

ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ БРЕНДА

Ирина Решетникова

Премьера нового спектакля «Маскарад маркиза де Сада» оказалась прекрасным подарком Романа Виктюка к своему 76-летию. Предыстория проста. Выходя из церкви напротив своего дома в Брюсовом переулке, режиссер встретил телеведущего, драматурга Андрея Максимова. Последовал диалог: «А пьеса новая у вас есть?» — «Да».

На следующий день Виктюк получил текст.

Согласно пьесе Донасьен Альфонс Франсуа де Сад (1740–1814) не был эротоманом, а вел вполне обычную интимную жизнь, при этом поддерживая слухи о своих садистских наклонностях и сексуальных инверсиях. Подпитывал же фантастическую легенду житейскими фактами другой персонаж, инспектор полиции Маре, ставший alter ego де Сада...

На сцене этот дуэт затронет тему и портретной «зеркальной» идентичности, по схеме: теория — практика. И драматическую тему любви героя к женщине, вынужденной всю жизнь притворяться мужчиной для поддержания соответствующей репутации маркиза, поскольку де Сад не может быть влюблен в женщину, а тайная связь со слугой-мужчиной вполне допустима. Однако в спектакле основатель шокирующей сексуальной философии уязвлен поведением своей возлюбленной: Латур (Лакоста) воплощает все его эротические фантазии с Маре.

Данная драматургическая схема «от противного» довольно непритязательна, по такой кальке сочинено немало сюжетов: не ждала верная Пенелопа Одиссея, не был Геракл героем... «Ничего из того, что написано в Евангелиях, не происходило», — внушал Берлиоз поэту Бездомному...

Все же необходимо понять, что двигало режиссером, взявшимся за пьесу, написанную 25 лет назад. Скорее всего, причина в том, что автор попал в болевой нерв нашей политики, в точку, где мощь пиар-технологий и власть массмедиа способны с циничным равнодушием сделать черное белым, и наоборот. В таком ракурсе тандем — маркиз де Сад (Дмитрий Бозин) и инспектор Маре (Александр Дзюба) — иллюстрирует эффект механизма дезинформации, возможностей манипуляции общественным мнением. И одновременно маркиз де Сад — трагическая жертва, проигравшая свои творческие ценности. Но это и история про власть, которая следит за своими согражданами, сама создает мифы и неуклонно их контролирует. В чем несомненная актуальность происходящего на сцене, точность реминисценций к нынешней культурной и политической ситуации.

Это второе обращение режиссера к имени маркиза де Сада: когда-то Виктюк первым в России поставил «Философию в бударе» (1996). Новый де Сад, по словам режиссера, повествует о том, как полиция пыталась управлять маркизом, чтобы он вдохновлял народ, чтобы он стал частью симбиоза власти и творца. Максимов нашел адекватные аналогии этой истории в нашем времени. «Я тоже хотел, чтобы спектакль затрагивал процессы, происходящие сейчас в обществе. Главный монолог — монолог о рабстве. Только раб может вступить с властью в контакт». Основная мысль постановщика очевидна — нельзя творить, находясь в рабстве. Сценические ракурсы множатся: художник и власть, творец и легенда, человек и история...

На сцене, казалось бы, весьма простое визуальное решение. Сценограф Владимир Боер, давний соратник режиссера, работает в рамках заданного постановщиком минимализма: в центре — словно наспех сколоченная из досок конструкция, одновременно трибуна времен французской революции, эшафот и кафедра для ораторов Конвента. Роль фона играет дугообразный задник с нарочито резко и упрощенно нарисованными художницей Татьяной Стрельбицкой портретами «брутальных лиц» и центральной фигурой в виде голый асексуальной фурии.



Портретная живопись исполнена экспрессивности с оглядкой на фовизм и примитив. Временами этот динамичный экспрессионизм почти карикатурного ряда закрывается изысканным занавесом, на котором репродуцирована картина бельгийского художника, символиста, писателя Жана Дельвиля «Школа Платона» (1898). Если портреты — это крик и вопли в духе Эдварда Мунка и Жоржа Руо, то античный ареопаг молодых и прекрасных ню вокруг учителя на картине Дельвиля погружен в томную стихию эротической меланхолии.

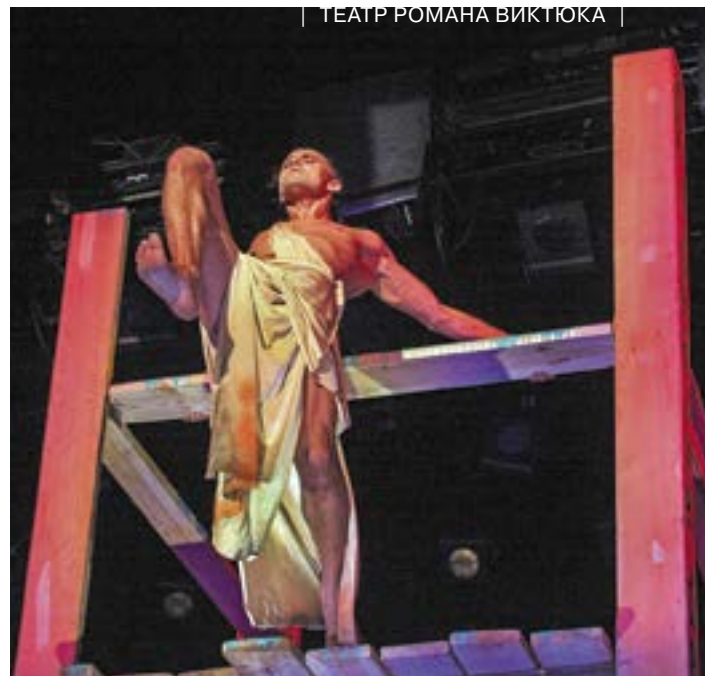
Как интерпретировать эту сценографическую рифму двух интонаций? Первый слой восприятия изображений Татьяны Стрельбицкой — герои того времени, в портретной карикатурности порой угадываются и Дантон, и Марат, и Фуше, и Робеспьер, и Людовик.... То есть здесь наличествует все властное окружение маркиза де Сада, хотя... Всматриваясь в красочные фантазии, узнаешь и лица политиков сегодняшнего времени. Во всяком случае, сценография образует обобщенное неприглядное лицо власти, это и Конвент, и трибуна, это власть, превращенная в комикс. И наконец, перед нами вечный маскарад масок, если приглядеться, лики нарисованы на взаимозаменяемых фестолах. Миг — и на месте прежних первых лиц появятся новые физиономии.

Картина же Дельвиля, не только художника, но и мыслителя, оккультиста, теософа — следующий слой дешифровки, вечность, которой нет дела до страстей реального времени. Революционные и политические страсти вспыхивают и сходят на нет, а сексуальное влечение, вопросы половой принадлежности, наконец, сама загадка пола, разделение мироздания на мужское и женское начала — проблема вечная и неразрешимая.

Дополнительно проступает замысел художника по костюмам (Е. Предводителева): одеяние маркиза со складками, сделанное явно в духе картины Дельвиля, будто подчеркивает вневременность нового Платона, чьи античные одежды отсылают нас в прошлое, а не в современность, туда назад, к детству человечества, где понятия греха не существовало. Тогда становится ясней и идея помоста/трибуны с надписями-ярлычками «Театр маркиза де Сада»; так обклеивают наклейками «Не кантовать» разного рода хрупкие вещи, упакованные в контейнеры для перевозки. «Не кантовать! — словно восклицает сценограф — внутри хрупкая вещь! Маркиз де Сад».

Центральный персонаж галереи Стрельбицкой — красная отталкивающая обнаженная фигура то ли поруганной героини знаменитого романа де Сада «Жюстина, или Несчастья добродетели», то ли вообще женщины. Эта агрессивная модель, написанная в фовистской стилистике, пожалуй, еще и реплика на картину Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (1830). Отдаленная отсылка к Делакруа позволяет прочесть и то странное скопление ведер с синей, красной и белой краской слева на авансцене. Возможно, это трехцветье французской революции или намек на театральную природу любой исторической правды: можно все перекрасить в любую минуту в любые другие цвета? А может, отсыл к театру де Сада, который ставил свои пьесы даже в застенках психиатрической клиники? Или просто без затей профессиональные «знаки» художника (материал, инструментарий)...

В Интернете появились разъяснения и самой художницы: «Роман Григорьевич предложил мне написать портреты врагов маркиза де Сада, которые по замыслу Виктюка маркиз пишет в тюрьме в состоянии, близком к безумию: изобразив своих вра-



гов, маркиз де Сад поместил их в театральную ложу и разыгрывал пьесу, придуманную им самим».

Но что же общего между панорамой агрессивных лиц и политиков времен революции и утонченной гармонией однополый любви в Академии Платона? Общее — демонстративный эротизм и подчеркнутая сексуальность подачи сценического пространства.

Сам маркиз де Сад (реальный персонаж эпохи, а не выдуманный автором пьесы мастер дезинформации), в своих пространственных сочинениях размышлял над загадками извращений и половых инверсий, воспевая подобные формы любви; тогдашний король Франции Людовик XVI был настолько шокирован донесениями о сексуальных вывертах аристократа, что издал специальный тайный указ о пожизненном заточении одиозного либертена без всякого суда и следствия, сначала в Венсенском замке, а потом в знаменитой Бастилии. Маркиз провел в заточении в общей сложности больше 10 лет и был освобожден только после победы французской революции в 1790 году, когда Конвент отменил все внесудебные указы монарха.

Оказавшись на свободе, маркиз сначала примкнул к победителям и возглавил одну из народных секций Парижа, и даже стал присяжным революционного трибунала, но вскоре рассорился с кликой Робеспьера и был арестован по обвинению в «модерантизме», то есть за милосердие (сначала де Сад спас родителей жены, той, которая, между прочим, фактически упрягла мужа за решетку, а затем помог бежать из Франции видному монархисту). Однако меры пресечения времен монархии отменены, теперь за любые прегрешения одна-единственная кара — смертная казнь, и маркиз обреченно ожидает неминуемого гильотинирования... Вот чем была жизнь реального маркиза «в двадцатые числа» июня 1794 года. Именно эту дату драматург поставил как время действия пьесы, уточнив что «данные события не произошли в двадцатых числах июня 1794 года в Сен-Лазаре». Казнь Робеспьера 28 июля спасает маркиза.

В период заточения, оставаясь теоретиком половой свободы, маркиз тщательно разрабатывает концепцию своеобразной телесной невинности человека перед судом церкви и косного общества эпохи Просвещения: все, что можно изобре-сти и практиковать в сексе с участием человеческого тела, не противоречит Божьему замыслу. Эту идею он реализовал еще на страницах романа «Жюстина, или Несчастья добродетели».



Роман, изданный в 1791 году, распространялся почти подпольно, ведь в нем самым страшным грехом была объявлена добродетель. Даже на фоне тогдашних революционных пертурбаций мысли маркиза выглядели шокирующими. В конце концов он снова попадает под прессинг обструкции. В апреле 1801 года следует последний арест, а затем пожизненное заключение в психиатрическую клинику в Шарантоне на долгие двенадцать лет до самой смерти маркиза в 1813 году. Ни Наполеон, ни новый король Людовик XVIII не простили маркизу его идеологии сексуальной свободы.

В сценографии спектакля присутствуют не только политические приметы эпох и сексуальные знаки, но и изображение символического коитуса. В этом плане «станок»-трибуну можно прочесть как фаллический образ (только это не фаллос юноши, а сколоченный из досок инвалидный род французского дилдо), задник с искаженными лицами — род дефлорированной плевы, а умиротворенный занавес Дельвиля с обнаженными либертенами — нечто вроде прострации после оргазма. В этом плане персонаж в красной балаклаве (художник по костюмам Елена Предводителева) может восприниматься как намек на эрегированный фаллос. Такое прочтение может показаться формальным, но предмет размышления в театре Виктюка слишком

одиозный, скандальный, и тут никакой зрительской тенденциозности не сравнятся ни с дискурсом самого основателя садизма, ни с эпатажными постановками Романа Виктюка. Вспомним его классику эротизма «Служанки» или «Мадам Баттерфляй». Одним словом, никакие фаллические, эротические, сексуальные режиссерские акценты по ходу данной постановки не кажутся избыточными. Наконец, просто следует учитывать внимание режиссера к нетрадиционной тематике, и в этом плане картина Дельвиля о школе Платона, где гомосексуальные отношения учеников и учителя входили в традиционный быт эллинов, весьма показательна.

Говоря о замысле постановки и о своем интересе к маркизу де Саду, Виктюк отмечает: «Маркиз де Сад — художник, большой художник, грандиозная фигура! Он предвидел, что произойдет в мире: распад и разъятие человеческого духа и все виды пороков. Он был кристально чистый человек. Просил, чтобы, когда он умрет, его похоронили так, чтобы никто не знал, где его могила. А его дух в мире витает, потому что он пророк».

С этим тезисом трудно согласиться, достаточно заглянуть в многочисленные биографии де Сада, где приводятся протоколы жалоб провинциальных проституток из публичного дома в Венсене, которых молодой аристократ подвергал истязаниям. Тогда ведь маркиз был еще никому не известен (какой-то кавалерийский капитан в отставке), и не было смысла его дискредитировать.

Но если Виктюк прочитывает жизнь своего героя как форму маскировки мужской половой потенции, то и спектакль можно понимать как иллюстрацию к скромным возможностям главного героя. Конечно, есть намеренная шифрованность в постановке: кто в публике может с ходу прочесть эквилибристику ассоциаций, намеков и отсылок, кто поймет, намеки на врагов героя.

Так на выставке работ Татьяны Стрельбицкой «Враги Маркиза Де Сада /Друзья Романа Виктюка» в Московском Выставочном Зале «ГАЛЕРЕЯ АЗ» оказалось, что высказанная выше концепция о роли фона в постановке Р.Виктюка требует новых уточнений... на заднике одиннадцать, а не двенадцать «Врагов маркиза де Сада», двенадцатый портрет в выставочном пространстве был показан отдельно, и подписан «Друг Михаил»... не скрою, столь частая смена идейных маркеров способна поставить в тупик.

При подобной постановке вопроса чтение становится весьма и весьма занимательным: в разных обстоятельствах одно и то же лицо может нести разную эмоциональную окраску — положительную и/или отрицательную. Между тем, сама работа исполнена ярко, броско, с выразительным экспрессионизмом и на наш взгляд вообще не нуждается в идентификационной подписи. Получается, что все в этом мире относительно — враги, власть, любовь?

Каждое прочтение противопоставлено другой интерпретации, и они диссонируют, а не дополняют общее восприятие. Взять хотя бы нарочитую параллель между двенадцатью учениками Платона на картине Дельвиля и двенадцатью учениками Христа и двенадцатью мужскими портретами в спектакле... Если затронуть еще и эту крайне провокационную сторону постановки, то можно окончательно заплутать в лабиринте трактовок... Возможно, большая часть многоступенчатого подтекста режиссера-постановщика не будет прочитана, но ощущение непостижимости может быть одно из самых продуктивных в искусстве.