

Мария Хализева

## **В присутствии катастрофы**

**Польский театральный режиссер, недавно перешагнувший 80-летний рубеж, но остающийся, как в молодости, нонконформистом, Кристиан Люпа никогда не видел себя интерпретатором драматических текстов. На протяжении почти полувека театр для него – инструмент очередного, все более углубленного исследования.**

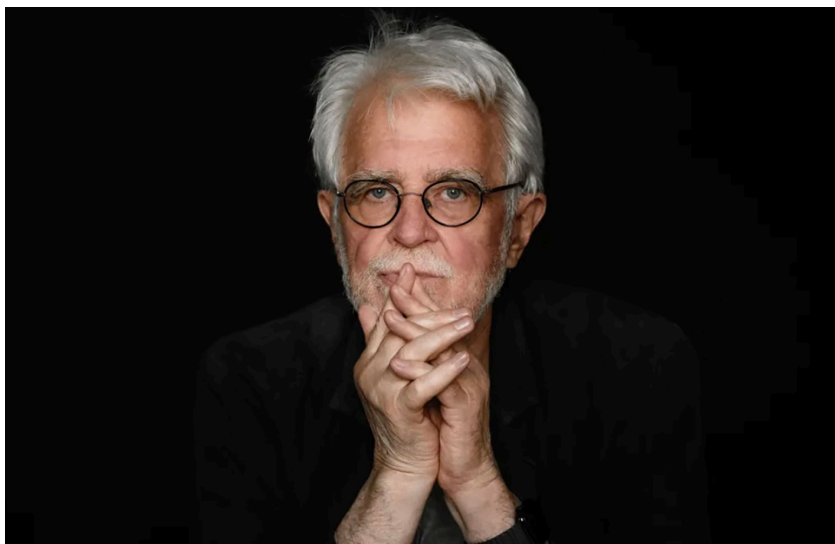
**Недаром почти каждый из его ранних спектаклей сопровождался выпуском манифеста: о театре импровизации, театре протяженности, зависшем театре или настойчивом театре, лаборатории трансформации и т. д.**

Игнорируя любые обвинения – в зауми, скуке, высокомерии, банальности, несдержанности, нарушении конвенций, – Люпа продолжает движение по дороге с препятствиями и не прекращает экспериментов над сценическим временем, его замедлением и разреженностью. Параллельно он анализирует любые ответвления и повороты, лабиринты и тупики на своем зрелищно-теоретическом пути – порой гораздо точнее и аргументированнее самых вьедливых критиков.

Сын учителей, поздний ребенок, Кристиан Люпа, отучившись в школе в Ясштембе-Здруе (его руководил отец) и лицее в Жорах, растянул свое дальнейшее образование больше чем на полтора десятилетия (1961–1977). От изучения физики в Ягеллонском университете он перемянул к живописи и графике в Краковской академии искусств, получив в 1969 г. диплом художника-графика, – и это многое объясняет в сценографии его спектаклей, которой режиссер всегда занимается сам. Не остановившись на достигнутом, поступил в Высшую киношколу в Лодзи на кинорежиссуру, но через два года, успев посотрудничать со студенческим театром, был оттуда изгнан: «учебные работы Люпы оценили как выражение крайней самовлюбленности и признали бесперспективными»<sup>1</sup>. В 1972 г. Люпа пытается поступить на режиссуру в Варшавскую театральную школу, но проваливается. В следующем году все-таки оказывается принят в Государственную высшую театральную школу в Кракове – по той же специальности, – где полноценно завершает учебу.

В студенческие годы Люпа посещает занятия по анализу драмы режиссера Конрада Свинарского, работает его ассистентом на репетициях «Гамлета» (с тех пор, кажется, к Шекспиру не подступался) в *Stary Teatr* Кракова. Позже он скажет: «Творчество Свинарского и Кантора для меня есть и всегда было психологическим событием»<sup>2</sup>, – при кардинальном различии воззрений и методов этих польских постановщиков.

Если попросить перечислить то, что навскидку приходит в голову при упоминании имени Кристиана Люпы, то критики, вероятно, назовут одержимость процессом репетиций, многословие, конфликтность, вмешательство в готовый и идущий на сцене спектакль – смех, хлопки и комментарии из зала во время действия; вспомнят и красную рамку портала, и замороженность произведениями Томаса Бернхарда, и сценические осмысления культовых романов, вроде «Мастера и Маргариты» по М.А. Булгакову или «Процесса» по Ф. Кафке, а теперь и «Волшебной горы» по Т. Манну. Специалисты по творчеству режиссера



Кристиан Люпа. Фото Laura Vansevičienė

обязательно добавляют что-то вроде «метафизического реализма», «пульсирующей психологии»<sup>3</sup> и даже «магического реализма»<sup>4</sup>. Сам же Кристиан Люпа еще в 1989 г. сформулировал: «Я ненавижу театр плоский как жесть»<sup>5</sup>, – и провел все дальнейшие годы в интенсивном сражении с плоскостностью и рутинной, не приравнивая их к банальности, которую, как отмечает биограф, полагает «важным полем опыта»<sup>6</sup>.

Когда Люпа говорит: «Пожалуй, моей картой в Таро является карта Висельника. То есть фигура, которая видит все наоборот»<sup>7</sup> и приводит обоснования, берущие истоки в детстве, он настаивает на своем особом видении мира, подразумевая, вероятно, тот факт, что карта Таро «Повешенный» может обозначать пророка. С пророком режиссера пока не ассоциируют, а вот по поводу «гениальной скуки» ряда его созданий польский критик, почитатель Люпы, однажды высказался так: «Скучное, длинное, как борода пророка»<sup>8</sup>. Эффект сценической скуки вводится в спектакли вполне осознанно – Люпа работает с ним давно, поворачивает разными гранями, методично препарировать. О категории скуки в постановках Люпы, случалось, писали и российские критики, с уважением отмечая: «Люпа требует сильной концентрации внимания. Потому что течением времени на его сцене управляет мысль: если оторвешься – потеряешь нить»<sup>9</sup>.

Целых восемнадцать лет после окончания Высшей театральной школы в Кракове (он дебютировал постановкой «Резни» С. Мрожека в краковском *Teatr im. Juliusza Słowackiego* еще до получения диплома – в 1976 г.) Кристиан Люпа имел дело только с двумя театрами: *Teatr im. С.К. Norwida* в Еленя-Гуре и *Stary Teatr* в Кракове. Городок Еленя-Гура в конце 1970-х – начале 1980-х гг. участники совместной с Люпой студийной и лабораторной работы гордо полагали центром театральной вселенной и прозвали княжеством, не желая соглашаться на статус периферии и провинции. И город отвечал им взаимностью – уже в 1979 г. Кристиан Люпа получил награду «За заслуги перед городом Еленя-Гура». Здесь режиссером не прекращались эксперименты по ритму и импровизации. По словам исследователей, Люпа в те годы, казалось, воспринимал себя режиссером одного, никогда не заканчивавшегося спектакля<sup>10</sup>. В Еленя-Гуре были выпущены в том числе «Жизнь человека» Л.Н. Андреева (1977), «Красотки и мартышки» С. Виткевича (1978; с этим текстом Люпа пришел поступать в институт и его же взял для дипломного спектакля), «Венчание» В. Гомбровича (1984). Творческую жизнь режиссера этих лет, утверждает Наталья Якубова, «можно назвать вполне отшельнической»<sup>11</sup>.

В первой половине 1980-х гг. Кристиан Люпа сделает почти двухлетнюю паузу с выпуском премьер, а затем окончательно переедет в Краков, где в *Stary Teatr* сосредоточится на романной прозе – в частности, на текстах, казалось бы, максимально непригодных для переноса на сцену. Появятся «Город снов» по роману А. Кубина «Другая история» (1985; новая версия – 2012) и «Мечтатели» по Р. Музилю (1988). С 1983 г. он уже преподает в Высшей театральной школе Кракова, своей альма-матер, а в 1990–1996 гг. является деканом режиссерского факультета Высшей театральной школы в Варшаве (Люпа считается учителем мощного режиссерского поколения, к которому принадлежат Кшиштоф Варликовский и Гжегож Яжина).

Иногда его постановки растягивались на два вечера, как «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому (1990; к этому роману он обратится еще не раз), а то и на три, как «Записки Мальте Лауридса Бригге» Р.М. Рильке (1991). Люпа дождался перевода на польский язык романа «Человек без свойств» Р. Музиля и в 1990 г. воплотил его со студентами краковской театральной школы («Зарисовки из “Человека без свойств” Роберта Музиля»). Вскоре из этих учебных этюдов он сделал телеспектакль «В сторону Клариссы. Наброски к “Человеку без свойств” Роберта



«Иммануил Кант». Сцена из спектакля

Фото с сайта Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова

Музиля» (1993): «На фоне аутентичных интерьеров начала XX века и шелестящих травой и деревьями пленэров герои Музиля ведут проникновенные философские беседы»<sup>12</sup>.

В ареал интересов Люпы, как видно, с молодости попадали польские, русские, австрийские и немецкие писатели – к сегодняшнему дню мало что изменилось, разве что круг этих авторов расширился.

Свое недоверие к драматургии, особенно к драматургии современников, режиссер объясняет так: «Я не люблю читать пьесы. Теперешнее поколение драматургов не хочет выражать свое отношение к миру, а хочет просто существовать в театре. Они пишут пьесы, в которых уже заложен спектакль. <...> Ставить “отрежиссированные” тексты неинтересно. Ведь сопротивление написанному и есть та искра жизни, благодаря которой театр живет»<sup>13</sup>. Для некоторых авторов, особенно Томаса Бернхарда, Люпа делает исключение.

Первым появлением спектакля Кристиана Люпы в России мы обязаны Валерии Шадрину и созданному им в начале 1990-х Международному театральному фестивалю имени А.П. Чехова. В 1998 г. в Москве показали бернхардовского «Иммануила Канта» в постановке Люпы, премьеру 1996 г. вроцлавского *Teatr Polski*. Тогда же состоялась встреча

постановщика с театральной общественностью, на которой он говорил непривычно – по нашим меркам – много, необычно подробно разбирал пьесу и собственный спектакль и фактически прочел полную парадоксов и оксюморонов лекцию о театре, режиссуре и Томасе Бернхарде, в тот момент на русском языке почти не изданном. В Бернхарде Люпа разглядел собрата не только по многословию, но и по мироощущению: «Он маниакальный болтун и нашел метод безнаказанной болтовни. Драма для него то место, куда можно опорожнять свой мозг. При этом он всегда помнит, что человек нашего века не может говорить ничего ответственного. Бернхард признается в том, в чем уважающий себя европеец никогда не признается»<sup>14</sup>. Вероятно, в тот период, когда Люпа рассуждал о безответственной болтовне, он прочел только часть созданного Бернхардом. Во всяком случае, по прошествии двадцати лет режиссер, сценически осмысливший с тех пор множество произведений австрийского писателя (в числе прочего – неизвестные в России «Риттер, Дене, Фосс», «Над высью горной тишь», «Вычеркивание»), отзывался о нем несколько иначе, называя Кафкой второй половины XX в.<sup>15</sup>.

Спустя 5 лет после знакомства Москвы с Люпой его еще более ранний спектакль «Калькверк» (*Stary Teatr*, Краков, 1992) – с него и начинается бернхардовский цикл режиссера – показали в Санкт-Петербурге на фестивале Союза театров Европы (2003). Сцена преподносила персонажей сумрачно и подробно – каркас романа выглядел идеальной отправной точкой для психоаналитических изысканий Люпы, увлеченного идеями Юнга.

В поисках подходящего места для написания монографии о слухе главный герой «Калькверка» Конрад покупает заброшенный известковый завод – тот самый калькверк (слово в названии транслитерировано, а не переведено с немецкого). Но и здесь звуки и обязательства не дают ему сконцентрироваться на деле жизни; добивает же героя общее неверие в его замысел. Сосредоточенный на проблемах слуха, он оказывается неспособным быть услышанным и теряет рассудок не только от осознания невоплотимости задуманного, но и от неготовности ближних и дальних к коммуникации хотя бы чуть более глубокой, чем на бытовом уровне. Как писала в рецензии Марина Дмитриевская, герой этого спектакля в исполнении Анджея Худзьяка, под звуки прибора фиксирующий несовпадение импульсов слуха и мозга, «болен психозом бессилия», а режиссер здесь «исследует конвульсии интеллектуализма, сумерки европейского сознания, превращение невоплощенного

человека в ничто, в *zero*»<sup>16</sup>. Автор другой рецензии, Николай Песочинский, рассуждал о бесконечных лабиринтах мысли Конрада и сюрреалистических искажениях непознаваемого мира, в конечном счете упирающихся в тишину: «Поиск связи звуков приводит к глухоте»<sup>17</sup>. Сам же Люпа оценивал достигнутое в этой работе так: «В “Калькверке” мы дошли до предела, до пограничного пункта в наблюдении над рефлекслирующим над самим собой героем»<sup>18</sup>. А гораздо позже, в который раз размышляя о «Калькверке», режиссер говорил, что из монологов свидетелей жизни Конрада, на которых основывается роман, можно сделать важный вывод: «“Трактат о слухе” должен был представлять собой своего рода синтез. Это одновременно и “Трактат о мозге”, который одновременно должен быть трактатом о человеке, трактат о человеке одновременно был трактатом о механизмах разумной жизни и так далее. И все связывается с космосом – должен был получиться крупнейший труд. От слуха к Вселенной»<sup>19</sup>. Подобный ход мысли во многом характеризует и конструкции спектаклей Кристиана Люпы: нечто локальное неожиданно обнаруживает многочисленные отсылки к более значительному, постепенно дорастая до всеобъемлющих масштабов. Как замечал польский рецензент, «никто не связывает так прочно глобальное с локальным, возвышенное с низменным, общее с интимным»<sup>20</sup>.

На встрече со студентами в Санкт-Петербургской академии театрального искусства (19 октября 2003 г.) после показа «Калькверка» Кристиан Люпа, как водится, охотно объяснял, почему взялся за осмысление этого романа Бернхарда. Он формулировал соображения, принципиальные для понимания не только созданного Бернхардом, но и собственных режиссерских убеждений: «Изменился сам образ автора, который всегда позиционировался над изображаемым им, а теперь перестает быть “умным”, перестает быть “богом”. Сегодняшний автор (такой, как Бернхард, это он открыл) – беспомощный повествователь. <...> Конрад не может закончить свой трактат, но и автор так же не в состоянии выразить то, что хочет. Это тема невозможности написать. Конрад вместо этого болтает много, болезненно. Такое замещение творения миллионами бессмысленных разрозненных слов – ситуация современной культуры. И мне неинтересно говорить то, что я уже знаю. <...> Демон непредсказуемости – залог живого театра»<sup>21</sup>.

Пестуемого им демона непредсказуемости Кристиан Люпа порой демонстративно усаживает на многоуважаемый диван традиции.

Кажется, что именно так задумывалось восприятие чеховской «Чайки», выпущенной в Санкт-Петербургском Александринском театре в 2007 г.

В начале 2000-х гг. у художественного руководителя театра Валерия Фокина возникла идея позвать пять выдающихся режиссеров для постановки пяти классических пьес, некогда шедших на сцене Александринки (программа «От традиционализма – к новому театру!»), – приглашенный Люпа тогда выбрал «Чайку». Когда-то он подступался к Чехову в работе со студентами – «Платонов вишневый и оливковый» (1996) и «Три сестры» (1998). В 2004 г., вероятно, уже раздумывая о постановке в Александринке, выпустил в Варшавском *Teatr Dramatyczny* экспериментальный проект, где объединил первый акт «Чайки» с «Испанской пьесой» Ясмину Реза, а следом поставил «Три сестры» (2005) в *American Repertory Theater*. Еще в первый приезд в Петербург, на экскурсии по Александринскому театру, Люпе показали много документов, связанных с премьерой и провалом здесь «Чайки». Среди них – режиссерский экземпляр. Чтение первой редакции чеховской пьесы необыкновенно увлекло польского режиссера – настолько, что он даже предполагал в своей работе сосредоточиться исключительно на фрагментах, в дальнейшем исключенных из текста. Но в итоге столь радикального шага не сделал<sup>22</sup>.

Даже с учетом ряда неожиданностей действие спектакля вполне укладывалось в формулировку «новая жизнь традиции». Начало «Чайки», когда зрители спектакля Треплева рассаживались на выстроенные вдоль авансцены стулья спиной к публике, повторяло мизансцену К.С. Станиславского в постановке МХТ 1898 г. К действующим лицам пьесы Люпа добавил персонажа, названного Потерянным, – он сразу рождал ассоциации с Прохожим из «Вишневого сада», хотя оставался бессловесным соглядатаем. Александр Чепуров, наблюдавший процесс репетиций изнутри, писал о фигуре Потерянного: «Он вполне реален, но в то же время приобретает в воображении и игре подсознания героев зловещую, отчетливо мистическую роль...»<sup>23</sup>

Со сценическим временем и ритмом «Чайки» Люпа обошелся ожидаемо смело: первый акт пьесы шел пятьдесят минут, второй, третий и четвертый были спрессованы в девяносто. Много в тексте сократив, но зато основательно расширив зачитываемые места из повести-дневника Мопассана «На воде», укрупнив образ Якова и вручив Нине (в конце третьего действия пьесы) финальный монолог Сони из «Дяди Вани», приглашенный режиссер приберег главное для финала. Здесь усталый





«Чайка». Сцена из спектакля.

Фото предоставлено Александринским театром

и разочарованный Треплев (Олег Еремин) не стрелялся, а, улегшись на полу, слушал вместе с перебравшейся к нему с дивана Ниной (Юлия Марченко) песню канадской певицы Лхасы, звучавшую на французском. Титры перевода меланхолично бежали по заднику, добираясь до строк: «У меня есть прошлое. / Но я его оставляю. / Будущее будет лучше. / Намного лучше».

Считывая экзистенциальную рефлексию режиссера, его убежденность в том, что «сегодня человек по-другому переживает трагедию»<sup>24</sup>, подобный ход можно трактовать еще и как попытку отодвинуть настоящий, всем известный финал, попробовать – или потребовать – отсрочить катастрофу.

Ясно, что мотив катастрофы управляет здесь всем. Режиссером выбирается провалившийся вариант пьесы Чехова, делается акцент на первом акте, где случается провал пьесы Треплева. К тому же «первый акт важен именно потому, что там реализуются или не реализуются какие-то надежды на новый театр»<sup>25</sup>.

Спектакль «Чайка» принес Кристиану Люпе главную театральную премию России – «Золотую Маску». В том же 2009 г. режиссер получил важнейшую Международную премию «Европа – театру». В день ее вручения



«Чайка». Сцена из спектакля.

Фото предоставлено Александринским театром

во Вроцлаве он показал открытую репетицию нового спектакля – «Персона. Мэрилин», заявленного как часть трилогии «Персоны»: ее составляющие должны были быть посвящены, помимо Мэрилин Монро, мыслителям и философам Симоне Вейль и Георгию Гурджиеву.

Цикл «Персоны» в итоге сложился иначе – спектакль о мистике Гурджиеве выпущен не был, несмотря на то что в творчестве режиссера прослеживается стойкое увлечение философией и ее представителями. Скажем, при всей нереалистичности пьесы «Иммануил Кант» Бернарда главным героем постановки Люпы все-таки выступал философ из Кёнигсберга, а почти одновременно вышедший спектакль «Риттер, Дене, Фосс» по пьесе того же драматурга был посвящен жизни австрийского философа Людвиг Витгенштейна.

В начале 2000-х гг. Люпа много размышляет о Фридрихе Ницше и выпускает спектакли «Заратустра» по Ф. Ницше (2003) и «Ницше. Трилогия» А. Шлеефа (премьера состоялась в Афинах на фестивале *Hellenic Festival* в 2004 г., польская премьера – в *Stary Teatr* Кракова в 2005 г.). В конце 2008 г. в Москве на сцене Центра имени Вс. Мейерхольда, в рамках третьих Мейерхольдовских встреч, посвященных Люпе, проходят гастроли *Stary Teatr*, на которых показывают, судя по всему, объединенный

вариант этих двух спектаклей под общим названием «Заратустра». В третьем акте притчу Ницше сменяла биографическая пьеса режиссера и драматурга Айнара Шлеефа, где Ницше в состоянии помутившегося рассудка отдан на попечение матери и сестры и на растерзание быту.

Размышляя о трехчастной мистерии, ее намеренно размытом ритме и аскетизме средств, о трех ипостасях Заратустры, обозначаемых тремя актерами, о полифонии и гипнотизме, критики выделяли сцену беседы Заратустры с королями и пир, на котором сходятся все причудливые создания, встреченные героем за время странствий. Так, Алла Шендерова писала: «Смешав пурпур и золото, расшитые тряпки и королевские венцы, творит Люпа картину, достойную художников Возрождения. Однако за пять часов своего спектакля он балует зрителя столь живописными сценами всего-то пару минут»<sup>26</sup>. Марина Давыдова формулировала ключевое: «В поэме Заратустра приходит в мир, уже зная истину. У Люпы он ищет истину. И самое интересное в спектакле краковского театра, как декларации поэмы становятся тут раздумьями. Как в конце каждой из дерзких сентенций философа словно бы ставится вопросительный знак. Как в Ницше-Заратустре Люпа прозревает современный тип сознания, рваного, мятущегося, не могущего успокоиться ни в вере, ни в неверии. <...> В отличие от Заратустры Ницше он, как вся современная культура, не знает твердых ответов на страшные вопросы. Он лишь задает эти вопросы»<sup>27</sup>.

Долгие размышления о философах, а порой и об их поражениях («Заратустра» – не только изложение определенной философской системы, но еще и драма возникновения и распада мысли, ошибки, которая существует внутри нее»<sup>28</sup>) подталкивают к философствованию и самого режиссера. Этой возможностью он нередко пользуется в интервью. После показа «Заратустры» в Москве Кристиан Люпа говорил: «Я представляю это так: человек, как фикус, растет вверх. В какой-то момент его надо обрывать – чтобы он не перевернулся. Потом недалеко от того места, где обрезали, возникают отростки: люди становятся политиками, бизнесменами, мафиози, путешественниками – стремятся покорить Эверест и т. д. Можно сказать, что все это заменяет рост вверх. Быть может, человек должен пережить это “обрезание”, эту потерю – великую боль осознания, что он не Бог, что он смертен, – чтобы начать к чему-то стремиться»<sup>29</sup>.

Последняя фраза подводит к разговору о цикле Кристиана Люпы «Персоны», где спектакль «Фабрика-2» (2008) о собравшихся вокруг



«Персона. Мэрилин». Сцена из спектакля.  
Фото предоставлено фестивалем «Балтийский дом»

Энди Уорхола (в исполнении верного соратника Люпы Петра Скибы, обыкновенно выступающего и художником по костюмам) не только вдохновил дальнейшее, но смыслово вписался в трилогию вместо так и не появившейся персоны Георгия Гурджиева. В многочасовом действе о жизни «Фабрики» Энди Уорхола – сквота, полного художников-фриков и к ним примкнувших, – режиссеру, по словам Аллы Шендеровой, «удалось не только воссоздать жизнь участников “Фабрики”, но и передать, как сторают и обугливаются эти жизни, превращаясь в предмет искусства»<sup>30</sup>.

Спектакль «Персона. Мэрилин» (2009) побывал в России несколько раз: на фестивале «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге в 2010 г. и дважды в Москве, в 2011 и в 2012 гг., – оба раза благодаря фестивалю «Золотая Маска» (программы «Польский театр в Москве» и «Легендарные спектакли и имена» соответственно). Во втором случае зрители увидели и «Персону. Тело Симоны» (2010). Обе постановки были выпущены в варшавском *Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka* и шли фактически в одной декорации – захлащенный, заброшенный съемочный павильон с огромным экраном (на нем вспыхивало в финале и сгорало в очищающем огне тело Мэрилин; на нем застывало тело лежащей на полу Симоны).



«Персона. Тело Симоны». Сцена из спектакля

«Персоны», а главное – принципы их создания, сегодня тоже кажутся каким-то эксцентричным сквотом посреди творчества Люпы (во всяком случае, маститого и признанного Люпы нынешнего века), переключкой с его далеким прошлым. Критик Наталья Якубова, специалист по польскому театру, сразу разглядела в спектакле «Фабрика-2», в выборе материала, где и режиссеру, и актерам нужно было начинать едва ли не с нуля, стремление постановщика «сбросить кожу»<sup>51</sup>. А Наталья Казьмина в связи с «Персоной. Мэрилин» замечала: «Каждый следующий спектакль Люпы будто заставляет знакомиться с ним заново: так не похожи его “игры” сегодня на “игры” вчера»<sup>52</sup>.

Люпу, признающего, что выбор героев для «Персон» был довольно случайным, интуитивным, занимают взаимоотношения человека и тела, актера и роли, поиск другого в себе, попытка трансгрессии: «Меня восхищает механизм актерской игры – это же своего рода феномен, правда? Вымышленная фигура каким-то образом связана с реальной, и все время происходит своеобразное взаимопроникновение между героем, которого актер играет, и им самим. Этот процесс идет постоянно, он похож на борьбу, в которой вымышленный, играемый пожирает индивидуальность играющего актера. И наоборот, не так ли? В персонажа

вливается содержание, о котором в жизни человек не в состоянии ни отдать себе отчета, ни тем более его обнаружить, сделать явным. Любой другой вид искусства – это игра на каком-то материальном инструменте, а театр – игра на человеке»<sup>33</sup>.

Мэрилин Монро в исполнении Сандры Коженяк (когда-то она была у Люпы булгаковской Маргаритой) готовится сыграть Грушеньку из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского, а актриса Элизабет Фоглер (имя героини фильма «Персона» Ингмара Бергмана) в исполнении Малгожаты Браунек – воплотить на сцене Симону Вейль. «И в “Мэрилин”, и в “Теле Симоны” мы пользуемся актером как мостиком к действительному герою»<sup>34</sup>, – уверял Люпа. Задача усложнялась тем, что режиссер намеревался извлечь персонажа из персонажа и одновременно соединить их ментально в нечто нерасторжимое. Трилогию определяли как «одиссею сознания Петра Скибы, Сандры Коженяк, Малгожаты Браунек»<sup>35</sup> на пути к Уорхолу, Монро, Вейль.

В режиссерском сюжете с «Персонами» все начиналось с Уорхола, в чьих импровизациях актеры создавали реальность, казалось бы, из ничего: Уорхолу удавалось «интуитивно и с невиданной силой провоцировать своих актеров, давая им сильно воздействующие на сознание темы»<sup>36</sup>. Мысль об этом симбиозе провокации и импровизации – для проявления и извлечения индивидуальности – по-настоящему будоражила Кристиана Люпу и в итоге связала «Персоны» в единый режиссерский цикл не только и не столько знаковыми фигурами XX в., но репетиционными принципами. В «Фабрике-2» от одиноких импровизаций актера перед камерой («В течение получаса он должен был самовыразиться на тему, которую мы агрессивно назвали по-английски – *my fucking me*. Мое чертовое “я”, моя проблема, кто я, кому в данный момент говорю все это и делаю, и так далее»<sup>37</sup>) режиссер и участники работы добивались до полностью импровизационного третьего акта.

В обратной перспективе спектакль «Фабрика-2» кажется верным называть «Персона. Фабрика Энди Уорхола», поскольку в центр выдвинута не столько личность художника, сколько собранная им «человеческая конструкция», «феномен группы»<sup>38</sup>.

Естественным образом после удавшихся импровизаций неизменно возникал вопрос: если их повторять, то можно ли продолжать называть эти ситуации импровизациями? Вывод был сделан единственно возможный, хоть и болезненный для актеров. Состоял он в осознании – не только теоретическим, но и опытным путем – того, что нельзя поступить

с импровизациями как с материалом пьесы, просто превратив их в сцены: «Раз за разом мы убеждались: в таком случае все удачное исчезает, а остается что-то совершенно неживое и неинтересное. И значит, нужно выработать такую технику, чтобы каждый раз ставить задачу по-новому. <...> Так что мы рассказываем не столько о некоторой действительности, сколько об актерском пути к этой действительности...»<sup>39</sup>

Игры Люпы на человеке мучительны не только для его актеров, но и для воспринимающих. На польской премьере «Тела Симоны» случился скандал, когда исполнительница роли Симоны Вейль Иоанна Щепковска прямо на спектакле в отместку за все режиссерские провокации и «деспотизм» продемонстрировала постановщику и публике голый зад и удалилась. Следующая исполнительница Симоны – Майя Осташевска – перед показом спектакля в Москве признавалась: «Мне всегда хочется кричать “браво” зрителям. Это очень сложный спектакль. И публике нисколько не легче, чем нам»<sup>40</sup>.

Бернхардовская «Площадь героев», выпущенная Кристианом Люпой в Вильнюсе в *Lietuvos nacionalinis dramos teatras* в 2015 г. (в 2016 г. ее показывали в Авиньоне, а в 2017 г. – в Санкт-Петербурге на фестивале «Александринский»), выглядела из ряда вон выходящим событием уже на премьере. Спустя время стало понятно, что спектакль этот поворотный, обозначивший некое направление, в котором и сегодня движется мысль режиссера, надолго обретшего единомышленников в литовских актерах. Всмотримся в этот спектакль, чтобы по мере сил подробно проговорить, о чем и как поставлена Люпой «Площадь героев».

Выкрики толпы, беснующейся на Хельденплац и приветствующей Адольфа Гитлера (воспоминание о 15 марта 1938 г., когда фюрер выступил перед местными жителями с балкона дворца Хофбург в Вене сразу после аншлюса Австрии), звучат в «Площади героев» далеким парализующим шумом. Преследуют они не одну только Хэдвиг, вдову покончившего с собой профессора Йозефа Шустера. Гул ликования австрийских нацистов служит приглушенным фоном, колебаниями истеричного тембра сопровождает долгие разговоры о профессоре. Порой он сливается с далеким перезвоном колоколов. Под него приходится существовать.

Стостраничная пьеса Бернхарда состоит из горького обмена репликами при отсутствии внешнего действия. Все уже произошло, давно и недавно, а в день похорон профессора застыло и только перебирается в памяти свидетелями событий.



«Площадь героев». Сцена из спектакля.  
Фото Dmitrijus Matvejevas

Три эпизода пьесы предлагают несколько вариаций воспоминаний – то повторяющихся, то противоречащих друг другу в мелочах. Сходятся они в главном: бегство героя из Вены после прихода нацистов, возвращение спустя годы, оказавшееся трагической ошибкой, и попытка покинуть родной город вновь, закончившаяся самоубийством, привели семью Шустеров к распаду и краху.

В 1988 г., когда исполнилось полвека с момента той речи Гитлера, «Площадь героев» Бернхарда представили в *Burgtheater* Вены, и в связи с премьерой режиссера Клауса Паймана разразился невообразимый скандал. Бернхарда за его высказывания – «[сейчас] всё куда хуже чем в тридцать восьмом а будет еще ужасней они уже перестали скрывать враждебность они перестали скрывать свое юдофобство» или «вся Австрия сцена где сплошное разложение упадок и гниль толпа самим себе ненавистных статистов <...> которые беспрерывно и во все горло орут требуя режиссера А режиссер придет и спровадит их в пропасть окончательно и бесповоротно» (пьесы драматурга написаны без знаков препинания; перевод М.Л. Рудницкого) – нещадно поливали грязью, направо и налево величая очернителем заодно с Пайманом.

Кристиан Люпа этот факт, конечно, учитывает. Однажды и навсегда инфицированный творчеством Бернхарда, про свою встречу с его последней пьесой он рассказывает неожиданное: «Чтение “Площади





«Площадь героев». Сцена из спектакля.  
Фото Dmitrijus Matvejevas

героев” оказалось для меня чрезвычайно сложным. Мне потребовались актеры, чтобы прочитать текст и расшифровать его. <...> Я понял, какой багаж невысказанного в ней содержится и какая болезненность всему этому сопутствует»<sup>41</sup>. Нечто схожее думаешь на самом спектакле, предварительно с трудом пробившись сквозь текст пьесы, которая при чтении воспринимается одним бесконечным предложением, растянутым на три акта.

...Квартира с серыми стенами и высокими потолками выходит окнами на Хельденплац. Комната, как бывает перед переездом, выпотрошена и оголена – в углу громоздятся готовые к отправке в Англию коробки с надписями *Oxford*, гардеробы затянуты целлофаном, сиротливо повернуто боком потрепанное кресло, к окну придвинут стул, а к стене столик, явно остающиеся в Вене за ненадобностью. Белокурая служанка Герта (Тома Вашкевичюте) в черном платье и массивных башмаках разбирает и чистит оставшиеся от хозяина ботинки, выставленные перед ней рядами, носками по направлению к сводчатому окну, словно все они стремятся шагнуть с подоконника вслед за профессором. Окно притягивает и Герту, заставляя подолгу замирать, всматриваясь в прошлое, – именно служанке случилось обнаружить тело хозяина.

Разномастная пожившая обувь как будто напоминает – а в этом спектакле вряд ли есть что-то случайное – о мемориале жертвам Холокоста на набережной в Будапеште. Там в память о евреях, расстрелянных на Дунае в 1944–1945 гг., были установлены шестьдесят пар железной, проржавевшей и стоптанной мужской, женской и детской обуви. Выстрелы с берегов Дуная и прочих мест в очередной раз добрались до профессора Шустера, внезапно осознавшего, что вторая эмиграция не даст облегчения. Только рухнул профессор не в реку, а на асфальт Хельденплац.

Первое действие из трех, на протяжении которого экономка покойного, госпожа Циттель (Эгле Габренайте) единым словесным потоком выплескивает на Герту ушаты собственных размышлений, кажется вполне законченным произведением. Статикой и значительностью поз экономка, рассуждающая о профессоре, его привычках и причинах фатального поступка, напоминает античных героинь. Монологи Циттельши, как величают ее за глаза, иногда разбиваются короткими, чаще всего не связанными с только что прозвучавшим, репликами Герты. Если прочитать их отдельно, то пунктиром предстанет история отношений в семье и хроника недавних событий: «Человек говорит я покончу с собой и кончает с собой», «Профессор Роберт теперь тоже долго не проживет» (речь о брате), «Голову совсем» (размозжило), «Госпожа профессорша меня не любит», «Господин профессор обещал взять меня с собой в Грац», «Сам-то профессор в Англию вовсе не хотел», «Профессор Роберт следующим будет». Голос у заторможенной, драматически прижимающей ботинок к щеке служанки – хриловатый, севший от рыданий, слезы все время на подступах. Скукожившись в кресле, Герта вытирает глаза чем-то из одежды профессора и внезапно принимает к ней – запах подстигает видения прошлого, заставляя слезы бежать еще горестнее.

Минимализм и сдержанность актерского существования доведены здесь до совершенства. Исполнители работают с микрофонами, и в первом акте это особенно оправдано – при полном отсутствии форсирования голосов произносимые тексты, демонстративно не складывающиеся в диалог, выглядят внутренними монологами: развернутыми, как у Циттель, и скудными, как у Герты.

Существование этих двоих – медленное и весомое, вопреки тому, что совершают они множество мелких бытовых действий. Герта возится с обувью, Циттельша проводит ревизию костюмов (особая нежность достается тому, который профессор носил тридцать лет), а потом приносит

гладильную доску и принимается за дело, сопровождая процесс лекцией о том, как именно требовал профессор складывать выглаженные сорочки, лично обучив ее этому. Десятилетиями царившая в доме экономка, ближайшая советчица профессора, читавшая Декарта и Спинозу, смотрит за гладильной доской как за кафедрой в аудитории.

После людей остаются вещи и воспоминания. На серой стене проступают кадры видео: на них профессор Йозеф Шустер раз за разом демонстрирует способ идеально сложить отглаженную рубашку. В его движениях видна тяга к перфекционизму, передавшаяся экономке. Вероятно, видеоролик прокручивается в голове у госпожи Циттель, пока она гладит и вдохновенно складывает сорочки.

У Герты, судя по всему, свои сюжеты перед глазами – из тех, что хочется сохранить навсегда. Она сомнамбулически вытягивает из профессорского ботинка шнурок и бережно наматывает на руку, поворачивается к зеркалу гардероба и любитесь импровизированным браслетом. Но постепенно фигура Герты у зеркала уходит в темноту, а от картинке с деятельным профессором Йозефом остается лишь размытое светлое пятно.

В этой семье два брата: один задыхается от болезни, другой всю жизнь задыхался от атмосферы ненависти. Страдающий от одышки профессор Роберт в исполнении Валентинаса Масальскиса (он же был профессором Йозефом в видеосюжете) возвращается в сопровождении двух племянниц с кладбища. Проходя через Фольксгартен, уже совсем неподалеку от Хельденплац, они вынуждены присесть на скамейку: марш-бросок для старика, с трудом опирающегося на палку, оказался непосильным.

Пространство парка уныло и бесприютно: сумрачно, голо – впрочем, такое определение подходит к каждому из актов. Стоит хмарь ранней весны, стелется туман, слышится настырное карканье ворон, в углу нарисована черная свастика, на заднике высвечиваются блеклые очертания вполне узнаваемого вильнюсского холма с башней Гедиминаса – действие может происходить в любом месте на земле, где способен прорасти нацизм, недвусмысленно намекает режиссер-сценограф литовского спектакля. Три черные фигуры – Роберт Шустер и две его немолодые племянницы, Анна (Виктория Куодите) и Ольга (Эгле Микулёните) – кажутся потерянными нахохлившимися птицами в этом пустынном месте, хотя на заднике периодически мелькает человеческая фигура, механически проходящая слева направо, все мимо и мимо.



Кристиан Люпа на репетиции спектакля «Площадь героев».  
Фото Dmitrijus Matvejevas

Черные одежды, черные сумочки, мысли о черном («на вашем отце как ни на ком другом можно было изучать что такое несчастный человек», «он же сам говорил из Вены надо либо сразу же уезжать либо кончать самоубийством», «самые короткие похороны какие мне приходилось видеть в жизни и самые жуткие», «дядя Роберт может слушать Бетховена и даже не вспомнить о партийном съезде в Нюрнберге а отец вот не мог», «в Оксфорде вероятно он потерпел бы полный крах»); лишь трость профессора Роберта – светлого дерева.

Исчерпав темы, кружившие вокруг одной-единственной, черная троица уходит в публику. Панорама на заднике выцветает и истаивает, а вместо нее проступает фото театрального зала – возможно, в связи с рассуждениями Бернхарда о миллионах статистов, ненавистных государству, которое «во все века вытирало ноги о человека».

Речи заключительного акта звучат в опустошенной столовой (коробки и чемоданы ждут переезда и здесь), рядом с накрытым столом – только напольная ваза с белыми лилиями. Все под тот же ровный шум с улицы собравшиеся демонстрируют неприкрытое томление в ожидании вдовы Хэдвиг (Долореса Казрагите) и ее сына Лукаса (Арунас Сакалаускас). Атмосферы поминок не чувствуется и тогда, когда все



«Площадь героев». Сцена из спектакля.  
Фото Dmitrijus Matvejevas

оказываются в сборе и усаживаются за стол с белой скатертью перед огромной супницей. Жужжат приевшиеся, замусоленные повторением фразы. Застольный гудеж перекрывается неразборчивыми выкриками с площади, но их, кажется, слышим только мы и вдова. Лицо ее искажается экспрессионистской гримасой: углы губ ползут вниз, глаза вспыхивают безумием, рука тянется к горлу. Перехватив остекленевший взгляд Хэдвиг, полвека пытавшейся исторгнуть из себя воспоминания о вое той толпы, госпожа Циттель закрывает окно, но бесполезно. Беснование только усиливается, невидимые люди в экстазе истошно скандируют. Оцепеневшая во главе поминального стола Хэдвиг напоминает мумию в черном платье, шляпке с вуалью и с ожерельем на шее. Стон и рык людских масс заполняет пространство (обедающие продолжают беседовать, но уже беззвучно), стены комнаты угрожающе синеют, окно, выходящее на Хельденплац, за которым долго метались белые облака, взрывается, на видео картинно летят в стороны большие осколки.

В знаменитой пьесе Альбера Камю «мученик наваждения», тиран-император со словами «В историю, Калигула, в историю!» разбивал огромное зеркало. Когда в спектакле Кристиана Люпы обрушивается громадное оконное стекло, семья Шустеров тоже отправляется



«Аустерлиц». Сцена из спектакля.  
Фото Laura Vansevičienė

в историю. Без всякой надежды на то, что человечество воздержится от повторения рукотворной катастрофы.

Инициатор и движущая сила всех постановок Кристиана Люпы в Вильнюсе – театровед и продюсер Аудронис Люга. Когда в 2020 г. Люпа выпустил в *Jaunimo teatras* (Молодежный театр Литвы) спектакль «Аустерлиц» по роману В.Г. Зебальда, предложенный к постановке именно руководителем театра Люгой, критики предполагали, что сложилась диалогия с «Площадью героев» – в романе даже упоминается пароксизм венской толпы 15 марта 1938 г. С выходом «Волшебной горы» в том же театре (преьера на Зальцбургском фестивале в 2024 г. состоялась на месяц раньше, чем в Вильнюсе) «Аустерлиц» стали объединять в дилогию уже со спектаклем по Томасу Манну.

«Аустерлиц» – последнее произведение Зебальда, как «Площадь героев» – последнее у Бернхарда. Люпа уверен, что писателя Зебальда не было бы без бернхардовского внутреннего монолога, потока сознания, не сдающегося нарративу<sup>42</sup>. Молодежный театр называет роман «Аустерлиц» «эпической медитацией о травме Холокоста и ее последствиях в отдельной человеческой судьбе» – формулировка не противоречила бы и сути пьесы «Площадь героев». И безусловно, это точная характеристика



«Аустерлиц». Сцена из спектакля.  
Фото Laura Vanseviciene

обеих постановок Люпы, тех особых экзистенциальных раздумий, что движут им многие годы.

Кристиан Люпа рассказывает, что, открыв книгу «Аустерлиц», вынужден был через какое-то время ее отложить, признав, что не готов читать роман как режиссер. При отсутствии событий и конфликтов, за которые можно было бы ухватиться, постановка казалась нереальной. Однако он снова взялся за нее после перерыва – «и показалось, что читаю совсем другую книгу, чем та, что отложилась в памяти. Похожее бывает с Бернхардом: в дебрях внутреннего монолога вдруг видишь, что запомнившееся вдруг куда-то отбрасывается, а проясняется что-то совсем другое»<sup>43</sup>.

Люпа уверен, что тема Холокоста требует от режиссера жертвы («Говоря о Холокосте, невозможно испытать творческое удовлетворение, потому что неизбежно поражение»<sup>44</sup>), и готов к ней. Он не оставляет этого пути, ведя на сцене мучительный разговор, порой по шесть часов, как в «Аустерлице» (проводя зрителя через шесть десятилетий), зачастую в тех обстоятельствах, в которых этот разговор даже не предполагался, как в «Волшебной горе».

«Аустерлиц», как и «Площадь героев», состоит из трех действий, и «каждое – как отдельная замкнутая система, отдельная комната, в которой человеческая мысль остается важнейшим элементом»<sup>45</sup>.

Жак Аустерлиц, сирота, особо не задумывавшийся о прошлом, в зале ожидания одного из лондонских вокзалов, напоминающем чистилище, внезапно оказывается поражен воспоминанием – видит себя здесь в пятилетнем возрасте. К этому моменту он уже давно знает, что в 1939 г. был вывезен из Праги, усыновлен, сменил имя. Он рос в Уэльсе, учился в Оксфорде, стал сотрудником Лондонского института искусствознания, специалистом по истории архитектуры XIX в.

При редких случайных встречах Аустерлиц (Сергеюс Ивановас) рассказывает Автору–Зебальду (Валентинас Масальскис) не только об истории поиска дома своего детства в Праге, но и об архивных расследованиях судьбы родителей: мать погибла в Терезиенштадте, следов отца, уехавшего в Париж, найти не удастся. На диалогах автора и его героя о вращении прошлого в настоящее крепится спектакль Люпы, заключенный в знакомый его зрителям павильон, обрамленный светящейся красной рамкой, преобразуемый и расширяемый светом и видеопроекциями Микаса Жукаускаса, фрагментами из знаковых фильмов. «Это даже не спектакль, это действие, которое началось в 1939 году и еще не закончилось сегодня. <...> Люпа демонстрирует вырождение человечества, которое мутировало и в таком виде добралось до наших дней», – писала в рецензии Дайва Шабасявичене<sup>46</sup>.

Люпе не дает покоя тема нелинейности движения времени – времени, становящегося чем-то бóльшим (та же критик сравнивала тиканье часов в спектакле не с отсчетом секунд, а с отсчетом отчаяния), – как и тема порогов, дверей и окон – в прошлое и из прошлого, – а в конечном счете – неотрефлексированность преступных страниц истории.

В сюрреалистическом третьем действии – всего этого нет в романе – Аустерлиц в эзэсовской форме делает замеры обнаженных тел своих молодых родителей, словно готовя расчеты для печи крематория, а Мать говорит Отцу: «Они смотрят, они видят это...» Автор–Зебальд тоже смотрит, наблюдая, как его герой-собеседник все глубже погружается в реальность кошмарного сна, где видит родителей глазами палачей. Автор–Зебальд–Люпа словно пытается достучаться до дня сегодняшнего: «Это невозможно закончить, это не исчезает, это продолжается»<sup>47</sup>.

Люпа взялся за репетиции «Волшебной горы» Томаса Манна ровно сто лет спустя после выхода романа. Пять часов действия – режиссер в очередной раз позволяет себе роскошь не торопиться – плюс получасовой антракт, литовский язык и субтитры – все это оказалось серьезным





«Волшебная гора». Сцена из спектакля.  
Фото Konrad Fersterer / SF

испытанием для зальцбургских зрителей, впервые столкнувшихся с постановочным почерком восьмидесятилетнего мастера и убежденных в принадлежности произведений Манна исключительно немецкоязычному миру.

На «Волшебную гору» можно смотреть как в контексте творчества Люпы, так и в полном отрыве от него, но в любой перспективе это спектакль выдающийся. Довольно внятно давая представление о ключевых линиях романа, Люпа, тем не менее, не иллюстрирует и не интерпретирует его, а скорее, посредством манновских героев и их судеб, воплощает свой давний замысел. О нем он рассказывает в интервью для фестивального буклета: «В юности, возможно после прочтения “Волшебной горы”, у меня возникла идея написать роман под названием “Монастырь слышащих” о группе художников или просто чувствительных людей, которые готовы услышать грядущий апокалипсис»<sup>48</sup>.

Музыка апокалипсиса пронизывает все происходящее на волшебной горе, фрагментируя и разъедая происходящее, а тема катастрофы вторгается в спектакль буквально с первых минут и не оставляет его.

В круг «слышащих» Ганс Касторп (Донатас Желвис) попадает случайно, но уже дорога в горный санаторий *Berghof* полна, по Люпе,

предвестий и знаков. На полупрозрачном экране мы видим кадры из купе поезда: черноволосый молодой человек всматривается в проносящиеся мимо безлюдные пейзажи, но внезапно на все это наплывает коричневое марево и экран заполняют развалины, обломки, пикирующие самолеты. «Катастрофа приходит неожиданно», – сообщают титры.

Пока же, без всякого предчувствия крушения, Ганс Касторп осваивается в санатории, куда прибыл на три недели навестить кузена Иоахима Цимсена (Матас Диргинчюс). В негромкой тактичности юного и хрупкого Иоахима, планомерно и трогательно знакомящего Ганса с правилами санаторного быта и бытия, с самого первого появления на сцене читаются трагизм и обреченность.

Здесь, в Швейцарских Альпах, неподалеку от Давоса, все безвозвратнее погружаясь в «иррациональную тревогу», как формулирует Люпа, Ганс Касторп остался на семь незапланированных лет самопознания, вцепившегося в самого обыкновенного молодого человека словно болезнь.

В характерный для спектаклей Люпы, традиционно выступающего сценографом и художником по свету, павильон со скругленными окнами и дверями иногда выезжает павильон поменьше – он отделяется от стены и позже снова в ней скрывается. Это выделенная Гансу Касторпу аскетичная комнатка с железной кроватью и письменным столом: здесь он проведет много часов над книгами, здесь его настигнут и надолго задержат на горé духовные метания. Режиссер визуализирует тягу Касторпа к самоанализу – в какой-то момент мы видим на экране, как Ганс заглядывает через окно в собственную комнату и созерцает себя то за столом, то лежащим на постели и одновременно сидящим в задумчивости на полу у стены. В разных обстоятельствах большой павильон может мгновенно менять цвет стен и рисунок обоев, заполняться полосатыми шезлонгами для принятия пациентами воздушных ванн, рядами стульев для предстоящей лекции, обстановкой гостиной доктора Беренса (Валентина Масальскис), медицинскими аппаратами для проведения рентгенографии, длинным столом во время карнавала накануне Великого поста, креслами вокруг круглого столика для спиритического сеанса.

Фигура стропливой рыжеволосой Клавдии Шоша, в подтверждение многослойности ее личности, отдана трем исполнительницам. Наиболее глубокая у Люпы та Клавдия, что возвращается в санаторий после временного отсутствия (ее играет Виктория Куодите), а не та,

за которой Касторп при любой возможности наблюдал и которую провозжал взглядом на сумрачной лестнице (Аушра Гедрайтите и Альвиде Пиктурнайте).

Три определяющих человека в санаторном окружении Ганса Касторпа – Сеттембрини, Нафта, Пеперкорн (Алексас Казанавичюс, Сергеюс Ивановас, Валентинас Масальскис), – так или иначе его формирующие, несмотря на всю разность их убеждений, артикулируют свои мысли четко, но, разумеется, далеко не так пространно, как в романе.

В спектакле предсказуемо много текста, но речь персонажей, в особенности главного героя, театрально совсем не энергична – намеренно ненаполненная и аморфная, она передает, кажется, особый ритм течения жизни, когда множество дней сливаются в один. Поиск экзистенции ведется здесь в атмосфере потерянности для жизни, медленного полураспада всего и вся. Облекаемым в слова идеям добавлен не только авторский – звучащий в записи или бегущий титрами по занавесу, – но и режиссерский комментарий. Для Кристиана Люпы привычно присутствовать на своем спектакле в зрительном зале и позволять себе стихийные реакции или высказывания (в «Мастере и Маргарите» он даже врывался на сцену, добиваясь, чтобы Бегемота и Коровьева впустили в ресторан «Грибоедов» без писательских удостоверений). В «Волшебной горе» режиссерское вмешательство возведено в принцип. Все пять показов в Зальцбурге Люпа провел в ложе бельэтажа с микрофоном в руках, расставляя акценты, повторяя за актерами короткие ключевые фразы (на немецком), иногда выхватывая только одно слово, превращая его в рваное судорожное эхо, порой шепча, бурча, вздыхая, покашливая, подпевая.

В пять часов сценического действия впущено необыкновенно много манновских вопросов, речей, визуальных образов, происшествий, намеков на события и тревоги, аккумулировавшие все современные страхи мира. Даже от звуков шубертовской *Der Lindenbaum* из «Зимнего пути», шаткой музыкальной оси спектакля, накатывают холодок и оцепенение. Путь самосовершенствования и одухотворения видится Люпе болезненной дорогой из точки банальности в точку катастрофы.

Прогулка к водопаду, инициированная Пеперкорном, оборачивается у него трагическим прозрением, когда в обрушивающихся со всей мощью потоках воды (видеопроекция по периметру обступает участников прогулки вместе с грохотом водопада) проглядывают летящие в бездну человеческие тела.



«Волшебная гора». Сцена из спектакля.  
Фото Konrad Fersterer / SF

Спиритический сеанс, заставляющий отчаянно страдать медиума, которая явно видит нечеловеческие ужасы, но все же извлекает по просьбе Ганса из небытия Иоахима, преподносит его в робе узника концлагеря (такое же видение было и в «Аустерлице», но там это был узник прошлого, а здесь – мученик грядущего), и на этом режиссер резко ставит точку – немой сценой и светом в зрительном зале.

«Слышащие» неизбежно дорастают до «прозревающих».

У Кристиана Люпы есть в арсенале фраза, которую с некоторыми вариациями он использует в разных спектаклях. В «Процессе» по Ф. Кафке она подавалась финальным титром-выстрелом: «Вы знаете, что будет дальше». В «Волшебной горе» она чуть более завуалирована и выпущена не в финале – но мысль в ней ровно та же: «Последствия вам известны». И они нам известны.

Спектакль «Процесс», вышедший в 2018 г., видится в ретроспективе серьезным подступом к работе по Томасу Манну. В одной из первых сцен «Волшебной горы» Люпа устраивает что-то вроде переключки с «Процессом». У дверей комнатки санатория, выделенной Гансу Касторпу, гомонят местные обитатели – и среди них человек в полосатой пижаме (здесь еще не позволяешь себе воспринимать ее как робу концентрационного



«Процесс». Сцена из спектакля.

Фото предоставлено Театральной олимпиадой-2019

лагеря), который бормочет: «Мне снилось, что я попал в тюрьму. Когда мне выдавали белье, спросили мою фамилию: Кафка... А имя? – Франц». Развития эта линия не получает, но тень Кафки остается подрагивать на стенах.

По признанию режиссера, будучи фанатичным читателем Кафки, он неоднократно задумывался о постановке его произведений, но всякий раз склонялся к Бернхарду, в котором видел приправленные юмором кафкианские мотивы. Настало, однако, и время «Процесса» – «как ответа реальности, в которой <...> звучат те же мелодии»<sup>49</sup>.

«Процесс» задумывался и репетировался в *Teatr Polski* во Вроцлаве, но в знак протеста против смены директора театра Кристиан Люпа разорвал контракт и выпустил свою работу в *Nowy Teatr* в Варшаве.

Как говорит сам режиссер (его же авторству принадлежат адаптация романа, сценография и свет), где-то рядом с его пространственными сценическими размышлениями над «Процессом» постоянно витал очередной демон – «демон незавершенности»: «Если вы ставите произведение, которое автор не закончил, есть шанс, что и вы не доведете свой спектакль до премьеры»<sup>50</sup>. Отсюда, наверное, и изнурительная медленность, и впечатляющая продолжительность – на премьере «Процесс» шел семь часов, позже не без мук был сокращен до пяти.

Герой романа Йозеф К. у Люпы раздваивается и даже троится. Превращая его в двух Францев К., постановщик добавляет к их голосам третий, свой собственный: в Санкт-Петербургском Александринском театре на показах в рамках Театральной олимпиады-2019 Люпа оба вечера располагался в Царской ложе и комментировал в микрофон. Голос режиссера, то вкрадывавшийся, то врывавшийся, расталкивая другие голоса, в происходящее, остраивая его, в том числе неразборчивым бормотанием, грубостью («гребанный процесс») или телесностью («о, как собака!»), чтением стихов.

О странном эффекте, «будто голос с акцентом звучит внутри твоей головы, словно в ней поселился древний “чужой”, очень дряхлый, но при этом настойчивый и даже глумливый», писала Татьяна Джурова: «Странность эффекта в том, что поляк Люпа, в России комментирующий на русском (во Франции – на французском, в Британии – на английском), здесь и сейчас производит усилие, работу припоминания языка, и это усилие отзывается в тебе почти физиологически»<sup>51</sup>.

Люпа полемизирует с Францем К. (Францами К.), провоцирует на действия и поступки, возвращает зрителя к сегодняшней реальности, в которой фраза об осуждении не только невинных, но и неосведомленных, сражает жизненной правдой наряду со множеством других: «Дело в том, что суд, собственно говоря, защиту не допускает, а только терпит ее», – или, словами друга и издателя Кафки Макса Брода (во втором акте действуют реальные люди из близкого окружения писателя): «Мы все вышли за грань абсурда».

На встрече со зрителями Кристиан Люпа рассуждал, в частности, о темной истории героя Кафки: он не ведет себя как невинный, и создается ощущение, что, убежав от чего-то, Йозеф К. пытается начать новую жизнь в съемной комнате у фрау Грубах. Тема былых грехов Йозефа–Франца К. в спектакле Люпы, однако, не прочерчена. Предположительность, зыбкость и недоговоренность на протяжении трех актов множатся и расползаются по сцене, вдруг обрываясь теми самыми словами: «Вы знаете, что будет дальше». Мы знаем, мы в этом живем.

Натерпевшись упреков еще в пору обучения живописи («Мои профессора из Академии искусств постоянно кричали, что в моих картинах – литература, что картина должна быть только живописью»<sup>52</sup>), Кристиан Люпа неизменно отрицает чистое искусство – во всяком случае, для себя. Еще тридцать лет назад, после выхода спектакля «Лунатики» по роману Г. Броха (*Stary Teatr*, Краков, 1995), режиссер в интервью журналу



«Эмигранты». Сцена из спектакля.  
Фото Simon Gosselin

*Didaskalia* объяснял: «Меня интересуют пограничные области между литературой и театром: неполного театра и перетекающей в театр литературы»<sup>53</sup>. В этом же разговоре он настаивал на том, что романисты гораздо ближе подходят к человеческой тайне, нежели драматурги, и открытия литераторов-прозаиков «проявляются в сосуществовании диалога и определенного лирического контекста, тихого шепота, простирающегося над ситуацией»<sup>54</sup>. Попутно Кристиан Люпа вывел, кажется, идеальную формулу своего творчества. Базис остается неизменным, хотя сегодняшний день добавляет этой формуле компонентов.

Взять хотя бы недавний спектакль «Эмигранты» по еще одному роману В.Г. Зебальда, где по крохам восстанавливаются судьбы: в основу положены две из четырех новелл – «Пауль Берайтер» и «Амброс Адельварт». (Из-за конфликта режиссера с техническими службами в театре *Comédie de Genève* спектакль не был выпущен и не попал на Авиньонский фестиваль–2023, но уже в январе 2024 г. премьера вышла в парижском *Odéon*.) Разнообразие «планов, медиумов, монтажных склеек, синестезийных эффектов, требующих безупречной молниеносной синхронизации всех частей»<sup>55</sup>, не только подкрепляет диалоги, но наполняет содержанием неизменно важные для режиссера зоны молчания.

Судя по тому, как усложненно выразительно пишет о спектакле Анастасия Архипова, «Эмигранты» едва ли не превосходят сложносочиненностью и вычурностью сценического постижения романной прозы все предыдущие работы режиссера: «Люпа создает очень остро воспринимаемую, но чрезвычайно трудно поддающуюся определению гипнотическую смесь из гиперреализма бытовых объектов, наливающих непроницаемой меланхолической вещностью, субъективности переживаний с их размытыми границами между былью и небылью, темпоральности потаенной повседневности, которая держится на репликах, не отсылающих ни к чему, кроме самих себя»<sup>56</sup>. И вместе с тем Люпа явно продолжает обитать в круге занимающих его – и содержательно, и эстетически – как минимум последнее десятилетие идей.

Когда-то, больше двадцати лет назад, после спектакля «Мастер и Маргарита» (*Stary Teatr*, Краков, 2002; шел или в два вечера, или девять часов с перерывами), российская критика писала о постановщике: «Он долго занят линейным сюжетосложением и его плавным переходом в полифонию». За эти годы нарратив и линейность, как и сам факт наличия события, окончательно потеряли ценность для режиссера. Люпа словно обосновался в одном ему доступном архиве памяти, располагающем бесчисленным множеством предостережений в адрес будущего. Из этого архива он всякий раз извлекает новые визуальные образы, чтобы будоражить ими зрителя. «Театр психологических крайностей»<sup>57</sup> Кристиана Люпы всегда требует от воспринимающего напряжения и стойкости, ведь созерцание шрамов человечества – процесс болезненный.

Атмосферу тревоги и дисгармонии, неизменно проступающую в его спектаклях, Люпа порой генерирует, казалось бы, самыми примитивными приемами – светом в зрительном зале, затемнением между сценами. Напряжение часто усугубляет красная светящаяся линия или красная рамка портала или его фрагмента. Режиссер признает, что красная линия – это фирменный знак: некая метафизическая граница, линия-искушение как для актеров, так и для зрителей<sup>58</sup>.

Кристиан Люпа обладает необыкновенной восприимчивостью к ранам, наносимым прошлым, умением материализовать на сцене человека, пораженного этим прошлым, хрупкостью границ между жизнью и смертью. Все это испытал на себе его герой Аустерлиц, много говоривший «о следах, которые оставляет боль в истории». Но спектакли Люпы не только про конкретную боль, про травму Холокоста или про всепоглощающее чувство прошлого, они и про трагизм настоящего



(«Мы живем в трагичном мире, и наше существование трагично»<sup>59</sup>), и про рокот будущих катастроф<sup>60</sup>. Возможно, поэтому для режиссера так насущно собственное присутствие на своих спектаклях и действенное вмешательство в них, принципиальны все эти голосовые и перформативные интервенции, выбивающие актеров из удобной колеи, в которую, казалось бы, только-только уложилась роль. Реплики Люпы спонтанны, в них ничего не закреплено, он позволяет себе повторяться, варьировать, импровизировать, цепляя новое, дискутировать не только с исполнителем, но и с персонажем, полагать себя некой сущностью, «сидящей у героя на плечах и уверяющей, что то, что он говорит, глупость»<sup>61</sup>.

На репетициях Люпа много «шаманит»: поет, бьет в барабан или бубен (вспоминается фонарик Ю.П. Любимова, свет которого вспыхивал из темноты не только на репетициях, но и на спектаклях) – так режиссер передает свое ощущение того, что предлагается искать актеру. Еще он пишет актерам письма, некоторые потом собираются вместе и публикуются, как и его эскизы и рисунки, альбом с которыми вышел в Польше в 2009 г. Многочисленные книги Кристиана Люпы на русский язык пока не переведены: сборник эссе «Утопия и ее обитатели» (Краков, 1994); проза и фрагменты дневников «Лабиринт» (Варшава, 2001); диалог с самим собой «Утопия-2. Проникновения» (Краков, 2003); проза «Подглядывания» (Варшава, 2003); сборник «Конец мира ценностей» (Лодзь, 2017) на польском и английском языках, посвященный творчеству режиссера, созданный в соавторстве с Лукашем Мацеевским; «Утопия. Письма актерам» (Краков, 2023). Не печатались в России и исследование Гжегожа Низёлека «Двойник и утопия. Театр Кристиана Люпы» (Краков, 1997), и сборники интервью, изданные в Кракове в 2002 и 2003 гг.: «Как бы это сказать... Разговоры с Кристианом Люпой» Кристины Гонет и «Путешествие в Неуловимое. Разговоры с К. Люпой» Беаты Матковской-Свенс. Однако появилась книга А.А. Чепурова «Режиссер в работе над пьесой: Александринская “Чайка” Кристиана Люпы: Опыт текстологического анализа» (СПб., 2021), документирующая «экспрессионистский монтаж»<sup>62</sup>, проделанный постановщиком.

Все крупные режиссеры XXI в. так или иначе отдают дань опере. Кристиан Люпа ступил на эту территорию лишь однажды, выпустив в 2006 г. моцартовскую «Волшебную флейту» в *Theater an der Wien*, и зарекался продолжать. Премьера, сыгранная на *Wiener Festwochen*, а потом переместившаяся на фестиваль в Экс-ан-Прованс, всюду была принята сдержанно. По версии Натальи Якубовой, с которой трудно



«Волшебная флейта». Сцена из спектакля.  
Фото Armin Bardel

не согласиться, встреча режиссера и оперного жанра была обречена изначально – в силу того обстоятельства, что в опере трудно всерьез экспериментировать со временем<sup>63</sup>, торможения и зависания здесь немыслимы. Да и реакция критики не располагала к продолжению отношений.

Кристиан Люпа убежден: за талантливым многословием обыкновенно кроется молчание – не умалчивание главного, но молчание как главное, способ проживания травмы, попытка существования в присутствии катастрофы. Люпа как никто вырастил в себе умение работать с актом молчания, бесконечно медленно, будто плутая, подступать к нему через марево слов. Недаром, говоря о своих методах, он любит приводить в пример принципы китайской школы рисования: изображая кувшин, следует воспроизводить только окружающие его предметы. Если это и мистификация, то режиссерская мысль предельно наглядна.

- <sup>1</sup> *Ваштыль В.* Кристиан Люпа: биографический очерк / Пер. КР // *Театр*. 2012. № 5. С. 45.
- <sup>2</sup> Цит. по: *Мокшицкая-Покора М.* Кристиан Люпа // *Портал Института Адама Мицкевича*. 2004. Февраль. URL: <https://culture.pl/ru/artist/kristian-lyupa>. Дата обращения: 18 сентября 2024 г.
- <sup>3</sup> *Гучальска Б.* Во власти мечты: Актер в театре Кристиана Люпы / Пер. Е. Янус // *Петербургский театральный журнал*. 2018. № 1. С. 134. В случае с первой из двух цитат автор статьи ссылается на формулировку французского театрального критика Ж.П. Леонардини.
- <sup>4</sup> См.: *Должанский Р.* Кант до Америки не доплывет // *Коммерсант*. 1998. 7 мая.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Ваштыль В.* Кристиан Люпа: биографический очерк. С. 50.
- <sup>6</sup> *Ваштыль В.* Кристиан Люпа: биографический очерк. С. 56.
- <sup>7</sup> Кристиан Люпа: «Я очень рано почувствовал, что должен самостоятельно построить свой мир». Беседа с Евгением Авраменко // *Петербургский театральный журнал*. 2020. № 1. С. 54.
- <sup>8</sup> *Głowacki P.* Metafizyka białego kontrabasu; Teatr nowego Gagarina. Цит. по: *Ваштыль В.* Кристиан Люпа: биографический очерк. С. 56.
- <sup>9</sup> *Казьмина Н.* Польский синдром // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2011. № 1–2. С. 144.
- <sup>10</sup> См.: *Ваштыль В.* Кристиан Люпа: биографический очерк. С. 48.
- <sup>11</sup> *Якубова Н.* Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е – 2010-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 21.
- <sup>12</sup> *Якубова Н.* «Волшебная гора» на фоне катастроф // *Театр*. Блог. 2024. 9 сентября. <https://oteatre.info/volshebnaaya-gora-na-fone-katastrof/>. Дата обращения: 9 сентября 2024 г.
- <sup>13</sup> Цит. по: *Должанский Р.* Кант до Америки не доплывет.
- <sup>14</sup> Цит. по: Там же.
- <sup>15</sup> Встреча с Кристианом Люпой после показа на Театральной олимпиаде в Санкт-Петербурге спектакля «Процесс» по Ф. Кафке. (Модератор Алексей Платунов, переводчик С. Карпенюк.) 7 сентября 2019 г. Запись автора.
- <sup>16</sup> *Дмитревская М.* Закат Европы // *Петербургский театральный журнал*. 2003. № 4. С. 11.
- <sup>17</sup> *Песочинский Н.* Театр-лабиринт // *Петербургский театральный журнал*. 2003. № 4. С. 13.
- <sup>18</sup> Кристиан Лупа: «Не вижу причин держаться готовой драматургии». Беседа с Г. Низёлеком / Пер. Н. Якубовой // *Московский наблюдатель*.

1995. Сентябрь. С. 26. (В 1990-х – начале 2000-х гг. фамилию режиссера писали в России в транскрипции Лупа.)
- <sup>19</sup> Кристиан Люпа: «Театр – место, где я узнаю о другом человеке и о себе больше, чем в жизни». Беседа с Гжегожем Хлястой / Пер. А. Маликова // *Golod*. 2018. 12 декабря. URL: <https://mygolod.com/2018/12/12/kristian-lyupa-teatr-mesto-gde-ya-uzna/>. Дата обращения: 11 сентября 2024 г.
- <sup>20</sup> Вакар Я. Конец? / Перевод О. Чеховой // *Golod*. 2018. 13 октября. URL: <https://mygolod.com/2018/10/13/konecz-proczess-po-romanu-francza-kafki/>. Дата обращения: 18 сентября 2024 г.
- <sup>21</sup> Цит. по: *Песочинский Н.* Театр-лабиринт. С. 14.
- <sup>22</sup> Подробнее см.: [Б.а.]. Легенда о Кристиане // *Деловой Петербург*. 2007. 14 сентября. URL: [https://www.dp.ru/a/2007/09/14/Legenda\\_o\\_Kristiane](https://www.dp.ru/a/2007/09/14/Legenda_o_Kristiane). Дата обращения: 13 сентября 2024 г.
- <sup>23</sup> Чепуров А. «Без театра нельзя...» // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2018. № 3–4. С. 48.
- <sup>24</sup> Кристиан Люпа: «Из вас победит та, что первой доведет до слез другую». Беседа с Валерием Золотухиным // *Openspace*. 2008. 18 апреля. URL: <https://os.colta.ru/theatre/names/details/869/?ysclid=m1bspwgt88281070019>. Дата обращения: 15 августа 2024 г.
- <sup>25</sup> Люпа К. Из беседы с актерами (15.05.2007), Санкт-Петербург // Чепуров А. Режиссер в работе над пьесой: Александринская «Чайка» Кристиана Люпы. СПб.: РГИСИ, 2021. С. 185.
- <sup>26</sup> Шендерова А. В Москве отговорил Заратустра // *Коммерсант*. 2008. 23 декабря.
- <sup>27</sup> Давыдова М. Так замолчал Заратустра // *Известия*. 2008. 25 декабря.
- <sup>28</sup> Кристиан Люпа: «Из вас победит та, что первой доведет до слез другую». Беседа с Валерием Золотухиным.
- <sup>29</sup> Кристиан Люпа: «Моя личность – что-то вроде верхней одежды, мечта освободиться...». Беседа с Аллой Шендеровой // *Openspace*. 2009. 12 января.
- <sup>30</sup> Шендерова А. Кристиан Люпа воскресил Энди Уорхола // *Infox*. 2009. 3 апреля. URL: <https://www.infox.ru/news/89/13395-kristian-lupa-voskresil-endi-uorhola?ysclid=m14rqfzja7440647929>. Дата обращения: 16 сентября 2024 г.
- <sup>31</sup> Якубова Н. Кристиан Лупа поставил семичасовой спектакль про Энди Уорхола // *Российская газета*. Федеральный выпуск. 2008. 8 июля.
- <sup>32</sup> Казьмина Н. Польский синдром. С. 144.

- <sup>33</sup> Кристиан Люпа: «Театр есть игра на человеке». Беседа с Диной Годер // Openspace. 2011. 25 февраля. URL: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/20750/?ysclid=m14v67ea10958874121>. Дата обращения: 16 сентября 2024 г.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> *Сенькина В.* На пути к себе // *Экран и сцена*. 2012. № 7. Апрель.
- <sup>36</sup> Кристиан Люпа: «Театр есть игра на человеке». Беседа с Диной Годер.
- <sup>37</sup> Там же.
- <sup>38</sup> Кристиан Люпа: «Из вас победит та, что первой доведет до слез другую». Беседа с Валерием Золотухиным.
- <sup>39</sup> Кристиан Люпа: «Театр есть игра на человеке». Беседа с Диной Годер.
- <sup>40</sup> Кристиан Люпа привез на «Золотую Маску» спектакль о Симоне Вайль // *Вести*. 2012. 31 марта. URL: <https://www.vesti.ru/article/1942339>. Дата обращения: 17 сентября 2024 г.
- <sup>41</sup> *Домагала Т.* Загвоздка в том, чтобы отыскать свой путь. Беседа с Кристианом Люпой, записанная осенью 2021 г. во время репетиций спектакля *Imagine 2* / Пер. О. Чеховой // *Новая Польша*. 2022. 18 июля. URL: <https://novayapolsha.eu/article/kristian-lyupa-zagvozdka-v-tom-chtoby-otyskat-svoi-put>. Дата обращения: 15 мая 2024 г.
- <sup>42</sup> См.: *Алдашева Е.* Кристиан Люпа ставит в Литве «Аустерлица» Зебальда // *Teatr*. Новости. 2020. 25 августа. URL: <https://oteatre.info/liupos-austerlicas/?ysclid=m0z0ghbc7i585665568>. Дата обращения: 12 сентября 2024 г.
- <sup>43</sup> Цит. по: Там же.
- <sup>44</sup> Цит. по: Там же.
- <sup>45</sup> *Шабасявичене Д.* Эпическая медитация о травмах Холокоста / Авторизованный пер. с лит. // *Петербургский театральный журнал*. 2020. № 4. С. 76.
- <sup>46</sup> Там же. С. 74–76.
- <sup>47</sup> Подробнее см.: *Шабасявичене Д.* Эпическая медитация о травмах Холокоста. С. 79; *Шендерова А.* Фотографический роман // *Коммерсант*. 2023. 25 декабря.
- <sup>48</sup> Salzburger Festspiele 19.Juli – 31.August 2024. S. 60.
- <sup>49</sup> *Вакар Я.* Конец?
- <sup>50</sup> Встреча с Кристианом Люпой после показа на Театральной олимпиаде в Санкт-Петербурге спектакля «Процесс» по Ф. Кафке.
- <sup>51</sup> *Джурова Т.* Космос Кафка // *Экран и сцена*. 2019. № 18. Сентябрь.

- <sup>52</sup> Кристиан Люпа: «Не вижу причин держаться готовой драматургии». Беседа с Г. Низёлеком.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> Там же.
- <sup>55</sup> *Архипова А.* Человек человеку Люпа // *Экран и сцена*. 2024. № 2. Февраль.
- <sup>56</sup> Там же.
- <sup>57</sup> Определение Томаша Мана. Цит. по: *Мокшицкая-Покора М.* Кристиан Люпа.
- <sup>58</sup> Обсуждалось на встрече с Кристианом Люпой после показа на Театральной олимпиаде в Санкт-Петербурге спектакля «Процесс».
- <sup>59</sup> [Б.а.]. Легенда о Кристиане.
- <sup>60</sup> Взаимосвязям польского театра и темы Катастрофы посвящено масштабное театроведческое исследование: *Низёлек Г.* Польский театр Катастрофы / Пер. Н. Якубовой. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- <sup>61</sup> Встреча с Кристианом Люпой после показа на Театральной олимпиаде в Санкт-Петербурге спектакля «Процесс» по Ф. Кафке.
- <sup>62</sup> *Карась А.* Польская чайка // *Российская газета*. 2007. 17 сентября.
- <sup>63</sup> Личная беседа с Н. Якубовой. 11 сентября 2024 г.