

Анна Константинова

По канату

Жанр спектакля обозначен в программке как «живая легенда». У этой легенды есть фактически достоверная пра-история из жизни дагестанского аула Цовкра.

Здесь когда-то разразился катастрофический пожар, во время которого выжили лишь те жители горного селения, кто сумел перейти по канату в безопасное место. С тех пор искусство канатоходцев передавалось тут из поколения в поколение, а днем рождения стали считать день первых самостоятельных шагов по канату.

Во второй половине прошлого века из цовкринских мальчишек и девочек вырастали мастера-циркачи, народные и заслуженные артисты, на весь мир прославились их коронные «пирамиды» (когда канатоходец несет еще нескольких человек, вставших друг другу на плечи). Школа канатоходства, сохраняющая традиции легендарного ремесла, существует в ауле и сейчас. Вдохновленные этой историей, режиссер Яна Тумина, драматург Елена Чарник, художник Кира Камалидинова и театральная компания «Открытое пространство» создали собственный сюжет под названием «Деревня канатоходцев». Солидная часть драматургии и сценического текста рождалась как результат коллективного этюдного творчества команды, что несомненно способствовало эмоциональной насыщенности и осмысленности действия, организованного по принципам эллипсиса и ассоциативного монтажа. Камерный спектакль (час тридцать с антрактом) играют на крошечной площадке петербургского музея Ф.М. Достоевского.

Фабула, выросшая на цовкринской основе, такова: встретились и полюбили друг друга юноша и девушка. Он – «зоркий, как орел, смелый, как тигр». Она – «самая лучшая дочь». И оба живут в той самой горной деревушке, где люди строго хранят свои легенды и обычаи. Легенда рассказывает о юноше-канатоходце, который спас односельчан во время пожара, но не успел спасти свою возлюбленную, вместе с ней рухнул в пропасть. А обычай таков, что с тех пор каждая деревенская невеста в ночь перед свадьбой должна пройти к жениху по самому длинному канату. Пройдет – будет свадьба. Упадет – устроят похороны. До поры никто не пытается оспорить традицию: ведь мужчин в деревне осталось мало, а суровая жизнь в горах – не для слабаков любого пола. Но герой спектакля решается поспорить с судьбой и обманывает Смерть, раньше исправно собиравшую добычу.

«Деревня канатоходцев» выстроена из множества слагаемых во множестве комбинаций и сочетаний (четыре актера, доски, веревки, камни, куклы, постановочные трюки, вербальный текст, пластические фрагменты, музыка и свет). Здесь органично связаны элементы суфийского танца и бурятского горлового пения, перформативность



«Деревня канатоходцев». Театральная компания «Открытое пространство» Р. Шавалиев – Жених, Р. Окунева – Невеста. Фото А. Палаева

и драматизм, лирическая интонация и пластическая ирония, посвист стрел, шум ветра и звук струны, игра масштабами и бытовая конкретика... В результате – прямо по Аристотелю – многосоставное целое оказывается существенно «больше суммы отдельных частей», выводит романтическую историю в эпический масштаб.

Молодой петербургский режиссер Яна Тумина сегодня – очень зрелый художник, преодолевший свою экспериментаторскую репутацию (что, разумеется, не отменяет для нее непрерывного поиска и обновления в творчестве). Она очень рано прониклась духом эксперимента в школе З.Я. Корогодского (об этом необходимо упомянуть, ибо далеко не для каждого ныне очевидно: ленинградский ТЮЗ был самым что ни на есть, авангардным цехом своей театральной эпохи, с 1922 по 1992 гг.), открыла для себя искусство осмысленного постановочного трюка в сотрудничестве с Борисом Понизовским и освоила язык перформативных манипуляций с Инженерным театром «АХЕ», а затем получила кукольную профессию на заочном актерско-режиссерском курсе М. Хусида и Р. Виндермана в СПГАТИ. Получив от учителей примеры и навыки недюжинной сценической изобретательности, Яна Тумина оказалась достаточно мудрой, чтобы не «сесть на прием», а продолжить создавать от спектакля к спектаклю собственный оригинальный и узнаваемый поэтический язык. Она поистине востребована, берется за самый разнообразный материал («Оскар и Розовая дама» Э.-Э. Шмитта, «Снежинка» В. Жилинской, «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина, «Принц

и нищий» М. Твена, etc) и осваивает его со страстью и мастерством, явно не делая себе скидок на экспериментальность избранного стиля. Язык не повернется назвать «незрелой» уже «Солесомбру» (2007), поставленную Яной Туминой по пьесе Максима Исаева в Театре на Васильевском с Валерием Кухарешиним и Татьяной Калашниковой в главных ролях.

С тех пор самостоятельным режиссерским работам Яны Туминой исправно и заслуженно уделяют внимание самые различные театральные премии. Ее отношения с репертуарным театром явно переросли былой страх свободного художника перед «театром-фабрикой», ставящим определенные административные, финансовые и временные рамки. На сегодняшний день в творческом досье режиссера – постановки на драматических и кукольных сценах, сотрудничество с негосударственными коллективами и даже краудфандинговый проект «Колино сочинение» по мотивам книги С. Гольшера «Мой сын – даун» (спектакль, где поэтическое высказывание успешно возобладало над своими социальными задачами).

В одном из интервью Яна Тумина сама сформулировала концепцию своего театра как «инженерно-поэтического», в котором «инженерное» выражено через «честное понимание спектакля как конструкции», а поэзия – через «смысловые связи действий и атмосфер, объектов и пластики»¹.

«Деревня канатоходцев» Яны Туминой – еще раз о любви. Как ее же «Барьер» по известному роману П. Вежинова (театр «Особняк», 2015), где чувства героев проявлены через их взаимоотношения с музыкой; как «Я, Басё» («Упсала-цирк», 2017), где о любви рассказывают пластические образы, навеянные японской поэзией, и т.д., и т.д.

В «Деревне» свое понимание и воплощение идеи любви являют несколько пар непоименованных в программке персонажей («человеческих» и «не очень»): мать-отец, сын-дочь, орел-филин, Метеоролог-Смерть. Всех играют актеры, одетые художником по костюмам Натальей Корниловой в условно-этническое – суконное или войлочное, мягко струящееся или плотно простеганное, красное, охряное, бурое. Почти у каждого персонажа есть двойник – кукла или маска, – а у актеров нет ролей в традиционном применительно к драматическому или театру кукол понимании. Исполнительский рисунок включает в себя и актерские, и «кукловодческие» задачи, и откровенно «операторские» функции то ли слуг просцениума, то ли участников театрально-мифологического ритуала.

Одна из героинь Аллы Данишевской – мать, глашатай традиции. Обычай принят и обжит ею, еще не радует, но уже не пугает (к тому же, не ее сыну предстоит по суровому закону заслужить семейное счастье в смертельном испытании). Камерное пространство спектакля она обихаживает деловито, как дом, появляясь то с метлой, то с тряпкой... Та же актриса выступает и от лица Смерти-хохотушки – невесомо приплясывающей на скале или на канате куклки-скелетика в подвенечной фате, уверенной в том, что добыча не иссякнет и очередная невеста непременно окажется в ее костлявых лапках.

Актер театра кукол Александр Балсанов – отец – максимально немногословен (фактически у него лишь одна реплика: «Моя дочь – самая лучшая дочь»). О таких часто говорят «фактурный»: бурятские гены наделили Балсанова тем иконографически-восточным обликом, который напоминает сразу все портреты лам и восточных правителей, с их экзотически невозмутимыми лицами и статично живописными фигурами. Вторая его роль – Филин; он стар и мудр, не чужд иронии – здесь актер куда более «разговорчив» и вербально, и мимически, и пластически. Появившись в этом образе, он выдерживает паузу, в упор глядя на зрителей и высунув свернутый в трубочку кончик языка... затем раздается характерное филиново «уханье». А вот и хлопанье крыльев, это прилетел и уселся рядом Орел – Ренат Шавалиев. Молодой артист Большого театра кукол играет также сына суровой матери, оба его персонажа эмоциональны и благородны, романтичны и подвижны, оба искренне удивляются миру, его чудесам и бедам. Филин, можно сказать, берет под свое крыло заблудившегося среди скал юного пернатого, учит его уворачиваться от стрел, понимать людей, со всеми их странно-жестокими обычаями и парадоксальным презрением к смерти, и верить в счастливый финал даже самой страшной сказки.

Наконец, Регина Окунева – дочь и невеста – миниатюрна и беззащитна, по-детски забавна и по-взрослому бесстрашна. У этой актрисы с юношески мелодичным голосом нельзя не признать талант убедительно транслировать эмоции и в зал, и партнерам по сцене.

А еще есть Метеоролог – персонаж таинственный, отчасти – от автора. Забавно худосочного силуэта кукла (ее «озвучивает» бархатистого тембра голос Сослана Бибилова) катается по натянутой веревке на мерцающем шаре и напевает загадочно-оптимистичные четверостишия: «А кому звезда – решит судьба, Легко живи – повезет в любви». Это, несомненно, антагонист Смерти, которая упивается своей властью над



«Деревня канатоходцев». Театральная компания «Открытое пространство». Р. Шавалиев – Орел, А. Балсанов – Филин. Фото М. Поляничко

всеми невестами деревни. Она балансирует на параллельных канатах (оба держат артисты, стоящие на ходулях), залиvisto хихикая: «Раз невеста, два невеста, На веревке мало места...».

В спектакле появляются куклы нескольких конструкций: забавные крошечные фигурки без механических функций выглядят из-за деревянных «скал», перекликаются, обустроивают свой кукольный «высокогорный» быт; персонажи покрупнее (среди них и главные герои), вытянутых пропорций с миниатюрными головками и ручками-веревочками, передвигаются по натянутым канатам (ножки укреплены на маленьком колесике, а ниже куклу уравнивает шарик-груз на стержне); в финале мы видим «многофигурных» кукол, те самые «пирамиды» канатоходцев, также укрепленные на стержне с грузом; куклами становятся и элементы костюма – высокие колпаки, – когда на них надевают маски орла и филина... Играют не только куклы, анимированы, заряжены трюковым волшебством все присутствующие предметы и объекты (будь то маленькие качающиеся колыбельки с фонариками-звездочками или разделенные «пропастью» доски-скалы – их дочь-невеста решительно сдвигает вместе и обматывает накрепко веревками, или лист хрустящего лаваша, на котором записаны непреложные истины о цене жизни и любви, или падающая из «поднебесья» в облаке белых перышек легчайшая полупрозрачная



«Деревня канатоходцев». Театральная компания
«Открытое пространство». Сцена из спектакля. Фото А. Палаева

ткань – может фата, а может и саван). Предметы к тому же многофункциональны. Например, «палкострун» – изобретенный в постановочном процессе музыкальный инструмент нескольких модификаций (доска, палка, или полый брус с натянутой струной) – его используют и как смычковый, и как щипковый, и как духовой, и как стол, по которому скользит стакан на празднике помолвки (и тогда скрипучий звук струны аккомпанирует опрокидыванию стакана вслед за хвалебным тостом), и как лук, с которым жители деревни безжалостно охотятся на пролетающих птиц.

Спектакль в целом чрезвычайно насыщен и предметно, и пластически, и эмоционально, весь пронизан осмысленными драматическими и композиционными связями. Так, в тексте многократно «зарифмован» не только образ мастера баланса – канатоходца. Более объемную идею вечного поиска мирового равновесия символизируют и актеры, под звук горного обвала вскочившие с раскинутыми руками на расставленные по площадке бульжники; и покачивающиеся на канатах куклы; и разнокалиберные неотесанные доски-«скалы», держащиеся вертикально посредством натянутых веревок и камней-противовесов. За два коротеньких акта артисты успевают многократно трансформировать пространство, воздвигая и разбирая очень условные символические «горные» ландшафты. Они водят персонажей-кукол, танцуют, поют,

передвигаются на ходулях, по мере надобности создают образы-маски или раскрывают вполне психологические черты своих героев.

Все это «многословие» исполняется операторски безошибочно и настолько выверено ритмически, что впечатления не нагромождаются, а, напротив, располагаются в восприятии на той необходимой дистанции, без которой невозможна внятная речь (будь она вербальная или визуальная). Световая партитура Василия Ковалева и музыкальное оформление Павла Ховрачева также точно работают на иллюзию обширного высокогорного пространства под звездным небом, выходящего далеко за пределы камерной площадки: высвечивая лучом крупные планы или наполняя крохотную площадку пляшущими бликами, воспроизводя грохот камнепада или извлекая дребезжащий звук из струны.

Многократно пренебрегая линейной повествовательной логикой, текст спектакля строго следует логике смысловой: перформативные и драматические эпизоды, чередуясь в кажущемся беспорядке, ведут к финалу-перевертышу. Счастье взаимной любви чревато страхом за жизнь избранницы, отказ от старинного обычая грозит потерей своих жизненных корней, любой выбор – невозможен? Но старый Филин бубнит и бубнит «все будет хорошо» и юноша-Орел принимает самое мудрое решение: разделить опасное испытание со своей невестой. Смешные долгоязыые куклы катятся друг к другу по веревке, встречаются на фоне бутафорских созвездий – и одна становится на плечи другой... Так, по сюжету спектакля, появляется в деревне канатоходцев первая «пирамида», поистине перевернувшая сознание суровых жителей гор, научившая их радоваться своему опасному мастерству и превращать его в жизнеутверждающее искусство. В финальном эпизоде сдержанный философский трагикомизм разрешается ироничным парадом кукольных «пирамид»: весело раскачиваются в руках артистов на веревочных «качельках» многодетная семья, пара долгожителей и даже пастух, несущий на плечах с десяток овец... Авторам спектакля удалось избежать и того ожидаемого варианта, при котором «идеал, воплотившись в жизнь, < ... > оборачивается вполне филистерским уютом»², и того, при котором самопожертвование героя оборачивается однозначной трагедией. Но хохотушка-Смерть все же промелькнет напоследок в глубине сцены...

Об «инженерно-поэтическом» творчестве Яны Туминой сегодня вполне можно говорить как об одном из любопытнейших феноменов театрального времени, в котором так настойчиво провозглашается

самоценность сценической формы, так впечатляюще постановочные бюджеты и так разнообразны возможности театральных технологий. Современный режиссер неизбежно подвергается испытанию огромным арсеналом возможных приемов в ситуации полной информационной и стилиевой свободы. Как удержаться от использования всего композиционно, действенно, драматургически лишнего во имя художественно убедительного результата? В каком-то смысле это не проще, чем пройти по канату над пропастью, требует не менее отточенного мастерства и (может быть, главное?) не менее серьезной и зрелой творческой мотивации.

Яне Туминой преимущественно удастся избежать механического монтажа приемов и предметов, подчинить материальную часть и актерский ансамбль своих спектаклей полноценно действенному принципу развития художественного текста. При этом – оставляя в плотно населенной объектами и знаками среде достаточно пространства для исполнительской импровизации и зрительского сопереживания. Будучи последовательным апологетом таких ныне трендовых направлений, как театр художника и перформативный театр, она не ограничивается оперированием избыточной материальной частью спектакля, в которой артисту частенько отводят преимущественно функциональную нишу (от этого актерское существование приобретает холодновато-усредненную интонацию, почти исключая эмоциональные связи внутри ансамбля). Сочиненные ей «легенды» (будь то история об экзистенциальном одиночестве подростка по мотивам «Принца и нищего» в БТК или мета-биография прославленного писателя в «Корабле Экзюпери» в театре «Особняк») действительно живые, не просто скомпонованные, но и «анимизированные» (термин, который придумал польский классик истории и теории театра кукол Хенрик Юрковский для обозначения способности актера воспринимать куклу в качестве полноценного партнера, еще не применялся к режиссуре, но очень просится по отношению к режиссеру Туминой).

Еще один, важный на наш взгляд вопрос: о драматургии сценического текста. Провозгласив «постдраматизм», театр, кажется, все еще не вполне осознал: его давно и официально освободили от диктата литературной основы, но доказывать свою способность обходиться без оной придется в каждом спектакле заново, в противном случае это самое освобождение теряет свой триумфальный смысл. Постдраматический – это вовсе не театр без драматургии, скорее – искусство

«овладения новой сценической формой для раскрытия прежде всего другого содержательного уровня художественной проблематики»³. Кажется, Яну Тумину можно назвать среди тех, кто достаточно хорошо понимает необходимость тщательного режиссерского решения этих задач – работу над любым материалом она начинает с поиска «собственных рифм» к очередному сюжету, не пренебрегая ни «инженерными», ни «поэтическими».

Завершая этот невольный панегирик, хочется оправдать его не только удачным результатом работы над «Деревней канатоходцев», выделяющейся даже среди последних постановок режиссера в плане композиционной целостности и гармоничности метафорического языка. Баланс между текстом, образом, светом, пластикой, эмоцией, фактурой и музыкой здесь найден и закреплен. Но спектакль интересен и теми вопросами, которые ставит теоретикам и практикам театра: как достигнут этот баланс, какие театральные законы он открывает, утверждает или опровергает? Возможно ли повторение достигнутого в других работах Яны Туминой, или она снова рискнет сочинить какой-то совершенно новый «словарь» для нового материала? Насколько хватит мотивации не повторяться, оставаясь узнаваемой?

Ведь творческая свобода ничего не гарантирует, только обязывает верить в свою необходимость и помнить о том, что хохотушка-смерть всегда готова выглянуть из-за очередной бутафорской скалы, на которой ты уже готов был построить свой замысел.

¹ «Собственные рифмы» Яны Туминой (беседу записала А. Константинова) // *Театральный город*, 2015. № 9.

² Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Э.Т.А. Гофман. Собр. соч. в 6 томах. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 18.

³ Березкин В. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство? // *Театральная жизнь*, 1997. № 1. С. 35.