

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ОПЕРНАЯ ПЕНТАЛОГИЯ: «СВЕРЛИЙЦЫ» В КОНТЕКСТЕ
РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ЗВУКОВОЙ ДРАМЫ» В НОВОЙ МУЗЫКЕЗинина А. С.¹¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена анализу уникального с точки зрения преломления оперного жанра проекта оперы-сериала «Сверлийцы», созданного шестью современными композиторами. Пятичастное произведение рассматривается в контексте развития жанра «звуковой драмы», отрывающегося «Прометеем» Луиджи Нono и весьма актуального для эпохи Новых медиа. Выводом из проделанного исследования становится то, что каждый из композиторов, вовлеченных в этот проект, открывает для себя новые пути к обновленному восприятию слушателя.

Ключевые слова: «Сверлийцы», опера-сериал, звуковая драма, новая музыка, Б. Юхананов, Д. Курляндский, Б. Филановский, В. Раннев, А. Сысоев, С. Невский.

OPERA'S PENTALOGY OF SVERLYANS IN THE
CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE GENERAL
OF «SOUND DRAMA» IN THE NEW MUSICZinina A. S.¹¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of the unique from the point of view of refraction of the opera genre of the project of the opera-seria *Sverlyans* created by six contemporary composers. The five-part work is considered in the context of the development of the genre of «sound drama» detached by Prometheus by Luigi Nono and very relevant for the New Media

era. The conclusion from the study is that each of the composers involved in this project opens up new paths for a renewed perception of the listener.

Keywords: *Sverlyans*, opera seria, sound drama, new music, B. Yukhananov, D. Kurlandsky, B. Filanovsky, V. Rannev, A. Sysoev, S. Nevsky.

Оперный театр в эпоху Новых медиа — явление многообразное и многоликое. Безусловно, это касается не только постановок классического оперного наследия, а в большей степени относится к произведениям, предназначенным для музыкального театра, которые создаются непосредственно нашими современниками. Жанр звуковой драмы берет начало от «Прометей» Луиджи Ноно (1984). «Трагедия слышания»¹ : так определил это произведение композитор, обращена к специфике слухового восприятия. Задуманный Ноно эффект должен был дезориентировать слушателя относительно источников звука, растворяющихся в особом гулком пространстве «звукового корабля», специально сконструированного архитектором Ренцо Пиано для этого сочинения. По мысли Ноно, восприятие звуков природы нашими современниками сегодня утрачено, и «Прометей» — это попытка вернуть основы слушательского восприятия, пройти вместе со звуком весь его сложный «жизненный» путь: от зарождения до угасания. Система сложного распределения звука, с участием огромного количества громкоговорителей, размещенных в разных частях зала, вызывала наслонения звуковых полей, создавая чувство безмерной неопределенности в фокусировании точки звукового присутствия. Аналогичной идее жанра «звуковой драмы» представляется идея «невидимого действия» («Лоэнгрин» (1984)) итальянского композитора Сальваторе Шаррино, для которого все события также фокусировались вокруг звука, ретранслирующего историю Эльзы и Лоэнгрина. В опере «Фама» австрийского композитора Беата Фуррера, обозначенной как аудио-театр, или «звуковой театр», идеи Ноно получают еще одну траекторию развития. Фуррером также создается особое звуковое пространство с помощью Klanggebäude («звуковая коробка» или же «звуковая камера»). Это специальное устройство используется для создания необычайного эффекта нахождения слушателя внутри дома Фамы. Название оперы — «Фама» — отсылает к греко-римской мифологии, в которой Фама почиталась как богиня молвы. Именно аудио-театр, как специфический ракурс представления драмы А. Шницлера (основного литературного источника, которым воспользовался Фуррер), оказывается на первом плане, в то время как история барышни Эльзы — на втором. Оркестр то

¹ «Prometeo, tragedia dell'ascolto» — итал.

выносятся за пределы звуковой камеры, то погружается в это пространство. Он становится объектом, звуки которого словно просачиваются через подвижные четыре стены, вращающиеся в разные стороны для смены акустических эффектов.

В 2017 году специально для Венецианской биеннале была создана опера Дмитрия Курляндского (одного из авторов пенталогии «Сверлийцы») «Комедия слышания» (*Commedia dell'ascolto*), вступающая в диалог с Луиджи Ноно. По поводу этой оперы Д. Курляндский сказал: «для меня важна игра со слышимым и не слышимым. Соответственно, частично, сам человек — его воображение, фантазия и внутренний слух оказывается сценой, на которой исполняется это произведение» [1].

При том, что оперный сериал «Сверлийцы», в отличие от «Комедии слышания», не содержит ссылок на Ноно, мы можем также говорить о том, что композиторов волнует специфика слухового восприятия.

Жанр «Сверлийцев» обозначен его авторами как «Оперный сериал в пяти вечерах и шести композиторах» по роману-опере Бориса Юхананова. Этот проект по-своему уникален. В основе сюжета — фэнтези-повествование о вымышленной стране Сверлии — своеобразном мире, «который гибнет, но никак не может погибнуть». В создании этого сериала приняли участие известнейшие современные российские композиторы: Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Алексей Сюмак, Сергей Невский, Алексей Сысоев и Владимир Раннев. Исполнителями стали музыканты ансамбля современной музыки «МАСМ», а также вокальные ансамбли “Questa Musica” и “N’Caged”, под управлением Филиппа Чижевского. Масштабный проект из пяти опер, который также является и коллективным проектом, вызывает ассоциации с тетралогией Вагнера и ее более современной модификацией — гепталогией «Свет» Штокхаузена. Идея оперного сериала оригинальна не только игрой в слова, которая сама по себе служит основой постмодернистского искусства — мыльная опера (*soap-opera*), опера-сериал (*opera-seria*). В мире есть аналогичные проекты (например, немецкий оперный сериал «Коммандер» Кобаяши)². Его делал продюсер Свен Хольм (Sven Holm) и его оперно-театральная антреприза “NOVOFLOT” в середине «нулевых» годов. Однако там каждая новая серия основывалась на новом литературном источнике, то есть создавалась другим драматургом и новым композитором. Свен лишь продю-

² “Kommander”, Kobayashi.

сировал, и все части были очень разными. В случае со «Сверлийцами» эта простая внемузыкальная идея дает зрителю возможность охватывать большие музыкальные произведения, а также в течение нескольких лет развития того или иного сериала находиться вместе с автором и героями. Эта интересная идея послужила началом крупного оперного проекта. Оперный сериал был создан по одноименному роману Бориса Юхананова о фантастической Сверлии — стране, существующей параллельно земной реальности. От надвигающейся опасности ее пытается спасти современный Принц. Фэнтези, которое разделено на пять частей и, соответственно, пять спектаклей — это путешествие в прошлое, настоящее и будущее. Оно связывает разные города и местности: Венецию и Петербург, сюрреалистическую вселенную и кухню в доме обычного современного молодого человека, одержимого своей особой миссией.

В своем интервью режиссер Борис Юхананов утверждает, что театр сегодня — это нечто большее, чем прежде: «Театру предстоит принять на себя нагрузку большую, чем он сам, чем то искусство, которым он сейчас является. Ему предстоит стать местом сборки, где смогут встретиться все виды искусств. И разнообразие, которое тогда появится, утолит формирующиеся сейчас на территории разнообразных изысканий, подчас очень далеких от человека (таких, как ускорение компьютеров или нанотехнологии), интересы будущего зрителя» [2]. Для композиторов этот проект стал именно своеобразным «местом сборки», в котором стало возможно воплотить индивидуально-личностные устремления в общем художественном проекте.

Музыкальный театр сегодня, так же как и всегда, является инструментом, позволяющим реализовать главные творческие идеи его создателей: композитора, либреттиста, режиссера постановщика. На рубеже XX–XXI столетий возник грандиозный проект К. Штокхаузена — гепталогия «Свет». Опираясь на уникальные традиции немецкого вагнеровского театра, К. Штокхаузен приводит интуитивное понимание «генетического кода», воплощенного Вагнером в его лейтмотивной системе к «мультиформульной композиции», раскрывающей особую «мистериальность звука», причастную к основам бытия. К. Штокхаузен интересовался не только особенностями звуковысотности и ритмо-временной организации, но и стремился к созданию пространственного «живого» звучания, требуя от исполнителей перемещения в сценическом пространстве и даже особенных приемов циркулярного дыхания, например, у духовиков. Прообразом как вагнеровских, так и штокхаузенских мистерий были средневековые мистерии. Новая ритуальная мистерия

XX века основывается на мифоритуальной концепции Р. Вагнера, и также на философской теории Ф. Ницше «рождения трагедии из духа музыки». Для XX века жанр мистерии стал также весьма привлекательным: подобные черты присущи, в частности, такой опере, как «Франциск Ассизский» О. Мессиана. В одном из своих интервью Штокхаузен сказал, что был частичкой Сириуса, воплотившейся на Земле, чтобы исполнить посредством музыки специальную миссию, когда так называемые интеллектуалы перестали верить в его правдивость [3]. Проект из семи опер «Свет» (Licht), в отличие от вагнеровского «Кольца Нибелунгов», цикличен. Это своего рода бесконечный круг, который не имеет начала и конца, подобно тому, как в космологиях Востока время есть вечно вращающееся колесо, а не прямая линия. Музыкальная организация цикла «Свет» также отражает космологию композитора. Рекурсивно-математические образы проявляют себя в том, что часть является уменьшенной копией целого. «Троичная формула» включает в себя формулу тринадцати нот Михаила, двенадцати нот Евы и одиннадцати — Люцифера, при этом каждая содержит в себе динамику, ритмы, паузы, вокализации и т. п., контролирующие весь цикл (при том, что на низшем масштабном уровне эти элементы действуют подобно лейтмотивам). Штокхаузен, по его собственным словам, «прежде всего, стремился создать в каждой композиции уникальный звуковой мир, не повторяющий звуковой мир других... композиций, не говоря уже о звуковом мире в работах других композиторов» [4].

Однако если говорить о гепталогии К. Штокхаузена, то помимо мистериальных черт, в этом масштабном проекте также можно обнаружить признаки жанра звуковой драмы. Основой звуковой драмы становится обновленное слушательской восприятие: отсутствие действия, в традиционном смысле, фокусирует внимание слушателя на процессах изменения и обновления звука. Луиджи Ноно, впервые обозначивший в своем «Прометее» принципы звуковой драмы, стремится к тому, чтобы звуковая ситуация была абсолютно уникальной и неповторимой, так как полагал, что невозможность проникнуть в индивидуальное слушательского сознание и понять границы восприятия звука для художника трагична. В опере Хельмута Лахенманна «Девочка со спичками», которую также можно отнести к звуковой драме, нет либретто в его традиционном понимании; нет почти никакого действия, и даже опоры на сказку Андерсена — тоже нет [5]. История передается посредством физических (во многих случаях полярных) температурных ощущений жара и холода, проводником которых становится звук. Аналогичными идеями руководствуется и С. Шаррино в своей звуковой драме (неви-

димом действии, монодраме) «Лоэнгрин», обыгрывающей аллюзию на Вагнера, которая передается через звук и перевоплощение главной героини Эльзы в Лоэнгрина. В опере-сериале «Сверлийцы» композиторы также стремились создать фэнтезийный мир только средствами звука, без действия как такового.

Перемещение звука к зрителю, всевозможные пространственные эффекты, трансляция сюжета посредством только звуков вне действия как такового — все это черты звуковой драмы, которые оказываются характерными для оперного сериала «Сверлийцы». О специфике замысла, о жанровой сущности сериала, композитор Дмитрий Курляндский говорит следующее: «Это машина времени, которая не переносит во времени, а отменяет его. Я не совсем уверен, что ее можно называть оперой, скорее, формально, это оратория. Однако история помнит примеры опер-ораторий (в частности, «Царь Эдип» Стравинского). Для тех, кто знает мою работу, «Сверлийцы» окажутся большой неожиданностью. Эта опера лежит в стороне от магистральной линии моих творческих поисков. Я сам не вполне понимаю, как относиться к этой работе, и как она относится ко мне. Но именно эта дистанция (комма) меня привлекает. Именно она является материалом и скрытым действующим лицом оперы. Важным ключом к восприятию «Сверлийцев» должно быть понимание, что эта опера является стилизацией. Но особенность ее в том, что это стилизация под несуществующий стиль, реконструкция несуществующего языка...» [6].

Дмитрий Курляндский³ — (первый из пяти соавторов) современный российский композитор, чей яркий творческий путь позволяет музыкальным критикам называть его одним из «столпов нового поколения музыкального авангарда». Музыка Курляндского исполняется во всем мире, премьеры произведений проходят под руководством именитых дирижеров и исполнителей (Теодора Курентзиса, Московского ансамбля современной музыки, MusicAeterna, Стокгольмского нового камерного оркестра, ансамблей InterContemporain, L'Itinéraire, Contrechamps, Татьяны Гринденко, Влада Песина и многих других).

³ Дмитрий Курляндский родился в 1976 году в Москве. Окончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского и аспирантуру у Леонида Бобылева. Международную известность приобрел в 2003 году, выиграв престижный композиторский конкурс Gaudeamus (Голландия). Победитель Премии Джанни Бергамо (Швейцария, 2010). Победитель конкурса на оперное сочинение Иоганна Йозефа Фукса (Австрия, 2011). Лауреат премии фонда Андрея Вознесенского «Парабола» (2016). Лауреат премии имени Франко Аббьяти (2017). Подробные биографические сведения содержатся на его личном официальном сайте: <https://www.kourl.ru/>.

Жанровая панорама творчества Курляндского⁴ включает пять опер, оркестровые композиции, сольные и ансамблевые пьесы для различных составов исполнителей, саундтреки к фильмам, электронную музыку, музыкальные перформансы, инсталляции и другие экспериментальные жанры, в том числе придуманные самим композитором («пессы-паразиты», «опыты десакрализации музыкального пространства» и др.) К настоящему моменту список состоит из более чем 80 сочинений⁵.

К идее оперного сериала композитор Дмитрий Курляндский и режиссер-либреттист Борис Юхананов пришли совместно. Первая серия изначально создавалась даже не как опера, а именно как презентация романа Юхананова о Сверлии. Курляндский сначала создал несколько музыкальных номеров к презентации, после чего узнал, что Юхананов создает декорации и готовится к полноценной сценической постановке в центре дизайна Artplay. Это сочинение стало действием (длительностью около часа), близким в жанровом отношении, скорее, к опере-оратории. При этом композитор Курляндский заимствовал лишь пять страниц текста из ста, в то время как Юхананов желал музыкально озвучить весь текст. В процессе работы над спектаклем стало очевидно, что роман никак не уложится в рамки одной оперы. К проекту были привлечены композиторы из группы «Соппротивление материала» или «СоМа», возникшей в 2015 году. Получив тексты примерно за год до премьеры, в очень сжатые сроки, они смогли закончить работу. Разделив оставшийся текст на равные части, Курляндский предложил каждому из композиторов выбрать по фрагменту. Все оперы, таким образом, выстроились в последовательную цепочку, воспроизводящую специфическую историко-ретроспективную музыкальную модель. Первая часть — «абстрактное средневековье, голая, сухая звуковая среда». Она была написана Курляндским. Филановский в своей трактовке эпизода приближается, скорее, к барочной эстетике. Композитор Алексей Сюмак написал нечто подобное зингшпилю (поэтому его можно представить как классициста). Невскому больше близок романтический стиль. У Сысоева — колористическая фактура, близкая импрессионизму, а Раннев ближе всех подошел к тому времени, в котором мы живем. Таким образом, цикл сложился как по содержанию, так и по форме.

⁴ «Сверлийцы. Увертюра. Начало» (2012), «Астероид 62» (2013), «Носферату» (2014), «Октавия. Трепанация» (2017), а также опера-инсталляция «Nekeya» для четырех женских голосов, двух танцоров и видео (2016). Сведения о постановках находятся на странице: <https://www.kourl.ru/bio>.

⁵ Список сочинений можно найти на странице композитора: <https://www.kourl.ru/works>.

Вступительный эпизод Курляндского стал своего рода туннелем по дороге в Сверлию. Он целиком построен на ноте «ля». Это основной тон, от которого то вверх, то вниз строится квинта. Филановский дал философское обоснование операм, представив его а виде «сверлийского учения». Сюмак строит свои идеи в соответствии с классицистской игрой, с получившим обоснование у Филановского учением. У Невского мы видим своего рода постклассицистское переживание той же игры. Во фрагменте текста из концепции Сысоева речь идет о магме, тлении и горении. Этими размышлениями Сысоев пытается переплавить эмоциональные составляющие в общую магму. Финал «Сверлийцев», написанный Ранневым подобен постапокалиптическим пляскам на сверлийском пепелище.

Увертюра, написанная Курляндским и Филановским (две серии сериала), длится более двух часов. Масштабную часть текста составляет эпизод, названный в книге увертюрой, а в действительности разделяющийся на две оперы. Первая из них написана Курляндским, а вторая — Филановским («Сверлийцы. Увертюра. Окончание»). В терминологии Вагнера Филановский написал даже не «Золото Рейна», а скорее, — часть этого «Золота...» [7]. До создания своей части оперного сериала Филановский слышал лишь небольшие фрагменты музыки Курляндского. Таким образом, идея «игры в буриме» в создании оперы-сериала стала ключевой.

История становится своего рода сказкой, рассказанной перед сном, а космогония и футурология естественными и очевидными в ее преломлении. Герои — «постоянно метаморфизирующая» раса, в сознании которых сталкиваются галактические системы и Цивилизация Сверла, нейроимпланты и сканирование сознания. Последний Сверлёныш, Молчаливый Гондольер, незримый хор, освободительная дрель. Музыка то создает своеобразный эмбиентный туман, от которого остается недоброе предчувствие, то становится тревожной и болезненной, то бурной и резкой, то медитативной и неспешной. Это не успокоение, а почти хоррор. Слушание настраивает на допридумывание удивительной сценографии, возвращает к искусству чтения без картинок, к созданию индивидуальных образов.

Второй композитор, Борис Филановский, также автор части Увертюры. Борис Филановский вместе Дмитрием Курляндским входит в состав группы композиторов «Соппротивление материала» (CoMa). Он же — создатель коллектива “eNsemble”, исполняющего современный академический авангард, автор внушительного числа

сочинений и проектов, в течение ряда лет живущий в Берлине. Его отношение к звуку — философское, подобно соответствующему отношению Дмитрия Курляндского. Это обстоятельство объединяет всех композиторов группы “СоМа”. Композитор считает задачей сегодняшнего дня быть собой и говорить от себя. Или не говорить, а показывать: «Сочинять музыку сегодня, — утверждает он, — труднее, и так было всегда.... Лично меня занимает проблема языка. Думаю, что не только меня. Проблема письма, коммуникации с аудиторией. Но это все как бы вспомогательная проблематика. Она нужна только затем, чтобы суметь выйти за пределы собственного опыта» [8].

Композитор Сергей Невский, также как и другие участники группы “СоМа”, убежден, что настоящее искусство не должно подстраиваться под вкусы публики. Он, в частности, утверждает, что «ухо — это тот орган, который предупреждает человека об опасности. Поэтому мы не пугаемся, когда смотрим фильм ужасов, но мы всегда пугаемся, когда там звучит какая-то диссонантная музыка. И публика ассоциирует диссонантную музыку с опасностью. Задача композитора объяснить, что это не опасность, а сложность мира» [9]. Диалог художника и общества — эта тема всегда была интересна композиторам, и Сергей Невский пытается интерпретировать ее по-своему. Кажется, этому композитору совершенно безразлично, понимает публика его музыку или нет. Говоря о «Сверлийцах», Невский утверждает, что люди, непричастные к контексту режиссера и автора романа, едва ли поймут, в чем его содержание.

Композитор Алексей Сысоев известен главным образом как импровизатор. Занимаясь джазовой музыкой и различными проектами, связанными со свободной импровизацией, он выработал своеобразный оригинальный стиль, сочетающий идеи свободной и фиксированной композиции.

Во Втором акте, музыку к которому написал Алексей Сысоев, основная идея композитора — борьба с текстом, попытка заглушить его громкостью. Все 50 минут звучания композиции голоса солистов и хора едва различимы за громкими звуками ударных. Музыка Сысоева полностью состоит из звуков, которые должны вызывать отторжение (из взрывающих барабанные перепонки частых и ритмичных ударов и прорывающегося откуда-то из недр глотки пения). Автор финала — композитор Владимир Раннев, известный своим внимательным отношением к традиции и преемственности в музыке.

Раннев, утверждает, что в ходе репетиций «Сверлийцев», выяснилось, что некоторые идеи Бориса Юхананова просто не вмещаются в плотное, навязчивое течение музыкальной ткани, которая работает, как исполинская машина. В результате партитура (последняя в «сверлийском» цикле) приобрела черты больше напоминающие театрализованную ораторию, чем собственно оперу в привычном ее понимании. В первой нет ни психологически разработанных персонажей, ни их сценического движения [10]. Стало понятно, что невозможно выстраивать какую-то ролевую структуру, распределять голоса и партии на разных персонажей, в силу их большого количества. Выходом из положения стал вариант отношения к этому тексту, как к ритуальному, каноническому нарративу. «С естественной человеческой речевой интонацией сакральные тексты не говорят. Ни в каких церквях, ни в каких конфессиях просто так, как «в миру», божье слово не произносится. Батюшка псалмодиирует, что-то может распеваться всегда в рамках сформированного канона. При этом понимание каждого слова не требуется. Вы же не говорите на старославянском. Также и из католики сегодня мало что понимают в латыни. И финал «Сверлийцев» был представлен как некое особое, нездешнее пространство текста, очень прихотливо скроенное, как бы вышитое крестиком. В конце концов, для желающих понять каждое слово на сцене есть экраны с титрами, есть еще и буклет. Но, как и в церкви, специфическая псалмодическая мелодекламация не предполагает, чтобы вам каждое слово было понятно» [10].

Опера-сериал «Сверлийцы» — это попытка создать чистое искусство. Сериальность, замена логики развития необходимостью продолжать, становится серьезной болезнью цивилизации. Но тут она, скорее, — приманка. Человека уводят от мировоззренческих клише, которые в «реальности» не менее фантазмагоричны. Создавая иллюзорную треш-вселенную, творцы убивают ложную актуальность, и ловят (хочется верить) неумирающие звуки, чувства и мысли. Ориентация авторов-композиторов и режиссера на слушательское восприятие основывается на доверии. «Сверлийцы», как утверждает композитор Дмитрий Курляндский, — это прямое и очень откровенное высказывание каждого из нас, которое мы доносим до того, кто готов его услышать. «Я не верю в то, что все хотят услышать даже «Травиату» Верди, придя в оперный театр. Многие просто хотят прийти в оперный театр. И современная музыка в этом смысле немногим отличается от условной «Травиаты». Просто она более остро обнажает ориентацию на ожидания, с которыми человек приходит. Бескомпромиссность в общении со слушателем мне кажется проявлением уважения: он сразу видит, что с

ним не заигрывают, что его ожидания не работают, и ему предлагают вступить в сложный диалог, а не общаются с ним на уровне начальной школы, подразумевая, что человек еще ничего не знает. Фактически мы выходим на сцену обнаженными и предлагаем принять нас такими, какие мы есть. А дальше уже возникает вопрос, готов ли человек в принципе к общению в предложенной ситуации» [11].

Очевидно, что в создании «Сверлийцев» одним из ключевых свойств становятся новые принципы коммуникации. Современная музыкальная ситуация на наших глазах меняет привычные способы сочинения, исполнения и слушания музыки. Виртуализируются связи между людьми и информационными средами, в результате чего множество в той или иной степени разделенных локальных инфопространств превращаются в единое глобальное инфопространство с мгновенным доступом к любой информации внутри него. В этой новой среде принципиальную важность имеет аспект перемещения звука в пространстве. Очевидна линейность мышления, упрощение, уплощение вопроса. Практики существуют сегодня в пространстве между слухом, звуком, опытом его появления, извлечения. Зал и сцена располагаются внутри художника и одновременно внутри зрителя. Особенности коммуникации слушателя со звуком оказываются актуальными для освоения новой академической музыкой особых пространств, так как у нее в последнее десятилетие есть и будущее, и настоящее, и не только на филармонических и академических площадках. Дмитрий Курляндский говорит об одной тенденции в новой музыке, которая заключается в том, чтобы «затыкать уши и закрывать глаза». Ухо должно искать и улавливать звук, а глаза искать форму, которая позволяет слушателю и зрителю стать своего рода со-творцом. Композитор, таким образом, стремится снять с себя бремя автора-диктатора. Композитор становится в первую очередь автором ситуации, в которой он позволяет всем слушателям стать соавторами того произведения, которое они слушают. Эта идея, в сущности, идентична принципам конкретной инструментальной музыки немецкого композитора Хельмута Лахенманна. Умение прислушиваться к бытию — это неотъемлемый аспект нового композиторского мировоззрения. Для постижения произведений Лахенманна необходимо погрузиться в звуковой поток, освободившись от сторонних мнений и оценок, традиционных сюжетных линий и образных характеристик, постигая слышимое только исходя из собственного внутреннего опыта, интуиции и воображения. В своей эстетике он выдвигает принцип «освобожденного восприятия», характеризующий отказом от существующих эстетических «штампов» и звукового восприятия в перспек-

тиве, когда важен в первую очередь звуковой результат, и не существен источник звука.

Дмитрий Курляндский на личном официальном Веб-сайте, разместил «манифест», отражающий его отношение к собственному творчеству: «Процесс «художественного восприятия» (Шкловский) подобен процессу вглядывания в темноту. По мере того, как глаза привыкают к темноте, в пространстве проявляются очертания наполняющих его предметов. Мы наделяем эти предметы, явления и объекты характеристиками, позволяющими уложить видимое в приемлемую, удобную нам систему. В подобных условиях каждый воспринимающий выстраивает свой мир с нуля, и эти новоявленные миры будут отличаться, в зависимости от индивидуальных особенностей, опыта, предпочтений и ожиданий каждого отдельного человека. Восприятие — это творческий акт: слушая, мы создаем то, что слышим; читая, мы создаем то, что считываем; наблюдая, мы создаем то, что видим. Для меня сочинение — не средство самоутверждения, самореализации или самовыражения в звуках и структурах, — это возможность создавать открытые, а точнее, — неоднозначные ситуации, которые предоставляют слушателям (и исполнителям) возможность творить» [12].

Таким образом, становится понятно, что для всех композиторов из содружества «СоМа», являющихся одновременно и авторами оперы сериала «Сверлийцы», одним из наиболее важных аспектов является контакт со слушателем, проводником и посредником в котором выступает звук. Жанр звуковой драмы в оперном ракурсе в настоящее время является одним из наиболее актуальных. Искусство звука, или музыка, находится в постоянном контакте со слушателем, и каждый композитор вырабатывает собственную стратегию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева Ж. Представлен проект, который Россия покажет на 57-й биеннале в Венеции // Российская газета 28.01.2017 [Электронный ресурс]. URL:<https://rg.ru/2017/01/28/predstavlen-proekt-kotoryj-rossiia-pokazhet-na-57-j-biennale-v-venecii.html> (дата обращения: 10.09.2019).
2. Электротئاتр СТАНИСЛАВСКИЙ [Электронный ресурс] URL:<https://electrotheatre.livejournal.com/tag/%D0%B>

В%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8 (дата обращения: 10.09.2019).

3. *Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music, selected and translated by Tim Nevill (Shaftesbury, U. K., 1989), p. 87; оригинал // *Texte zur Musik*, 1977-84 (Cologne, 1989), 6:201.

4. *Штокхаузен К.* Интервью «Радио свобода» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/425970.html> (дата обращения: 10.09.2019).

5. *Лаврова С. В.* «Экология слушания» и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» (*Das Madchen mit den Schwefelholzern*) Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (*Lohengrin — Azione invisibile*) Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2013. Вып. 1. С. 9-20.

6. *Курляндский Д. Юхананов Б.* Сверлийцы [Электронный ресурс]. URL:<https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-boris-yukhananov-sverliyty-s-overture-beginning/> (дата обращения: 10.09.2019).

7. *Филановский Б.* «О Сверлийцах» [Электронный ресурс]. URL:<https://electrotheatre.livejournal.com/5292.html> (дата обращения: 10.09.2019).

8. *Филановский Б.* «Музыка не является языком» [Электронный ресурс]. URL:http://www.chaskor.ru/article/boris_filanovskij_muzyka_ne_yavlyaetsya_yazykom_8533 (дата обращения: 10.09.2019).

9. *Невский С.* Шокирующая музыка [Электронный ресурс] // Телеканал «Культура» URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/29650/ (дата обращения: 10.09.2019).

10. *Раннев В., Павленко А.* «Тишина для нас менее комфортна, чем любые некомфортные звуки» [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/85/4-33-etc/vladimir-rannev-tishina-dlyanas-menee-komfortna-chem-lyubye-nekomfortnyezvuki/> (дата обращения: 10.09.2019).

11. *Мусаелян Е.* Композитор Дмитрий Курляндский: «Чтобы написать эту оперу, мне пришлось выйти из себя». Дмитрий Курляндский об оперном сериале «Сверлийцы», работе с Борисом Юханановым и преодолении невозможного [Электронный ресурс]. URL:https://www.colta.ru/articles/music_classic/7572-chtoby-napisat-etu-operu-mne-prishlos-vyyti-iz-sebya (дата обращения: 10.09.2019).

12. *Курляндский Д.* Манифест на официальном сайте композитора [Электронный ресурс]. URL:<https://www.kourl.ru/bio> (дата обращения: 10.09.2019).
13. Албертсон Д. Хельмут Лахенманн: портрет классика // Трибуна современной музыки. 2005, № 1. С. 2–9.
14. *Арефьева Т.* Дмитрий Курляндский: Я изобрел хобби // Сноб [интернет-журнал]. Публикация от 06.04.2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/106645> (дата обращения: 10.05.2018).
15. *Бавильский Д.* Дмитрий Курляндский: «Такая академия необходима» // Частный корреспондент [интернет-журнал]. Публикация от 04.07.2011. [Электронный ресурс]. URL:http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij_takaya_akademiya_neobhodima_23941 (дата обращения: 28.04.2018).
16. *Бавильский Д.* Дмитрий Курляндский: «Я не придумываю, я думаю...» // Частный корреспондент [интернет-журнал]. Публикация от 19.09.2012 [Электронный ресурс]. URL:http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij__ya_ne_pridumyvayu_ya_dumayu_29504 (дата обращения: 01.05.2018).
17. *Бавильский Д.* Живая музыка // Топос [литературно-философский журнал]. Публикация от 04.08.2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.topos.ru/article/6794> (дата обращения: 10.05.2018).
18. *Курляндский Д.* Преодоление музыки // Сигма [интернет-журнал]. Публикация от 03.10.2017 [Электронный ресурс]. URL:<https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/6-prieodolieniie-muzyki> (дата обращения: 10.05.2018).
19. *Куроптев Ю.* Композитор Дмитрий Курляндский: «Каждый строит свою страну» // Звезда [интернет-журнал]. Публикация от 06.09.2017 [Электронный ресурс]. URL:<http://zvzda.ru/interviews/1e2ed1145463> (дата обращения: 11.05.2018).
20. *Лаврова С. В.* «Логика смысла» новой музыки: опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. СПб.: СПб. гос. ун-т, 2013. 280 с.
21. *Лаврова С. В.* Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2016. 535 с.

REFERENCES

1. *Vasil`eva Zh.* Predstavlen proekt, kotory`j Rossiya pokazhet na 57-j bien-nale v Venecii // Rossijskaya gazeta 28.01.2017 [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://rg.ru/2017/01/28/predstavlen-proekt-kotoryj-rossia-pokazhet-na-57-j-biennale-v-venecii.html> (data obrashheniya: 10.09.2019).
2. E`lektroteatr STANISLAVSKIJ [E`lektronny`j resurs] URL:<https://electrotheatre.livejournal.com/tag/%D0%B-B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8> (data obrashheniya: 10.09.2019).
3. *Stockhauzen K.* Towards a Cosmic Music, selected and translated by Tim Nevill (Shaftesbury, U. K., 1989), p. 87; original // Texte zur Musik, 1977-84 (Cologne, 1989), 6:201.
4. *Shtokhauzen K.* Interv`yu «Radio svoboda» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.svoboda.org/a/425970.html> (data obrashheniya: 10.09.2019).
5. *Lavrova S. V.* «E`kologiya slushaniya» i e`ffekt «nevidimogo dejstviya» v operax «Devochka so spichkami» (Das Madchen mit den Schwefelholzern) Xel`muta Laxenmanna i «Loe`ngrin» (Lohengrin — Azione invisibile) Sal`vatore Sharrino // Vestnik SPbGU. Ser. 15. Iskusstvovedenie. 2013. Vy`p. 1. S. 9-20.
6. *Kurlyandskij D. Yuxananov B.* Sverlijcy [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-boris-yukhananov-sverliyty-over-ture-beginning/> (data obrashheniya: 10.09.2019).
7. *Filanovskij B.* «O Sverlijczax» [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://electrotheatre.livejournal.com/5292.html> (data obrashheniya: 10.09.2019).
8. *Filanovskij.* «Muzy`ka ne yavlyaetsya yazy`kom» [E`lektronny`j resurs]. URL:http://www.chaskor.ru/article/boris_filanovskij_muzyka_ne_yavly-aetsya_yazykom_8533 (data obrashheniya: 10.09.2019).
9. *Nevskij S.* Shokiruyushhaya muzy`ka [E`lektronny`j resurs] // Telekanal «Kul`tura» URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/29650/ (data obrashheniya: 10.09.2019).
10. *Rannev V., Pavlenko A.* «Tishina dlya nas menee komfortna, chem lyu-by`e nekomfortny`e zvuki» [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/85/4-33-etc/vladimir-rannev-tishina-dlyanas-menee-komfort-na-chem-lyubye-nekomfortnyezvuki/> (data obrashheniya: 10.09.2019).

11. *Musaelyan E.* Kompozitor Dmitrij Kurlyandskij: «Chtoby` napisat` e` tu operu, mne prishlos` vy`jti iz sebya». Dmitrij Kurlyandskij ob opernom seri-ale «Sverlijcy», rabote s Borisom Yuxananovy`m i preodolenii nevozmozhnogo [E`lektronny`j resurs]. URL:https://www.colta.ru/articles/music_classic/7572-chtoby-napisat-etu-operu-mne-prishlos-vyyti-iz-sebya (data obrashheniya: 10.09.2019).
12. *Kurlyandskij D.* Manifest na oficial`nom sajte kompozitora [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://www.kourl.ru/bio> (data obrashheniya: 10.09.2019).
13. Albertson D. Xel`mut Laxenmann: portret klassika // Tribuna sovremennoj muzy`ki. 2005, № 1. S. 2–9.
14. *Aref`eva T.* Dmitrij Kurlyandskij: Ya izobrel xobbi // Snob [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 06.04.2016 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/106645> (data obrashheniya: 10.05.2018).
15. *Bavil`skij D.* Dmitrij Kurlyandskij: «Takaya akademiya neobxodima» // Chastny`j korrespondent [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 04.07.2011. [E`lektronny`j resurs]. URL:http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij_takaya_akademiya_neobhodima_23941 (data obrashheniya: 28.04.2018).
16. *Bavil`skij D.* Dmitrij Kurlyandskij: «Ya ne pridumy`vayu, ya dumayu...» // Chastny`j korrespondent [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 19.09.2012 [E`lektronny`j resurs]. URL:http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij_ya_ne_pridumyvayu_ya_dumayu_29504 (data obrashheniya: 01.05.2018).
17. *Bavil`skij D.* Zhivaya muzy`ka // Topos [literaturno-filosofskij zhurnal]. Publikaciya ot 04.08.2009. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.topos.ru/article/6794> (data obrashheniya: 10.05.2018).
18. *Kurlyandskij D.* Preodolenie muzy`ki // Sigma [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 03.10.2017 [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/6-prieodolieniie-muzyki> (data obrashheniya: 10.05.2018).
19. *Kuroptev Yu.* Kompozitor Dmitrij Kurlyandskij: «Kazhdy`j stroit svoyu stranu» // Zvezda [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 06.09.2017 [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://zvzda.ru/interviews/1e2ed1145463> (data obrashheniya: 11.05.2018).

20. *Lavrova S. V.* «Logika smý'sla» novoj muzy`ki: opy`t strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva Xel`muta Laxenmanna i Sal`vatore Sharrino. SPb.: SPb. gos. un-t, 2013. 280 s.

21. *Lavrova S. V.* Proekcii osnovny`x konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzy`ke postserializma: diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 535 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зинина А. С. — augustatsuskmann@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zinina A. S. — augustatsuskmann@gmail.com