



Катажина ОСИНЬСКА

РУССКИЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА КАНТОРА

В своих статьях, интервью и беседах Кантор неоднократно высказывался на тему русского авангарда, в том числе конструктивизма. Одно из самых трогательных свидетельств привязанности Кантора к авангарду и художникам-авангардистам – это строки из письма, адресованного автором «Умершего класса» Марии Яреме, выдающейся художнице и его соратнице. Письмо написано уже после ее смерти: ¹

Передай, пожалуйста, привет

Святым Революции:

Малевичу, Татлину, Поповой, Мейерхольду

И нашим благословенным:

Кобро, Вичиньскому, Юзефу, Хелене, Йонашу...²

Я горжусь, я тронут тем, что прошел вместе с тобой и вместе с ними большой отрезок пути.

Тадеуш

КАНТОР И РУССКИЙ АВАНГАРД

В биографическом очерке, написанном по заказу Дени Бабле, Кантор так упоминал о периоде своего обучения в Академии художеств в довоенном Кракове: «Изучаю живопись и одновременно учусь сценографии у великого реформатора польского театра Кароля Фрыча. Подробно знакомлюсь (по литературе, естественно) с театром Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Пискатора»³. Стоит добавить, что в довоенной буржуазной Польше печаталось сравнительно много статей и материалов о русском искусстве, литературе и театре. Кантор мог многое почерпнуть и из разговоров с людьми, которые, как, например, режиссер Вацлав Радульский, жили какое-то время в России, получили там образование, а переехав в Польшу, продолжали интересоваться тем, что происходит в советском

искусстве. Но главным источником знаний о русском театре стала для Кантора изданная на немецком языке и часто упоминаемая им книга Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера «Das Russische Theater»⁴, в которой среди 357 иллюстраций можно найти сценографические проекты и эскизы костюмов Александры Экстер, Александра Веснина, Исаака Рабиновича, Бориса Матрунина, Любови Поповой, Наталии Гончаровой, Владимира Татлина, фотографии из спектаклей Мейерхольда, Таирова, Вахтангова и др.

Впрочем, для Кантора важны были и другие традиции, другие художественные направления, другие книги. Например, «желтая книжечка» о Баухаузе, которую он «с трудом и упорством» сам переводил с немецкого и в конце концов знал почти наизусть, – «Die Bühne im Bauhaus» под редакцией Оскара Шлеммера. Вероятно,

¹ Письмо не датировано (Мария Ярема умерла в 1958 г.); фрагмент этого «письма» Кантор использовал в последнем своем спектакле.

² Катажина Кобро, немка по происхождению, родилась в России в 1898 г., в 1922 г. вместе с мужем Владиславом Стшешиньским уехала в Польшу; участвовала в деятельности художественных объединений «Блок», «Preaesens» и др., умерла в Лодзи в 1958 г. Юзеф Ярема (1900–1974) – брат Марии Яремы, художник, основоположник театра Крико; Йонаш Штерн (1904–1988) – художник, один из создателей «Краковской группы».

³ Цит. по: Kantor Tadeusz. *Wędrówka*. Kraków. 2000. S. 22.

⁴ Gregor Joseph, Füllöp Miller René. *Das russische Theater: sein Wesen und seine Geschichte mit Besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*. Zürich. 1928.

именно эта книга, по словам исследователя творчества Кантора Кшиштофа Плесняровича, и вдохновляла Кантора в период, когда он ставил свой первый военный спектакль, «Балладину» Ю. Словацкого, хотя инсталляции, придуманные Кантором к «Балладине», могут вызвать ассоциации, например, и с контр-рельефами Татлина.

Кантор не скрывал источников своего вдохновения. Он был несравненным комментатором собственного творчества. (В этом его можно сравнить разве что с Мейерхольдом.) К некоторым идеям, мотивам он возвращался постоянно, другие выпадали из поля его зрения, но потом он вдруг снова о них вспоминал – согласно законам человеческой памяти. Кантор – это тот случай, когда историку, критику, театроведу, которые хотели бы проанализировать чужие «влияния» на творчество художника, особенно нечего делать. Кантор сам во всем «сознался». При этом его литературный талант (о котором свидетельствуют тексты, написанные живым, точным и одновременно поэтическим языком) обычно превышает возможности его исследователей. Поэтому Кантор очень усложнил задачу театроведам, критикам и искусствоведам, навязав им свой образный и в то же время очень конкретный стиль высказывания. О Канторе трудно писать свободно, не на его языке.

Если попытаться разобраться в вопросе, кто и что повлияло на творчество Кантора, придется согласиться с профессором Мечиславом Порембским, другом и соратником Кантора, одним из самых точных его комментаторов, который подчеркивал: «Меня не интересует и

никогда не интересовала этимология творчества тех или иных авторов, интересует меня то, что сам Кантор определяет как «повод» для творчества: устоявшиеся, готовые реальные ситуации, объекты разного – якобы высшего и якобы низшего – ранга, которые он задействует в своем театре (или живописи), которые приводит в движение, по-своему и только по-своему оживляет или же соответствующим образом упаковывает, отсылает собственной почтой во вместительные хранилища «свежей» или совсем уже ветхой истории»⁵.

«СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ»

В 1938 году в Студенческом обществе взаимопомощи краковской Академии художеств «Братняк» Кантор создал свой первый «Эфемерный театр марионеток» (Efemeryczny Teatr Marionetek), где



⁵ Porębski Mieczysław. Deska.

Warszawa. 1997. S. 87 (цитата в

переводе Н. Никольской).

и показал (1 или 2 раза) спектакль «Смерть Тентажиля». Почему в 1938 году он обратился к этой маленькой пьесе Метерлинка? В связи с чем, как потом вспоминал, он не расставался с его пьесами и считал Метерлинка одним из самых важных авторов своей юности наряду с Выспяньским? «ЗЛОЕ БУДУЩЕЕ, которое довольно скоро наступит, должно было уже тогда зарождаться и предчувствоваться. Поэтому ТРИ СЛУЖАНКИ из мрачного замка Метерлинка превращались в три бездушных АВТОМАТА, несущих СМЕРТЬ. За железной дверью плечет маленький Тентажил, которого уже ничто не спасет. Луна из ЖЕСТИ И ПРИБИТА ГВОЗДЕМ к деревянной раме»⁶, – писал Кантор много лет спустя, усматривая в спектакле, поставленном еще в молодости, предвестие надвигающегося террора и массового уничтожения. Один из зрителей запомнил этот

спектакль и появлявшиеся в нем марионетки в виде упрощенных геометрических форм, треугольников и ромбов. «Преобладали черный и серый цвет; только золотые обручи на платьях должны были напоминать о богатстве и гордости». Важным реквизитом являлась движущаяся жестяная луна. Тот же самый зритель запомнил, что Кантор большое значение придавал специальной интонации и звучанию слов⁷.

К пьесе «Смерть Тентажиля» Кантор вернется еще раз в конце жизни, в своем конструктивистско-символистском крикотеже «Машина любви и смерти», подготовленном с итальянскими студентами в Милане.

Трудно сказать, знал ли Кантор в 1938 году о том, что в 1905 году в московской Студии, прославившейся в истории русского театра, как Студия на Поварской, над

⁶ *Kantor Tadeusz. Pisma (red. K. Pleśniarowicz). Wrocław. 2005. T. 1. S. 46. Фрагмент текста «Между святой абстракцией и преданным анафеме символизмом», 1938; текст в переводе на русский язык находится в архиве Крикотеки, автор перевода не указан.*

⁷ *Pleśniarowicz Krzysztof. T.Kantor. Artysta końca wieku. Wrocław. 1997. S. 38.*

Вс. Мейерхольд
А. Блок
Е. Вахтангов



Pro memoria



«Смертью Тентажиля» работал Мейерхольд. Вряд ли, тем более что подробности, касающиеся этого несостоявшегося спектакля, стали широко известны позже. До войны в статьях и книгах, которые мог читать Кантор, этому спектаклю не уделялось особого внимания.

По мнению К. Рудницкого, Мейерхольд (на стадии планов и деклараций) вписывал произведение бельгийского автора в реальный общественный контекст. В его толковании Остров символизировал «нашу жизнь», Замок Королевы – «наши тюрьмы», а юный Тентажиль – «наше юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеально чистое»⁸. Все исследователи, в том числе и Рудницкий, подчеркивают, что для Мейерхольда пьеса Метерлинка стала, главным образом, импульсом к поиску новых театральных форм: «Для Мейерхольда задача состояла в том, чтобы найти сценические формы, адекватные символистской поэзии Метерлинка, а, следовательно, и формы символистского театра вообще»⁹.

Показательно, что оба художника в начале самостоятельного творческого пути обратились к одному и тому же произведению бельгийского автора. У Мейерхольда, правда, за спиной были уже десятки спектаклей, поставленных в провинции, но именно в Студии на Поварской он начал поиск собственного театрального языка. Оба художника, и Мейерхольд, и Кантор, стремились порвать с театром, который, по их мнению, лишь имитировал действительность (а этот тип театра, как выясняется, самый живучий). Оба понимали театр как вполне автономную область

искусства, и сказочный Метерлинка показался им более других авторов символистского круга отдаленным «от заурядного быта, от привычной жизненности, от обыкновенного разговора»¹⁰.

При этом, естественно, очень многое разделяло эти два спектакля в эстетическом плане. Мейерхольд противопоставлял театру «жизненной правды» некую статичность постановки, живописность оформления и цветовой гаммы. «Работа над «Смертью Тентажиля», – писал он, – дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам, дала способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки и пластического движения»¹¹, то есть в его подходе к спектаклю было заметно влияние символистской эстетики. В то время как Кантор в своем «Тентажиле» конца 1930-х годов, стилизованном под Шлеммера, взял установку на «антикрасоту», на механистичность: его спектакль был «жесток в своей автоматизированной бездуховности механизм»¹². При всех этих различиях, мышление Мейерхольда и Кантора совпадают в одном: театр не должен служить отражению жизни. С этим связана и идея представления одной реальности посредством реальности другой, не имеющей ничего общего с первой. Только тогда возникает третья реальность – реальность театра.

Есть и другие параллели между спектаклями Мейерхольда и Кантора. Они касаются, например, вопросов техники речи. Оба режиссера понимали, насколько важна выработка новой речевой формы спектакля. «Внимание к звучащему слову – взгляд здесь (у Мейерхольда. – **К.О.**)

⁸ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. Москва, 1969. С. 51.

⁹ Там же. С. 52.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 51.

¹² Porebski Mieczysław. Op. cit. S. 150.

преобладающим», – писал Рудницкий¹³. Зритель краковского спектакля запомнил, что Кантор огромное значение придавал интонации и звучанию слов каждого отдельного персонажа¹⁴. Из этого следует, что звуковая – музыкальная – партитура спектакля разрабатывалась в обоих случаях чрезвычайно тщательно.

В заголовке текста «Между святой абстракцией и преданным анафеме символизмом», в котором Кантор прокомментировал в 1982 году свою «предысторичность», свой первый марионеточный спектакль, уже ощущима суть напряжения, которое знаменовало творческий путь Кантора. С одной стороны, это «Вальтер Гроппиус, Ласло Мохой-Надь, Оскар Шлеммер, Поль Клее <...> их странные и очаровательные тексты... Метафизические абстракции, механистическая эксцентричность, триадический балет, человек и машина, цирк, ТРЕУГОЛЬНИКИ, КРУГИ, ЦИЛИНДРЫ, КУБЫ <...> КОНСТРУКЦИИ БЕСПРЕДМЕТНОГО МИРА, чистого, ОСВОБОЖДЕННОГО, АБСТРАКЦИИ»¹⁵... Кантор привязан к практике авангарда начала XX века: его трактовка пространства отсылает нас к конструктивизму; подход к предмету – к Дюшану; роль эмоции и воображения – к Андре Бретону; привязанность к художественной модели сопротивления, контестации – к дадаистам. С другой стороны, Кантор задает себе вопрос: «Но что сделать с БОЛЬШОЙ ТАЙНОЙ маленьких пьесок Метерлинка, <...> или с ЧАРАМИ пана Выспянского, с ВАВЕЛЕМ, БРОНОВИЦКОЙ ХАТОЙ или с нагоняющими СТРАХ чердаками Кафки, или, наконец, с

заросшей лопухами и крапивой мусорной ямой Бруно Шульца»¹⁶.

Со временем на эти вопросы, эти «внутренние душевные разлады и конфликты», как писал Кантор, нашелся ужасный ответ, и все вдруг стало ДРУГИМ. Война, концлагеря заставили Кантора изменить вопрос, касающийся сути художественного творчества и сформулированный Теодором Адорно, – как заниматься искусством после Освенцима. Кантор подверг сомнению некоторые из своих прежних практических опытов, изменилось также его отношение к авангарду вообще и в частности – к абстракционистским тенденциям в рамках авангарда:

Абстракция, которая дожила в Польше до начала войны (что вовсе не означает, что она припозднилась), в период зверского человекоубийства исчезла. Так происходит всегда в таких случаях. Жестокость, которую несла с собой война, оказалась чужда этой пуристской идее. Реальность оказалась сильнее. Такой же бессильной стала любая идеализация, бессильным стало произведение искусства, эстетизирующее воспроизведение, ярость человека, со всех сторон окруженного чудовищами в человеческом облике, прокляла самое ИСКУССТВО, только и осталось сил на то, чтобы схватить, ЧТО БЫЛО ПОД РУКОЙ, РЕАЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТ, и провозгласить его произведением искусства!¹⁷

¹³ Рудницкий К. Там же. С. 55.

¹⁴ Pleśniarowicz Krzysztof. Op. cit. S. 38.

¹⁵ Kantor Tadeusz. Pisma. Op. cit. T. 1. S. 46 (пер. Н. Никольской).

¹⁶ Ibid. S. 47. Броновице – деревня, где происходит действие «Свадьбы» С. Выспянского.

¹⁷ Kantor Tadeusz. Pisma. Op. cit. T. 3. S. 46. «Миланские чтения. Урок 1». Фрагмент (пер. Н. Никольской).

Со временем в творчестве Кантора появляется идея театра-архива, задача которого состоит в том, чтобы, как в архивной картотеке, сделать объектом искусства то, что осталось от прошлого, от людей, от предметов, – все эти фрагменты, куски, останки. В канторовском архиве памяти определенное и важное место занимает «балаган».

БАЛАГАН

«Buda jarmarczna» – это польское словосочетание, означающее по-русски «балаган», многократно повторяется в комментариях Кантора. Иногда оно написано курсивом – и тогда отсылает читателя к блоковскому «Балаганчику». Иногда без курсива – и тогда мы имеем дело с одним из ключевых понятий словаря польского художника. Во втором случае под «балаганом» подразумевается «театр странствующий», «бедный», «театр любви и смерти» – смерти, похожей на девушку с косой («коса» и по-польски, и по-русски означает как женскую косу, так и атрибут смерти). «Странствующий театр, балаганчик, понятие любви и смерти – все это вернулось ко мне – ого, после стольких лет!», – признавался Кантор в беседе с Мечиславом Порембским 4 декабря 1989 года, т.е. почти ровно за год до смерти¹⁸. А несколько раньше, 3 марта 1986 года, в характерном для себя поэтическом стиле он подытожил свой жизненный опыт так:

*В 1938 году свой путь в театре
я начал пьесой
А. Блока «Балаганчик»
(Ярмарочный балаган).
В конце этого пути мой театр,*

*который принимал множество
самых разных
гордых имен,
остался при этом единственным:
ЯРМАРОЧНЫЙ БАЛАГАН.
Театр волнующий.
Мне бы хотелось, чтобы он таким и
остался
в памяти.¹⁹*

«Балаганчик» входит в биографию Кантора накануне войны. Тогда, по его собственным словам, когда он познакомился с Вандой Бачиньской: «Блок – это был 38-й г., в Академии, я влюбился в Ванду Бачиньскую, которая потом вышла замуж за Тадеуша, сценографа, друга капистов.²⁰

У меня этот Блок сохранился. Мы переводили его вместе, она знала русский, переводила с русского, я писал и сразу рисовал <...> Однако, хотя были некие планы, общие идеи, постановка спектакля никогда не состоялась²¹.

Этот экземпляр перевода сохранился. Он написан Кантором от руки, с его замечаниями на полях и поверх строк, с нарисованными в нескольких местах крестами. (Эти кресты потом будут постоянно возвращаться в его спектакли, в частности, в «Велёполе, Велёполе».) Трогательное свидетельство юности, первой любви, восхищения Блоком... Потом, по словам художника, «Балаганчик» на какое-то время забылся, его вытеснили другие увлечения и пристрастия, в основном, опыт абстракции и прочих авангардных направлений.

Однако периодически Кантор о «Балаганчике» вспоминал²². Известный поэт, драматург и переводчик Ежи Загурский рассказывал, что еще в 1950-е годы Кантор заставил его перевести

¹⁸ Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 102.

¹⁹ Нанечатано в: Tadeusz Kantor. Wędrownka. Op. cit.. S. 186.

²⁰ Имеется в виду Тадеуш Орлович.

²¹ Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 102.

²² В Летописи жизни и творчества Т. Кантора, составленной Юзефом Хробоком, упоминается, что «Балаганчик» Блока был в репертуарных планах Театра Крико-2 в 1956 г. См. Chrobak J. Kalendarium. Tadeusz Kantor. Interior imaginacji (red. J. Suchan i M. Świca). Warszawa – Kraków. 2005. S. 63. Летопись Хробока записана на диске CD.

«Балаганчик» на польский язык (в печати он появился позднее, в 1985 году). Когда в 1980-е годы Загурский спросил Кантора, откуда этот его интерес к «Балаганчику», Кантор в очередной раз повторил, что его в жизни бросало в разные стороны: с одной стороны, тянуло к абстракции и символизму, конструктивистам, Стшеминьскому, Малевичу, Татлину, Поповой, Экстер, Веснину, Шлеммеру, а с другой стороны – к Блоку, «который являлся для него тем же, чем в живописи Мальчевский, Выспаньский, Мунк»²³.

Мечислав Порембский попытался найти сходство «Балаганчика» Блока и театра Кантора в их отношении к символизму: «Как известно, слово “символ” происходит от греческого *sym-bolein*: сложить вместе, вновь воссоединить разломанные части: значимое и обозначенное, след и то, что след этот оставило, материю и определяющую ее форму. Обычно символом считают именно такое объединение в одно целое, высочайшую, наиболее полную форму художественного высказывания. Слово это мы всегда произносим с уважением, которым мы не склонны наделять находящуюся на противоположном полюсе аллегорию. Не уверен, что это справедливо. Ибо что нам остается от этого объединения, от этих поистине смертельных объятий? Только атмосфера. Атмосфера недоговоренности, многозначности, боязливых намеков, поэтических порывов. В то время как разлом остается разломом.

Блок отдавал себе в этом отчет. Отдавал себе отчет в том, что этого уже не сложить. И потому его символизм – это символизм надтреснутый, где все выглядит

сомнительным: костюмы, маски, аксессуары, картонная Коломбина, бумажная Даль. Блок мечется между всем этим и не очень-то видит выход. Побеждает, в конце концов, атмосфера.

“Мне очень грустно, а вам смешно?” – заканчивает свое высказывание Pierrot²⁴».

Порембский говорит дальше, что Кантор разоблачает эту смешную сторону символизма, противопоставляя ей весь ужас погруженных в эту атмосферу реалий. Ибо для него такие вещи, как смерть, любовь, массовое уничтожение, – это не символы, это очень конкретные понятия.

Мечислав Порембский прав: у русского поэта символы в какой-то степени подвергаются сомнению, но не путем конфронтации символа с реальным бытом, как у Кантора, а благодаря их погружению в «мир набекрень», каким является балаган. «Среди персонажей “Балаганчика” паяц – лицо страдающее, – писал в 1926 г. Николай Волков. – Но суть дела в том, что его страдания преломлены в кривом зеркале балагана. Балаган же ни во что не верит, ничему не придает серьезного значения, все искажает и делает мнимым. Паяц – настоящее олицетворение этого балаганного свойства. <...> Его кровь – клюква. Его шлем – картон. Его меч – дерево. Паяц – сплошная подмена»²⁵.

Блока, вероятно, смешила, а может быть, и раздражала вся эта атмосфера, сопровождающая символизм. Критики, исследователи много писали о субъективизме «Балаганчика», о его личном подтексте. Николай Волков, ссылаясь на Вячеслава Иванова и Георгия Чулкова, назвал «Балаганчик» «маской его создателя». «В наши же

²³ Пресс-конференция в Обществе польских журналистов. 1980, 27 ноября. Беседа вел Роман Шидловский, материал записан и подготовлен Эвой Й. Крысок, машинопись хранится в Крико-теке. С. 21–22.

²⁴ *Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 88* (пер. Н. Никольской).

²⁵ Волков Н. Александр Блок и театр. М. 1926. С. 24.

Pro memoria

дни, – писал Вяч. Иванов, – объективная драма уступает место субъективной, ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба»²⁶.

И не только, добавим, душевная. В лицах мистиков из «Балаганчика» просвещенные современники Блока узнавали Андрея Белого, Сергея Соловьева и остальных его друзей, увлеченных в этот период и объединенных мистикой Владимира Соловьева, идеей вечной женственности, мировой души, культом Прекрасной дамы. Но под этой полной сарказма маской скрывалась грусть и даже меланхолия, которая сопровождала чувство недостижимости идеала («дева», которую ждут мистики, она же Колумбина, которая превращается в картонную куклу, потом является в образе Смерти с бледным лицом и косой за спиной, потом оживает, как красивая девушка, чтобы в конце концов бесследно исчезнуть). Меланхолию порождало ощущение пустоты, которая открывалась за нарисованной Далью, пустоты, в которой мерцал силуэт девушки с косой.

В «Балаганчике» можно увидеть прообраз театра Кантора, но этот первоисточник, пропущенный через сознание Кантора, проявится в его творчестве уже в ином виде.

Кантору, без сомнения, была близка тема блоковского «кризиса реальности», «обломков миров». Блок создал материю пьесы из «готовых» ситуаций и таких персонажей, как Пьеро, Колумбина, Арлекин. Но он брал свои персонажи не из жизненного, а из театрального обихода, из театральных запасников. У Кантора же на сцену входила реальность, а точнее, ее «обломки».

Очень важный, связующий Блока и Кантора фактор – это субъективный личностный момент творчества. В пьесе Блока появляется как персонаж Автор, и вроде бы кажется, что это еще одна маска, но Автор все время пытается перешагнуть границу театральности. Он постоянно комментирует события, разрушая действие, иллюзию, а однажды вдруг обращается прямо к публике: «Милостивые государи и государыни! Я глубоко извиняюсь перед вами, но снимаю с себя всякую ответственность! Надо мной издеваются! Я писал реальнейшую пьесу <...> Я никогда не рядил моих героев в шутовское платье! Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей! Тем более, аллегорической игры словами: неприлично называть косой Смерти женскую косу!»²⁷.

Если Блок, вводя в пьесу Автора и скрываясь под этой маской, подвергал сомнению театральную иллюзию, но оставался, однако, в рамках игры между реальностью и иллюзией, то Кантор сделал шаг вперед и – надевая маски – сам вышел на сцену в буквальном смысле слова.

У Блока можно по пальцам пересчитать моменты, когда реальность «пробивается» сквозь бумажно-бутафорский мир. Например, прыжок Арлекина. Блок заставляет Арлекина в результате опрометчивого прыжка в золотое окно мира убедиться, что «даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту»²⁸. А театр Кантора, образно говоря, возник

²⁶ Там же. С. 22.

²⁷ Блок А. Театр. Л. 1981. С. 65.

²⁸ Там же. С. 71.

по другую сторону сцены – в этой пустоте, в этом промежутке между реальностью и фикцией. Для Кантора, без сомнения, был важен антииллюзионизм («все декорации взвиваются и улетают вверх») и даже некоторая «бедность» этого театра, полемичная по отношению к театру «богатому», с настоящей сценой, зрительным залом и театральными креслами.

Но главная ассоциация, которую вызвал «Балаганчик» у Кантора, – «странствующий театр», – парадоксальным образом не имеет ничего общего ни с блоковским произведением, ни с балаганом. Напомню, что по-русски «балаган» (от персид. «балахан») – это «временное здание для театральных, цирковых или эстрадных представлений». «Балаган строился из досок, крыша делалась из брезента или мешковины <...> Внутри Балаган имел сцену и зрительный зал <...> Перед Балаганом сооружался балкон, с которого артисты зазывали публику на представление»²⁹.

В польском языке не существует точного аналога слову «балаган»; в переводе на польский «балаган» – это «buda jarmarczna», ярмарочный воз, фургон, экипаж, род телеги; странствующий театр. Для Кантора блоковский «Балаганчик» стал источником двух понятий, часто им употребляемых: это именно «странствующий театр» и «театр любви и смерти». Итак, в случае Кантора надо говорить не столько о влиянии «Балаганчика» на его театр, сколько о том, какие ассоциации вызвал у него «Балаганчик» и что осталось от блоковского «Балаганчика» в сознании польского художника, в его театре.

В таком же ракурсе (и только в таком) можно рассматривать и

проблему значения Мейерхольда для Кантора. Именно «значения», так как трудно говорить о какой-либо мейерхольдовской традиции в творчестве Кантора в предметном смысле этого понятия, когда внимание исследователя концентрируется на том, **что** передается из одного поколения в другое, какие элементы наследия прошлого можно найти в творчестве данного художника. Кантору близко не только наследие Мейерхольда, но и он сам – как личность, как бескомпромиссный (не склонный идти на уступки обществу и власти) художник, целиком преданный искусству, ради которого он жил и из-за которого погиб. И именно в образе мученика Мейерхольд появляется, как реальное лицо, в последнем канторовском спектакле «Сегодня мой день рождения», в сцене, где палачи избивают его, а из громкоговорителей доносится голос диктора, читающего предсмертное письмо Мейерхольда Молотову. Кантор здесь до какой-то степени отождествляет себя с Мейерхольдом, усматривая в нем «идеального художника», абсолютно преданного искусству. Но одновременно Мейерхольд для автора «Умершего класса» – и реальное лицо прошлого, которому есть (что вполне естественно) место в театре, понимаемом, как пространство встречи мира живых с миром мертвых. При всем при этом между творчеством Мейерхольда и творчеством Кантора не много общих точек соприкосновения. Скорее всего, это были две отдельные планеты.

С 1975 года, года создания «Умершего класса», начинается новый этап творчества Кантора: меняется его отношение к

²⁹ См.: Театральная энциклопедия. Т. 1. М., 1961. Шире на тему балагана – см. тексты, помещенные в сборниках: Балаган. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под рук. И. Уваровой. Часть 1 (2002). Часть 2 (2003).

Pro memoria

авангардным экспрессионистам (некоторые товарищи Кантора из круга художников-авангардистов увидят в «Умершем классе» измену идеям авангарда). «В этот период художник потерял интерес к процессу разоблачения театральных иллюзий и традиций»³⁰. Кантор начинает создавать театр, направленный в сторону памяти, памяти собственной и памяти исторической. Он приходит к выводу, что реконструкция прошлого во всей его совокупности невозможна. Можно собрать только остатки, обрывки того, что было. И в этом месте проходит граница, отделяющая Кантора от Мейерхольда. Суть даже не в том, что Кантор делает предметом искусства собственную биографию, чего Мейерхольд, кстати, никогда бы не сделал, потому что его интересовало, прежде всего, сверхиндивидуальное; впрочем, и отношение авангарда к исповедальному жанру, ко всяким «биографизмам», всегда было негативным. Дело, скорее, в противопоставлении самой идеи целостности этим фрагментам, остаткам реальности, шепотом воспоминаний. Мейерхольд принадлежал эпохе, в которой (несмотря ни на что) все еще верили, что можно объять целое, создать синтез. Будь то его постановки «Леса», «Смерти Тарелкина» или «Ревизора», Мейерхольд стремился ухватить совокупность опыта отдельного человека или определенного человеческого сообщества и вместе с тем обращался к публике, тоже понимаемой, как сообщество: апеллировал к эмоциональной природе зрителей, желая, чтобы объединились они в общем переживании единой идеи, единой веры. Иначе говоря, творчество

Мейерхольда можно отнести к парадигме Gesamtkunstwerk.

Кантор ощущал свое художественное родство с Мейерхольдом. Их сближало множество черт: склонность к манифестации своего творческого «я», сознательное режиссирование собственной биографии, некоторый нарциссизм, стремление контролировать восприятие своего творчества, их определенное психофизическое сходство. Но Кантор никак не стремился к созданию формы, с помощью которой можно выразить «полноту правды», потому что «полнота» распалась. В первый период своего творчества авангардизм кажется Кантору, несмотря ни на что, единственно приемлемым выбором (хотя это, разумеется, уже «другой» авангард; тут надо помнить, что нет единого, неизменного Кантора, как не было и единого, неизменного Мейерхольда). Но со временем, с 1975 года, Кантор сознательно отказывается от роли авангардного художника и переходит в арьергард. Когда главным течением авангардного искусства становится концептуализм, Кантор решается стать художником-анакронистом.

Кантор делает установку на «взволнованность» – и добивается эффекта. Ему хочется, чтобы люди плакали на его спектаклях. «Взволнованность» – это не то же самое, что «переживание», катарсис, шок. «Взволнованность» принадлежит к разряду понятий не наивысшего ранга. В ней нет пафоса. Кантор не пробивается к эмоциям, которые объединяют людей в совместном переживании, он пробивается к каждому отдельному зрителю. И это тоже отличает его от Мейерхольда, которого

³⁰ Kobińska M. O teatrze pamięci ocalałej z niebytu // Tadeusz Kantor. Interior imaginacji. S. 142.

интересовало то, что принадлежало высшему рангу. К этому рангу он относил и искусство. Поэтому Мейерхольд всегда стремился к большой сцене. И даже если и делал спектакли небольшие, студийные, лабораторные, то только для того, чтобы результаты своих поисков воплотить затем на большой сцене. Театр был для него действительностью высшей, в отличие от приземленной, банальной действительности жизни.

Кантор осознанно выбирает статус театрального «бродяги» – не ищет постоянного места, предпочитает «ярмарочный балаган». Не хочет играть в свете юпитеров. Первые свои спектакли создает в квартирах, но и потом, будучи уже художником мировой величины, не будет выступать на сценах уважаемых театров. Гастролируя в Варшаве, он, например, всегда играл в популярном студенческом клубе «Стодола» (в переводе с польского – «сарай»).

Итак, если Мейерхольда можно отнести к парадигме Gesamtkunstwerk, то Кантора, как я полагаю, нельзя. Хотя существует довольно распространенное, особенно в немецкой литературе, мнение, согласно которому театр Кантора воплощает именно идею Gesamtkunstwerk, понимаемую как синтез искусств³¹. Проблематичность употребления этого понятия по отношению к творчеству Кантора связана не только с тем, что Gesamtkunstwerk со временем приобрел идеологическую окраску³², а автор «Умершего класса» радикально отказался от всякой идеологии. «Все началось с моего презрения к всеобщей истории, всеобщей в кавычках и официальной,

занимающейся общественными движениями, идеологией, сменой правительств, террором власти, массовыми преступлениями»³³, – это ведь слова Кантора. Если рассматривать Gesamtkunstwerk с точки зрения воздействия искусства на зрителя, воздействия, которое подразумевает полное подчинение творцу восприятия и воображения зрителя, но зрителя не отдельного, единичного, а собирательного, то искусство Кантора никогда не было направлено на то, чтобы вызвать совместную реакцию зрительного зала.

Восприятие его спектаклей – это, скорее, процесс интимный. Но, даже обходя вопрос, каков же механизм воздействия искусства на зрителя (хотя именно этот вопрос кажется мне ключевым, поскольку произведение, возникшее по вагнеровскому закону синтеза искусств, предстает перед зрителем как замкнутое целое и, в конце концов, лишает зрителя свободы, навязывая ему смысл самого себя), трудно не заметить, что идея большого синтеза изначально противоречит мышлению Кантора, часто оперирующего категориями фрагментов, обломков, отрывков и т.д.

И даже если его спектакли действительно вырастают из всех родов искусства, и даже если слово, движение, пластика, музыка в нем дополняют друг друга, это еще не значит, что мы имеем дело с Gesamtkunstwerk в старом вагнеровском понимании этой идеи. Однако, исходя из того, что в творчестве Кантора сильно напряжение между противоположными тенденциями, остановимся на том, что вопрос «Gesamtkunstwerk Кантора» еще не окончательно решен.

³¹ См. например: Baranowa A. *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem*// *Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki. Z. 21. 1995. S. 83–97*; Neidel H. *Gesamtkunstwerk Kantora// Didaskalia. Краків. 1995. № 10. S. 3.*

³² См., например, книгу Бориса Гройса «Искусство утопии» с подзаголовком «Gesamtkunstwerk Сталин». М. 2003.

³³ См. в данном сборнике: Порембский Мечислав. *Польский поминальный обряд. С. 286.*

Театр Кантора можно определить как «театр эссенции» (в противовес экзистенции), но в том только смысле, в котором слово «эссенция» употребляет Ян Котт: «Эссенция – это то, что в нас остается. Эссенция – это человеческая драма, очищенная от случайностей и иллюзий, в которой якобы существует возможность выбора (в то время как экзистенция – это сама возможность выбора).

Эссенция – это след»³⁴. Даже смерть в театре Кантора лишена трагизма. Человек может быть полон трагизма, но след, который после него остается, – уже нет.

«ГАДИБУК» ВАХТАНГОВА И ПОНЯТИЕ «АКТЕР-ДИБУК» У КАНТОРА

В годы своего европейского турне, перед тем, как поселиться в Израиле, «Габима» трижды посетила Польшу – в 1928-м, 1930-м и 1938 годах. Постоянным пунктом их гастрольной программы был спектакль «Гадибук». Так же, как и в других странах, визиты «Габимы» вызывали много откликов как в польской прессе, так и в еврейских газетах и журналах, издаваемых в Польше. Но кроме этой официальной реакции на спектакли «Габимы», в том числе, и на «Гадibuка», не менее важен след, иногда нигде письменно не запечатленный, который «Гадибук» оставил в памяти и в творчестве таких режиссеров, как Леон Шиллер, Вацлав Радульский или Эдмунд Верчиньский. Попытка изучить и описать этот скрытый след – дело трудное и рискованное, но она стоит усилий, если учесть, что каждый текст (в том числе, и текст культуры) создают не только знаки, но и пространства между ними. Порой

эти «интервалы между буквами» бывают важнее, чем сами буквы, хотя значение «белых пятен» выявляется не сразу.

Кантор видел «Габиму» в 1938 году, хотя сам ошибочно называет год 1937-й. Он ссылался на этот факт многократно, начиная с 1939 года, когда в эссе «О декорации»³⁵ упомянул увиденный в Кракове габимовский спектакль «Корона Давида», и кончая беседами 1980-х годов с Алдоной Скиба-Ликель. «Я видел «Габиму», настоящую «Габиму», после смерти Вахтангова, в Кракове в 1937 году, после того, как этот коллектив был выдворен из Советского Союза и перед тем, как он поселился в Израиле. Спектакль этот произвел на меня колоссальное впечатление. Это был один из лучших советских театров»³⁶. Это признание Кантора прозвучало в контексте его более длинного рассуждения на тему «актер-дибук».

Видел ли Кантор в 1938 году также и вахтанговского «Гадibuка», не ясно. Если да, то непонятно, почему в 1939 году он упоминает только о «Короне Давида». При этом складывается впечатление, что до войны Кантор имел о «Габиме» все-таки туманные представления. Например, он связывал «Габиму» с традицией Таирова (!). Но это была общераспространенная ошибка. В период между войнами многие польские художники и критики очень четко не различали творческий метод Мейерхольда, Таирова и Вахтангова, так как видели во всех троих, прежде всего, соратников по борьбе с театральным реализмом, понимаемым, как имитация действительности. Авторам современных статей, касающихся гастролей «Габимы» 1930-х годов

³⁴ Kott Jan. *Teatr esencji: Kantor i Brook. Londyn. 1986. S. 122.*

³⁵ Фрагмент эссе, касающийся выступлений «Габимы» в Кракове, цитирует Ю. Храбак в *Летописи жизни и творчества Кантора. См.: Tadeusz Kantor. Wędrówka. Op. cit. S. 26.*

³⁶ Skiba-Lickel Aldona. *Aktor według Kantora. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1995. S. 202–203.*

в Польше, удалось выяснить, что в 1938 году театр выступал в Кракове с 15 по 25 апреля, но им не удалось уточнить, игрался ли тогда «Гадибук»³⁷. Скорее всего, да, так как спектакль был своего рода фирменным знаком «Габимы», и руководители театра всегда включали его в программу гастролей.

Начиная с 1970-х годов, Кантор в комментариях к собственному творчеству часто упоминает «Гадibuка». Характер этих упоминаний таков, что кажется, будто Кантор легендарный спектакль видел. Но, даже если он его не видел, со временем он мог многое о нем узнать по статьям и фотографиям. Ибо, без сомнения, интересовался как спектаклем Вахтангова, так и текстом пьесы Ан-ского.

В архиве Крикотеки сохранился интересный след этого увлечения – 4 страницы машинописи, на которых Кантор излагает содержание пьесы Ан-ского и дает на полях, уже от руки, свои короткие комментарии. Эти незначительные, на первый взгляд, страницы, которые, как уточнила Анна Хальчак, сотрудница Крикотеки, возникли в середине 1980-х годов, свидетельствуют не только о хорошем знании пьесы Ан-ского (ее содержание изложено Кантором очень точно), но и о том, что Кантор размышлял об этом произведении, что «Гадибук» беспокоил его воображение. Например, рядом с упоминанием персонажа Посланца Кантор ставит стрелку и пишет: «В “Умершем классе” – это Чужак, в “Велёполе, Велёполе” – я». А на второй странице текста делает общее замечание: «Каждое действие заканчивается в сумерках (speruscule – после заката солнца); “закат погас”, “приходит ночь”, “бьет полночь”³⁸ – время,

которое способствует тайне, вторжению беспокойства, чего-то сверхъестественного... Приход умерших – вторжение темного мира воображения; в сумерках стирается грань между ВИДИМЫМ и невидимым (mon idée-fixe). Т.».

Мир «Гадibuка», безусловно, был близок Кантору, независимо от того, видел он спектакль Вахтангова или нет. Название пьесы Ан-ского многократно появляется и в других его записях, комментариях и манифестах (в конце его жизни) – чаще всего, в связи с идеей «актера-дибука». С этой пьесой непосредственно связана и тема любви и смерти, ключевая для театра Кантора. Польский художник, как уже было сказано, строил свой театр из «готовых предметов», объектов, остатков прошлого, образов, иногда забытых на долгие годы, но вдруг всплывающих в памяти и материализующихся в спектакле. Всегда предельно точно комментируя свои находки, автор «Умершего класса» не случайно употреблял понятие «фотопластинка памяти», ибо, действительно, в его спектаклях мы имели дело будто с ожившими образами прошлого, сохранными в запасниках его памяти. Как я полагаю, именно вахтанговским «Гадibuком» был навеян образ Невесты в спектаклях Кантора (видел ли он его на сцене «Габимы» или на фотографии, не имеет значения), один из тех готовых объектов, которые однажды ворвались в «убогую комнатку воображения» художника и остались там навсегда.

«Поразительно, что “готовым”, “найденным” материалом стали для Кантора, главным образом, стереотипы традиционно мужских профессий», – писал Мечислав Порембский³⁹, поместивший в

³⁷ Magier M. *Habima w Polsce// Pamiętnik Teatralny*. 1992, №№ 1–4. S. 453–48; Leżeńska K. *Habima w Polsce// Teatr żydowski w Polsce. Łódź*. 1998. S. 181–195.

³⁸ Эти слова сам Т. Кантор помещает в кавычки, но это вовсе не значит, что он цитирует какое-то конкретное издание «Гадibuка» на польском языке. По свидетельству Анны Хальчак, в присутствии которой рождались эти записи, Кантор делал их по памяти. Содержание пьесы Т. Кантор изложил для Анны Хальчак, об этом говорит надпись на 1-й странице: «Дубикъ А».

³⁹ См. в данном сборнике: Порембский Мечислав. *Польский поминальный обряд*. С. 295.

Pro memoria

галерею постоянных персонажей канторовских спектаклей Шута, Короля, Пилигрима, Священника, Вечного Жида и противопоставивший им лишь один-единственный женский стереотип – сказочную Нимфу, или Гоплану.

Но что делать с Невестой? Она впервые появилась в театральной миниатюре Кантора, возникшей между «Умершим классом» и «Велёполе, Велёполе» – в крикотеатре под названием «Где эти давние снега». Потом она вернулась в «Велёполе, Велёполе» и в последний раз появилась в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь». Если исходить из объяснений Порембского, она не вписывается в категорию стереотипов Кантора, так как не имеет своей истории: ее невозможно локализовать в прошлом, которое является нашим общим достоянием. Она приходит и не из наших общих сказок, как Нимфа Гоплана. Она, скорее всего, персонаж личной биографии Кантора, но, благодаря ей, расширяется пространство архетипа: она приходит из наших снов, мифов, из нашего подсознания, где любовь и смерть – Egos и Tanatos – неразделимы.

В 1986 году Невеста появилась в спектакле, подготовленном Кантором со студентами миланской Театральной академии, – «Венчание в конструктивистской и сюрреалистической манере». В «Миланских уроках» Кантор описывал одну из мизансцен этого спектакля следующим образом:

*В костел входят какие-то люди.
Идут парами. Торжественно.
Возможно, мы станем свидетелями похорон.*

*Но вот идет в белой фате Невеста.
Теперь мы знаем точно, что это
будет венчание.*

*Эти две альтернативные
возможности сближаются друг с
другом.*

Венчание и Похороны!

Любовь и Смерть.

А потом – Театр любви и смерти.

Как в «Гадибуке»...

Именно Леа из «Гадибука» Анского (в спектакле Вахтангова ее играла Хана Ровина) – это персонаж, в которого вселяется «дибук», душа умершего (от любви) Ханана. Слово «дибук» (по-еврейски – «связь, единение») у хасидов означало соединение духа с телом. Одновременно «дибук» – это и душа грешника, которая вселяется в тело живого человека и кается, доводя его до состояния одержимости. Тело Леи становится пристанищем Ханана (пока она не умирает от попыток изгнать из нее его дух). Ханан вещает ее устами, в результате чего возникает поразительный эффект: молодая девушка начинает говорить мужским голосом. Леа больше не принадлежит себе. В финале она падает замертво: ее душа соединяется с душой Ханана, и вместе они уходят в небытие.

Владислав Иванов в одной из глав своей книги о «Габиме» реконструирует вахтанговский спектакль на основании многих свидетельств, описаний, откликов. Ссылаясь, между прочим, на Одетт Аслан, он пишет о механистических движениях Леи, о повторяющихся жестах, вписанных в ограниченное треугольное пространство, о танце одержимости. Однако ключевым здесь является предложение о соединении того, что живое, человеческое, с тем, что приходит из потустороннего мира.

«В лице Леи уже появилась восковая неподвижность. Движения утратили текучесть и приобрели налет рассеянного автоматизма. «С глазами, устремленными в одну точку, она видит нечто за этими бедняками. Она уступает какой-то другой власти»⁴⁰.

Именно в Лее, в ее теле, происходит соединение двух разнородных субстанций, материи и духа, причем, тело принадлежит ей, а дух – чужой, из потустороннего мира. Эта идея общения живых и мертвых (идея, кстати, очень сильно заявленная в польской романтической традиции и, прежде всего, в «Дзядях» А. Мицкевича) реализуется на сцене в игре Ханы Ровиной, вводящей двойной модус существования: то, что живо, что из этого мира, сосуществует с тем, что умерло; то, что телесно и знакомо, «подшито» чужим и незнакомым.

В этом же двойственном состоянии пребывают не только канторовские Невесты (с описаниями странной не-игры Леи–Ровиной ассоциируется сцена танца с Невестой, не то живой, не то мертвой, в крикотеже «Где эти давние снега» или появление с того света Невесты в истлевшей фате, с механическими движениями кого-то, кто не принадлежит уже миру живых, в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь»), но и все персонажи Театра Смерти, ибо «это не актер играет мертвого, это мертвый играет в теле актера, который и далее остается самим собой»⁴¹.

Ян Котт определил театр Кантора как «единственное место, где живые могут стать двойниками мертвых, а мертвые – двойниками живых». Такое понимание театра как места противоречивых устремлений («sacrum» здесь сосед-

ствует с гротеском, церемония – с насмешкой, ирония – с пафосом) близко к оксюмору, но именно так можно охарактеризовать, на основании свидетельств очевидцев, и «Гадибука» Вахтангова, и вместе с этим канторовскую идею «актера-дибука», сформулированную художником под конец жизни и реализовавшуюся в его театре.

Начиная с «Умершего класса», первого спектакля Театра Смерти, актер в театре Кантора подражает манекену, восковой фигуре, согласно канторовскому принципу, по которому заявлять в искусстве можно передать исключительно через смерть, через пустоту. Структура сценического образа, как утверждает Кантор, опирается на личные черты актера, деформированные и переработанные для нужд спектакля: персонаж принимает формы экспрессии, заимствованные из цирковой эстетики, его лицо покрыто гримом смерти, речь неестественна, полна аффектации. Здесь можно говорить именно о понятии «не-игры», как в случае с Леей–Ровиной. Актер не столько играет (представляет, изображает) персонаж, сколько становится медиумом для какой-то чуждой ему силы. Кантор дал этому образное объяснение: «Всех героев драматургических произведений я считаю умершими. Например, настоящий Гамлет умер, и сценический процесс, который должен привести к какому-либо спектаклю, будет заключаться в том, что Гамлет возвращается, будучи уже умершим, и что-то с ним происходит. Это уже метафизика, но ведь все является метафизикой. В такой ситуации я или труппа выбираем живого человека, члена труппы “Крико-2”, который еще не стал актером и

⁴⁰ Иванов Владислав. Русские сезоны театра Габима. М. 1999. С. 93.

⁴¹ Skiba-Lickel Aldona. Op. cit. S. 203.

Pro memoria

на которого спихивается ответственность за этого умершего. Тут мы подходим к идее дибука, это значит, что умерший Гамлет вселяется в актера и начинает говорить. И теперь неизвестно, говорит ли это Гамлет, то есть дибук, или член театра "Крико"»⁴². Таким образом, Кантор ассоциирует спектакль со своеобразным спиритическим сеансом, указывая на его источник: «Меня очень интересовал образ дибука. Это еврей, безумно странный для окружающих, поскольку все узнают его, а он не узнаёт никого, потому что в него вселился кто-то умерший»⁴³.

Пьеса Ан-ского – в интерпретации Вахтангова и Кантора – провоцирует (или усугубляет)

представление о театре, как о месте встречи мира живых с миром мертвых, а также об актере, как о медиуме. Вахтангов перевел мотив души из драматургического, сюжетного плана в план режиссерский, эстетический. В его спектакле душа обладала такой же силой художественной реальности, как и все материальное. В театре Кантора «Гадибук» Ан-ского начал существовать в форме идеи. Название пьесы и само понятие «дибук», распространившееся в европейской культуре, благодаря Ан-скому, обрело у Кантора новую жизнь, стало ключевым понятием, позволяющим постичь суть его театра.

⁴² Там же. С. 201–202.

⁴³ Там же. С. 202.

Осиньска Катажина (Osinińska Katarzyna) – старший научный сотрудник Института славистики Польской Академии наук в Варшаве; театровед, специалист в области русского театра XX века. Автор книг: «Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku» [«Лексикон русского театра XX века»], 1997; «Studio w rosyjskiej kulturze teatralnej XX wieku. Wybrane zagadnienia» [«Студия в русской культуре XX века. Избранные вопросы»], 1997; «Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow» [«Монастыри и лаборатории. Русские театральные студии: Станиславский, Мейерхольд, Сулержицкий, Вахтангов»], 2003; а также глав, посвященных русской драматургии, в книге: «Historia literatury rosyjskiej XX wieku» [«История русской литературы XX века»], 1997 (второе издание: 2002).