

Юлия Осеева

Драма плейлиста. Три спектакля петербургской сцены

В Петербурге идут три спектакля по пьесам, состоящим из определенного набора музыкальных треков. Чем же отличается плейлист-пьеса от набора любимых песен? Нужен ли ей театр, и как он может быть устроен? Все три произведения исследуют определенную эпоху – от 1970-х до 2010-х, и музыкальный срез времени становится способом исследования театра.

Teatr post поставил спектакли «Диджей Павел» (пространство «Сдвиг», 2018) и «Два перстня» (пространство «Скороход», 2019); в обоих случаях коллектив авторов (у спектаклей нет одного режиссера, создателями являются все участники) ищет физическое воплощение музыкального материала. «Диджей Павел» и «Два перстня» – две пьесы Павла Пряжко, которые выглядят как ссылка на облачный диск, где лежит несколько оригинальных (то есть записанных и обработанных с использованием технических возможностей и в рамках эстетики своего времени) песен популярной эстрады прошлого века.

Вызов этих текстов состоит в том, что они требуют именно театрального воплощения. Их драматургия беспомощна без театра: просто включив «Диджея Павла» в наушниках, неподготовленный слушатель не отличит ее от подборки «Дискотека 80-х». Конечно, ценителю современных форм специфическая театральная рамка и посвящение Михаилу Угарову поможет увидеть новые смыслы в сочетании старых песен. Пряжко смонтировал отобранные композиции таким образом, что сочетание их ритмов, эмоциональных посылов, звучащих в них историй и голосов исполнителей образуют музыкальный коллаж. Но то, как театр реализует авторское решение, показывает нам, что потенциал такой пьесы, как и поле тем, которые она поднимает, шире, чем может дать сочетание звучащих треков.

«Диджей Павел» почти полностью состоит из советских русскоязычных хитов восьмидесятых («Городские цветы», «Полгода плохая погода», «Дельтаплан» и другие; всего 11 песен). Большая часть «Двух перстней» – забытые или малоизвестные в столицах России песни ВИА семидесятых, в том числе на разных языках СССР. Может показаться, что здесь дань ретромоде, захлестнувшей мир, но эффект этих спектаклей далек от ностальгического переживания. Ведь если 1980-е еще каким-то образом могли запечатлеться в воспоминаниях зрителей *театра post*, то 1970-е точно не являются частью памяти ни создателей, ни целевой аудитории этого независимого объединения. Поэтому можно говорить об исследовании собственно культурного кода того времени, его несущих конструкций, эстетических законов и посланий эпохи. То есть хоть сами авторы и заявляют, что это «спектакль не про время», так или иначе он таковым становится; хотя бы потому, что публика – в своем восприятии – способна придать ему этот статус. Впрочем, он не столько про «то» время, сколько про то, как выглядит или, может быть, чем является «то время» сегодня.



«Диджей Павел». *Teampost*. Фото А. Blur

Режиссер Никита Славич применяет формат караоке-вечеринки к специально для этого сложно сконструированной пьесе «*DJ Nikissa*» (Никита Славич, Егор Курчугин, Маша Всё-Таки, Полина Коротыч, 2019). Авторы спектакля, исследующие уже интернет-эпоху, включили в драматургический текст не только аудиозаписи песен, но и видеоизображения (клипы, домашние записи, караоке-версии), а главное – прошли время насквозь при помощи текстового чата в *Telegram*. Чат – разомкнутая часть пьесы, в него организаторы помещают отобранные заранее комментарии, написанные после того, как запись появилась на *YouTube*, а зрители могут писать прямо в момент спектакля. То есть цифровое пространство позволяет сомкнуться разным временным периодам – от момента выхода песни через ранние комментарии на *YouTube* к актуальному времени спектакля. Таким образом, уже из технического описания пьес и определения их хронотопа становится понятно, что они работают с такими категориями, как время, память, ностальгия, атмосфера эпохи и эстетика массовой культуры.

Несмотря на сходство драматургической конструкции, авторы спектаклей создают сценические тексты по-разному. «Диджей Павел», вышедший в июне 2018 г., кажется наиболее близким по форме к дискотекам конца 80-х: на сцене (которая изначально не сцена, а ровная поверхность танцзала) по очереди появляются участники. Первым

выходит диджей (Иван Николаев), встает за пульт в центре свободной от зрительских мест стороны зала. Здесь он проведет почти все время спектакля. Артист неторопливо достает пластинки из конвертов (каждая песня на своем носителе), аккуратно укладывает их на проигрыватель, и музыка пьесы начинает звучать. То есть роль диджея сближается с ролью драматурга, создателя этого мира, который как бы на наших глазах сочиняет текст. Поэтому, когда на пустое пространство площадки выходят последовательно Алена Старостина, Алексей Платунов, Дмитрий Коробков, Ксения Волкова и Дмитрий Волкострелов (каждый присоединяется под новый трек), возникает символический пласт – словно диджей, выбирая ту или иную песню, вызывает к жизни (и на сцену) тот или иной образ. Исполнители танцуют (хореограф Максим Петров), у каждого свой стиль и рисунок танца, в финале они встают в один ряд, лицом к пульту, спинами к зрителю, застывают в изломанных позах под песню «Мы бродячие артисты», а затем уходят по одному.

Если рассматривать этот танец не как сумму сольных партий, а как единую композицию, в ней проступает картина свободы: свободы быть собой, свободы со-бытия друг с другом, возникающей общности и внезапно прерванного в финале полета человеческого духа. По мере разворачивания спектакля танцы перформеров превращаются практически в дионисийские пляски – и неизбежно грядет здесь рождение трагедии.

Посвящение пьесы и спектакля Михаилу Угарову обретает свой смысл, когда соединяется с конкретными исполнителями – *театром post* в полном составе, включая режиссера. Перед глазами начинается разворачиваться история одной жизни. Жизнь одного человека, жизнь одного дела или жизнь одной страны – это решать зрителю. Через соединение песен, сочиненных во времена, когда еще верили в лучшее, с хореографией и работой света возникает не свойственный эстетике *post* пафос.

Световая партитура на протяжении всего спектакля создает камерное, приглушенно-интимное пространство дискотеки (синие, розовые и фиолетовые фильтры), затем – посредством преломленного, отраженного дискошаром света, похожего на множество белых гуляющих по стенам звезд, – меняется. В финале привычный дискотечный элемент переходит в символистский пласт спектакля. В этом метафизическом пространстве на стене не две тени от дискошара, а две планеты

в обрамлении тонкого слоя светящихся атмосфер. Возможно, их имена – Михаил Угаров и Елена Гремина. А может быть – это символы прошлого, реального и не случившегося.

В традиции *teatra post* создавать спектакли, в которых между отдельными элементами поэтики существуют сложные, не конвенциональные отношения: видимое отделяется от слышимого, время дробится при помощи разных сценических средств, живой план подменяется видео- и аудиозаписями, вводя зрителя в пространство неопределенности. В «Диджее Павле» впервые визуальный и звуковой ряды не просто не разделены – они подчеркнуто работают в одном направлении, но перераспределяя традиционные функции. Для театра привычна ситуация, в которой звук исполняет вспомогательную или поддерживающую функцию, усиливая визуальную часть спектакля. Здесь дело обстоит противоположным образом. Изображение (диджей, пластинки, танец) создает лишь рамку, в которой музыка является оправданной, самодостаточной и ничем не заглушаемой – она и есть главный герой.

В спектакле не произносится ни одного слова, но это не значит, что звуковой ландшафт состоит только из музыкальных треков. Диджей Николаев не просто включает запись – он ставит пластинки, и в звучании музыки слышен способ воспроизводства: узнаваемое потрескивание винилового носителя или, например, звук снимаемой иглы. Конечно, это элемент театрализации – устроители настоящих дискотек того времени стремились к максимально чистому звуку, и все же эти помехи создают для зрителей эффект погружения в минувшую эпоху, сохраняя при этом дистанцию между зрителем и произведением, что, в свою очередь, позволяет увидеть, как проявляется оппозиция ностальгическое/эстетическое.

К музыке и шумам добавляются звуки телесного присутствия – артисты танцуют честно, с полной перформативной включенностью. И возникает параллельный пласт – скрип обуви по полу, дыхание (которое меняется по мере нарастания усталости), свист от рассекающего воздух взмаха руки. Сюда же может включаться голос подпевающего соседа (зрители сидят на полу по периметру пространства, места никак не отделены друг от друга). Эти слои, соединяющиеся в единый звуковой ландшафт, создают такую картину, в которой музыка оживляется, но и остраняется в один и тот же момент. По мере звучания старые песни прошлого становятся нам ближе, а в финале музыка превращается в символ: напряжение, выращиваемое ритмически и хореографически

весь спектакль, разряжается под песню «Мы бродячие артисты», когда актеры медленно покидают сцену. Объем их фигур перестает быть равен самому себе, на это работают свет и тени. Вдобавок – остановившиеся в своем танце перформеры впервые соединяются с персонажами песни и становятся масками космического масштаба.

В «Двух перстнях» (июнь 2019, совместная работа с площадкой «Скороход»), обозначенных как приквел к «Диджею Павлу», драматург воспроизводит ту же конструкцию, а вот режиссура исследует и другие возможности.

В отличие от «Диджея Павла», в «Двух перстнях» мы видим не общий танец, но автономное существование: каждый из актеров словно играет собственный моноспектакль, взаимодействия между ними практически нет. Это подчеркивается даже на уровне светового решения – в сценографии задействовано семь разных бытовых источников света; семь бытовых предметов, с которыми взаимодействуют актеры (книжка, бутылка, ваза с цветами и т.д.); у каждого свой индивидуальный хореографический рисунок. Из общего – один большой стол, за который все садятся, и то, что делят на двоих Дмитрий Коробков и Алена Старостина – краски, кисточки, кодоскоп. Вышедшие раньше всех, они при помощи красок и кисточек пишут название спектакля на белорусском и русском языках под линзой кодоскопа – нам этот процесс виден на большом экране.

Под первую же песню появляются все участники спектакля – каждый из них зажигает лампу и занимает свое место за столом. Иван Николаев располагает на столешнице набор предметов, садится во главе стола, рядом с проигрывателем и снова аккуратно, одну за другой, ставит пластинки. Как и в «Диджее...», нам слышны шумы, свойственные именно этому способу записи и прослушивания.

Архитектоника пластической партитуры принципиально отличается – здесь нет свободы танца, здесь вообще нет свободы, а есть ограниченный набор повторяющихся бытовых действий (хореограф Максим Петров). Все зарождается как естественное микродвижение – вот один человек протирает пластинку, вот другой кладет руки на стол, девушка трогает телефонный провод, набирает номер. Поначалу трудно отделить движение от исполнителя, кажется, что нет ничего естественнее, чем задумчиво листаящий книгу Дмитрий Волкострелов, поправляющая цветы Алена Старостина или хватающийся за голову Дмитрий Коробков. Но по мере развития движения, его хореографического



«Два перстня». *Teamp post*. Фото П. Мачихина

заострения становится видно, как жест из естественного превращается в жесткий ограничивающий паттерн. Движение, сперва дополняющееся новыми элементами, в какой-то момент фиксируется, а дальше снова и снова повторяется по кругу, то ускоряясь, то замедляясь, но в содержании своем оставаясь неизменным. Перемены ритма движения не совпадают с ритмами звучащей музыки – это рождает драматическое напряжение, которое формирует сущностный слой спектакля, сопоставимый с документальным танцем.

Интересно здесь и то, что все актеры предельно персонифицированы, но костюмы и движения делают их типажам эпохи, создавая общее ощущение безымянного хора, оркестра или танцевального ансамбля, у которого соло заключается не в голосовом, а в телесном движении. Подобный элемент уже встречался в работах *театра post* – в спектакле «Мы уже здесь» актеры складывали и разворачивали футболки, синхронизируя движение друг с другом, как хор или оркестр, но роль музыки исполняла тишина. В «Двух перстнях» нет синхронизации, как нет и тишины, за исключением пауз между песнями, во время которых становятся слышны звуки предметного мира – по звукам крутящегося диска телефона можно попробовать угадать набираемый Ксенией Волковой номер, звук бутылки и стакана, которые резко

ставит на стол Алексей Платунов, задает собственный ритм – он скоро снова будет поглощен музыкой, но в эти просветы тишины звучит как ударный инструмент.

Во второй части спектакля, когда все лампы были выключены и движения прекратились, Старостина с Коробковым вновь берут в руки кисточки и краски, идут к кодоскопу. Совместными усилиями они создают финальный художественный объект – льют краски и смешивают их с водой, в результате чего на экране возникает живое и почти дышащее изображение то ли планеты, то ли космоса. Затем режиссер создает еще один финал – в наступившей темноте актеры сидят и вместе с нами под звучащие треки смотрят нарезку из старых советских фильмов. Там нет людей, лишь замедленные кадры, запечатлевшие природу в разные времена года: зимние сугробы, весенний дождь и летнее солнце. Это самая трудная для восприятия часть спектакля – сначала события множились, скорость и напряжение нарастали вплоть до «космической» кульминационной точки. Выдержать после этого еще несколько треков, во время которых ничего не происходит, даже по волкостреловским меркам довольно сложно. Тяжело просто сидеть и смотреть, как весна сменяет зиму, а лето весну. И все же, по-моему, этот период «последствия» – одна из важнейших частей спектакля, во время которой должна случиться интеграция пережитого опыта. Зритель выходит из сценического действия, возвращая себе ощущение «сегодня».

«Два перстня» при кажущейся простоте отражают сущность диалектики, размывают границы оппозиций «звук / знак» «движение / статика», «эстетическое / ностальгическое», «бытовое / космическое», «прошлое / настоящее». Что, в конце концов, с этим может справиться лучше, чем «бытовой балет» под песни уже не существующей страны?

Одним из основных принципов работы музыки в *театре post* является ее динамическая роль в спектаклях – музыка становится медиумом между уровнями наррации, позволяя зрителям переходить с одного пласта сценической ткани на другой, даже не замечая этого. Формируя звуковой ландшафт определенным образом, Волкострелов и его соавторы создают пространство, в котором начинает звучать голос времени, эпохи и даже отдельного человека, не используя для этого ни привычный мимесис, ни визуальную сценографию, ни сюжет, а взаимодействуя лишь с фактурой имеющегося текста (будь то литературная пьеса или специальным образом организованные музыкальные треки) и отражая его звучанием пространства.

«*DJ Nikissa*» Никиты Славича – оммаж к спектаклю *театра post* – не только отдает дань уважения первоисточнику, но и вступает с ним в прямой диалог, дополняя и расширяя его основные приемы. Славич начинает отсчет с 1995 г. – песня Наташи Королевой «Маленькая страна», наводнившая все массовые эфиры в том году, очень быстро подключает зрительный зал: люди начинают петь, заполняя пустоту караоке-версии.

Выбор именно такого формата – решение, которое позволяет зрителям быстро понять правила возможного существования; микрофон перед экраном обретает значение «открытого микрофона», обстоятельства вечеринки вводятся и легитимизируются этим простым способом. Если в «Диджее Павле» мы понимаем, что пришли сюда именно *смотреть* спектакль, в том числе и потому, что в какой-то момент актеры приглашают зрителей присоединиться к танцу, а через некоторое время провожают на место, обозначая границы допустимого включения, то в «*DJ Nikissa*» визуальное оформление (сцена с микрофоном свободна, место диджея расположено с краю, сам он у Славича уже сидит на момент сбора зрителей, подчеркивая свою техническую функцию), караоке-версия, запускающая пьесу, и телеграм-чат с возможностью комментирования явно приглашают зрителей к *участию* в спектакле. Рамки этого участия обозначены ясно, поэтому то, что бо́льшая часть остальных песен звучит в полной версии, уже не останавливает публику – люди подпевают, выходят танцевать и петь в микрофон, степень своей вовлеченности в действие каждый определяет самостоятельно.

Кроме музыкального кода, в спектакле активно работает видео-ряд, который тоже выбран не случайно – какие-то песни представлены в виде оригинального студийного клипа, какие-то сделаны в жанре хоум-видео, есть телеэфиры (запись «Песни года», которая включает и предварительное слово ведущих, тоже специфически отражающее особенности времени). Интересный эффект возникает, когда на экране появляются герои (исполнители песен), оставшиеся публичными персонами, но сменившие либо сферу деятельности, либо способ презентации себя. Например, Алла Пугачева образца 1997 г. мало чем принципиально отличается от той, что осталась в нашей памяти, поскольку сейчас ее публичная деятельность сведена к нулю. А вот песня «Ту-ту-ту» в исполнении кабаре-дуэта «Академия» вступает в истинно драматические отношения с реалиями зрительского сознания,



«DJ Nikissa». Фото А. Овчинниковой

поскольку Александр Цекало и Лолита Милявская – люди, активно присутствующие в сегодняшнем публичном поле, у них есть то, что в мире называется «имидж», а в театре – «актерская маска»; обнаружение разных способов репрезентаций позволяет заметить эту масочность существования, то есть (с точки зрения спектакля) увидеть исполнителей песен как персонажей.

Не менее драматичным становится появление певцов, которых уже нет в живых. Таковы особенности человеческой памяти: встречаясь с песнями нашего детства или юности (поп-культура повсеместна, она может присутствовать в нашей жизни фоном – радио, вечеринки, клубы и школьные дискотеки всегда наполнены хитами своего времени), мы не просто вспоминаем их, музыка обладает эффектом прустовской мадленки – она включает имплицитную память, погружая слушателя в состояние того прошлого, с которым песня связана. Именно этому эффекту противостоит режиссер, выбирая тот или иной способ презентации песен. Если «Маленькая страна» (1995), «Осень» (1996) и «Тополиный пух» (1997) работают триггерами, запуская зрительскую экзальтацию (из-за эмоциональной перенасыщенности воспоминаний), то песня «Я за тебя умру» (2000), спетая под фонограмму двойником Киркорова на корпоративе, работает на то, чтобы освободить зрителя от власти ностальгии: невозможно не смеяться и одновременно

не ужасаться, что был и такой эпизод в нашей культуре, когда это было популярно и востребованно.

Драматические отношения между воспоминаниями и ощущениями, в которые нас отправляют звуки юности, нарастают по мере движения спектакля; если поначалу зрительный зал стихийно объединялся в едином ностальгическом переживании (неважно, приятном или нет), то к финалу настроение публики ощутимо меняется. Кульминацией этого процесса становится короткое видео, прерывающееся через 40 секунд: это запись живого выступления группы «Тату» в Кремле (2001). Можно ли сегодня представить себе следующее: «Праздник прошел под эгидой российского MTV, а одним из спонсоров выступила фирма, производящая презервативы. Поэтому на входе в Государственный Кремлевский дворец всем вручали брошюры о безопасном сексе»¹. Можно ли представить, что две девушки могут целоваться на сцене Кремлевского дворца? Размягченный ностальгическим переживанием (ностальгия не по стране, а по собственной юности, свободе, первым сексуальным опытам), зритель сталкивается с драматургическим поворотом, который не может оцениваться вне общественного и политического контекста. По-другому начинает выглядеть форма видеоверсии песни Земфиры «Я держу тебя за руку» (2005), текст которой – а каждая песня сопровождается текстом, как в караоке, – написан на латинице. Это, с одной стороны, затрудняет чтение и возможность петь, а с другой – уже смотрится и как политический выбор.

Любимые (или просто ассоциативно привязанные к определенному времени) песни размыкаются, перестают быть герметично запаянными в памяти. Режиссер делает все, чтобы у зрителей появилась возможность переосмыслить и время, и кумиров юности, и песни, которые в зрительском актуальном времени могут уже включать в себя иные значения.

Не знакомым с поп-культурным контекстом зрителям на помощь приходит чат. Основу чата составляют заранее отобранные авторами спектакля комментарии с *YouTube*, который был создан в 2005 г., а в России появился в конце 2007-го. То есть большая часть песен, вошедших в пьесу, появилась на видеохостинге спустя годы после пика своей популярности, и комментарии, которые оставлены под ними, написаны уже с временной дистанцией. Перформер спектакля – он же администратор чата – вставляет в ленту комментарии, например, из 2010 г., оставленные под песней из 1998-го. А мы читаем эту подборку и

добавляем свои реплики в процессе спектакля в 2022-м. Зрители, которые пишут в чат, становятся соавторами спектакля, чат выполняет функцию механизма ostraneniya. В совокупности весь спектакль работает на то, чтобы сначала погрузить зрителей в переживания прошлого, а затем переписать принципы восприятия.

Три спектакля объединяет сходство необычной драматургической конструкции и работа с музыкальным кодом прошлого, а сценический текст, созданный соавторами, точно работает с разными темами. Время детализируется, освобождается – через специфическое воплощение – от власти эмоционально окрашенного флера. Посредством театрального воплощения массовая культура индивидуализируется, заново присваивается зрителем, освобождая возможности для рефлексии как социальной, так и личностной.

В работах *театра post* советская эстрада возвращается к нам в очищенном, изначальном своем импульсе – в наивном и оптимистическом взгляде на мир. Танцы свободы и несвободы позволяют расслышать в этой наивности чистоту и веру одной эпохи, а также печаль и внутренний космизм другой, снимая высокомерие линейно-исторического подхода.

В работе Никиты Славича, напротив, герои этого музыкального марафона, помещенные в театральные обстоятельства, получают потенциал театрализации, что дает зрителям дистанцию и способность увидеть за личным общественное. В драматическом сопоставлении прошлого и настоящего побеждает театр, получивший в свое распоряжение еще один прошедший «клинические испытания» инструмент.

¹ Яроцкий Ю. В Кремле прошел «Бабий бунт». Бессмысленный и беспощадный. – *Коммерсантъ*. № 47/П от 19.03.2001, стр. 10. Онлайн-версия: <https://www.kommersant.ru/doc/246371> (дата обращения 18.02.2022)