



Збигнев ОСИНСКИЙ

КАНТОР И ГРОТОВСКИЙ: ДВА ВЗГЛЯДА НА ТЕАТР

Данная статья посвящена, казалось бы, периферийному сюжету – косвенным взаимоотношениям двух гениальных поляков. Тем не менее, она более чем какие-либо другие, приоткрывает для нас и характеры, и творческий метод обоих, и их отношение к театру как таковому. Впервые эта тема прозвучала в докладе З. Осиньского на симпозиуме «Контексты творчества Тадеуша Кантора» во Вроцлаве (1996), организованном Крикотеккой и Центром исследований творчества Ежи Гротовского. Статья была опубликована в журнале «Dialog» (1996. №12) с сокращениями, сделанными редакцией. В переводе на русский язык эту статью (в версии «Dialoga», с которой, как выяснилось позднее, автор был не вполне согласен) опубликовал журнал «Театральная жизнь» (2001. №7–№8. Перевод Н. Казьминой). В нашем сборнике статья публикуется в авторской редакции. Печатается по: Kantor i Grotowski: dwa teatry, dwie wizje// Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, 1998. S. 281–332.

Далее в квадратных скобках комментарии переводчика.

В мировоззрении Кантора определение «позиция художника» являлось, без сомнения, наиважнейшим. Было одним из слов-ключей. Однако позиция художника Кантора относительно художника Гротовского и его театра до сих пор обсуждается на уровне журналистской сплетни или как анекдот, который пересказывают в профессиональных театральных кругах. Под «театром Гротовского» я подразумеваю, в данном случае, только ранний период его творчества, который известен как Театр Спектаклей и относится к 1957–1969 гг. Все то, что случилось с Гротовским позже, а именно этапы Театра Соучастия, или Паратеатра, затем Театра Истоков, вплоть до Искусства Ритуала, никогда не интересовало создателя Крико-2, было ему абсолютно и принципиально чуждо. С точки зрения Кантора, паратеатральные эксперименты Гротов-

ского и его единомышленников не имели отношения к Искусству и уже не являлись поступками Художника, т.е. не принадлежали собственно театру, который был, по его мнению, территорией самой важной и по существу единственной, достойной его интереса. Проще говоря, создатель Театра-Лаборатории перестал интересоваться Кантора как художник.

Вошли в анекдоты интервью и пресс-конференции Кантора, когда он даже кричал на людей, посмевших спросить у него, что он думает о Гротовском. А как Кантор умел кричать и браниться, мы знаем, это запечатлено на видео и киноленте... Анекдотичной выглядела и история, происшедшая с молодым Влодзимежем Станевским, которого Кантор опознал, как «этого от Гротовского», и просто выдворил вон из Краковской галереи «Кшиштофоры». Случилось это

Pro memoria

16 октября 1976 года на выставке «Живые документы. Двадцать лет театра Крико-2», к открытию которой была приурочена встреча с Кантором, официально объявленная в прессе, с афишами, то есть открытая для всех желающих. Станевскому было тогда двадцать шесть лет. За несколько месяцев до этого он как раз покинул Театр-Лабораторию Гротовского во Вроцлаве, где проработал шесть лет, и уже стоял на пороге открытия собственного театра – Центра реализации и исследования театрального опыта, работающего в рамках Театрального товарищества «Гардзеницы». Кантор, изгоняющий Станевского с публичной встречи в галерее «Кшиштофоры», которая и была, собственно, домом Крико-2, – этот образ сам по себе впечатляет. Особенно если оглянуться на эту историю из сегодняшнего дня.

Однако нет дыма без огня. Обычно сплетни и анекдоты опираются как на правду, так и на вымысел, но это никак не позволяет нам глубже понять и, уж тем более, прояснить факты. По существу, это влияет только на чувства и репутации людей, усугубляя и без того существующие между ними непонимание и враждебность.

В этой статье мне бы хотелось выйти наконец за рамки сплетен. Сделать это следует еще и потому, что я убежден: связь между Кантором и Гротовским, а также Театром Кантора и Театром Гротовского действительно существует и является важной. Она существует, потому что касается принципиального для обоих режиссеров понимания театра и его задач. Кроме того, Кантор и Гротовский, влияние которых на театр XX века трудно переоценить, заслуживают гораздо большего,

нежели сплетни, которые приятно рассказывать за чашечкой кофе, но не более того.

Без сомнения, тема эта достаточно деликатная, поскольку упирается в годы складывавшиеся стереотипы, удобные для всех случаев жизни и удобные многим. Но надо же когда-нибудь перешагнуть в этой истории границы банального. Чтобы сделать это и не выглядеть при этом голословным, попробуем призвать на помощь самую добросовестную аргументацию и опереться на то, что историки называют твердыми фактами.

1.

Прочитую неизвестное до сих пор в Польше интервью Энрико Пьерджакоми «Кантор – пророк авангарда», опубликованное в апреле 1978 года на страницах популярного итальянского театрального журнала «Сипарио»:

«Энрико Пьерджакоми. Здесь, в Милане, вы являетесь гостем Центра театральных исследований, который недавно организовал семинары Гротовского. Приезд вашего театра – результат культурного обмена между Польшей и Италией или это чистая случайность?

Тадеуш Кантор. Давайте не будем говорить о Гротовском, потому что меня это не интересует. Нет, господин Гротовский меня абсолютно не интересует, так что, пожалуйста, не будем о нем говорить. Господин Гротовский является вором. Он имеет огромный успех в странах, где существует очень плохой театр. Гротовский – вор!

Э.П. Простите, но я спрашивал...

Т.К. Нет, я не хочу говорить о господине Гротовском. Он меня не интересует.

Э.П.: Мне бы хотелось узнать, изменились ли реакции публики на ваших спектаклях после того, как она поучаствовала в семинарах Гротовского?

Т.К. Я видел только «публику», я ее не знаю. Я здесь по частному приглашению города. Мой приезд – это никакой не культурный обмен. Никакой! А господин Гротовский – это культурный обмен, господин Гротовский находится здесь по официальному приглашению.

Я здесь – неофициально, и никакого культурного обмена между Польшей и Италией относительно Крико-2 не существует. А дальше... я не могу сказать, что хорошо понимаю даже польскую публику, потому что меня это не волнует. Меня интересует только моя работа. Я не делаю спектакли для публики. Я вне общества – вне. Не понимаю, зачем приплетать этого господина Гротовского, который для меня просто ничто, вор, к театру Крико-2, который существует уже 35 лет.

Э.П. Я хотел вас спросить...

Т.К. Господин Гротовский путешествует как «профессор и спаситель театра», в то время как я художник, абсолютно отдельный, индивидуальный, и на всем белом свете всегда занимаю одно и то же место – место художника, приглашенного в гости своими приятелями. Театр Крико-2 не является официальным театром, театром государственным; естественно, это влечет за собой массу трудностей, поскольку негосударственный театр не может избежать проблем, связанных с его статусом.

Э.П. Ваш театр с самого начала признавали и называли «авангардом». Я бы хотел, чтобы вы пояснили свое отношение к этому.

Т.К. Это я сказал: «Мой театр – авангард». И не важно, будет ли он таким признан. Он таков!

Э.П. Что вы подразумеваете под словом «авангард»?

Т.К. Я вне процесса развития искусства и я против официального авангарда, который существует во всем мире. Сейчас существует официальный авангард, вы знаете об этом?

Э.П. Ну, так что же такое авангард?

Т.К. Авангард официальный?

Э.П. Нет-нет, авангард как таковой...

Т.К. Авангард – это авангард. Авангард существовал всегда, с тех пор как появились импрессионисты. Правда, как понятие он родился в конце XIX века. Даже художники и скульпторы Ренессанса были авангардистами по отношению к художникам и скульпторам, которые развивали искусство Средневековья».¹

Проблема соотношения авангарда официального (государственного) и неофициального в концепции искусства Кантора достаточно ясна: примером неофициального авангарда был для него, прежде всего, если не исключительно, он сам, Тадеуш Кантор. В отличие от него Гротовский был выпускником государственной высшей театральной школы, после чего работал исключительно в государственных театрах. А вот история про «Гротовского-вора» (в приведенной цитате это определение встречается трижды), который что-то украл, надо понимать, лично у Кантора, требует пояснений. Что конкретно мог украсть Гротовский у создателя Театра Крико-2? В процитированном интервью на этот счет ни слова. Но в разговоре с

¹ Piergiacomi Enrico. *Kantor profeta dell' avanguardia. Incontro con il pittore, scenografo e regista del Teatr Cricot-2: singolare, schivo, funero ma anche esteta, beffardo, sarcastico. Insomma, attore!!! Sipario. 1978. № 383. S. 18–22. [Пьерджакомо Энрико. Кантор – пророк авангарда.]*

Pro memoria

Sm





Аldоной Скиба-Ликель в сентябре 1989 года Кантор сказал: «Театр Крико-2 мы начинали, главным образом, под знаком Виткевича. И понятие “реальности низшего ранга”, то есть “убогой реальности”, уже тогда в нем существовало (я продолжаю называть ее “убогой”, хотя этот термин украден у меня господином Гротовским). Только в 1961 году, во время репетиций спектакля “В малой усадьбе”, я написал эссе на тему “реальности низшего ранга”. <...> Свою мастерскую я называю “дырой воображения”. А значит, сознательно не продолжаю идей Шульца. Он употреблял определение “разжалованная реальность”, а я это называю “реальностью низшего ранга”. Есть между ними некоторое сходство, но это не продолжение той же идеи. Это след идеи, означающий, что в молодости она произвела на меня сильное впечатление <...>»².

Я привел эту длинную цитату из интервью Кантора, чтобы не вырывать используемый им термин из «материнского» контекста. Определение «реальность низшего ранга» было, как известно, ключевым в его размышлениях. Но ни в одном из известных мне текстов Гротовского этот термин не встречается ни разу. Нет там ни слова и об «убогой реальности». Гротовский использовал только термин «бедный театр», которому опять-таки нет аналога в размышлениях Кантора. «Бедный театр» означал для Гротовского театр, который ограничил средства своей выразительности только актерской игрой и отношением «актер-зритель», достаточными для рождения спектакля; понятый так, «театр бедный» был противопоставлением «театру тотальному», господствовавшему

в 1950–1960-х годах. Наконец, сам термин «бедный театр» принадлежит не Гротовскому, а Людвигу Фляшену, о чем можно узнать из его беседы с Ежи Яроцким: «Я бы хотел пояснить происхождение некоторых терминов, которые вошли в историю мирового театра, например, термина “бедный театр”. Все указывает на то, что в творческом диалоге с Гротовским придумал это я. Откуда взялось понятие “бедный театр”? Как-то “Тыгодник повсехны” напечатал статью Яна Марии Свентицкого, в которой этот католический публицист писал о “бедных средствах” и “богатых средствах” в деятельности церкви. Эти определения привились и у нас, мы использовали их даже во время репетиций. Мы говорили, что есть “бедные средства” и “богатые средства” в применении к театральной технике или эстетике»³.

Так что, это не имело ничего общего с Кантором, но он либо не захотел, либо не сумел этого понять. Скорее всего, он так бурно отреагировал на это выражение, поскольку оно появилось в переводах книги и программной статьи Гротовского. Так как во многих языках нет слов, чтобы различать польские слова «убогий» и «бедный», то у Гротовского в переводе получилось: «Towards a Poor Theatre», «Le théâtre pauvre», «Das arme Theater», потому что иначе и быть не могло. А поскольку те же слова – роог, pauvre, arme – появились и в переводах одного из главных терминов Кантора, он обвинил Гротовского в «краже». Без сомнения, это следствие недоразумения и недопонятости со стороны Кантора.

Более того, насколько я помню, термин «бедный театр» прозвучал из уст Кантора лишь однажды, в

²Skiba-Lickel Aldona. Aktor wedlug Kantora. Wrocław-Kraków, 1995. S.37. [Скиба-Ликель Алдона. Актер в понимании Кантора]

³Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaśzenem rozmawia Jerzy Jarocki. Kraków, 1994. 13 lutego. Opracowała Maryla Zielińska// Teatr. 1994. № 10. S.8. [Гости Старого театра. Встреча десятая. С Людвигом Фляшеном беседует Ежи Яроцкий.]

его беседах с Мечиславом Порембским в декабре 1989-го и январе 1990 годов, состоявшихся в Кракове и опубликованных во вrocławском журнале «Одра» уже после смерти художника.

«Мечислав Порембский. <...> твой театр всегда был странствующий, бездомный, без сцены, без премьеры, всегда новый. Мы еще не говорили о Пискаторе, но ты ведь тогда тоже им интересовался.

Тадеуш Кантор. Сначала был Баухауз, потом, конечно, Пискатор. Это был политический театр. Но его политичность меня отталкивала. А его механичность, конструктивизм остались во мне до сих пор.

М.П. Что-то от его точности, ответственности, какая-то чистота высказывания. Но не стиль, не идеология, не знаю, как это еще назвать.

Т.К. Наверное, пуризм. Но не в стилистике, не в декоративности...

М.П. ... нет, не декоративности. Пуристы были как раз декоративны.

Т.К. ... но при этом невероятно лаконичны...

М.П. ... вплоть до «убожества», поскольку «убогое» искусство...

Т.К. Это я его открыл. «Убогое» искусство. Я всегда им это говорю, в Италии. Говорю, что еще «Возвращение Одиссея» это был «театр бедный». *Arte povera*. А потом у меня это своровал Гротовский.

М.П. (про себя). Неужели действительно «Возвращение Одиссея» было таким уж «убогим»? Я помню его еще с репетиций у Пугетов⁴. Это какое-то безумие. <...>.

Т.К. «Театр убогий» родился, когда появилась идея «реальности низшего ранга».

М.П. Ну, хорошо. Во времена «Одиссея» мы все были

«реальностью низшего ранга». Это все, что нам оставалось. И именно это мы помним. Очень ясно.

Т.К. К этой бедности нужно было свести все. Я сосредоточился на этой идее, когда писал свою экспликацию к «Одиссею». Для искусства гораздо больше значит бедность, а не богатство. Если даже картины выглядят богатыми, то внутри они могут быть очень бедными⁵

Так что, это Мечислав Порембский подбросил Кантору термины «убогий театр» и «убогое искусство». В результате и Кантор их использовал, но заменил на «бедный театр» и «бедное искусство». При этом первую пару определений мы встречаем – в первый и последний раз – только в текстах 1989–1990-х годов.

В своей книге Алдона Скиба-Ликель так объясняет взаимоотношения двух, по ее мнению, великих реформаторов мирового театра XX века: «В творчестве Кантора мы находим подтверждение мысли Гротовского о нашем происхождении и о том влиянии, которое на нас оказано и которое Гротовский так метко объяснил в своем тексте “Ты – чей-то сын” (“Tu es fils de quelqu’un”)⁶. Трудно понять, отчего Кантор так резко критиковал Гротовского, если чувствовал в нем единственного в польском и мировом театре партнера, равного ему по силе творческого воплощения⁷.

Это странное признание исследовательницы творчества Кантора стало возможным только после его смерти. Посмей кто-нибудь при жизни Кантора заявить публично, что Гротовский равен ему как художник, он наверняка столкнулся бы с бурным протестом Кантора. Но что тут для меня важнее: складывается впечатление,

⁴ [Очевидно, имеются в виду скульптор Яцек Пугет и архитектор Антониий Пугет, сыновья Людвика Пугета, сотрудничавшего с театром Криво-1. Пугет Людвик (1877–1942) – скульптор, живописец, историк искусства, погиб в концлагере Аушвиц. Работал для театра кукол и театра-кабаре, сотрудничал с известным краковским театром-кабаре «Зеленый шарик», созданный им в Познани вместе с сыном Яцеком театр-кабаре «Розовая куклолка» после возвращения Пугетов в Краков давал представления в их квартире, на ул. Пилсудского, 18. Там же во время войны играл и Независимый Подпольный театр Т. Кантора.]

⁵ Porębski Mieczysław. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem // Odra. 1991. № 5. S.66–67. [Порембский Мечислав. Четыре беседы с Тадеушем Кантором.]

⁶ См.: Grotowski Jerzy. Tu es le fils de quelqu’un // Europe. 1989. № 726. S.13–25. [Ежи Гротовский. Ты – чей-то сын.]

⁷ Skiba-Lickel Aldona. Op.cit. S.21, 199.

что, пытаясь как-то примирить двух художников, Алдона Скиба-Ликель затушевывает принципиальные различия между ними, а вместе с этим и то, что «наше происхождение и влияние на нас» каждый из них понимал абсолютно по-своему. Текст Гротовского «Ты – чей-то сын» никак не позволяет сделать тот вывод, который делает автор книги «Актер в понимании Кантора».

О различии этих фигур, их позиций, их художественного опыта можно рассуждать в разных плоскостях: оценивать и объяснять их с точки зрения психологически-индивидуальной, поколенческой, а также (и это, может быть, главное) с точки зрения их профессионального образования. Попробуем сделать это в общих чертах, заметив, что Гротовский в этом смысле жизни Кантору тоже не облегчал. Когда его спрашивали о Крико-2, особенно после 1975 года, он неизменно отвечал, что Кантор – выдающийся мастер, а его спектакль «Умерший класс» – великое произведение искусства. Это факт, что для создателя Театра-Лаборатории «великий Кантор» действительно начался с «Умершего класса». Мнение это, кстати, широко распространено и на западе, и у нас. До спектакля «Умерший класс» мало кто в мире знал о Театре Крико-2. А в конце 1970–1980-х годов Гротовский уже шутил, что именно Кантор создает ему – совершенно вопреки своему желанию – лучшую рекламу в США и Западной Европе, постоянно напоминая всем о его существовании, тогда как многие уже забыли и о Гротовском, и о его Театре-Лаборатории, а молодые не знают об этом вообще.

Кантор был на 18 лет старше Гротовского, он родился в 1915 году. В возрасте 27 лет он основал в Кракове Подпольный Независимый Театр, где поставил «Балладину» Ю. Словацкого (1942) и «Возвращение Одиссея» С. Выспаньского (1944), – эти спектакли играли на частных квартирах его друзей. В 40 лет, в 1955 году, он создает Театр Крико-2, а еще через двадцать лет – осенью 1975 года – в Краковских «Кшиштофорах» проходит премьера «драматического сеанса» «Умерший класс», спектакля, который приносит ему мировую славу. Много лет Кантор ощущал себя недооцененным художником. И только последние 15 лет его жизни наконец-то удовлетворили его пришедшим к нему успехом и признанием. На то, как высока была цена этого довольно поздно обретенного успеха, указал недавно Кристиан Люпа, тоже известный театральный режиссер и сценограф, моложе Кантора на 28 лет, т.е. принадлежащий совсем другому поколению: «Я помню Кантора, который кричал, как последний хвостун, что это будет лучший спектакль европейского театра, и вдруг сказал себе: да, это лучший спектакль в европейском театре. После “Умершего класса” я был одержим Кантором. <...> Первая версия “Умершего класса” кажется мне самой мощной, лучше второй, осуществленной с другими актерами <...>. Первая версия была более органичной, вобравшей в себя все напряжение между Кантором и его актерами. <...> А потом началось умирание Кантора во мне, но я хотел бы подчеркнуть, что Кантора погубило его величие, исполнение его желаний. <...> Я не раз думал, что

Pro memoria



именно тогда, когда Кантор сделал этот надрез в ансамбле “Умершего класса”, что-то закончилось»⁸.

О переломной роли «Умершего класса» в творчестве Кантора говорят и некоторые из его актеров. Лилия Мария Красицкая, игравшая еще в «Балладине» и «Возвращении Одиссея», а потом во всех спектаклях Театра Крико-2, начиная с «Умершего класса», сказала в 1991 году:

«Сколько я знаю Тадеуша, он всегда был заморожен смертью, но только в “Умершем классе” ему удалось материализовать эту идею и использовать ее до конца»⁹.

И Анджей Велминьский, бывший актером Крико-2 почти 20 лет, в разговоре с Алдоной Скиба-Ликель заметил: «<...> “Умерший класс” был сделан актерами Театра Багателя, и это была самая волнующая версия. <...> Она была почти совсем не смешной, очень драматичной и куда более мощной и глубокой, чем версия следующая»¹⁰. И дальше: «Я думаю, это был самый глубокий и наиболее творческий спектакль. Вместе с этим спектаклем закончился не просто определенный этап театра, была исчерпана вся концепция театра. <...> “Умерший класс” был тем искусством, у которого еще не было названия, такого еще не существовало в пластическом искусстве. Эта форма отличалась от хэппенинга и не имела ничего общего с театром, поскольку эта форма выглядела абсолютно самостоятельной. Была самостоятельной целостностью.

Алдона Скиба-Ликель. В более поздних работах вашего театра ты этого уже не находил?

Анджей Велминьский. Никто этого уже нигде не находил»¹¹.

Я разделяю эту точку зрения, но хотел бы быть при этом правильно понятым. В каждом следующем спектакле Кантора случались вещи замечательные, выполненные на самом высоком профессиональном уровне, обладающие огромной силой воздействия на зрителя, однако ни один из этих спектаклей – как гармоничное целое – уже не достиг того накала страстей и драматизма, которые ощущались в первой версии «Умершего класса». В моем представлении, после него и до конца своих дней Кантор творил лишь варианты «Умершего класса», комментарии к «Умершему классу» и полемику с «Умершим классом». «Умерший класс» для всего последующего его творчества стал

⁸ *Kantor – aktor w obnazających się sytuacjach. Z Krystianem Lupą rozmawia Grzegorz Niziołek// Didaskalia – Gazeta Teatralna. 1995. № 10. S.8–11. [Кантор – актер в ситуациях, когда он беззащитен. С Кристианом Люпой беседует Гжегож Низиолек. Говоря о «надрезе» в ансамбле Кантора, Люпа имеет в виду, что Кантор расстался с частью своих актеров.]*

⁹ *Skiba-Lickel Aldona. Op.cit. S.150.*

¹⁰ *Ibid. S.121.*

¹¹ *Ibid. S.121–122*

Е. Протовский



чем-то вроде матрицы. Поэтому неслучайно почти везде, в разных странах и культурных кругах, именно этот спектакль считают переломным в творчестве Кантора и самым важным для понимания его *opus magnum*.

Теперь вернемся к Гротовскому. Он родился в 1933 году в Жешуве. В 26 лет вместе с Людвигом Фляшеном основал Театр 13 рядов в Ополе, став самым молодым главным режиссером профессионального драматического театра в Польше и практически единственным постановщиком в этом коллективе (исключение составлял спектакль «Идиот» по Достоевскому, который поставил Вольдемар Кригер). Через три года, когда этот коллектив уже назывался Театром-Лабораторией 13 рядов, Гротовский в возрасте 29 лет создал свой первый театральный шедевр – «Акрополис» по Выспяньскому (его сопостановщиком и художником по костюмам стал Юзеф Шайна). Еще через три года, в апреле 1965 года, уже во Вроцлаве прошли первые показы спектакля «Стойкий принц» по Кальдерону-Словацкому. В 1966 году «Стойкий принц» был показан в Париже, на сцене Театра Одеон, в рамках сезона Театра наций, руководителем которого был тогда Жан-Луи Барро. Спектакль произвел сенсацию и мгновенно был вписан в историю мирового театра, как одно из важнейших театральных событий всего XX века. Тридцатилетний Гротовский сразу же выдвинулся в первый ряд режиссеров мирового класса, а для некоторых людей того времени (особенно для молодых, хотя и не только для них) стал главной фигурой современного театра, или, говоря сегодняшним языком, фигурой, абсолютно культовой.

Слава и все, с ней связанное, сопровождали Гротовского с тех пор постоянно.

К этому не мог остаться равнодушным человек, столь впечатлительный и ранимый, с таким ощущением собственного масштаба, как Кантор. Наверняка он воспринял эту ситуацию как глубочайшую несправедливость судьбы. «Умерший класс» удостоился мировой славы только десять лет спустя после мирового триумфа «Стойкого принца» Театра-Лаборатории. Я имел счастье видеть, как восторженно принимали «Умерший класс» на Международном театральном фестивале в Нанси в мае 1977 года. Это был абсолютный триумф Кантора, которому тогда уже исполнилось 62 года, и его театра.

Такова вкратце психологическая подоплека отношений Тадеуша Кантора и Ежи Гротовского.

2.

Оба эти мастера были не только театральными режиссерами высочайшего класса, но и идеологами искусства, хотя их творческие взгляды на театр были абсолютно разными, а в некоторых пунктах и противоположными. Не случайно Кантор так часто повторял, что у польского театра нет идей, он болен отсутствием идей: в нем есть режиссеры, актеры, спектакли, но идей не хватает.

Может быть, это прозвучит парадоксально, но Кантора и Гротовского объединяло как раз то, что оба они были режиссерами-идеологами, творцами новых идей в театре, и именно то, что каждый из них стремился к абсолютному совершенству в достижении результата, в том, чтобы идеально реализовать и материализовать свою идею на практике.

Pro memoria

К чему приводит эта страсть к совершенству, довольно хорошо известно – она может очаровывать и потрясать, но может и напугать. Не случайно в документальном фильме Анджея Сапии «Репетиции, только репетиции...» Кантор выкрикивает своим актерам: «Если я и имел успех, то только потому, что безумно тщательно работал».

А отличало их друг от друга то, что Кантор демонстративно подчеркивал знаковую театральность, в то время как Гротовский использовал знак как символ. Зритель Театра-Лаборатории во время спектакля должен был «почувствовать на себе его [актера] дыхание и его пот»¹². Кантор бы никогда, наверное, ничего подобного не сказал своим актерам.

Если говорить о стиле и поэтике спектаклей Кантора и Гротовского, то и они были двумя полюсами в театральном искусстве. Хотя именно тут не лишне заметить, что и Кантор, и Гротовский в своих театрах Крико-2 и Театр-Лаборатория вообще отменили за ненадобностью такие понятия, как «стиль», «поэтика» и «эстетика».

Знаменательно, что среди художников театра, на которых в разное время Кантор указывал, как на свои корни, он чаще всего называл Эдварда Гордона Крэга, Станислава Выспянского, Всеволода Мейерхольда, Оскара Шлеммера, Леона Шиллера, Анджея Пронашко. И никогда не упоминал Константина Станиславского, Юлиуша Остэрву¹³, Жака Копо, Антонена Арто, Джулиана Бека и Джудит Малину. Важно, что у каждого, кого упоминал Кантор, была своя театральная идея. Кантор ощущал и прояснял свою связь только с художниками первого ряда, говорил, например,

как когда-то Мейерхольд, что готов умереть за свою театральную идею, за искусство, а художник, которого не хватило на это, попросту не многого стоит со всем своим творчеством. Эта избранная Кантором традиция кое о чем говорит и кое-что проясняет. Однако следовало бы, наверное, расширить контекст, чтобы понять до конца железную логику рассуждений художника и последствия именно так сделанного им выбора.

Как в театре, так и в других искусствах существуют две принципиально разные ориентации на традицию. Назовем их вслед за Гротовским органичной и конструктивной¹⁴. Станиславский нигде не расширял понятие «органичность», которое постоянно упоминал в своих текстах и использовал в работе с актерами. Ясно только, что оно соединялось у него с неким понятием непрерывности. Гротовскому, как когда-то Станиславскому, тоже были близки органичные формы, скажем, в искусстве актера, в то время как Кантор – как среди прочих Мейерхольд или Пронашко – использовал в своем театре, прежде всего, конструктивные формы.

В произведениях искусства, в том числе и театрального, обе эти ориентации на традицию имеют равные права на существование: в разные исторические эпохи доминирует то одна, то другая. Это зависит от контекста времени и географического пространства, от культурной традиции, возможны и попытки синтеза обеих традиций. Согласно Гротовскому, главное, чтобы режиссер каждого направления сумел максимально овладеть его энергетикой.

При этом у каждой из двух ориентаций на традицию есть свои

¹² [См.: Гротовский Ежи. Оголенный актер // От бедного театра к искусству-проводнику. С.76.]

¹³ [Остэрва Юлиуш (1885–1947) – видный польский актер и режиссер. Настоящее имя – Юлиан Анджей Малюшек, псевдоним ему «подарил» Леон Шиллер, когда в 19 лет, не закончив даже гимназии, тот дебютировал на сцене Театра Людовы в Кракове. Играл на сценах театров Кракова, Познани, Варшавы, Вильнюса. Выступал в кабаре «Зеленый Шарик». В первую мировую войну руководил Польским театром в Москве и Киеве. В 1919 г. вместе с Мечиславом Лимановским создал в Варшаве Театр-лабораторию «Редута». В 1920-е гг. – руководитель Театра Розмаитощи в Варшаве, в 1930-е – художник краковского Театра им. Ю. Словацкого. В 1940-е гг. – ректор Государственной театральной Школы в Кракове.]

¹⁴ Цит. по записям автора о встрече Гротовского с театральной молодежью и своими давними друзьями в Польше, которая состоялась 7 апреля 1991 года во Вроцлаве.

достоинства, которые в каком-то смысле можно считать и недостатками. Характерно, что это происходит при условии, что художник верен себе и своему творческому пути, а именно с такой ситуацией мы имеем дело как в случае с Кантором, так и в случае с Гротовским. Их общей чертой (при всех их различиях) была, без сомнения, железная последовательность, а также верность себе со всеми вытекающими отсюда последствиями. Именно поэтому Гротовский был, что называется, приговорен уничтожить Театр Спектаклей, отказаться от режима работы репертуарного театра, выйти за рамки театра вообще, в то время как ограничением Кантора была бесконечная игра традициями и как бы повторение самого себя, сочинение вариантов одного и того же спектакля и комментариев к нему. Как бы попутно каждый из них – и снова каждый по-своему – сделал неважным и осмелял такие традиционные категории анализа и описания театра, как «поэтика», «стиль», «эстетика». Ибо что это значит – «поэтика Театра Гротовского» или «эстетика Театра Кантора»? Наверняка найдутся исследователи и критики, которые упорно будут описывать их, пользуясь старым инструментарием, но тогда встает вопрос: а зачем?

С одной стороны, в Театре Гротовского искусственность стремится быть естественностью, стать правдой, доведенной до последнего предела; театр осознается как последний либо один из последних шансов человека постичь свое естество и целостность в противовес полуправде и притворству, какими мы обычно довольствуемся в обыденной жизни (за редким

исключением), а спектакль становится актом публичной исповеди актера перед зрителем (в том значении слова «исповедь», какое оно имеет, скажем, у Достоевского) и абсолютным его обнажением, принесением одного человека, актера, в жертву в присутствии другого человека, зрителя, причем, это своеобразный вызов зрителю, актер действует как бы «вместо него».

С другой стороны, в Театре Кантора искусность, напротив, стремится выглядеть еще более нарочитой и преувеличенной, а театр понимается не как «совместная мистерия» и не как «проводник», к чему склонялись Гротовский с Фляшеном¹⁵, но только как театр и больше ничего. В уже упоминавшемся телефильме «Репетиции, только репетиции...» Кантор говорит: «Для меня сцена – это немножко бордель, где занимаются любовью... но за деньги». Так же часто в связи с театром он упоминал ярмарочный балаган или «бедный ярмарочный балаган», как он сделал это в Путеводителе к спектаклю «Сегодня мой день рождения», а цирковую труппу считал своего рода образцом для коллектива Театра Крико-2¹⁶.

Разное отношение Кантора и Гротовского к театру определяло и абсолютно разное понимание ими того, что такое актерская игра. У Кантора – это нарочитая искусственность, маска, двойники-манекены, исполнение одним актером нескольких ролей, театрализация и в конце концов – «актер-дибук»¹⁷. У Гротовского вместо этого – «нагота», «бедность» и сведение к минимуму так называемых средств актерской выразительности, *via negativa*¹⁸, а также постепенное преодоление актером от спектакля

¹⁵ См. *Flaschen Ludwik. Po awangardzie// Teatr skazany na magię. Przedmowa, wybór i opracowanie Henryk Chytowski. Kraków – Wrocław, 1983. S.357–364. [Фляшен Людвик. После авангарда// Театр, обреченный на магию]; *Goście Starego Teatru. Op.cit. S.4–10. [Гостю Старого театра.]**

¹⁶ См. *Klossowicz Jan. Tadeusz Kantor. Teatr. Warszawa, 1991. S.103; Miklaszewski Krzysztof. Spotkania z Tadeuszem Kantorem. Kraków, 1992. S.10, 112. [Клоссович Ян. ТADEУШ Кантор. Театр; Миклашевский Кшиштоф. Встречи с ТADEУШЕМ Кантором]*

¹⁷ См.: *Skiba-Lickel Aldona. Op.cit. S.109–203.*

¹⁸ [*via negativa*” (лат.) – путь отрицания, выражение Е. Гротовского. «В этом смысле мы идем путем, который уместно назвать *via negativa*: не накопление приемов и умений, а снятие препятствий». Гротовский Ежи. *К Бедному театру// От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С.56–57.]*

Pro memoria

к спектаклю «искусственности» и всякого рода «театральности» во имя «совершенного акта» как идеала, к которому стремился актер Гротовского.

Это невероятно, но Кантор в своем театре воплотил идеал «искусства для искусства», мечту Пшибышевского и Пшесмыцкого-Мириама¹⁹ о «чистом искусстве», о своего рода «религии искусства». Искусство с большой буквы, о котором писал, говорил и к которому стремился в своих работах Кантор, он трактует как свободное занятие, сосредоточенное только на решении внутренних задач, как искусство, не обязанное никого учить, наставлять и идеологически подковывать.

Одновременно с этим создатель Крико-2 своим творчеством (опять по-своему и только по-своему) суммировал эксперименты всех авангардных течений XX века и подвел под ними черту, завершив собою целую эпоху в искусстве, и не только театральном. Как авангардист, он сделал этический и познавательный выбор, что с самого начала было чуждо представителям «Молодой Польши», избравшим для себя лозунг «искусства для искусства»²⁰.

В беседе с Веславом Боровским (1974) Кантор сказал: «Авангард не может обесцениться, если мы верим хоть в какое-нибудь развитие. <...> Для меня, например, не существует иной истории искусства XX века, кроме истории авангарда. Этот термин все еще способен сохраняться во времени. Его истинный смысл неизменен». И далее подтвердил: «Я уверен, что быть авангардистом можно не только на раннем этапе своего творчества, это возможно (и даже необходимо)

в течение всей жизни. Это дает хоть какую-то надежду»²¹.

Убеждение это пронизывает все творчество Кантора и свидетельствует о его цельности. Для создателя Крико-2 искусство, актер, мастерство представляли собой своего рода религию (в понимании этого слова Юнгом), подтверждали цель и смысл жизни. Скорее всего, в 1950–1960-х годах еще не существовало той атмосферы, того «климата», которые способны были принять и понять такое убеждение; необходимая для этого атмосфера сложилась в мире во второй половине 1970-х и в 1980-х годах, что и потрясло самого художника.

С реализацией «искусства для искусства» в театре Кантора было связано еще одно понятие, а лучше сказать, понимание театра как искусства синтетического, как Gesamtkunstwerk для Рихарда Вагнера, согласно которому режиссер почти на равных соединял в спектакле элементы актерской игры, изобразительного искусства, музыки и литературы. Между этими очень разными слагаемыми, понимаемыми как элементы «готовой реальности» и «реальности низшего ранга», возникало напряжение. Сам Кантор объяснял это в 1974 году так: «Понятие напряжения стало для меня основополагающим. В многофункциональном пространстве оно заняло место, которое в старом театре принадлежало перспективе»²².

У Гротовского, в отличие от Кантора, основой основ считалось искусство актера. Вместо Gesamtkunstwerk он использовал иные термины: «актеро-музыка» и «актеро-пластика»²³.

Абсолютно разным был и «образ человека» в обоих театрах.

¹⁹ [Пшибышевский Станислав Феликс (1868–1927) – писатель, драматург, легенда европейской богемы конца XIX – начала XX вв.; оказал серьезное влияние на развитие модернизма и экспрессионизма в европейской литературе, один из идейных вдохновителей литературного объединения «Молодая Польша»; Пшесмыцкий Зенон, псевдоним Мириам (1861–1944) – литературный критик, переводчик, поэт, издатель и редактор журнала «Молодой Польши» – «Химера» (1901–1907), сыграл важную роль в развитии идей модернизма в Польше.]

²⁰ [«Молодая Польша» – творческое объединение нового поколения художественной интеллигенции в польском искусстве (1890–1918), родилось как протест против официальной идеологии и философии, как реакция на сложившуюся ситуацию в политике и искусстве конца XIX в. Если искать аналогий, период «М.П.» можно назвать своего рода Серебряным веком польской культуры. «М.П.» оказала влияние на творчество В. Гомбровича, к этому литературно-художественному течению принадлежали помимо С. Пшибышевского и З. Пшесмыцкого, С. Виспяньский, Я. Мальчевский, К. Фрыч, Я.А. Киселевский и др. Т.е. люди «большого круга» Кантора.]

²¹ Borowski Wiesław. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem//Kantor. Warszawa, 1982. S.113–114. [Боровский Веслав. Беседа с Тадеушем Кантором// Кантор.]

²² Ibid. S.35.

²³ [См.: Гротовский Ежи. К Бедному театру// От бедного театра к искусству-проводнику. С.55–68.]

Автор одной из главных книг о Канторе, Кшиштоф Плеснярович, убедительно доказывает, что его «театр субъективный»²⁴, и говорит даже о «субъективной пьесе». Об «образе человека» у Гротовского я уже писал раньше, здесь приведу лишь фрагмент: «<...> финал статьи Гротовского "Performer" называется "Внутренний человек". В более ранних его текстах, начиная со статьи "К бедному театру" 1965 года, он называется "человеком цельным", или "человеком полным" (по Мицкевичу). Короче говоря, этот образ должен отвечать тому, что гностики называли "человек внутренний", "человек духовный", или "пневматичный", или "человек архетипа"»²⁵.

Тогда театр Кантора следовало бы ассоциировать с «субъективным искусством», как его понимает Г. Гурджиев, а театр Гротовского – с «объективным искусством». Первый – опирается, прежде всего, на случайность (тут уместно напомнить, какую огромную роль придавал Кантор «случаю» в своем искусстве), а также на индивидуальное видение предметов и явлений. Тогда как второй – обладает внеличной и надличностной ценностью, выявляя благодаря этому судьбу и предназначение человека как частного лица и отсылая нас к архетипам (в значении Юнга)²⁶. Такая градация отражала бы ту принципиальную разницу, что существует между «искусством для искусства», с одной стороны, к чему стремился Кантор, и «искусством как проводником», с другой стороны, что определяет творчество Гротовского²⁷.

Творческий путь и Кантора, и Гротовского был крайне индивидуальным, как и бывает у великих

художников. Каждый выбрал дорогу по собственному желанию и согласуясь со своими принципами. А Театр Крико-2 и Театр-Лаборатория были так тесно связаны с личностью своих создателей, что на их территории – если вести речь о театральных спектаклях, – я не вижу возможности продолжать их театр без них. Кантор никогда не скрывал, что его актеры могут быть актерами только в его и исключительно в его руках, а среди актеров Гротовского выдающейся актрисой в «обычном» репертуарном театре стала только Майя Коморовская, которая не считалась лучшей актрисой в Татре-Лаборатории.

И совсем другое дело – сила влияния творчества и личностей Кантора и Гротовского. Это, конечно, возможно, и в самых разных областях (не только и не столько в театре), и в самых разных вариантах.

Гротовский когда-то сформулировал разницу между богохульством и осквернением (профанацией): «Профан – это тот, у кого нет истинной связи со святостью, с божественностью, тот, кто делает глупости, уничтожает, высмеивает или тот, кто использует это в низких целях. В богохульстве, напротив, есть момент священного ужаса: мы испытываем его, потому что коснулись чего-то святого. Может быть, эта святость уже растоптана другими людьми, может быть, она подчиняется уже земной канцелярии, искривлена, деформирована, но все равно она остается святостью. И богохульство тут – попытка снова наладить утраченные связи, вернуть им жизнь. <...> Есть нечто очень типичное в том, что в странах с сильной религиозной, сакральной, или назовите это как-то иначе, традицией, например, в Испании,

²⁴ Plesniarowicz Ksyzstof. Teatr Smierci Tadeusza Kantora w kontekście postmodernizmu// Referat wygłoszony w ramach sympozjum «Konteksty twórczości Tadeusza Kantora». Wrocław, 1996, 28–29 marca. [Плеснярович Кшиштоф. Театр Смерти ТADEУША Кантора в контексте постмодернизма// Доклад, прочитанный на симпозиуме «Контексты творчества ТADEУША Кантора».]

²⁵ Osirski Zbigniew. Grotowski wobec gnozyz// Polska Sztuka Ludowa – Konteksty. 1995. № 2. S.70. [Осинский Збигнев. Отношение Гротовского к гностики.]

²⁶ Osirski Zbigniew. Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice. Warszawa, 1993. S.280–281. [Осинский Збигнев. Гротовский прокладывает пути.]

²⁷ [См.: Брук Питер. Гротовский: искусство как проводник// Ежи Гротовский. От бедного театра к искусству-проводнику. С.48–55.]

Pro memoria

богохульство было необычайно сильно распространено... Нет богохульства, если нет живой связи со святостью. <...> А профанация, напротив, – что-то совершенно иное, это нехватка святого чувства»²⁸.

В спектаклях Театра-Лаборатории были сцены или эпизоды богохульства, что абсолютно невозможно представить в театре Кантора. Но ни у Гротовского, ни у Кантора я не обнаружил «осквернения» (профанации) в том значении, в котором оно употребляется в вышеприведенной цитате.

В противоположность искусству Кантора, уже завершившему свой круг, значение исследований Гротовского в течение всех четырех этапов его творчества состоит в том, что они предоставили разные возможности для иных исследователей. Прежде всего, Гротовский объединил театр с другими областями искусства, а также с религиоведением, этнологией, антропологией, открыв возможность исследований на стыке – или на переходе границы – специальных дисциплин, после чего – выпустив «Апокалипсис» – покинул территорию Театра Спектаклей, сохранив однако некоторые отношения с театром и иными перформативными искусствами, а также с людьми театра (и, прежде всего, с Питером Бруком и Эудженио Барбой).

Насколько я помню, всегда говорили, что Гротовский не делает театр или что это не есть «нормальный театр». Если считать «нормальным театром» то, что мы могли в 1960-е годы видеть в театральных зданиях, то это, несомненно, верное определение. О каждом спектакле Театра-Лаборатории сначала в Ополе, а потом во Вроцлаве говорили, что «это не театр». Я часто

слышал такие отзывы театральных актеров и режиссеров о спектаклях «Акрополис», «Трагическая история доктора Фауста», «Стойкий принц».

На самом деле, Гротовский отделил себя от современного ему театра не менее радикально, чем Кантор, сделав, правда, исключение не только для покойников, но и для нескольких живых, тогда как творец Крико-2 делал исключение только для покойников и покойников гениальных. Процитируем интервью Кантора (1955) на тему его корней: «Нормальные, официальные театры стабильностью своей жизни обязаны безумно скандальному существованию своих предков, которые и сейчас бы вызывали возражения: КРЭГ, ПИСКАТОР, ШЛЕММЕР, МЕЙЕРХОЛЬД, ПРОНАШКО, ШИЛЛЕР»²⁹. А 23 года спустя Кантор запишет: «Я говорю о своих родственных связях, потому что невозможно в искусстве, и нигде невозможно, не иметь родственных связей, отцов, кровников, свойственников»³⁰.

Однако заметим, что, если Кантор с самого рождения Крико-2 упрямо отгораживался от всей государственной структуры театра, отчего в глазах театральных рутинеров до конца жизни так и остался «дилетантом», то ситуация Гротовского выглядела совершенно иначе. Все-таки он был выпускником сразу двух отделений государственной театральной школы, а его Театр-Лаборатория существовал как официальная культурная площадка, которую дотировало государство. Поэтому Гротовский не мог, да и не собирался критиковать государственный театр с позиций «дилетанта». Он как раз обвинял этот театр в полулюбительстве и дилетантизме, и критика эта звучала с

²⁸ Запись сделана с телевизионного фильма «Театр-Лаборатория Ежи Гротовского». Режиссер Марианна Арне. Италия, 1993, пятая, последняя, серия цикла «Cinque sensi del teatro. Cinque trasmissioni monografiche sulla filosofia del teatro». Перевод оригинальной (французской) версии Халины Судол. Машинопись хранится в архиве Центра изучения творчества Ежи Гротовского во Вроцлаве.

²⁹ Kantor Tadeusz. Z notatnika// Wieslaw Borowski. Kantor. S. 161. [Кантор Тадеуш. Из дневника// Веслав Боровский. Кантор.]

³⁰ Ibid. S. 163.

позиций истинного профессионала. Поэтому главная задача Театра-Лаборатории периода Театра Спектаклей формулировалась как достижение истинного профессионализма, а не его подобию. И актера Гротовский выбрал главной фигурой исследований своего коллектива совсем не случайно. Ясно, что этот выбор во многом представлял собой результат его личной склонности (заинтересованность человеком соединялась в нем с убеждением, что основой театра является актер и искусство актера). Однако этот выбор, в свою очередь, требовал, чтобы среди вязких и неоднозначных критериев театральной биржи актерские способности были признаны критерием наиболее объективным, а потому подлежащим проверке на истинность и оценке. Таким образом, Гротовский со свойственной ему последовательностью акцентировал, что актерство – это такая же профессия, как и любая другая, и научиться ей следует как можно лучше. Не было в этом утверждении, кстати, ничего нового и революционного. Станиславский в конце своей жизни говорил и делал на практике то же самое, хотя и совершенно иным способом. Именно этот факт не раз и спасал Театр-Лабораторию от закрытия и позволял ему жить и развиваться дальше.

Исследования Гротовского в области искусства актера до сих пор остаются вызовом театру. Можно сказать, что Станиславский в этой же области открыл XX век, под знаком его теории прошла его первая половина, а опыты Гротовского оказались самыми важными для второй половины XX века и именно к ним, в первую очередь, будут

возвращаться в веке XXI-м. Питер Брук был абсолютно прав, написав в 1966 году: «Гротовский уникален. Почему? Потому что никто другой в мире, насколько я знаю, никто со времен Станиславского не исследовал природу игры на сцене, ее феномен, ее смысл, секреты психофизических процессов так глубоко и полно, как Гротовский. <...> Это служение не делает игру на сцене самоцелью. Напротив. Для Ежи Гротовского игра – лишь средство. Как бы это поточнее сформулировать? Театр не уход от жизни, не убежище. Жить так – значит прокладывать путь к жизни. Звучит как религиозный постулат? Но так и должно звучать. В этом вся суть. Не больше и не меньше»³¹.

В 1960-е годы эти слова звучали странно, и для многих были мало понятны. Сегодня, больше 30 лет спустя со времени написания и опубликования, они кажутся абсолютно точными, и смысл их очевиден. Кроме того, это высказывание Питера Брука дополняет и сам Гротовский, который в документальном фильме о Театре-Лаборатории (1993) говорит: «Когда я был совсем молодым, у меня был частный педагог, который учил меня бесплатно, чтобы мне помочь, это был великий ученый, специалист по индуизму. Он читал мне лекции. Когда я начал заниматься театром, я пригласил его. Но он отказался. “Почему?” – спросил я. Он мне сказал тогда: “Потому, что это неважно; независимо от того, что ты будешь делать в этой жизни, ты все равно станешь отшельником”. Так и оказалось. В результате сейчас я со своей нынешней работой отошел очень далеко от спектаклей, нахожусь вне всяких отношений с публикой и

³¹ [Брук Питер. О Ежи Гротовском // Блуждающая точка. Пер. с англ. Михаила Стронина. СПб.–М., 1996. С.62–63.]

Pro memoria

актерами, которые заняты поисками только собственной внутренней оси, одним словом, я нахожусь, как он и предсказывал, в обособленном положении»³².

В статье «Театр Истоков», написанной в начале 1980-х годов, Гротовский подчеркнул, что молчание и одиночество – два самых важных обстоятельства в работе над собой», однако не следует воспринимать это как философский постулат, это «должно, как очевидность, вытекать из контекста работы и ее условий»³³. Это высказывание характерно для всего его творчества.

Заметим, что это крайне далеко от канторовского понимания сцены как «немножко борделя» или как балагана. Характеризуя творческую личность Кантора, Веслав Боровский точно заметил, что «чужой для Кантора является <...> по сути дела фигура отшельника»³⁴.

Эксперименты и достижения театра Кантора Крико-2 и Театра-Лаборатории Гротовского обозначают как бы два полюса в размышлениях о театре и его бытовании. Между этими полюсами могут сложиться самые разные отношения: полное понимание или абсолютное неприятие, одобрение или терпимость, уважение или признание, удивление или восхищение и т.д., возможны и любые противопоставления этих фигур.

Важно, какое огромное значение оба режиссера придавали репетициям. Но и в их подходе к репетициям у них существовала принципиальная разница. Хотя Кантор и повторял, что стирает границу между репетицией и спектаклем, его мысль была нацелена именно на спектакль, репетиции должны были завершиться спектаклем. Для

Гротовского, напротив, именно репетиции были тем делом, которое являлось для него даже важнее самого спектакля. Спектакль он никогда не считал финалом работы и часто называлишь открытой репетицией, «показом перед зрителем или в присутствии зрителя» (этот оборот для него очень характерен). Создатель Театра-Лаборатории объяснял свою точку зрения так: «Репетиции всегда были для меня важнее всего. Там происходило это нечто между одним человеком и другим – между актером и мной как режиссером, – и это нечто могло достичь своей вершины, своего апогея, независимо от взглядов и контроля извне. И именно это осталось для меня главным в работе, и это означает, что спектакль был для меня всегда менее важен, чем работа на репетиции. Естественно, спектакль должен был пройти безупречно, но я всегда возвращался к репетициям, поскольку именно они были для меня самым большим приключением»³⁵.

Гротовский таким образом определил суть лабораторной работы в театре вообще³⁶. Подобная установка была абсолютно чужда Кантору, который с самого начала не признавал ни лабораторий, ни искусства, творимого в лабораторных условиях. Хотя и придавал репетициям большое значение: «Прежде всего, мы уничтожили искусственное и категоричное деление работы на процесс и результат, на репетицию и спектакль. Репетиции в театре Крико-2 – это не подготовка к спектаклю, а процесс монтажа спектакля. А сам спектакль – не готовый продукт, а открытое поле, на котором творчество и дальше продолжает вести борьбу. А значит, редкое появление новых

³² [См. сноscopy 30.]

³³ Grotowski Jerzy. *Teatr Źródleł. Tekst z roku 1981. Zredagował Leszek Kolankiewicz*// *Zeszyty Literackie*. 1987. № 19. S.110 [Ежи Гротовский. *Театр Истоков*.]

³⁴ Borowski Wiesław. *Osobowość twórcza*// *Kantor*. S.10. [Боровский Веслав. *Творческая личность*// *Кантор*.]

³⁵ [См. сноscopy 30.]

³⁶ Osirski Zbigniew. «Laboratorium» *Jerzego Grotowskiego*// *Dialog*. 1995. № 11. S.127–136. [Осинский Збигнев. «Лаборатория» Ежи Гротовского.]

спектаклей и прерывание творческого процесса не свидетельствуют ни о трудностях в работе, ни об угасании идеи. Это совершенно естественно»³⁷. Веслав Боровский писал, что Кантор «бесконечно репетирует отдельные партии в спектакле, возобновляет репетиции, независимо от того, прошла или еще не прошла премьера»³⁸.

Это была главная позиция Кантора как художника, который, по другим наблюдениям Боровского, «<...> сосредотачивает внимание не на эффектах и не на «главных целях», но на ежедневном, непрерывном, незаконченном «предварительном» процессе. Подготовительная работа, предварительные шаги, ситуации, складывающиеся до начала, до полной готовности, оказываются для него более существенными, нежели те формальные этапы спектакля, которые можно перечислить в каталоге. В живописи важнее картины процесс работы над ней, сбор материала, выбор инструментов; в театре важнее премьеры – репетиции и все, что провоцирует рождение спектакля; в художественном развитии – предварительные этапы, моменты «зависания» важнее, нежели замкнутые, исчерпанные творческие циклы. Аналогом произведения, лишеного формальных и эстетических свойств, становится творческий процесс, протекающий в реальном окружении»³⁹.

На практике репетиции в Крико-2 и в Театре-Лаборатории проходили совершенно по-разному, разными были их роль и значение. В обоих театрах занятие искусством зиждилось на совершенно разных основаниях, разным было и понимание искусства, и отношение

к нему, а все совпадения можно считать случайностью, касавшейся только слов.

Когда-то создатель Крико-2 написал: «Мои размышления родились на театральной территории, но касаются всего актуального искусства»⁴⁰. Это очень характерное высказывание для Кантора, в котором он имеет в виду не только авангард театральный, но достижения и открытия авангарда в искусстве вообще, во всех его областях, – при условии, что это авангард «аутентичный», а не «официальный», или обманный, фальшивый, т.е. псевдоавангард.

Заканчивая эту часть размышлений, можно сформулировать следующую гипотезу. Кантор своим творчеством в Крико-2 подвел черту под всем художественным авангардом XX века, в то время как творчество Гротовского, скорее всего, открыло искусству его перспективы в веке XXI-м. И не только искусству, но и другим видам гуманитарной деятельности (воспользуемся этим общим определением за неимением пока более точного). Подобно тому, как 100 лет назад Станиславский открыл в искусстве театра, а точнее, в искусстве актера перспективу всему XX веку. Именно так к этому и относись, Культурно-просветительский центр в Монреаль осенью 1988 года организовал в Париже практический семинар под названием «Век Станиславского» с участием людей театра со всего мира.

3.

В январе 1992 года Мечислав Порембский прочел в Центре Ежи Гротовского во Вроцлаве доклад под названием «Автобиография Тадеуша Кантора.

³⁷ Borowski Wiesław. Rozmowa c Tadeuszem Kantorem. S.53.

³⁸ Borowski Wiesław. Kantor. S.9.

³⁹ Ibid. S.10.

⁴⁰ Ibid. S.158.

Pro memoria

Пространства – Стереотипы – Символы – Реальные аллегории». В этом докладе автор «Границы современности» обратил наше внимание на то, что материалом творчества для Кантора служат пространства и стереотипы, а на уровне интерпретации в игру вступают символ и аллегория. Стереотип при этом принципиально отличен от архетипа: первый – всегда конкретен, второй – гипотетичен. Порембский привел примеры стереотипов из спектаклей Кантора, отметил, среди прочего, постоянных персонажей театра Кантора – шута-паяца, странника-пилигрима, Юзефа Пилсудского, увиденного через призму его похорон 1935 года (спектакль «Да сгинут артисты!»), распятого мученика Адася (спектакль «Велёполе, Велёполе») и т.д. Эти персонажи составили целую галерею стереотипов, которые вторглись в мир художника как бы «снизу», из жизни⁴¹.

Важно отметить, что Кантор в своем творчестве добивался стереотипизации истории, в том числе образов, понятий и фигур, взятых им из истории театра. Ну, например: в его последнем спектакле «Сегодня мой день рождения» появлялась фигура Мейерхольда, сведенная именно к стереотипу, истерзанному и в конце концов распятому властью художнику-мученику. «Несите его, как Христа! – требовал режиссер от актеров на репетиции, и дальше: – Этим театр Крико-2 почит память театра Мейерхольда»⁴². Источником знания для Кантора в этом случае стали, без сомнения, статьи об обстоятельствах ареста, заключения и расстрела органами НКВД великого русского режиссера, статьи периода перестройки, появившиеся сначала в советской

прессе, а затем переведенные на польский язык в «Dialog'e» и других журналах⁴³.

Другой пример. Кантор довольно часто использовал известный термин Крэга «сверхмарионетка». Это был один из важных источников его творческого вдохновения. Проблема только в том, что для самого Крэга идеалом актерского искусства стал живой человек, актер Соломон Михоэлс, потрясший его в роли короля Лира в спектакле режиссера Алексея Грановского в ГОСЕТе, который Крэг видел в Москве летом 1935 года⁴⁴. Это известный факт, и создатель Крико-2 не мог об этом не знать.

Однако, конструируя свои стереотипы, Кантор отбрасывал все, что не укладывалось в рамки волнующего его образа Мейерхольда как художника-мученика или образа Крэга как автора теории сверхмарионетки. И так бывает всегда, когда многозначные, чаще всего противоречивые факты жизни сужаются до стереотипа. Ценой утраты противоречивости (а значит, сложности и глубины образа) художник добивается той экспрессии и выразительности, с помощью которых можно сильнее воздействовать на зрительские эмоции. А именно этого и хотел Кантор. И это идеально подтверждало его уверенность в том, что «искусство – зрелище глубоко эмоциональное, существующее на границе неизведанного, воздействующее на самые глубины общественного подсознания, и поэтому его роль так велика»⁴⁵.

Над достижением такого эффекта он сознательно работал с актерами, начиная, как минимум, со спектакля «Умерший класс». Один из них, итальянский актер и

⁴¹ Симпозиум проходил с 16 по 18 января 1992 года в помещении Центра Гротовского во Вроцлаве и был организован Центром совместно с галереей «Foksal». См.: Porębski Mieczysław. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem // Odra. 1991. № 5. S. 60–67; № 6. S. 48–55; № 7–8. S. 66–73; № 9. S. 40–45. [Порембский Мечислав. Четыре беседы с ТADEУШЕМ КАНТОРОМ.]; Czerni Krystyna. Nie tylko o sztuce. Rozmowy z Mieczysławem Porębskim. Wrocław, 1992. S. 36–43. [Черни Кристина. Не только об искусстве. Беседы с Мечиславом Порембским.]

⁴² Записано с телевизионного фильма Анджея Сапий «Репетиции, только репетиции». Польское Телевидение. Второй канал. 1991.

⁴³ См. об этом: Ваксберг Аркадий. Процессы. Пер. на польский Катажины Осиньской // Диалог. 1988. № 10. С. 97–109; Керженцев Платон. Чужой театр. Пер. на польский и послесловие Ежи Кенига // Диалог. 1988. № 10. С. 110–113; Валентей Мария. Мейерхольд: надо это рассказать. Пер. на польский Анджея Ваната // Диалог. 1989. № 10. С. 87–93; Документы: следствие и приговор. Пер. на польский Анджея Ваната // Диалог. 1989. № 10. С. 94–97; Ряжский Борис. Как проходила реабилитация Мейерхольда? Пер. на польский Анджея Ваната // Диалог. 1989. № 10. С. 98–105; см. также: программка к спектаклю «Сегодня мой день рождения». ТADEУШ КАНТОР. Театр Крико-2. 1991; Коланкевич Лешек. Заметки после спектакля: «Репетиции, только репетиции» // Диалог. 1994. № 2. С. 118–130.

⁴⁴ Craig Edward Gordon. Historia życia. Przeżyła Maria Skibniewska. Warszawa, 1976. S. 313 [Крэг Эдвард Гордон. История жизни.]

⁴⁵ Цит. по: Borowski Wiesław. Kantor. S. 162.

драматург Луиджи Арпини, связанный с Крико-2 с 1980 года, назвал это «построением динамичной конструкции эмоций». И объяснял это так: «Кантор строил направление, создавал напряжение, чтобы материализовать это на сцене. Он сумел этого добиться, используя игру пространства, игру актера. Ему удалось выстроить динамичную конструкцию эмоций, чтобы с ее помощью прикоснуться к искусству универсальному. Это и было великим открытием театра Кантора, театра эмоций. Хотя на сцене, наоборот, актер Кантора – это нечто похожее на холодный манекен. <...> Кантор манипулировал своими актерами – в результате оставалась только материя, оставался актер как тип живой супермарионетки. <...> Это была холодная игра, лишенная эмоций, без традиционной концентрации, без демонстрации жизни в роли. Актер превращался в своего рода механизм. <...> Кантор понял, что если я в своей игре воспользуюсь эмоцией, то публика этого не почувствует»⁴⁶.

Актер Кантора «играл» своим интеллектом и подсознанием. Это был, если пользоваться известной терминологией, самый настоящий «театр представления», или показывания, но не героя, а самого себя. Тогда понятна бурная реакция Кантора: «<...> это не имеет ничего общего с «переживанием» Станиславского, которое является одной из самых глупых вещей, слышанных мной когда-либо в театре <...>»⁴⁷. Прочитав еще раз Луиджи Арпини, очень точно описывающего задачу актера Крико-2: «Акценты, которые делал Кантор, направление, которое он указывал актеру, никогда не

были психологизированными, по Станиславскому, он указывал направление движения в театральном пространстве. <...> Не знаю, действительно ли Кантор понимал, что делал, но он вел свой театр в направлении очень сильного эмоционального воздействия. Ему удалось создать такой тип машинерии, при которой эмоциональное воздействие было совершенно необыкновенным и ему удалось завести эмоциональный механизм зрителя. Многократно во время пресс-конференций Кантор повторял, что вдохновлялся конструктивизмом, но, прежде всего, его интересовал результат эмоционального конструктивизма.

<...> в таком случае мы обязаны творить свою роль как синтез, быть очень синтетичными во время игры. Актер играет самого себя, и Кантор обязывает его использовать свой личный опыт. Он всегда остается самим собой, каждый из нас играл, главным образом, себя. Актер, играя, углубляется в себя. Оставаясь самим собой, углубляет эмоцию зрителя. Актер привык предлагать себя публике, отказываясь от своей роли «актера». В Крико-2 он важен точно так же, как предметы на сцене и музыка. Это все входит в состав машинерии, лаборатории алхимика. Кантор проникает зрителю в самое сердце»⁴⁸.

Сам Кантор объяснял способ актерской игры в своем театре так: «Ближе всего это к теории Станиславского, а не Мейерхольда. Поскольку там тоже основанием роли был живой человек, взятый из жизни со своим характером, своими реакциями, только такими и никакими другими. Но только для меня в этом соединении главной является живая фигура

⁴⁶ Skiba-Lickel Aldona. *Op. cit.* S.181–182.

⁴⁷ *Ibid.* S.196.

⁴⁸ *Ibid.* S.181–182.

Pro memoria

актера, а не роль. Я объясняю это довольно туманно, поскольку никогда не пытался написать теорию, касающуюся актерской игры. У меня нет готовых формул, чтобы объяснить "что есть актер". До "Умершего класса" способ жизни актера [в моих спектаклях] был более формалистичным»⁴⁹.

Важным дополнением к этому объяснению служит мнение французской актрисы Мари Весьер, которая играла в двух последних спектаклях Крико-2 – «Я сюда уже никогда не вернусь» и «Сегодня мой день рождения»: «Кантор не работал с каждым из нас. Это выглядело совсем иначе. Сцена была главным его интересом. С актерами он работал мимоходом. Но его взгляд охватывал все, все подчинял работе <...>. Он действительно был тем, кто управлял напряжениями, силовыми линиями и абсолютно не касался психологии. Может быть, поэтому мы могли так хорошо работать над какой-то сценой, потом не видеть ее в течение 20 дней, и в результате не знать, осталась ли она еще в спектакле»⁵⁰. Очевидно, что такая актерская игра коренным образом отличалась от актерской игры в театре Гротовского.

Чтобы прояснить, что такое театр Кантора, я бы предложил несколько определений.

Театр Кантора – это религия искусства. Это значит, что искусство есть и цель, и смысл жизни художника. Очень красиво сказала об этом Мари Весьер: «Я думаю, что Кантор верил, прежде всего, в искусство. <...> глубоко верил в искусство, и это понимание искусства и веры в его силу завещал нам»⁵¹.

Театр Кантора – это последовательный антипсихологизм,

согласно которому «переживания актера не имеют никакого значения».

Кантор когда-то сказал: «Ворота психологии ведут в никуда»⁵².

Театр Кантора – это зеркало, двойник, которые необходимы для самоидентификации, но и для удивления, потрясения.

Театр Кантора – это повторяемость, или то, что позволяет превратить единичное событие в ритуал.

Театр Кантора – это внутренняя связь зрителя со сценой. «Необходимо вернуться к истинному пониманию отношения: ЗРИТЕЛЬ и АКТЕР. Необходимо вернуть первоначальную силу потрясения этому моменту, когда против человека (зрителя) впервые встал человек (актер), поразительно похожий на нас и одновременно бесконечно чужой нам, находящийся за барьером, который невозможно перешагнуть»⁵³.

«Цель – творить на сцене не иллюзию (далекую, легкомысленную), но РЕАЛЬНОСТЬ, КОНКРЕТНУЮ ДО ТАКОЙ ЖЕ СТЕПЕНИ, ЧТО И ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ. Пьеса на сцене должна не играть, а рождаться и расти на глазах у зрителя. <...> Реальность зрительного зала включается в процесс рождения пьесы и наоборот. Перед сочинением сцены следует сочинить зрительный зал. Это будет инсценировкой зрительного зала»⁵⁴.

В театре Кантора территорией исследования художника являются «никому не принадлежащие области воображения», а также «предметы низшего ранга».

«Даже если я и беру какие-то предметы, роли или тексты, то, согласно моей идее (то есть идее "реальности низшего ранга"), они

⁴⁹ Ibid. S. 196.

⁵⁰ Ibid. S. 172.

⁵¹ Ibid. S. 176.

⁵² См.: Mieczysław Porębski. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem [Порембский Мечислав. Четыре беседы с ТADEУШЕМ КАНТОРОМ.]

⁵³ Borowski Wiesław. Op. cit. S. 159.

⁵⁴ Ibid. S. 142.

относятся к низшему рангу. Они так банальны, так незначительны и неэффектны, что используют как материал для сочинения пьесы»⁵⁵.

«Поскольку для того, чтобы вызвать истинное потрясение, плач (а на моих спектаклях люди плачут – да, плачут), нужно использовать именно реальность низшего ранга, деградировавшую, для которой уже нет никаких шансов, и именно из этого вдруг удаётся сочинить что-то великое»⁵⁶.

Театр Кантора – это попытка преодолеть уничтожающее влияние времени; это память, мысль как противовес тотальному разрушению. «<...> жизнь в искусстве можно выразить только посредством недостатка жизни, только обращаясь к СМЕРТИ, посредством ПОДОБИЙ, посредством ПУСТОТЫ и невозможности ПЕРЕВОДА. Манекен в моем театре должен стать моделью, сквозь которую проходит сильное ощущение СМЕРТИ и формы Умерших. Моделью для живого АКТЕРА»⁵⁷.

Театр Кантора – это аутентичное творчество, которое рождено вне официального искусства, в том числе вне официального авангарда. «Театр в его нынешнем состоянии – творение искусственное и в своей претенциозности невыносимое. Я стою перед зданием, общественно бесполезным, как надутый воздушный шар, прикрепленный к живой реальности»⁵⁸.

«Любой новый период начинается на обочине, всегда с мало значимых и редко замечаемых начинаний, не имеющих почти ничего общего с уже известным направлением, с поступков частных, интимных, я бы даже сказал... стыдливых.

Неясных! И трудных! Это и есть наиболее захватывающие и истинные минуты творчества»⁵⁹.

Театр Кантора – это искусство как отклик на реальность. «С самого начала я считал, что искусство не было и не является выражением и отражением реальности – такова примитивная вера и теория натурализма. Искусство – это ответ на реальность. И это непреодолимое желание ответа, пожалуй, и есть суть творчества, источник его силы, энергии. Чем трагичнее была эта реальность, тем сильнее я ощущал потребность ответить на нее – создать иную реальность, свободную, автономную, способную одержать моральную победу над той, первой <...> Эта другая автономная реальность не должна была быть отпечатком или описанием той, первой. И уж ни в коем случае не отражением, целью которого было заклеить, привлечь к ответственности или поставить перед судом. Этот метод сегодня используют всюду, коль скоро уже можно говорить всю правду, он наверняка может сыграть в обществе важную роль, но мне он совершенно чужд. Я метил дальше и шире, мой план битвы не ограничивался только польской действительностью, но предполагал вмешательство в мировую мысль, выражающуюся в искусстве. <...> Идеи авангарда, с которыми я был связан с самого начала, были универсальными, международными и простирались за границы родной страны»⁶⁰.

Театр Кантора – это установка на бунт, но выходящий за рамки понятий «эмиграция» и «выражение протеста». «В послевоенной действительности <...> форма протеста и художественная позиция бунтовщиков, диссидентов, политических

⁵⁵ *Sukces jest zawsze podejrzany. Z Tadeuszem Kantorem rozmawia Robert Różycycki// Odra. 1989. № 5. S.61 [Успех всегда подозрителен. С ТADEУШЕМ Кантором беседует Роберт Ружыцкий.]*

⁵⁶ *Porębski Mieczysław. Op.cit. № 7–8. S.73.*

⁵⁷ *Borowski Wiesław. Op.cit. S.158.*

⁵⁸ *Ibid. S.141.*

⁵⁹ *Ibid. S.158.*

⁶⁰ *Porębski Mieczysław. Op.cit. № 7–8. S.71–72.*

Pro memoria

эмигрантов были почти бесполезны. Я уважал их <...>, но лично мне эта форма была абсолютно чужда. <...> Понятие эмиграции противоречило моему пониманию бунта, протеста, желанию биться головой о стену, что всегда и означало для меня творчество.<...>

Все это бремя – конспирация, романтическая склонность к самоуничижению, преувеличение в оценке подпольной деятельности – все это казалось мне <...> каким-то искусственным. Естественное человеческое состояние – это контакт с миром, желание контакта, любой ценой. В 1950-х годах я писал очень много картин, будучи абсолютно уверен, что не смогу их выставить. Но несмотря на это я их писал, писал для себя, потому что должен был писать так, а не иначе. И не считал это подпольным занятием. Потому что через эту свою живопись я так или иначе находил контакт со всем свободным миром, с его мыслью, с его идеями <...>. Сочинение другой реальности, иной, в которой свобода не ограничена правами какой бы то ни было системы, сочинение, похожее на акт демиурга или на сон, является – я верю в это – главной целью поступков в искусстве»⁶¹.

Театр Кантора – это индивидуализм художника. В искусстве Кантора принималось в расчет только «отдельное существование», если воспользоваться определением Виткевича, личное «я» художника. Суть этого сформулирована Кантором в тексте «Моя комната», который первоначально назывался «Моя комнатка воображения»:

*Моя жизнь, моя судьба,
все связано с моим делом.
Делом искусства.*

*Они воплощались в моем искусстве.
Находили в нем ответы на вопросы.
Моим ДОМОМ было и осталось мое
дело.*

Образ, спектакль, театр, сцена.

Мое «кредо»:

*Абсолютная правда в искусстве –
это только спектакль
вашей собственной жизни,
рассказ о ней,
без стыда,
рассказ о вашей собственной
СУДЬБЕ,
о вашем ПРЕДНАЗНАЧЕНИИ*⁶².

Так написал режиссер в программке к спектаклю «Сегодня мой день рождения». А о другом своем спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь» он сказал, что это «противопоставление той массовой цивилизации, которая сейчас довлеет над нами; тот контраргумент, которым является моя личная жизнь, я добавляю это словечко “моя” именно потому, что оно обладает невероятной пробивной силой, я сам раскрываюсь в этом спектакле. Ни один драматург не позволил себе ничего подобного. Даже если он и оговаривает, что излагает в пьесе свои мысли и намерения, свою жизнь и трагедию, он все равно выдумывает для этого каких-то других героев, семью и т.д.»⁶³.

Можно считать эту характеристику «автопортретом» всех спектаклей Кантора. О каждом из них он мог бы в результате сказать: «Потому что это моя индивидуальная жизнь, подчеркиваю “моя”, она и способна победить всю эту вашу массовку. Я могу препроводить ее на сцену, предложить публике за мною установленную цену, за унижение, насмешку, и это не будет игрой, я делаю все, чтобы никогда не играть»⁶⁴.

⁶¹ Ibid. S.72.

⁶² Kantor Tadeusz. *Mój pokój// W programie do przedstawienia «Dziś są moje urodziny».* Teatr Cricot—2. Kraków, 1991. S.8. [Кантор ТADEУШ. *Моя комната// В программке к спектаклю «Сегодня мой день рождения».*]

⁶³ Porębski Mieczysław. *Op.cit.* № 9. S.42.

⁶⁴ Ibid. S.44.

Это, конечно, не все, но наиболее характерные черты понимания художником своего театра, а также творимого им искусства в целом. Черты эти – разной степени важности, разного порядка. Но я и не собирался давать исчерпывающее описание театра, поскольку такие попытки уже делались другими авторами, более компетентными в этом вопросе и лучше меня знающими материал. Я лишь стремился приблизиться с помощью этих формулировок к пониманию фигуры Кантора. Такой подход реально позволяет сравнить Кантора и Гротовского, а также проанализировать различия и сходство между ними.

Мне, например, кажется, что недостаточно акцентируется внимание на том, что источники творчества Кантора были принципиально рациональными. Тогда как сам режиссер обращал на это внимание:

«Я не иррационалист, я не противник знания и просвещения. <...> прежде всего, я не ученый в искусстве. Я понимаю искусство в категориях поэзии и психологии. Поэтому, может быть, меня обвиняют в неясности и мистицизме. Однако я стараюсь говорить просто <...>. Не хочу ничего оставлять на веру»⁶⁵.

Как мне кажется, никто до сих пор не обратил внимания и на поразительное сходство позиции Кантора в отношении к актеру с тем, что говорил Дени Дидро в своем «Парадоксе об актере» еще в 70-х годах XVIII века. Актер, оставаясь «холодным», обязан управлять эмоциями зрителей с помощью своего заранее спланированного поведения: «<...> я жажду от него великого мышления; жажду обрести в нем холодного и спокойного

зрителя: мне не нужно никакой чувствительности, я требую взамен пронизательности и умения всему подражать либо, что одно и то же, способности отражать всякого рода роли и характеры»⁶⁶.

И далее: «Чувствительность вовсе не является признаком великого артиста. <...> чувствительный человек теряет <...> голову при первом сопротивлении; не будет он ни великим королем, ни великим министром, ни великим капитаном, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполни зрительный зал подобными недостатками, но не помещай мне никого из них на сцене!»⁶⁷.

Конечно, это сходство рассуждений касалось отношения «актер и его роль», а также отношения «актер-зритель» и не имело ничего общего с эстетикой и поэтикой спектакля, а также с эстетикой и поэтикой актерской игры.

К сходному пониманию актерского искусства пришел в XX веке и Мейерхольд. Он склонялся к тому, что реакции зрителя должны быть как можно точнее предугаданы всей конструкцией и композицией спектакля, который режиссер сочиняет вместе с актерами.

Ученик Мейерхольда, Сергей Эйзенштейн нашел наиболее эффективное решение этой задачи – монтаж. Поначалуиспользованный Эйзенштейном в кино, он скоро стал использоваться и в театре; отношения между сценографией, звуком и актерами подлежали отныне монтажу, чтобы производить впечатление на зрителя.

Великими мастерами монтажа, среди прочих, стали Кантор и – на совершенно другом пути – Гротовский. Достижения их в этой области принадлежат к самым

⁶⁵ Borowski Wiesław. *Op.cit.* S.11–112.

⁶⁶ Diderot Denis. *Paradoxs o aktorze i inne utwory. Przełożył i wstępem opatrzył Jan Kott. Wydanie II.* Warszawa, 1958. S.32. [Дидро Дени. *Парадокс об актере.* Пер. на польский Яна Котта.]

⁶⁷ *Ibid.* S.36.

главным театральным открытиям XX века и признаны мировым театром классикой. Они и до сих пор актуальны для развития театрального искусства.

4.

В современной культуре царит беспощадная борьба за первенство и, естественно, как следствие, бешеная ревность творцов друг к другу. В XX веке эта борьба за влияние достигла небывалого размаха. Ее сопровождают погоня за славой и карьерой, престижем и деньгами, а также удовлетворение всякого рода амбиций.

То же происходит и среди авангардных движений и течений в разных областях искусства⁶⁸. И здесь все упирается в соперничество, но тут соперничают в поиске и пропаганде нового искусства. В результате рождается понятие «новаторства» в искусстве, а сам термин «авангард» (который происходит, как известно, от французского слова «avant-garde») приобретает временной и пространственный смысл.

Как последовательный авангардист, Кантор должен был верить в прогресс в искусстве. В 1964 году он записал в дневнике: «Должен сказать, что эта борьба между прогрессом и реакционностью, между бескомпромиссностью и оппортунизмом захватывает меня с не меньшей силой до сих пор»⁶⁹.

А три года спустя он констатировал, что «его <искусства> радикализм неразрывно связан с всеобщим прогрессом»⁷⁰.

Это убеждение режиссер сохранил до конца своих дней. Добавим – в отличие от Гротовского, который всегда оспаривал и отвергал понятие «прогресса» в искусстве. По мнению создателя Театра-

Лаборатории, о прогрессе имеет смысл говорить только в применении к техническим открытиям, которые не следует приравнять к искусству.

Для профессионального и непредвзятого наблюдателя со временем стало ясно, что Кантор как творец оказался по-своему достойным отпрыском западной культуры и тех правил, которыми она руководствуется. Он был творцом этой культуры, одним из величайших режиссеров XX века, но вместе с тем ее жертвой, а значит, и рабом некоторых ее идей. Иначе как объяснить его идею-фикс: он должен везде и во всем быть первым, единственным и самым главным. Кантора эта идея поглощала без остатка. Только этим можно объяснить, отчего он так часто повторял: «Это мое... Он у меня украл... Я был первым...». Нил Ашерсон приводит следующее высказывание Кантора: «Мое развитие в области авангарда не только движение к будущим переменам, но и побег от воров»⁷¹. Список «воров», «укрававших» его открытия и идеи, был длинен и постоянно рос. В этот список, кроме Гротовского, любимого и чаще других поминаемого врага, попали и Питер Брук, и Юзеф Шайна, и Роберт Уилсон, и Ежи Яроцкий, и Януш Вишневский⁷². «Ворами», согласно Кантору, были как «официальные режиссеры», так и «псевдоавангардисты», то есть представители «официального авангарда». Именно это и есть классическая ловушка для режиссера-авангардиста, если только он хочет остаться верным себе и своим принципам⁷³. А Кантор был режиссером-авангардистом и одним из самых последовательных.

⁶⁸ Из всей обширной литературы, посвященной авангардному искусству и изданной на разных языках, укажу только некоторые работы польских исследователей 1980–1990-х годов: Morawski Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków – Wrocław, 1985 [Моравский Стефан. На повороте: от искусства до пост-искусства]; Porębski Mieczysław. *Pożegnanie z krytyką*. Wyd. II. Kraków-Wrocław, 1983 [Мечислав Порембский. Прощание с критикой]; Wybory i ryzyka awangardy. *Studia z teorii awangardy*. Redakcja Ursula Czartoryska i Ryszard W. Kluszczyński/ Wstęp Ursula Czartoryska. Warszawa – Łódź, 1985 [Выбор и риск авангарда. Исследования по теории авангарда. Под редакцией Урсулы Чарторьской и Рышарда В. Клушчиньского. Вступительная статья Урсулы Чарторьской]; *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Redakcja Grzegorz Dziamski. Poznań, 1996 [Авангард в перспективе постмодернизма].

⁶⁹ Borowski Wiesław. *Op.cit.* S.162.

⁷⁰ *Ibid.* S.162.

⁷¹ Ascherson Neal. *The Artist as Traitor// The Scotsman*. 1976. 28 august. Цит. no: Pleśniarowicz Krzysztof. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów, 1990. S.15.

⁷² См.: Pleśniarowicz Krzysztof. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora// Докторская диссертация написана под руководством профессора, доктора наук Яна Блоньского, Краков, 1985. С.10–11. Машинопись; Jagła Danuta. Ten i tamten świat Tadeusza Kantora// Didaskalia. 1998. №.23. S. 68–73. [Ягла Данута. Тот и этот свет ТADEУША КАНТОРА.]*

⁷³ См. прекрасно обобщившую эту проблематику статью Ричарда Костелянца. *Kostelanetz Richard. «Avant-Garde» // New England Review and Bread Loaf Quarterly*. 1984. №.7. P.24–39.

Всякий авангард, по определению, ориентирован на линейное время и линейную концепцию прогресса, новаторство, таким образом, является элементом исторического процесса в определенной области искусства – иначе оно бы себя в конце концов уничтожило.

Таким образом, авангардную мысль Кантора можно вписать в определенную, но более широкую традицию. Историки культуры знают, что линейную концепцию прогресса провозглашали еще Фрэнсис Бэкон и Паскаль. Они же говорили и о «линейном и прогрессивном понимании истории». Цитируем, наконец, и Мирчу Элиаде: «Начиная с XVII века, линейное и прогрессивное понимание истории утверждается все больше, побеждая веру в неограниченный прогресс, веру, провозглашенную еще Лейбницем, доминирующую в век Просвещения и популярную в XIX веке, благодаря триумфу идей эволюции»⁷⁴.

Сам Кантор достаточно часто помещал свои авангардные достижения в этот же ряд, хотя в нем стояли (что тоже для него характерно), в основном, имена великих художников, но не мыслителей и ученых.

Ограниченность такой позиции авангарда метко охарактеризовал Стефан Моравский в посмертном очерке о Януше Богуцком, который – как и Кантор – принадлежал к известной «Краковской группе» художников и считался истинным авангардистом. Моравский пишет: «В принципиальной борьбе между Молохом немедленного успеха <...>, подчиняющим художника менеджерам-заказчикам, и вневременными ценностями Сакрального Масштаба, принадлежащими тайне бытия, – авангардизм оказался

бессилен. Нужно было разрубить гордиев узел: либо соревнование, успех, карьера, звездность, опьянение постоянно меняющимся понятием новизны и поклонение безграничности прогресса, либо созерцание, следование космическим ритмам, поиски Бога и вместо выдвижения на первый план своего “я” – его уход в тень»⁷⁵.

Понятно, что противопоставление, предложенное Моравским, это модель ситуации, на практике в искусстве все сложнее. Но для нас важно, что Януш Богуцкий, который вырос из авангардизма, после 1976 года начал считать его анахронизмом и отошел от него, в то время как Кантор остался верен ему до конца жизни, предложив – поскольку знал, что ему угрожает, не меньше Богуцкого, – четкое разделение авангарда на подлинный и псевдоавангард, или проституированный авангард. При такого рода убеждениях, часто отдающих фанатизмом, что и имело место в случае с Кантором, иные творцы становятся (потому что не могут не стать), прежде всего, соперниками, конкурентами, и при том нетерпимыми, коварными, завистливыми, «сукиными детьми». Они признают исключительно и только «своих», отчего позиции авангардистов часто выглядят сектантством. Люди подобных убеждений признают только одну ценность – Искусство и Творческое «я» художника, причем, этого последнего они приравнивают к создателю мира. Кантор крайне решительно и абсолютно всерьез отстаивал эту точку зрения (как, например, в его уже цитированном высказывании «Творчество подобно акту демиурга»), помещая художника в центр мироздания, а самого

⁷⁴ Цит. no: Haber Francis C. *Darwinowska rewolucja w pojęciu czasu. Przetłumaczył Marek K. Mlicki // Czas w kulturze. Wybór, opracowanie i wstęp Andrzej Zajęczkowski. Warszawa, 1988. S.395. [Хабер Френсис. Дарвиновская революция в понимании времени // Время в культуре. Сб. под ред. Анджы Зайончковской.]*

⁷⁵ Morawski Stefan. *Od beznamiętnej obserwacji do pielgrzymiej charyzmy // Więź. 1996. №.4. S.71 [Моравский Стефан. От бесстрастного наблюдения до харизмы паломника.]*

Pro memoria

себя считая одним из лучших его режиссеров.

В отличие от культуры европейской и американской, в культурах Востока явление авангарда отсутствует вовсе. Я имею в виду, конечно, традиционный Восток, и те ценности, которые сохраняет классический восточный театр (Кудиятам и Катхакали в Индии, Пекинская или Шанхайская опера в Китае, театры Но и Бунраку в Японии, разновидности театра Ваянг в Индонезии), а не Восток, подпавший под влияние культуры, импортируемой из Европы и США. В культуре Востока, как в любой традиционной культуре во всем мире (там, где она еще жива), очень важным является наличие канона, который создан традицией и берется за образец, т.к. существует в почти неизменном виде много сотен лет. Эти традиционные культуры характеризуются также типичной для них созерцательностью как одним из важных либо самым важным качеством творческого процесса.

Стремясь к все большему мастерству в исполнении роли (часто одной и той же), актеры совершенствуют этот канон из поколения в поколение, внутри одной семьи или касты, либо и касты, и семьи. Но при этом театр, в высшей степени традиционный, оставляет актеру невероятно большое пространство свободы для самовыражения, ибо сценарий для него является лишь канвой, своего рода «трамплином». Практика показывает, что только великие мастера оказываются способны создать новый канон. Уже в самом начале XX века, в 1902 году, Ян Август Киселевский писал в известной статье «О «японцах» в театре»: «<...> японский актер по канве

готовой роли – импровизирует на сцене в присутствии зрителя; выученный текст ему позволяет менять без предупреждения, он может менять ситуацию, порядок сцены, а партнеры обязаны вести себя соответственно с этим. <...> японские актеры не играют, но живут на сцене; не рисуются, ничего не изображают <...> – непосредственно творят, инстинктивно, под впечатлением минуты и воссоздают с помощью своей реальной жизни жизнь высшую; символическим жестом <...>, мимикой, дрожью в лице, выражением глаз и губ, не артикулированным, музыкально понятым звуком они передают все то, что не способен высказать ни один язык, в японском варианте Душу человека, передают божественное дыхание»⁷⁶.

Через 60, 70 лет примерно так писали и о спектаклях Театр-Лаборатории, а также о выработанном в нем Гротовским и его помощниками методе актерской игры. Именно Питер Брук в уже упоминавшейся нами статье заметил в работе актеров Гротовского сходное самочувствие, какое Киселевский описал у японских актеров, а эти тексты отделяют друг от друга 60 лет. И ничего не менял тот факт, что язык Брука принадлежал уже иной эпохе и был несравненно техничнее и выразительнее, нежели язык «Молодой Польши» в вышеприведенной цитате.

Добавим, что в первые три десятилетия XX века нечто подобное было замечено и у некоторых других творцов современного театра. Я имею в виду Станиславского и Сулержицкого в МХТ, Жака Копо, Юлиуша Остэрву и Мечислава Лимановского, создателей польского театра «Редута».

⁷⁶ Kisielowski Jan August. O «Japończykach» w teatrze // *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia. Wybór Irena Sławińska i Stefan Kruk. Warszawa, 1966. S.296–297. [Киселевский Ян Август. О «японцах» в театре // Театральная мысль Молодой Польши. Под ред. Ирены Славиньской и Стефана Крука.]*

Такое понимание игры чаще всего сопровождалось особым ощущением миссии. И никогда не выглядело «дилетантизмом», что и подчеркнул в 1990-х годах ближайший соратник Гротовского по Театру-Лаборатории Людвик Фляшен: «Светских мистерий не существует. Мистерии по сути своей принадлежат религиозной сфере. В наших программных текстах мы использовали это определение («светская мистерия»), но это был шифр. Если бы мы объявили, что занимаемся театром, который непосредственно опирается на религиозный опыт, это было бы равносильно самоубийству.

Мы использовали много подобных зашифрованных формул. Такое было время (может быть, оно и сейчас такое, по крайней мере, на Западе), слово «религиозный» звучало не слишком хорошо. Так же, как и определение «мистический». Эти слова неприличны в просвещенном обществе, а так, наверное, ощущала себя артистическая среда в Польше в те годы. Увлечение сакральным искусством казалось попросту смешным, и нужно было найти какое-то парадоксальное его оправдание. На фоне искусства Народной Польши мы, конечно, воспринимались как театр, положивший в свою основу религиозный опыт. Поэтому слово «светский» тут должно было означать «нерелигиозный», «не исповедальный». Так что есть своя выгода в том, чтобы не называть вещи своими именами»⁷⁷.

Гротовский всегда подчеркивал, что он человек Запада и свой главный культурный опыт приобрел там, свои истоки и корни видит, прежде всего, в той культуре. Но одновременно с этим он доискивался того, а что же было до

разделения культур: «Быть может, когда дело касается истоков, лучше всего сказать так: существует человек, который выше различий»⁷⁸, – читаем мы в одном из его текстов 1970-х годов.

Его позиция крайне далека от европоцентризма. Еще в начале 1970-х годов известный японский театральный режиссер Тадаси Сузуки сказал о нем: «Гротовский многократно говорил о преодолении культурных границ. <...> Его особенно занимает, может ли человек понять другого человека с помощью театра»⁷⁹.

А сам создатель Театра-Лаборатории так объяснял свою позицию: «Свидание с Востоком, уже не в театральном, а в более широком, человеческом, смысле, кажется мне само по себе правильным делом. <...> Хотя я вижу в этом и опасность: европейцы не раз отправляются на Восток, чтобы стать «людьми Востока». Это ошибка. С ходу это сделать невозможно. Это как если бы кто-то увидел девушку и захотел этой девушкой стать. Нас привлекает то, что является иным. Благодаря инаковости другого – человек видит иначе и лучше себя. И себя в результате обретает»⁸⁰.

А в тексте «Театра Истоков» мы находим такой абзац: «Можно сказать, что истоки – нечто чрезвычайно простое – даны каждому. Но даны – кем? Вот в чем вопрос. Ответ зависит от семантических предпочтений. Тот, кто предпочитает теологию, скажет, что речь идет о «зерне мира», полученном от Бога. Тот, кто выберет биологию, скажет, что речь идет о «записи в генетическом коде» нашего рода. Так или иначе, но истоки – это нечто, данное нам от века. Можно было бы сказать, что человеческая

⁷⁷ *Goście Starego Teatru. Op.cit. S.8.*

⁷⁸ *Grotowski Jerzy. Teatr Źródeł. Op.cit. S.108 [Гротовский Ежи. Театр Истоков.]*

⁷⁹ Цит. по: *hl [Henryk Lipszyc]. Japończyk o Grotowskim// Dialog. 1974. №.11. S.168 [Липшиц Генрик. Японец о Гротовском.]*

⁸⁰ *Spotkanie z Grotowskim// Podał do druku Ludwik Flaszen// Teatr. 1972. № 5. S. 20. [Встреча с Гротовским. Публикация Л. Фляшена.]*

Pro memoria

натура везде одинакова, разница лишь в культурах людей.

Какому-нибудь социологу эта гипотеза об универсальности человеческой природы может показаться даже реакционной, но совсем не брать ее в расчет было бы проявлением расизма»⁸¹.

В отличие от Гротовского, Кантора эти проблемы абсолютно не занимали. В его текстах и интервью нет размышлений подобного рода. Наверняка создатель «Умершего класса» тоже считал, что принадлежит культуре Запада. Но это было так очевидно, что не стоило над этим и задумываться. Скорее всего, он считал подобные рассуждения пустой тратой времени и, без сомнения, вместо этого требовал «просто делать свою работу, заниматься своим делом и своим творчеством».

5.

В интервью для «Одры» (май 1989 года) Кантор, этот Вечный Авангардист, как назвал его Кшиштоф Плеснярович⁸², сказал: «Я не являюсь ни спасителем театра, ни реформатором мира, ничем вообще. Я просто делаю свою работу, занимаюсь своим делом и своим творчеством. Метод, который я создал, годится только для меня, он только для внутреннего пользования, не для всех». И далее: «А вообще-то я считаю, что автору, художнику не следует самому говорить о своем методе. Пусть об этом говорят другие, но не он. Ведь для него это воздух и вода, в этой стихии он живет. В каком-то смысле это даже нетактично и неприлично – говорить о своем методе. Поэтому на всякие теории всяких там реформаторов театра я смотрю сквозь пальцы. Ведь они так и не

оправдали себя. А с другой стороны, это так странно: было столько прекрасных теорий, и все они бесследно исчезли. Стали абсолютно неактуальны и даже смешны»⁸³.

Нет сомнений, что одним из «героев» вышеприведенного высказывания Кантора был снова Гротовский. Однако создатель Крико-2 сам указал на ловушку, которая грозит подлинному авангардисту в тот момент, когда он добьется успеха, – мгновенно рождается соблазн конформизма, художнику грозит смертельная опасность, если он решает использовать этот успех и престиж: «Речь не о том, что имеет успех, но о том, что успех всегда подозрителен. Это проблема для авангарда, для искусства, которое должно рождать протест. Если произведение вызывает всеобщее одобрение, я начинаю сомневаться, действительно ли оно так авангардно, так радикально. Авангардное искусство должно рождать протест и возражение»⁸⁴.

Начиная с «Умершего класса», мировой успех стал проблемой для самого Кантора, и проблемой неразрешимой. Этим объясняются противоречивость и непоследовательность (часто явные) его взглядов, его спор с самим собой и, наконец, создание своей биографии. Разные высказывания, как Кантора, так и Гротовского, только доказывают, что в обоих случаях мы имеем дело с авторским созданием творческой биографии. Хотя и тут каждый из них действовал по-своему. Что касается создателя Крико-2, то Мечислав Порембский написал об этом так: «Он [свою биографию] все еще поправляет, дополняет, пересматривает, датирует задним числом. Она для него всегда не готова и никогда не будет готова. Он ее не

⁸¹ Grotowski Jerzy. *Teatr Źródek*. S.108.

⁸² См.: Plesniarowicz Krzysztof. *Teatr anektowanej realności. Paradoxy Wiecznego Awangardysty// Teatr Śmierci Tadeusza Kantora. Część I. S.9–16. [Плеснярович Кшиштоф. Театр захваченной реальности. Парадоксы Вечного Авангардиста// Театр Смерти ТADEУША Кантора.] См. также: Kantor. *Artysta końca wieku. Wrocław, 1997. [Кантор. Художник конца века.]**

⁸³ *Sukces jest zawsze podejrzany*. S.63.

⁸⁴ *Ibid*. S.63.

режиссирует. Он все еще заново ее переживает, примеряет, репетирует. Его настоящая биография не всегда совпадает с фактами и никогда не будет срежиссирована до конца»⁸⁵.

Добавим, что М. Порембский, будучи одним из лучших интерпретаторов творчества Кантора, одновременно оставался одним из близких его друзей и сопровождал его в творчестве от самого начала и до конца.

А вот комментарий Кшиштофа Плесняровича, который на несколько десятилетий моложе М. Порембского: «Диалог со своей биографией у Кантора выглядит как постоянное забывание и припоминание, как рождающаяся снова и снова интерпретация (слово-ключ его текстов звучит, как “ревиндикация”, возмещение ущерба), как необходимость возражать самому себе. Поскольку “творчество предполагает столкновение с окружением”, не только произведение, но и жизнь современного художника становится своего рода самосозиданием. Биография авангардиста – это постоянное подчеркивание (на выставках, в манифестах, публичных выступлениях) доказательств своей исторической миссии в развитии искусства. Ну и что, что в этом больше тактики (например, самозапретов), чем тайны, искушения порядка (основанного на самоповторах), чем неуверенности, наконец, больше, мистификации, чем реальных неожиданностей. Сам Кантор признался когда-то: “Я не вижу этого своего пути в его непрерывности, о которой, тем не менее, непрерывно говорю. Я стараюсь ее творить и даже защищать, но до сих пор не знаю, не мистификация ли это”»⁸⁶.

Похоже, хотя и совершенно иначе, строил свою биографию и Гротовский. Из этого, без сомнения, следует, что тот, кто решится изучать творчество обоих художников никоим образом не должен стать его «наивным потребителем», иначе он ни в чем не разберется. Ведь тут можно столкнуться с искусной интерпретацией любого материала, в том числе, и фактов биографии.

Очень характерно для обоих режиссеров и их отношение к истории и историкам. Кантор на эту тему исчерпывающе высказался в беседе с М. Порембским:

«Тадеуш Кантор. Существует моя личная история как художника, у каждого художника есть своя личная история, и время от времени ее вставляют в историю всеобщую. Именно в этот момент и нивелируется все, что в ней наиболее интересно. <...> У меня не было никакой амбициозности, чтобы прокладывать себе дорогу во всеобщую историю театра. Никогда у меня этого не было, тогда как все режиссеры, актеры, все те, кто делает театр (я знаю таких), всегда хотели попасть в этот список, попасть в историю польского театра со всеми этими директорскими званиями, репутацией профессионалов, работой на огромных сценах, во внушительного размера зрительных залах, и так это и осталось до сих пор. Я презирал эту официальную историю. Верил и до сих пор верю, что существует иная история, история радикальных и рискованных открытий, история бунта, протеста, многие из этих открытий, сделанные труппами маленьких кабаре, не удостоились внимания серьезных историков. А то, что происходило в парижских

⁸⁵ Порембский Мieczysław. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem. № 5. S.61.

⁸⁶ Pleśniarowicz Krzysztof. Teatr Śmierci Tadeusza Kantora. S.10.

Pro memoria

кабаре, и были истоки современного театра. <...>

Мечислав Порембский. А что напишут о Крико-2?

Т.К. Ни один польский историк театра этого не сделал.

М.П. Существует хроника, большой архив.

Т.К. Слушай, ну кто из серьезных историков театра будет анализировать театр Крико-2 как явление. Театральные актеры считают, что только благодаря моей ловкости, моим знакомствам в мире <...> знают, что Кантор – это какой-то там непрофессиональный любитель, но у него интересные замыслы, которые можно взять и перенести в официальный театр»⁸⁷.

Этим горьким словам Кантора, сказанным за год до смерти, противоречит хотя бы та обширная библиография книг и статей, которые посвящены его театру. В ней тысячи названий на всех языках мира. И это еще один парадокс Вечного Авангардиста: его искусство вошло в официальную историю театра отдельной строкой, и каждый уважающий себя историк театра считает своим долгом знать и принимать в расчет Театр Крико-2.

У Гротовского подобных проблем, пожалуй, не было вовсе. Ему не нужно было, чтобы его причисляли к авангардистам. Это позволило Людвигу Фляшену написать в 1967 году о Театре-Лаборатории: «Нашу деятельность можно считать попыткой реституции архаичных ценностей театра.

Мы были несовременны, скорее, наоборот – абсолютно традиционны. <...> Так получается, что больше всего нас поражает то, что уже было когда-то. Именно эти вещи потрясают новизной тем больше, чем глубже колодец

времени, который нас от них отделяет»⁸⁸.

Новизна как главный критерий в оценке авангардного искусства никогда не была для Гротовского самоцелью. Поэтому Фляшен и написал нечто провокационное не об авангарде, а об арьергарде. Среди авангардистов и тех, кто претендовал на это звание, Гротовский всегда был «другой». Чужак. В этом и заключался парадокс его ситуации. И именно поэтому его провозгласили «папой римским мирового театрального авангарда». Конечно, он был и остается современным художником в главном значении этого слова: он намечал пути, прокладывал новые трассы в искусстве и – шире – в культуре. Но эти пути (и сегодня это очевидно) были необходимы, прежде всего, ему самому и для него самого предназначены⁸⁹.

А вот – для сравнения – взгляд Гротовского на историю и историков. Создатель Театра-Лаборатории отмечает, прежде всего, и примерно как Кантор, несоразмерность истории, которую пишут ученые, и истории, постигаемой непосредственно человеком: «Для меня (тут я следую за Мицкевичем) история не тождественна тому, что можно было бы назвать историей историков или историей журналистов. История – что-то в высшей степени осязаемое, что-то, что происходит, что делается. Конечно, это игра общественных сил: насилия и свободы, войны и мира, реальности и мечтаний. Но она не имеет ничего общего с теми или иными “формами”, например, с формами эстетическими. Все ее ситуации конкретны. На историю можно смотреть глазами историка или журналиста, но можно на нее посмотреть также и как на вызов, брошенный жизнью.

⁸⁷ Porębski Mieczysław. *Op.cit.* № 5. S.43.

⁸⁸ Fłaszyn Ludwik. *Po awangardzie.* S. 364.

⁸⁹ См.: Osiński Zbigniew. *Grotowski wytycza trasy.* S.309–312.

Вызов перед лицом жизни, брошенный каждой личности, а через личность – вызов общественным силам. <...> История существует до всех и всяческих книг историков. Она является чем-то потрясающе осязаемым, она – присутствует в нас и вокруг нас, она потрясающе практическая субстанция. Но, следовательно, жизнь и история выступают в качестве оппозиции друг другу? Нет, это просто аспекты. Потому что и жизнь принадлежит каждому, и история тоже.

Но значит ли это, что, говоря о жизни, мы тем самым каким-то образом аннулируем историю? Напротив. Мне кажется, что даже такой особенный опыт, как опыт переживания сейчас, обладает своим историческим фоном. Или иначе: история является и фоном, и поводом. Но она не является мыслимой историей, она – история делаемая, история в действии. Бывают минуты, когда история уже “в действии”, но пока не спешит. <...> для меня <...> игра действительно существующих общественных сил, борьба разного рода отношений и интересов, классов и кланов, этот динамизм, который не поддается полному овладению сознанием, – все это точные вещи. Но, видимо, проблема лежит в том, что история – вообще не вопрос веры в точные вещи, не вопрос “правильной” веры. Она то, что происходит, что делается»⁹⁰.

Несомненно, главная история для Гротовского – та, что непосредственно увидена и пережита: «Каким образом мы, люди, постигаем историю? У нас у всех для этого есть только один “орган” – собственная биография: наша собственная жизнь, наш непосредственный опыт. Впрочем,

существуют, разумеется, и другие возможности – например, научно-интеллектуальное постижение истории. Но основой является все же то, что пережито лично»⁹¹.

Театр Кантора и Театр Гротовского. Их можно примирить только в интеллектуально-концептуальном плане или через биографии некоторых их зрителей. За каждой из этих двух концепций и театральных практик стоял совершенно разный жизненный опыт, абсолютно разные индивидуальности, с разными убеждениями и разными мировоззрением, а также с разными традициями, которые породили эти индивидуальности и их питали. Это два разных явления, два особых театра, две культуры, два разных мира. Не могу даже представить себе, чтобы кто-нибудь одновременно принимал участие в экспериментах обоих, и не только по так называемым объективным обстоятельствам. Именно на глубинном уровне эти эксперименты никак нельзя примирить, они исключают друг друга, а любая попытка сблизить их ведет лишь к утаиванию различий. Поэтому люди, которые некогда работали с Кантором, уверены в преимуществах своего мастера (и своих собственных), а те, кто работал с Гротовским, наверняка выскажутся за него.

Единственное и явное сходство между Кантором и Гротовским существует – и исчерпывается – на уровне слов. Кантор мог быть интересен Гротовскому как последовательный борец за «автономный театр». Эта идея могла быть важна как поддержка того, что делалось сначала в Театре 13 рядов, а потом в Театре-Лаборатории 13 рядов в Опеле в 1960–1962 гг., в период от «Каина» по Байрону вплоть до

⁹⁰ [Гротовский Ежи. О романтизме// От бедного театра к искусству-проводнику. С.187, 190–191.]

⁹¹ [Там же. С.189.]

Pro memoria

«Акрополиса» по Высяньскому. Только и всего. Понимание театра, актерской игры, пространства, режиссуры, пластики, музыки – все у этих художников было разным. После «Акрополиса» Театра-Лаборатории (1962), в котором идея «автономного театра» была полностью реализована (и совершенно независимо от Кантора, много размышлявшего на эту тему во время войны и после), между этими режиссерами и их творчеством уже не было точек соприкосновения. Если не считать негативного отношения Кантора к Гротовскому, факта признания Гротовским творчества Кантора (после «Умершего класса», то есть после 1975 года), а также общей психологической напряженности их взаимоотношений.

Попытка сравнить эти театры в данном тексте кажется невольной, но очень неплохой реализацией идеи Кантора о Театре Невозможном. Меня однако больше всего интересует другое: что из всего этого осталось действительно живым и что будет живо еще лет через 20–30?

1996, март–апрель

б.

И все-таки.

1. Оба родились, провели детство и юность в польской провинции, в Галиции. Для Кантора – это городок Велёполе, а потом гимназия в Тарнове; для Гротовского – Жешув, потом Пшемысль, деревенька Ненадувка под Жешувом в годы оккупации и снова Жешув.

2. Обоих воспитывали, заботясь об их образовании, матери; родители Кантора были разведены, отец Гротовского эмигрировал, когда сыну было шесть лет.

3. В жизни каждого очень важную роль сыграл Краков. Кантор провел в этом городе, начиная с 1934 года (год поступления в Академию художеств), всю свою сознательную жизнь. Гротовский закончил в Кракове гимназию, получил высшее образование, дебютировал как режиссер. Здесь жили его мать и брат, так что у него были все основания поддерживать постоянную связь с Краковом.

На обоих огромное влияние оказала артистическая атмосфера Кракова, культурная жизнь города, его интеллектуальная и артистическая среда.

4. Оба выросли в атмосфере культа драматургии Высяньского, что для каждого из них стало одной из главных точек отсчета. Не случайно Кантор поставил в молодости «Возвращение Одиссея», к которому постоянно потом возвращался, особенно в последние годы жизни, в период Театра Смерти. А Гротовский сначала поставил «Акрополис» Высяньского (первый показ прошел 10 октября 1962 года в Ополе, у спектакля было пять версий, и показывали его вплоть до 1970 года), а потом «Этюд о Гамлете» по Шекспиру и Высяньскому (этот важный для Гротовского и его коллектива спектакль прошел всего 20 раз весной 1964 года).

Но при этом оба художника совершенно по-разному трактовали пьесы Высяньского. В их спектаклях не было ничего похожего, за исключением незначительного внешнего сходства.

5. Если все-таки искать связи между этими режиссерами, очевидными кажутся сходство и различия между, с одной стороны, «реальностью низшего ранга» в театре Кантора, а с другой стороны,

«диалектикой апофеоза и осмеяния» в спектаклях Гротовского. Чем объяснить, что идея «готового предмета» и «реальности низшего ранга» у Кантора кажется очень близкой по сути идее осмеяния или шутовства у Гротовского? Прочитав Кантора на встрече, посвященной Выспяньскому, в Крикотекте: «Для меня одной из главных ценностей является мысль [Выспяньского], что мы обретаем величие через снижение <...> Короля Казимежа Великого – а это наивысший взлет польского могущества – Выспяньский представил [в своем проекте витража] в виде... скелета с остатками былой красоты, и этот витраж стал для меня подтверждением того, что величие можно обрести через полное снижение»⁹².

А значит, и эти вроде бы близкие вещи Кантор и Гротовский понимали по-разному.

6. Оба художника отвергли традиционное театральное здание-коробку и последовательно использовали общее игровое пространство для актеров и зрителей. Без сомнения, первым это сделал Кантор, разрушив «четвертую стену» еще в Независимом театре в 1942–1944 гг.

Однако и в этом пространстве Кантор (а в некоторых спектаклях и Гротовский) радикально отделяли актера от зрителя; при этом взаимоотношения «актер-зритель» были в их спектаклях разными с самого начала. Знаменательно, что в последнем спектакле «Сегодня мой день рождения» Кантор вернулся в традиционное театральное здание и использовал почти традиционно сцену-коробку, которую время от времени использовал и раньше. Тогда как Гротовский никогда

не использовал сцену-коробку в Театре-Лаборатории.

7. И, наконец: Кантор и Гротовский были авторами новых идей в театре. Каждый создал свою оригинальную концепцию театра, которая повлияла и до сих пор влияет на развитие театра в мировом масштабе.

1996, 11 июня

По натуре оба режиссера были исследователями, хотя каждый посвоему понимал и природу театра, и материал искусства. Кантор, как в самом начале, так и в конце пути, экспериментировал с марионеткой. Вспомним, что в начале у него был спектакль «Смерть Тентажиля» Метерлинка, одно-единственное представление которого прошло в студенческом клубе при краковской Академии художеств. Оно носило подзаголовок «Эфемерный (и механичный) театр кукол». А полвека спустя он поставил спектакль «Машина любви и смерти Тадеуша Кантора. Первая часть: Театр марионеток Тадеуша Кантора. Год 1937-й. "Смерть Тентажиля" Мориса Метерлинка». Этот был совместный спектакль Международного музея марионетки в Палермо и Центра театральных исследований в Милане, который показывали с 13 июня по 15 октября 1987 года в Касселе, Милане и Палермо. После этого Кантор поставил спектакль «Очень короткая лекция», осуществив его за месяц работы – с 16 августа по 10 сентября 1988 года – с 20 актерами разных национальностей во Франции, в Шарлевиль-Мезьер в Арденнах, на родине Артюра Рембо⁹³.

Все это было в театре Кантора неслучайно: это пристальное

⁹² Запись относится к 1987 году, хранится в архиве Крикотекты.
Цит. по: Pleśniarowicz Krzysztof. *Odys musi powrócić naprawdę// Tadeusz Kantor: «Powrót Odysa». Podziemny Teatr Niezależny. Cricoteka, Kraków, 1994. S. 10–11. [Плеснярович Кишиштоф. Одиссей действительно должен вернуться// Тадеуш Кантор. «Возвращение Одиссея». Независимый Подпольный театр.]*

⁹³ См.: *Teatr Cricot-2. Informator 1987–1988. Wybór i opracowanie Anna Halczak// Osirodek Teatru Cricot-2 – Cricoteka. Kraków [1996]. S. 62–101 (Maszyna miłości i śmierci); S. 180–194 (Bardzo krótka lekcja). [Teatr Kriko-2. Путеводитель 1987–1988. Составитель Анна Хальчак.]*

внимание к предмету в спектакле, эта замороженность «готовыми предметами», «манекенами», марионетками и проч., а, в результате, очень предметное видение актера и его искусства.

Все это было результатом его огромного практического опыта и профессиональных знаний как живописца, скульптора и графика. Объяснялось это тем, что Кантор был тотальным художником, соединившим в себе таланты и писателя, и актера, и режиссера, и сценографа, и музыканта, и живописца, и, бог его знает, кого еще, что полностью согласовывалось с идеей Крэга о Художнике Театра с большой буквы.

Гротовский работал в театре иначе, чем Кантор. Его интересовало в этом искусстве нечто иное. И больше всего работа с живым человеком, живым актером, все остальное в его спектаклях появлялось только тогда, когда было необходимо актеру, его игре. С самого начала пути искусство не было для него ни целью, ни «религией», только проводником. Это абсолютно иной подход к делу и абсолютно иной путь в искусстве.

Однако и Кантор, и Гротовский – при всех различиях, с разной степенью частоты – обращались к опыту Гордона Крэга. Для обоих, без сомнения, он был тем законодателем «автономии театрального искусства», который подтверждал правильность избранного ими пути. Но не только... Гордон Крэг некогда очень заинтересовался пьесой «Смерть Тентажиля». В начале века, в 1905 году, драмой Метерлинка был очарован и Всеволод Мейерхольд. Пьесу репетировали в его студии на Поварской, но до премьеры дело не дошло, студия

вскоре закрылась. Вспомним, что именно Мейерхольд стал одним из героев последнего спектакля Кантора «Сегодня мой день рождения» вместе с Марией Яремой и Йонашем Штерном, еще двумя «мертвецами», как называл всех троих сам режиссер. Это был финал канторовского Театра Смерти.

Таким образом, круг замкнулся. Теперь мы иначе смотрим на увлечение Кантора манекенами, марионетками, театром кукол и детскими забавами. Многолетние эксперименты Крэга с марионетками, издававшийся им в 1918–1919 годах журнал «Марионетка», его интерес к театру кукол, для которого он написал немало пьес под общим названием «Драма для дураков», наконец, задуманный Крэгом спектакль «Смерть Тентажиля» – все это положило начало одной из самых завораживающих и творчески богатых театральных традиций XX века. В эту же традицию вписывается и небезызвестная финальная сцена мейерхольдовского «Ревизора», когда на сцену на большой платформе выезжали к залу манекены-двойники актеров, выполненные в человеческий рост. А позже в эту же традицию вписался весь или почти весь театр Кантора. Во всяком случае, его Театр Смерти – безусловно.

1996, 14 июня

На встрече с Людвиком Фляшеном 9 июня 1995 года в Центре исследований творчества Ежи Гротовского во Вроцлаве я задал нашему гостю вопрос, как лично он оценивает творчество Тадеуша Кантора. Год спустя ежеквартальный журнал о культуре «Опции» в Катовицах опубликовал подробный отчет об этой встрече. Его автор, Юлиуш Тышка, приводит



ответы Фляшена почти дословно и комментирует между прочими следующее: «Умерший класс»; без сомнения, театральный шедевр. Более поздние спектакли не обладали уже его силой выразительности. Театр Кантора был необычайно интересным авторским театром. <...> Кантор много раз ставил в вину Гротовскому “театральное графоманство”, много раз провозглашал, что Гротовский украл у него понятия “бедный театр”, “театр готового предмета”. А, по мнению Фляшена, именно Кантор <...> вступил на территорию, оставленную Театром-Лабораторией после того, как был сделан “Акрополис”. <...> Посмотрев “Умерший класс”, Гротовский пошутил: “К сожалению, вынужден признать, что это шедевр”».

Фляшензатронултакжеитемутрадиции Крэга в Театре-Лаборатории и в театральных опытах Кантора. Автор «Syrografa»⁹⁴ «<...> написал

когда-то, что они с Гротовским вышли, как и Кантор, из Крэга. Правда, они себя Крэгу противопоставили, а Кантор пошел той дорогой, которую Крэг ему указал. Крэг утверждал, что актер не может быть “материалом расчетливым”, потому что он не вполне способен управлять собой на сцене. Для них [в Театре-Лаборатории] это стало только подтверждением, что нужно поступать иначе, чем предлагал Крэг, потому что именно живой организм – такой, какой он есть, со всеми его вибрациями и несовершенствами – и составляет суть театра. Противопоставив себя Крэгу, они открыли для театра новый путь. А Кантор углубился в сторону крэговского понимания сверхмарионетки»⁹⁵.

Таким образом, Фляшен еще раз подтвердил, а также развил то, что мы знали раньше. И на этом я хотел бы закончить.

1996, 27 декабря

⁹⁴ [Имеется в виду Людвик Фляшен и его известная книга эссе «Syrograf». Впервые издана в 1971 г., после этого не раз переиздавалась. Название может быть переведено как «Письменное обязательство».]

⁹⁵ Tyszką Juliusz. Ludwik Flaścen znów we Wrocławiu // Opse. 1996. №. 2. S. 32–33. [Тышка Юлиуш. Людвик Фляшен снова во Вроцлаве.]

Осиньский Збигнев (Osiński Zbigniew) – театровед, профессор варшавского Университета. В 1966–1967 гг. сотрудничал с Театром Восьмого дня в Познани, где поставил «Варшавянку» С. Выспяньского. В 1973–77 гг. был завлитом краковского Старого театра. Основоположник и с 1990 г. по 2004 г. художественный и научный руководитель Центра исследований творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков. Автор более десятка книг по истории, теории и антропологии театра. Важнейшие из них: Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym [Театр Диониса. Романтизм в современном польском театре], 1972; Grotowski i jego Laboratorium [Гротовский и его Лаборатория], 1980 (американское издание: Grotowski and His Laboratory, 1986); Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice [Гротовский прокладывает пути. Эскизы и очерки], 1993; Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty [Ежи Гротовский. Источники, инспирации, контексты], 2003. Издатель сочинений М. Лимановского, Ю. Остэрвы, В. Радульского, К. Свинарского; соиздатель текстов Е. Гротовского. Переводы его книг и статей опубликованы на английском, французском, итальянском, словацком, испанском, русском и др. языках.

Перевод и комментарии Натальи Казьминой.