
Камариддин Артуа

Марк Вайль.

Последние театральные страницы

Ташкентский театр «Ильхом», созданный известным режиссером-экспериментатором, педагогом и театральным деятелем Марком Яковлевичем Вайлем, остававшимся его художественным руководителем вплоть до своей трагической гибели в 2007 году, — выдающееся явление в театральной культуре, поэтому разговор об узбекском театре без «Ильхома» был бы неполон. Впрочем, разговор — не самый подходящий способ знакомства с театром, спектакли надо видеть. Мы предлагаем читателю увидеть три спектакля театра «Ильхом», в том числе последний, «Орестею», премьеры которого состоялась уже после гибели Марка Вайля, глазами известного театрального критика Камариддина Артуа.

«Полеты Машраба»

По сути этот спектакль — биография. Но биография, пересказанная не в хронологическом порядке, а в поэтическом. И поэзия эта не только и не столько письменная, сколько собранная, сотканная из многих устных баек, притч и легенд. Рассказы о человеке настолько необычном, что молва о его поступках опережала даже сами поступки, слухи распространялись, как лесной пожар, раньше, чем он выкидывал очередную свою затейливую шутку. Собственно, этот человек сам задал тон, крикнув, заговорив, еще не появившись на свет, еще будучи во чреве матери. За этот чудный поступок он и назван был Машрабом. «Тон» и тексты возникали глумливые, фривольные, остро сатирические с одной стороны, провидческие, глубоко лиричные и красивые — с другой. **Откуда что бралось?**

Грубо говоря, с улицы. Точнее, наверное, это язык странствий, бродяжничества, путешествий и паломничества. Машраб — святой каландар (юродивый, странник, монах), поэт-философ, суфий. В этом странствующем человеке все от земной любви и от Бога. Две яркие и емкие крайности, два полюса. Плоть, кровь, прах и святой дух.

Артыков Камариддин Умарович (Камариддин Артуа) — независимый театральный критик. Публиковался во всех русскоязычных изданиях Узбекистана и Центральной Азии, посвященных вопросам культуры и искусства, являлся автором и ведущим программ на телевидении. Автор сценариев документальных фильмов, посвященных художественным проблемам театра и изо. Сотрудничал со всеми ведущими режиссерами Центральной Азии в совместных театральных проектах. Ведет страницу на FB как блогер: @Камариддин Артуа. Живет в Ташкенте.

И ничего срединного, обыденного, житейского. Как рассказать о нем? Каким может быть спектакль о таком человеке?

Каландары исполняли свои мистические, экстатические, ритуальные танцы-заклинания по кругу — зикр! Театр масхарабозов (клоунов-острословов) обитал на улице, на маленьких пыльных площадках, или собирал толпу вокруг своих представлений на базарах. И работали они на круг зрителей с подручными средствами выразительности — наивными поделками-куклами.

На маленькой сценической площадке театра «Ильхом» танцы юродивых и театр масхарабозов-аскиячи (участников состязания острословов), и бродячие кукольники обрели «небо» из театральных фонарей, а на старых холщовых импровизированных ширмах возникало черно-белое «стрекошущее» кино. Там, на экране — память о давних уличных театрах. Нарботанные исполнителями «зиков» и аскиячи, мастерами-кукольниками витийный дух, азарт, брутальную фактуру в спектакле «Полеты Машраба» среднее поколение профессиональных актеров театра преподносит в красивой, стильной, абсолютно ильхомовской «шлифовке». То есть актеры, владеющие вполне академическими навыками европейского театра, вольность и «дикость» предков-масхарабозов преподносят в цивилизованной огранке, под «небом» софитов, и обращают в блистательное поэтическое, воспаряющее до театральных откровений зрелище.

«Ильхом» в этом смысле уникальная театральная площадка, дом, где пересекаются времена и стили, театральные направления, школы, способы игры. На спектакле «Полеты Машраба» помимо прочих театральных радостей возникает космическое ощущение эстетских, эстетических, художественных, временных, географических смешений, и при этом очевидна строгость и стройность, последовательность в затеянной игре. Главного героя и другие эпизодические роли играют все шесть актеров, пребывающих на сцене.

Костюм — продолжение игры. Основа — исподнее, нарезано из полосок тканей, лоскутков, прикрывающих причинные места, — костюм «голозадого» межнуна. Второй слой одежды — белые штаны и рубахи из домотканых материй — яхтаки — повседневный костюм благоверных мусульман. Яхтаки плавно переходят в пиджачные холщовые пары от кутюр. Слой третий — бело-серые тканые пиджаки, легкие пальто — костюмы европейской чуть маргинальной богемы. Все вместе по гамме, иногда по параджановским «прибамбасам» (шляпы танцующей бородатой женщины) есть красивое «путешествие»: географическое — с запада на восток и обратно — и временное — все движется вглубь веков и назад ко времени нашему. И если помнить о том, что Машраб вещает на фарси, русском, узбекском, актеры сами по происхождению один таджик, другой — еврей, третий — русский, четвертый — кореец, пятый — смешанных кровей, а шестой — не помню кто, то без всяких натяжек, естественно и красиво получается то, что Моцарт пишет музыку на стихи Машраба и вместе они совершают вселенские полеты. Далекый, блистательный, чарующий Моцарт в этом спектакле «прорастает» на поле камней, отдается эхом в хороводе ослов (фантазии на темы Моцарта, Артем Ким). Ташкент, «Ильхом» — место гениальных встреч и расставаний блуждающих звезд.

Восточные миниатюры. Замечательные перевоплощения актеров в персонажей, встречающихся в круговерти жизни вечному страннику Машрабу.

В.Цю в прологе — скучающий, ироничный глашатай бродячей труппы. Позже он чудесно преображается в корейско-кыргызскую принцессу. Наивное личико, мягкая, податливая, как у котенка, пластика, кокетливо порхающей веерок — Чю-чю сан и Лолита пустыни одновременно. Видение красочное и обманчивое. Мягким и улыбочивым остается В.Цю и в эпизоде, когда изображает Махмуд-хана, и именно поэтому он особенно убедителен и страшен в своих коварных, злодейских, демагогических речах и поступках.

Большой мохнатый увалень — С.Мелиев — легко меняет пластику, легко внутренне преобразуется в добродушного учителя, вместе с ним весь зрительный зал воспаряет трепетно порхающей бабочкой! Он умирительно хорош в облике скромной полевой мыши.

Б.Назармухамедов — избалованный, ленивый талаба (студент), а потом — улыбчивый, с личиком херувима, но напичканный гнилью, взятками, жратвой хужаин (хозяин).

Летающий, но уже не как бабочка, а красавец — горный козел, Фаррух Холджигитов. У Фарруха Машраб героический, эпический и одновременно умеющий быть смиренным. По сути, он есть жаждущая жизни плоть и бунтующий дух.

Саркастический желчный Машраб А.Пахомова. Он таким ипохондриком родился, вырос, бродил по миру, видел много зла, замкнулся, ожесточился. И точно знает, что и это все пройдет.

Та часть Машраба, которому на роду написано быть неудачником, бесхитростным и слабым, совершенно не умеющим устраивать собственную жизнь, выпала Р.Исамову. Он будет рядом с Машрабом и лгунишкой, и не очень умелым воришкой, и завистником и будет все время понимать, что Машраб «другой». Как тебе это удастся, Машраб?!

Поле камней (сценография Василия Юрьева). Камни, разбросанные по полу сценической площадки театра, увесистые. Они уместны, содержательны, наглядно и очевидно работают. Это совсем не те метафорические камни, разбросанные судьбой и в итоге собираемые. Они реальны, они-таки опасны — есть эпизод в спектакле, когда персонаж в исполнении Б.Назармухамедова бросает один из таких камней в зрителя. Ох, как это пугает, ошеломленный зритель увертывается. Так вот эти сизифовы камни не бутафорские, и они очевидно рифмуются с порхающими бабочками, с полетами Машраба, составляя им ощутимый противовес. Даже звезды в этом спектакле не призрачны и не сверкают в ночи. Они «взвнут» в ногах, лежат бульжниками, ломают хребты.

Цепочки судеб. Пока один солирует, другие пятеро изображают толпу. Один — пастух, остальные верблюды. Один — учитель, другие студенты. Один верно служит Ходже, хранит ему верность, ловит взгляд его. Остальные — обыватели, уговаривают Верного согрешить, совершить прелюбодеяние. Один — властитель, другие — народ, который безмолвствует. Один — хулиган, обличитель, борец. Другие — пресмыкаются. Один — жрет, все остальные за ним подьедают. Вот такие цепочки по кругу. Машраб среди них, но он помечен знаком бабочки...

Про замирание сердца, про Бога, про искусство. Интересно, во время представлений масхарабозов тоже замирало сердце? Замирания сердца на спектаклях я жду всегда. Никогда — специально. О том, что жду, я узнаю тогда, когда это случается. А так, поскольку смотрю много, слушаю много и вообще это — работа, про «замирание», как правило, не помню. И все-таки это случается, и всегда это неожиданно и волнующе. Совсем не обязательно, чтобы этот особенный сердечный отклик, этот отнюдь не научный порыв был связан с каким-то пафосным, ключевым моментом спектакля. Чем неожиданнее он случается, тем это точнее. Поначалу радуют находки, все — непредсказуемые. Очень радует некое единство стиля, чистота жанра. Все это как бы обязательные условия, предшествующие открытиям. Это составляющие того, что называется впечатлением художественной целостности. Но это все — взлетная полоса. Далее — полеты. Полеты Машраба. И сердце — замерло. От любви и печали. От того, что это странное искусство случается вдруг. Катал камни по сцене, разминал актеров, взлетал бабочкой вместе с ними, собирал и создавал представление Марк Вайль

«Радение с гранатом»

В центральной Азии во времена Усто Мумина¹ летом, в самую жару, краски тускнеют, жухнут, «перегреваются» — все покрывается пыльной патиной. Весна и раннее лето — самое время для поисков утраченного. Есть уникальные «материальные» свидетельства того, что именно в это время года хорошо и много живо-писалось и делались успешные попытки «остановить мгновение». «Сумасшедших» художников, которых ранил цвет неба этой, казалось бы, пустынной стороны, оказалось немало. Эти художники прослыли чудаками, становились добровольными пленниками, дервишами и пророками наших краев и нашей культуры.

На подступах к театру «Ильхом» — узнаваемые лики известной композиции Усто Мумина «Радение с гранатом». Эта работа Усто, говоря сегодняшним языком, очень кинематографична. В ней отображена большая поэтическая история в одиннадцати эпизодах — «кинокадрах». Сюжет и смысл каждого отдельного эпизода длителен во времени. Сам Усто позже «перескажет» все сюжеты — в отдельных работах и в вариантах, собрав которые из разных музеев под созвездие Граната, театр «Ильхом» выставил на обозрение.

Мир расцвел «Весной» Усто. Исчезнувшее, забытое, запретное возвращалось и захватывало победительно и властно. Оно набирало силу и крепло, и мощно, пусть ненадолго, ворвалось в нашу жизнь. Как и все настоящее, ценное или, точнее, — бесценное! Работы Усто хороши не только сами по себе. Но и «предмет» его искусства — его персонажи, его «модели» — были уникальными носителями высокого искусства. Юноши — герои ботичеллиевских «Вёсен» в исполнении Усто преобразались в азиатских «Беданавозов», «Дутаристов», «Баччей — танцовщиков». Златокудрые томные юноши обрели гибкость, упругость, посмуглели под солнцем, но сохранили нежность, пленительность, склонность к изящному и вкус. Эти юноши, воспитанные и вышколенные старыми мастерами-танцовщиками, стали драгоценной забавой закрытых мужских собраний, маленькими идолами поэтов, певцов — своеобразной, по-восточному закрытой богемы, — предметом жестоких споров соперников-хушторов². Но самое главное — они были носителями тайного очарования, эротической загадки и манком живого искусства андрогинов. Мир, социальные перипетии складывались так, что это искусство, эта возвращенная поколениями людей культура исчезали³. «Уходящая натура» ранила Усто Мумина. Художник Александр Николаев, знававший до встречи с Азией русских авангардистов, традиции иконописных школ, будучи знатоком и являясь поклонником работ мастеров Ренессанса, носил все эти богатства в себе — видимо, с потаенным ожиданием некоего побудителя. Все его дороги эстетических, творческих исканий сошлись в Туркестане. Пробуждение состоялось. А. Николаев поначалу явился случайным очевидцем завораживающего танца баччей. И это очень специфическое, редкое, магическое искусство и его носители — юноши-танцоры — стали наполнять его работы живой горячей плотью и прохладным поэтическим дуновением. Живопись Усто стала сочетать в себе пленительную изысканность линий, нежность прозрачных «следов» сочных красок и эротическую притягательность гибких юношеских тел, их изящных поз и томных взглядов. Скрытые от глаз сады

¹ Александр Васильевич Николаев родился в Воронеже в 1897 году. Получил художественное образование во вторых Государственных Свободных художественных мастерских у К. Малевича в Москве. В 1920 году по мандату ТуркЦИКа для укрепления и развития национальных искусств приехал в Туркестан, был покорен Востоком, принял мусульманство, взял псевдоним Усто Мумин.

² Хуштор (узб.) — влюбленный, возлюбленный.

³ Великий пласт многовекового традиционного туркестанского танцевального искусства — танец мальчиков «Бача» — более 70 лет был запрещен и практически искоренен.

старого города, перепелиные бои, мальчики, кормящие из уст своих перепелов, — такой же устойчивый мотив его произведений, как молодая женщина, кормящая грудью младенца, — в европейском изобразительном искусстве.

В этот вечер «Радения» выставочный зал театра «Ильхом», который оказался под «Созвездием Граната», был красочной явью. Раем наяву. Зрительный зал — он находится в подвале — по логике, думалось, окажется «адам». Но, слава богу, там оказались сны. «Сон — пространство, сон — время. Сон — память, отправленная в плавание или падение, это — дорожка из будущего в прошлое»¹. «Племя, там обитающее, подобно первым людям — двуполое. Мужчина мгновение спустя предстает там в облике женщины»². Там магическое пространство, где оживают страницы истории, лирические отступления, герои вымышленные и настоящие. Там «зазеркалье» живописных созданий Мастера или их фантомные прообразы... Словом, погружаемся в пространство памяти.

Тайны сценографии от Бабура Исмаилова. Большой прямоугольный щит на вращающейся оси, установленный в центре сценической площадки, неустойчив. Все время щелкают замки крепежа — выдвигаемых «окон», потаенных «дверей». Щит, ширма — она еще и складывается в гигантскую летописную книгу, означая крылами вехи беспокойного времени перемен. События исторические, время художественное — все зыбко, качается. Время не поступательно движется вперед, оно непредсказуемо меняет ритм и направление: то — в круг, то — наперекосяк. Пустая сцена наполнена хроникой событий, судьбами в масштабе полноценного романа. Все как на большом корабле перед штормом — тревожно, изменчиво, кажется, земля уходит из-под ног.

Щит-ширма-экран-чачван³ призрачен и темен, мерцающе прозрачен. Щит хранит много тайн и постепенно станет проявлять свою еще одну волшебную способность — красочно преображаться, загадочно заливаясь цветом и наполняясь воздухом и светом. Поначалу это просто знакомые картины известных художников. Но в страницах, где речь идет о снах и видениях, о саде Усто, холсты оживают: они пронизаны солнечными бликами, воздушными потоками света, деревья колышутся, перепелки бьют крылами, трепещут. И опять кружится голова — уже от живо-писи. Живая ткань картин, персонажи, сходящие с полотен и в них танцующие. Герои спектакля из «лирических отступлений» и сцен «эпических». Линии судеб, исчезающих в этом объеме времени и эфемерного искусства, эти таинства, радение с гранатом окунают нас в поразительное пространство — обретенного времени и мимолетного ощущения угаданного «я».

По жанру этот спектакль — историческая хроника. Но хроника скорее поэтическая, документальная достоверность не предусмотрена. В рамках исторической хроники вписаны вымышленные воспоминания художника, обретшего впоследствии псевдоним Усто Мумин. По масштабу охватываемых событий и манере изложения материала этот спектакль подобен роману, в нем имеют место и лирические отступления, и довольно обширная переписка персонажей спектакля (эпистолярный роман Бяльцевой И.В. (Марина Турпищева) с полковником Бяльцевым В.П.), благодаря которой Туркестан и Петербург обмениваются не только политическими новостями — они в спектакле весьма и весьма судьбоносные, — но и известиями о новой постановке в Мариинке с участием Шаляпина или рассуждениями о «Чёрном квадрате» Малевича. Так лунный свет Серебряного века российской культурной жизни бликует в творчестве затерявшихся в далеком Туркестане русских художников и гастролирующих в этих краях российских актеров.

¹ Дмитрий Бавильский. Пруст: чудо памяти, или Типология сновидений. Эссе.

² Там же.

³ Чачван — прямоугольная густая сетка из черного конского волоса, закрывающая лицо женщины.

Искусство танца, художественное творчество (Шаляпин, Малевич, Верещагин, Петров-Водкин), репродуцируемые живописные произведения Бенькова, Волкова, Верещагина, Усто Мумина, разговоры о культурных традициях Востока и европейского искусства занимают большую часть этого спектакля-романа. Искусство и есть его «главное событие», оно же и пронзительная суть этой драмы. Искусство эфемерно, но оно же требует жертв (это надо понимать буквально). Люди — творцы этих искусств, они же и страдальцы, и гонимы за свой талант и за свое высокое умение.

Судьбы, драмы и трагедии героев этого спектакля так или иначе спровоцированы искусством, все они горят то в его адовом огне, то в его животворящем райском пламени. Словом, по географии и по историческому времени, и, что очень существенно, по объему эстетической переключки Восток -Запад, по судьбам героев, которые пережили революцию, на сцене разворачивается поистине эпическое представление по законам «эпического театра» Брехта. Интеллектуальный эпический театр Брехта, несмотря на мощный лирический заряд, в нашей обманной памяти больше связан с черно-белыми строгими, «сухими» постановками «Берлинер ансамбля», с суровой грацией Елены Вайгель. Но годы спустя «голый» брехтовский прием в театре Марка Вайля расцвечен красками, украшен орнаментальной пластикой узоров и образов Усто.

Так бравый полковник Бяльцев — «настоящий мужчина», дворянин, благовоспитанный, образованный, хороший семьянин — проходит длинный путь внутренних «преображений», социальных перемен, семейных неурядиц. Как все это сыграть в романном мелькании эпизодов? Отчасти этим персонажем надо быть, отчасти о нем рассказать, отчасти помогают мизансцена, костюм, стиль... Борис Гафуров «держит ноту» скорее бравую. И изумление, и узнавание, и рассуждения, возникающие по поводу его пребывания в этой далекой окраине, — все носит несколько риторический характер военных сводок. Все в его жизни определено военным уставом. Но за его пределами чаще — оторопь! *Уди-ви-тель-ная* в этих краях жизнь.

Сергей Звягинцев (в исполнении Ильи Дудочкина) среди военной этой братии по-особому хорош. Если кто и поэт в этом полку, так это — С.Звягинцев. Он — из «завороженных» этим краем, этой культурой, этой андрогинной магией танцующих бачей. Красота ранит человека, и эта боль, в отличие от телесных ран, не залечивается, налаживается жить с человеком до самой его кончины. Звягинцев — двойствен. Он чувствует боль, но не спешит с нею расставаться, более того, она его тайно радует. Но пускаться в откровения, делиться этой болью со своим полковым окружением он не смеет — засмеют! Оскорбят, затопчут. Илья Дудочкин внешне держит выправку, бормочет уставные фразы, но его внутреннее состояние — человек влюбленный, под страхом смерти не смеющий назвать имя любимого.

Василий Скороухин (Глеб Косихин) — мудро простодушен, или простодушен оттого, что мудр. Или природа его наделила сердечностью, душевностью и доброй лукавостью. Бог его знает, но такие, как Василий, тем, что они есть, уже красят мир в теплые человеческие тона.

В спектакле есть персонаж, который «сам по себе». Он сошел с картины Усто — мужчина, который расписывает стену гранатами и случайно обернулся к нам лицом (Фаррух Холджигитов). Сдержанный и скрытный, недоступно гордый. У него своя тайна, своя правда, свое понимание красоты, свой неповторимый танец под рассыпающимся созвездием гранатов.

Многие судьбы, облики персонажей в этом «романе» революция перетасовала, как ампула актеров в театре. Вчерашние танцовщики к концу представления превратились в партийных боссов, в знаковых фигур революционного периода, в железнодорожных рабочих. Мир преобразился.

Художник Нежданов (Антон Пахомов) «перезимовал» смену власти в крепостном

каземате и остался самим собой. Правда, попытка привлечь художника на сторону новой власти, конечно же, была предпринята. В реальной жизни прототип Нежданова, Александр Николаев, этой участи — сотрудничества с советской властью — избежать не мог. И тому немало подтверждений в его работах. По спектаклю же А.В.Нежданов будет активно привлекаться на сторону революции бывшим своим натурщиком — танцовщиком Каримом, преобразившимся в большевика. По правде говоря, с Художником не особенно церемонятся, но и он, будучи верен себе, пассивно, но умело сопротивляется. А.В.Нежданов пишет, сторонится людей, пропадает в саду. Зачарованная душа, Нежданов становится свидетелем кардинальных перемен в мире, в людях, что его окружают, но сам меняется только внешне, можно сказать, взрослеет, мужает и делится со всеми собственными заповедями.

Заповеди художника А. Николаева (Усто Мумина)

1. Будь искренен.
2. Никогда не довольствуйся малым — это удел нищих духом.
3. Запретный плод сладок, смело срывай все запретные плоды.
4. Учись любить себя. Вся трудность умения любить себя в том, что эта трудность все время колеблется между самопожертвованием и эгоизмом.

Завороженный Александр Васильевич Нежданов. Роль у Антона Пахомова, молодого актера театра «Ильхом», непростая. Ведь наверху, в гранатовом павильоне, автопортреты художника А.Николаева. Конечно, Пахомов играет не совсем подлинную судьбу художника, про которого мы знаем так же мало, как и про персонаж вымышленный. Однако псевдоним у них все же один: Усто Мумин, и живописные работы в спектакле красочно «цитируются» те же, что собраны в выставочном зале. И «игра» от этих зеркальных переключек становится затейливо просторной, вольной. Поэтому ли или совсем по другим причинам, нам неизвестным, А.Пахомов в роли Усто Нежданова удивительно хорош.

Худенький, сухощавый, в холщевых просторных одеждах иноземец, будучи художником, живописцем, человеком, вольным по духу, он был здесь своим среди чужих. Он нашел в Туркестане то, чего не минует ни один настоящий художник: свою любовь и через нее — свое «я». Встретил он его случайно и довольно быстро потерял из виду. Это была сумасшедшая любовь, это был юноша — его счастливая Муза. В поисках этого юноши, в поисках своей любви он обретал себя и сложился в уникального художника, Мастера Усто. А.Пахомов играет умного, деликатного, внутренне свободного, любопытного и любознательного странника. Он все время помнит о том, что безымянный стройный юноша, водивший его по переулкам Самарканды, тронул его сердце, но сам растворился в призрачном мареве древнего города. И это — крест, и это — сад...

Главы спектакля, посвященные музе Усто — танцовщику Алишеру и его братьям, чайхане, где они обитают, большей частью протекают под прикрытием «чачвана-паранджи». Эти молодые люди, вернее подростки, что «маки, проросшие из ступеней. От камня к солнцу»¹. У каждого из них своя коротенькая, но драматичная история. В сценах, посвященных «теневым» героям, не так важны слова. Один, но емкий и содержательный пластический мотив, с которым зритель, пришедший на представление, вступает в фазу обретения потусторонних истин, обращается к особым свойствам памяти, начинает осознавать свою предыдущую, «забытую» жизнь. С этого момента по крайней мере здешний зритель, охнув, погружается в миражи, становится

¹ «Я видел мак на древнем кирпиче,

Горячий мак, проросший из ступеней,

Из камня к солнцу», — из написанного под влиянием Анны Ахматовой стихотворения «Апрель» Алексея Козловского, композитора, художественного руководителя симфонического оркестра Ташкентской филармонии, профессора Ташкентской консерватории.

Источник: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/somova-ten-na-glinyanoj-ctene.htm>

соучастником радения. Четверо юношей, актеров театра из выпуска последней, пятой, студии, причесанные как баччи — косички из-под тюбетеек — обнаженные по пояс, в прозрачных шароварах. С ними «приблудная» девчонка, выдающая себя за мальчишку. Все пятеро стоят стенкой, бок о бок. Вытянутые руки скрещены высоко над головой. «Волнуясь», то есть выгибая торс от бедра, покачивая станом, молодые люди под потустороннюю музыку времени, под придыхание Радения, словно в мираже, словно сам мираж, маленьким шагом продвигаются в пространстве танца. Исполнители этой длительной пластической реплики создают не сам танец баччей, а его фантомный дух, память о нем, его полдень, его зенит. Эскиз и образ танца баччей, созданные почти век спустя американским балетмейстером Дэвидом Руссивом и режиссерским видением Марка Вайля, производит эффект гениального прозрения, волнующего и протяженного «узнавания» и соучастия в этом мистическом кружении Времени.

Oresteya — multi-media.uz

Население спектакля многочисленное, подвижное, на первый взгляд, хаотично, тревожно и суетливо мечущееся — что-то «там» произошло, «сюда» доходят лишь отголоски. Как при каком-то теракте. Тревога, неясность, томительное ожидание новостей. И «так», и «там», и «сюда» — все относительно далекое и близкое, и все ворвавшееся в нашу жизнь «по телевизору». Вы можете находиться в Ташкенте, события — в неведомом вам Буденновске, но все — в прямом эфире, подробно, безжалостно, натуралистично, перебиваемое включениями «вестников», комментаторов, которые стремятся быть объективно отстраненными и привносят в происходящее, совсем того не желая, привкус зловещего шоу.

Сценическая площадка, обычно отгораживаемая от внешнего мира плотно прикрытыми дверьми, специально освещенная, сегодня — разорена. Взгляд ваш упирается в сохранившийся квадрат стены, чуть ближе — фрагмент развороченного подвала, бункера: прямоугольные колонны с несущей балкой. Колонны, стена отделаны крупными кафельными плитами, местами отбитыми, в просветах — железная арматура. Очевидно, что где-то поблизости идет бойня. Вскоре предъявят «картинки с мест». Нет-нет, это не подвальные помещения дворцов царей Аргосских, а скорее, продуваемые гаражи под кичливым новоделом «новых-новых». Прямоугольник стены разделен на секции, в них будут светиться огромные экраны с заставками разных новостных программ. И в них, как в «Чемоданах Тульса Люпера» Питера Гринуэя, все будет двоиться-троиться. Герои, события, лица, части лиц будут представлены и в профиль, и в анфас. Они же — герои представления — будут пребывать на сцене и за ее пределами «вживую». Но сцена, наполовину освещенная театральными софитами, слева беззастенчиво «раздетая» дневным светом, продленная тем самым, умноженная тревожными подвальными коридорами, опасно сращена на этом представлении с жизнью. Эта ничем не разделенная условность сцены и безусловность жизни, кажется, являет собой главную, длящуюся во времени, очень точную метафору всего спектакля: «заигравшаяся жизнь». Это же решение авторов спектакля (Марка Вайля и сценографа Василия Юрьева) — накоротко соединить реальность со сценой — кардинально множит смыслы, диктует разные способы существования актеров и, кажется, снимает все канонические преграды в представлении классических пьес. Воистину маленькая сценическая площадка театра «Ильхом» представляет «ТЕАТР БЕЗ ГРАНИЦ». Телевизионный экран, вся цепочка вещания от корреспондентов на местах и их зримых (в отличие от домашнего просмотра телепередач) телеоператоров, одновременное многоязычие, все это не только еще одна краска или еще один прием в художественной палитре спектакля, это, скорее, один из главных и самых зловещих

персонажей трагического представления. Телевидение давно и основательно заняло место на Олимпе в облике многоликого «играющего бога».

Документально-публицистическая трагическая мистерия, возникшая по поводу и на основании древней трагической семейной саги славного Эхила, сложилась в апологию вранья, замены и подмены, измены и предательства эпических масштабов. Коварный умысел, злые намерения, «упертость» в понимании и толковании законов, месть, месть, месть — вот верх сознания. Предают и продают так, что не знаешь, где начало и где конец этой наглой, хамской карусели. Что нет в мире совершенства, известно давно, но и стремления к нему, пожалуй, тоже нет... Есть стремление к власти, к деньгам, к минутной славе — все буквально в очередь стремятся «засветиться» на экране, и для достижения этих, больших и малых, целей все средства хороши. И все без исключения к этой круговерти зла причастны. Олимп диктует моду и верховодит...

Апполон (Антон Пахомов) комментирует действие исключительно рок-балладами. Элегантен, как рояль, голос вкрадчив, медоточив, держит всегда дистанцию — он, конечно, не замазывает рук. Он, как положено богам, очень высоко! Все, что происходит на Земле, не раз уже бывало, и он не раз и не два опробовал сюжет «Орестей» в разные века, и каждый случай оказывался как раз «по людям».

«Предвижу: мне еще не раз придется править этой игрой, причем правила игры становятся только жестче, однако люди не перестают входить в одни и те же воды».

Гермес (Рустам Эсанов) — молчаливый, ироничный, саркастичный, понятливый и мудрый. Он — как двойник, как тень, безмолвная, но очень выразительная. Он гибче, сметливее Апполона, очевидно, что себе на уме — когда-нибудь он «подсадит» своего заносчивого коллегу: «Остерегайся, Апполон!»

Афина (Алена Лустина), она же — комментатор, горожанка, приземленной своих коллег-мужчин. Деловита, стремится упорядочить мироздание, но понимает, что плоды усилий ее — до первых серьезных испытаний. «Люди неразумны, опрометчиво непредусмотрительны. Любимое занятие — рубить сук, на котором сидят. Всего лишь две тысячи семь лет от Рождества Христова, а Земля на грани экологического коллапса!»

Комментаторы вторят и царям, и богам, да им, кажется, и без разницы — что боги, что цари. Главное — оказаться вовремя в нужном месте, чем «горячее» новость, тем она лучше оплачивается. Команда комментаторов слажена, работает четко, вещают профессионально на трех языках: узбекском, русском, английском. Греческая трагедия, разыгрываемая на узбекской земле в манере «горячего репортажа» с места событий, соединена сегодня со всем миром. И полное ощущение, что спектакль перерастает в реальное кровавое и очень узнаваемое, увы, очередное событие, на котором сосредоточено внимание всего мира. Иран, Израиль, Палестина, осада Ясира Арафата в его собственном бункере, смерть принцессы Дианы и английский двор, похороны папы Римского... Трагический сериал «Орестей на все времена!»

Комментаторы (Тайлор Поламски, Райхон Уласенова, Васса Дергалева, Алена Лустина) держат руку на пульсе трагических событий, соединяют времена и страны, но они же всегда готовы с наименьшим рвением переключиться на любое другое, более мирное, «гламурное» событие. Профессионализм и равнодушие, отстраненность, дистанция, которую ведущие новостных программ так уверенно демонстрируют, как бы напоминают: все, что происходит «здесь» и «сейчас», — это лишь телевизионные фокусы. От документального театра событий вы всегда вправе отвернуться, уйти головой в песок, скажем, более уютного сериала про любовь в теплом климате. («Сегодня ведь так: всего того, чего нет на телевидении, — нет вообще в природе. Главное — это зрелище, а все остальное не имеет абсолютно никакого значения». К.Разлогов.)

Царский род Атридов — исчадия ада! Не пересказать их кровавые деяния. В деликатном античном театре убийства происходили всегда в недрах дворца. На сценической площадке театра «Ильхом» — большая ванна-джакузи, она же означает бани во дворце. Здесь Агамемнона пеленают в сети; орудия убийства — те, что

оказались под рукой здесь же, в гараже: железный молоток и долото. Убийца, пользуясь этим слесарным инвентарем, воспроизводит тупой железный звук — жертва корчится в предсмертных муках. Кровь проступает сквозь швы между кафельными плитами. Памятуя о том, что на дворе век XXI, можно предположить, что театр зрителя шадит, и при этом можно сказать, что сцены смерти с последующей мумификацией (бальзамирование тела — обязанность Гермеса) трупов и вознесением их на катафалки (погибших кладут на щиты — на войне как на войне), брутально возвышенны! Тема смерти, сцены погребения умерших — печальный парадокс — в спектакле самые человеческие и, возможно, по-эсхиловски пафосные. Во всяком случае, ловишь себя на мысли: хорошо, что хотя бы мертвых не пинают!

Смешение античного текста с контекстом событий XXI века, облик персонажей, их костюмы (стильные костюмы с изюминками, вполне антично-демократичное прет-а-порте от Марии Сошиной), роковые события давно минувших дней и «тяжелый рок» наяву (понимайте как хотите сии каламбурные переплетения, но на сцене живой рок-ансамбль — Артем Ким и группа Хаома — и их музыкальные всплески тоже одна из важных и удачных рифм этой поэтории) — такова многозначная, многослойная, многолюдная ткань спектакля.

В спектакле пересекаются хроника войны, семейная сага атридов, репортажи с мест событий и собственно человеческие истории (Клитемнестра /Ольга Володина/; Орест /Саид Худайбергенов и Денис Бойко — в очередь/; Эгист /Фаррух Халджигитов/ — каждый из них вполне может считаться протагонистом и достоин описаний подробных). Большие трагические эпизоды чередуются с фарсами (сатиры: Вячеслав Цзю, Антон Пахомов), как и положено было на театре в дни представлений больших трагедий.

Большая сценическая партитура длительной Троянской войны разбита на мизансценические осколки — картины из «собачьей» солдатской жизни, тоски и тревоги, переходов и проходов, с песней под гитару и аккордеон. Поющие солдаты — очевидная цитата из спектаклей про «нашу» войну, Великую Отечественную. Поющий на английском языке солдат — это уже не «наша», но тоже война! Один солдат в камуфляжной форме повис на штанкетах под потолком в одном углу сцены, другой разместился на зрительских местах: они — дозорные! Они протяжно и многократно переключаются в ожидании окончания войны. В спектакле это занимает короткие минуты, но в этой переключке — вечность, в ней — всё не прекращающиеся от эсхиловских времен войны — такая безнадега! Они оказываются рядом с комментаторами на экранах телевизоров, улыбаясь, корча рожи, указывая вверх большими пальцами — мол, все тип-топ, все окей! Эх, мальчики...

В этом спектакле нет любви. Есть скорое, чреватое расправами сожителство. Царица Клитемнестра (Ольга Володина) говорит о верности мужу Агамемнону, горожанка (Райхон Уласенова) вторит своей госпоже, но очевидно, что слова эти — обязательные, ритуальные заклинания — нет любви, нет верности, нет сочувствия, нет сострадания, нет жизни — все обречены играть в жестокие игры пожизненно! Кто не играет — тот погибает, но и те, кто играют, убивают друг друга — это условие игры! Погибают Оресты! Репортаж о гибели Ореста, заснятое очередным случайным очевидцем событие прошло по экранам. Но сценическая жизнь героя еще продолжается: кощунственные разборки, лицемерные игры в правосудие в реальном времени. И суд, и большинство зрителей готовы оправдать Ореста! Так было бы при любом раскладе сил, потому как Афина — богиня мудрости, справедливой войны — на стороне Ореста. Но у людей не всегда все по-божески. Люди празднуют победу справедливости, но эринии не согласны с решением суда. Идет торг...

Ореста играют в очередь два актера: Саид Худайбергенов и Денис Бойко. Они на самом деле еще мальчики, в своих лицеистских форменных костюмах с короткими штанишками. Но мальчики разные и по своей природе, и по актерским умениям, и опыту. Соответственно звучат и их роли в большом апокалиптическом, жестоком и рассудочном хоре (наивно, искренне, трогательно). Среди фантомных (неизвестно, кто из них жив, кто мертв, кто похоронен, кто слоняется среди людей, ища

пристанища и ожидая тех, кто совершит обряд), призрачных, выморочных людей голоса мужающих подростков звучат выделено-внятно, по-человечески! Наконец-то слышишь «не заигранную» речь. И выглядят они, как «маленькие принцы» Эсхиловой поры. Пришельцы, носители утерянного «человеческого состава», где-то счастливо сохранившегося! Им, к сожалению, недолго жить. Вокруг нет жизненной среды — все проиграно, распродано, и воздух сведен на нет!

Ореста — Дениса Бойко бросают волны, им движут неведомые силы. Понять, как им играет судьба, разобраться во всем нет сил! Над ним тяготеет рок! Он прилежный и доверчивый исполнитель воли богов. Но хрупкая юная душа не в силах нести неподъемную ношу — убийство матери — она тянет к земле! Д.Бойко и как актер — стихийное явление, в нем истовость, доверчивость и, добавим, — отчаянная смелость.

Для Ореста — Саида Худайбергенова слова «Я возмужал!» означают, что решения он будет принимать сам! Его действия сознательны! Но это — сознательное исполнение молодым человеком своих трагических «обязанностей», а затем не менее трагический «выбор» смерти! Саид Худайбергенов играет свою роль сдержанно, но в его природе — хрупкость, которую он все время бережно укрепляет сознанием, усилием воли, ему нужно не разбиться до того, как будет исполнен долг! И трактовка роли от этой бережности к своим возможностям и осторожности в изъяснении чувств только выигрывает. Так природа и умения обоих актеров (разумеется, прежде всего — точный выбор этих актеров Марком Вайлем) сыграли в спектакле роль трагического камертона всего представления и «лакмусовой бумажки», по которой легко определяется весь этот морок мира, кошмар и «целлулоидность», призрачно-виртуальная реальность «среды обитания»!

Третья «собственно человеческая история» — горькие мытарства Клитемнестры (Ольга Володина). Заклание дочери в жертву богам превратило ее в поломанную куклу злой горгоны. Она пьет горькую, изменяет мужу с его двоюродным братом, «спасается» наркотиками, все ее ненавидят, и она — в ответ! Все ей давно осточертело! Война закончилась, но и долгожданный мир не в радость: возвратится Агамемнон — царь и муж, что-то надо делать с ним! Надо собраться, сыграть давно опостылевшую роль верной жены, побыть еще царицей, а затем — убрать со сцены; изгнать из дворца; не допустить до постели; убить в конце концов! Наказать убийцу, избавиться наконец от третьего лишнего. К прежней жизни уже не вернуться. Дочь не воскресить! Оставшиеся в живых — кто на стороне отца, а кто — далече! А Эгист — привязанность собачья, горячая, живая, без него нет жизни! Что до страны — Эгист справится! Я, Клитемнестра, помогу!

Эгист в исполнении Фарруха Халджигитова — фигура памфлетная, его облик — жалкие притязания на то, чтобы выглядеть значительнее, чем он есть на самом деле, хорошо поставленный голос и убогая пустопорожность, маниакальная «предусмотрительность» и реальная слепота; этот образ давно «прописан» в латиноамериканских романах про диктаторов. Чем не очередной Уго Чавес? Он точно представлен на сцене холодно звенящим Фаррухом Халджигитовым.

На экране не раз возникают кадры руин — следов войны, обнаженных, окровавленных человеческих тел (видеоряд: Талгат Хасанзянов, Тимур Карпов, Рифкат Ибрагимов), но и среда, составленная из живых персонажей этого спектакля, — скорее призрачна. На самом деле круговорот событий, смертей, убийств, ритуальных и сценических «воскрешений» таков, что кажется: играется не известная классическая пьеса, а церковная книга записи смертей. Печальная книга людской памяти и беспамятства. Траурная месса составлена из кричащих джазовых синкопов, оглушающих взрывов ударных, режущих, бьющих вскриков электрогитар. Эпическое представление без прозаических ответвлений — сплошь собранное из трагических мизансцен-осколков. Театральная полифония без кантилены, без мелодии, без бельканто, но с ядовитой, всепроникающей, иллюзорной и потому коварной multi-media.uz.