

Збигнев ОСИНЬСКИЙ

## ТРАДИЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА В ПОЛЬШЕ ПОСЛЕ 1945 ГОДА: ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ, ЕЖИ ЯРОЦКИЙ, ТАДЕУШ КАНТОР<sup>1</sup>

В течение всего сталинского периода в Польше информация о Всеволоде Мейерхольде была тем более привлекательна (особенно для молодых людей), чем более имела вкус запретного плода. Примером могут служить два молодых выпускника Государственной высшей актерской школы в Кракове: Ежи Яроцкий и Ежи Гротовский, которые учились режиссуре в ГИТИСе: Яроцкий в 1952–1956 гг., Гротовский в течение учебного года 1955/1956. Первый – под руководством Николая Михайловича Горчакова, второй – Юрия Александровича Завадского.

Сделаем небольшое отступление. Уже в 1946 году выдающийся польский режиссер-реформатор Леон Шиллер опубликовал на страницах еженедельника «Кузница» статью, где окончательно откровенно от Мейерхольда. Он сделал это следующим образом: «Катастрофа Мейерхольда в России выглядит для Запада фатально, вблизи дело выглядит иначе. Кто-то отнял у него разум, ибо то, что он делал, иначе объяснить невозможно. Он в основном отвергал все виды искусства, обращаясь к актуальным политическим проблемам. Когда он убедился, что Советская Россия укрепилась, то сказал: теперь

наступило спокойствие, я могу вернуться к комедии. Он сам вычеркнул себя из жизни. Другое дело – Станиславский. На своем юбилее он заявил: научите меня этой революции. И научился, смог это как-то совместить, и теперь является крупнейшим советским режиссером»<sup>2</sup>.

Приведенное высказывание много говорит не только о тогдашней позиции Шиллера, который в новой политической ситуации [т.е. в «сталинский период», датируемый в Польше 1948–1955 гг. – **Прим. пер.**] радикально поменял свои взгляды<sup>3</sup>, но также об атмосфере в культурной жизни Польши и других государств советского блока в тот период. Необходимо добавить, что постановочно-режиссерское творчество Леона Шиллера в решающей степени выросло из традиции великой реформы [совокупность перемен в европейском театре на рубеже XIX–XX вв., в первую очередь, закрепление за режиссером статуса автора. – **Прим. пер.**], а его самого считали главным ее представителем в польском театре. Уже в межвоенное двадцатилетие и позже польские критики обнаруживали сходства между театрами Мейерхольда и Шиллера<sup>4</sup>. Однако в сталинской Польше такие сравнения могли оказаться

<sup>1</sup> Печатаемся по: *Tradycja Meyerholda w Polsce (po roku 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor // Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009. Gdańsk, 2009. S. 109–155.*

<sup>2</sup> *Kuźnica. Łódź. 1946. № 9. S. 8.*

<sup>3</sup> *См.: Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887–1987. Pod red. Lidii Kuchtowny, Barbary Lasockiej. Warszawa, 1990. S. 175–286. [Леон Шиллер. В год столетия со дня рождения.]*

<sup>4</sup> *См.: Osiński Zbigniew. Radziecka awangarda teatralna okresu Wielkiej Reformy a Polski Teatr Monumentalny // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Historia. Poznań, 1968. Z. 9. S. 447–470 [Осинский Збигнев. Советский театральный авангард периода великой реформы и польский Монументальный театр]; Osiński Zbigniew. Polski Teatr Monumentalny a radziecka awangarda teatralna // Miesięcznik Literacki. 1969. № 1. S. 53–63; Koenig Jerzy. Meyerholda «Październik teatralny» // Dialog. Październik 1982. № 6. S. 61. [Осинский Збигнев. Польский Монументальный театр и советский театральный авангард.]*

небезопасными для режиссера, который еще собирался сыграть существенную роль в театре<sup>5</sup> – и прежде всего этим можно объяснить антимейерхольдовские заявления Шиллера в то время.

Явные изменения оценок в прессе наступили лишь в 1956 году<sup>6</sup>.

## 1

Уже после двух лет обучения в Кракове (1948–1952) Ежи Яроцкий пришел к выводу, что школа немного дает ему, а актерство, которому там учили, нагоняло тоску, поэтому лучшим местом получения знаний он счел театр, где был статистом и жадно наблюдал за процессом создания спектаклей. Собственные поиски проводили тогда многие способные студенты, но Яроцкий выделился тем, что создал группу, занимавшуюся Мейерхольдом, о котором не говорили на занятиях. По прошествии лет он так вспоминал это: «Однажды мне попался сборник статей на русском языке. Четыре или пять рецензий начала тридцатых. И все были о “Ревизоре”. Вместе они давали возможность представить, что это был за театр. Меня это безумно захватило. Особенно в сравнении со Станиславским. Уже тогда мы учили русский, но я знал его очень слабо. Чтобы прочитать книгу, значительно ускорил занятия. Целыми ночами я сидел над текстом со словарем, чтобы потом в кругу друзей говорить о Мейерхольде. Мы занимались им несколько месяцев»<sup>7</sup>.

И дальше: «Когда я был уже на третьем курсе, то руководил собственным коллективом. Поначалу [Ежи] Голиньский<sup>8</sup> руководил одним коллективом, а [Збигнев] Цибульский другим. А я расколол “коллектив” Голиньского и создал свой,

где мы изучали Мейерхольда. Однако это не было сознательное идейное или стилистическое сопротивление. Он просто меня заинтересовал»<sup>9</sup>.

Эта нескрываемая заинтересованность Мейерхольдом, выпавшая как раз на самый пик сталинского периода, находилась в полном разногласии с господствовавшей тогда конъюнктурой – в чем Яроцкий, впрочем, совершенно не отдавал себе отчета. Когда в 1992 году его спросили о причинах такой ситуации, он ответил: «...в этом не было никакого андеграунда, никакого бунта. Моя наивность была так глубока, что когда в 1952 году я поехал в Россию и Горчаков стал моим главным преподавателем по режиссуре, я мучил его вопросами именно о Мейерхольде. А он гримасничал, хохотал и махал руками. Он не мог понять одного: я приехал в Россию и не знал, что Мейерхольд был расстрелян и заниматься им запрещено. Горчаков как-то поймал меня в коридоре и сказал: “Ежи, не говорите об этом на занятиях. Давайте договоримся, Вы приедете ко мне домой, и я Вам все расскажу”. Он боялся, что среди студентов есть стукачи. Официально, пока не дошло до частной беседы, он всегда повторял: “Этого нет в нашей программе”. Позже он обеспечил мне доступ к материалам о Мейерхольде. Дал мне письмо к библиотекарше в Ленинке. <...> Библиотекарша, пожилая женщина, была его знакомой еще до революции. Она написала мне читательский билет в спецфонд и там выдавала тексты. Я читал книги и прежде всего журнальные подшивки. Но мне было запрещено читать какие-либо другие статьи, кроме театральных.

<sup>5</sup> В качестве примера официальной позиции см.: *Spierski Zdzisław. Meyerholdizm – choroba naszych działaczy teatralnych // Dziennik Łódzki. 13.VII.1949. № 190. S. 3. [Сперальский Здзислав. Мейерхольдизм – болезнь наших театральных деятелей.] Лишь в эмигрантской прессе в то время была опубликована статья, автор которой рассказал о реальных обстоятельствах смерти художника: *Solski Waclaw. Życie i śmierć sowieckiego reżysera // Wiadomości. Londyn. 18.VI.1950. № 25. S. 1. [Сольский Вацлав. Жизнь и смерть советского режиссера.]**

<sup>6</sup> См., например: *Blok Aleksandr. Buda jarmarczna (dedykowane Wsiewołodowi Meyerholdowi) [Блок Александр. Балаганчик (посвящается Всеволоду Мейерхольду). Пер. на польский Ежи Зазурского] // Dialog. 1956. № 4. S. 107–115; Meyerhold Wsiewołod. Słowo o Majakowskim [Мейерхольд Всеволод. Слово о Маяковском] // Zeszyty Teoretyczno-Polityczne. 1956. № 10–11. S. 25–27; Tośta Antoni. Teatr Meyerholda // Słowo Tygodnia (dod. do «Słowa Ludu»). Kielce. 8.XII.1956. № 49. S. 3 [Тоства Антони. Театр Мейерхольда]; Szubińska Katarzyna. Droga do teatralnej symfonii. Recepcja Wsiewołoda Meyerholda i stan badań nad jego twórczością w Polsce (po 1956 roku). Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zbigniewa Osińskiego. Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki. Instytut Literatury Polskiej. Warszawa, 2004. [Шубинская Катажина. На пути к театральной симфонии. Реценция Всеволода Мейерхольда и исследования его творчества в Польше (после 1956 года).]*

<sup>7</sup> *Wybory i przypadki. Z Jerzym Jarockim rozmawiał Andrzej Wanat // Teatr. 1992. № 2. S. 10. [Выборы и случаи. С Ежи Яроцким беседовал Анджей Ванат.]*

<sup>8</sup> [Голиньский Ежи (1928–2008) – актер, режиссер, педагог; был режиссером в Театре им. Юлиуша Словацкого в Кракове.]

<sup>9</sup> Ibid.

*Pro настоящее*

В подшивках бумажками были заложены страницы, которые я имел право просматривать. <...> Никто из моих друзей никогда не был в спецфонде. Это было место, предназначенное для ученых. Там были не только советские запрещенные издания, но также новейшие научные исследования со всего мира. <...> Они собирали литературу со всего мира, но изолировали знания для специалистов. Это касалось точных наук, но также гуманитарных и театра. Я поехал туда из-за Мейерхольда, не Станиславского, а меня начали кормить чем-то другим»<sup>10</sup>.

Приведенный фрагмент высказывания Яроцкого помимо прочего указывает – косвенно – на принципиальное различие между Государственной высшей актерской школой в Кракове и ГИТИСом (а также другими театральными школами в СССР) в тот период: даже в худшие сталинские годы в краковской школе никого не покаркали за занятия творчеством преданного анафеме художника. Однако это совершенно точно не афишировали, и развитию подобных интересов никто не помогал. Знаменательно то, что молодой студент актерского факультета был в сущности предоставлен сам себе, и никто из педагогов даже не сообщил ему, что он мог бы найти – опять же – совсем не так мало статей на интересовавшую его тему в польской театральной (и не только) прессе межвоенного двадцатилетия<sup>11</sup>. Вполне вероятно, что преподаватели Яроцкого забыли об этом факте либо просто не знали о нем.

Тем не менее, из трех действовавших в то время в Польше высших театральных школ – в

Кракове, Лодзи и Варшаве – такая ситуация была возможна только в первой. Трудно даже представить, чтобы в сталинскую эпоху подобная секция студенческого научного кружка могла возникнуть и действовать в каком-либо из двух других учебных заведений.

В то же самое время Ежи Гротовский начинал актерское обучение в краковской Государственной высшей актерской школе и уже на втором курсе стал проводить с группой друзей, под вывеской студенческого научного кружка, работу над «методом физических действий» Станиславского<sup>12</sup>.

**2**

В ГИТИСе Ежи Яроцкий оказался из-за Мейерхольда, несмотря на то что все обучение там проходило под знаком Станиславского. В опубликованной в 2000 году на страницах «Нотатника Театрального» статье режиссер еще раз возвращается ко временам своей учебы в Москве и роли, которую сыграл в ней его тогдашний мастер – Николай Михайлович Горчаков:

«Это Горчаков обеспечил мне свободный доступ к спецфонду Ленинской библиотеки, поскольку только там можно было читать запрещенные книги и журналы, изъятые из легального оборота и доступные лишь узкому кругу привилегированных ученых. <...>

В течение многих лет я приходил туда через день и с пылающим лицом пожирал сведения о Мейерхольде, Михоэлсе, Михаиле Чехове – всех тех, кого убили или «выпроводили» из Союза. О Таирове еще немного говорили на занятиях как о формалисте, о других – ни слова. Просматривая подшивки газет революционных лет,

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Meyerhold Wsiewołod. *Teatr w Rosji [Мейерхольд Всеволод. Театр в России]* // *Nasz Przegląd*. 29.XI.1931. № 330. S. [12]; Meyerhold Wsiewołod. *Moja droga twórcza* // *Wiadomości Literackie*. 29.X.1933. № 47. S. 16; Meyerhold Wsiewołod. *Ideologia i technologia teatru* // *Tygodnik Artystów (Kraków)*. 26.I.1935. № 11. S. 3. *Эти статьи были опубликованы без указания имен переводчиков. См. также: Brzękowski Jan. Kilka chwil z Meyerholdem* // *Kurier Literacko-Naukowy*. 1930. № 40. S. 2 (dod. do «*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*». 29.IX.1930. № 40) [Бженковский Ян. Несколько мнений с Мейерхольдом]; Janta-Pokczyński Aleksander. *W teatrze i w życiu. Cykl sowiewski* // *Dziennik Poznański*. 19.II.1933. № 41. S. 4. *непечатка в: Janta-Pokczyński Aleksander. Patrząc na Moskwę. Poznań, 1933. S. 94–98 [Янта-Полчиньский Александр. В театре и в жизни. Советский цикл]; Dąbrowski Bronisław. Rozmowa z Meyerholdem* // *Scena Lwowska*. 1934/1935. Z. 3. S. 45–48; Byrski Tadeusz. *U Meyerholda w Moskwie* // *Środy Literackie*. Wilno. Listopad 1936. № 5. S. 7–10.

<sup>12</sup> См.: Osiński Zbigniew. *Pierwsze laboratorium teatralne Grotowskiego. Studenckie Koło Naukowe 1951–1959* // Osiński Zbigniew. *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk, 1998. S. 4–72. [Осинский Збигнев. *Первая театральная лаборатория Гротовского. Студенческий научный кружок 1951–1959.*]

двадцатых и тридцатых годов, можно было еще и заглянуть в бездну страшной Истории»<sup>13</sup>.

В российской театральной культуре память о Мейерхольде в сущности была постоянно жива, хотя по необходимости многие годы это активно скрывалось, особенно после травли, ярким примером которой стала громкая статья Платона Керженцева «Чужой театр», опубликованная 17 декабря 1937 года в «Правде», и вплоть до 26 ноября 1955 года, когда Военная коллегия Верховного суда СССР приняла решение о прекращении дела против Мейерхольда и его посмертной реабилитации как гражданина и члена партии. Однако и в те годы некоторые его ученики передавали по крайней мере какие-то частички традиции, делая это более или менее открыто. Как Яроцкий, так и Гротовский вспоминает, например, Николая Охлопкова – в двадцатые годы актера Театра имени Мейерхольда, а позднее известного режиссера, который в своих спектаклях был наследником и продолжателем Мейерхольда. Для Яроцкого одним из важнейших событий московских лет стал «Клоп» Маяковского в Театре Сатиры (премьеры в 1955 году), поставленный Валентином Плучеком, также учеником Мейерхольда.

Отношение Ежи Яроцкого к мейерхольдовской традиции точно охарактеризовала Беата Гучальская, автор монографии о режиссере: «Уезжая из Москвы, он не чувствовал себя ни учеником, ни последователем Станиславского или Мейерхольда. Ему не пришлось пройти через этапы обучения у мастера, подражания ему и наконец бунта. Он не соотносил себя ни с одной театральной системой.



Скептический и дистанцированный, он всегда полагался на себя и с самого начала выстраивал собственную особость. <...> Важнейшим результатом знакомства с идеями Мейерхольда было осознание того, что можно создавать театр совершенно иначе, отвергая как стиль, господствовавший в польском театре послевоенного периода, так и сценический реализм Станиславского. Мейерхольд стал мощным толчком для его собственных поисков. Он определил, скорее, ход мыслей, нежели конкретные постулаты»<sup>14</sup>.

Яроцкий несколько раз обращался к пьесам, которые ставил Мейерхольд или которые находились в поле интересов мастера. Это были, например: «Баня» (Театр Шленский в Катовице, премьеры 31 октября 1963) и «Клоп» Маяковского (две постановки: Театр Вспулчесный во Вроцлаве, премьеры 15 октября 1967, и учебный театр Государственной высшей театральной школы в Кракове, премьеры

Е. Яроцкий

<sup>13</sup> Jarocki Jerzy. *Przystanek Moskwa // Notatnik Teatralny*. 2000. № 20–21. S. 40. [Яроцкий Ежи. Остановка «Москва».]

<sup>14</sup> Guczalska Beata. *Jerzy Jarocki – artysta teatru*. Kraków, 1999. S. 138. [Гучальская Беата. Ежи Яроцкий – художник театра.]

*Pro настоящее*

30 ноября 1967), «Ревизор» Гоголя (Старый театр в Кракове, премьера 28 ноября 1980, и Шаушпильхаус в Вуппертале, премьера 26 ноября 1982), а также «Самоубийца» Николая Эрдмана (учебный театр Государственной высшей театральной школы в Кракове, премьера 18 декабря 1987, и Театр Вспулчесный во Вроцлаве, премьера 17 июня 1988). Однако в его случае это не имело ничего общего ни с подражанием, ни даже со стилизацией.

Сам режиссер, к которому я обратился за помощью в подборе иллюстративного материала для этого текста, подчеркнул, что если бы связи его спектаклей с постановками Мейерхольда были заметны на фотографиях, это означало бы, что он эпигон, а не художник. Возможно, в самом начале режиссерского пути Яроцкого заметны следы внешнего восхищения, однако в зрелом творчестве по-настоящему существенные связи находятся значительно глубже и касаются прежде всего ритма спектаклей, их внутренней пульсации. В этом смысле Яроцкий до сегодняшнего дня чувствует себя должником Мейерхольда, но это касается так называемой глубокой структуры спектаклей, которые он ставил<sup>15</sup>.

**3**

Ежи Гротовский шел иной дорогой, нежели Яроцкий. Он как бы пребывал в согласии с тогдашней конъюнктурой, поскольку занимался Станиславским, которого в свою очередь рекомендовала официальная культурная политика, ей практически полностью было подчиненно польское актерское обучение. Однако он делал это таким

образом и так пронизательно, что в конце концов пришел к собственному открытию – несомненно, одному из важнейших в театральном искусстве XX века: в защиту «духа», то есть истинного Станиславского, и против «буквы», то есть официального, бюрократического вранья и полуправды о нем. Гротовский исчерпывающе написал об этом в статье «Ответ Станиславскому», впервые опубликованной в мае 1980 года на страницах «Диалога», но основанной на материале встречи с американскими актерами и режиссерами, которая состоялась 11 годами ранее – 22 ноября 1969 года – в Бруклинской Музыкальной академии в Нью-Йорке<sup>16</sup>.

В одном из ранних интервью Гротовского мы читаем, что год обучения в Москве сделал возможным более глубокое познание «художественной техники Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда и Таирова»<sup>17</sup>.

Тогда его особенно интересовал Станиславский. Он утверждал, что уже хорошо знал, что такое «метод физических действий». Когда Гротовский ехал в СССР, его считали «фанатичным станиславщиком». Но именно эта черта своеобразного фанатизма, связанная с необходимостью основательного познания вещи, отличала его от коллег. Гротовский относился к этому вопросу крайне серьезно. И в Москву он поехал углубить свои знания о Станиславском, проверить их, прикоснувшись к истокам. Результат этой поездки оказался для него довольно неожиданным: там он открыл для себя Мейерхольда. Он познакомился, насколько это было возможно, с его наследием, жадно изучал документы, связанные с постановкой «Ревизора», и уехал,

<sup>15</sup> Моя беседа с Ежи Яроцким состоялась 14 апреля 2001 года. См. также: *Reżyser. 50 lat twórczości Jerzego Jarockiego*. Red. Tomasz Kubikowski, Paweł Płóski. Warszawa, 2007. [Режиссер. 50 лет творчества Ежи Яроцкого.]

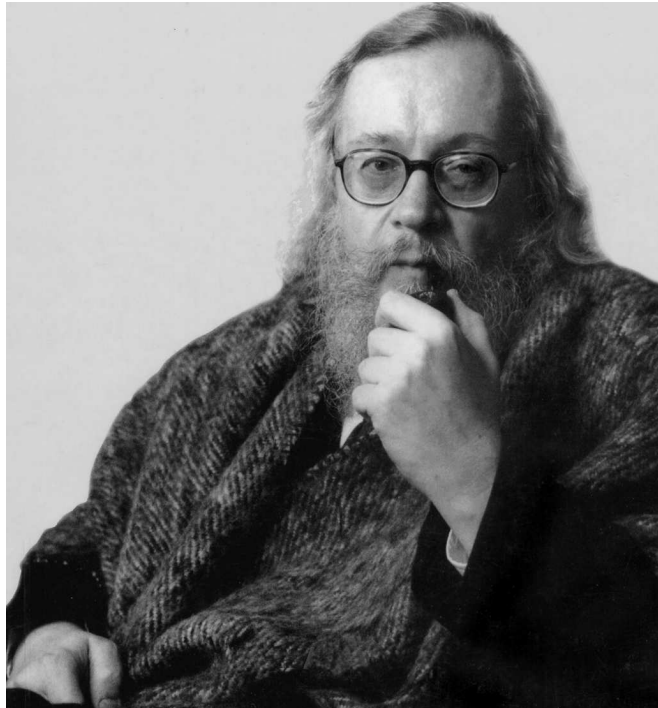
<sup>16</sup> Впервые напечатано: *Dialog*. 1980. № 5. С. 111–119. Перепечатка в: *Grotowski Jerzy. Teksty z lat 1965–1969. Wybór. Wybór i red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński*. Wyd. III. Wrocław, 1999. С. 145–164.

<sup>17</sup> rk [Romana Konieczna]. *Przed premierą «Pechowców»*. Rozmowa z reżyserem // *Trybuna Opolska*. 7.XI.1958. № 265. С. 5. [Romana Konieczna. Перед премьерой «Неудачников». Беседа с режиссером.]

очарованным. По прошествии многих лет, сначала 7 октября 1989 года в Театре Сторки в Модене во время симпозиума «Гротовский, отсутствующее присутствие» («Grotowski, la presenza assente»), а позже на второй встрече с труппой московской Школы драматического искусства 2 мая 1990 года в Валличелле, он рассказал, как это произошло. Когда я попросил Ежи Яроцкого высказать возможные замечания по тексту, прежде всего касающиеся известных ему по личному опыту фактов, он следующим образом прокомментировал событие, о котором тогда говорил Гротовский:

«Сейчас, когда я вспоминаю наши разговоры, меня удивляет, что Юрек [Гротовский. – *Прим. пер.*] не воспользовался этим источником [библиотекой им. В.И. Ленина. – *Прим. авт.*], не принял предложения ходить туда по моему читательскому билету, на котором не было фотографии. Возможно, у него были другие ходы, о которых я не знал? Ими точно не могли быть закрытые архивы ГИТИСа.

В своих рассказах о гитисовских источниках и “архивах” Юрек немного сочиняет, потому что там была только библиотека с читальным залом, уже давно очищенная от запретной литературы, и о тайном чтении по ночам не могло быть и речи. ГИТИС закрывали на ночь на три замка и строго охраняли, как и другие государственные учреждения. Тем не менее нужно отдавать себе отчет в том, что когда Юрек приехал, уже (с начала 1955 года) шла кампания по реабилитации Мейерхольда. Письма по этому вопросу писали тогда в Главную военную прокуратуру среди прочих Б[орис] Пастернак,



Д[митрий] Шостакович, С[ергей] Юткевич, Н[иколай] Эрдман и другие. Я вспоминаю об этом в связи с часто цитируемыми рассказами Юрека, что за какое-то упоминание о Мейерхольде на лекции ему грозили преследования, и по совету Завадского он был вынужден два месяца скрываться в моей комнате в общежитии на Трифоновке.

Тогда о Мейерхольде уже можно было спрашивать на лекциях, а ответ зависел только от смелости, положения, ну и, конечно, вкусов преподавателя. Впрочем, упоминания о нем появлялись в легально издававшихся книгах, например, в избранных произведениях Блока или собраниях сочинений Маяковского. Воспоминания о нем можно было встретить у М[ихаила] Нарокова (“Биография моего поколения”) и В[ладимира] Давыдова (“О Мейерхольде и его

Е. Гротовский

*Pro настоящее*

спектаклях”). Обе эти книги вышли в 1956 году. Уже тогда работала также специальная Комиссия по творческому наследию Всеволода Мейерхольда. Об этом не писали публично, но “поговаривали”. Я знал, например, что мой мастер Горчаков отказался участвовать в работе Комиссии (вскоре после этого он умер), а Юрий Завадский принял приглашение только десять лет спустя, в середине шестидесятых. Помню также, как Охлопков в Доме литератора и в ВТО на официальных встречах делился своими, по тем временам сенсационными воспоминаниями о Мейерхольде.

Юрек, конечно, время от времени ночевал у меня на Трифоновке, но всегда не больше двух дней и по совершенно другим причинам<sup>18</sup>.

Однако в столкновении с Мейерхольдом фигура Станиславского совсем не утратила для Гротовского своей величины, а лишь предстала перед ним в ином свете, более многомерной и драматичной, чем прежде. Скорее всего, тогда же в нем закрепился образ Станиславского как «личного примера». Гротовский рассказал мне об этом в ночь с 6 на 7 декабря 1976 года в гостинице «Бристоль» в Варшаве. Сразу после этой встречи я записал: «Проблема Станиславского. Этап обучения был закончен для меня в актерской школе. В определенный момент Станиславский уже был мною усвоен. Среди прочего в журнале, который редактировали студенты Государственной высшей киношколы в Лодзи, была помещена моя статья о методе физических действий<sup>19</sup>.

В то же время на московской встрече в редакции «Театра»

18 ноября 1976 года Гротовский обратился к теме традиции Всеволода Мейерхольда в своей режиссерской практике:

«Вторым вопросом был Мейерхольд – в плане отношения к тексту. Во мне была сомнительная черта. Мне нравилось, что Мейерхольд был автором спектакля. В тот первый период я тоже хотел быть автором спектаклей: сам играть, сам писать, но при помощи других (чужих текстов, актеров). Это было подозрительно.

Однако было и нечто важное, что Мейерхольд помог мне осознать: встреча с текстом. Что такое встреча? Это не значит, что мы одни. Истинная встреча предполагает, что каждый человек является собой, и, следовательно, все люди разные, но тем не менее есть что-то, что делает встречу возможной. Мне кажется, что когда мы готовили “Фауста” [“Трагическую историю доктора Фауста” К. Марло. – Прим. авт.], “Акрополь” и “Стойкого принца”, было очень трудно определить, верно ли это по отношению к тексту. Когда мы начали играть “Фауста”, некоторые критики у нас заявили, что этот спектакль не соответствует Марло. Но потом проходил конгресс Международного института театра в Варшаве, куда приехали английские критики и начали писать, что это первый за много лет верный Марло спектакль.

Я не знаю, верен он был или неверен. Я вообще не люблю эти категории. Была встреча. Было очарование. Текст имел для нас значение, но не являлся оправданием, чтобы самим чего-либо не сделать. Это была не ширма, а огромный вызов для нас. Так что здесь я благодарен Мейерхольду, хоть и не уверен, что он понимал это именно так<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Jarocki Jerzy. *Op. cit.* S. 40–41.

<sup>19</sup> Из моих записей. См.: Grotowski Jerzy. *Artystyczny testament K.S. Stanisławskiego // Przegląd Filmowy. Czasopismo Studenckiego Koła Naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Luty-marzec 1954. № 2–3. S. 30–38. [Гротовский Ежи. Художественное завещание К.С. Станиславского.] Это, вероятно всего, первая публикация Гротовского о театре, ранее (с 12 лет) он печатал свои стихи.*

<sup>20</sup> Цитируется по магнитофонной записи.

## Европа и Россия

На протяжении всего периода «театра представления» (1957–1969) и потом в Италии (после 1985 года) Гротовский последовательно использовал – естественно, по своему – оба мейерхольдовских открытия: во-первых, автором спектакля является режиссер, а во-вторых, каждая постановка должна быть «смонтирована».

Дабы избежать недопонимания, поясню, что постулат режиссера как автора спектакля провозглашали еще до Мейерхольда (прежде всего, Эдвард Гордон Крэг), однако он первый сделал из этого постулата окончательные практические выводы, подписывая спектакли своей фамилией рядом с фамилией автора (например, «Лес» Островского–Мейерхольда или «Ревизор» Гоголя–Мейерхольда), а также принимая на себя всю ответственность за спектакль. Что же касается монтажа, то его почти в одно время с Мейерхольдом применял в киноискусстве Сергей Эйзенштейн – ученик театрального мастера. Спор о том, кому из них принадлежит первенство, кажется столь же неразрешимым, сколь и бесцельным. Тем не менее фактом является то, что благодаря несравнимо большей популярности киноискусства перед театром, а также благодаря теоретическим работам Эйзенштейна о монтаже, это понятие принято связывать главным образом с его именем.

Первые спектакли Гротовского стилистически, несомненно, были намного ближе к Мейерхольду, чем Станиславскому. Очевидно, кульминацией этой тенденции к «мейерхольдизации» был «Фауст» по Гете в познаньском Театре Польском (преьера 13 апреля 1960 года), ранее ею были отмечены

такие спектакли как: «Стулья» по Ионеско (Старый Театр в Кракове, 1957), две постановки «Семьи неудачников» по Ежи Кшиштоню (обе в 1958 году: сначала под названием «Боги дождя» в родном Старом Театре, а потом как «Неудачники» в опольском «Театре 13 рядов»; не случайно в программке режиссер поместил максимум Мейерхольда: «Выбрать пьесу автора – не значит разделять его взгляды», а в афише появилось определение «по пьесе», позже связанное со всеми работами Гротовского, вплоть до последней версии «Стойкого принца» 1968 года)<sup>21</sup> и «Дядя Ваня» по Чехову (Старый Театр в Кракове, 1959). Следующие спектакли, поставленные уже в руководимом Гротовским «Театре 13 рядов» в Ополе, это: «Орфей» по Кокто (1959), «Каин» по Байрону (1960), «Мистерия-буфф» по Маяковскому (1960) и «Шакунтала» по Калидасе (1960). Особый симбиоз традиции Станиславского и традиции Мейерхольда был достигнут в «Дзядях» по Мицкевичу (1961). Как представляется, именно с этого спектакля начался сознательный путь от «внешнего» к «внутреннему», от зрелища к индивидуальной работе с актером. Однако это не было просто и легко, наоборот – это была дорога, полная поворотов и виражей. Для примера укажу лишь на один факт от 12 мая 1961 года: с утра Гротовский проводил репетицию «Дзядов», а вечером в том же зале под его руководством прошла одна из «лекций» «Театра 13 рядов», озаглавленная «Они являются нашей традицией: Крэг, Мейерхольд, Арто, Таиров, Виткаций»<sup>22</sup>. Среди перечисленных имен, которые составляют «нашу традицию», нет Станиславского,

<sup>21</sup> См.: Osipiński Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 1980. S. 42–43. [Осиньский Збигнев. Гротовский и его Лаборатория.]*

<sup>22</sup> См.: Osipiński Zbigniew. *Teatr «13 Rzędów» i Teatr Laboratorium «13 Rzędów». Opole 1959–1964. Kronika-bibliografia. Opole, 1997. S. 70. [Осиньский Збигнев. Театр 13 рядов и Театр-Лаборатория 13 рядов.]*



*Pro настоящее*



зато есть – рядом с часто упоминавшимися тогда Крэгом и Мейерхольдом – Таиров, который в высказываниях Гротовского того времени возникал редко, и впервые Антонен Арто и Станислав Игнаций Виткевич. То, чему Гротовский научился во время учебы в Москве, он позже серьезно проверил и подтвердил в собственной практике. Об этом говорил и Людвик Фляшен<sup>23</sup>.

«Гротовский поехал в Москву не для того, чтобы изучать Станиславского, но прежде всего за тем, чтобы найти следы Мейерхольда. Это была его главная забота, поскольку в Польше – впрочем, не только в Польше – тогда не было доступа к этим материалам, потому что в то время эта тема была табуирована. Гротовский вообще считал – где-то он говорит об этом, я помню, – что Мейерхольд был в сущности величайшим художником театра всех времен. Мейерхольд, а не Станиславский.

Когда мы познакомились с Гротовским и искали новую форму театра, нашим театральным гуру был Мейерхольд. В своих первых постановках Гротовский сильно «мейерхольдизировал», по сути желая выйти за рамки театра Станиславского.

Только потом, когда он сам это изучил, оказалось, что Станиславский все-таки разбирался в актерской игре намного лучше, чем Мейерхольд<sup>24</sup>.

Можно сказать, что Гротовский «мейерхольдизировал» прежде всего тогда, когда создавал театр знаков. В первые годы его самостоятельных поисков доминантой экспрессии, по мнению Фляшена, был «строгий монтаж телесных и вокальных знаков, доведенных до

уровня эффекта (т.н. искусственность, как это тогда определяли)»<sup>25</sup>. Когда Гротовский сознательно конструировал театральные образы и практиковал заложенную в каждом спектакле «игру двух составляющих, то есть актеров и зрителей»<sup>26</sup> – причем это всегда проходило «в неустанных практических поисках режиссера и актеров»<sup>27</sup>, – то важной точкой отсчета были его знания о Мейерхольде.

Здесь я бы хотел напомнить о нескольких фактах. В ноябре 1955 года Военная коллегия Верховного суда СССР приняла решение о прекращении дела против Мейерхольда и его посмертной реабилитации. Однако эту новость держали в тайне так долго, насколько это было возможным. Тридцать четыре года спустя – на волне перестройки – военный прокурор Борис Всеволодович Рязжский опубликовал на страницах «Театральной жизни» статью «Как шла реабилитация», из которой можно частично узнать, каковы были причины этого:

«1 декабря мною отправлено министру культуры Н. Михайлову официальное письмо о том, что В. Мейерхольд полностью реабилитирован. Министерство восприняло это известие как взрыв атомной бомбы. От министра тут же был звонок моему начальнику. Тот вызвал меня: “В чем дело? Ты в ЦК сообщил?” Заставили меня составить справку для ЦК. Очень большую справку я составил. <...> Пожурили меня строго, сделали выговор, сказали, что не дорос до центрального аппарата. Но Верховный Суд – высшая инстанция, отменять его решение нехорошо, посмотрели, посмотрели и сочли это нецелесообразным.

<sup>23</sup> [Фляшен Людвик (р. 1930) – театральный критик, писатель, театровед и режиссер. Соратник Гротовского, один из основателей и заведит Театра 13 рядов (позднее – Театра-Лаборатории).]

<sup>24</sup> Из выступления Людвика Фляшена на дискуссии во второй день международного симпозиума «Рецепция творчества Ежи Гротовского в России». Этот и следующий фрагменты оттуда были авторизованы для данного текста.

<sup>25</sup> *Flaszen Ludwik. Metafizyka wyszła na ulicę // Odra. 2000. № 7–8. S. 79.* [Фляшен Людвик. Метафизика вышла на улицу.] Это интервью, которое Дженнифер Кумега взяла во Вроцлаве 3 июня 1981 года; оно было напечатано в качестве четвертого и последнего фрагмента цикла текстов Фляшена «Найденное спустя годы» («*znalezione po latach*»).

<sup>26</sup> Наиболее полно эти взгляды были сформулированы в брошюре: *Grotowski Jerzy. Możliwość teatru // Materiały Warsztatowe Teatru 13 Rzędów. Opole, luty 1962.* [Гротовский Ежи. *Возможность театра.*]

<sup>27</sup> *Flaszen Ludwik. Op. cit. S. 79.*

## Европа и Россия

После реабилитации Мейерхольда Эренбург на свой риск и страх собрал кого-то, кажется, в МГУ, и объявил о ней, но в печати впрямую ничего сообщено не было, над всем какое-то время довлекло мнение Министерства культуры и соответствующего отдела ЦК»<sup>28</sup>.

Несмотря на официальную реабилитацию, все шло, как раньше. Только подходил к концу 1955 год, оставалось несколько месяцев до XX съезда, портреты Сталина украшали улицы и кабинеты, а к его имени по-прежнему добавляли «гениальный вождь и учитель народов». Информацию о реабилитации Мейерхольда озвучили лишь в июле 1956 года – через девять месяцев после принятия решения Военной коллегией Верховного суда СССР и почти через полгода после XX съезда КПСС – и то исключительно на страницах журнала «Театр», в редакционной статье «О некоторых вопросах истории советского театра»<sup>29</sup>. «Трибуна Люду» сообщила об этом 2 сентября 1956 года в статье «Письмо из Москвы. Дискуссии и полемика»<sup>30</sup>. Московский корреспондент газеты цитировал и пересказывал то, что было опубликовано в советской прессе, в том числе в «Театре»: «Известно, что вследствие клеветнических обвинений был приговорен Всеволод Э. Мейерхольд. Теперь он окончательно реабилитирован, и посмертно восстановлена его репутация как члена партии. Многолетняя слава о нем как враге советской власти, несомненно, оказала влияние на исследования его творчества. Необходимо, отбросив неверные суждения о Мейерхольде, серьезно и глубоко изучить творчество этого большого художника»<sup>31</sup>.

Это происходило уже после возвращения Гротовского в Краков. Осенью 1956 года опубликовали первые после перерыва в десять с лишним лет (обусловленным войной и оккупацией, а потом сталинизмом) польские статьи о Мейерхольде и переводы нескольких его текстов<sup>32</sup>.

Только раз Гротовский непосредственно обратился к трагической судьбе Мейерхольда, когда в 1965 году, в связи с двухсотлетней годовщиной возникновения национального театра, отвечал на вопрос анкеты редакции «Театра», чей портрет он бы поместил в фойе или кабинете директора варшавского Театра Народового: «...если бы уж мне надо было вешать какие-либо картины, я бы предложил в качестве предостережения и как память повесить портреты мучеников театра. Во-первых, портрет Мейерхольда, физическое уничтожение которого, как кажется, было следствием того, что он не хотел показывать в театре красивых людей посреди красивых пейзажей»<sup>33</sup>.

Далее он назвал Виткация, Арто, Станиславского, наконец Остерву и Лимановского<sup>34</sup>. Героизм каждого из них позволил Гротовскому поставить рядом друг с другом столь различные личности<sup>35</sup>.

В мае 1990 года, во время второй встречи с труппой Анатолия Васильева, Гротовский рассказал о том, что Вахтангов предвосхитил открытый потом Станиславским «метод физических действий». Согласно Гротовскому, дело обстояло следующим образом: «Я узнал от Завадского об одной детали, которую считаю очень важной. Вахтангов, как известно, хотел примирить в работе Станиславского и Мейерхольда: внешняя техника

<sup>28</sup> Ражский Б. Как шла реабилитация // *Театральная жизнь*. 1985. № 5. С. 11.

<sup>29</sup> *Temp*. 1956. № 7. С. 49–57.

<sup>30</sup> Kowalewski Jerzy. *List z Moskwy. Dyskusje i polemiki* // *Trybuna Ludu*. 2.IX.1956. № 245. С. 4. [Ковалевский Ежи. Письмо из Москвы. Дискуссии и полемика.]

<sup>31</sup> *Ibid*.

<sup>32</sup> См.: Meyerhold Wsiewołod. *Rekonstrukcja teatru* [Мейерхольд Всеволод. Реконструкция театра. Л.–М., 1930. Пер. на польский Яцека Рдултовского] // *Pamiętnik Teatralny*. 1956. Z. 2–3. S. 348–380; Meyerhold Wsiewołod. *Słowo o Majakowskim*. S. 25–27 [Мейерхольд Всеволод. Слово о Маяковском. Советское искусство. 11 апреля 1936]; Meyerhold Wsiewołod. *Teatr i film* [Мейерхольд Всеволод. Театр и кино] // *Teatr i Film*. 1957. № 7. S. 19. Несомненно, самой важной была статья в «Памятнике Театральному», опубликованная в рубрике «Современная театральная мысль»: это запись трех лекций Мейерхольда, вышедшая в сборнике «Реконструкция театра» в Москве в 1930 году.

<sup>33</sup> *Ankieta «Czyj portret?»* // *Teatr*. 1–15.XI.1965. № 21. S. 14–15. [Анкета «Чей портрет?»]

<sup>34</sup> [Остерва Юлиуш (1885–1947) – крупный актер и режиссер; Лимановский Мечислав (1876–1948) – режиссер и геолог. В 1919 г. Остерва и Лимановский основали первый в Польше экспериментальный театр-лабораторию «Редута», акцент в котором делался на разработку новых методов актерской игры с учетом идей Станиславского и опыта МХАТа.]

<sup>35</sup> См.: Osipiński Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. S. 144–145.

*Pro настоящее*

Мейерхольда, внутренняя техника Станиславского. Станиславский перенял это: когда Вахтангов умер, Станиславский вызвал его основных коллег к себе и расспрашивал их о том, как работал Вахтангов. Причем в деталях. Таким образом возник “метод физических действий”<sup>36</sup>. [Конечно, «метод физических действий» возник в практике К.С. Станиславского много лет спустя после смерти Е.Б. Вахтангова. Однако, Ю.А. Завадский, на курсе которого обучался Гротовский, в полне мого прибегнуть к анахронизму, рассказывая студентам о приемах своего учителя. – *прим. ред.*]

Добавлю вслед за Александром Февральским, что это согласовывалось с убеждениями самого Мейерхольда, который часто говорил:

«Мы с Константином Сергеевичем оба пробиваем один и тот же туннель, только с разных сторон»<sup>37</sup>. В другом месте Февральский писал об этом подробнее и менее метафорично: «...Мейерхольд однажды сказал мне: “Константин Сергеевич и я ищем в искусстве одного и того же, только он идет от внутреннего к внешнему, а я от внешнего к внутреннему”. Исследователь, который когда-либо займется сравнительным анализом биомеханики Мейерхольда и “метода физических действий” Станиславского, без сомнений найдет множество общих черт»<sup>38</sup>.

Независимо от приведенного высказывания Гротовского, но непосредственно отсылая к поставленным им спектаклям, эту проблему поднял Людвик Фляшен:

«Прочтение Станиславского Гротовским после его пребывания в Москве было – я считаю –

приближено к тому, какое совершил Вахтангов. Это вахтанговская версия чтения Станиславского. Когда Гротовский пришел на первую встречу со мной, которая положила начало возникшему позднее Театру-Лаборатории, у него с собой была книга Бориса Захавы “Вахтангов и его студия”. Тогда эта книга стала его ежедневным чтением.

В чем же состояла близость Вахтангова для Гротовского? Ситуация станет яснее, если мы посмотримся к старым фотографиям “Дибук” Вахтангова. Скажем так: театр метафизический и партитурный одновременно, но строящийся на принципе образов или форм не внешних, а лишь идущих изнутри актера. Видение Гротовского было партитурно, он стремился к очень точной структуре. Конечно, импровизация всегда имела место – она необходима, потому что импровизация – это то, что живо, но в рамках строго фиксированной партитуры, определенного рисунка точно смонтированных действий, рисунка, можно сказать, “каллиграфического”.

Так вот Станиславский не был “каллиграфичным”, партитурным в этом значении<sup>39</sup>. Он был точным, партитурным, но иначе, так что со Станиславским и Гротовским все не так просто.

По мере того, как Гротовский сосредоточивается на актерской игре, мастером, который будет ему ближе всех, станет не Мейерхольд, а Вахтангов»<sup>40</sup>.

Такую интерпретацию предложил человек, которому было дано глубже всех проникнуть в тайны творчества Гротовского. Ко всему прочему Фляшен – как, возможно, никто другой – смог увидеть,

<sup>36</sup> Неавторизованное высказывание. *Ход встречи я зарегистровал по магнитофонной записи, предоставленной Анатолием Васильевым.*

<sup>37</sup> Эти слова Александр Февральский привел в докладе «Искусство Мейерхольда», прочитанном в Стокгольме во время международного симпозиума по Мейерхольду, организованного театром «Шаразад» 18–22 ноября 1981 г. Цит. по: *Morawiec Elzbieta. Sztokholmski zjazd meyerholdystów // Dialog. Październik 1982. № 6. S. 100. [Моравец Эльжбета. Стокгольмский съезд мейерхольдистов.]*

<sup>38</sup> Февральский А. *В начале двадцатых годов и позже // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 200.*

<sup>39</sup> Здесь имеет смысл обратить внимание на сходство интерпретации Фляшена с точкой зрения самого Вахтангова, сформулированной в заметках, сделанных им в марте 1921 г. во Всехсвятском санатории под Москвой и впервые опубликованных целиком лишь в 1987 г. в журнале «Театр» с комментариями Константина Рудницкого. Я приведу только соответствующий фрагмент: «Идеально зная актера – с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа, Станиславский совсем не владеет театральной формой в благородном значении этого слова. Он мастер на образы и неожиданные приспособления действующих лиц. Но совсем не мастер форм театрального представления». – Вахтангов Евгений. *Всехсвятские записи // Театр. 1987. № 12. С. 149–150.*

## Европа и Россия

описать и интерпретировать их. Возникает вопрос: насколько интерпретация Фляшена пересекается с пониманием этих проблем самим Гротовским, а в чем два этих взгляда отличны? По мнению Фляшена, они сходны и между ними нет противоречия. Кажется, все указывает на то, что это действительно так.

#### 4

С 1956 года помимо прочего начали издаваться воспоминания находившихся тогда еще в расцвете сил свидетелей спектаклей Мейерхольда: Бронислава Домбровского, Владислава Красновецкого и Хенрика Шлетьньского. Они, к слову, играли важные роли в польской театральной жизни тех лет: были многолетними директорами ведущих театров, известными режиссерами (Домбровский) и актерами (Красновецкий), ректорами театральных школ, лауреатами высших государственных наград.

Однако по-настоящему вдохновил Мейерхольд начинавших тогда свою карьеру молодых режиссеров, которым уже не было дано увидеть его театр. Можно сказать, что первые самостоятельные постановки Гротовского и Яроцкого 1957–1960 гг. были осуществлены под влиянием Мейерхольда, причем каждый из них вел творческий диалог с его традицией. В немалой степени это явилось следствием сознательного противопоставления себя эстетике соцреализма.

Насколько мне известно, Гротовский последний раз публично говорил о Мейерхольде в июне 1997 года со сцены театра «Одеон» в Париже – той самой, на которой

31 годом ранее, в июне 1966 г., во время X фестиваля Театра Наций он начинал мировую карьеру своего Театра-Лаборатории показами «Стойкого принца».

На лекции 2 июня он подчеркнул, что именно Мейерхольд в своей режиссерской практике поставил под сомнение господствовавшее в то время представление, согласно которому театральный спектакль должен иллюстрировать литературный текст, а главная задача актера – выполнение соответствующих этому жестов. «Автором “Ревизора” в Театре имени Всеволода Мейерхольда, – говорил Гротовский, – был режиссер Мейерхольд, который написал свое имя на афише рядом с именем Гоголя. Это стало для меня революцией. Станиславский находился на другом полюсе и был убежден, что в своих постановках служит авторам, что они верны тексту. Только вот, как известно, Чехов решительно протестовал против этого, в то время как Московский Художественный театр хотел считаться “домом Чехова”. Таковы парадоксы».

На этой же лекции он говорил о личных взаимоотношениях Станиславского и Мейерхольда.

Две недели спустя, 16 июня, Гротовский отметил, что Мейерхольд и Эйзенштейн дали ему понять значение монтажа в работе над спектаклем. Он детально разобрал функцию и значение монтажа в театре, главным образом на основе собственного опыта<sup>41</sup>.

Как для Гротовского, который с 1959 года работал исключительно в «лабораторных» условиях, так и для Яроцкого, ставившего в репертуарных театрах, Всеволод Мейерхольд был прежде всего неустанно ищущим художником.

<sup>41</sup> Высказывание в дискуссии во время симпозиума «Рецепция творчества Ежи Гротовского в России».

<sup>41</sup> На основе магнитофонных записей лекций. См.: Kumor Agnieszka. Grotowski w Collège de France // Teatr. 2000. № 1–3. S. 77–79. [Кумор Агнешка. Гротовский в Коллеж де Франс.]

*Pro настоящее*

Два очень разных человека, два непохожих характера и способа поведения. В театре их интересовало совершенно разное и реализовывали они это каждый по-своему – что, тем не менее, не мешало им быть друзьями. В апреле 1992 г. Гротовский писал Яроцкому: «...я рад, что ты в наших старых стенах, где мы искали “Стойкого принца” и “Апокалипсис”. Ты очень близок моему сердцу и как большой режиссер, и как друг»<sup>42</sup>.

Эта дружба длилась целых полвека.

**5**

Совершенно иной случай представляет Тадеуш Кантор, который был старше них на десять с лишним лет. Он родился в 1915 году в Велеполе Скинском, польско-еврейском местечке, расположенном на границе тогдашней Австро-Венгерской империи. Выпускник гимназии №1 им. Казимежа Бродзиньского в Тарнове, он еще в межвоенный период учился в краковской Академии изящных искусств, а в годы оккупации в основанном им самим Независимом Подпольном театре поставил свои первые полноценные спектакли: «Балладину» по Словацкому (1943) и «Возвращение Одиссея» по Выспяньскому (1944). Уже в тридцатые годы – как утверждает биограф художника Кшиштоф Плесьнярович – он знакомился с идеями Мейерхольда, Таирова и Вахтангова<sup>43</sup>. В опубликованных высказываниях он чаще всего ссылался на Вахтангова и «Габиму»: «Я не видел многих хороших вещей, однако видел, например, “Габиму”. В тридцать восьмом году “Габима” (театр, который начинал Вахтангов) приехала в Краков. Это были

потрясающие вещи! Тогда я посмотрел “Корону Давида”, “Дибук”. Это были самые истоки»<sup>44</sup>.

Друживший с ним в течение нескольких десятков лет Мечислав Порембский<sup>45</sup> подтверждает, что молодой живописец «не покидал курсов сценографии, читал Крэга, следил за инновациями Мейерхольда, Таирова, Пискатора»<sup>46</sup>. В другом месте Порембский пишет, что в тридцатые годы Кантор «уже успел познакомиться с публикациями Баухауза, хорошо изучить воспроизводившиеся и у нас сценические конструкции Мейерхольда и Таирова, посмотреть где только было можно также наши собственные самые авангардные постановки <...>»<sup>47</sup>. К слову, Кантор до конца жизни называл их среди «святых театра», не обращая внимания на различия между ними, порой фундаментальные (как между Мейерхольдом и Таировым), и резко противопоставляя их всем современным режиссерам. Во время последнего визита в Японию в апреле 1990 года он заявил в интервью Хиденаге Отори: «Конечно, есть такие режиссеры, которых можно назвать “святыми театра”. Например, Гордон Крэг, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, Мохой-Надь, Оскар Шлеммер<sup>48</sup>, так же как весь античный театр и театр Но. Для меня они святые. А современные режиссеры пусть себе будут такие, какие есть»<sup>49</sup>.

Первое большое высказывание Тадеуша Кантора о Всеволоде Мейерхольде, которое мне известно, содержится в статье «Сила сценической пластики», опубликованной в журнале «Пшеглонд Артыстычны» («Художественное обозрение»), печатном органе Союза польских художников, в

<sup>42</sup> Письмо, высланное из Понтедеры во Вроцлав по случаю симпозиума, посвященного творчеству Эжи Яроцкого, который проходил 29 и 30 апреля 1992 года в Центре изучения творчества Эжи Гротовского и театральнo-культурных поисков. См.: Osiński Zbigniew. Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice. Warszawa, 1993. S. 341. [Осньский Збигнев. Гротовский прокладывает пути.]

<sup>43</sup> Pleśniarowicz Krzysztof. Kantor. Artysta końca wieku. Wrocław, 1997. S. 35. [Плесьнярович Кшиштоф. Кантор. Художник конца века.]

<sup>44</sup> Sympozjum «Konstruktywizm w teatrze». Warszawa, Klub «Stodoła», marzec 1979. Oprac. tekstu Jerzy Karpiński, Janusz Marek. Warszawa, 1993. Без указания страниц. [Симпозиум «Конструктивизм в театре.» Эта публикация вышла в связи с семинаром «Видение искусства Тадеушем Кантором», организованным Центром современного искусства «Замок Уяздовский» 24 и 25 февраля 1993 года в Варшаве. См. также: Magier Małgorzata. Habima w Polsce // Pamiętnik Teatralny, 1992. Z. 1–4. S. 453–486 [Магер Малгожата. «Габима» в Польше]; Leżeńska Katarzyna. Habima w Polsce // Teatr żydowski w Polsce. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa, 18–21 października 1993 roku. Pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Małgorzaty Leyka. Łódź, 1998. S. 181–195. [Леженьская Катажина. «Габима» в Польше.]

<sup>45</sup> [Порембский Мечислав (р. 1921) – критик, теоретик и историк искусства, главным образом XIX и XX вв.; сотрудничал с Подпольным театром Кантора в годы немецкой оккупации.]

январе 1946 года. Чтобы понять это высказывание, необходимо дать более широкий контекст:

«Произведение искусства не является зеркальным отражением реальной действительности, но только ее эквивалентом, определяемым живой материей произведения и связанными с ней выразительными средствами. Их сохранение и уважение к ним приносят художественную правду. Характер и глубокое очарование сценической материи вытекают из ее внешнего непостоянства и изменчивости, некоей особой импровизации. Неожиданно во время репетиции, когда торчат еще голые, сырые скелеты и конструкции декораций, сверху съезжают страшно длинные подъемники со свисающими полотнищами, а незакрытые прожекторы стирают границу между разворачивающимся действием и фоном, создается какая-то неуловимая атмосфера рождающийся правды. Позже, когда приводится в движение вся машинерия спектакля, после устранения “побочных” вещей, разглаживания, подгонки всех швов, это безвозвратно улечивается. Значимость этого момента сохранится, если реальность сцены не будет затушевываться.

Поэтому Мейерхольд обнажает стыдливо скрывавшиеся голые кулисы. Он использует обыкновенные помосты, соединяет их открытыми подмостками, лестницами, располагает на сцене прожекторы. Он сдирает кожу эстетства с ранее существовавших “декораций”.

Кулисы сцены со всем их оборудованием порождают странные ассоциации с бортом корабля. Пластическая форма мейерхольдовской сцены на этапе

конструктивизма – с характерными помостами, платформами, лесенками, изысканной фактурой подмостков, всем “такелажем” подъемников – повторяет это впечатление. Мейерхольд рассматривает сценическую материю в аспектах техники, механики и сложной машинерии»<sup>50</sup>.

Публикация текста, одобряющего нескольких выдающихся авангардных художников и в то же время обращенного против «художественного натурализма», два года спустя была бы уже невозможна. Вспомним, впрочем, что всего через несколько месяцев после текста Кантора был опубликован цитировавшийся в начале этой статьи текст Леона Шиллера, содержащий резкую атаку на Мейерхольда как «формалиста».

В собраниях галереи «Spicchi dell'Est» в Риме хранится рисунок Тадеуша Кантора, сделанный в 1988 г. и названный «Кафе Европа». Плеснярович пишет о нем так: «Универсальному пространству искусства, вместе с ним уходящего в прошлое, он дал название “Кафе Европа”. В именованной так мифической кофейне – “где-то на перепутьях Времени” – должны были встретиться все великие художники, от Гомера и Шекспира до Мейерхольда и Пикассо. Завороженный великолепным наследием европейской культуры, он никогда не поддавался давлению певцов антиискусства и пророков его конца, никогда не отрекался от исключительного статуса художника – того, кто уже не подражает, не выражает, не выступает в качестве посредника, но вмешивается, шокирует, порабощает»<sup>51</sup>.

В канторовском «Кафе Европа» рядом со Всеволодом

<sup>46</sup> Porębski Mieczysław. T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze. Warszawa, 1997. S. 79. [Порембский Мечислав. Т. Кантор. Свидетельства. Беседы. Комментарии.]

<sup>47</sup> Ibid. S. 150.

<sup>48</sup> [Мохой-Надь Ласло (1895–1946) – венгерский художник, теоретик фото- и киноискусства, одна из крупнейших фигур мирового авангарда; развивал принципы дадаизма и конструктивизма, работал в Баухаузе, сотрудничал с берлинскими экспериментальными театрами, после эмиграции из нацистской Германии создал в Чикаго Школу дизайна; Шлеммер Оскар (1888–1943) – немецкий художник, скульптор, хореограф и сценограф; работал в Баухаузе, испытывал сильное влияние метафизической живописи, а также кубизма и абстракционизма, благодаря чему выработался его уникальный стиль.]

<sup>49</sup> Mówi Kantor, [rozmawiał] Hidenaga Ōtori, przeł. Y. Matsuzaki // Asaki Graph. 6.4.1990. Цум. no: Cricot 2. Information Guide 1989–1990. Editing Anna Halczak. Kraków, 2000. S. 88. [Говорит Кантор.]

<sup>50</sup> Kantor Tadeusz. Sugestie plastyki scenicznej // Przegląd Artystyczny, 1946. № 1. S. 11–12. Przedruk w: Kantor Tadeusz. Pisma. Wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz. T. 3: Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990. Wrocław, 2005. S. 335. [Кантор Тадеуш. Суггестия сценической пластики.]

<sup>51</sup> Pleśniarowicz Krzysztof. Op. cit. S. 282–283. Размеры рисунка «Кафе Европа» составляют 21х25,7 см. См. брошюры: Kraków 2000. Europejskie miasto kultury. Festiwal Tadeusza Kantora. Czerwiec-grudzień 2000 – The Tadeusz Kantor Festival. June–December 2000. Kraków, 2000. S. 7.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>Мейерхольдом сидит Александр Таиров. Создатель Крико-2 не знал или же не хотел знать об их взаимной неприязни и остром конфликте, а возможно, это не имело для него значения. Оба были для Кантора прежде всего представителями авангарда в искусстве и союзниками в борьбе с художественной рутинной. Тадеуш Кантор оказался наследником традиции тех времен обучения в краковской Академии изящных искусств в 1933–1939 гг., когда он открыл для себя авангард и спектакли Театра художников Крико<sup>52</sup>. По словам Ежи Лау, автора монографии об этом театре, ситуация в то время выглядела следующим образом: «...в двадцатые годы в Кракове сформировался мощнейший центр новаторского искусства. И если в поэзии, в изобразительных искусствах родились идеи, шедшие навстречу новым временам, то театр &lt;...&gt; оставался на обочине. Он погряз в натурализме, в мещанских драмах, разбитых на соло отдельных актеров, не было и речи о современной режиссуре в нашем понимании. &lt;...&gt; Имена Всеволода Мейерхольда, Макса Рейнхардта, Александра Таирова и Леона Шиллера еще не нарушали спокойствия профессиональной сцены. В этой атмосфере нарастал протест против старосветскости, защищались новые театральные идеи, прежде всего в наиболее динамичном, возможно, даже наиболее многочисленном кругу молодых художников Кракова. В этом свете мысль о создании собственной экспериментальной сцены, борющейся за новое понимание театрального искусства, была чем-то естественным. Дело</p>	<p><sup>52</sup> [Театр художников Крико – авангардный театр, действовавший в Кракове (1933–1938) и в Варшаве (1938–1939); был основан группой художников и авангардных писателей во главе с Юзефом Яремой. Постановки характеризовались отходом от классической сцены-коробки, снятием барьера между актерами и зрителями, в нем появились элементы импровизации, особое внимание уделялось визуальной стороне.]</p> <p><sup>53</sup> Lau Jerzy. Teatr Artystów «Cricot». Kraków, 1967. S. 23. [Плэй Ежи. Театр художников Крико.]</p> <p><sup>54</sup> Цум. no: Jedliński Jaromir. Odysea Kantora // Tadeusz Kantor. Wędrówka. Red. Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca. Kraków, 2000. S. 13. [Едлинский Яромир. Одиссея Кантора.]</p> <p><sup>55</sup> См. составленную с импонирующей точностью хронологию жизни художника: Wędrówka. Tadeusz Kantor. Rys biograficzny. Opracował Józef Chrobak // Tadeusz Kantor. Wędrówka. S. 149. [Странствование. Тадеуш Кантор. Биографический очерк.]</p> <p><sup>56</sup> [Ярема Мария (1908–1958) – художница-абстракционистка, скульптор и сценограф; одна из основателей авангардной и ради-</p>

Времени  
должно существовать  
"Кафе Европа"...  
кого там только нет...»<sup>54</sup>

Возникает вопрос: неужели в июне 1990 года, когда проходила римская выставка Тадеуша Кантора (объекты, картины, в общей сложности более пятидесяти работ 1956–1990 гг.)<sup>55</sup>, художник еще не знал истинной даты смерти Мейерхольда? Несомненно, к тому моменту он уже прочитал статьи на эту тему, опубликованные и в Польше. Здесь возможны три варианта. Скорее всего, поэма-манифест «Кафе Европа» возникла двумя годами ранее, то есть в 1988 году – так же, как датированный рисунок под тем же названием. Другие два варианта – это либо датировка задним числом, либо обыкновенная рассеянность при условии, что в памяти отложился 1942 год, который ранее публично называли годом смерти Мейерхольда. Волнующее «Письмо Марии Яреме»<sup>56</sup>, помещенное в каталоге к ее выставке в Кшиштофорах в декабре 1988 года, Тадеуш Кантор завершил следующим образом:

«Прошу тебя,  
передай привет

Святым Революции:

Малевичу, Татлину, Поповой,  
Мейерхольду,

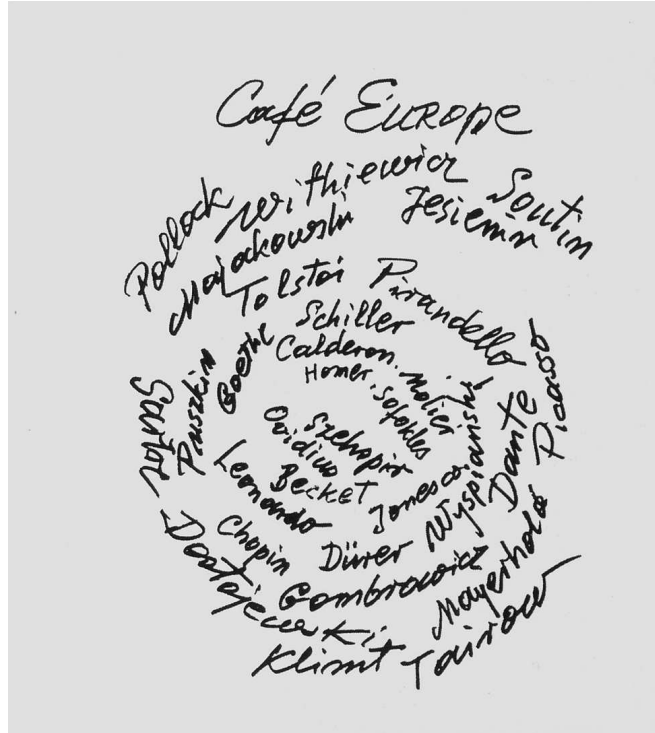
И нашим Благословенным:

Кобро, Вичиньскому, Юзефу, Хелене,  
ЙОНАШУ...

Я горжусь и тронут тем, что шел  
с тобой  
и с ними.

Порядочный отрезок пути!»<sup>57</sup>

Я не в состоянии понять причин, по которым издатель «Сочинений» изъясил из текста этот очень важный фрагмент, за исключением слов: «Я



горжусь и тронут тем, что шел с тобой // порядочный отрезок пути»<sup>58</sup>. Он не привел его также в тексте «От издателя», обозначив там лишь, что цитирует версию программы Театра Крико-2<sup>59</sup>.

Непосредственно Всеволод Мейерхольд появился в последнем спектакле Крико-2 – «Сегодня мой день рождения». Причем тогда Тадеуша Кантора интересовали уже не столько художественные открытия русского режиссера, сколько его легенда – жизнь, принесенная в жертву во имя верности своему искусству.

Первые показы спектакля «Сегодня мой день рождения» прошли через месяц после смерти Кантора, в январе 1991 года, во Франции: в Тулузе и Париже. В польской версии программки к спектаклю, подготовленной еще

Рисунок Тадеуша Кантора «Кафе Европа» 1988 года, помещенный в каталоге выставки в галерее «Spicchi dell'Est» в Риме (1990)

кальню левой «Краковской группы», сотрудничала с театрами Крико и Крико-2.]

<sup>57</sup> Цит. по: «Odra». 1989. № 5. С. 60. См.: Kantor Tadeusz. List do Marii Jaremy. Opracowała Anna Halczak // Didaskalia. Gazeta Teatralna. Grudzień 2009. № 94. Насчитывающая восемь страниц вкладки между сс. 16 и 17.

<sup>58</sup> Kantor Tadeusz. Pisma. T. 3. S. 313. [Кантор Тадеуш. Сочинения.]

<sup>59</sup> Ibid. S. 448.



*Pro настоящее*

лично режиссером<sup>60</sup>, содержится справка о Мейерхольде. Я приведу ее здесь целиком:

«Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940). Русский актер и режиссер, один из величайших творцов современного театра. Вначале актер в труппе Станиславского, позже основатель собственного театрального коллектива, в котором реализовывал свои радикальные идеи биомеханики и конструктивизма. Был инициатором ряда новых техник актерской игры, одновременно реформируя понятие сценического пространства через устранение иллюзии сценографии и замену ее Реальностью.

С 1936 года, после введения диктатуры соцреализма, преследовался, был лишен собственной труппы и впоследствии обвинен в измене родине. В 1940 году, после ареста, зверски убит НКВД»<sup>61</sup>.

Эта краткая биография, снабженная фотографией Мейерхольда на репетиции, если даже и не была написана самим Тадеушем Кантором, тем не менее должна была быть внимательно прочитана им и одобрена для печати. В ней содержатся канторовские формулировки (как хотя бы «Реальность», написанная с большой буквы), неразрывно связанные с его представлениями об искусстве.

На той же странице было опубликовано письмо «Председателю Совета Народных Комиссаров СССР Вячеславу Михайловичу Молотову», написанное «заключенным Всеволодом Мейерхольдом-Райхом» в Бутырской тюрьме в Москве 2 января 1940 года, ровно за месяц до расстрела. В нем содержатся описание хода пыток, отказ от данных ранее показаний

и мольба об освобождении. Этот текст читался по-русски через репродуктор («Е. Нирманом» – как написано в программке). Истязаемый Мейерхольд (в исполнении Анджея Велминьского) в спектакле был прежде всего «Автопортретом хозяина Бедной Комнатки Воображения», то есть Тадеуша Кантора. В «Путеводителе по спектаклю “Сегодня мой день рождения”» это пятый, предпоследний акт:

*«Тень и Уборщица стараются спешно привести квартиру в порядок. Но судя по всему тот кошмар оставил после себя какое-то эхо: в темном углу комнаты притаились три чудовищных ЭНКАВЭДЭШНИКА. Дорогие Отсутствующие в панике убегают. Автопортрет становится Жертвой Энкавэдэшников. Пол на центральной картине приготовлен к казни. Ужасная картина истязания надвигается на зрительный зал. По бокам Мария Ярема и Йонаш Штерн сопровождают жертву в эти тяжёлые минуты. Письмо Всеволода МЕЙЕРХОЛЬДА Председателю Совета Народных Комиссаров СССР Вячеславу Молотову. Теперь мы уже знаем, кто лежит на досках этой камеры смерти. Три Энкавэдэшника совершают убийство под ритм типичной русской мелодии. Из глубины появляется вереница персонажей: актеры Бедного Балаганчика.*

<sup>60</sup> См.: Pleśniarowicz Krzysztof. *Op. cit.* S. 272–273.

<sup>61</sup> Программка к спектаклю «Сегодня мой день рождения»: «Aujourd’hui c’est mon anniversaire». T. Kantor. *Théâtre Cricot 2*. [1991]. S. 22. Во французском издании программки этой справки нет.

## Европа и Россия

*Триумфальный танец – в честь Крико.*

*Мейерхольд – победитель!*

Уборщица торжественно сдвигает уже опустевшие рамы картины»<sup>62</sup>.

Мечислав Порембский так позже описал эту сцену в самом спектакле: «...и вот рамы картины движутся в сторону зрительного зала, около них возятся палачи в бурых остроконечных шапках еще времен большевистской гражданской войны и чрезвычайки. Их жертвой становится брошенный на доски пыток АВТОПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА, в то время как из магнитофона звучит на русском языке реальное<sup>63</sup> предсмертное письмо замученного НКВД Всеволода Мейерхольда – Вячеславу Молотову:

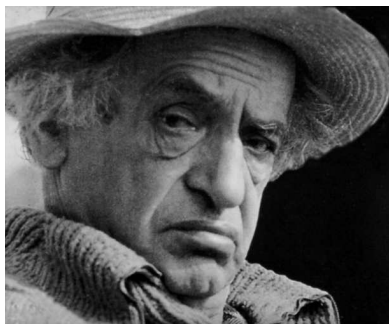
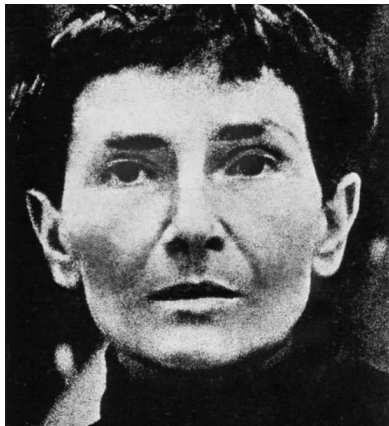
“И в следующие дни, когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-синим-желтым кровоподтекам снова били этим жгутом, и боль была такая, что казалось, что на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток (я кричал и плакал от боли). Меня били по спине этой резиной, меня били ПО ЛИЦУ размахами с высоты...

<...>

Я отказываюсь от своих показаний, так выбитых из меня, и умоляю Вас, главу Правительства, спасите меня, верните мне свободу.

Вс. Мейерхольд-Райх”<sup>64</sup>

Когда его убивали, шел 1940-й год. Тадеуш Кантор в оккупированном нацистами Кракове начинал первые репетиции в Подпольном театре. Самоидентификация со своим великим предшественником и его судьбой – потенциальной судьбой каждого независимого художника в нашем веке – здесь очевидна»<sup>65</sup>.



Репетиции спектакля «Сегодня мой день рождения» проходили в Кракове и Тулузе. Последняя из них состоялась накануне дня смерти Кантора, в пятницу 7 декабря 1990 года в отданном в его распоряжение конференц-зале центральной префектуры Кракова, на углу

Три фотографии из программки спектакля «Сегодня мой день рождения» Тадеуша Кантора (Театр Крико-2, 1991): Всеволод Мейерхольд, Мария Ярема (1908–1958), Йонаш Штерн (1904–1988)

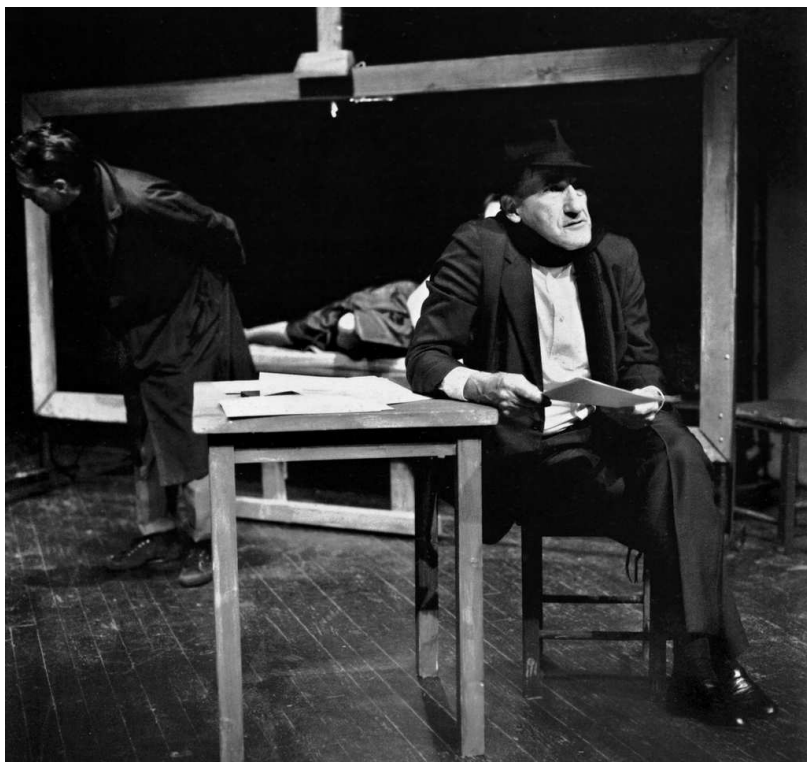
<sup>62</sup> Ibid. S. 16 i 18. На с. 18 программки читаем: «Путеводитель, подготовленный Дени Бабле, Мари Вейсьер и Людмилой Рыба на основе партитуры Режиссера».

<sup>63</sup> Ранее Йонаш Штерн, один из ближайших друзей художника из старой, еще довоенной «Краковской группы», рассказывал (это была магнитофонная запись подлинного рассказа Штерна), как он вырвался и сбежал из лагеря смерти, заполненного жертвами нацистов. См.: Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 191.

<sup>64</sup> Цит. по: Театральная жизнь. 1989. № 5. С. 3. Впервые это письмо целиком было опубликовано в газете «Советская культура» в феврале 1989 года.

<sup>65</sup> Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 192.

*Pro настоящее*



Т. Кантор и  
А. Велминьский на  
репетиции спектакля  
«Сегодня мой день  
рождения».  
Театр Крико-2, 1990

улиц Залеского и Грюнвальдской. По свидетельству Кшиштофа Плесняровича, именно в этот день «...он собирался – чуть ли не первый раз – отрепетировать новое произведение целиком. <...> Все составляющие зрелища были надлежащим образом определены, причем давно – в воображении, заметках и рисунках художника. В течение многонедельных репетиций <...> были проверены и закреплены идеи, персонажи, мелодии, театральные механизмы, последовательность фаз действия... Только теперь должен был наступить самый главный этап – конструирование целого. А значит, по-канторовски неизбежное разрушение и строительство с самого начала, дабы подчинить все

элементы спектакля пульсации изменчивых ритмов и напряжения»<sup>66</sup>.

Краковские репетиции спектакля «Сегодня мой день рождения» задокументировала «Крикоотека», заказавшая фильм Анджею Сапии. Из отснятого материала, занявшего семнадцать трехчасовых кассет, он смонтировал для телевидения часовой фильм под названием «Репетиции, только репетиции...» В нем можно увидеть в том числе очередные репетиции сцены с Всеволодом Мейерхольдом: с момента, когда у художника появилось ее видение. Тадеуш Кантор долго искал этого персонажа. Среди людей, названных им (в списке актеров, занятых в спектакле) «Друзьями», уже были Мария Ярема и Йонаш Штерн. «Только

<sup>66</sup> Plesniarowicz Krzysztof. *Op. cit.* S. 272–273.

третьего мне не хватает, такого же покойника», – говорил он. Но когда сцена с Мейерхольдом была уже намечена, на одной из репетиций он кричал актерам: «Вы несете его, как Христа. Медленно. Обстоятельно. Lentement. Précisément». И еще тогда же: «Это наша позиция. Это дань театра Крико-2 театру Мейерхольда».

Репетиции в Тулузе и Кракове описала также Шанталь Мейер-Плантюро, посвятившая сцене с Мейерхольдом много места и внимания<sup>67</sup>. Благодаря этим материалам мы достаточно точно представляем, как выглядели репетиции последнего спектакля Тадеуша Кантора.

Превращение Мейерхольда в персонажа спектакля было равнозначно выбору традиции. А совершаемые Кантором выборы традиций являлись не только осознанными, но также глубоко мотивированными его позицией как художника и поэту – по его же определению – «обязывающими». Не подлежит сомнению, Мейерхольд стал для него одним из личных примеров. В период репетиций спектакля «Сегодня мой день рождения» художник назвал его одним из величайших представителей театрального авангарда первой половины XX века. И сказал также: «Он был моим идолом <...>. Мейерхольд был вовлечен в авангард, он всегда рисковал. <...> Мейерхольда, как и Стшеминьского, я кладу на алтарь конструктивизма, но не повторяю его. <...> Я часто упоминал самодевулюющий театр, который провозгласил Мейерхольд. Эту идею я наследую и продолжаю, и даже утверждаю, что с большим успехом, чем Мейерхольд <...>. Возможно, у Мейерхольда не было условий,

чтобы реализовать автономный театр <...>»<sup>68</sup>.

Не случайно это был Мейерхольд – «святой мученик». Ведь Тадеуш Кантор многократно говорил о том, что искусство требует жертвы, и сам был склонен считать себя таковой. Поэтому слово «Жертва» (написанное с большой буквы), несомненно, появляется умышленно в «Путеводителе по спектаклю “Сегодня мой день рождения”» в сцене с Мейерхольдом. Напомним: «Автопортрет становится Жертвой бешеных Энкавэдэшников».

Таким образом, Всеволод Мейерхольд становился до некоторой степени двойником самого Кантора. И наоборот: актер, появившийся в спектакле в качестве Автопортрета Тадеуша Кантора (Анджей Велминьский), преобразался на глазах зрителей в растерзанного Мейерхольда-мученика.

Трудно при этом не заметить, что в спектакле «Сегодня мой день рождения» образ Мейерхольда был сведен к стереотипу замученного и в итоге распятого властью художника<sup>69</sup>. Стереотипизация служила здесь способу трансформации исторического события в мифологическое измерение: в спектакле совершалось своеобразное «освящение» Мейерхольда.

Источником знаний Тадеуша Кантора в этом случае без сомнения были статьи, пролившие свет на обстоятельства заключения, а позже следствия и расстрела великого режиссера, которые были опубликованы сначала в советской прессе эпохи перестройки, а после в польских переводах на страницах «Диалога» и других журналов<sup>70</sup>. Как раз в тот период, когда они начали появляться в польской

<sup>67</sup> Meyer-Plantureux Chantal. *Répétitions ultimes pour «Aujourd'hui c'est mon anniversaire» // Alternatives théâtrales. Académie Expérimentale des Théâtres. Mars 1998. Nr 52–54 («Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson»). Cahier réalisé sous la direction de Georges Banu). S. 28–31. [Мейер-Плантюро Шанталь. Последние репетиции спектакля «Сегодня мой день рождения».]*

<sup>68</sup> Цит. по: Skiba-Lickel Aldona. *Aktor według Meyerholda. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1995. S. 24 i 26. [Скиба-Ликель Альдона. Актер в понимании Мейерхольда.]*

<sup>69</sup> О стереотипах в театре Кантора. См.: Порембский Мечислав. *Польский поминальный обряд // Вопросы театра. 2008. № 1–2. С. 286–300. Перевод Натальи Казьминой.*

<sup>70</sup> См.: Archiwum Meyerholda. *Ostatnie lata życia wielkiego radzieckiego reżysera – Losy jego zbiorów. [Архив Мейерхольда. Последние годы жизни великого советского режиссера – Судьбы его собраний.] На основе статьи Константина Рудницкого «Крах театра» // Przekrój. 3.VII.1988. № 2247. S. 8–9. Впервые напечатано: Огонек. 1988. № 22; Waksberg Arkadij. *Procesy [Ваксберг Аркадий. Процессы. Пер. на польский Катажины Осиньской] // Dialog. 1988. № 10. S. 97–109; Kierżencew Platon. *Obscy teatr [Керженцев Платон. Чужой театр. Пер. на польский и послесловие Ежи Кенига] // Dialog. 1988. № 10. S. 110–113; Walentej Maria. *Meyerhold: trzeba to opowiedzieć [Валентей Мария. Мейерхольд: должна сказать. Пер. на польский Анджея Ваната] // Dialog. 1989. № 10. S. 87–93. Walentej Maria. *Dokumenty: śledztwo i wyrok [Валентей Мария. Документы: следствие и приговор] S. 94–97; Riazski Boris. *Jak przebiegała rehabilitacja Meyerholda? [Рязский Борис. Как шла реабилитация. Пер. на польский Анджея Ваната] // Dialog. 1989. № 10. S. 98–105.******

*Pro настоящее*

прессе, в «Крикотеке» состоялась встреча Тадеуша Кантора с представителями Министерства культуры СССР. Вот знаменательный фрагмент его речи: «Я закончил Академию изящных искусств в 1939 году, перед началом войны. Будучи студентом Академии, я находился под влиянием русского конструктивизма. Я наизусть знаю все произведения Малевича, Владимира Татлина, Александры Экстер, Александра Веснина и так далее. Если говорить о театре, то я знаю его наизусть, но только по книгам... Во время войны я начал учить русский, у меня было несколько книг на русском языке. В свою очередь, в библиотеке Академии изящных искусств были немецкие книги по русскому искусству. Важнейшей из них является «Русский театр» Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера<sup>71</sup>. Я знал ее на память. Для меня Всеволод Мейерхольд – это величайший герой Советского Союза... Когда мне позвонил наш министр культуры и искусства [Александр Кравчук. – *Прим. авт.*] и сказал, что Театр Крико-2 приглашают в Москву, я ответил, что приму приглашение с одним условием. Когда я окажусь в Москве, то хочу – как это принято в католической религии – проползти на коленях, правда, не к могиле Мейерхольда, поскольку ее нет, но туда, где находится макет к его спектаклю “Великодушный рогоносец” Кроммелинка с декорациями Любови Поповой. Этот макет существует, правда? Кравчук расхохотался: “Конечно, Вы не поползете на коленях”. На что я сказал: “Да-да. К этому великому герою, одному из величайших художников в мире я буду

идти на коленях”. Таково мое отношение к русскому искусству»<sup>72</sup>.

**6**

Можно также указать на определенные сходства (и одновременно на различия) между Тадеушем Кантором и Всеволодом Мейерхольдом. Они заставляют задуматься, тем более что здесь не могло быть и речи о каком-либо непосредственном воздействии или «влиянии». Вот некоторые из них:

– оба были создателями собственных коллективов и собственных театров. Неслучайно Тадеуш Кантор подчеркивал, что Мейерхольд «был основателем собственного театрального коллектива, в котором реализовывал свои радикальные идеи». Косвенно он говорил здесь и о себе;

– радикализм и крайний индивидуализм позиции. В то же время отрицание того, что художник наблюдал в искусстве и в жизни. Одиночество художника: истинные революции в искусстве одиноки. Стремление к единству искусства и жизни. Кантор говорил, – как когда-то Мейерхольд – что готов умереть за свои идеи, а художник, который не способен на это, попросту ничего не стоит. Следствием такой позиции явилось то, что отношения обоих художников с властями, прессой, артистической средой, а часто и с ближайшими коллегами, не были простыми. Акцентирование внимания на индивидуальность, своего рода «угловатость» часто вызывали множество конфликтов. Оба имели большой кредит доверия от знатоков и приверженцев нового искусства, в то время как критика и обыкновенная публика реагировали по-разному: от отрицания до энтузиазма;

<sup>71</sup> Тадеуш Кантор часто говорил об интересовавшей его книге, позаимствованной у Кароля Фрыча. По информации Отдела каталога Центральной национальной библиотеки в Варшаве, на данный момент в польских публичных библиотеках нет ни одного экземпляра этой книги.

<sup>72</sup> Приводится по машинописи, хранящейся в архивах «Крикотеки»: «Встреча Тадеуша Кантора с представителями Министерства культуры СССР, 4 августа 1988. Магнитофонная запись № IV/001774». С. 2–3.

## Европа и Россия

– радикализм и даже «фанатизм» в реализации избранного пути. Они заражали им своих коллег;

– театр – искусство самодовлеющее, со всеми вытекающими из этого последствиями. Создателем спектакля является режиссер – «художник театра». Режиссура затрагивала не только актеров, но также и зрителей. Это была сознательная игра со зрителем, просчитанное воздействие на его эмоции;

– решительный и последовательный антипсихологизм. Фантазийная, искусственная актерская игра. Конструкция и точность жестов, действий, поступков;

– знаковость театрального искусства. «Конструктивные формы», а не «органические»;

– обращение к «Балаганчику», как Тадеуш Кантор называл свой Театр Крико-2. Именно Всеволод Мейерхольд первым поставил (три раза) «Балаганчик» Александра Блока, а спектакль 1906 года был одним из его крупнейших художественных триумфов. Кантор, еще будучи студентом Академии изящных искусств в тридцатые годы, переводил символистскую драму Блока вместе со своей возлюбленной Вандой Бачиньской (впоследствии она стала сотрудничать с польским эмигрантским театром в Лондоне и вышла замуж за выдающегося сценографа Тадеуша Орловича). Фигура Автора из «Балаганчика» отсылала также к роли и функции, которую Кантор выполнял в своих спектаклях как их творец-автор;

– двойник-дублер в образе манекена. Двойники, отражения, удвоения, умножения. Известно, что Мейерхольд использовал этот прием как минимум дважды: в «Маскараде» (1917) и «Ревизоре»

(1926), в свою очередь Кантор – начиная с «Умершего класса» – превратил его в идейно-композиционную основу своих спектаклей;

– восхищение и вдохновение комедией дель арте. Это в сущности был театр масок. Но в то же время нечто большее: Мейерхольд и Кантор создали образ старого клоуна, звезда которого угасает. В нем проявились болезненное шутство, грустная клоунада, характерные для искусства XX века;

– восхищение цирковым искусством;

– «реальность» / Реальность в канторовском значении. Кантор о Мейерхольде: «реформируя понятие сценического пространства через устранение иллюзорности сценографии и замену ее Реальностью»;

– они совершили принципиальную трансформацию театрального пространства: оба оставили нереализованные (по разным причинам) архитектурные проекты своих театров, в обоих случаях апеллирующие к древнегреческому театру;

– оба совершали путешествия к истокам, часто одним и тем же, хотя, естественно, интерпретировали их по-разному: к античности, ярмарочному театру, комедии масок, кабаре, символизму, авангардному искусству, опыту маленьких театриков;

– они были практиками высшего класса, эксперименты которых, будучи выведены из сферы театра, оказались важны для всего искусства XX века в целом. При этом каждый из них был художником-идеологом, создателем собственной идеи театра.

Вместо подведения итогов приведу здесь слова Тадеуша Кантора, произнесенные в актовом зале

*Pro настоящее*

Ягеллонского университета во время симпозиума под названием «Искусство и свобода» в апреле 1990 года: «Нужно говорить о театре, о живописи, о литературе одновременно. Мы очень хорошо знаем из истории примеры того, как режиссеры, якобы открывавшие новые горизонты театра, вообще ничего не знали о живописи. А ведь в сущности весь театральный авангард XX века был неразрывно связан с визуальными искусствами. Мейерхольд сам рисовал элементы декораций. Его друзьями были крупнейшие русские художники. И крупнейшие поэты»<sup>73</sup>.

Симпозиум был посвящен Тадеушу Кантору и организован по случаю его семьдесят пятого дня рождения.

Вероятно, это рискованная гипотеза, однако я осмелюсь ее высказать: мы имеем дело с удивительным родством личностей двух художников. Всеволод Мейерхольд и Тадеуш Кантор жили в разное время, в разных странах и в совершенно разных условиях. Они создавали разные театры и интересовались в искусстве разными вещами. Но несмотря на это, во многом были поразительно похожи друг на друга. Во всем театре XX века Кантор является, скорее всего, самым творческим продолжателем традиции Мейерхольда, так же как Гротовского можно считать наиболее творческим продолжателем традиции Станиславского. Это их объединяло и разделяло, в этом они были похожи и совершенно различны.

**7**

Пришла пора сделать выводы. Все три режиссера оставили яркий след в театре двадцатого века. Это

относится не только к Гротовскому и Кантору, положение которых в пантеоне мирового театрального искусства не подлежит сомнению, но также к менее известному, чем они, Ежи Яроцкому, режиссеру и педагогу, значение которого для польского театра трудно переоценить. Ни один из них не был эпигоном Мейерхольда и не подражал его приемам. Совсем наоборот: это были три совершенно разных творческих пути и три абсолютно разные встречи с его традицией. Каждый из художников вел с ней собственный диалог.

Гротовский обращался к ней – впрочем, как и к любой другой, живой для него традиции – в соответствии с характерной для его творчества «диалектикой апофеоза и святотатства» (выражение, использованное Тадеушем Кудлинским<sup>74</sup>). Таким образом, это была своего рода полемика с Мейерхольдом. Может быть, проще всего показать это на примере пространственных решений. С одной стороны, у Гротовского на месте декораций или сценографии возникла театральная архитектура (как и в постановках Мейерхольда двадцатых и тридцатых годов), и в сотрудничестве с архитектором Ежи Гуравским для очередного спектакля вводились разные решения, подчеркивающие каждый раз новые отношения между актером и зрителем. Однако с другой стороны, в Театре-Лаборатории пытались воздействовать на каждого зрителя индивидуально и никогда не обращались к массовой аудитории (совершенно иначе, чем у русского режиссера). Именно отсюда возникали маленькие, рассчитанные максимум на несколько десятков человек «сцено-залы» в

<sup>73</sup> *Hommage à Tadeusz Kantor. Pod red. Krzysztofa Pleśniarowicza. Kraków, 1999. S. 121: Interwencje Kantora (kwiecień 1990). [Подношение Тадеушу Кантору.]*

<sup>74</sup> *[Кудлинский Тадеуш (1898–1990) – театральный критик, прозаик; оставил богатый архив, касающийся театральной жизни в Польше.]*

спектаклях Гротовского<sup>75</sup>. Впрочем, стоит привести высказывание Гуравского, который следующим образом обосновывал свой радикальный отказ от функционализма, теснее всего – по его убеждению – связанного с конструктивизмом, который практиковал Мейерхольд в постреволюционный период:

«...функционализм связан с передвижением строго математическим, некоей системой чистоты функций, свойственной архитектуре. В то время как те вещи, о которых говорю я, не функциональны, а интуитивны. Они должны быть чистыми не в плане функций, а в плане ассоциаций.

Речь не идет ни о легкости перемещения актеров и зрителей, ни о хорошей видимости. Это вопросы второстепенные. В некоторых наших спектаклях в определенных местах было просто плохо видно, но это не имело значения, поскольку человек находился как бы в центре событий. <...> Функционализм связан именно с проектами Мейерхольда, Гропиуса, которые заботились, например, о подборе надлежащего уклона зрительного зала, чтобы обеспечить хорошую видимость с любого места. А ведь дело не в этом»<sup>76</sup>.

Но что значило для Гротовского быть в центре событий? Итак, речь шла о том, чтобы через спектакль и благодаря спектаклю установить «контакт с основными архетипами нашей духовной жизни»<sup>77</sup>, как определил это Джозеф Кэмпбелл. Это и есть театр как проводник – по Питеру Бруку, у которого Гротовский перенял этот термин<sup>78</sup>. Еще в начале шестидесятых в Ополе он шел в этом направлении, к некой «вертикальности», чтобы в девяностые

годы достичь вершины развития в рамках Рабочего центра Ежи Гротовского, действующего с 1985 года в Понтедере.

В свою очередь, Ежи Яроцкий на протяжении более пятидесяти лет создает собственный театр, сотрудничая с репертуарными театрами (такими, как Старый Театр в Кракове, в котором также ставил свои ранние спектакли Гротовский, а Тадеуш Кантор работал сценографом), где практикует различные пространственные решения.

Как и Мейерхольд, создатель Крико-2 оставил нереализованный проект нового здания для своего будущего театра<sup>79</sup>. В марте 1979 года в Студенческом клубе «Стодола» в Варшаве во время симпозиума «Конструктивизм в театре» Кантор обратился к этой проблематике в форме – как обычно, у него – очень личной. Ту его лекцию надо было бы привести здесь едва ли не целиком. Тем не менее я обращусь только к нескольким фрагментам высказывания художника, чтобы показать тот диалог с конструктивизмом, который он вел в своем творчестве:

«Я принадлежу поколению второго или даже третьего авангарда, являюсь посредником между ушедшим и сегодняшним временем. В 1944 году я понимал конструктивизм иначе, отвергал его вместе со всей нашей группой – причем абсолютно сознательно, вместе с очень известным сегодня теоретиком, профессором Порембским – по совершенно другим причинам и ради совершенно других целей. <...>

Конструктивизм – для меня – это определенная система, которая была сконструирована искусственно, где ты лишен права на какую-либо имитацию. Это очень важно,

<sup>75</sup> См.: Osiński Zbigniew. «Teatr przestrzeni» Jerzego Grotowskiego i Jerzego Gurawskiego // Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. S. 111–156 [Осинский Збигнев. «Театр пространства» Ежи Гротовского и Ежи Гуравского]; Jestem architektem rzeczy nieprawdopodobnych. Z Jerzym Gurawskim rozmawiali Ewa Obrębowska-Piasecka, Andrzej Niziolek // Kronika Miasta Poznania. 1998. № 1. S. 246–268 [«Я архитектор невероятных вещей»; «Я только творю пространство, którą używają ludzie». Katalog wystawy «Jerzy Gurawski. Doktor przestrzeni teatralnej», zorganizowanej w ramach X Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta 2000. Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 28.VI.2000. [«Я лишь создаю пространство, которое используют люди». Каталог выставки «Ежи Гуравский. Доктор театрального пространства».]

<sup>76</sup> O Grotowskim. Z Jerzym Gurawskim rozmawiała Monika Kuc // Kultura. 30.III.1988. № 13. S. 13. [О Гротовском. С Ежи Гуравским беседовала Моника Куц.]

<sup>77</sup> Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem. Opracowała Betty Sue Flowers. Przełożył Ireneusz Kania. Kraków, 1994. S. 157. [Мощество мифа. Беседы Билла Моерса с Джозефом Кэмпбеллом.]

<sup>78</sup> См.: Grotowski Jerzy. Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu. Autoryzowany przekład z języka hiszpańskiego Magda Złotowska // Notatnik Teatralny. Zima 1992. № 4. S. 31–43. [Гротовский Ежи. От театральной труппы к искусству как механизму.]

<sup>79</sup> Этот проект находится в архиве Центра документации искусства Тадеуша Кантора «Крикотека» в Кракове.



*Pro настоящее*

поскольку конструктивизм – и об этом писали Малевич, наш Стшешиньский, Мондриан – отвергает всякое копирование действительности, всякую репродукцию. Скажем это еще более вульгарно – отвергает всякую имитацию. Возникает нечто, что не является отражением окружающего мира, что находится рядом с внешним миром, что было сконструировано. Это и есть конструктивизм. <...> Конструктивистская декорация создавала организм. Пронашко всегда говорил: “Декорация – это организм”. Что такое организм? Это значит, что это не архитектура. Но состоит из определенных частей, которые напоминают анатомию человека.

Если мы возьмем в качестве примера типичную конструктивистскую декорацию – причем одну из первых – Любови Поповой к “Великодушному рогоносцу” Фернана Кроммелинка, то можем увидеть, что все эти лестницы, вращающиеся колеса напоминают организм какого-нибудь мастодонта. Они “сконструированы” особо, поскольку образцом эстетической ценности стали строительные леса. Эта выстроенная конструкция является организмом, и все элементы, все компоненты в конструктивистском театре есть часть организма, они автономны. <...>

Если элемент декорации что-то иллюстрирует, то есть отсылает к действительности, которая находится за пределами произведения, это не конструктивизм. Конструктивизм не подражает ничему. Не имитирует никакой действительности, существующей вне театра. Это просто функциональный организм. Он не только служит. Он является организмом,

поскольку конструктивистская декорация – это актер. Он играет, в его мир включен актер. Значит, актер должен войти в декорации, стать их частью – и это конструктивизм. Так, например, Пронашко говорил мне: “Если Вы будете делать двери или окно в комнате, пусть это будет не окно и не дверь, а лишь форма, которая является частью организма этого единства”. Все элементы – форма, движение, пространство, звук, свет – должны существовать на равных правах с актером»<sup>80</sup>.

Далее художник представляет свою интерпретацию конструктивизма – полемическую по отношению к взглядам, декларируемым обычно самими конструктивистами, – подчеркивая своеобразие своего собственного пути в театре:

«Если бы я изначально не был верен духу конструктивистского движения, то никогда бы не создал театра Информель. Я бы делал бессмыслицу, как происходит в массе сегодняшних псевдоавангардных театров. Я утверждаю, что мой театр Информель построен на тех же принципах, что и конструктивизм <...>. Только шел он в совершенно другом направлении. Все это месиво, бесформенная материя, которая, чтобы начать существовать, требует проделать над собой множество операций, таких как: жестокость, насилие, шок, смятие, обесмысливание, рассредоточение, деструкция, – все они должны совершаться с необыкновенной интеллектуальной точностью, потому что в противном случае действительно выйдет бессмыслица. <...>

Весь конструктивизм в лучших его проявлениях был в сущности безумно метафизическим. И если

<sup>80</sup> Sympozjum «Konstruktywizm w teatrze». Warszawa, Klub «Stodoła», marzec 1979.

## Европа и Россия

он уцелел – а он уцелел – то сегодня у него нет для нас рационалистических ценностей. Я считаю, что он обладает ценностями метафизическими. Малевич, Татлин, наш Стшеминьский с его унизмом. Боже мой, да ведь континуум, который он предлагает, – это чистая метафизика. <...> Ведь Стшеминьский пришел к тому, о чем говорится: *le néant*, пустота. Все эти их официальные заявления, которые были записаны, сегодня имеют для нас иное значение. Когда несколько недель назад я рассматривал картину Малевича “Белый квадрат на белом фоне”, то смотрел на нее так, как если бы это была картина великого метафизика Рембрандта. Великий метафизик, а никакой не рационалист. <...> Мне кажется, что каждое художественное высказывание иррационально и метафизично. <...> Конструктивисты считали, что они однозначны. Неправда! Они настолько многозначны, что под конструкции Татлина можно подложить, собственно говоря, очень много интенций, очень много экспликаций. И это делает время. Каждая эпоха по-своему интерпретирует произведение искусства. <...>

Конструктивизм всегда хочет строить. И он всегда строится из прочных материалов. В то время как я, скорее, сторонник противоположного направления, то есть деструктивизма (что не уничтожительно), информеля, материи, грязи, стихийных внешних порывов, подсознания и т.д. Все это, возможно, где-то там происходит из сюрреализма, но скорее, из искусства информеля... И творческий процесс начинает расти. Конечно, его нужно выстраивать. Здесь снова встает вопрос построения.

Построения чего? Выстраивания мусора, кала, самых ужасных вещей, но это должно строиться. Если это не выстраивается, все заканчивается бессмыслицей. <...> Оно должно строиться, потому что, в конце концов, искусство – это некая конструкция. Если хочешь конструировать деконструкцию, разложение, это нужно делать очень добросовестно. <...>

Поскольку я последователь собственной идеи амбалажа, то считаю, что произведение искусства должно быть скрыто, между ним и зрителями не должно быть никакой коммуникации. Довольно уже этого потребления, этой коммуникации, которая была очень хороша и безумно эффективна поначалу. Общественная ситуация дошла, однако, до того, что сегодня произведение искусства потребляется как отличный обед. А с другой стороны, его вообще не потребляют. <...> Меня спрашивали, например, поддается ли потреблению “Умерший класс”? Никогда в жизни! <...> Я говорю зрителям: “Вы потеряли право на существование как потребители, вы потеряли право на существование как зрители”. Потому что произведение искусства невозможно понять. Нельзя понять произведение искусства! Оно существует для того, чтобы быть непонятым. Это мое кредо, от которого я не отрекись до конца жизни. Произведение искусства не для того существует, чтобы быть понятным! Впрочем, его и не нужно понимать. Это те принципы, которые являются антиконструктивистскими. Можно находиться только в тени произведения искусства. Достаточно того, что ты находишься в тени произведения искусства, и это огромная привилегия...»<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> *Ibid.*

*Pro настоящее*

И под конец – своего рода итог диалога художника с конструктивизмом, диалога, который пронизывает все его творчество: «Существуют огромные различия между конструктивизмом и неконструктивизмом. Назовем это так, потому что я не знаю, как назвать эту другую сторону. Но это не означает, что из конструктивизма следует многое черпать, поскольку конструктивизм, несомненно, был неким уроком»<sup>82</sup>.

Остается еще один вопрос: были «сеанс смерти», как сам Тадеуш Кантор назвал «Умерший класс», вдохновлен (среди прочего) финальной сценой мейерхольдовского «Ревизора», в которой на выдвинутой платформе перед зрителями представляли манекены, имитировавшие актеров, игравших в спектакле? Бронислав Домбровский – тридцатилетний тогда актер и режиссер городских театров во Львове под руководством Вильяма Хожицы, – который видел спектакль Мейерхольда на II Театральном фестивале в Москве в сентябре 1934 года, так описал эту сцену в одном из циклов статей, опубликованных на страницах львовской «Хвилы»:

«Из-за экрана в зал под музыку вбегают цепочкой молодежь, покидающая сцену. Экран поднимается, и вот мы видим замерший неподвижно весь ансамбль спектакля. Чудовищные, перекошенные лица и стеклянные глаза смотрят в зрительный зал. Это знаменитая немая сцена из «Ревизора». Однако изумление зрителя превращается в настоящий испуг. Неужели актеров загнипнотизировали? Возможно ли столько времени продержаться без движения? И только по прошествии некоторого

времени мы осознаем, что перед нами стоят уже не актеры. Это феноменально подражающие живым персонажам восковые куклы, точно загримированные под актеров, ужасные в своей мертвенности. Трагикомический, гротескный паноптикум царской России.

Свет на сцене гаснет – музей восковых фигур в своих позах выглядит теперь лишь уродливо и смешно. Зрители молча покидают зал»<sup>83</sup>.

Хенрик Шлетыньский, который смотрел «Ревизора» вместе с Брониславом Домбровским, добавляет: «Впечатление настолько потрясающее, что на минуту зал погружается в полную тишину. Потом взрывается буря аплодисментов. Мейерхольд так уверен в этом впечатлении, что велит актерам идти и кланяться, причем каждый актер стоит рядом со своей куклой»<sup>84</sup>.

И еще одна цитата того времени. На этот раз из статьи «100 лет “Ревизора” в России» Бронислава Домбровского. Она была напечатана во львовском еженедельнике «Нове Часы» более чем через год после московского фестиваля – таким образом, оценка произведена уже с определенной дистанции, а также в контексте театральной традиции пьесы Гоголя в России:

«Возможно, глубже всего сердце и внутренности этого шедевра вскрыл своим холодным, резким прожектором Всеволод Мейерхольд. <...> о спектакле Мейерхольда написаны тысячи статей, вокруг него велись ожесточенные бои, еще более ожесточенные, чем те, что сопровождали рождение “Ревизора”. Кто-то злобно назвал этот спектакль – пьесой Гогольхольда. Злобно, но метко,

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Dąbrowski Bronisław. *Martwe panoptikum carskiej Rosji w rewolucyjnym «Rewizorze» Meyerholda. Obrazki z Festiwalu w Moskwie // Chwila (wyd. wieczorne)*. 3.X.1934. № 25. S. 6. [Домбровский Бронислав. Мертвый паноптикум царской России в революционном «Ревизоре» Мейерхольда. Картинки с фестиваля в Москве.]

<sup>84</sup> Was. G. *Tragedia Gogola... «Rewizor»*. Wrażenia reżysera łódzkiego z teatrów moskiewskich // *Głos Poranny*. 11.X.1934. № 281. S. 6.

<sup>85</sup> Dąbrowski Bronisław. *Sto lat «Rewizora» w Rosji // Nowe Czasy*. 15.XI.1935. № 31. S. 4.

<sup>86</sup> См.: Dąbrowski Bronisław. *Biomechanika Meyerholda // Gazeta Artystów*. 13.X.1934. № 7. S. 1; Dąbrowski Bronisław. *Stanisławski, Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Wrażenia z Festiwalu Teatralnego w Moskwie // Tygodnik Artystów*. 12.I.1935. № 9. S. 1.

<sup>87</sup> Dąbrowski Bronisław. *Biomechanika Meyerholda*.

<sup>88</sup> В сталинский период они открасились от своих «грехов молодости». Приведу фрагменты статьи Бронислава Домбровского, директора Театра Польского в Варшаве (с 15.09.1950 по 13.01.1955): «В течение двухнедельного визита мы видели четырнадцать спектаклей <...> В числе них – работы Мейерхольда и Таирова. <...> Сегодня мы знаем, что те формалистические эксперименты в Советском Союзе давно увяли и миновали, и что социалистический реализм безоговорочно воцарился на всех сценах. <...> Сегодня, когда мы вспоминаем эксцентрические и формалистические эксперименты, так называемую мейерхольдовскую биомеханику и театрально-условные маскарады в театре Таирова – реализм театра Станиславского кажется нам все ближе, убедительнее, и мы не думаем о нем как о сценической иллюзии. <...> Формалистические эксперименты утончили во мраке истории, а в

поскольку инсценировка была гениальным сплавом двух талантов, автора и режиссера. “Ревизора” знают в России наизусть, одетого в тысячу костюмов; теперь на него смотрят, как на макабрический кабинет восковых фигур, которые, к слову, в театре Мейерхольда предстают в немой финальной сцене вместо живых актеров.

Из искривленных, уставившихся вдаль стеклянными глазами лиц выглядывает – смерть. Так заканчивается спектакль. Загорается свет. Приходят простые рабочие и снимают с манекенов парики и костюмы, отделанные галуном»<sup>85</sup>.

Кантор, очевидно, читал эти и другие тексты о спектаклях Мейерхольда, самом режиссере и его биомеханике. В те годы их вышло не так уж мало, причем некоторые из них были опубликованы в печатных органах авангарда<sup>86</sup> и, следовательно, читались профессорами и студентами краковской Академии изящных искусств, а после наверняка горячо обсуждались. Из статьи Бронислава Домбровского «Биомеханика Мейерхольда», помещенной в краковском еженедельнике «Газета Артыстув», студенту Академии мог врезаться в память и такой фрагмент: «Мы на спектакле “Ревизор”. Скромный зал рабочего клуба, в котором временно располагается театр Мейерхольда, поначалу удивляет своей простотой участника фестиваля, уже привыкшего в Москве к великолепно оснащенным современным театрам»<sup>87</sup>.

Это удивительно близко поздравным пристрастиям создателя «Умершего класса» к бедным пространствам, порой даже провокационно дешевым, как можно более далеким от академических театральных зданий.


Впрочем, в то время многие читали статьи о Мейерхольде. Самой большой и до сих пор необъяснимой тайной Тадеуша Кантора остается то, что только он по прошествии многих лет, вдохновляясь этой традицией, создал театральный шедевр – «Умерший класс» в Театре Крико-2. Это не удалось больше никому другому, в том числе и тем очевидцам, которым выпал шанс увидеть мейерхольдовскую постановку «Ревизора», а потом писать о ней яркие тексты<sup>88</sup>. Кантор не видел ни одного спектакля Мейерхольда, знал их по косвенным свидетельствам: описаниям в прессе, фотографиям и устным рассказам непосредственных очевидцев<sup>89</sup>. Но именно он является создателем одного из величайших произведений мирового театрального искусства XX века.

Для польских режиссеров молодого и среднего поколений Мейерхольд – лишь одно из великих имен в истории театра. Его открытия, когда-то произведшие революцию в театральном искусстве и художественном сознании, кажутся им чем-то уже давно очевидным. Удивляет и то, что биомеханика совершенно отсутствует в системе обучения польских актеров.

В конце необходимо отметить, что тексты Мейерхольда читают сегодня в Польше, наверное, только некоторые историки театра. Помимо определенного количества статей в специальных журналах, на практике доступным прежде всего исследователям, можно также прочитать опубликованный в 1987 году в известной серии «Теории современного театра» под редакцией Констанция Пузыны первый том сочинений

свете современной эпохи остались лишь прочные реалистические памятники мхатовских постановок» (Dąbrowski Bronisław. Dwa spotkania // Teatr. 1–15.XI.1953. № 21. S. 5–6 [Домбровский Бронислав. Две встречи]). Однако после Октября 1956 г. Домбровский писал о Мейерхольде снова с высочайшим признанием. См., например, статью: Wspomnienia o teatrze sowieckim. Obrazy z Festiwalu w Moskwie w 1934 r. // Teatr. 1–15.I.1957. № 1. S. 13–18 [Воспоминания о советском театре. Картинки с фестиваля в Москве в 1934 г.]. В книге, изданной в 1977 г., он утверждает: «Прошло уже больше тридцати с лишним лет с момента трагической смерти великого реформатора сценического искусства, но у меня постоянно возникает впечатление, что его тень блуждает за кулисами современного театра, и что после его творческих экспериментов nihil novi sub sole» (Dąbrowski Bronisław. Na deskach świat oznaczających. Kraków, 1977. S. 116. [Домбровский Бронислав. На подмостках, означающих мир.] См. также: Szletyński Henryk. I Festiwal Teatralny w Moskwie // Teatr. 16–30.XI.1972. № 22. S. 4–5. Przedruk w: Szletyński Henryk. Szkice o teatrze. Warszawa, 1979. S. 278–288 [Шлетьньский Генрик. I Театральный фестиваль в Москве]).

<sup>89</sup> Как в тридцатые годы, так и позже Кантор слушал рассказы непосредственных зрителей «Ревизора» в постановке Мейерхольда, в том числе Бронислава Домбровского (режиссера, актера, многолетнего директора Театра имени Юлиуша Словацкого в Кракове) и Владислава Юзефа Добровольского (режиссера, актера, одного из основателей Театра художников Крико и других авангардных краковских театров).

Pro настоящее		
<p>«До революции (1905–1917)»<sup>90</sup>. Второго тома «Революция и театр (1917–1937)», который анонсировался еще тогда, мы по-прежнему безрезультатно ждем. Шестью годами ранее благодаря Государственному издательскому институту («Państwowy Instytut Wydawniczy») вышел сборник воспоминаний из опубликованного в 1967 году в Москве пространного тома «Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний»<sup>91</sup>, а в 1988 году то же самое издательство выпустило внушительный том «Переписка Всеволода Мейерхольда. 1896–1939»<sup>92</sup>.</p> <p>Если говорить об аналитических работах, то по-прежнему не утратила своего значения «Эволюция театра Мейерхольда» Витольда Вандурского 1925 года. Более новых публикаций польских авторов, целостно исследующих творчество русского режиссера, просто не существует. Не хватает также польской монографии о Мейерхольде или хотя бы перевода. Тем не менее я все же хотел бы назвать несколько важных статей. В порядке их публикации на страницах «Диалога» (ибо все они вышли именно в этом журнале): «Мейерхольд, Эйзенштейн: мастер и ученик» Тадеуша Щепаньского<sup>93</sup>, «"Театральный Октябрь" Мейерхольда» Ежи Кенига<sup>94</sup> – расширенный текст доклада, прочитанного в ноябре 1981 г. в Стокгольме на международном симпозиуме, посвященном Мейерхольду, обзор этого события Эльжбетой Моравец<sup>95</sup>, а также «На пути к Мейерхольдии» Анджея Дравича<sup>96</sup> – отредактированная версия великолепного эссе, которое поначалу должно было быть вступлением к первому</p>	<p>тому польского перевода собрания сочинений Мейерхольда. Книга о восприятии Мейерхольда в Польше по-прежнему остается актуальной задачей<sup>97</sup>.</p> <p><b>Перевод с польского Д. Вирена</b></p> <div data-bbox="679 730 1070 1274" data-label="Image"> </div> <p>Титульная страница книги В. Мейерхольда «О театре» (Санкт-Петербург: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», [1913]) с посвящением Казимежу Мейерхольду (1886–1956), многолетнему музыкальному руководителю Театра им. Юлиуша Словацкого в Кракове</p>	<p><sup>90</sup> Wybór i wstęp Jerzy Koenig, noty Aleksandr Fewralski, przełożyli Andrzej Drawicz, Jerzy Koenig. Warszawa, 1988.</p> <p><sup>91</sup> Spotkania z Meyerholdem... Smoum упомянуть, что вскоре после того как вышел из печати русский оригинал, Людвик Фляшен перевел один из помещенных там текстов: Selwiński Ilja. Komandarm 2 // Odra. 1967. № 11. S. 4–12 – который не вошел потом в польскую книжную версию.</p> <p><sup>92</sup> Wstęp Jurij Zawadski, przełożył Eugeniusz Piotr Melech. Warszawa, 1988.</p> <p><sup>93</sup> Dialog. 1981. № 10. S. 123–128.</p> <p><sup>94</sup> Dialog. 1982. № 6. S. 58–64.</p> <p><sup>95</sup> Ibid. S. 97–101.</p> <p><sup>96</sup> Dialog. 1988. № 2. S. 103–122.</p> <p><sup>97</sup> Напомню, что в 1965 году Государственный издательский институт выпустил книгу Ирены Шиллер «Станиславский и польский театр».</p>