

Pro memoria

Мечислав ПОРЕМБСКИЙ

ПОЛЬСКИЙ ПОМИНАЛЬНЫЙ ОБРЯД

Польские «Задушки», обряд поминовения усопших. Отголоски прошлого, эхо древних ритуалов, живые и мертвые, визионеры и одержимые, тени и призраки, возвращающиеся в страну своей молодости. Все смешалось на сцене театра Кантора, отданной им уже не в первый раз, – театра, поначалу романтического, еще недавно конструктивистского и надреалистического, авангардного, а затем и поставангардного. Не там ли следует искать и истоки, и суть творчества Кантора?

Несомненно. Однако в отличие от того авангарда, которым начался XX век и с которым Кантор был связан через «Балладину»¹ и – даже больше, чем это могло показаться, – через Мицкевича с его «Дзядями»², Кантор не хотел быть ни борцом, ни пророком. Конечно, от того авангарда он перенял свой способ жизни, который требовал от него идти напролом, протестовать и писать манифесты, бросать кому-то в лицо оскорбления и предавать кого-то анафеме, не молчать, но говорить, раздавать интервью, публиковаться, бороться за первенство в искусстве, спорить о концепциях. Всегда быть на острие атаки, даже если атаковать уже некого. Его вечное «Сегодня я должен устроить скандал» было нужно ему, как воздух, чтобы всегда ощущать себя в форме, быть постоянно готовым к бою. Для чего еще это было нужно ему? Может быть, для того, чтобы чувствовать себя лидером? Не думаю. Скорее, для того, чтобы быть собой и оставаться собой, наперекор всему, – и тому, что ему быть собой мешало, и тому, что могло бы этому помочь. Если бороться, то за себя. Но и против себя. И бороться не за какое-то

там место в истории, которую зовут всеобщей (в истории искусства, театра, в политической истории – особенно), но за свою собственную историю. Единственную и неповторимую, и поэтому – и только поэтому – общую. Именно этим он отличался от Гомбровича. Не говорил: «Смотрите, до чего ж я иной, чем вы все, исключительный». Говорил: «Смотрите, я такой же, как вы. У меня те же сомнения, увлечения, потрясения, потребность в любви и страх перед тем, чего не избежать, – перед смертью. Этим он и завоевывал публику – и знал об этом. Завоевывал везде, где бы со своим театром ни появлялся. Это был, в сущности, единственный, или, во всяком случае, один из главных посылов его творчества. Разве не говорил он, напомним: «Все началось с моего презрения к всеобщей истории, всеобщей в кавычках и официальной, занимающейся общественными движениями, идеологией, сменой правительств, террором власти, массовыми преступлениями»? Разве не относил он к этой же категории закосневшую историю искусства, историю официального театра и даже авангарда, которой не важен индивидуальный

¹ «Балладина» Ю. Словацкого – поэтическая драма классика польской литературы XIX века, одно из самых известных произведений польского романтизма. События в пьесе развиваются в далеком прошлом, которое С. называет «легендарными временами», пьеса полна символов и иносказаний. «Балладину» Кантор ставил в 1943 году в Независимом Подпольном театре.

² «Дзяды» А. Мицкевича – драматическая поэма, главное произведение польского романтизма, в котором дан обобщенный художественный образ национально-освободительного движения в Польше; как объяснял сам М., «Дзяды – это название торжественного обряда, донные справляемого простым народом во многих местностях Литвы, Пруссии, Курляндии, в память «дзядов», то есть умерших предков».

«повод» для высказывания, ее интересуют только факты, влияния и заимствования?

Однако, если бы отказ Кантора от истории, которая не является историей его собственной и историей (очень личной) каждого человека и каждого художника, – если бы отказ его не был столь категоричным, это не стало бы главным программным положением его творчества и не проявилось бы в этом творчестве так предельно открыто и до конца. Но проявилось не столько в том, что Кантор демонстрировал нам все ужасы истории, весь ее легкомысленный блеск и лицемерие, как это делал Гойя (которого Кантор, напомним, не принимал безоговорочно), сколько в том, что он разоблачал и развенчивал самое опасное психологическое рабство, в жерновах которого перемалывается «маленькая, бедная, беззащитная история индивидуальной человеческой жизни»³ и где «человекообразным монстрам» предназначен в жертву человек – всего лишь человек.

Где же искать этих всемогущих «человекообразных монстров», а также их жертв? Искать? Зачем же искать? Если вот они, ждут его (среди множества других вещей или не вещей), они существуют, и ими являются **стереотипы**, глубоко укорененные в коллективном сознании, или, лучше сказать, в коллективном бессознательном человеческих сообществ. Стереотипы религиозные, культурные, национальные, местечковые.

Здесь нужно кое-что объяснить. А именно разницу между стереотипом и архетипом. Архетип всегда гипотетичен, его нельзя увидеть воочию. Он порождение наших снов, мифов, ночных грез, нашего



³ Вольный пересказ слов Кантора. Цитата из манифеста «Спаси от забвения» звучит несколько иначе: «маленькая, бедная, беззащитная, но прекрасная История индивидуальной человеческой жизни»// Tadeusz Kantor. Pisma. T.3. S. 126.

Pro memoria

поведения – всего того, что мы называем не-реальностью. У стереотипа (любого) есть своя предыстория. Ее можно конкретизировать, датировать, связать его рождение с другими событиями и иными фактами. Разумеется, не каждое событие и не каждый персонаж «застывает» в стереотип. Всегда отыщутся некие предшествующие этому исторические события, параллели, позволяющие обнаружить общие корни, уходящие в непостижимые глубины, где может уместиться все, что угодно. В любом случае можно считать, что именно реальный исторический опыт «застывает» в стереотип, отражается в стереотипе в результате определенных предшествующих событий и параллелей, лишаясь, таким образом, своей пульсирующей актуальности. Остается клише, и с этого момента оно начинает функционировать.

Присмотримся к таким клише, обнаруженным Кантором (неосознанно, но явно) и приведенным им в движение. Первый стереотип, который использует Кантор и о котором следовало бы сказать, – это ШУТ. После Кайюа, Батая, Бахтина, Генебе⁴ нам известно о нем достаточно много. Он явился к нам из мира набекрень, из античных сатурналий, из карнавального разгула. Из того живительного и очищающего безумия, которое восстанавливает в правах первичный хаос, чтобы обновить как космический порядок, так и износившийся общественный порядок, королем которого и становится шут. А после праздника шута назначают козлом отпущения, выбрасывают вон, выгоняют прочь, и он вынужден скитаться, чтобы в определенный критический момент снова вернуться.

В Польше стереотип шута исторически связан с фигурой Станчика, знаменитого паяца короля Сигизмунда I⁵, умного и язвительно-ласкательное имя), которого еще при жизни, в XVI веке, называли «малым Станиславом», сравнивая со святым Станиславом⁶, епископом, который был четвертован при Болеславе Смелом в XI в.⁷ и канонизирован в XIII в., как сторонник объединения страны, разделенной на княжеские вотчины. Это странное сопоставление священнослужителя, принявшего мученическую смерть за обличения короля-грешника, и шута, критиковавшего политику Сигизмунда I, мы впервые встречаем у Миколая Рея⁸, поэта и его современника, написавшего в сборнике эпиграмм «Зверинец»:

*Его звали Станчиком,
но могли прозвать и Станиславом,
Глядя и дивясь, как светской власти
он говорил правду, притворяясь
сумасшедшим, когда те, кому следовало
это говорить, молчали.*

В XIX в. образ Станчика, предвещающего несчастья своей отчизны, снова возник в сентименталистской и романтической поэзии, в народных лубочных картинках и, наконец, в живописи и политике. Изображение королевского шута впервые появляется в 1843 г. в книге «Картины старины», написанной собирателем и исследователем исторических курьезов К.В. Вуйчицкого⁹, иллюстрациями к которой стали гравюры на дереве Винченца Смоковского¹⁰. Именно Вуйчицкий ссылался на поэзию Рэя. Однако росту своей популярности образ Станчика обязан, в

⁴ Кайюа Роже (1913–1978) – французский писатель, философ, переводчик латиноамериканской литературы; Батай Жорж (1897–1962) – французский писатель и философ; Генебе Клод (з.р. 1938) – французский историк, филолог и фольклорист, крупный специалист по Рабле.

⁵ Сигизмунд I Старый (1467–1548) – король Польский (с 1502г.) и великий князь Литовский, предпоследний в династии Ягеллонов, склонил Литовский сейм вступить в войну с Россией. В результате Третьей Московско-литовской войны (1507–1508) Великое княжество Литовское сохранило свою независимость.

⁶ Святой Станислав (1030–1079) – епископ Краковский, четвертован по приказу Болеслава II Смелого. По одной версии – за то, что публично обличал жестокость короля, травившего людей собаками, по другой – за то, что возглавил оппозицию и заговор шляхты против короля Болеслава. В 1254 г. канонизирован.

⁷ Болеслав II Смелый (1042–1081) – князь Польский (1058–1082), король Польский (1076–1079), один из самых известных политиков династии Пястов.

⁸ Рей Миколай (1505–1569) – поэт и прозаик, композитор, политик периода Возрождения, посмертно признан «отцом польской литературы».

⁹ Вуйчицкий Казимеж Владислав (1807–1879) – легендарный собиратель польской старины, автор сборников детских сказок,

первую очередь, художнику Яну Матейко¹¹. Его Станчик, мудрый и прозорливый, дал даже имя влиятельной консервативной партии Польши, и постоянно присутствовал в поэзии и живописи символистов. Поэтому, когда Кантор сочиняет амбалаж знаменитой картины Матейко «Прусская присяга»¹², именно Станчику, как это сделал когда-то и Матейко, он дает свое лицо. С одной только разницей. У Матейко шут-политик, находясь в оппозиции к монарху, празднующему свой сомнительный триумф, остается в пределах холста. А Шут-художник Кантора всей этой торжественности в живописи и вокруг живописи противостоит. Кантор помещает его вне картины, на отдельном панно. Таким образом, из участника исторических событий Шут превращается в живую, современную нам фигуру, единственную тут живую фигуру, фигуру художника, выламывающегося из истории, находящего свое место за ее пределами, в своем собственном, а не публично проживаемом мире, – только в собственном, реальном, наполненном всеми цветами радуги, в которых историческому амбалажу отказано. Причем надо учесть, что «я» художника проявляется у Кантора согласно композиции, а не духу картины Матейко. Поясню еще раз – речь идет о понятой как автопортрет художника фигуре Берреччи¹³, который, похоже, наблюдает за процессом упаковки, как это бывает у Кантора. Если же ко всему прочему мы разглядим здесь и весьма многозначную, замаскированную фигуру Вита Ствоша¹⁴, который создает собственный амбалаж (только на этот раз в духе 1930-х годов), чтобы

потом эту каторжную упаковку преобразить в баррикаду, обороняющую вольное общество бродячих актеров-фокусников, то история де-стереотипизации (сегодня следовало бы сказать – декомпозиции) шутовского посоха обнаружится во всей полноте.

В общественном сознании, воспитанном на стереотипах, оборотной, а вернее, даже лицевой стороной «мирской власти» Шута становится КОРОЛЬ. Характерно, что роли обоих стереотипов взаимозаменяемы. В Короле, лишившемся трона, есть что-то жалкое,



преданий и легенд, пословиц и поговорок, басен и даже надписей на надгробьях.

¹⁰ Смоковский Винцент (1797–1876) – художник, график, скульптор.

¹¹ Матейко Ян (1838–1893) – выдающийся живописец, автор исторических и батальных полотен. Жил и работал в Кракове. «Станчик» (или «Станчик во время бала при дворе королевы Боны по случаю сдачи Смоленска») – одна из самых известных картин Я. Матейко. Бона – вторая жена короля Сигизмунда Старого. Сдача Смоленска (30 июля 1514 г.) – важное историческое событие в польской истории, символ трагического поражения. Благодаря картине «Станчик», талант М. получил всеобщее признание. На первом плане картины, сцепив руки и глубоко задумавшись, сидит Шут в красном колпаке с бубенцами. На столе перед ним – военное донесение с хорошо видной датой – 1514 г., в донесении говорится о сдаче Смоленска. Шут Станчик не раз становился героем картин Матейки («Прусская присяга», «Поднятие колокола Сигизмунда») и всегда был лицом похож на художника.

¹² Амбалаж картины Матейко «Прусская присяга» совершается в спектакле-ревиу Т. Кантора «Да сгинут артисты».

¹³ Берреччи Бартоломео (1480–1537) – итальянский архитектор и скульптор периода Ренессанса, работал при дворе польского короля Сигизмунда Старого.

¹⁴ Ствош Вит (1448–1533) – скульптор, график и живописец, один из выдающихся представителей поздней готики в скульптуре.

шутовское, Шута же, возведенного в королевский сан, отличает хитрость отнюдь не шутовская, даже если ему досталась всего лишь роль короля карнавала – например, бубнового короля в «Балладине» Ю. Словацкого. Что Кантор еще раз, по-своему, и продемонстрировал, сохранив Тадеушу Бжозовскому¹⁵ очки и грустно обвисшие усики декадента-«интеллектуала», юродствующего и одновременно трагичного в этой «не своей» роли. Если прибавить к этому бессильную, скрытую под бумажной маской царственность Отшельника или алчность готовой на все Балладины, мы увидим полный и не оставляющий никаких иллюзий весь спектр царственности. Но одновременно это еще и спектр Власти, своеобразного цемента Истории с большой буквы, вдохновленной не только видом Вавеля¹⁶, этой воплощенной в камне летописи народа.

Воспетая Поэтом разбойничья царственность Одиссея, и царственность его сына Телемака,

который с ликованием кричит: «Я убил!»; и знаменательное повторение этого зловещего мотива в известном спектакле Кантора «Я сюда уже никогда не вернусь»¹⁷, и еще одно такое повторение, через адресата предсмертного письма Мейерхольда, – все это свидетельства постоянного и нарастающего присутствия, сначала двузначного, а потом уж совсем однозначного, стереотипа в жизни, мыслях и работах художника.

Стереотип КОРОЛЯ существует в оппозиции к стереотипу ШУТА. СВЯЩЕННИК, которого по диагонали противопоставил шуту Колаковский, находится одновременно в оппозиции и к стереотипу царственности. И тут фантазия Кантора, очеловечивающая эти фигуры, тоже кажется неисчерпаемой. Всё начинается с незаметной, но для посвященных крайне важной роли Ксёндза Мартина в «Балладине»; продолжается в сложившейся из разных мотивов роли Дяди-настоятеля в «Велёполе, Велёполе»; а кончается

¹⁵ Бжозовский Тадеуш – актер, исполнитель роли Одиссея в спектакле Кантора «Возвращение Одиссея»; Отшельник, Балладина и Ксёндз Мартин – герои спектакля «Балладина».

¹⁶ Вавель – польский Кремль в Кракове, усыпальница польских королей.

¹⁷ В спектакле Кантора «Я сюда уже никогда не вернусь» появляются герои его прежних спектаклей, в частности «Возвращения Одиссея».



Сцена из спектакля
«Где эти давние снега»

приглашением на последний день рождения художника реального настоятеля храма из реального Велёполя, который, подобно средневековым пастырям, предоставил вверенный его попечению костел странствующему театру Крико-2, чтобы он еще раз сыграл в нем свой старый спектакль-мистерию, рождение которого тесно связано с этим городом. А добавить к сказанному надлежит и плавное танго¹⁸ двух кардиналов в крикотеже «Где эти давние снега», впервые показанное в Риме в 1979 году и затем повторенное в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь», а также добавить и бродячего ксёндза из того же спектакля, который, на радостях пританцовывая, забывает повязать епитрахилью руки молодоженов, являющихся откуда-то из прошлого. При этом следует заметить, что все мотивы этого священного *sacrum*, звучащие в разных регистрах, с разными эмоциональными оттенками, от драматизма сцен страсти до народной версии жизни Христа Скорбящего и через это освобожденного, – все эти мотивы, полные достоинства или, наоборот, эйфории, танцевальности, развенчивают один из самых устойчивых в общественном сознании (да и за его пределами) стереотипов, чтобы полностью добавить еще и драматичный, прихотливый диалог с раввином или помощником раввина из соседней с католическим приходом еврейской общины, которая разделяет с ним и место под солнцем, и (до определенного момента) общую судьбу.

Кого тут еще не хватает? Шут пребывает в очень тесном, несмотря на свою оппозиционность, союзе с королем, и в менее тесном,

но более напряженном союзе со священником. А совершающий свое богослужение священник? Противопоставить сакральному обряду священника следует, видимо, свободное, иногда вешнее, иногда обращенное в прошлое, творящее миф слово ПОЭТА.

Это он, завернувшись в потрепаные боевые знамена, как представляет себе Кантор своего Фемиоса¹⁹, провозглашает и утверждает славу тех, кто славы, может быть, и не заслужил, но памяти достоин наверняка. Он равно защищает права победителей и побежденных. Тех, кто пал, и тех, кто выжил и продолжает заниматься своим ремеслом, несущим смерть. Потом Поэт исчезает²⁰.



¹⁸ В спектаклях Кантора часто возникал момент двойничества, фигурировали персонажи, зеркально отражавшие друг друга, благо у Кантора в театре играли актеры, братья-близнецы Вацлав и Леслав Яницкие. «Танго двух кардиналов», которое исполняли именно они, из этой серии символов.

¹⁹ Фемиос, поэт, певец – герой пьесы С. Высяньского и спектакля Кантора «Возвращение Одиссея».

²⁰ Поэт – одна из главных фигур в спектаклях Театра Смерти. Если в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь» роль Поэта брал на себя Хозяин кабака, то в спектакле «Сегодня мой день рождения» – сам Кантор. Он присутствовал в своих спектаклях на сцене, начиная с «Водяной курочки» С. Виткевича.

Но после него остается музыка: «Французский вальс», «Серая пехота», «Это легионы», воровской «Бал на Гнойной», «Эй, эй, Комендант!», «Аргентинское танго», колядка из скерцо Шопена, «Марш Ракоци»²¹.

Тоже стереотипы, цитаты, включая серьезную музыку, волны звуков, то усиливающих, то угасающих, стук колотушек и звук песнопений во время Великого поста в Неджицах²², еврейская колыбельная и песнь о Земле Обетованной, которую поют люди, идущие в газовую камеру. Это вовсе не значит, что Фемиос не появится в финале вместе с Одиссеем в ретроспективном спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь», вернее, роль Фемиоса будет вынужден взять на себя Хозяин Кабака. Однако и тут стереотип прекрасного гомеровского певца подвергнется изменению. Роль Фемиоса возьмет на себя и Дядя Стась из Велёполя (и с картины Мальчевского)²³, одетый в шинель ссыльного и вращающий ручку своей опертой на костыль – лиры? сумы? уличной шарманки?

ШУТ, КОРОЛЬ, СВЯЩЕННИК, ПОЭТ-ПРОВИДЕЦ – все это классические стереотипы, в польском искусстве по-своему укорененные. Добавить к ним следовало бы и связанного с нашим (и не только с нашим) фольклором сказочного РЫЦАРЯ, который берет в жены деревенскую девушку, в некотором роде Дон Кихота, борющегося за правое, но воображаемое дело. Он появляется в «Балладине», но вернется ли когда-нибудь еще? Разве что в образе Адася из Велёполя²⁴, народного (и семейного) мученика, не очень-то справляющегося с этой своей ролью; или же в образе мертвеца Мариана Кантора²⁵, солдата в Первую мировую войну

и жертвы Освенцима – во Вторую. Кого еще мы забыли? В ностальгических национальных мечтах одно из главных мест рядом со сказочным РЫЦАРЕМ занимает и крылатый ГУСАР, в боевом порыве сметающий все на своем пути.

Однако в ревю «Да сгинут артисты» вместо него появляется уже только разукрашенная генеральскими эполетами свита Известно Кого, играющего оловянными солдатиками КОМЕНДАНТА²⁶.

А потом роль крылатого рыцаря с шумящими за спиной, наподобие гусарского султана, крыльями примет вместе с лошадьё-скелетом, полунагая Девка из Кабака²⁷, этот



²¹ Перечисляется музыка, звучащая в последних спектаклях Кантора.

²² Неджица – готический замок над Дунаем в местечке Черштын, в Татрах, на польско-словацкой границе, известный памятник культуры Польши, построен венгерским князем Бежевичем в конце XIII века.

²³ Мальчевский Яцек (1854–1929) – один из самых известных художников Польши, глава символизма в польском изобразительном искусстве на рубеже XIX и XX веков.

²⁴ Адась – герой спектакля «Велёполе, Велёполе».

²⁵ Мариан Кантор, отец Тадеуша Кантора, – герой спектакля «Велёполе, Велёполе».

²⁶ Ревю «Да сгинут артисты» – спектакль 1985 г. Известно кто – персонаж спектакля, очень маленького роста Комендант (его играла М. Кантор), выезжал на сцену на огромном коне-скелете, во главе маршировавших Генералов в парадной форме, огромного роста, напоминавших манекены. Прообраз Известно кого – генерал Пилсудский, каким он остался в памяти Кантора-ребенка.

²⁷ Девка из Кабака – героиня спектакля «Да сгинут артисты». На программке к спектаклю был помещен рисунок К. – полунагая девушка во фригийском колпаке верхом на лошади-скелете, с черным знаменем в вытянутой руке.

размахивающий черным знаменем Ангел Смерти.

Я только перечисляю, поскольку список стереотипов, приведенных в движение Кантором, похоже, не имеет конца. Но, продолжая, хотел бы обратить ваше внимание на то особое место, которое в этой компании стереотипов занимают люди дороги – ФОКУСНИК И ПИЛИГРИМ. Персонажи, казалось бы, противоположные друг другу. Первый, само собой разумеется, в бродячем театре Кантора занял центральное место. Мы уже говорили об этой разношерстной актерской компании, в которой может оказаться каждый: беглый висельник и не вполне правоверный поп, профессиональный картежник и ярмарочный зазывала, силач из цирка и канатная плясунья сомнительного поведения²⁸. Их предков, античного мима и средневекового скомоороха, обнаружить нетрудно, к их патрону, Франсуа Вийону, отсылает нас в одном из своих комментариев сам Кантор²⁹.

Все это персонажи двусмысленные со всех точек зрения, может быть, даже посланцы с того света, поскольку они способны брать на себя разные функции.

И этот факт может объяснить нам связь бродячего фокусника с бродячим, как и он, но благообразным пилигримом. Заглянем-ка еще раз в книгу К.В. Вуйчицкого. Возвращаясь из своих паломничеств по святым местам, рассказывает он, пилигримы в своих песнях восхваляли чуда и чудеса, которые видели, освящая деяния Иисуса и житие Девы Марии, но подмешивали к этим рассказам немало сказочного и забавного. «Для пилигримов ставили помосты на рынках и церковных кладбищах».

Их узнавали по одежде («их плащи и капюшоны покрывает змеиная чешуя и образки святых»), их дорожные мешки и корзины были наполнены разными магическими и культовыми предметами, которые они продавали.

Добавим к этому, что еще со времен короля Лещинского³⁰ в беспокойной Польше в пилигримы уходили либо политические изгнанники, либо дезертиры, либо каторжники, сосланные в сибирские рудники. Такими они и появляются на картинах Гроттгера³¹ и Мальчевского, таким с картины Мальчевского сошел Дядя Стась, хотя не это сходство было в нем для Кантора самым важным. Благочестивый или



²⁸ Героев спектакля «Да сгинут артисты» К. называл «актерами моего Склада Памяти», «бродячей труппой комедиантов», «призраками истории и смерти». То же можно сказать о каждом из героев Театра Смерти.

²⁹ В «Путеводителе» к спектаклю «Да сгинут артисты» К. пишет: Моя Комнатка Воображения вдруг преобразается в НОЧНОЙ ПРИЮТ для бродяг, актеров-цыган, Воров и разбойников, как будто из глубины веков Прибыл сюда Франсуа Вийон со своей бандой.

³⁰ Лещинский Станислав (1677-1766) — король Речи Посполитой, федеративного государства, возникшего на основе Люблинской унии, состоявшего из Польского королевства и Великопольского княжества Литовского. Власть в государстве определяла шляхта, она же выбирала себе короля.

³¹ Гроттгер Артур (1837-1867) — художник, живописец и рисовальщик, представитель позднего романтизма, работал в Вене и Львове. Вошел в историю польского изобразительного искусства, как создатель своего рода канона народного искусства. Особо известны циклы его патристических рисунков, объединенных темой войны и идей необходимости народной солидарности в несчастье.

патриотичный пилигрим – то же, что и актер, человек бездомный не по обстоятельствам, но по выбору. Заглянем в автобиографический комментарий художника: «1963... я наткнулся на необычную модель: Люди-Странники. Постоянно странствуя, без цели и пристанища, они научились с одержимостью и страстью “упаковать” свое тело в плащи и попоны, изучили всю эту сложную “анатомию одежды”, все эти тайники свертков, узлов, торб, ремешков и шнурков, охраняют свои тела от солнца, дождя и холода» (разрядка Т. Кантора.- Н.К.). Мы находим эти «упакованные фигуры» как в «Безумце и монахине», «Водяной курочке», «Красотках и уродинах»³², так и во всех последующих спектаклях Кантора. Они никогда не расстаются со своим багажом, чемоданами, аппаратурой, собственными манекенами-двойниками, всегда беспокойные, всегда в пути, «тщетно ищущие пристанища», как говорит о них Кантор.

Можно ли уместить в этой компании и стереотип ВЕЧНОГО ЖИДА? «Гонимого с места на место, везде подвергающегося опасности, но всегда присутствующего, даже при полном своем отсутствии». Этому не противоречат воспоминания Кантора о его детстве в Велёполе: там евреи жили испокон веков, всегда были какими-то иными, но никогда – не чужими, не пришлыми. Они тоже были частицей мира, реального даже «при полном своем отсутствии», как и все, что в искусстве Кантора, не существуя, существовало, присутствовало и, благодаря его интуиции, казалось еще реальнее, чем в жизни, где это якобы очевидное, чувственно познаваемое отсутствовало для

тех, кто способен был видеть только то, что вокруг, и ничего – почти ничего) – больше.

Стереотипом не самым приятным как для нашей теперешней, так и для нашей минувшей истории кажется в творчестве Кантора наиболее волнующий стереотип – ЛУЧНИК-убийца, рассыпающий смертоносные стрелы, лучник, который творит (или не творит) возмездие, как палач. Похожий на гневающегося гомеровского Аполлона и на нашего родимого легкого кавалериста-добровольца времен Тридцатилетней войны, вооруженного уже только луком и рогатиной. Похожий на известного, хотя и заслужившего не



³² «Сумасшедший и монахиня» (1963), «Водяная курочка» (1967), «Красотки и уродины» (1972) – спектакли К. по пьесам С. Виткевича, которые режиссер объединял понятием «игры с Виткевичем»; относятся соответственно к периодам его Театра Нулевого, Театра Хэппенингов и Театра Невозможного.

самую добрую славу Лисовчика, который заставил говорить о себе как о самом опасном погромщике и грабителе всю Европу от Белого моря до Нидерландов. Обратимся и на этот раз к Вуйчицкому. «Если и добились они легко рыцарских почестей, своеволие привыкшего к разбою казачества осквернило благородно добытую ими славу. Когда грабеж, разбой, разврат опозорили их боевые знамена, ропот гнева и мести прокатился в народе». Настолько, что в конце концов «распущены были их полки, а оставшегося без поддержки



Лисовчика мог убить любой». Стереотип, однако, продолжал жить. Был Одиссей Выспяньского, был Одиссей Кантора. Стереотипы упрямы. И долго еще не утратит для нас актуальности предостерегающий сарказм Качмарского: «Вперед, люди, за Кмитицем, айда на Воломонтовичи!»³³.

Почему я об этом вспоминаю? Не знаю. Наверное, потому, что даже Кантор, которому так хотелось, чтобы в его творчестве прочитывалась именно его (и только его) личная история, так похожая на все остальные истории художника, – даже Кантор не смог избежать активного (повторяю, активного) и бунтарского желания вписать эту свою историю в историю того общества, из которого он вышел и при котором остался (не в этом ли оказались его величие и сила?).

А что же личное? Поразительно, что «готовым», «найденным» материалом стали для Кантора, главным образом, стереотипы традиционно мужских профессий. И противопоставить им можно едва ли не единственный женский стереотип. И ко всему прочему стереотип неземной, поскольку стала им НИМФА Гоплана³⁴, которая идет по земле, не касаясь ее ступнями. В славянском фольклоре – польском, литовско-русском, украинском – нимфы, ундины, русалки, дриады играют довольно важную роль особенно потому, что Пантеон наш довольно беден и банален.

И нет ничего странного в том, что существ этих полным-полно в нашей романтической поэзии и иконографии. Винцент Смоковский, которому мы обязаны целой галереей стереотипов, запечатленных на его деревянных гравюрах к книге Вуйчицкого

³³ Качмарский Яцек (1957–2004) – поэт, прозаик, певец, бард, наподобие нашего В. Высоцкого. Фигура К. у поляков ассоциируется с периодом «Солидарности» и военного положения в стране, когда его лирические стихи, напечатанные подпольными издательствами, воспринимались как символ антикоммунистической оппозиции. Кмитиц Анджей – главный герой романа Г. Сенкевича «Потоп», типичный представитель польской шляхты, прототип известного литовского заговорщика Самуэля Кмитица. Воломонтовичи – название местности. «Вперед, люди, за Кмитицем, айда на Воломонтовичи!» – строка из известной песни Качмарского, фраза-символ бунта и смуты.

³⁴ Нимфа Гоплана, или нимфа озера Гопло – фантастическая героиня пьесы «Балладина» Ю. Словацкого. В спектакле Кантора эту, как писал он сам, «лирическую героиню славянского мифа заменил бездушный механизм».



Амбалаж из спектакля
«Я сюда уже никогда
не вернусь»

«Картины старины», изобразил и этот стереотип, женский, проиллюстрировав «Витолёрауду», довольно, кстати, заурядную, псевдо-оссиановскую эпическую поэму Ю.И. Крашевского³⁵. Однако сама гравюра – учитывая, конечно, вкусы того времени, – впечатляет, а изображение на ней кажется куда более смелым, чем все те эфемерные существа, которые позже наводнят нашу постромантическую живопись, и куда более близким тому обезумевшему от любви существу из «желе и тумана», которое воссоздал Словацкий, или тому таинственному и грозному идолу, которого придумал Кантор. Но у него на этом топос обрывается, ибо трудно втиснуть в рамки одного стереотипа прекрасные и по замыслу, и по сложности роли Балладины в «Балладине», Меланто в «Возвращении Одиссея», Изисомнамбулы и Разгулявшейся в «Умершем классе», Вдовы фотографа и Хельки Бергер в «Велёполе, Велёполе», босоногой Девки, которая не пропадет нигде, из

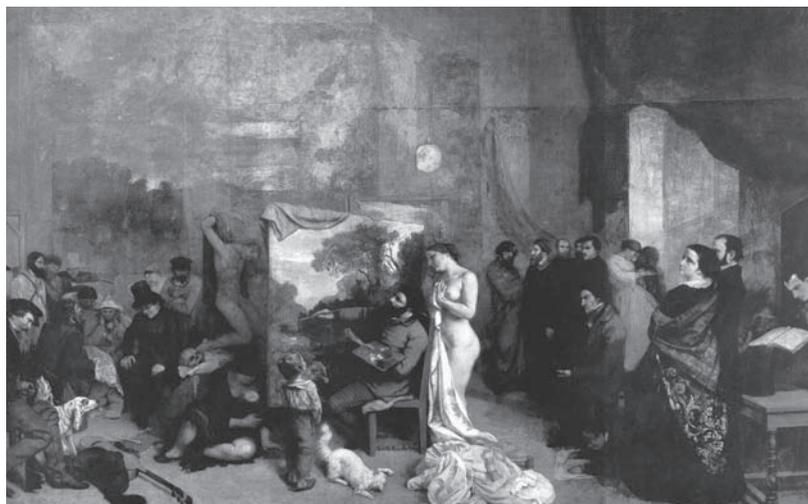
спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» и явившейся неизвестно откуда Девушки в замыкающем этот цикл спектакле «Сегодня мой день рождения»³⁶.

Это разнообразие не бессмысленно в драматургии Кантора. Рискну предположить, что, разложив именно так этот ПОЛЬСКИЙ ПАСЬЯНС СУДЬБЫ, Кантор, играя этими картами, добивается Великого взаиморасчета между полной стереотипов как национальной, так и всеобщей Историей, в которую все мы до какой-то степени вовлечены, и личной, отдельной историей каждого из нас (наших детства, любви, смерти), той единственно настоящей историей, которая действительно для нас что-то значит.

Именно здесь мы покидаем сферу творящих образы смыслов, интерпретируемую метафорически или метонимически, и вторгаемся в сферу значений, которая так же может интерпретироваться двояко. Поскольку, с одной стороны, речь идет о значении аллегориче-

³⁵ Крашевский Юзеф Игнаци (1812–1887) – писатель, публицист, издатель, историк, общественный и политический деятель, автор четырехтомной истории города Вильно до 1750 г. «Витолёрауда», или «Скорбные песни Витола» (1840) – одна из самых известных поэм Крашевского, способствовавшая росту самосознания литовской нации. В поэме речь идет о Милде, литовской богине любви, которая родила сына от простого смертного.

³⁶ Перечисляются героини разных спектаклей Кантора.

Г. Курбе
«Мастерская
художника»

³⁷ Курбе Гюстав (1819-1877) – французский художник-реалист, обрел большую популярность после Французской революции 1848 г. В 1850 г. в одном из писем другу писал: «В нашем так называемом цивилизованном обществе мне необходимо проживать свою жизнь самостоятельно. Я должен быть свободен даже от правительства. Народу принадлежат мои симпатии, и то, что я делаю, я адресуя, главным образом, ему».

ческим, а с другой – о значении символическом.

Сначала об аллегории. Существует, в общем, два типа аллегории – аллегория классическая и ее противоположность, которую Курбе³⁷ назвал аллегорией реальной. Что их объединяет, так это издали не сразу различимая дистанция между аллегорической фигурой и реальностью, к которой аллегорическая фигура относится, то есть относиться могла бы и должна бы. Классическая аллегория возвышает нас до абстракции. Геркулес на распутье, выбирающий между сладкой негой и трудной славой, борьба добродетелей и греха у Прудона, аллегорическая интерпретация мифов – вот ее потомство. Романтики с презрением отодвинули ее на периферию сюжета, и должен был появиться Мишель Лейрис³⁸, чтобы снова открыть в ней поэтику, поэтику метафоры, тревожащей своим упрямым постоянством.

Можно ли найти у Кантора примеры аллегории в классическом смысле? Конечно. Укажем хотя бы на СВОБОДУ с черным знаменем³⁹,

ведущую на баррикады его актерскую сестру. Кантор предпочитает называть эту фигуру Ангелом Смерти. Но, в конце-то концов, разве не смерть дает нам окончательное освобождение? Разве не она – Та Пани, что молча наблюдает за группой, расстилающей черный саван в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь»? Однако нужно подчеркнуть, что персонификации Кантора далеки от чистой абстракции. Разве, в конце концов, не Ангел Смерти – та же Девка из Кабака с искусственными, обвисшими за ее спиной крыльями, атрибутом, как сомнительным, так и значительным? А если нужны еще какие-то аналогии, достаточно вспомнить «Свободу» Делакруа в интерпретации Гейне⁴⁰, где ясно подчеркнута провокационная телесность этой разнузданной предводительницы.

Следует также обратить внимание на фантазмагорическую реальность других персонификаций Той Пани, которая свирепствует со своей косою-метлой в спектакле «Умерший класс», позирует с фотокамерой-пулеметом в спектакле

³⁸ Лейрис Жюльен Мишель (1901-1990) – французский писатель-сюрреалист, поэт, литературный критик, этнограф.

³⁹ Свобода с черным знаменем – все та же Девка из Кабака, из спектакля «Да сгинут артисты». Вит Ствош, герой этого спектакля, творил как бы на наших глазах свое главное произведение, Алтарь Марицацкого костела в Кракове. Затем эта композиция превращалась в баррикаду, которую и венчала Свобода с черным знаменем. Мизансцена напоминала композицию картины Э. Делакруа «Свобода на баррикадах». Смысл ее состоял в том, что свое творение художник будет защищать до своего последнего часа.

⁴⁰ См.: Гейне Генрих. Французские художники [отчет о выставке картин в 1831г. в Париже] // Собр. соч. в 6-ти тт. Т.5. М.1983. С. 72-74

Pro memoria



«Велёполе, Велёполе», меняет традиционную косу Смерти на свободно заплетенную косицу в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь».

Однако реальная аллегория – это нечто другое. Ее автор Курбе разместил ее в своей мастерской, где каждая деталь имеет точное, но, по меньшей мере, двойное значение – очевидное (реальное) и скрытое (дополнительное). Реальной является фигура художника, сидящего за работой, фигуры его близких, натурщиков – с одной стороны, приятелей – с другой, фигура нагой натурщицы, всматривающейся в пейзаж родного края, над которым трудится художник. Однако ту же натурщицу можно воспринимать и как Музу родного края художника, на этой картине каждый аксессуар, каждая деталь имеют дополнительный скрытый смысл; подбор и расстановка персонажей, их жесты и лица – это поиск смысловых мотивов, поиск, который можно произвольно продолжать, то приближаясь к правде, то удаляясь от нее. В искусстве, которое в XIX веке было, в основном, реалистическим, этот тип аллегии был распространен больше, чем может казаться. Нас тут интересует тема художника в его частной жизни, в мастерской, не на публике. О «Мастерской художника» Курбе можно сказать, что картина обе эти ситуации объединяет. А что можно сказать о «Мастерской художника» Кантора, куда он вводил нас в спектакле «Сегодня мой день рождения», прерванном перед последней репетицией?

Реальный это спектакль или концептуальный, то есть аллегорический? Да, реальный. Нет необходимости повторять, что Кантор остается в нем верен реальности.

Э. Делакруа
Фрагмент картины
«Свобода на
баррикадах»

Эскиз к спектаклю
«Красотки и уродины»
С. Виткевича.
Театр Крико-2

Верность реальности исчерпывающе документирована. Я уже говорил о специфическом характере подобной верности, связанной с идеей «бедной реальности», которая представлена через предметы простые, будничные, поношенные, выброшенные на периферию жизни или отодвинутые «в глубь» неведения. Однако чтобы понять их, аллегорической интерпретации недостаточно. Нужна интерпретация символическая.

Известно, что поначалу у греков «символом» (symbolon) назывался сломанный пополам предмет, служивший владельцам двух половинок, предназначенных для идентификации. Это значит, что предмет был симметричным. Однако уже у Аристотеля «символ» становится асимметричным. Недостающий фрагмент, который, подобно матрице, должен совпасть с тем, который видим глазу, – не материален, это только *pathema*, мысленный образ, «похожий» на ту «вещь», которой не существует, которая осталась «снаружи». «Патематические» образы, мысленные, но нередко эмоционально окрашенные, никогда не бывают произвольными, субъективными, случайными. Аристотель считает их «едиными для всех». «Единые» не значит «однозначные» (по крайней мере, в нашем представлении). Как раз наоборот. Даже в математике символ имеет тем больше значений, чем больше число разных «моделей», которые отвечают его параметрам. Нечто похожее существует и в искусстве. И это как раз шанс. Шанс присвоить себе этот символ. Выразить с его помощью собственный, хотя и «единый для всех» мир, свой способ жизни, свое индивидуальное переживание, стиль,

свою – проживаемую внутри себя и ощущаемую своей, потому что разделяемую с другими, – не-реальность, или (если поворот истории совершенно изменит твою участь) реальность, но такую же личную и так же разделяемую с тобой другими. И тогда можно сказать:

– Это моя жизнь, моя и только моя история. Это мое детство, когда я совсем не так, как сказочный Тентажилль Метерлинка, гонял по кругу на дадаистской лошадке-велосипеде или, стоя на деревянной дрезине (теперь таких нет), командовал полком верных мне оловянных солдатиков, которых я возводил в генералы. Это моя мать, это те полотняные мешочки



Pro memoria



с солью, на которых отпечаталась и изменялась с течением времени ее фотография. Это мой отец, который сражался в первую мировую войну, потом к нам не вернулся, а потом, когда началась вторая мировая, был замучен в концлагере Освенцим. Это мои смешные дядя и тетки, моя первая любовь, все мои покойники, которые все чаще навещают меня в мастерской. Впрочем, не только они – по ней скользят мои сны, снуют двойники, отражения, отдельные, множащиеся. Это моя Муза, Инфанта, написанная три с лишним века назад так, как я бы ее уже не написал.

– Это все, что я имею. ДОРОЖНЫЙ САКВОЯЖ. Сегодня все странствуют. СТУЛ. Здесь и на сцене. СТОЛИК, за которым я работаю. ПАРА ФОТОГРАФИЙ. Мне бы хотелось, чтобы когда-нибудь они оказались в моем домашнем

музее. И ДОСКА. Бедный предмет, принесенный сюда со двора, потому что мне кое-что понадобилось, а потом за ненадобностью брошенный. И снова найденный, полный значения.

– Гладильная доска, по которой, как с горы, мы съезжали в детстве. Первая книжка, прочитанная от корки до корки. Первая книжная полка. Первая чертежная доска и приколотый к ней лист бумаги. Крышка ящика, которую забивали гвоздями при каждом новом переезде моего театра. Импровизированный стол, покрытый праздничной скатертью. Последняя надежда. Вращающееся ложе смерти. Я и мой труп. Носилки, на которых высоко понесут меня, умершего. Это предмет, которому при всех обстоятельствах можно доверять. Который не подведет. ДОСКА⁴¹.

Порембский Мечислав (Porębski Mieczysław) (г.р.1921) – искусствовед, был тесно связан с кругом Краковского авангарда, в том числе с Т. Кантором; принимал участие, как актер, в спектаклях Кантора «Балладина» и «Возвращение Одиссея». В 1950–1969 гг. преподавал в варшавской Академии художеств; с 1969 г. связан с Ягеллонским Университетом, с 1974 г. – с Национальным музеем в Кракове. С 1990 г. – член Польской Академии Умений. Его научные интересы сосредоточены, в основном, на истории искусства XIX и XX века, его методологических и теоретических вопросах. Его тексты переведены на многие языки. Написал книги: *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955* [Искусство нашего времени. Сборник очерков и статей 1945–1955 гг.], 1956; *Malowane dzieje* [История в картинах], 1961; *Granica współczesności. 1909–1925* [Граница современности. 1909–1925], 1965; *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku* [Кубизм. Вступление к искусству XX века], 1966; *Pożegnanie z krytyką* [Прощание с критикой], 1966; *Ikonosfera* [Иконосфера], 1972; *Sztuka a informacja* [Искусство и информация], 1986; *Dzieje sztuki w zarysie. T.1. Od paleolitu po wieki średnie. T.3. Wiek XIX i XX* [Общая история искусства. Т.1. От Палеолита до Средневековья. Т.3. XIX и XX века], 1976–1988; *Deska* [Доска], 1997, книга целиком посвящена Т. Кантору; *Polskość jako sytuacja* [Польский характер как проблема], 2002.

Перевод и комментарии Натальи Казьминой

⁴¹ Цитируются слова Кантора из бесед с М. Порембским. Тут важно заметить, как многозначно слово *deska* в польском языке, что в тексте и обыгрывается. *Deski* (досл. – доски) – лыжи; *deski sceniczne* (досл. – сценические доски) – подмости; *od deski do deski* (досл. – от доски до доски) – от корки до корки; *cztery deski* (досл. – четыре доски) – зроби; *do grobowej deski* – до гробовой доски; *ostatnia deska ratunku* (досл. – последняя доска спасения) – последняя надежда; *poslac na deski* (досл. – послать на доску) – сбить с ног (в спорте); *świat deskami zabity* (досл. – мир, забитый досками) – захохотеть, медвежий угол. . . . Кантор однажды признался, что доска – это его первый «готовый предмет», и ему бы хотелось, чтобы когда-нибудь этот «предмет» висел в его домашнем музее, а Мечислав Порембский написал бы о нем книжку. В 1997 г. М. Порембский действительно написал книгу под названием «Доска», а подзаголовком книги поставил слова Кантора «Я хотел бы, чтобы когда-нибудь профессор Мечислав Порембский написал небольшое эссе о бедном предмете». Книга состоит из трех частей. В первой («Свидетельства») собраны тексты Порембского о Канторе, написанные в разные годы, дополненные и откомментированные. В этом же разделе напечатана личная переписка Кантора и Порембского, которая дает представление о духе времени и проясняет обстоятельства создания многих произведений Кантора. Вторая часть («Беседы») – это запись разговоров об искусстве двух больших личностей, мастера и его летописца. Третья часть («Комментарии») – размышления Порембского об искусстве Кантора, анализ его творчества и личности. Статья «Польский поминальный обряд» напечатана в третьей части книги «Доска».