299

¹³ Ibid. S.234.

Рисунок Т. Кантора к спектаклю «Велёполе, Велёполе»

Сцена из спектакля «Велёполе, Велёполе»



У края сцены, напротив трех больших рам воображаемых картин, режиссер помещает столик и стул для самого себя. На столике, рядом с керосиновой лампой и чашкой кофе, стоит подлинная семейная фотография Кантора. В рамках картин появляются персонажи спектакля: родители Кантора, его родственники, Священник из Велёполя, Автопортрет, Инфанта с картины Веласкеса... В бедно обставленной «комнатке воображения» нашлось место для кровати, таза, железной печурки и – «человеческих амбалажей». Актеры, накрытые одеялами и лежащие на полу, были «воспоминанием» об авангардных амбалажах в работах Кантора минувших лет.

В сценическом пространстве собственной мастерской Кантор вместе с публикой переживал встречу с самим собой. Спектакль как «личное признание» осуществлялся в пространстве новой реальности, воссоздававшей прошлое. Кантор не только наблюдал за представлением, не только всматривался в свой мир, но и заново переживал свою жизнь, активно участвовал в том, что происходило на сцене. «Эпифания», или повторение прошлого, превращала спектакль в пространство, где правда о себе выносилась на суд самого художника.

...В финале спектакля, сыгранного уже после смерти Кантора, персонажи, которых режиссер назвал «Уборщица, выдающая себя за критика» и «Тень хозяина», пытаются навести на сцене порядок. Вбегают могильщики с крестами, въезжают на сцену надгробные памятники и клетки с фигурами вождей. В нервных оркестровых ритмах звучит мелодия траурного

марша. Появляется похоронная процессия, в которой участвуют члены семьи Кантора. Они несут доску, которая символизирует собой гроб и затем превращается в стол. А шумные поминки за этим «столом» переходят в празднование дня рождения...

«А ведь могло быть иначе. День рождения (противоположность смерти) должен был прекратить торжество смерти. Возрождение должно было осуществиться через искусство, освященное волей творца», – писал рецензент о спектакле «Сегодня мой день рождения»¹⁴, который играли после смерти Кантора с подзаголовком «Последняя репетиция».

Однако смерть Кантора изменила не только состав действующих лиц. Без Кантора спектакль стал выглядеть условным и неполным сценическим повествованием. По замыслу автора, сценическое пространство было соткано из личных воспоминаний и личного времени. Рассказ Кантора о себе соединял все доступные человеку ощущения времени: прошлое, настоящее и будущее, то, что еще

¹⁴ Gruszczyński P. Kantor po raz ostatni // Res Publica. Warszawa. 1991. № 7-8.

Рисунок Т. Кантора к спектаклю
«Я сюда уже никогда не вернусь»





Сцена из спектакля
«Сегодня мой день
рождения»

только должно наступить. Кантор проживал на сцене свою жизнь – свое время – как пример испытания ее повседневностью, не позволяющей ощутить полноту бытия. Казалось, жизнь художника можно воссоздать только с помощью спектакля, преображающего историческое время в личное переживание и личное повествование. Рассказ о самом себе был самым важным элементом спектакля, как присутствие автора на сцене – непременным его условием.

Без Кантора оказалось невозможным полностью осуществить замысел этого сценического произведения. В спектакле уже не было драмы сопоставления себя

с самим собой. На сцене Крико-2 остались лишь свидетельства воображения Кантора и не личное, а историческое время.

Никто, кроме Кантора, не мог сыграть это возвращение к самому себе. Никто, кроме Кантора, не мог оправдать появления в одном пространстве сразу нескольких воплощений героя.

Никто, кроме Кантора, не мог объяснить сокровенный смысл этих «повторов» и отражений самого себя во времени и пространстве...

Пенёнжек Марек (Pieniżek Marek) – старший научный сотрудник Института польской литературы Педагогической Академии наук в Кракове. В 1999-2005 гг. сотрудничал с Крикотеккой. В настоящее время в Ягеллонском Университете читает спецкурс, посвященный последним спектаклям Кантора. Издал в 2005 г. книгу «Akt twórczy jako mimesis. "Dziś są moje urodziny" – ostatni spektakl Tadeusza Kantora» [«Творческий акт как mimesis. "Сегодня мой день рождения" – последний спектакль Тадеуша Кантора»]; также автор нескольких поэтических сборников.

Перевод статьи Ольги Тиховской

Перевод текстов Т. Кантора и комментарий к статье Натальи Казьминой