

ХОРОВОЙ ТЕАТР КАК ЯВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В современной культуре особая роль принадлежит визуальному началу. Психологами доказана приоритетность многоканального воздействия факторов внешней среды на человека и максимальной активизации восприятия при одновременном воздействии на его слуховые и зрительные каналы. Вследствие развития технического прогресса, усиления роли средств массовой информации и совершенствования технологий их продвижения – телевизионных, мультимедийных средств коммуникации – человек XX века представляется как человек «смотрящий». Значительно усиливается демонстративность и декоративность как в повседневности, так и в искусстве, возрастает роль зрелищности в рамках массовой культуры.

Зрелищность предстает в качестве способа демократизации музыки – элитарного вида искусства, так как элементы театрализации проникают в жанровые сферы, исконно не располагающие к этому, даже в «чистую» инструментальную музыку. Для хоровой же музыки эти тенденции оказались естественными, поскольку и в эстетике хорового пения, и в историческом срезе его эволюции есть ряд факторов, предрасполагающих к театрализации (достаточно вспомнить театральную эстетику Древней Греции и отечественную фольклорную традицию)¹.

Хоровой театр – явление, которое можно определить как особый феномен отечественной культуры и достижение последних десятилетий XX века, хотя поиск новых форм хорового исполнительства активизировался еще в период 60-х годов.

Хор ... только тогда имеет настоящий смысл, когда выполняет художественные задачи своего времени. Теперь другое время, другая музыка, давайте же нам и другое исполнение.

В. Стасов

Направленность этого процесса была определена, как уже было сказано, ростом зрелищных элементов. Результат данной тенденции стал отчетливо просматриваться уже в начале 80-х годов, что позволило В. Гаврилину пророчески указать на перспективы рождения новых жанров и форм хорового музицирования – на возникновение в недалеком будущем хорового театра (цит. по [11, 42]).

Действительно, хоровой театр как новое явление в музыкальной культуре начинает стремительно развиваться. К середине 80-х годов А. Тевосян, указывая на явные признаки нового, отмечает, что его границы пока что подвижны и размыты. При этом исследователь верно определяет, что эпицентром поиска становится жанровое микширование, в котором принимают участие «драматический театр, академическое и народное хоровое исполнительство, мюзикл, эстрада, массовые празднества», а черты хорового театра «можно обнаружить далеко за пределами традиционного хорового концерта – в музыкальном театре и на телеэкране, на лоне природы и на фоне исторических памятников архитектуры» [11, 43]. В соответствии с размытостью контуров явления на том этапе возникает сложность его понятийной характеристики, в связи с чем А. Тевосян говорит о нем как об «ускользающей от точного схватывания сущности» [11, 43]. И только через десять лет в отечественной хоровой культуре полностью оформляется новое, неизвестное, но привлекающее и заслуживающее внимание явление – «хоровой театр».

Таким образом, представляется возможным утверждать, что хоровой театр как достаточно устойчивое явление возникает именно в 90-е годы XX столетия. В связи с данным утверждением возникает необходимость уточнить контуры ранее «ускользавшего» от точного схватывания сущности

¹ Культурные корни этого явления достаточно многообразны. В данном ряду можно отметить не только традиции английского театра и фольклора, но и театрализацию хора в рамках оратории и оперного спектакля. Последнее не является предметом рассмотрения в данной статье, поскольку предстает как самостоятельная проблема, требующая отдельного изучения.

сти феномена и поставить кардинальный вопрос: что же такое хоровой театр?

Для четкого определения этого понятия необходимо провести сравнительный анализ «хора» как традиционного явления и «хорового театра» как явления нового. Параметрами такого сравнения должны стать, с нашей точки зрения, следующие особенности: исполнительский состав, расстановка хоровых групп в сценическом пространстве и характеристика их исполнительских функций, роль дирижера-хормейстера, трактовка сценического пространства в целом, степень внешней декорированности сцены и исполнителей, баланс слуховых и зрительных факторов восприятия. Сопоставительный анализ, осуществленный по указанным позициям, позволит, как нам представляется, четко дифференцировать такие явления, как традиционный хор и хоровой театр, выявить их спе-

цифичность, а также проследить промежуточный этап трансформации традиционных исполнительских форм, исконно присущих хору как коллективному виду музицирования, в новые.

В приведенной ниже схеме, в ее вертикальном срезе, обозначены указанные нами сопоставительные параметры, позволяющие путем сравнения уточнить совокупность новых качеств, которые характеризуют феномен хорowego театра. Горизонтальный же срез схемы – временной, он отражает процесс постепенного «движения» к новому качеству, наращивание ряда новых черт внутри традиционных форм хорowego исполнительства, которые в итоге привели к рождению хорowego театра. Каждое положение нижеприведенной таблицы предполагает теоретическое обоснование, подкрепленное примерами из творческой деятельности различных хорowych коллективов, работающих в жанрах хорowego театра.

| Традиционный хор | На пути к хорowому театру | Хорowой театр |
|--|---|--|
| Хор как многочисленный исполнительский коллектив | Камерное хорowое исполнительство | Хор как ансамбль солистов |
| Статичность, неподвижность | Нетрадиционная расстановка (квартетами, отд. группами и др.) | Движение, сценическое действие |
| Слуховое восприятие <u>Созерцательность</u> [музыка – текст] | Слуховое восприятие с элементами визуализации <u>Зрелищные элементы</u> [музыка – текст – изобразительное искусство – элементы сценического движения] | Визуально-слуховое восприятие <u>Зрелищность</u> [музыка – текст – сценическое действие] |
| Пространство сцены | Освоение пространства зрительного зала, возможная расстановка хора в зрительном зале | Смещение сценической рамы в зрительный зал, вовлечение слушателя в сценическое действие |
| Певцы | Певцы | Артисты-певцы (танцоры) |
| Дирижер-хормейстер | Дирижер-хормейстер, выполняющий режиссерские функции | Дирижер-хормейстер, режиссер, (балетмейстер) |

Рассмотрим более подробно каждую из «хоровых характеристик» в динамике их развития, итог которого – становление хорового театра.

Начнем наш анализ с первой позиции схемы. Итак, традиционный хоровой коллектив (первая строка схемы) предполагает большое количество певцов. Обратившись к существующей литературе по хороведению, можно привести немало определений понятия «хор», указывающих на эту особенность. Так, мэтр хорового искусства П. Чесноков определяет хор как «полноценное объединение *значительного* (курсив мой. – Т. О.) числа человеческих голосов» [13, 11], а выдающийся представитель ленинградской хоровой школы А. Егоров отмечает: «Хором называется более или менее *многочисленная* (курсив мой. – Т. О.) группа певцов» [1, 13].

В хоровом театре хор трактуется как ансамбль солистов. Импульсом к такой трактовке, несомненно, послужило камерное хоровое исполнительство, расцвет которого в отечественной хоровой культуре приходится на 70-е годы. Высокий уровень исполнительского мастерства стал мощным толчком для роста композиторской активности, «наметилось явное оживление пропаганды новой хоровой музыки» (Ю. Паисов [5, 123]). Техническая отточенность, эмоциональная и психологическая утонченность, соединение и обобщение индивидуального и коллективного начал, мобильность камерного хора – все это способствовало поиску новых средств выразительности в композиторском творчестве и возникновению новых форм исполнения даже традиционных сочинений. Поэтому именно камерный хор стал фундаментом хорового театра.

Ярким примером трактовки хора как «ансамбля солистов» является произведение Г. Седелникова «Солдат мой, солдатик». Произведение написано для женских голосов в жанре плача, оно представляет собой сложную полифоническую композицию, состоящую из переплетения различных мелодических линий с различным текстом. Каждая музыкальная тема – индивидуальный персонаж, несущий в себе определенное эмоциональное состояние. По замыслу композитора, при исполнении произведения хор должен располагаться на балконах концертного зала, а пение должно сопровождаться движением. Однако на практике коллектив, для которого было написано сочинение, оказался недостаточно пластичным в движении, поэтому ремарка автора осталась нереализованной.

Данное произведение присутствует в репертуаре ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона» в переложении для 30 смешанных голосов. Исполнительское воплощение сочинения реализуется следующим образом. Солисты выходят на сцену по очереди, и постепенно перед зрителем по принципу мозаики выстраивается академическая расстановка коллектива. Однако вследствие постепенности появления участников хора создается эффект огромной звуковой пирамиды. Она буквально рождается «на глазах» у зрителей, благодаря фактурному разрастанию ткани и возрастающему фоническому напряжению. Такое решение позволяет избежать (несмотря на академическую итоговую расстановку) традиционно присущей хору статики. Наслаивающиеся с появлением каждого из солистов голоса создают ощущение движущегося звучащего «хаоса», содрогающего душу. Происходящее на сцене воспринимается как действие. Когда же напряжение достигает своего апогея, солисты, по очереди выйдя на сцену, в обратном порядке вдруг начинают замолкать и, не сходя со своего места, поворачиваются спиной к залу. Звуковое напряжение (не эмоциональное) постепенно спадает, остаются звучать три голоса, затем два, и, наконец, чуть слышная интонация первого солиста, разрывающая тишину зала, безответно повисает в воздухе.

Таким образом, внешнее восприятие данного произведения соответствует классической расстановке амфитеатром, отличаясь лишь тем, что в завершении хор поворачивается спиной к зрительному залу. Внутреннее же эмоциональное восприятие намного глубже: происходящее на сцене видится и слышится как подлинное действие с участием тридцати солистов-персонажей, каждый из которых обладает индивидуальной музыкальной характеристикой, и если в начале произведения слушатель реально видит сцену пустой, в конце произведения пустой он ее уже слышит.

Обратимся к другому параметру, обозначенному в аналитической схеме (вторая строка), в связи с чем отметим, что традиционному хору присущи такие качества, как статика и неподвижность. В системе размещения коллектива на сценической площадке закрепились три варианта расположения:

- 1) хор располагается по прямой линии;
- 2) хор становится подковообразно, почти кругом;
- 3) хор размещается веерообразно, широким полукругом.

На пути к хоровому театру можно наблюдать смещение этой ватерлинии, а также появление нетрадиционной расстановки групп хора. Говоря о внутриворонном расположении партий по отношению друг к другу, напомним, что традиционное размещение – сопрано и тенора слева от дирижера, а басы и альты справа. Однако иногда такое расположение видоизменяется, что вызвано поиском наиболее выгодных условий для ансамблирования². Поэтому нововведением в данном случае является не сам примененный прием, а его функциональное предназначение, которое заключается в создании подлинно сценической драматургии. Например, в комментарии к хоровой миниатюре «Люби жену, да не бей!» С. Слонимский помечает: «Желательно, чтобы группы хора были расположены в последовательности (слева направо): Басы, Тенора, Альты, Сопрано» (цит. по [10, 27]). Репарка композитора способствует воплощению драматургического замысла. Появление мужчин в левой части сцены (первый раздел сочинения) сопоставляется с происходящим в «женской половине дома» (второй раздел). Синтезирующая реприза объединяет женские и мужские группы голосов, одновременно рассказывающих о «событиях» в различных частях сцены (Московский камерный хор).

Другой пример нетрадиционной расстановки хора наглядно представлен в исполнительской интерпретации вполне традиционного сочинения – «Эхо» О. Лассо. Исполнительский прием, предложенный ростовским синтез-хором «Певчие Тихого Дона», заключается в выделении отдельных ансамблевых групп, пространственно отстоящих от основного состава. Сценическая расстановка осуществляется в следующем порядке: основной состав хора располагается на авансцене, в боковых частях размещаются квартеты, исполняющие партию эха. Несмотря на то, что в партитуре предусмотрен двуххорный состав, певческая расстановка таким образом вносит яркий изобразительный эффект.

Изменение «коммуникативной ситуации» в хоре, поиск методов «сценического общения» вну-

² Давно замечено, что исполнение произведений различных стилей и направлений требует различной расстановки певцов и отдельных групп хора, поскольку влияет на ансамбль и тембральную звучность как общехоровые, так и внутри отдельных партий. Подробно проблема расстановки в хоре и ее влияние на ансамбль освещена в диссертации А. Лукишко «Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре и проблема влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования» [2].

три коллектива тесно связаны со сценическим движением, использование которого способствует театрализации концертных выступлений. «Слышимое движение» – так трактовалась музыка еще в античной музыкальной эстетике. Сценическое движение, внедряемое в практику хорового исполнения, создает определенные преимущества по сравнению с традиционной хоровой статикой. Преимущества эти особо значимы в раскрытии драматургического замысла сочинений. Во-первых, благодаря сценическому перемещению, которое в различных постановках одного и того же произведения может воплощаться волею режиссера абсолютно по-разному, возникает индивидуализированная трактовка содержания с преобладанием тех или иных смысловых акцентов. Во-вторых, уже само наличие передвижения коллектива по сцене при исполнении традиционных хоровых сочинений привносит яркий зрелищный элемент и, как следствие, становится фактором, способствующим более заинтересованному восприятию музыки.

Особенно активно сценическое движение используется в произведениях фольклорной тематики. Это оправдано обрядовой природой фольклорного материала. Так, в произведении «Языческая песнь» Т. Мынбаева на текст русской народной песни «А мы просо сеяли» красочно воссоздается «обряд первой борозды и жертвоприношения-выкупа» [9, 28]. Сценическое решение данного произведения в исполнении Московского камерного хора предполагает выстраивание хоровода, в котором юноши и девушки стоят друг против друга и во время реплик надвигаются, как «стена на стену». Возникающее таким образом двигательное взаимодействие рождает общение как внутриворонное, между женскими и мужскими группами голосов, так и между исполнителями и зрителем, поскольку последний «становится заинтересованным свидетелем возникающего в результате этого противоборства напряженного сценического действия» (А. Тевосян [9, 28]).

Другой особенностью, сыгравшей важную роль в становлении хорового театра, является постепенное смещение акцента со слухового восприятия на визуально-слуховое (третья строка схемы). Процесс восприятия, как известно, характеризуется непрерывным взаимодействием анализаторов с раздражителями и предполагает непрерывную «связь психического отражения с отражаемым предметом» [6, 120]. В восприятии звучания тра-

диционного хора преимущественно задействован слуховой фактор, который можно наделить характеристикой «созерцательность». По этимологии слова, «созерцательный» означает погруженный в бездеятельное созерцание, что в определенном смысле является синонимом слова пассивный. Однако психологи склоняются к тому, что важнейшее значение в музыкальном восприятии, помимо слуховых, играют зрительные и интеллектуальные моменты. Исследования физиологов и психологов показали, что существует определенная связь между чувствительностью глаза и уха при одновременном воздействии на эти органы чувств различными по своим характеристикам раздражителями³. Феномен хорового театра характеризуется объединением слуховых и зрительных моментов. То есть ему присущ визуально-слуховой тип восприятия, по отношению к которому применима характеристика «зрелищность». В толковом словаре русского языка С. Ожегова слово «зрелищный» трактуется как «привлекающий взор, впечатляющий».

Указанные два противоположных типа восприятия требуют постановки различных по способу исполнительского воплощения задач перед хоровым коллективом. В первом случае главная задача хора состоит в одноканальном эмоциональном воздействии на слушателя. Достаточным для ее реализации является комплекс традиционных средств хорового искусства – многоголосное пение и слово. Во-втором случае предполагается, что эмоциональное воздействие будет осуществлено многоканально – посредством слуховых и зрительных средств, то есть слуховое восприятие существенно обогатится визуальным. Известный отечественный психолог Б. Теплов пишет, что «музыкальные представления вовсе не должны быть „чисто слуховыми представлениями“, то есть представлениями, не включающими зрительных, двигательных или каких-либо еще моментов» [12, 172]. Давно доказано, что музыка может усиливать визуальные впечатления. Можно утверждать и обратное: визуальный ряд способен усиливать музыкальное воздействие. Знаменитый французский дири-

³ Ю. Рагс и Е. Назайкинский в своей статье «О художественных возможностях синтеза музыки и цвета» ссылаются на следующие работы: «О взаимном влиянии органов зрения и слуха» П. Лазарева, «Взаимодействие органов чувств» С. Кравкова, «Об изменении световой чувствительности глаза при действии звуковых раздражителей различной силы» Р. Стекловой [7].

жер Ш. Мюнш писал: «Во мне музыка всегда вызывает что-то: или определенный колорит, или пейзаж... Из-за моей склонности к живописи зрительные образы нередко смешиваются в моем сознании со звуками... в конце концов, для меня описательна почти всякая музыка» [4, 58].

Одной из простых форм, удовлетворяющих возрастающей потребности в визуализации музыкальных образов хоровой музыки, явилось ее исполнение в своеобразном «иллюстративном сопровождении». Речь идет о создании некоего живописного иллюстративного декора – фона, в роли которого выступает проекция живописных рядов – картин известных художников, пейзажей, иконописных изображений и пр. Подобный способ визуализации в практике хорового исполнительства нашел широкое применение, в частности, при исполнении духовной музыки. Например, в одном из концертов Саратовского Губернского Театра хоровой музыки, посвященных величайшему христианскому святому Преподобному Серафиму Саровскому, исполнение духовных сочинений сопровождалось слайдовыми изображениями святого, иконописными образами прославленных святых в древней Руси и России. В концерте звучали произведения как классиков духовной музыки – Д. Бортнянского, П. Чеснокова, П. Чайковского, С. Рахманинова, так и современных композиторов – Р. Щедрина, Ю. Фалика, В. Рябова. В подобном соединении музыкально-словесного и изобразительного рядов глубже и ярче раскрываются сокровенный, духовный смысл, поэтическая образность и сложный метафорический язык православных текстов.

Таким образом, данный путь усиления театрального начала в музыке существенно активизирует зрительные каналы, формируя прямые ассоциативные связи музыкальной и зрительной составляющих. Однако, подлинное зрелище всегда динамично, оно распространяет свою власть на людей, находящихся по обе стороны сценической рампы. Хоровой коллектив, являясь «главным героем» сценического представления, пытается воздействовать на аудиторию уже не только путем музыки и слова, но и посредством актерского перевоплощения в процессе сценической игры. В этом случае концерт хора, по сути, можно определить как спектакль. Подобный спектакль обладает не просто музыкально-драматическими характеристиками, ему в полной мере можно присвоить «статус» хорового. Именно таким предстает выступление

Московского камерного хорового театра под управлением Б. Певзнера в исполнении сочинения Г. Гоберника «Gross Quodlibet»⁴. Кводлибет (от лат. quod libet – что угодно) – своеобразный жанр немецкого фольклора, представляющий собой многоголосное произведение шуточного характера, построенное на сочетании любимых в народе мелодий и текстов или отрывков из них. Эта форма музицирования, в которой возможны различные способы пения, располагает к импровизации и даже призывает к ней. Жанр произведения композитор определяет как «концерт в лицах», что подчеркивает индивидуальность «лица» каждого участника исполнения.

Спектакль начинается с того, что постепенно собирающийся на сцене хор поет гимн Музыке, как одному из самых ярких проявлений общечеловеческой культуры. Сквозь общехоровое пение вдруг прорезается соло лирического тенора, поющего о любви. Однако хор не обращает на него никакого внимания, продолжая воздавать хвалу Музыке, сравнивая ее с многоцветной радугой, ярко озаряющей землю после грозы. Затем появляется дирижер и предлагает певцам изобразить голосами звучание разных музыкальных инструментов (что очень характерно для кводлибета). Первым начинает «контрабас», поющий «блюм-блюм», затем вступают «виолончель» и «фагот», за ними – «скрипка» и «кларнет». Так постепенно формируется целый оркестр. «Может, не всегда совпадают тоны, – пишут А. Метелица и Г. Гоберник, – но что за беда, если музыканты получают от своей игры неопишное удовольствие!» [3, 1]. После такого развлечения хор, наконец-то, решает обратить внимание на влюбленного тенора, тем более что его соло перерастает в полнозвучный дуэт с меццо-сопрано. Долго ли организовать свадьбу! Желающих устроить праздничный пир оказывается немало, поэтому начинается активное обсуждение праздничного меню. Музыкальные характеристики здесь настолько ярки, что одними интонациями можно пробудить в слушателях, даже не знающих немецкого языка, отменный аппетит. Кроме изобразительных эффектов, выражаемых музыкально-словесными приемами, здесь задействована

на и пантомима. В разгар веселья капельки начинающегося дождя (в партиях ударных инструментов) вызывают у участников действия недоуменные взгляды и растерянность. Увидев, что дождь набирает силу (ускоряющиеся ритмические фигурации ударных), солисты-хористы начинают стремительно покидать сцену, накрываясь папками для нот и аккуратно обходя потоки воды, якобы льющиеся с крыш. В заключение солисты возвращаются и, объединившись в хор, исполняют мощный и радостный финал.

Слияние хорового и драматического искусств в данном произведении позволяет говорить о нем как о «чистом» хоро-театральном жанре. Два прилагательных в определении жанра, как нам представляется, должны находиться именно в этой последовательности, поскольку «концерт в лицах» – жанр прежде всего хоровой, а потом уже театральный. «Как бы ни были хороши иные действенные моменты, не свойственные хоровому исполнительству, они не являются самоцелью; главным остается искусство многоголосия и ансамбля» [3, 2].

Ключевой момент на пути от традиционного хора к хоровому театру – осмысленное выстраивание сценического пространства (четвертая строка схемы). Принципиально важным является создание у зрителя ощущения акустической перспективы. Этому способствует намеренно создаваемое звуковое контрастирование, усиливающее как изобразительные эффекты, так и динамику драматургии. Например, в произведении Г. Свиридова «Зорю бьют...» из хорового концерта «Пушкинский венок» противопоставлением полнозвучной хоровой фактуре звучит одинокое сопрано, имитирующее далекий звук трубы. Композиторская пометка в партитуре: «Сопрано соло – за сценой слева, как труба издали». Выделение переднего и дальнего планов звучности выдерживается на протяжении всего произведения. Особенно ярко настойчивый призыв трубы подчеркивается звуковым контрастом-сопоставлением – сопрано solo и сопрано tutti. Центральная интонация, носителем которой является солирующее сопрано, лишь ненадолго «выведенная на сцену» в партии хора, опять «удаляется» в глубину в заключение произведения, передавая эстафету более низкому «инструменту» (альт соло – за сценой справа).

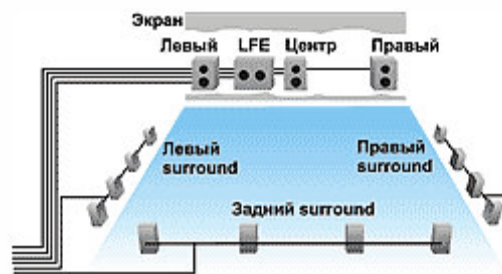
Игра тембрами, их персонификация, разноплановое пространственное размещение как область эксперимента не новы, хотя примеры такого рода

⁴ «Кводлибет» является одним из первых подлинных образцов хорового театра. Премьерная постановка этого произведения была осуществлена Б.Певзнером с хором Новосибирской филармонии в начале 80-х годов. Сегодня оно входит в репертуар Московского камерного хорового театра.

немногочисленны. Так, обозначенные эффекты используются в хоре «Дубинушка» П. Чеснокова на слова поэта-революционера Л. Трефолева. В качестве рефрена композитор цитирует народную песню. Начальное исполнение рефрена поручено мужскому хору из шести голосов (три тенора и три баритона), звучание которых, по замыслу композитора, должно доноситься из-за сцены. Таким образом автор пытается нарисовать картину приближающейся бурлацкой артели.

Стремление к активизации пространства сцены, выделению разных планов приводит к тому, что порой «площадкой» для выступления хорового коллектива становится не только сцена, но и зрительный зал. Такое размещение хора существенно усиливает эффект зрелищности как действия, чему нередко способствует использование различных звукорежиссерских приемов, отчасти свойственных специфике хорового пения, а отчасти привнесенных в практику хорового исполнительства из опыта современного кинематографа. Здесь следует пояснить, что технический прогресс в области кино и телевидения влияет на различные области искусства. Кино, изобретенное в начале XX века, много раз усовершенствованное, по сей день занимает одну из главных позиций в формате массовых зрелищ. Не случайно одно из последних достижений звуковых эффектов в киноискусстве (стандарт звука Dolby Digital Surround EX с формулами 5.1 и 6.1)⁵ находит свое отражение и в звуковой организации хорового концерта. Так, в концерте, посвященном 60-летию Победы (Ростов-на-Дону, хормейстер Ю. Васильев), при исполнении сочинения Р. Щедрина «К вам, павшие», минуя технические средства, был использован эффект вышеназванной звуковой технологии Dolby Digital Surround EX. «Живой» эффект повсеместного звука удалось создать за счет участия в концерте большого количества хоровых коллективов, расстановка которых на сцене и в

зрительном зале филармонии осуществлялась в соответствии с распределением звука в кинотеатре. Схематическое расположение приведено ниже. Участники концерта заняли пространство сцены, зала, расположились на боковых и центральном балконах.



Аналогичный эффект был применен на 10 лет раньше в концерте с участием инструментальных и хоровых коллективов г. Ростова-на-Дону (хормейстер В. Гончаров). В исполнении обработки В. Левашова «Степь да степь кругом» было задействовано три коллектива: сводный народный хор, располагавшийся на сцене на станках, в зрительном зале внизу и на балконах; оркестр народных инструментов, находившийся на сцене, и симфонический оркестр, помещенный в оркестровую яму с открытыми бортами.

Таким образом, применение подобной хоровой расстановки позволяет конструировать совершенно новые звуковые эффекты. Слушатель оказывается в эпицентре звука: традиционное расположение коллектива обеспечивает точную локализацию фронтального звучания, боковые и задний источники создают акустически пространственное звучание⁶.

Освоение пространства зрительного зала в хоровом театре по существу является расширением пространства сцены за счет смещения сценической рамы в зал. Нередко зритель становится и соучастником театрально-хорового действия, то есть возникает реальный диалог между исполнителями и слушателями. Яркими примерами создания диалогического пространства являются хоровая поэма «По буквари» В. Рубина в исполнении Московского камерного хора и обрядовое фольклорное действие «Календарные песни древней Руси» В. Гончарова в трактовке ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона».

⁵ Начиная с 1992 года в кинотеатрах применялся стандарт звука Dolby Digital (5.1), который определяют 6 отдельных основных каналов звука: центральный, левый, левый окружающий (surround), правый, правый surround и канал LFE (Low Frequency Effects) для низкочастотных аудио-эффектов, ощущаемых зрителем не только на слух при просмотре фильма в кинотеатре с системой звука Dolby. В 1999 году был разработан новый стандарт звука Dolby Digital Surround EX, который отличается от предыдущих добавлением еще одного surround-канала - заднего. Формула этого стандарта - «6.1». Таким образом, общее число каналов составляет 7, из них три обычных, три окружающих (surround) и один канал аудио-эффектов LFE.

⁶ Однако стоит отметить тот факт, что использование данного приема требует тщательного предварительного исследования акустических особенностей концертного зала.

В первом сочинении слушатель-зритель неожиданно становится «посетителем» ярмарки. Где-то в конце зала, за спинами аудитории, которая в данном случае выступает в роли ярмарочной толпы, с громкими криками возникают разносчики, которые предлагают покупать пряники, тещины языки, сбитни. Вдалеке слышатся треньканье балалайки, наигрыши губной гармошки, гул толпы и отдельные выкрики. По мере их приближения становятся различимы лица, возникают отдельные персонажи: зазывала на ходулях, балаганный дед, бойкая торговка с букварями. Однако вскоре «гудящий пчелиный улей» начинает растворяться в «теплом мареве звуков» [9, 341].

В сочинении В. Гончарова показан годовой обрядовый цикл, включающий Масленицу, Семик, Троицу, Ивана Купала и заканчивающийся святочными гаданиями и встречей коляды. На сцене разворачиваются красочные картины народных гуляний: и катание на санях, и обряжение березы, и гадание со свечами и колечком. В заключение появляются ряженые, которые начинают колядовать сначала на сцене, а затем спускаются в зрительный зал. Исполнительский состав продолжает свое выступление одновременно на двух площадках: на сцене звучат святочные песни с хороводами, в зале балуются петух, коза и медведь, прохаживается чучело коляды, раздают угощение юноши и девушки, напевая колядки.

Таким образом, создается пространство реального общения исполнителя со слушателем, «который из пассивного наблюдателя превращается в заинтересованного соучастника происходящего» (А. Тевосян [9, 341]).

Рассмотренные перемены, трансформирующие традиционное хоровое исполнительство в синтетическое музыкально-театральное явление, изменяют и систему требований, предъявляемых к исполнителям-хористам (пятая и шестая строки схемы). Обязательные условия: наличие у певцов не только ярких вокальных данных, но и актерских навыков. «Хоровые артисты» становятся артистами «театрально-хоровыми». Способность к перевоплощению, пластичность, свобода передвижения по сцене и другое – вот качества, которыми должен быть наделен артист хорового театра. В отличие от оперного театра, где хор нередко трактуется как отдельный персонаж, в хоровом театре все «участники обретают лица» [8, 19]. Поэтому перед руководителем коллектива встает сложная задача:

найти или, что представляется более вероятным, научить хористов сценическому движению. «Одновременно петь и двигаться нам, студентам хорового класса, казалось просто нереальным», – вспоминает одна из участниц хора «Певчие Тихого Дона» двадцать лет спустя. Не случайно на начальном этапе остались нереализованными многие композиторские сценические задумки в таких произведениях, как «Таня-Танюша» В. Калистратова в исполнении хора В. Минина или в уже упоминавшихся «Плачах» Г. Седелникова.

Хоровые сочинения традиционные, имеющие в своей основе две фазы воплощения – композиторскую и исполнительскую, при постановке в хоровом театре приобретают и третью – режиссерскую. При сценическом воплощении небольших сочинений отдельные режиссерские находки, как и трактовка целого, принадлежат, как правило, дирижеру хорового коллектива. Однако в постановках более крупных произведений нельзя обойтись без специализированного «режиссерского вмешательства». Нельзя не согласиться с мнением А. Тевосяна о необходимости «в хоровом театре совершенствоваться и ставить на профессиональный уровень его собственно театральный компонент» [8, 21]. Кроме того, театрализация многих произведений, особенно фольклорной тематики, требует еще и кропотливой работы хореографа. Нечасто встречаются академические певцы, имеющие хотя бы начальное хореографическое образование, поэтому, не ставя цель сделать из хора танцевальный коллектив, балетмейстер должен добиться подлинной театрализации в постановках танцев, народных обрядов, игр и забав.

Таким образом, на основании небольшого экскурса в историю формирования хорового театра можно попытаться сформулировать определение, отражающее сущность данного явления. «Хоровой театр» – современное направление хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действие, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор; каждый участник хора одновременно является солистом и артистом сценического представления. Театрально-хоровой синтез предполагает: наличие красочных вокальных тембров; умение участников петь в хоре, ансамбле и соло; артистизм; сценическую пластичность и подвижность. Музыкально-театральную интерпретацию хорового спектакля определяет творческое содружество «дирижер-режиссер».

ЛИТЕРАТУРА

1. Егоров А. Теория и практика работы с хором. Л.–М., 1951.
2. Лукишко А. Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре и проблема влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984.
3. Метелица А., Гоберник Г. «Gross Quodlibet»: Программа к концерту. М., 1994.
4. Мюниш Ш. Я – дирижер. М., 1960.
5. Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка. М., 1999.
6. Психология. Пособие для педагогических училищ. М., 1965.
7. Рагс Ю., Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. М., 1970. Вып. 1.
8. Тевосян А. «Взирай с прилежанием» (беседа с В. Калистратовым) // Муз. академия. 1994. № 4.
9. Тевосян А. Коллектив самобытный и новаторский (заметки о Московском камерном хоре) // Музыка России: Сб. статей. М., 1980. – Вып. 3.
10. Тевосян А. Проблема пространства в советском хоровом искусстве 70-х годов // Советское хоровое исполнительство: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1988. Вып. 98.
11. Тевосян А. Современные проблемы хорового искусства (1965-1995 гг.). Дис. в виде научного доклада. М., 1995.
12. Теплов Б. Избранные труды. М., 1985. Т. 1.
13. Чесноков П. Хор и управление им. М., 1952.