



- САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
- МОСКВА •
- КРАСНОДАР •

Т. К. ОВЧИННИКОВА

ХОРОВОЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Учебное пособие для СПО



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- О 35 Овчинникова Т. К.** Хоровой театр в современной культуре : учебное пособие для СПО / Т. К. Овчинникова. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 172 с.: ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6011-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0811-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-653-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Автор многосторонне изучает феномен хорового театра. На базе анализа деятельности известных отечественных хоровых коллективов, а также личного исполнительского опыта автора (в качестве руководителя Камерного хорового театра Шахтинского музыкального колледжа и артистки ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона») исследуются не только теоретические основы данного явления, выявляется специфика деятельности дирижера, режиссера и артистов хорового театра, составляется его жанровая палитра.

Книга адресована преподавателям и студентам средних специальных учебных заведений, а также всем любителям хоровой музыки.

УДК 784
ББК 85.314

- О 35 Ovchinnikova T. K.** A choir theater in modern culture : textbook for SVE / T. K. Ovchinnikova. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 172 pages: ill. — Text : direct.

The author thoroughly studies the phenomenon of a choir theater. Based on the analysis of the activities of well-known domestic choral groups, as well as the author's personal performing experience (as the head of the Chamber Choir Theater of the Shakhty College of Music and the artist of the Rostov synthesis choir "Singers of the Tikhiv Don"), not only the theoretical foundations of this phenomenon are investigated, but the specifics of the conductor's, director's and artists' activity are revealed, its genre palette is compiled.

The book is addressed to teachers and students of colleges, as well as to all lovers of choral music.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
2021

© Т. К. Овчинникова, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ОТ АВТОРА

Данное исследование впервые увидело свет в 2009 году. На тот период это было первое исследование, дающее комплексное представление о хоровом театре и его отдельных составляющих, а также научно обосновывающее явление хорового театра.

Хоровой театр — популярное направление хорового искусства, и неудивительно, что за прошедшие почти десять лет родились новые диссертационные исследования, посвященные этому явлению, появились новые коллективы, работающие в направлении хорового театра. Все новые материалы, изучающие хоровой театр, представляют особую ценность с той позиции, что созданы они хормейстерами, профессионалами, которые изучают хоровой театр «изнутри», оценивают отдельные его компоненты с практической точки зрения.

После выхода данной работы появились диссертационные исследования Киреевой Н. Ю. «Хоровая театрализация» (2010) и Супруненко Г. В. «Хоровой театр как жанр „взаимодействующей“ музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX—XXI веков» (2012).

Уже после написания данной книги автор имел возможность ее детального обсуждения с руководителем Московского хорового театра Б. С. Певзнером. И несмотря на то, что восприятие и воплощение некоторых практических составляющих хорового театра у автора книги и Б. Певзнера порой разнятся, Маэстро высоко оценил исследование.

Данная работа — плод многолетней исполнительской и исследовательской деятельности автора как артистки коллектива, работающего в направлении хорового театра, — синтез-хора «Певчие Тихого Дона» (г. Ростов-на-Дону), а также руководителя студенческого коллектива — Камерного хорового театра музыкального колледжа г. Шахты (Ростовская область), в настоящее время трансформировавшегося в Донской молодежный хоровой театр «Отражение» (г. Ростов-на-Дону). Исследование явилось закономерным продолжением ряда публикаций,

посвященных проблематике театрализованного исполнительства. Автор хотел бы выразить сердечную признательность своему научному руководителю, профессору Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, кандидату искусствоведения, доктору культурологии Крыловой Александре Владимировне, которая явилась не только идейным вдохновителем этого исследования, но и творчески способствовала его появлению.

Особые слова благодарности автор выражает профессорам кафедры хорового дирижирования РГК — заслуженному работнику Высшей школы РФ Ходош Э. Я. и заведующему кафедрой, руководителю хора ДХФ, заслуженному деятелю искусств РФ Васильеву Ю. И., многолетнее общение с которыми стало мощным импульсом к проведению творческих и теоретических изысканий в этой области хорового искусства. Автор исследования благодарит композиторов, предоставивших партитуры и видеозаписи исполнения своих сочинений: народных артистов России Гоберника Г. Я. и Калистратова В. Ю., заслуженных деятелей искусств РФ Кулыгина А. П. и Фуксмана М. А.

Особую признательность и благодарную светлую память автор хранит о Ходоше В. С., сочинения которого также были задействованы в исследовании хорового театра.

Особая страница светлых творческих и семейных воспоминаний посвящена общению с народным артистом РФ, профессором Гончаровым В. И., руководителем синтез-хора «Певчие Тихого Дона», артисткой которого автор являлась на протяжении 12 лет (2001—2013). Многие постановки, осуществленные в этом коллективе, анализируются в данной работе.

Явление хорового театра настолько многогранно, настолько молодо и продолжает свое развитие, что неизбежно следует ожидать дополнения и уточнения к данной работе. Автор надеется, что данное исследование заинтересует читателей, поможет открыть для себя в чем-то новую область хоровой музыки. А молодых профессионалов направит в русло теоретических изысканий в данном направлении, а также к глубокому интересу и практической работе в данной области.

ВВЕДЕНИЕ

Период активного формирования хорового театра приходится на последние десятилетия XX столетия. Однако очевидно, что процесс поиска новых форм и приемов хорового исполнительства, способствующих театрализации, активизировался гораздо ранее. Задолго до возникновения понятия «хоровой театр» выдающийся отечественный хормейстер А. Юрлов, будучи руководителем Республиканской академической хоровой капеллы, стал использовать разнообразные формы исполнения фольклорных произведений. Дирижер вводит ряд новаций (в частности, «ломает традиции в расположении хора» [102; с. 44], обусловленных поиском нетрадиционного и глубинного воплощения драматургического замысла. По словам хормейстера В. Попова, экспериментирование с хоровой расстановкой, поиск новых исполнительских приемов были вызваны «прежде всего необходимостью таких условий, при которых возникали бы новые, наиболее точно отвечающие содержанию произведения звуковые образы». При этом, отмечает хормейстер, «смена обстановки обогащала и разнообразила зрительное восприятие хора слушателями. Певцы становились настоящими актерами» [102; с. 44].

Процесс поиска новых форм хорового исполнительства явился результатом обновления системы средств музыкального выражения. В 60-е годы в композиторском творчестве появляется интерес к воплощению приемов инструментализации хорового письма. «Освоение хоровой жанровой сферой инструментальных принципов» [153; с. 86], как определяется этот процесс в исследовательской литературе, проявляется не только в особом сложении музыкальной ткани, но и вызывает к жизни нетипичные для хорового пения способы вокализации. Посредством привнесения в ткань инструментальных приемов, особых форм вокализации, приближения ее к инструментальной фактуре композиторы

стремились обогатить хоровую палитру необычным, несвойственным ей звучанием. Такие приемы использовались для создания яркой образности, «с целью повышения температуры экспрессии» [153; с. 86]. Параллельно с инструментализацией активно формируется новая область колористических выразительных средств музыки, получившая название «сонористика»¹. Сонористика в хоровой музыке, включающая в себя кластеры, говорок, шепот, звукоподражания, вокализацию на согласных звуках, глиссандо, хлопки, щелчки, стук ног и т. п., создавала неповторимые красочные эффекты. Именно композиторское стремление к обогащению хоровой ткани необычной звуковой краской приводит к представлению хора в новом качестве — «своеобразного музыкального инструмента с оригинальными тембровыми возможностями и колористическими ресурсами» [153; с. 86]. Кроме того, восприятие подобных эффектов способствовало наделению новой палитры красок определенной степенью зрелищности. Существование такой тенденции в хоровом искусстве второй половины XX века приводит к качественному результату: в начале 80-х годов впервые появляется понятие «хорового театра», и рождается первый официальный коллектив, в названии которого данный термин присутствует изначально, — Владимирский театр хоровой музыки (рук. Э. Маркин).

В современной культуре хоровой театр — явление актуальное и достаточно популярное. Его востребованность обусловлена особой ролью визуального начала в культуре и искусстве и опирается на фундамент мировосприятия современного общества, тяготеющего к зрелищному способу получения информации. Психологами доказана приоритетность многоканального воздействия факторов внешней среды на человека. Максимальная активизация восприятия достигается при одновременном воздействии на слуховые и зрительные рецепторы. Не случайно поэтому, прежде всего в рамках масскультуры, возрастает роль зрелищности. Одновременно значительно усиливается демонстративность

¹ Отдельные сонористические приемы встречались и раньше: например, свист, выкрики, хлопки при исполнении народных песен, ритмодекламация и др. [109; с. 172].

и декоративность, как в повседневности, так и в искусстве. Зрелищность предстает в качестве способа демократизации музыки — элитарного вида искусства, так как элементы театрализации¹ 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 ее эволюции есть ряд факторов, располагающих к театрализации.

Однако нельзя не отметить, что современное общество переживает своеобразный культ зрелищности негативного наклона, который содействует смещению «интересов с ценностей добра, истины, красоты, веры на ценности отдыха и развлечения» [166; с. 6]². Разного рода телевизионные шоу, конкурсы, игровые программы, обряды способствуют не росту духовности, а деградации того символического смысла, который изначально вкладывался в зрелищно-игровую функцию культуры³.

В связи с этим активизация зрелищного начала, ассоциируемого с массовой культурой, обладающей преимущественно развлекательными функциями, в рамках классической музыкальной традиции дает возможность создания «содержательного, серьезного, символического зрелища ..., которое призвано стать духовным катарсисом личности и общества» [166; с. 8]. В этом смысле хоровой театр представляется не просто актуальным, а прогрессивным явлением, рожденным современной культурой.

Будучи востребованным в современной культуре, хоровое исполнительство начинает выдвигать новые требования (наряду с традиционными) к деятельности хоровых коллективов, включающих в свое исполнение элементы сценического действия. Их профессиональный уровень определяется теперь не только техническим мастерством, владением различными исполнительскими стилями, но и

¹ Достаточно вспомнить театральную эстетику Древней Греции и отечественную фольклорную традицию.

² Этот факт подчеркивается в работах И. Шубиной [166; 167], Т. Апиной [6].

³ Культура как символическая игра осмысливается в концепциях Ф. Шиллера, Й. Хейзинги, Х.-Г. Гадамера.

использованием элементов хорового театра. В связи с этим комплексный теоретический подход — выявление теоретических основ хорового театра и принципов их практической реализации — представляет особый интерес для хорового исполнительского искусства и музыкальной культуры в целом, что и обуславливает актуальность темы предлагаемого исследования.

Важное значение хорового театра в современной культуре подчеркивается неослабевающим интересом к нему хоровых коллективов и слушательской аудитории, а также исследователей-музыковедов. Феномен хорового театра является малоизученной проблемой. В отечественной музыковедческой литературе существует ряд работ, касающихся лишь отдельных составляющих данного явления. Прежде всего, это многочисленные статьи А. Тевосяна, посвященные деятельности различных хоровых коллективов, работающих в области хорового театра, и его диссертационное исследование, освещающее современные проблемы хорового исполнительства (1965—1995), в котором затрагивается вопрос формирования данного явления. В ряду значимых для нашей темы — статья Вл. Генина об одном из первых в отечественной культуре Владимирском театре хоровой музыки, интервью Е. Кривицкой с Борисом Певзнером, руководителем Московского хорового театра; методическая работа Л. Исаевой и И. Курченко, обосновывающих последовательность этапов реализации произведения в хоровом театре и основные принципы интегративной деятельности хормейстера с точки зрения педагогической подготовки студентов.

Данная проблема, практически неразработанная в научной литературе, нуждается в комплексном и детальном исследовании. В связи с этим целью работы является составление целостного представления о хоровом театре как новом направлении музыкальной культуры и выявление его специфических особенностей.

Теоретическая база исследования выстраивается комплексно на основе совокупности теоретических научных разработок и трудов известных ученых, практического опыта ведущих отечественных хормейстеров, а также личного

исполнительского опыта автора работы. Широта проблематики исследования обусловила разноплановость его источниковедческой базы.

Так, опорой в вопросе изучения исторических предпосылок возникновения хорового театра послужили работы зарубежных и отечественных историков и музыковедов В. Всеволодского-Гернгросса, Ж.-Б. Дюбо, Д. Каллистова, И. Тронского, О. Фрейденберг, Е. Герцмана, Р. Грубера, Ю. Келдыша и др. Музыкальной и театральной спецификой объекта исследования определена опора на музыковедческие и искусствоведческие труды различного профиля: от исследований певческой фольклорной традиции (А. Виханский и И. Гулеско, Г. Головинский, А. Гришин, И. Земцовский, Л. Иванова и др.) и эстетики зрелища (Т. Апинян, В. Шестаков, И. Шубина, С. Овсянников и др.) до вопросов музыкального восприятия и синестезии в искусстве (Е. Назайкинский, Б. Теплов, В. Медушевский, Б. Галеев). При рассмотрении одного из центральных понятий данной работы — «театрализации» — мы опирались на фундаментальные труды И. Андреевой и Т. Курышевой, посвященные театральности в культуре и музыкальном искусстве. Анализ многочисленных аспектов данного понятия, в частности внутренней и внешней театрализации хорового сочинения, потребовал обращения к трудам, посвященным хоровой фактуре и проблемам пространства в хоровой музыке (Е. Назайкинский, В. Холопова, М. Лобанова, Ю. Паисов, А. Тевосян и др.), а также работам по режиссуре и актерскому мастерству (М. Ромм, К. Станиславский, М. Сабина, Д. Тихомиров и др.).

Новые формы театрализации хоровых сочинений, возникшие на основе слияния хоровой музыки с драматическим и музыкальным театром, а также с телевидением, обусловили обращение к работам И. Батюк, Е. Долинской, Р. Леденева, В. Мейерхольда, О. Путчевой, С. Таршиш, О. Дворниченко, Н. Корыхаловой, В. Сапка, С. Эйзенштейна и др.

При исследовании жанров хорового театра основой послужили работы Г. Дауноравичене, А. Коробовой, Е. Назайкинского, А. Сохора, О. Соколова и др., а также принцип

описания постановочной части сочинения. Материалом для исследования являются хоровые сочинения отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI веков: В. Калистратова, Ю. Евграфова, Г. Гоберника, В. Ходоша, М. Фуксмана, Г. Седельникова, В. Тормиса, С. Слонимского, Р. Щедрина, А. Кулыгина и др. Анализ многих сочинений, представленных в работе, и методов их практической реализации основывается на собственной исполнительской деятельности автора в качестве артистки ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона» (худ. рук. — народный артист РФ, проф. В. Гончаров) и руководителя «Камерного хорового театра» музыкального колледжа г. Шахты (Ростовская область).

В монографии впервые предпринимается попытка целостной характеристики хорового театра как явления современной отечественной музыкальной культуры. Исследование проводится по следующим позициям:

- посредством культурологического и музыковедческого подходов выявлены предпосылки возникновения хорового театра;
- определена специфика новых форм театрализации хоровой музыки и современных художественных подходов к интерпретации хорового сочинения;
- на основе сравнительного анализа традиционного хора и хорового театра выявлены характерные особенности последнего и сформировано терминологическое определение понятия «хоровой театр»;
- исследован круг новых жанровых образований.

Автор надеется, что предлагаемое исследование позволит составить представление о хоровом театре как современном направлении хорового искусства и познакомит со спецификой его исполнительского воплощения в творческой деятельности известных отечественных хоровых коллективов.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ РАСЦВЕТА ХОРОВОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

1.1. ПРИРОДНАЯ ЗРЕЛИЩНОСТЬ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

Зрелищность в музыкальном искусстве XX века предстает в качестве способа его демократизации. Элементы театральности постепенно проникают в концертный зал и насыщают своими качествами как инструментальную музыку¹, так и вокально-хоровую. И если первая исторически чужда данному вторжению², то для хоровой музыки такое взаимовлияние оказалось естественным, поскольку эстетика хорового пения исконно связана с феноменом зрелища. Действительно, зрелищность — свойство, изначально при-

¹ Результатом такой миграции становится рождение «инструментального театра», своеобразным манифестом которого выступают сочинения М. Кагеля «Sur scene» (1959) и «Театральная пьеса» Дж. Кейджа (1960). Начиная с этого времени, различные элементы театральности включают в свои произведения многие композиторы. Появляются сочинения, в которых изначально предписывается передвижение музыкантов по сцене в процессе исполнения. Так, А. Шнитке в свою первую симфонию включает процесс необычного входа оркестрантов — «вбегания» и постепенного ухода. Сценические перемещения используется и в «Новгородской пляске» С. Слонимского (пляска), и в первом квартете С. Губайдуллиной (постепенное «отодвигание» музыкантов друг от друга до полного рассогласования ансамбля) и др. Композиторское стремление к использованию в инструментальной музыке как можно больше зрелищных эффектов проявляется в использовании таких приемов как привлечение солистов из других областей искусства, расширение пространства сцены. В хеппинговой пьесе Б. Шеффера «TIS — MW-2» («Театр инструментальной музыки для ансамбля MW-2») участвуют не только инструменталисты, но и актер и танцовщица; в пьесе «Espositione» Берно (1963) предполагается участие суфлера и зрительного зала, а в своем сочинении «Терретекторе» (1966) Ксенакис отводит особое место слушательской аудитории: она должна располагаться между группами оркестра и «впитывать» его звучание.

² Классическое наследие, пожалуй, дает только один пример, где предполагается перемещение музыкантов по сцене, — «Прощальная симфония» Й. Гайдна, в заключении которой музыканты гасят свечи, находящиеся возле их пультов, и уходят со сцены.

сущее хоровому пению. Корни этого явления различны. С одной стороны, они уходят в древность — в синкретичное искусство Древней Греции, ее вокальные и театральные традиции. С другой — благодатной почвой для рождения хорового театра послужил фольклор, являющий собою образец синкрезиса хорового пения, движения и декоративности оформления. Кроме того, на протяжении трех веков хор остается неизменным участником оперного и кантатно-ораториального жанров. Начнем исторический экскурс с эпохи античности. Вокальная и хоровая музыка в культуре Древней Греции, как известно, занимала значительное место. Искусство пения определенным образом было связано с комплексом зрелищных элементов. Синкретизм некоторых жанров древнегреческой литературы — литературно-театральный и вокально-поэтический — являлся неотъемлемым признаком античной литературы. Поэзия была наделена особым вокальным свойством и именовалась «мелической», то есть все произведения античных поэтов, таких как Алкей, Сапфо, Стесихор, Анакреонт, Ивик, Симонид, Пиндар и др., пелись. Е. Герцман подчеркивает, что «вне пения их поэзия не существовала и без музыки они не могли восприниматься современниками, мышление которых было настроено на художественное сочетание искусств» [25; с. 1]. Творчество этих поэтов относится как к истории литературы, так и к истории музыки. Современная наука изучает античную поэзию только в рамках литературы лишь потому, что музыкальное сопровождение стихов не дошло до настоящего времени¹.

Кроме того, что поэзия озвучивалась пением, она еще и «изображалась» танцем. По мнению Лукиана, «пение сопряжено с пляской» [цит. по 25; с. 2] и именно в танце

¹ При этом до наших дней сохранились упоминания о необходимости музыкального озвучивания поэзии. Так, известно, что в Риме существовала традиция обучать пению стихов Катуллы, Тибуллы и Проперция. Многие авторы оставляли в своих произведениях ремарки с указанием, под сопровождение какого инструмента следует исполнять их сочинения. Например, Гораций (65—8 до н. э.) указывал в своих «Одах», что их следует распевать под струнный инструмент, а в письмах Плиния Младшего (61/62 — ок. 113) содержится информация о том, что его стихи не только читают и переписывают, но и распевают «под кифару или лиру» [цит. по 25; с. 2].

передается содержание вокально озвученного стихотворения. Возникает даже специальное понятие, обозначающее танец на стихотворный сюжет, — «гипорхема». Таким образом, неразрывное единство поэзии, песни и танца предстает как определенная область синкретического древнегреческого искусства. Наиболее полное выражение этот синкретический вид творчества находит в художественном комплексе, получившем определение «хорос», что означает «хороводная пляска с пением».

Древнегреческое слово «хорос» является этимологической основой современного понятия «хор». Обратившись к музыкальной энциклопедии, можно получить следующие исторические определения слова «хор»:

1) культовый групповой танец с пением (иногда хоровод), часто в сопровождении авлоса, кифары, лиры в Древней Греции;

2) в античном театре обязательный коллективный участник трагедий и комедий, олицетворявший собой голос народа и нередко выступавший как самостоятельное действующее лицо [61; с. 39].

Утверждение хорового искусства как синтетического и зрелищного происходит в лоне древнегреческого театра. Само же рождение древнегреческого театра непосредственно связано с культовыми обрядовыми играми, посвященными богам-покровителям земледелия: Деметре, ее дочери Коре и Дионису.

Праздники, посвященные богу виноделия Дионису, включали в себя торжественные и веселые песни, танцы, шумное веселье с ряжеными. Впоследствии из обрядовых игр и песен в честь Диониса вырастают жанры древнегреческого театра: трагедия, комедия и сатирическая комедия (названная так по хору, состоявшему из сатиров).

Празднества, главным участником которых является «массовый» герой, постепенно перерождаются в театр, в котором из толпы отделяется один исполнитель. Ранняя древнегреческая трагедия предстает как диалог между актером и хором. Актер мог изображать различных персонажей, общаться с хором, обращаясь к хору и отвечая на его вопросы. При всем диалогическом построении древнегреческой

драмы ведущая действенная роль принадлежала хору. По мере усложнения драматургии в театре возникают второй и третий актеры¹. С их появлением роль хора ослабевает, так как драматический конфликт теперь может происходить без участия хора, между героями. Однако при этом хор не исчезает, он существует у всех античных поэтов, хотя в разных произведениях несет различную смысловую нагрузку. «Хор был героем коллективным, его партии ... помогают понять философский и человеческий смысл трагедии в плане решения основного конфликта» [49; с. 22].

С течением времени пути развития западноевропейского театрального и хорового искусств расходятся. Хоровая музыка и музыка в целом перестают быть обязательным элементом оформления драматического спектакля. В русле хорового пения происходит четкая поляризация на народное и культовое. И если первое продолжает сохранять свою подвижность и театральность, то второе наделяется статичностью и возвышенностью. Культовое пение становится областью профессионального искусства, назначением которого является оформление храмового богослужения. Будучи предназначенным для церковной службы, оно наделяется особым смыслом — способствовать молитвенному сосредоточению. Выполняя богослужебную функцию, церковные хоры практически лишаются не только «двигательной» нагрузки, но и зрительного присутствия в храме. Несмотря на это, театральность, заложенная в основах любой обрядовости, уже в Средние века приводит к возникновению в лоне церкви религиозного обрядового представления — литургической драмы (аналогом в отечественной традиции является «пещное действо»).

Литургическая драма представляла собой инсценировку отдельных эпизодов Евангелия, входивших в рождественское и пасхальное богослужения. Исполнителями этого представления были священники, которые традиционно изображали евангельских персонажей, хор певчих и миряне (или приглашаемые специально профессиональные актеры), которые играли отрицательные роли.

¹ Эсхил (525-456 до Р. Х.) вводит в трагедию второго актера, а Софокл (496-406) — третьего.

Музыкальная структура ранней литургической драмы диалогизирована — в основе респонсорное и антифонное пение. Однако со временем священник и хор утрачивают главенствующую роль, увеличивается число исполнителей, роли которых становятся индивидуализированными (каждый ответ поручается определенному действующему лицу). Литургическая драма постепенно насыщается постановочными эффектами и из символического представления превращается в театрализованное действо. На протяжении существования литургической драмы в ее развитии наблюдается процесс, родственные метаморфозам в древнегреческом театре, — театрализация представления уже не может ограничиваться «массовым» героем, драматизация, развитие конфликта требуют введения персонажей и привнесения в действие зрелищных элементов. Усиливаемая зрелищная сторона представления уже не привлекает, а отвлекает прихожан от службы. В связи с этим литургическая драма получает резкое неодобрение духовенства и в начале XIII века покидает своды храма, перемещаясь на паперть. Возникает так называемая полулитургическая драма.

Не стесненная больше рамками мессы, литургическая драма расширила свои тематику и сюжеты, ее связь с католическим обрядом становится условной. Литургическая драма перерождается в пышное представление с декорациями и костюмами и переходит в сферу народного искусства.

В области церковно-певческого искусства, как западноевропейского, так и отечественного, на протяжении всего периода его существования постепенно происходят многочисленные стилистические изменения, которые, однако, в наименьшей мере влияют на «двигательную» функцию хора. Статичный хор, по выражению А. Тевосяна, по-прежнему остается «эталон»¹. Зарождающееся в XVII веке светское искусство оперы наследует именно эту особенность хора. В европейской опере претворяется концепция личности

¹ В богослужебном уставе Русской Православной Церкви указывается на определенное передвижение хора при совершении некоторых обрядов и пении отдельных молитв (например, крестный ход; лития, для пения которой священнослужители и певчие сходятся в притворе или к западным дверям храма; катавасия, исполнение которой предполагает схождение певчих двух клиросов на середине храма и др.).