



Антон Светличный

МОСКВА ГОРИТ. ВЕНЕЦИЯ ТОНЕТ

Борис Юхананов и оперные сериалы
«Электротeatра Станиславский»

«Сверлильцы» и «Нонсенсорики Дримса», два оперных сериала «Электротeatра Станиславский», возникли не на пустом месте. Серии опер, объединенных общей мифологией или сюжетной канвой встречались в истории музыки и прежде, пусть и нечасто. Кроме двух очевидных и самых влиятельных примеров, тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов» и семичастного *magnum opus* Карлхайнца Штокхаузена «Свет», можно вспомнить *Perfect Lives* Роберта Эшли (несколько полу-часовых мини-опер на сюжеты из жизни американского Среднего Запада), *Cheer Operas* Бернхарда Ланга или цикл из театральных, оркестровых и ансамблевых сочинений по мотивам «Алисы в Стране чудес» Дэвида Дель Тредичи. Историю Фигаро, начатую классическими партитурами Моцарта и Россини, в XX веке трижды завершали Дариус Мийо, Ингер Викстрём и Джон Корильяно. К чемпионату мира по футболу в ЮАР в Кейптауне поставили оперную трилогию о жизни Нельсона Манделы. А в Берлине середины нулевых театральная компания *Novoflot* выпустила несколько сезонов «оперной саги» *Kommander Kobayashi* – о капитане, команде и одиссее космического корабля *La Fenice*, названного в честь легендарного венецианского музыкального театра. Каждый из тридцатиминутных эпизодов писал новый ком-

←

«Сверлильцы», режиссер
Борис Юхананов

позитор; в проекте участвовали молодые европейские звезды Мориц Эггерт, Хельмут Эринг, Дженнифер Уолш и Клаус Ланг – а также Сергей Невский, чье имя еще встретится нам в дальнейшем.

В середине 2010-х годов, когда «Электротheater», получив свое нынешнее имя, открывался после реконструкции, современная опера в России переживала яркий, но точечный расцвет. В публичной памяти еще была свежа премьера «Детей Розенталя» Леонида Десятникова в Большом театре вместе с сопровождавшим ее охранительным скандалом. Новые экспериментальные проекты выпускали «Опергруппа» Василия Бархатова и фестивали Кирилла Серебренникова «Платформа» и «Территория». В Центре имени Мейерхольтда действовала оперная лаборатория для композиторов. В Музыкальном театре имени Станиславского ставили «По ту сторону тени» Владимира Тарнопольского. Потребность в радикальной музыке и свежих форматах ее интеграции в театральные спектакли была очевидна; столь же очевиден был дефицит предложений. Вспомнив, что Константин Станиславский задумывал в конце жизни создать оперно-драматическую студию, Борис Юхананов, классик постсоветского андерграунда, хутор и идеолог «Электротheater», и ставший музыкальным руководителем его нового коллектива композитор Дмитрий Курляндский, решили реализовать замысел мэтра с поправкой на реалии нового времени. За девять лет существования в репертуаре «Электротheater» появились 17 оригинальных опер – гротескный темп. Часто музыка играла определяющую роль и в драматических спектаклях; в поставленном в 2019 году «Пиноккио» Юхананов предлагал зрителям увидеть «черты метаоперы».

Выпускник мастерской Эфроса и Васильева, Юхананов в конце 80-х годов стал известен философией «новой процессуальности», синтезирующей ритуал, концепцию *work in progress* и идеи постструктуралистов. Его театр – это бесконечный, непрерывно эволюционирующий поток, не имеющий фиксированной формы и втягивающий в свою творческую орбиту сотни участников. Спектакли Юхананова включают в себя открытые репетиции и спонтанные комментарии режиссера, по ходу постановок о них пишутся дневники, снимаются документальные фильмы и создаются инсталляции – наподобие начатого в конце прошлого года проекта «Опера нон-стоп», в котором все оперы «Электротheater» демонстрируются на видео в окружении костюмов, сценографии и сопутствующих объектов. Многодневный, мультимедийный и коллективно созданный спектакль для Юхананова скорее норма, чем исключение. Кроме двух оперных сериалов и идущего в два вечера «Пиноккио» в «Электротheater» можно увидеть «Синюю птицу» (три дня, десять часов), «Золотого осла» (пять дней, модульная структура), «Орфические игры» (шесть дней, тридцать три акта в двенадцати спектаклях) и «МИР РИМ» (рекордные двадцать один день и двести пятьдесят спектаклей по четырём трагедиям Шекспира). Циклопические

масштабы возводимых им театральных построек Юхананов обосновывает естественной для театра расточительностью и антирыночностью, а о коллективности рассуждает, вводя категорию «арт-общины», своеобразной артистически понятой «соборности»: по его словам, не работая с группой, человек лишает себя подлинных возможностей для саморазвития.

Оперные циклы похожи на обычный театр больше, чем что-либо другое из сделанного Юханановым в последние годы. Некоторые комментаторы увидели в этом типичное для внесистемных художников исчерпание андерграундного импульса, движение «от буйной энергии неуправляемого хаоса к очень красивым, сложным и абсолютно герметичным артефактам». Сам режиссер говорил про пересборку и очередной вызов, «опыт расставания с собственным опытом», высшую драгоценность для подлинного творца. Некоторые родовые черты театральной эстетики Юхананова тем не менее отчетливо различимы в обоих сериалах. «Процессуальность» Юхананова предлагает зрителям заведомо фрагментированный опыт – постановки, идущие неделями, изменяющиеся во время показов и демонстрируемые на нескольких сценах разом, трудно, а чаще физически невозможно увидеть целиком. В отличие от драмы, технология производства оперы гораздо настоятельней требует зафиксировать конструкцию спектакля, но фрагментация присутствует и здесь: полное впечатление от сериалов смогли получить лишь те, кто оказался в театре несколько раз в нужное время («Каждые понедельник и вторник в течение пяти недель», – как писали в рецензиях на сверлийский цикл). Прочие довольствовались частью головоломки.

Композиторы для «Сверлийцев» и «Нонсенсорики» подбирались по принципу поколенческой и групповой общности – именно эта общность должна была обеспечить серии инкапсулированных спектаклей итоговое единство. Команда «Сверлийцев» почти целиком состояла из членов авангардной композиторской группы «Сопrotивление материала» (СоМа), громко заявившей о себе к концу нулевых. К уже упоминавшимся Невскому и Курляндскому присоединились Борис Филановский, Алексей Сюзмак и Владимир Раннев, а также Алексей Сысоев, который не стал членом СоМа скорее по стечению обстоятельств, чем из-за эстетических расхождений. «Нонсенсорики Дримса», в свою очередь, опирались на пришедшее после СоМа поколение «новых тихих», работающее с до предела редуцированным звуковым материалом. Кроме Дарьи Звездиной, Кирилла Широкова и приглашенного, но позже выпавшего из проекта Даниила Пильчена в число авторов музыки вошли Александр Белоусов, ученик Юхананова, чьи сольные оперы в «Электротейатре» работали с артикулированной тишиной, и Владимир Горлинский, контактировавший с остальными участниками команды как импровизатор. Отношения между режиссером и композиторами в обоих проектах основывались на высокой степени доверия.

Хайнер Гёббельс, один из важнейших теоретиков и практиков театра в современной Германии, после премьеры «Сверлийцев» пришел к выводу, что подобный замысел вряд ли мог быть реализован в традиционном оперном театре. Игнорируемый институциями большую часть карьеры Юхананов научился выживать, собирая вокруг себя коллективы единомышленников. Многие его проекты существовали на энергии их вовлеченности и взаимопонимания. Оперные сериалы не стали исключением: «Сверлийцы» и «Нонсенсорики Дримса» не «поставлены», а сочинены общими усилиями их постановочных команд.

«Сверлийцы» были флагманским проектом только что открытого «Электротeatра» и его важнейшей ставкой. Провал амбициозного и дорогого спектакля мог обернуться для театра непредсказуемыми последствиями; успех подкрепил его претензии на высокое место в индустриальной иерархии. Авторы десятками давали интервью, рецензии на премьерные показы вышли не только в российских, но и европейских изданиях, позже на материале цикла было защищено несколько научных работ. По оценке критиков, «Сверлийцы» стали важным шагом на пути к преодолению изоляции между театром, музыкой и современным искусством, манифестировали снятие противоречий между «мейнстримным» и «артхаусным» театром, а их техническое воплощение задало театральному производству новую планку качества.

В интервью времен ковида Юхананов декларировал, что хороший театр (в отличие, допустим, от мимикрирующего под театр акционизма) не должен поддаваться пересказу, и предсказывал, что в будущем роль режиссуры может взять на себя сценография. Визуальное решение «Сверлийцев», созданное усилиями Степана Лукьянова, Анастасии Нефедовой и Евгения Виноградова, явно стремилось авансом воплотить этот прогноз в жизнь – не случайно в типологии оперных спектаклей, опубликованной в 2016 году в «Коммерсанте», оперы «Электротeatра» попали в разряд «Опер художников». В психоделическом дизайне спектакля угадывали влияние эстетики глэм-рока, Роберта Уилсона, Дерека Джармена и Джорджа Даннинга. Масштабные и вычурные спецэффекты воскрешали дух барочного театра: сцену заполняла надувная лава, хор подвешивали на крюки, рыбы хвосты сменялись гигантскими сверлами, вращались диваны и холодильники, внутри которых лежали пачки сока «Добрый» в специальных сверлийских упаковках, а костюмы из оконного утеплителя или прозрачных пружинок завершались спиральными париками. Вишенкой на торте визуальных аттракционов стали необычные музыкальные инструменты – шланги, стаканы, печатные машинки, мухобойки и деревяшки с торчащими из них гвоздями; современная музыка и современный театр нашли между собой точки пересечения.

Либретто «Сверлийцев» – часть одноименного романа, сочиненного Юханановым в жанре философского фэнтези. Это техномагическая



утопия, рассказывающая о Сверлии, вечно гибнущей и вечно возрождающейся цивилизации, появление которой стало следствием неограниченного прогресса земных технологий. Жители Сверлии благополучны, беспечны и инфантильны. Ее отражениями в нашей реальности являются Петербург и Венеция, похожим образом живущая в постоянном предчувствии близкой гибели. Воображаемая вселенная, существующая в состоянии эйфорического апокалипсиса, изобличает в ее авторе своего рода подпольного неоромантика, эскаписта, который не видит в мире вокруг себя поводов для надежды на лучшее и, отнесясь, обращается к созданию вымышленных миров. Юхананов считает, что искусству незачем интересоваться отражением действительности; в художниках он ищет «сталкеров, при помощи которых мы отправляемся в несуществующие пространства». Драматург Андрей Вишневский, чья пьеса лежит в основе юханановского «Пинокио», высказывает аналогичную мысль более развернуто: «Говорят, правда жизни на улицах, вокзалах и квартирах. Но это не правда жизни, а ложь смерти. [...] То, что мы видим физическими глазами, это ложь. Когда включаются духовные очи, проступает правда жизни. [...] Любой выдающийся спектакль – осколок созданной вселенной».

Поворот к духовности в этих репликах не случаен. Как многие выходцы из советского андерграунда, Юхананов испытывает повышенно глубокий интерес к религиям, мифологиям и любым другим формам метафизических поисков. В его текстах царит эклектика постмодернистского образа мысли, в котором вместе уживаются Таро и Тора, Бардо и Бердяев, красная Дурга, видение Розы, антропософия, каббала и суфизм. В финале «Сверлийцев» нос корабля, несущего жителей потусторонней цивилизации к неминуемой гибели, нацелен на сим-

«Сверлийцы»,
режиссер
Борис
Юхананов



«Сверлийцы»

волы сразу трех мировых религий – ислама, христианства и иудаизма. Эзотерика проявляется в либретто опер как в форме изящных метафор («вино пробуждает ангелов в крови»), так и в виде прямых ссылок на Рене Генона, адепта «примордиальной традиции», ключевого автора для нескольких поколений ультраправых мыслителей. Любопытно в этом смысле, что для Юхананова его оперный проект «представляет собой взгляд на то, как в грядущем будут сочиняться оперы, посвященные героям нации». На встрече, посвященной окончанию премьерного блока показов, он высказывается недвусмысленно: «Я создал галлюцинацию об оперном спектакле 3004 года. Державном. В центре которого – властелин мира».

«Сверлийцы» – один из наиболее законченных образцов авторской мифологии, которую Юхананов создает всю жизнь. Еще в 1990 году он мечтал «сообразить для себя религию, другой мир, другой миф», видя в этом высшее проявление автономии художника. Религия для себя, приватная метафизика в его случае оказывается гибридом Торы и фундаментального для всех перформативных искусств мифа об Орфее. Их связывает общая нарративная схема – спуск на нижние уровни бытия и поиск пути обратно. Один из ключевых долгоиграющих проектов Юхананова, «ЛабораТОРИЯ», был посвящен театрализованному изучению священных текстов иудаизма; он считает их руководством к действию, своего рода путеводителем: «Там есть указания, конкретная технология движения: из Сада в Сад. Человек выпал из Сада и должен в Сад вернуться». Собственная биография режиссера, увиденная сквозь призму его личного мифа, выглядит вариацией сюжета об Исходе – долгие странствия заканчиваются обретением Сада, Дома и Храма, в роли которых выступает постоянно мифологизируемый им

«Электротheater». В 2009 году, подводя промежуточные итоги «Лаборатории», Юхананов сформулировал принципы «нового еврейского театра»: главный герой, трикстер, агент, посредник между мирами, должен стать автором самого себя, он сочиняет «священный стендап», на ходу преобразуя время настоящей жизни в искусственное время своего текста. «Сверлийцы» и «Нонсенсорики» реализуют эти принципы: их фактически единственным подлинным персонажем является сам Юхананов, поочередно выступающий в роли Режиссера, Писателя, Продюсера, Последнего Сверлениша или Дримса, и нарциссически созерцающий себя в тексте, на сцене и на видеоэкранах.

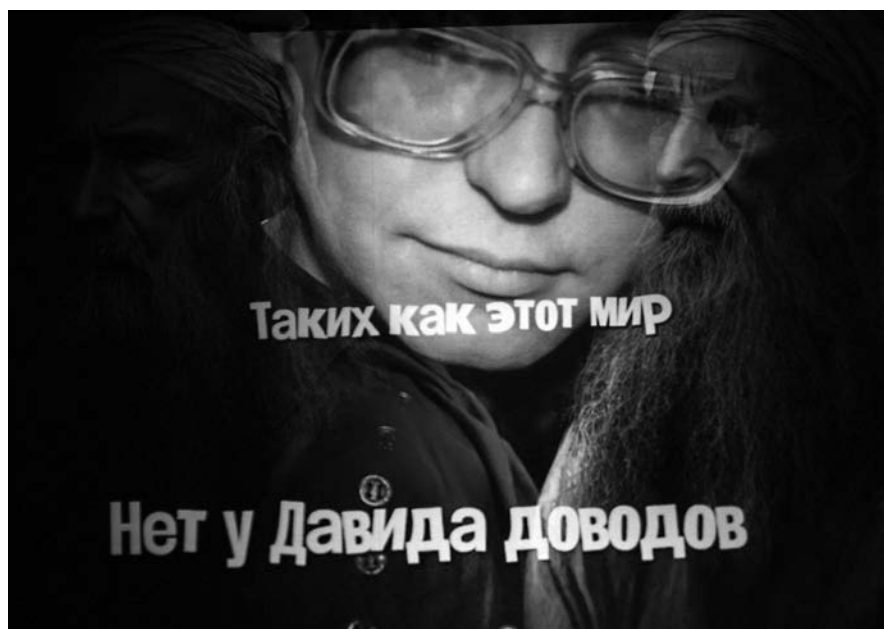
Имея все формальные признаки оперного либретто, текст «Сверлийцев» упорно противится озвучиванию – так же, как и пониманию. Характерно, что ни в одном из многочисленных откликов он не подвергается сколько-нибудь развернутому анализу. Сюрреалистические образы, звукопись в манере Серебряного века и неологизмы в духе футуристов («овердиктывание», «фарлавечность», «выпуклилась» и т. п.), собранные вместе, делают его чтение занятием непростым. Юхананов утверждает, что поэзия должна быть темной материей, ссылаясь в подтверждение на Целана и Малларме, – но похоже, что модернистская поэтика «Сверлийцев» мало кому из зрителей оказалась впору. Сложнее всего пришлось композиторам, которые столкнулись с требованием озвучить весь текст целиком, вплоть до сценических ремарок. Филановский увидел в этом условии приметку мифологического мышления автора, желающего, чтобы его труд оценивали не эстетически, а религиозно, и вступали с ним в отношения толкования или комментария, а не «наслаждения». Остальные авторы описывали взаимодействие с либретто, скорее, как «конфронтацию», вспоминали про «сложные, но интересные» отношения с текстом у композиторов Ренессанса и сетовали на необходимость иметь дело с материалом, чьи религиозные, философские и прочие смыслы не расшифровываются без глубокого погружения в соответствующие области знаний.

Проблемой был и внушительный объем либретто – естественный для плодovitого визионера Юхананова (его графическая серия, сопровождающая «Сверлийцев», содержит более двухсот изображений), но некомфортный для музыкального театра, в котором время течет медленнее, чем в драматическом. Чтобы справиться с задачей, авторам музыки пришлось атомизировать текст, дробя его на слоги и фонемы, изобретать алгоритмы превращения слов в звуки, полагаться на артистизм исполнителей и, не в последнюю очередь, в известной степени изменять самим себе, выходить за собственные пределы. Курляндский признавался, что сочинил увертюру «Сверлийцев» как бы от чужого лица, сделав музыку «стилизацией под несуществующий стиль, реконструкцией несуществующего языка». Нечто похожее говорил и Сюмак. Филановский разрешил себе избавиться от привычных стилистических ограничений; Раннев «почувствовал, что можно отрываться, – и оторвался». Все это привело к любопытным эффектам восприятия. Неторо-

пливое развертывание музыки, подчиненное собственным законам, вроде бы затемняет смысл текста, но постфактум оказывается едва ли не единственным методом чтения, позволяющим хоть что-то в нем понять. Критику Дмитрию Лисину либретто напомнило сочиняемые на уже готовую музыку рок-тексты, для которых экспрессивная звуковая окраска важнее, чем смысловая связность. А композитор Александр Маноцков, видя основное содержание «Сверлийцев» в музыке, хвалит либретто за подходящее для оперы однообразие и предлагает при слушании мысленно выносить его за скобки, как канонические тексты церковных месс.

«Нонсенсорика Дримса» замышлялись как проект к десятилетию «Электротеатра». По плану они наверняка должны были повторить успех предшественника, но декабрь 2022 года оказался не самым удачным временем для погружения в мифопоэтические глубины. Новый цикл был выпущен без большого размаха и остался, можно сказать, почти незамеченным – на YouTube-канале театра нет ни одного видео, посвященного «Нонсенсорикам», а на сайте опубликованы всего несколько рецензий. Часть, написанная Александром Белоусовым, принесла ему один из призов Московской Арт Премии, а в конкурсе «Золотой маски» у оперного цикла четыре номинации и вполне осязаемые шансы на победу в одной из них. Но по многим параметрам «Нонсенсорика» выглядят «Сверлийцами-лайт». Здесь нет костюмов и декораций, а отсутствие сценического действия пытаются компенсировать многоканальная электроника и видеоряд, составленный из сгенерированных нейросетями слайдов с наложенным поверх них текстом либретто; авторы сравнивают свой проект с «живой книгой, которая в режиме одновременности воспроизводит поэму и музыку». Алексей Парин в статье для OpernWelt объясняет все эти перемены нехваткой финансирования; возможно, так и есть – барочный театр, хоть в XVIII веке, хоть в XXI, стоит дорого.

Аннотация к циклу обещает рассказ «об ангеле, усомнившемся в том, что человек достоин даров создателя, и отправленном в современную Москву». В фундаменте сериала лежит еще один сочиненный Юханановым и без сокращений озвученный композиторами текст – на сей раз не роман, а поэма. Отсылки к Торе и пересказы сновидений чередуются в ней с описаниями красивой столичной жизни ангела по имени Дримс, который «в облике поэта-отшельника переживает семидневные приключения, чтобы перед прощением проникнуться подлинной человечностью». Обещанные синопсисом приключения, правда, в поэме отсутствуют – главный герой, прозрачное альтер эго автора, как и персонажи «Сверлийцев», живет в ничем не потревоженном гедонистическом раю. Он не испытывает проблем с деньгами, обитает в дорогих ресторанах или гостиничных номерах и общается с приятелями, которые поют хвалебные оды его исключительному духовному



развитию. Нарциссические тенденции «Сверлийцев» берут в «Нонсенсориках» новую высоту.

На генеративные изображения в спектакле ложится важнейшая смысловая нагрузка; для повествования они не менее (если не более) важны, чем словесный текст. Дримсу придан изрядно идеализированный и словно обработанный фильтрами облик молодого Юхананова. В его друзьях и мимолетных подругах узнаются голливудские кинозвезды вроде Киану Ривза или Скарлетт Йоханссон. Общее строение видеоряда трудно описать в двух словах – тематически он разнообразен до всеядности и напоминает бесконечную ленту соцсетей: индийские боги со щупальцами, древние храмы в позолоте и еврейские пророки среди пустыни; соросообразные финансисты, биржи и пачки долларовых купюр; гламурные барышни и люксовые автомобили; башни Московского кремля, превращенные в вавилонские зиккураты; супергерои Marvel; Моисей со святым Георгием, выглядящие как супергерои Marvel; демонстрации и молебны; уличные бои и разрушенные небоскребы; альпийские пейзажи и звездные войны; наконец, кадры черно-белой хроники из коллекции фотографа Андрея Безукладникова – квартирники с Цоем и Агузаровой, открытие первого в СССР Макдоналдса, Ельцин и сгоревший парламент, московские улицы и метро.

Юхананов ранее использовал нейросети, ставя инсценировку «Бесов» в театре немецкого города Котбус, и наверняка оценил тогда их мистифицирующий потенциал. Чередование исторических кадров и искусственных изображений в «Нонсенсориках» не добавляет реалистичности поколениям, но заставляет усомниться в подлинности хроники. Восприятие реальности через искажающую медийную рамку становится для цикла важным сквозным сюжетом, которому Юхана-

«Нонсен-
сорики
Дримса»,
режиссер
Борис
Юхананов



«Нонсен-
сорики
Дримса»

нов придает оттенок мистерии, видя в искусственном интеллекте «новое божество, рожденное XXI веком». Безукладников, давний коллега Юхананова, указывает, что слово «нонсенсорики» составлено из корней «нонсенс» и «сенсор», и видит в перцептивном абсурде видеоряда «нарочитое искусственное искажение реальности или смыслов, чтобы подчеркнуть их относительность, многозначность или даже их отсутствие». Реальность, которую мы наблюдаем, искажена; подлинная реальность скрыта от глаз покрывалом Майи; прорыв к созерцанию подлинной реальности может быть осуществлен при помощи музыки и ритуала – примерно так можно описать эстетическую философию, стоящую за оперными проектами «Электротheater».

«Сверлийцы» были историей про Петербург (и Венецию). «Нонсенсорики» многими сюжетными нитями связаны с Москвой. Эта, казалось бы, сугубо географическая перемена неожиданно подчеркивает заметный смысловой контраст между двумя сериалами. Из отвлеченного фэнтези «Нонсенсорики» превращаются в сомнамбулический очерк нравов, местами граничащий по стилю с романом Пелевина или переходящий в проповедь. Изрядная часть действия происходит не в вымышленной вселенной, а во вполне конкретных интерьерах ресторана «Пушкин», куда Юхананов, по его признанию, регулярно ходит завтракать с режиссером Зельдовичем. Обсуждаются темы, легко в этих интерьерах представимые, – свобода воли, жизненный успех, кризис ценностей, частная собственность, а также «судороги Америки» и «цитатный абсурд московского существования». Киану Ривз, изображающий на картинках застольного собеседника Дримса, оказывается внешне похожим на бизнесмена Адоньева, главного частного спонсора

«Электротейтра». Встречаются в текстах и намеки на эротику, которой «Сверлийцы» подчеркнито избегали.

Бытовым реализмом, впрочем, дело не ограничивается. Играя контрастами, увертюра изображает Москву филиалом преисподней: светящиеся изнутри готические потонки Спасской башни оказываются населены загробного вида демонами и выглядят, пожалуй, не самым подходящим местом, чтобы «проникнуться подлинной человечностью». Чуть позже мы видим, как фотографии группы «Браво» чередуются с окровавленными монстрами в сопровождении текста «зачем вы, принцы перестройки, пошли брататься с циклопом». Одно из видений Дримса описывает пробуждение некоего зверя «под поверхностью, миражирующей постмодернистским сном» и выглядит едва ли не пророчеством апокалипсиса – на сей раз далеко не игрушечного. В конце, получив право вернуться в высшие миры, Дримс покидает столицу, и пройденный им путь ретроспективно выглядит дантовским восхождением из Ада к Раю.

Популярность сериалов и альтернативных вселенных среди зрителей XXI века объясняют по-разному. Философ Виталий Куренной видит в ней потребность «в длинных и связанных историях, которые претендуют на объяснение реальности» – проще говоря, в метанарративах, воскресших после постмодернистских похорон в новом облике индивидуальных авторских мифов. Между тем «Сверлийцы» и «Нонсенсорики Дримса», без затруднений обеспечивая достаточную длину, испытывают со связностью некоторые проблемы. Уникальность оперных сериалов «Электротейтра» заключается в том, что человек, сыгравший ключевую роль в их появлении, не является композитором. На новом витке эволюции мы сталкиваемся с вопросом, преследующим оперу на всем протяжении ее истории: что важнее для музыкального спектакля, музыка или текст? Что обеспечивает ему цельность? Где скрыто его содержание? Достаточно ли общего либретто и сквозного визуального решения, чтобы гарантировать циклу из опер, написанных разными композиторами, эстетическое и смысловое единство?

Мнения авторов на этот счет расходятся. Юхананов настаивает на том, что «Сверлийцы» – единое произведение, но добавляет, что единство это скорее продюсерское, а не художественное. Филановский считает сериальность маркетинговым приемом и предлагает видеть в «Сверлийцах» пять независимых опер, идущих друг за другом. Сысоев сравнивает их с «Хорошо темперированным клавиром» Баха, состоящим из самостоятельных номеров, но образующим целое, явно большее, чем сумма его частей. Курляндский видит единство цикла в движении по этапам музыкальной истории. Критик Петр Поспелов ищет в операх «Сверлийцев» аналогии с частями симфонического цикла, а дирижер Филипп Чижевский делит их на три блока по ключевым переменам в сценографии и рассадке зрителей. Композиторы «Нонсен-

сорики» публично на эту тему не высказывались, но проблема единства встает для их цикла еще острее, поскольку музыкально он отчетливо распадается пополам. Звездина и Широков создали аскетичные, механически структурирующие тишину звуковые объекты, не вступающие в диалог со зрителем и трудно переносимые в больших объемах. Белоусов и Горлинский, напротив, сочинили динамичные и искрометные партитуры, эмоционально вживающиеся в текст и ставшие сюрпризом как для публики, так, кажется, и для них самих.

Пожалуй, не менее важный вопрос: кто те зрители, на которых рассчитаны сериалы «Электротeatра»? Как форма досуга они выглядят рафинированным продуктом цивилизации модерна, предназначенным для обитателей крупных городов, живущих в сгущенном информационном поле, обладающих достаточным образованием и широким культурным бэкграундом и в каком-то смысле столь же сибаритствующих, как и персонажи на сцене. «Инструкция по пользованию», опубликованная к выходу «Сверлийцев» в формате внутренней газеты «Электротeatра», предлагает публике «наслаждаться сложностью другого». Предложение выглядит уместным, но подобное наслаждение – не самая простая культурная игра, развлекаться таким образом умеет далеко не каждый. Оба цикла предъявляют сидящему в зале зрителю высокие интеллектуальные и перцептивные требования; можно предположить, что даже в Москве удовлетворить их в полной мере смогут не так уж много людей. Предназначенные для заведомого меньшинства масштабные и ресурсоемкие проекты всегда в определенной мере утопичны; доведение подобных проектов до выпуска является индикатором устойчивой зрелости культурных процессов.

Сценическую историю обоих сериалов следует, по-видимому, на сегодня считать завершенной. Заключительные показы «Сверлийцев» состоялись в начале 2022 года. Заменой выведенному из репертуара циклу должны были стать «Нонсенсорики», но через полгода после премьеры внутри авторского коллектива возник конфликт, вряд ли поддающийся сглаживанию. С тех пор «Нонсенсорики» были сыграны только раз, в рамках конкурса «Золотой маски», причем части Широкова и Звездиной транслировались на видео. Публикация полной аудиозаписи цикла лейблом Fancy Music вызвала в соцсетях волну негативных откликов. Шансы на дальнейшие показы спектаклей, по-видимому, близки к нулю. В новом сезоне театр планирует выход новой коллективной оперы «Пикник»; к написанию музыки привлечены представители следующего, цифрового поколения композиторов, сосредоточенного на работе с электроникой, цифровыми алгоритмами и сконструированными звуковыми объектами. Исследование параллельных миров силами музыкального театра продолжается. ♦