

# СИНЕ ФАНТОМ

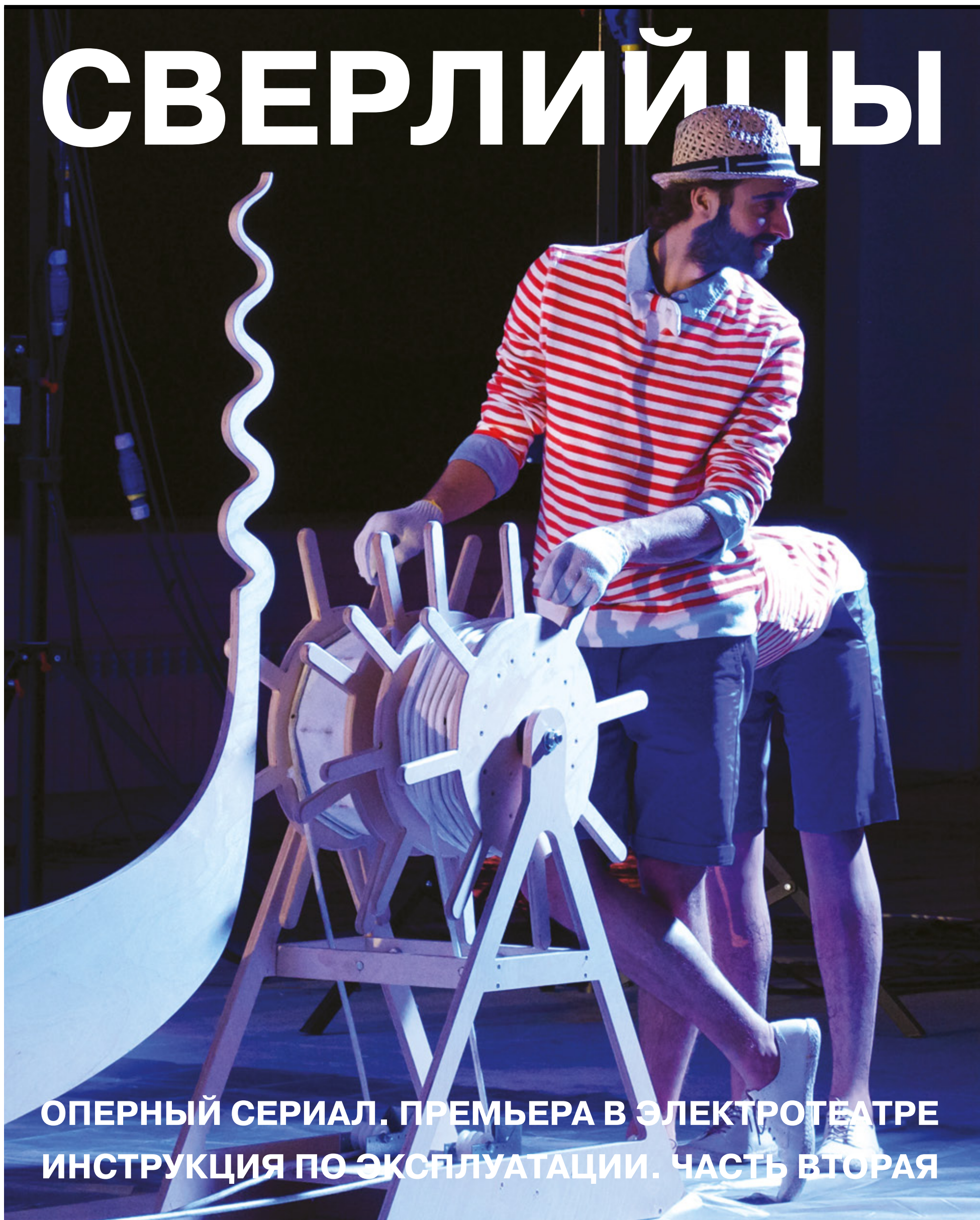
Э — Л — Е — К — Т — Р — О



# 10/327 | 15 – 30 июня 2015 | 16+

Орган клуба СИНЕ ФАНТОМ и ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

## СВЕРЛИЙЦЫ



ОПЕРНЫЙ СЕРИАЛ. ПРЕМЬЕРА В ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ  
ИНСТРУКЦИЯ ПО ЭКСПЛУАТАЦИИ. ЧАСТЬ ВТОРАЯ



# ПРЕМЬЕРА СВЕРЛИЙЦЫ

В ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ СТАНИСЛАВСКИЙ

ОПЕРНЫЙ СЕРИАЛ В ПЯТИ ВЕЧЕРАХ И ШЕСТИ КОМПОЗИТОРАХ

8, 9, 15, 16, 22, 23, 29, 30 июня, 6, 7 июля в 20:00.

Эпизод I **Дмитрий Курляндский**  
 Эпизод II **Борис Филановский**  
 Эпизод III **Алексей Сюмак**  
 Эпизод IV **Сергей Невский, Алексей Сысоев**  
 Эпизод V **Владимир Раннев**

Режиссер **Борис Юхананов**  
 Композитор **Дмитрий Курляндский**  
 Художник-постановщик **Степан Лукьянов**  
 Художник по костюмам **Анастасия Нефёдова**  
 Художник по свету **Евгений Виноградов**  
 Хореограф **Андрей Кузнецов-Вечеслов**  
 Дирижер **Филипп Чижевский**

**БИЛЕТЫ В КАССЕ ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ**

по адресу: **Москва, Тверская, 23**  
 телефон кассы: **+7 495 699 72 24**  
**kassir@electrotheatre.ru**

## ЭПИЗОД III. АЛЕКСЕЙ СЮМАК

Пять частей. Шесть композиторов. В первом спецвыпуске СИНЕ ФАНТОМ, посвященном «Сверлийцам», мы получили «Инструкции по эксплуатации» от Дмитрия Курляндского и поговорили с Борисом Филановским, а также исполнителями и дирижером Филиппом Чижевским.

Каждый композитор создал, или воссоздал, или выкристаллизовал, или процедил, или рафинировал, или сконцентрировал... свой язык. Не сговариваясь, не зная, что делает каждый, интуитивно выбрав себе отрывки из либретто, они услышали музыку Сверлийской цивилизации и последовательно прошли по всей истории искусств — от ритуала до электроники, от романтизма до хардкора. Воплотившиеся шесть шагов хранителей времени под пять ударов вечернего метронома.

Эпизод III **Алексей Сюмак**.  
 Эпизод IV **Сергей Невский, Алексей Сысоев**.  
 Эпизод V **Владимир Раннев**.

### АЛЕКСЕЙ СЮМАК ОБ ОПЕРЕ АЛЕКСЕЯ СЮМАКА

Сегодня, когда я размышляю о написанной мною опере «Сверлийцы», мне хочется понять, чем именно этот проект оказался лично для меня и моего творчества.

Мы все сложные, постоянно меняемся, творческие судьбы художников тесно соседствуют, а иногда вплетаются в их личную жизнь, часто ей противореча. Кто-то стремится к разрушению, кто-то — к созиданию... Друзья знают меня как веселого, порой беспечного, жизнерадостного человека и удивляются несоответствию моего темперамента со столь драматичными оперными сюжетами, которые мне выбирает жизнь.

Так, вся моя опера «Станция» — о трагической жизни поэта Пауля Целана, закончившейся самоубийством. Опера «НЕМАЯКОВСКИЙ» начинается с выстрела поэта себе в сердце. Другая работа, над которой я сейчас тружусь, продолжает эту линию несчастных судеб начала XX века.

Не могу не упомянуть о симфоническом перформансе «Реквием», которому я отдал год своей жизни. На тот момент мне было 33 года, и я, более чем лично переживая эту сумасшедшую, безумную трагедию человечества, умирал вместе с моей музыкой.

Но то, чего меньше всего ожидаешь, непременно случается. В моей жизни воз-

никла сказка про Принца, Кентавров, прекрасную Девушку... Сказка, полная мистерии и жизненного света. Сказка, сюжет и герои которой рождаются за пределами нашего реального мира, параллельно живут там и не умирают.

Мне пришлось изобрести свой новый музыкальный язык, нового «себя», и все репетиции я очень внимательно к ним (себе и музыке) прислушивался. И вы знаете, буду откровенным, мне они нравятся!

### МОЛОДОЙ КОМПОЗИТОР КИРИЛЛ ШИРОКОВ ОБ ОПЕРЕ АЛЕКСЕЯ СЮМАКА

В этой номерной (подчеркнуто номерной) опере композитор предлагает ощутить одновременно распад и становление целого. Классический, устойчивый подход к композиции целого здесь играет стратегически важную роль в отношении предельно эластичного текста либретто (в совместности с постановочным текстом), каждый элемент которого расщепляет каждый другой элемент. Опера

Алексея Сюмака служит своеобразным полем для идеально упорядоченной, но очень чувственной и существующей на границе с предельной хрупкостью поэтики Бориса Юхананова.

В контексте сериала эта — центральная — часть, таким образом, предлагает особенно объемную, рельефную и экспрессивную игру (иногда даже борьбу) между смыслами, формируемыми двумя контрапунктирующими, не сливающимися текстами. Также и искажающими саму себя. Кроме того, предлагаемый нарратив чудесным образом расщепляется в этой игре и, хотя считываем, фокусирует внимание зрителя на перспективе, которую авторы формируют бессознательно и сознательно. В течение действия эта перспектива начинает так настораживать слух, взгляд, мысль, что в итоге не просто оставляет след, но действительно реструктурирует то восприятие, которое было — в реальном времени — только что. Удивительная и, кажется, сознательно выращенная находка.

Если в решении музыкальной композиции оперы связь с классической — восемнадцатого и девятнадцатого веков — традицией видна в структуре (иногда она проступает в языке, но это тема для отдельного наблюдения), то либретто сконструировано по свежесозданным законам, но внутри себя содержит безупречную классицистскую грациозность подачи сложной сетки связей и разрывов. Сложной настолько, что иногда нелегко осознать ее цельность. Эта цельность проникает вглубь воспринимающего, будто бы минуя его оболочку.

Последовательное, постепенное, но очень активное в каждом своем движении конструирование на глазах зрителя непредвиденного мира формирует специальный эффект, в котором дополнительная структура (пунктирная линия, собранная из углов ступеней) не дает почувствовать ни одного угла. Весь язык, все возможности воплощения либретто в музыке взяты в кулак, и мы наблюдаем за кристально чистой и причудливой фигурой оперы.



Фото: Олимпиада Орлова

**АЛЕКСЕЙ СЮМАК** — российский композитор. В 2002 г. окончил Московскую государственную консерваторию им. П.И.Чайковского и поступил в аспирантуру (класс композиции проф. А.В.Чайковского). Дипломант Первого всероссийского конкурса молодых композиторов (1999 г.), лауреат Первого (2001 г.) и Второго (2003, 2005г), а также победитель международных конкурсов молодых композиторов им. П.И.Юргенсона, Пифийских Игр в 2006 году. Сочинения А.Сюмака регулярно звучат на ведущих фестивалях современной музыки, таких как «Московский форум», «Московская осень», «Молодежные академии России», «Альтернатива» (Россия), «Oxford Contemporary Music Series» (Великобритания), «Young Euro Classic», «Berliner Festspiele» (Германия), «Young Composers Meeting», «LOOSmanifestatie», «Gaudeamus Music Week» (Нидерланды), «ISCM World Music Days — 2003» (Словения). Преподает в Московской консерватории. Член группы CoMa (Соппротивление материала).

# DE OPERA. КОМПОЗИТОР АЛЕКСАНДР МАНОЦКОВ ПРО СОВРЕМЕННУЮ ОПЕРУ

Когда говорят о судьбах, перспективах и путях развития оперы, обычно имеют в виду что опера как феномен — это один из жанров, нечто частное, и эволюция этого явления, таким образом, встроена в сложную сеть разнообразных факторов. Такой взгляд имеет право на существование: вот композитор сидит за столом, он может написать оперу, а может — ораторию или сонату, нотной бумаге все равно, и многое тут определяется не только личными предпочтениями, а так называемым рыночным спросом и прочими суетными обстоятельствами. Но попробуем посмотреть на оперу, исходя из ее устройства и объективных свойств.

Человеческое сознание способно классифицировать и соподчинять все очень причудливо (вспомним борхесовские «животные делятся на...» из «Аналитического языка Джона Уилкинса»), и в принципе во главу иерархии можно поставить все что угодно — вопрос только в том, насколько эта иерархия будет истинной, да простит мне читатель это слово (да, я абсолютно убежден, что бывают вещи «на самом деле»; как писал Мандельштам, «есть ценностей незыблемая скала над скучными ошибками веков»). Относительно оперы и окружающего ее ландшафта понятий и явлений эта самая *scala* выглядит следующим образом. Замечу, что я говорю об иерархии не в, боже упаси, социальном смысле и не в смысле «важно/не так важно», а в совершенно объективно-математическом: что является подмножеством чего.

Верхний уровень иерархии/классификации должен определяться на основе того признака, который наличествует у всех последующих уровней. Если мы посмотрим на синтез, осуществленный Флорентийской камератой, которая, собственно, и изобрела оперу, то мы легко убедимся, что таким общим предикатом, объединяющим все входящие в нее ингредиенты (драма, танец, музыка), является время. А со временем, как основным и единственным материалом, работает именно музыка — и именно поэтому оказалось, что музыкальная партия и является тем, что по-итальянски называется *орега*, сиречь «работа, произведение». Участники камераты («изобретатели» оперы) руководствовались соображениями как бы «историческими» (возврат к древнегреческой трагедии, бывшей, как им представлялось, жанром синтетическим), но успех — колоссальный, взрывной успех их придумки — был связан именно с тем, что все наконец расселилось по правильным этажам, благодаря чему возникла максимальная синергия элементов.

Однако случайна ли в анамнезе у оперы (в том числе, современной) древнегреческая трагедия? Какое это имеет отношение к тому, что только что было сказано о времени, как наиболее общем предикате входящих в оперу ингредиентов? Для того чтобы ответить на эти вопросы, не станем цитировать Ницше с Шопенгауэром, а обратим мысленный взор на себя. Время — обстоятельство, первичное не только для элементов, входящих в оперу, но и для человека. Начало и конец произведения, заключенный между ними некий простой отрезок — это уже базовая форма, иногда даже достаточная для того, чтобы воспринимать ее как ху-

дожественную. Все последующие внутренние деления этого отрезка на более подробные — сущностно не отличаются от этого базового, и наше восприятие музыки со всем эмоциональным богатством, которое мы от нее получаем, связано с исчислением пропорций временных отрезков — на уровне разделов формы, ритмических фигур, соотношений звуковысотностей (то есть тоже временных отрезков, только более частых). Музыка-как-таковая (радио в пустой комнате), может быть, и не выражает ничего, кроме самой себя, не буду спорить со Стравинским, но музыка-для-слушателя (в комнате есть человек) обязательно что-то выражает о слушателе, иногда даже совершенно помимо интенции композитора. В «мире людей» самый базовый временной отрезок — это отрезок от рождения до смерти. Страх смерти, ощущение неминуемой личной катастрофы как постоянный контекст существования в сочетании с желанностью этого существования — вот базовая человеческая эмоция вообще, она же — основной мотив нашей эмпатии временному произведению уже на уровне простого отрезка: вот оно началось, живет, умерло! Совершенно так же следит человек за жертвоприношением или судьбой трагического героя, неизбежно соотнося происходящее на алтаре или сцене с самим собой. Таким образом, оказывается, что основной источник «топлива» у трагедии и музыки — один и тот же, а попутно оказывается, что не быть трагедией ни у какого музыкального произведения вообще (а не только у оперы в узком смысле) — нет ни единого шанса. Иначе говоря, в музыке все — опера. Хотя, конечно, в наибольшей степени и в собственном смысле оперой является такое музыкальное искусство, которое а) так или иначе отдаст себе отчет в только что коротко упомянутых обстоятельствах и б) синтетично, на чем остановимся подробнее.

Важно не то, какие именно ингредиенты (пение, драма, танец) были синтезированы в первых оперных произведениях, важен сам принцип синтеза, то есть соединения под началом музыки нескольких видов искусств. Собственно, любое такое соединение и есть опера, в ее природе — втягивать в себя весь (или не весь) находящийся в досягаемости ассортимент художественных дисциплин. Пережив второй после барокко ренессанс синтетичности в вагнеровском гезамткунстверке, опера снова — и уже окончательно — пыталась стать самой собой в течение всего двадцатого века, особенно во второй его половине. Не претендуя на исчерпывающий очерк,



Репетиция «Сверлийцев». Фото: Олимпия Орлова.

приведу лишь несколько разрозненных примеров. Изобразительное искусство — как конструктивный элемент оперы в «Эйнштейне на пляже» Уилсона-Гласса (заметьте, что бывший до той поры необходимым элементом литературной повествовательности этой опере просто не потребовался). Телевидение — как структурирующее медиасредство в «Потопе» Стравинского (не «экранизированной» опере, а первой опере, созданной именно в расчете на телевизор). Киноэстетика в операх Андриессена на либретто Гринуэя. Тотальная многослойность уровней и видов информации в «Индексе металлов» Ромителли и вообще — огромное количество всевозможных опер, мультимедийных не на уровне постановки, режиссерского решения, а на уровне, собственно, композиционной основы. Наконец, попытки втянуть на территорию художественного то, что на протяжении веков само давало художественному приют, — религиозные практики, как традиционные, так и специально, *ad hoc*, изобретаемые. Здесь спектр примеров также очень велик — от «Недели» Штокхаузена до «новоритуальных» произведений, скажем, В. И. Мартынова. Собственно, симптоматично, что Штокхаузену или Вагнеру потребовался именно цикл: культовое циклическое время претендует на символическое подобие времени мифа, то есть на выход за пределы времени человеческого — и именно эта устремленность вовне, в вечность, размыкающая катастрофичность трагедии, размагничивает главное свойство оперы; эсхатология, которой лишены были греки, утешительна в жиз-

ни, но бывает вредна искусству, впрочем, и на этом пути, как уже очевидно, бывают свои шедевры. Интересно, что ритуальность возникает не автоматически в связи с темой произведения в литературном смысле: например, «Реквием» Лигети, будучи по тексту заупокойной мессой, является практически современной оперой, а «Гвидо» Мартынова, будучи по тексту типичной современной оперой, является практически очередным «Реквиемом» по всей западной культуре. Впрочем, противоречие между ритуальностью и художественностью всегда снимается там, где с последней все в порядке: катарсис, собственно, и есть обещание жизни вечной, которую отвоевывает у небытия только что сгоревшая форма.

Не менее интересен список элементов, которыми, как выяснилось в последнее время, опера не обязана пользоваться, оставаясь при этом собой: оперный вокал (и даже вокал вообще), оркестр (и вообще инструменты), звуковысотности, текст, сюжет, театр и т.д., — это, в общем, другая сторона того же, о чем уже сказано выше.

Итак, темпоральное искусство, свободно пользующееся (и свободно пренебрегающее) любыми разнородными элементами, а коротко говоря, — опера — таким образом, оказывается одним из самых существенных занятий человечества, а его развитие — основным сюжетом развития культуры, во всяком случае, пока мы смертны. Насладимся же им со всею страстью, на какую смертные способны.

Александр Маноцков



# ЭПИЗОД IV. ЧАСТЬ 1

## СИНЕ ФАНТОМ и не-Сверленыш Невский.

**СИНЕ ФАНТОМ:** Здравствуйте, Сергей! В чем особенность современной культурной политики, если сейчас постановку оперы иницируют не столько композиторы, сколько драматические режиссеры?

**Сергей Невский:** У современного театра в России огромный опыт. Фестиваль NET постоянно проходит в Москве уже более 20-ти лет. Сегодня здесь ставят ведущие современные режиссеры: Р. Кастеллуччи, Т. Остермайер, Б. Уилсон, Х. Гёббельс, Р. Лепаж. Опыт соприкосновения с современным материалом породил новую, образованную и взыскательную, публику. Самые продвинутые русские режиссеры стали выносить свои поиски за пределы драматического театра и поддерживать проекты, связанные с современным танцем, новыми медиа и современной музыкой. В результате современная музыка вообще и современная опера в частности в России обрела новую значимость благодаря интересу к ней театральными режиссерами. Прежде всего, Кирилла Серебренникова (фестиваль «Территория», проект «Платформа»), Василия Бархатова («Опергруппа»), но также и Андрея Могучего, Марата Гацалова и Дмитрия Волкострелова. Сам я с 2013 года веду, по приглашению Виктора Рыжакова и Елены Ковальской, композиторскую лабораторию в Центре имени Мейерхольда, где мы каждый сезон выпускаем по спектаклю с молодыми композиторами и режиссерами. То, что сейчас происходит в Электротheaterе «Станиславский», отчасти продолжает эту прекрасную и долгую историю. В России театр определяет очень многое в современной музыке, в этом особенность русской ситуации.

**С.Ф.:** А в Берлине ситуация иная?

**С.Н.:** В Берлине очень сильные музыкальные институты, просвещенная публика, несколько концертов современной музыки в день и три оперы с множеством актуальных названий в репертуаре: от «Солдат» Циммермана до «Макбета» Шаррино.

**С.Ф.:** Давайте поговорим о роли мифа в современном обществе. Понятно, что Борис Юхананов, театр вообще с этим работает. А музыка?

**С.Н.:** У музыки своя мифология. Это едва уловимая квазисемантика, образовавшаяся в ходе устойчивого использования тех или иных созвучий в том или ином смысловом контексте. Я регулярно обращаюсь к смысловому слою, который композитор Хельмут Лахенман называл «аурой традиции». В «Сверлийцах» тоже. Что касается текста данной оперы, то там наслоение смыслов настолько густое, что я не уверен, что понимаю даже десятую часть того, что написано в тексте. Скорее всего, «Сверлийцы» представляют собой частную мифологию, претендующую на то, чтобы приобрести некоторое общекультурное значение, как уже это случилось, например, с «Винни Пухом», «Муми-троллем» или «Тимуром и его командой» — изначально частными мифами, созданными для внутреннего пользования. Я, разумеется, желаю этому проекту признания если не на уровне «Муми-троллей», то хотя бы на уровне «Тимура и его команды».

**С.Ф.:** А можно ли говорить, что современный композитор постоянно собой реализует вариации собственного мифа?

**С.Н.:** Я не уверен, что композитор настолько может быть кому-то интересен, чтобы творить свою мифологию. В истории музыки XX века композиторы-творцы своего мифа, скорее, исключение: Дж. Анталь, Д. Шелси, Я. Фельдман, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен. Музыка говорит со слушателем иначе. Она использует более тонкие материи, миф не важен.

**С.Ф.:** А что наиболее важно? Просто этот проект стал очередным поводом для вновь развернувшегося дискурса о том, с чем же работает современная музыка, какой прицел для себя вычленяет.

**С.Н.:** То, что некоторое едва уловимое равновесие между математикой и поэзией, явленное в музыке, каким-то чудесным образом резонирует с нашим опытом, объясняет нам реальность. И, разумеется, музыка, даже самая сложная, может быть воспринята и на самом обычном эмоциональном уровне. Тактильность, телесное переживание звука исполнителем — одна из важных тем для моей музыки и для музыки многих моих коллег.

**С.Ф.:** А как трансформируется наше тактильное переживание, когда возникает картинка?

**С.Н.:** Когда мы слышим звук, который как бы разваливается на составные части, потому что он тих и неуверен, мы переживаем его хрупкость на телесном уровне. Визуальный ряд Сверлии, который придумали Степан Лукьянов и Борис Юхананов, кажется мне красивым и органичным. И он отлично дополняет то, что звучит.

**С.Ф.:** А вообще действие может убить музыку?

**С.Н.:** Конфликты между режиссером и композитором — это такое общее место. Разумеется, и у меня они случались, но с годами понимаешь, что разделение труда в музыкальном театре — хорошая вещь, и учишься доверять партнеру и меньше задирает нос. Чем больше твоих опер поставлено, тем меньше тебя заботит, что музыка твоя по воле режиссера где-то прерывается, на ее фоне что-то кричат, из-под колосников рушатся трапедии с голыми боярами, как Булгаков писал, ну и другие вещи. А еще лет пять назад я бы, наверное, очень переживал.

**С.Ф.:** Как вы для себя трактуете понятие «фундаментальный инфантилизм», введенное Борисом Юханановым для этого проекта?

**С.Н.:** Я не вижу там инфантилизма. Я вижу энергию альтернативного когда-то искусства, которая превратилась в завитушки и орнамент. И, в общем, непонятна современникам. Но музыка, по идее, должна как-то спасти ситуацию, как и очень красивое визуальное решение.

**С.Ф.:** А как тогда современник должен эти завитушки разгадывать? И должен ли? Или просто пойти по линии сверла... А почему «как-то спасти ситуацию»? Т.е. музыка и станет таким проводником-медиумом между зрителями-слушателями и завитушками-сверлушками?



Фото: Харальд Хоффман

**СЕРГЕЙ НЕВСКИЙ** — композитор IV эпизода. Член группы «СоМа» («Сопротивление Материала»). Живет и работает в Берлине и Москве. Учился композиции в Дрезденской Высшей школе музыки и в Берлинском университете искусств у Фридриха Гольдманна, а также теории у Хармута Фладта.

Стипендиат немецкой академии Villa Massimo (Casa Baldi) в Риме, Villa Serpentara, Cite Internationale des Arts в Париже, Берлинского сената и Берлинской академии искусств, Villa Aurora в Лос-Анджелесе. В 2006 году был удостоен Первой премии на Штутгартском конкурсе композиции, в 2008 году — приза ансамбля фонда «Про Арте» и публики на фестивале «Пифийские игры» за пьесу «Всё», а также получил «Золотую Маску» за оперу «Франциск». Ведет композиторскую лабораторию в ЦИМе, постоянно сотрудничает с драматическими режиссерами.

**С.Н.:** Потому что смыслы, скрытые в тексте, просто не расшифровываются. Вы обратили внимание, чем заканчивается весь цикл? «Хотите жизнь закончить невъебен Тогда помчали все в «Отель Де Бэн»».

Мы с приятелем ради интереса решили выяснить, что такое этот «Отель Де Бэн», и узнали, что это — гостиница, где снимали «Смерть в Венеции» Висконти. Но откуда, с какого Де Бэна, разночинцы, которых Борис Юхананов ожидает увидеть в своем театре, должны это знать? (Смеется.) Музыка немного спасает всю ситуацию, но мне не очень понятно, почему, собственно, на музыку накладываются эта почетная обязанность? Поэтому большинство композиторов и постарались сделать текст неразличимым, атомизировали. Потому что просто не знали, как с ним обойтись.

**С.Ф.:** Поэтому, наверное, отчасти и идет работа с этим расщеплением, потому что ты тогда как бы углубляешься, сверлишь именно данный отрезок текста, с ним работаешь и как бы рождаешь новое произведение внутри данного. И к тебе приходят эти отражения. Смыслы.

**С.Н.:** Да нет, они не приходят. Потому что все эти смыслы доступны только тем, кто следил за творчеством Бориса Юрьевича последних тридцати лет. Я, работая над проектом, посмотрел его ранние фильмы (вроде «Сумасшедшего принца Японца») и получил огромное удовольствие — слепок эпохи. Но, скажем, то, что всех героев Бориса Юхананова зовут Сумасшедший принц, потому что это — отсылка к «Гамлету», я узнал совершенно случайно, от театроведа Ольги Федяниной. В тексте «Сверлийцев» это никак не объясняется. И



почему они сверлят и откуда сверло — я тоже не понял. Не думаю, что другие композиторы в лучшей ситуации. Я, скорее, думаю, что, возможно, картинка даже больше разъясняет весь мифологический замысел, чем музыка, потому что визуальное мышление Бориса Юхананова кажется мне очень убедительным. И там есть сквозная сценографическая идея. Вот глазами и ушами все и будет восприниматься. Мы же способны воспринимать живопись Новикова или музыке Курехина в отрыве от их текстов?

**С.Ф.: Конечно.**

**С.Н.:** Ну вот и театр Юхананова, «Сверлийцев» мы будем способны воспринимать независимо от сопроводительных комментариев и всей авторской мифологии, потому что театр, особенно музыкальный, работает с восприятием сразу на нескольких уровнях.

**С.Ф.: Я так чувствую, вам было крайне не просто... (Смеется.)**

**С.Н.:** Я начал писать эту вещь в Калифорнии летом прошлого года, где я был на стипендии в доме Лиона Фейхтвангера в Лос-Анджелесе. Дело в том, что Калифор-

ния — это очень спиритуальное место, где есть множество религий и субрелигий. Прямо под нашим домом было такое странное учреждение Multipurpose Church — «Многofункциональная церковь», в которой проходили самые разные богослужения, не объединенные одной конфессией. И еще один раз я снялся в сериале одного молодого русского режиссера в сцене, где все должны были находиться на полу во время эзотерической службы в специальном храме и обниматься. В Лос-Анджелесе каждый второй обдолбанный хиппи на пляже в Venice Beach может подойти к вам, сказать, что он целитель, и предсказать ваше будущее... И, в общем, «Сверлийцы», которых я начал писать в Калифорнии на берегу океана, вполне вписывались в этот контекст. Я решил, что текст Бориса Юхананова — тоже такая эрзац-религия, и нужно открыть свое сердце, как говорят в Калифорнии, и принять этот текст в себя. Сердце, однако, принял текст Юхананова отказалось, и я пытался смягчить его довольно большими дозами калифорнийского и новозеландского вина, которого в этой местности в избытке. Так появилась тема звучащих

стаканов, которые стали лейтмотивом всей партитуры. Музыка, надо сказать, получилась очень странная — заунывные тональные мелодии с акцентами на off-beats и тремоло-пиццикато у всех струнных. В конце концов, я понял, что, вероятно, сопьюсь прежде, чем закончу работу над партитурой, а главное, что моя работа с распеванием каждого слога делает ее, партитуру, бесконечной, и отдал половину текста второго действия Алексею Сысоеву, который с радостью взялся за этот проект. Уже в Москве я заново начал работу над своим отрезком, и тогда музыка приобрела совершенно другой характер. Недавно я с некоторым сожалением выбросил 30 страниц калифорнийских черновиков...

**С.Ф.: Прямо в синий океан.**

**С.Н.:** Океан там довольно грязный и холодный. Прямо рядом с вами охотятся пеликаны, которые пикируют в волны с пятиметровой высоты. Довольно страшно...

Вернувшись к работе в Москве, я придумал временную сетку. Наложение разных временных сеток у разных групп инструментов. Текст в этих сетках расплывает-

ся на атомы. Каждый слог произносится или поется отдельно от других и немного иначе. Потом хор понемногу начинает петь, и это пение как бы открывается им заново. Они открывают для себя пение. Солист же, Принц, остается балансировать между чтением и пением в течение всего фрагмента. Но дописывал я уже в Берлине, там музыка немного повеселее стала.

**С.Ф.: Калифорния — заунывная, в Берлине — повеселее, а посередине была Москва... Тут какой эпитет больше по душе? Я просто теперь пытаюсь представить этот путь вашего настроения в музыке.**

**С.Н.:** В Москве было очень грустно, но это с городом не связано, просто период такой случился.

**С.Ф.: В общем, вы не Сверленыш?**

**С.Н.:** Нет.

**С.Ф.: И не Молчаливый гондольер?**

**С.Н.:** (И немедленно выпил.)

Интервью провела и подготовила **Алина Котова**.

## ЭПИЗОД IV. ЧАСТЬ 2

**СИНЕ ФАНТОМ** пообщался с композитором четвертого эпизода, части второй, оперного сериала «Сверлийцы» Алексеем Сысоевым.

**СИНЕ ФАНТОМ:** Чем отличается твоя часть «Сверлийцев» от других?

**Алексей Сысоев:** Я плохо знаю остальные части, в общем-то, я даже ничего и не слышал. Могу только догадываться.

**С.Ф.: То есть вы работали не вместе? Совещались только с Юханановым?**

**А.С.:** Нет, я даже с Борисом Юханановым не имел никакой связи. Мне Сергей Невский сказал, кто у него за кого поет, и я приступил к работе. Например, список ударных и все...

**С.Ф.: А когда ты начал писать? Когда тебе Невский передал эстафету?**

**А.С.:** По-моему, примерно 18 сентября, так что у меня был буквально месяц. Это произошло в шесть утра по московскому времени, Сергей мне написал из США. И я приступил к работе. С этим связан казус, между прочим: я, конечно, читал текст, но, когда писал, так увлекся — короткие сроки, концентрация повышена — и забыл, что у меня еще три страницы текста. Я был уверен, что закончил, и в общем уже не так торопился. И вдруг с ужасом я открыл pdf-файл и увидел еще текст.

**С.Ф.: Известно, что ты любишь экспериментировать. В том числе с инструментами. Почему ты используешь саунд-объекты? Как давно ты к этому пришел и приходил ли ты к этому? Или просто так раз — и все, и пошли бокалы?**

**А.С.:** Нет, конечно же, постепенно. Здесь вообще есть исполнители, которые не играют на своих инструментах. Кларнетист, флейтист и так далее. В общем-то, в конце все играют на каких-то прутьях, поют.

**С.Ф.: А важно, чтобы именно флейтист играл не на флейте? Или это случайность?**

**А.С.:** Так получилось. На самом деле у трубочки и тромбониста есть по одной ноте. Вот самые первые ноты — на нормальных инструментах, а дальше они к ним не прикасаются. Просто так тоже... получилось.

**С.Ф.: Ну это какое-то кокетство. Нет?**

**А.С.:** Нет-нет-нет, просто никуда не выросла, так сказать, эта линия. А что касается предметов, саунд-объектов, то, будь моя воля, я в основном-то бы их и использовал. Но с этим связаны большие сложности реализации. Те же моторчики жужжащие... Но для меня все это — музыка. Пришло это, конечно, не сразу, а, знаешь, когда какое-то творческое осознание было, забылось то, что в консерватории. И с импровизацией это связано.

**С.Ф.: У тебя есть любимый инструмент, объект? Что-то, что ты используешь из произведения в произведение.**

**А.С.:** Моторчики, наверное. Нет, ну это немножечко лукавство... Сейчас я очень люблю пилу. Двуручную.

**С.Ф.: То есть ты приходишь в строительный магазин и слушаешь?..**

**А.С.:** Да, увы. И это, конечно, может перерасти в психологическую травму.

**С.Ф.: Для продавцов?**

**А.С.:** Для меня. Раньше я имел неосторожность говорить, кто я такой, когда покупал что-нибудь. Крутили у виска обычно. Теперь я говорю: «Я из театра, в общем, это не мне нужно, там режиссер, он сумасшедший, а я вот...»

**С.Ф.: Что означает словосочетание «современная академическая музыка»?**

**А.С.:** О. Нелюбимое.



Фото: Александра Картава

**АЛЕКСЕЙ СЫСОЕВ** — родился в 1972 году в Москве. Закончил Московский колледж импровизационной музыки, после чего длительное время концертировал как джазовый пианист. Принимал участие в различных джазовых, электронных и экспериментальных проектах. В 2003-2011 гг. — студент и аспирант Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Музыка Алексея звучала на концертах и фестивалях в России, Украине, Германии, Голландии, Австрии, Италии, Бельгии, Швейцарии, Словении, Сербии, Хорватии, Польше, Японии и во Франции. Еще одна сторона творческой деятельности Алексея — современная экспериментальная импровизационная музыка. Он сотрудничал с такими музыкантами-импровизаторами, как Владимир Тарасов (Литва), Sachiko M (Япония), Toshimaru Nakamura (Япония), Boris Baltschun и другие. Алексей — автор музыки к театральным работам К. Серебренникова, Ф. Григорьяна, В. Захарова, танцевальной группы Club Guy & Roni (Голландия). В 2013 году Алексей стал обладателем Национальной театральной Премии «Золотая Маска» за лучшую работу композитора в музыкальном театре

**С.Ф.:** Да, это мой нелюбимый вопрос.

**А.С.:** То, что исполняется в консерватории, — современное. Написанное современными композиторами, вот и все. Потому что я себя не отношу к этому абсолютно. Меня в консерватории исполняют один раз в году. Мне интересен другой музыкальный мир, более экспериментальный.

**С.Ф.:** В чем основное различие?

**А.С.:** Во всем. В инструментах, например. Одно дело струнный квартет, другое дело — квартет из двуручных пил.

**С.Ф.:** Но ты же все равно используешь музыкальные инструменты.

**А.С.:** С большим трудом. Вот видишь, только две ноты удалось написать.

**С.Ф.:** Ты не думаешь, что когда-нибудь саунд-объекты выйдут на один уровень с инструментами, потому что композиторы все чаще будут использовать их в произведениях? Что тогда будет экспериментальным?

**А.С.:** Изменится язык. Меня манят абсолютно иные формы, чем раньше. Хотя, даже если движение музыки происходит по спирали, когда сложность и простота сменяют друг друга, каждый раз эти сложности и простоты принимают новый вид. А насчет вот этого неловкого понятия... Это не объяснить словами. Это то, что звучит в Союзе композиторов, в филармонии. Мы же больше по квартирникам играем.

**С.Ф.:** Есть ли у тебя музыкальная мечта?

**А.С.:** Мечта такая. Вот я свою композиторскую музыку не могу слушать в записи, абсолютно. Может, одну-две вещи. И постоянно слушаю импровизационную. Так вот, я хотел бы писать так, как импровизирую. Мне больше нравится импровизация.

## ПО ПОВОДУ «СВЕРЛИЙЦЕВ» ХОЧУ СКАЗАТЬ, ЧТО Я РАД РЕЗУЛЬТАТУ, ОН ПРОСТО УДИВИТЕЛЬНЫЙ. ТАМ ЕСТЬ ВСЕ, ЧТО Я ЛЮБЛЮ

**С.Ф.:** В твоей пьесе «Обои для рабочего стола» есть некая схема, в которую ты предлагаешь поместить чьи-то импровизации. Но это не подробно выписанный текст?

**А.С.:** Многие люди вне зависимости от профессионализма способны создавать намного более интересные вещи, просто прикасаясь к инструменту, относясь к этому с душой, чем композитор, который сидит над одним тактом и бесконечно его корректирует. Увы. Для меня так оно и есть.

**С.Ф.:** Ты не думаешь, что существует несправедливость в отношении большого количества людей к музыке, которую ты пишешь, к той самой, «современной академической»?

**А.С.:** Это одним словом описывается — невоспитанность. Допустим, я ничего не понимаю в квантовой физике. И что, если я попаду на лекцию, я позволю себе какие-то вот такие выходки?

**С.Ф.:** То есть ты не против квантовой физики?

**А.С.:** Нет. А тут... Ну, дикость, что сказать.

**С.Ф.:** Просто мои бабушка с дедушкой говорят, что такая музыка — это какофония. Ты бы им на это что ответил?

**А.С.:** Я не стал бы переубеждать. Я этим не занимаюсь. Никогда.

**С.Ф.:** А ты не считаешь свою музыку какофонией?

**А.С.:** Нет, я стараюсь красивую музыку писать. Красивенькую.

**С.Ф.:** Красивенько — это как?

**А.С.:** Ну, знаешь, чтоб пилой так погудеть...

**С.Ф.:** Допустим, ты получаешь от этого удовольствие, а важно ли тебе, чтобы исполнитель тоже этим проникся?

**А.С.:** Да, это тоже проблема, которая нас опять отсылает к разговору об импровизации и композиции. Тяжело общаться с музыкантами, которые играют тебя с каменными лицами, у которых это третья репетиция за день... Или вот взять ребят из Scratch Orchestra без музыкального образования. Например, Дима Овчинников, который с такой увлеченностью все это делает, понимает саму музыку. Он настоящий творец. А бывает, что репетиция с «профессиональными» музыкантами напоминает бардак. Поэтому я стараюсь иметь дело с энтузиастами, которые, я знаю точно, будут делать это от души.

**С.Ф.:** То есть музыкальное образование вообще неважно?

**А.С.:** Нет, оно важно, конечно, но мне кажется, надо понимать, что нет прописных истин.

**С.Ф.:** Например, у композиторов группы Wandelweiser многие партитуры могут быть исполнены не музыкантами, а людьми, которым просто это интересно.

**А.С.:** Самое главное, что есть такие люди, которым это интересно. Но это такая же редкость, как импровизирующий композитор. Мало высокопрофессиональных людей, которые играют еще и импровизационную музыку или музыку, скажем, энтузиастов. Очень мало, по пальцам можно пересчитать.

**С.Ф.:** Но есть молодые ребята, которые недавно начали с нуля, например, писать партитуры, которые могут исполнить такие же, как они, люди без музыкального образования. Просто текстовые партитуры.

**А.С.:** Нет, это прекрасно. Это надо всячески поддерживать. Раз есть такие музыканты, есть и публика, которой это нужно. Это совсем другая ситуация, чем в официальных музыкальных институциях, где одни платят деньги, вторые получают. Здесь все само собой — кому-то нужно это слушать, кому-то нужно это играть. Поэтому это настоящее, а не музейное.

А по поводу «Сверлийцев» хочу сказать, что я дико рад результату, он просто удивительный. Постановка, сценография, потрясающие музыканты и певцы... Там есть все, что я люблю.

**С.Ф.:** Мечта.

**А.С.:** Да, это тоже музыкальная мечта.

Интервью провела и подготовила **Саша Елина**.

## ЭПИЗОД V. ВЛАДИМИР РАННЕВ

### Разговор с композитором пятой части Сверлийской оперы.

**СИНЕ ФАНТОМ:** Когда я читала роман-оперу Юхананова «Сверлийцы», то подумала, что с этим текстом можно делать все что угодно, это не догматичная структура, как, например, у Владимира Сорокина.

**Владимир Раннев:** Вряд ли сегодня какие-то структуры можно назвать догматичными. Но, в общем, да, надстраивать сорокинскую фантазмагорию звуком или разыгрывать действием сложно, так как он, прежде всего, мастер языка, а потом уже — метода. Но со «Сверлийцами» другая история. Я и мои коллеги делаем оперы, то есть музыкальные произведения, допускающие отстраненное и произвольное отношение к структуре текста. Это вообще в оперной традиции — не интерпретировать, а концептировать по-новому текст литературного источника.

**С.Ф.:** Получается, у вас были только текст и концептуальная свобода в обращении с ним.

**В.Р.:** Концептуальная или нет... Просто свобода. «Сверлийцы» — это совершенно отвязный, но при этом тщательно детализированный текст. Интеллектуальный треш. Игрушечная цивилизация, которая нам явлена через опознаваемые пометы — улицы городов, транспортные средства,

бренды ширпотреба, типажи и социальные отношения, — выступает глобальной ролевой игрой, обнуляющей реальность. Это такой критический псевдоинфантильный подход к миру, в котором мы сегодня оказались, и в этом подходе главное — не само наблюдение, а интонация наблюдения. Подходя к этому тексту, невозможно работать со смыслообразованием, надстраивать слова звуком. Этот текст прослоен двойным или даже тройным самоотрицанием, и «искать правды», как когда-то Мусоргский, тут как-то даже неловко. Какое-то время я жил в конфронтации с этим текстом, пока не подобрал ключ к нему. И в итоге у меня все выстроилось в идею музыкальной формы, которая стала самостоятельно работать с текстом, как машина. Текст Юхананова (как и сам он, мне почему-то кажется, что, в отличие от Сорокина, Юхананов и буквы, которые он производит на свет, — это одно и то же) в моей опере получился хрупким и трогательным. Он так — хрупко и трогательно — проинтонирован. Но жесткая, даже жестокая звуковая конструкция, в которой он оказывается, закаляет его. И если тут можно говорить о какой-то музыкальной драматургии, то она — в сопротивлении материала, интонационного, вокального,

частного, интимного, в общем, очень человеческого.

**С.Ф.:** Но ведь, несмотря на образную многообразность и неустойчивость, «Сверлийцы» имеют четкую структуру.

**В.Р.:** Да, но я ее сломал и создал свою. Полтора часа моей оперы — это сквозное действие, там нет номерной структуры, звучание не прерывается ни на секунду. Есть некоторые внутренние соответствия условных разделов музыки и текста (из романа мне достались третья и последнее действия, разделенные двумя интермедиями), но извне, по эту сторону музыкальной ткани, это членение не прослушивается, все звучит как один полторачасовой трек.

**С.Ф.:** А как вы работали с организованной дихотомией миров в романе-опере? Ведь текст состоит из постоянных переходов между различными пространствами: то поет хор автомобилистов, то хор гондольеров-призраков...

**В.Р.:** У меня тоже поют и те, и эти, и все остальные. Весь текст пропеваётся без купюр, но нет структуры реплик, диалогов, иногда даже речевого синтаксиса. Там все как бы заряжает друг друга энергией, из одного прорастает другое. Или одно подталкивается другим.

**С.Ф.:** То есть они все в общем пространстве существуют. А хор все время звучит?

**В.Р.:** Практически всегда все поют и играют, отдыхать музыкантам в этой партитуре некогда. Там в кульминации такое давление звука, что в некоторых местах пара исполнителей — я подглядел — подписали себе в партиях «надеть беруши», то есть громкость немыслимая, и это надо долго.

**С.Ф.:** А вы с композиторами сговаривались перед началом работы? Или каждый делал то, что хотел?

**В.Р.:** Каждый делал, что хотел, и не знал, что делают остальные. Борис распределил текст на пять частей (потом получилось шесть), Митя Курляндский помог раскидать их по композиторам. «Вот, — говорит мне, — тебе третья действие и финал, возьми?» Я почитал. «Возьму», — говорю. Что там у остальных в нотах, я не знаю. Правда, теперь знаю, отчасти, потому что случайно попал на репетицию оперы Филановского. Ну и Курляндского слышал кое-что. Но все это уже после сдачи своей партитуры.

**С.Ф.:** А кто придумал форму оперного сериала?

**В.Р.:** Юхананов. Он ведь любит, чтоб если уж что-то началось, то закончилось



не скоро. «Стойкий принцип», «Синяя птица»... Ну, вы понимаете. И вот у него есть роман, тоже не маленький, который можно было бы дать какому-нибудь одному композитору, хоть бы и на 10 часов музыки. Но Юхананов придумал эту идею сериала, причем для шести композиторов, и у каждого — по опере. Рисковать затея.

**С.Ф.:** Мне очень нравится то, что вы не сговаривались перед тем, как начать работать.

**В.Р.:** Мы договорились только об инструментальном составе, так как это связано с бюджетом. Нужно было, чтобы один ансамбль сыграл все оперы и не требовалось постоянной смены исполнителей, это накладно. Ну и, как я уже сказал, договорились о том, кто какую часть пишет.

**С.Ф.:** А по времени действия оперы вы были ограничены?

**В.Р.:** Нет. Единственное условие — это должно быть на один вечер. Что означает что-то от часа до двух. У меня, например, получилось на полтора часа, у Курляндского — час, у Филановского — два.

**В.Р.:** Строго говоря, музыка — это акустическая абстракция. Идеями — их созданием, считыванием и интерпретацией — эти колебания воздуха наделяют люди. И анализ — это лишь артикуляция идей, по большому счету необязательная. Но поощряемая. Все-таки во всех нас сидит, как сказал поэт, «вечно жующий жадный рассудок». У меня, помню, в юности была одна подруга, которой нравилось заниматься сексом под легкую негромкую музыку. Меня же это бесило, потому что у меня в голове тут же выстраивался тональный план, пролетали какие-то гармонические цепочки, модуляции... Все это перестраивало мозг на несвоевременную волну, отвлекало от дела. У нее же таких проблем не было, она ведь слушала, так сказать, сердцем. Или чем там... Но не мозгом точно.

**С.Ф.:** А у аналитического принципа восприятия есть традиция?

**В.Р.:** Да, и не только европейская. В традиционных культурах музыкальный язык еще более осмыслен и строг. Там есть свои каноны, свои табу. Хотя со стороны какие-нибудь явайские гамеланы или ша-

## ЕСЛИ ЖЕ ИСКУССТВО ВО ЧТО-ТО УВЕРУЕТ, НАЙДЕТ-ТАКИ ИСТИНУ, ТО ЭТО БУДЕТ ЕГО ПОСЛЕДНИМ ДНЕМ — ЗАДАЧА ВЫПОЛНЕНА, ЗАНАВЕС

**С.Ф.:** А с Юханановым вы как познакомились?

**В.Р.:** Не сразу. Но, что важно, — уже после сдачи партитуры. Такое было странное собрание — презентация оперы для постановочной команды. Я по партитуре рассказывал, что в этом такте, что в следующем, где какая музыка. Им же нужно инсценировать это все, а послушать нечего. Вообще, постановка новой оперы — это всегда специфическая задача, режиссер ведь не знает до первого музыкального прогона, с чем ему придется работать. А сделать оперный спектакль — дело не скорое. Вот я и напевал себя самого, то есть пересказывал ноты. Но мы при этом как-то умудрялись друг друга понимать.

**С.Ф.:** Мой любимый вопрос. Как понимать и интерпретировать современную академическую музыку?

**В.Р.:** Так же, как все остальное, с чем вы сталкиваетесь в жизни, — критически осмыслить и прочувствовать. Если вы неопит, вы просто набираетесь слухового опыта, формируете свое отношение к этому типу рефлексии. Если уже искушенный меломан — сортируете внутри себя разные стили, манеры письма, соотносите с ними свою культурную идентичность, чаще подсознательно, что-то привлекаете, к чему-то остаетесь равнодушны... Но с какого-то уровня начинаются загадки резонирования музыки в нас, схватить которые пониманием невозможно. И тут уже каждый за себя.

**С.Ф.:** А нужно ли анализировать музыку, вычленять каким-то образом идеи? Или это в принципе бесполезно?

манские камлания могут показаться стилистическим потоком сознания.

**С.Ф.:** Но если брать авангард, то там задача была как раз в отрицании всего прошлого и создании великого и прекрасного нового искусства.

**В.Р.:** Это большой вопрос... Искусство не опирается на веру, оно объективно изменчиво — меняется мир и вместе с ним искусство, как способ постижения мира



Фото: Мария Заборовская

через его моделирование художественными средствами. То есть искусственными, фиктивными, рожденными человеческой рефлексией. Если же искусство во что-то уверует, найдет-таки истину, то это будет его последним днем — задача выполнена, занавес. Так уже было не раз, после чего обнаруживалось, что это все равно искусственная, фиктивная истина. И все начиналось по новой. Так что авангард и утопии, которые им движут, — это

универсальные, правда, более радикально формулируемые механизмы существования: частичное или тотальное отрицание прошлого опыта, нащупывание нового... Собственно, этим композиторы на своем скромном «месте звука» (вот, кстати, хорошее придумали в Электротетре название площадки для концертов) и занимаются.

Беседовала **Вера Пильгун**.

**Владимир Раннев (1970, Москва)** — композитор, преподаватель СПб Консерватории и СПб Университета. В 2003 году окончил СПб Консерваторию по классу композиции (проф. Б. И. Тищенко), в 2005 — аспирантуру по теории музыки (научный руководитель доц. Н. Ю. Афонина). В 2003-2005 годах стажировался в Высшей школе музыки г. Кельна (электронная музыка, проф. Ханс Ульрих Хумперт). Стипендиат Gartow-Stiftung (Германия, 2002), лауреат конкурсов Salvatore Martirano Award университета штата Иллинойс (США, 2009), Gianni Bergamo Classic Music Award (Швейцария, 2010), опера «Два акта» получила гран-при Премии Сергея Курехина (2013) и была номинирована на национальную театральную премию «Золотая маска» (2014). Музыка звучала в России, Украине, Германии, Австрии, Швейцарии, Великобритании, Финляндии, Польше, Японии и США. Среди исполнителей — оркестр театра оперы и балета СПб Консерватории, Государственный академический симфонический оркестр Санкт-Петербурга, eNsemble фонда Pro Arte, ансамбль Pincode, Московский ансамбль современной музыки, Студия Новой Музыки, One Orchestra, хор Смольного собора (Россия), ансамбли Nostris Temporis (Украина), Orkest De Volharding, Amstel Quartet (Нидерланды), Ensemble Phoenix Basel, Enstmbles Proton Bern, Kontratrio, Ums'n Jip (Швейцария), Mosaik, Integrales, Les Eclats du Son, LUX:NM, Clair-obscure, хор Singakademie Oberhausen, хор Cantus Domus (Германия) и другие. Член группы композиторов CoMa («Сопротивление материала»).



# ПРЕМЬЕРА СВЕРЛИЙЦЫ

8, 9, 15, 16, 22, 23, 29, 30 июня, 6, 7 июля в 20:00

## ОПЕРНЫЙ СЕРИАЛ В ПЯТИ ВЕЧЕРАХ И ШЕСТИ КОМПОЗИТОРАХ

Эпизод I **Дмитрий Курляндский**  
 Эпизод II **Борис Филановский**  
 Эпизод III **Алексей Сюмак**  
 Эпизод IV **Сергей Невский, Алексей Сысоев**  
 Эпизод V **Владимир Раннев**

Режиссер **Борис Юхананов**  
 Композитор **Дмитрий Курляндский**  
 Художник-постановщик **Степан Лукьянов**  
 Художник по костюмам **Анастасия Нефёдова**  
 Художник по свету **Евгений Виноградов**  
 Хореограф **Андрей Кузнецов-Вечеслов**  
 Дирижер **Филипп Чижевский**

Оперный сериал по одноименному роману Бориса Юхананова о фантастической Сверлии — стране, су-

ществующей параллельно земной реальности и пребывающей одновременно в трех временах: прошлом, настоящем и будущем. Главный знак этой цивилизации — сверло. Между Сверлией и Землей проложены тропы: например, одним из порталов для попадания в фантастическую реальность является Венеция, вторым — Санкт-Петербург. Главный герой оперы, Принц, несет миссию по спасению Сверлии от гибели. Ему предстоит столкнуться с Кружевницей, которая уже уничтожила его мир в прошлом.

**Авторы музыки** — ведущие современные российские композиторы: Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Алексей Сюмак, Сергей Невский, Владимир Раннев и Алексей Сысоев. В декабре 2012 года в центре дизайна ARTPLAY прошла премьера первого эпизода оперного сериала «Сверлиецы». В основу постановки был положен

фрагмент увертюры к «Сверлиецам» композитора Дмитрия Курляндского.

**Исполнители:** Вокальный ансамбль N'Caged под руководством Арины Зверевой, ансамбль QUESTA MUSICA под руководством Марии Грилихес, Московский Ансамбль Современной Музыки (МАСМ).

### БИЛЕТЫ В КАССЕ ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

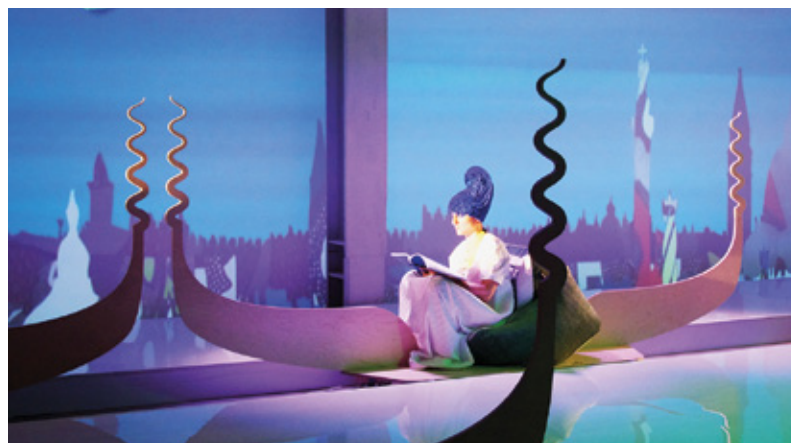
по адресу: **Москва, Тверская, 23**  
 телефон кассы: **+7 495 699 72 24**  
**kassir@electrotheatre.ru**

КУПИТЬ БИЛЕТЫ У НАШИХ ПАРТНЕРОВ

**Ticketland.ru, БигБилет.ру, Пономиналу.ру, Партер.ру.**

### «СВЕРЛИЙЦЫ» в ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ СТАНИСЛАВСКИЙ июнь, июль 2015.

ДАТА	НАЗВАНИЕ	ВРЕМЯ
8.06. Понедельник	«Сверлиецы – I»	Начало в 20.00
9.06. Вторник	«Сверлиецы – I»	Начало в 20.00
15.06. Понедельник	«Сверлиецы – II»	Начало в 20.00
16.06. Вторник	«Сверлиецы – II»	Начало в 20.00
22.06. Понедельник	«Сверлиецы – III»	Начало в 20.00
23.06. Вторник	«Сверлиецы – III»	Начало в 20.00
29.06. Понедельник	«Сверлиецы – IV»	Начало в 20.00
30.06. Вторник	«Сверлиецы – IV»	Начало в 20.00
6.07. Понедельник	«Сверлиецы – V»	Начало в 20.00
7.07. Вторник	«Сверлиецы – V»	Начало в 20.00



Сцена из оперы «Сверлиецы». Фото: Андрей Безукладников.

### Афиша ЭЛЕКТРОЗОНЫ. 17–30 июня, 2015 г.

Место проведение мероприятий: здание ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ (Тверская, 23, +7 495 699-72-24), electrotheatre.ru, cnftm.ru.

ДАТА	ЭЛЕКТРОЗОНА	ВРЕМЯ/МЕСТО
17.06. среда	Музыкально-поэтические чтения «Мое поколение».	20:00, лестница
18.06. четверг	Лица МАСМ: Михаил Дубов / Владислав Песин в программе Continuum.	21:00
19.06. пятница	Музыкально-поэтические чтения «Пушкин +».	22:00, лестница
22.06. понедельник	Презентация книги Алексея Парина «Хроники города Леонска».	15:00
25.06. четверг	Электрокабаре: Высокая болезнь/Левая ночь.	22:00
26.06. пятница	Музыкально-поэтические чтения «Пушкин +».	22:00, лестница
27.06. суббота	Детский спектакль «Груффало».	12:00
	Музыкально-поэтические чтения «Сверлиецкие чтения».	22:00, лестница
28.06. воскресенье	Детский спектакль «Room on the broom».	12:00
29.06. понедельник	Разговор «Как слушать современную оперу?»	17:00
30.06. вторник	Тренинг Елены Морозовой.	19:00, репзал 6

Документации мероприятий можно пересмотреть на канале youtube Электротئاتр СТАНИСЛАВСКИЙ.

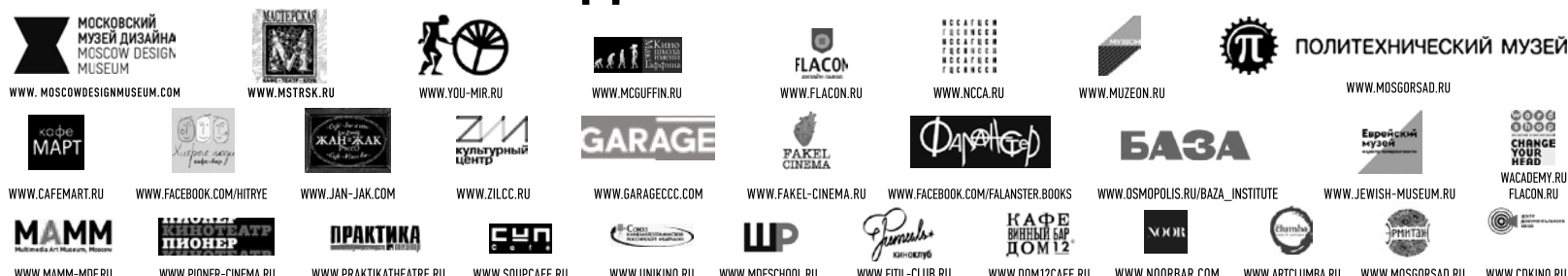
ИЗДАТЕЛИ: БОРИС ЮХАНАНОВ, ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ, ЛЕНКА КАБАНКОВА  
 ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР: ГЛЕБ АЛЕЙНИКОВ  
 УЧРЕДИТЕЛЬ: СИНЕ ФАНТОМ  
 КУРАТОР НОМЕРА: ДМИТРИЙ КУРЛЯНДСКИЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: ЛЕНКА КАБАНКОВА, МАРГО МЫМИРИНА, ЛЕДА ТИМОФЕЕВА, ЕГОР ПОПОВ, АЛИНА КОТОВА, ОЛЕГ ХАЙБУЛЛИН, ОЛЬГА СТОЛПОВСКАЯ, ТАТЬЯНА МАРГУЛЯН

АРТ-ДИРЕКТОР: СТЕПАН ЛУКЬЯНОВ  
 ВЕРСТКА: АЛЕНА ПРЕСНЯКОВА  
 КОРРЕКТОР: НАТАША КОВЧ



### СИНЕ ФАНТОМ В ГОРОДЕ:



[www.cnftm.ru](http://www.cnftm.ru)

[www.electrotheatre.ru](http://www.electrotheatre.ru)

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ПИ № ФС77-48791 ОТ "02" МАРТА 2012 ГОДА  
 ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ ООО «СидиПрессАрт», Г. МОСКВА, УЛ. ЗОРГЕ 9А. ТИРАЖ 3000 ЭКЗ., ОБЪЕМ 2 П.Л. ЗАКАЗ № ТАРТ  
 ВРЕМЯ ОКОНЧАНИЯ РАБОТЫ НАД НОМЕРОМ: ПО ГРАФИКУ – 18:00, РЕАЛЬНОЕ – 18:00.

АДРЕС РЕДАКЦИИ, УЧРЕДИТЕЛЯ, ИЗДАТЕЛЯ: МОСКВА, СКОРНЯЖНЫЙ ПЕР., 6.

ГАЗЕТА РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО