

**ХОРОВОЙ СПЕКТАКЛЬ «Я – МЫ»:  
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ  
ХОРОВЫМ ТЕАТРОМ «АКАДЕМИЯ»**

*Крылов Иван Александрович*, старший преподаватель кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза театральных деятелей РФ (г. Кемерово, РФ). E-mail: kryloff\_ivan@mail.ru

*Поморцева Нина Владимировна*, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: musiclogist@mail.ru

*Шорохова Инна Вячеславовна*, доцент, декан факультета музыкального искусства, и. о. заведующего кафедрой дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

Современное театральное искусство настойчиво борется с авторитарностью и тотальностью нарратива в любых проявлениях. Всё чаще театральные концепции современных режиссёров строятся на отрицании прямолинейности сюжетов и на деконструкции смыслов, слов, движений и действий. Расшатывание первичных позиций методологических основ режиссёрского и актёрского мастерства в практическом аспекте создания театрального спектакля расширяет и преобразует театральный язык сценического действия. Современное отечественное театральное искусство всё явственнее и внятнее располагается в поле философии и эстетики постмодернизма и в структуре постдраматического театрального действия. Режиссёры активно экспериментируют с апробацией постмодернистских форм и приёмов в своём виде искусства. Расширение границ возможностей режиссёрского искусства за пределами драматического театра порождает процесс воплощения идеи «энергетического театра» Ж.-Ф. Лиотара в современном театральном мире. Ханс-Тис Леман трактует концепцию «энергетического театра» Лиотара как театра «сил, интенсивностей, аффектов в их реальном присутствии».

Именно идея «энергетического театра» в современной театральной культуре мощно реализует слом иерархичности привычных внешне-внутренних связей. Реализация «театра состояний», «театра сил» и «театра ощущений» становится центром эстетики и философии сценического искусства XXI века. В художественный арсенал выразительных средств режиссёрского и актёрского искусства внедряются перформативные и акционистские способы высказывания для преодоления границ между жизнью и искусством, для расширения возможностей выхода за границы предшествующих художественных форм.

С точки зрения режиссёрского искусства в отношении конвергенции театра с другими видами искусств, креативным лидером может являться хоровой театр. Именно хоровой театр как художественная практика позволяет установить глубинный процесс взаимодействия музыки и театрально-зрелищных форм, проявляющийся в зримой пластической выразительности, в действенности и событийности.

В данной статье предпринята попытка проанализировать специфику музыкально-сценического воплощения хорового спектакля «Я – Мы», представленного зрителям Хоровым театром «Академия», в контексте соединения, смешения, синтеза разнообразного арсенала драматических и постдраматических техник для воплощения «энергетического театра». В результате исследования доказывается целесообразность подобного подхода в воплощении драматургической концепции в многоуровневом и многомерном формате современного музыкально-театрального искусства.

**Ключевые слова:** драматическая и постдраматическая техники, драматургическая концепция, музыкальное искусство, музыкально-сценическое воплощение, репетиционный процесс, хоровой театр, энергетический театр.

**CHOIR PERFORMANCE “I-WE”:  
ANALYSIS OF MUSICAL STAGE IMPLEMENTATION  
BY THE CHORAL THEATRE “ACADEMY”**

*Krylov Ivan Aleksandrovich*, Sr Instructor, Department of Theatre Arts, Kemerovo State University of Culture, Member of the Union of Theatrical Workers of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kryloff\_ivan@mail.ru

*Pomortseva Nina Vladimirovna*, PhD in Art History, Department Chair of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: musicologist@mail.ru

*Shorokhova Inna Vyacheslavovna*, Associate Professor, Dean of the Faculty of Music Arts, Acting Department Chair of Conducting and Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

Contemporary performing arts fight with authoritarian and totalitarian narrative in any form. Increasingly, the theatrical concept of contemporary directors is built on the denial of straight plots and deconstruction of the meanings of words, movements and actions. Slacking the primary positions of methodological bases of producing and acting skill in the practical aspect of creating the theatrical performance extends and transforms the theatrical language of the stage action. In contemporary domestic performing arts, everything clearly lies in the field of philosophy and aesthetics of postmodernism and post dramatic structure of theatrical action. Directors actively experiment with approbation of the postmodern forms and techniques in this art form. Expanding the boundaries of art, a producer outside the drama processes the embodiment of “Energy Theatre” by J.-F. Liotar. Hans-Tis Lehman interprets the concept of Liotar’s “Energy Theatre” as the theatre “forces, intensities, affects their real presence.”

It is the idea of “energy” in the modern theater; theatre culture powerfully implements the scrapped usual hierarchical externally internal links. Implementation of the “State Theatre,” “theatre and theatre of sensations” becomes the center of aesthetics and the philosophy of the performing arts in the 21st century. In art arsenal of expressive means, producing and acting art embedded performance and actionist ways of saying to escape the boundaries between life and art, to empower an exit abroad of previous art forms.

This article attempts to analyze the specifics of the musical stage incarnation of choral performance of “I-We” represented by the Choral Theatre “Academy” to audience, in the context of a connection, mixing, synthesis of diverse arsenal dramatic and post dramatic techniques for translating the “energy theatre.” The study proved the feasibility of such an approach in the incarnation of a dramaturgic concept in multilevel and multidimensional format of the modern musical theatre.

**Keywords:** dramatic and post dramatic techniques, dramaturgical concept, music art, musical stage incarnation, the rehearsal process, choral theatre, energy theatre.

Пение издревле органично вплеталось в быт человека в виде синкретического действия. Ни одно событие не происходило без пения, без тесного сотрудничества с обрядом, танцами, пантомимой и прочими составляющими этого сложного явления. Это было свойственно и западной, и русской культуре, поэтому неудивительно, что в XX веке театральные элементы смогли не только органично войти в хоровое искусство, но и дать новый импульс к его дальнейшему развитию. Г. В. Супруненко в своем исследовании подчер-

кивает, что «театральность» глубоко проникает в жанры «чистой» музыки, открывая «богатый простор новым зрительным и слуховым ассоциациям, ранее не использованным возможностям воздействия на публику, создавая более объёмные художественные концепции» [5, с. 3]. Обращаясь к истории музыки, мы видим, что эта тенденция театрализации затронула многие хоровые сочинения прошлого столетия. Среди них особое место занимают крупные кантатно-ораториальные жанры, обращающие слушателей-зрителей к перво-

истокам фольклора с его обрядовостью и сюжетностью. Так, композиторы, предполагающие театральное воплощение своих хоровых сочинений, создают ярко зримые, действенные представления. К их числу следует отнести «Свадебку» И. Стравинского, «Carmina Burana» К. Орфа, «Двенадцать» В. Салманова, хоровую сюиту из оперы «Не только любовь» и «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Перезвоны» В. Гаврилина и многие другие произведения. В произведениях академических жанров хоровой музыки этого периода также можно проследить проникновение элементов театральности через особое музыкальное высказывание (например, кантаты «Курские песни» и «Облака», «Концерт памяти Юрлова» Г. Свиридова, хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци и кантата «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке, хоровой концерт «Поэзы Игоря Северянина» Ю. Фалика и т. д.). Особенно ярко подобное явление проявляется в хоровой музыке второй половины XX века, связанной с экспериментированием, новыми акустическими эффектами, сонористическими приемами и расширением образно-содержательной сферы музыки.

Обращаясь к научным трудам современных исследователей, мы обнаруживаем единогласное мнение о естественной исторической принадлежности хорового искусства к зрелищности, связанной с синтезом искусств. Следовательно, современный хоровой театр по своей сути является возрождением «частично утраченной синтетической хоровой традиции» [4, с. 3]. Т. К. Овчинникова отмечает, что восстановление этой традиции происходит сквозь призму специфики культуры, позволяющей наблюдать возникновение различных форм театрализации хоровой музыки [4, с. 3]. В наше время существует ряд коллективов, реализующих эту идею: первый в России хоровой театр во Владимире (худ. рук. Э. Маркин), Московский хоровой театр Б. Певзнера «Альтона», Саратовский губернский театр хоровой музыки под управлением Л. Лицовой, а также хоровые театры в Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону, Магнитогорске, Липецке и других городах. Подобный коллектив существует и в Кемеровской области. Это Хоровой театр «Академия» (худ. рук. И. В. Шорохова).

Хоровой театр «Академия» был создан в 2001 году на базе кафедры дирижирования академическим хором в Кемеровской государственной

академии культуры и искусств (ныне Кемеровский государственный институт культуры). Молодой творческий союз, имеющий свою индивидуальную вокальную исполнительскую манеру, тяготеет к инновационным формам и театрализации в интерпретации музыки. Его становление соответствовало описанному Т. К. Овчинниковой классическому пути развития «академический хор – камерный хор – хоровой театр» [4]. Студентами кафедры стали создаваться собственные оригинальные аранжировки популярных произведений в разной стилистике. Так, постепенно из женского хора «Академия» коллектив перерос в хоровой театр. Премьера в 2009 году двух хоровых спектаклей – «Битломания» и «Девичник» – стала своеобразным итогом долгих поисков выражения музыкального содержания «своего» репертуара посредством сценического воплощения сюжетной линии, совпадающей с музыкальной драматургией. Важным этапом для реализации нового подхода музыкально-сценического воплощения хоровой музыки явилось введение в 2009/10 году в учебный план подготовки специалистов кафедры дирижирования академическим хором интегративного курса, компонентами которого стали учебные дисциплины: «Хоровой класс», «Хоровая аранжировка», «Хоровой театр», «Работа с хором», «Основы сценического движения», «Основы актёрского мастерства», «Постановка концертного номера». В результате слаженной системы подготовки актеров хора, коллектив стал осваивать пространство сцены, использовать предметы, двигаться во время пения и даже танцевать. С этого времени выступления «Академии» в театрализованных жанрах стало проходить без присутствия на сцене дирижера.

Напомним, что в настоящее время существует несколько жанровых направлений реализации деятельности хорового театра, ярко представленных и описанных в труде Т. Е. Овчинниковой. К ним относятся: «хоровой концерт в лицах», «хоровой концерт-действие», «хоровое действие», «хоровая симфония-действие», «хоровое обрядовое действие», «хоровая сценка», «хоровой спектакль», «хоровая опера» [4, с. 12].

В случае с Хоровым театром «Академия» наиболее характерными жанровыми направлениями являются «хоровое действие», когда акцен-

ты распределения – «солисты» и «фон» – могут смещаться, высвечивая роль каждого участника хорового спектакля («Битломания», «Классика в джинсах», «Bohemian Rhapsody», «Не только любовь»); «хоровое обрядовое действо» в виде отражения компонентов фольклора, связанных с песенно-обрядовой традицией, театрализацией, игровой структурой музыкального материала («Девичник»); «хоровая сценка» как эпизод музыкально-театрального спектакля, предполагающий наличие действия в соответствии с драматургическими принципами развития («Sing», «Putting on the Rithz»); «хоровой спектакль» как музыкально-сценическое действо, возникающее в результате искусственного перерождения оригинального хорового сочинения или ряда хоровых произведений в театральное-хоровое представление (кантата «Adiemus» К. Дженкинса, «Я – Мы» на основе «A Little Jazz Mass» Боба Чилкотта и трех номеров из репертуара группы «Ерика»).

В нашем исследовании внимание будет сосредоточено на анализе последнего музыкально-сценического воплощения хорового спектакля «Я – Мы». Появление данного проекта связано с празднованием в апреле 2019 года десятилетнего юбилея «Академии» и перерождением коллектива в официальном статусе хорового театра с момента первой постановки «Битломании» в 2009 году. После успешной постановки «Академией» хорового спектакля «Adiemus» (художественный руководитель и главный дирижер – И. В. Шорохова, режиссер – В. Д. Пономарев, хореография – И. А. Пузырёва, сценическое движение – В. А. Киселёва) художественный руководитель коллектива хотел найти подобный яркий музыкальный материал для его сценического воплощения. Внимание привлекло оригинальное сочинение современного британского хорового композитора, хормейстера и певца Боба Чилкотта. Однако музыка была настолько радужной и бесконфликтной, что для полноценного театрального воплощения требовалось включение драматических номеров в общую структуру мессы. Из 10 номеров, предложенных артистами хора, были отобраны три композиции из репертуара группы «Ерика» – «The Last Crusade» М. Янсена, «Sancta terra» С. Симонса и М. Янсена, «Speak to me» Э. Ли и М. Вандмахера. Выбор именно этой

группы связан со спецификой вокального исполнения – яркой, выразительной вокальной линией на фоне жесткого мужского гроулинга, обычно свойственного «готик-металлу». Студентами были сделаны аранжировки этих песен для хора, а концертмейстером (А. В. Стариковой) – точно интерпретирован и выписан аккомпанемент, отвечающий характеру песен и общему драматургическому замыслу выстраиваемой концепции. Здесь подчеркнем, что использование в хоровом спектакле номеров из разных сочинений и свобода метафоричности текста в синтезе музыкального и сценического начал является уже традиционным почерком Хорового театра «Академия».

Необходимо отметить и основной замысел сочинения, который изначально виделся художественному руководителю хорового театра при формировании общей драматургической концепции спектакля. В метафоричной форме он стремился показать идею искажения божественного смысла религий, приводящего к ужасным последствиям – столетним войнам, безумному фанатизму, экстремизму, оправданию страшных деяний праведностью божественного предназначения. В этом ракурсе преднамеренно был сделан повтор в виде начального фрагмента «Gloria» после номера «Benedictus», поскольку по общей концепции данный номер представляет собой в контексте богослужения «приношение даров», и в этот момент зритель понимает, что метроном как символ приобретения какого-то дара становится своеобразным «золотым тельцом», который каждый присутствующий хочет заполучить. В результате одержимой погони за этим даром случается грех – уничтожение жизни, души. Подобных метафор в спектакле достаточно. В этом видится и особенность совместимости несовместимого – стилей джаза и металлик, канон мессы, духовных стихов, призывающих задуматься о своем внутреннем мире и душевных устоях, – с происходящим на сцене.

Интересно и решение костюмов артистов хора – белые комбинезоны и хитоны цвета капучино, повязанные разными способами. Так подчеркивается единство и разнообразие людей общества, коллективное и индивидуальное начала, «Я» и «Мы». В то же время, с точки зрения органичного вписывания коллектива в сценическое пространство, чувствуется принадлежность каж-

дого участника к единому творческому процессу, происходящему на сцене.

Таким образом, в музыкальном воплощении данное сочинение представляло собой композицию из 8 разнохарактерных номеров. По единому согласию между хормейстером (И. В. Шороховой), режиссером (И. А. Крыловым), хореографом (И. А. Пузырёвой) и педагогом сценического движения (В. А. Киселёвой), а также участниками хора, в число которых входят и преподаватели кафедры – А. О. Гольская и А. С. Бажина, – была выстроена драматургическая концепция сценического воплощения хорового спектакля, введён предмет, имеющий свою особую символическую роль. В данном случае необходимо отметить, что включение символического предмета хоровым театром в свои постановки стало определенным творческим почерком коллектива. В предыдущих спектаклях хорового театра уже неоднократно использовались такие предметы, как пластинки, шляпка, венки, сноп, подстаканники и др. Назначение метронома в спектакле «Я – Мы» носит множественный и многослойный характер. Хор, вступая во взаимодействие с метрономом, наделяет его разным уровнем контекста. Основные контекстуальные значения метронома в спектакле – это: время, тотем, возможность или шанс, импульс к жизни, импульс, передающийся от человека к человеку, атомная бомба, надгробие. Все герои спектакля, соприкасаясь с метрономом, испытывают себя на прочность. Тем самым осуществляется попытка реализации постмодернистской тенденции игры с контекстами в рамках современной театральной культуры. Метроном символически заводится в процессе спектакля три раза – в начале, когда появляется первая героиня и дает импульс к движению, второй раз в «Benedictus» в руках второй героини, дающей новую искру и вызывающей желание «завладеть» источником жизни, и в конце спектакля, когда метроном оказывается в руках каждого участника спектакля, предлагая каждому стать творцом своей жизни, стать новым импульсом дальнейшего развития истории.

«Энергетический» элемент в спектаклях хорового театра позволяет уйти от иллюстративности сценического действия и привлечь зрительское внимание за счёт потока энергии, сложенного из психофизических ощущений и са-

мочувствий исполнителей. Во время воплощения спектакля «Я – Мы» со структурой и элементами, включающими в себя техники постдраматического театра, были учтены коммуникативные связи Хорового театра «Академия» как коллектива. Решение музыкальных фрагментов зависело от свободы взаимодействия между участниками и создателями спектакля. Физическая и эмоциональная свобода исполнителей расширяет горизонты режиссёрских возможностей при внедрении в ткань хорового спектакля перформативных, телесных и акционистских приёмов.

Опыт телесной свободы участников коллектива приобретён благодаря постоянным занятиям с хореографом Хорового театра «Академия» И. А. Пузырёвой и педагогом по сценическому движению В. А. Киселёвой. Поэтому, разрабатывая режиссёрский замысел будущего спектакля в концепте «энергетического театра», где главные акценты по форме и содержанию должны концентрироваться на «удвоении» и «уплотнении» эмоционально заряженного смыслового узла спектакля, была выбрана тактика построения структуры спектакля через ткань психофизических действий и движений. Именно синтез вокального воплощения со сценическим движением является попыткой создателей спектакля зарядить смысловой узел спектакля «Я – Мы», чтобы реализовать энергетический поток ощущений, состояний и сил от исполнителей к восприятию зрителей, которые, в свою очередь, могут через взаимосвязь голоса и движения ощутить все заложенные авторами события в структуре данного хорового спектакля.

Физические действия и академический вокал в спектакле «Я – Мы» выстраиваются в аудиально-визуальную полифонию, которая порождает эмоционально-чувственный фон из-за наложения знаков и образов на разных уровнях восприятия: зрение – эмоции – слух. Постановочная стратегия спектакля «Я – Мы» зиждется на физическом, голосовом и эмоциональном присутствии всего хора в момент всех сценических событий театрального действия. Во всех сценах спектакля тело исполнителя приводится в движение от эмоциональных импульсов, которые спровоцированы взаимодействием между образами «Я» и «Мы». Любое физическое действие на сцене во время спектакля является следствием взаимоотношений между исполнителями. Попытка интерпретиро-

вать музыкальную основу спектакля на психофизическом уровне помогла авторам спектакля не идти по линейной логике разворачивания событий в музыкальном материале, а создать авторскую версию при помощи постмодернистских приёмов, таких как гипертекст и деконструкция.

Следует заметить, что главным и основным понятием в постмодернистском искусстве является текст. Текст для постмодернистов – любая относительно замкнутая система знаков. Мир, культура, самосознание, стихотворение, улица, спектакль, картина, музыка – это всё в философском понимании постмодернистского сознания представлено, как текст. «Мир как текст» – фундаментальное положение постмодернистской философии. Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева разработали ядро постмодернистской концепции текста. Именно тексту была присвоена реальность. Вне текста и языка реальности не существует. Чтобы описать современную реальность, постмодернизм использует текст, хотя и в этом утверждении есть противоречие, так как надёжного понятия реальности, с постмодернистской точки зрения, не существует. Под реальностью текста в постмодернизме принято подразумевать информационную реальность. И тут важным понятием является гипертекст. Впервые концепцию гипертекста выдвинул Р. В. Буш в 1945 году, а в 1965 году термин «гипертекст» был введён Т. Нельсоном. Под гипертекстом он понимал «непоследовательную запись – текст, который разветвляется и позволяет читателю выбирать...» (цит. по [7]).

Эпоха постмодернизма неотделима от понятия «нелинейность», а гипертекст – инструмент, абсолютно созвучный этой эпохе. Именно гипертекст позволяет художникам-постмодернистам описывать свои взаимоотношения с реальностью, посылая разнообразные сообщения современному обществу. Тексты, создаваемые в традиции постмодернизма, в постоянстве своём обладают информационной открытостью, поливариантностью интерпретаций, активным сотрудничеством между смыслом и информацией. Отсюда вытекают основные признаки современного искусства – плюрализм, богатство информационного и смыслового пространства. Произведение искусства (спектакль, роман, кино), созданное по нормам гипертекста, работает по законам виртуальной ре-

альности. Зритель, слушатель, читатель, погружаясь в суть произведения, в его информационную реальность, налаживая гиперсвязи в контексте гипертекста, ярче и целостнее могут прочувствовать художественную реальность, созданную по законам виртуальной действительности [2].

Театральное искусство пользуется приёмом гипертекста в формообразующих аспектах создания спектакля. На сегодняшний день популярны спектакли-квесты, бродилки, спектакли-променады. Категория гипертекста связана с концепцией гиперреальности, которая, в свою очередь, перекликается с концепцией симулякров Ж. Бодрийара. Симулякры – знаки, которые маскируют или подменяют собой реальность. Следовательно, в концепции постмодернизма гипертекст создаёт за счёт симулякров собственную гиперреальность, которая навязывает свою логику, и, как результат, ирреальность поглощает реальность [6].

Таким образом, приём гипертекста создаёт по своей форме гиперреальность, которая насыщена разного рода подменами и копиями. Оригинальность содержания в контексте гипертекста заменяется оригинальностью воплощения, нагружая любой текст постоянными ссылками на симулякры, цитаты. В спектакле «Я – Мы» зритель, входящий в зрительный зал, обнаруживает сидящих на зрительских местах четырёх участников предстоящего действия. Четыре главные героини спектакля ждут, когда все зрители займут свои места, чтобы освободиться от роли «зрителя» и отправиться в сценическое пространство спектакля. При этом всё внимание актрис приковано к сценической площадке, но это не мешает «активным» зрителям вступать в контакт с сидящими исполнительницами в зрительном зале, в вербальное и невербальное взаимодействие. В момент начала спектакля главные героини медленно и плавно, не нарушая тишину, начинают свой путь к сцене.

Постепенно сцена заполняется актрисами, которые сходятся в пространстве спектакля из зрительного зала и из-за кулис. Сцена выхода актрис на сценические подмостки длится около 8 минут, что по замыслу режиссёра является некой гиперссылкой на то, что только что происходило в зрительном зале. Следовательно, при помощи постмодернистского приёма (ги-

пертекста) в пространственно-временном отношении одновременно подчёркивается слияние времени повседневного (зрительского) со сценическим (театральным) в одно целое, а также выражается мысль о том, что создаваемый театральный текст этого спектакля соткан из сценического и зрительского пространства, где зритель является таким же равноправным участником действия, как и исполнители на сцене.

Финальная сцена спектакля заканчивается рифмой приёма гипертекста. В финальном фрагменте спектакля четыре главных героини покидают сценическое пространство и возвращаются на свои места в зрительской части. Оставшиеся участницы хора, в рамках сцены-коробки, допевают композицию «The last Crusade» группы «Erica» и активно обращаются в зрительный зал к ушедшим героиням, к самим зрителям, настойчиво и требовательно предлагая в ультимативной форме забрать метроном из рук оставшихся исполнительниц на сцене. Тем самым режиссёр пытается акцентировать в финале спектакля активность зрительской роли, побуждая всех присутствующих в зале перейти из пассивной зоны восприятия к конкретным действиям и поступкам.

В этом контексте следует обратить внимание на неоднозначный финал спектакля. Каждый зритель, сопричастный к разворачивающимся событиям, может составить свое мнение о концепции, сделать свой вывод. Гаснущий свет в зале и звуки метронома дают возможность зрителям задуматься о своей жизни и попытаться найти ответы на «повисшие» вопросы: «А готов ли ты взять ответственность за свою жизнь?», «А готов ли ты не следовать за какими-то идеями?», «А готов ли ты не служить золотому тельцу?».

Игра с контекстами внутри спектакля «Я – Мы» достигается режиссёром при помощи разрушения первичных и уже заданных во время сценического действия смыслов. Осуществить разрушение и размытие смыслов режиссёру спектакля позволяет приём деконструкции. Термин «деконструкция» впервые был предложен М. Хайдеггером, но введён в научный оборот Ж. Лаканом в 1964 году, а теоретически обоснован Ж. Дерридой. Следует отметить, что деконструкция не является чисто техническим средством анализа или критики. Основная зада-

ча деконструкции – это выявление иррационального характера в любой системе или структуре. Э. Истхоп в своем исследовании выявляет пять типов деконструкции:

1. Деконструкция как процесс порождения текста.

2. Деконструкция как процедура обнаружения неосознанной зависимости взаимодействия дискурсов разного семантического уровня в контексте поликодового текста.

3. Деконструкция как проект уничтожения «типовых текстов».

4. Деконструкция как набор аналитических приёмов и критических практик, призванных показать, что любой текст всегда отличается от самого себя в ходе его критического прочтения. В данном случае подчёркивается, что любое прочтение текста порождает новый текст.

5. Деконструкция как анализ для нарушения или уничтожения бинарной оппозиции, зависимости и противостояния (см. [1]).

Именно приём деконструкции как процедуры обнаружения неосознанной зависимости взаимодействия дискурсов разного семантического уровня в контексте поликодового текста приближает спектакль «Я – Мы» к эстетике «энергетического театра». Деконструируя музыкальный материал и физическое действие, постановочная группа спектакля пытается отойти от традиционного, клишированного смысла привычных повествовательных, изобразительных, логических связей в сочинении сценической версии «A Little Jazz Mass» Боба Чилкотта. Особенно явно это воплощается в первой части спектакля, где опора действия строится не на тексте джазовой мессы, а на эмоциональном восприятии музыкальной фактуры. В результате деконструкции музыкальной фактуры произошёл отказ от единой героини в спектакле и рассказывания одной истории и судьбы. Нелинейное повествование с переключением и заменой одной героини на другую позволяет спектаклю уйти от прямолинейности, нарративности и репрессивности в аспекте создания театрального спектакля.

Премьера спектакля «Я – Мы» состоялась 23 февраля 2019 года в рамках открытия Года театра в Асиновском районе (Томская область) на сцене ДК «ВОСТОК» (МАУ «МЦНТиКСД») г. Асино. Спектакль был радушно принят зрите-

лями. Начальник управления культуры, спорта и молодежи С. В. Ефименко вручил коллективу Хорового театра «Академия» благодарственное письмо от главы Асиновского района Н. А. Данильчука.

В дальнейшем спектакль был показан 1 марта на сцене Кемеровского государственного института культуры, на закрытии Международного театрального фестиваля-конкурса «Рыжий клоун» им. заслуженного артиста РФ А. В. Панина 20 марта 2019 года и в рамках юбилейного вечера «10 лет, которые потрясли мир» Хорового театра «Академия» 15 апреля 2019 года. Все показы хорового спектакля были радушно приняты зрителями и вызвали в их душах шквал эмоций. По мнению самих участников спектакля, он изменил их взгляды на жизнь, заставил задуматься

о смысле жизни и своем предназначении, реализации своего творческого дара в этом огромном и противоречивом современном мире.

Таким образом, хоровой спектакль «Я – Мы», осуществленный Хоровым театром «Академия», – это сложное музыкально-театральное воплощение текста и контекста драматургической концепции с помощью эстетики «энергетического театра». Это первый совместный проект режиссера И. А. Крылова с Хоровым театром, однако, на взгляд судей и зрителей, этот проект оказался удачным и неоднозначным, волнующим зрителя, наводящим его на размышления, побуждающим к переоценке своих сформировавшихся жизненных устоев. Следовательно, подобный музыкально-театральный опыт необходим современному обществу.

#### Литература

1. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 252 с.
2. Карымова М. Г. Гипертекст в философии постмодернизма // Вестн. ТюмГУ. – Тюмень, 2002. – С. 64–69.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
4. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2009. – 24 с.
5. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2012. – 24 с.
6. Тренева М. Г. Философское обоснование гипертекста // *Magister Dixit*. – Иркутск, 2011. – № 3. – С. 71–75.
7. Чувильская Е. А. Гипертекст как явление ситуации постмодернизма [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.rusnauka.com/14\\_APSN\\_2008/Philologia/32537.doc.htm](http://www.rusnauka.com/14_APSN_2008/Philologia/32537.doc.htm) (дата обращения: 15.04.2019).

#### References

1. Ilyin I. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]*. Moscow, Intrada Publ., 1996. 252 p. (In Russ.).
2. Karymova M.G. *Gipertekst v filosofii postmodernizma [Hypertext in the philosophy of postmodernism]*. *Vestnik TyumGU [Bulletin of TSU]*. Tyumen, 2002, pp. 64-69. (In Russ.).
3. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskii teatr [Hypertext in postmodern philosophy]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
4. Ovchinnikova T.K. *Khorovoy teatr v sovremennoy otechestvennoy muzykal'noy kul'ture: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Choral Theater in modern Ukrainian music culture. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Rostov-na-Donu, 2009. 24 p. (In Russ.).
5. Suprunenko G.V. *Khorovoy teatr kak zhanr "vzaimodeystvuyushchey" muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov na rubezhe XX-XXI vekov: avtoreferat dis. kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Choral Theatre as a genre of interactive music and its embodiment in works domestic composers at the turn of the XX-XXI centuries. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Nizhniy Novgorod, 2012. 24 p. (In Russ.).
6. Treneva M.G. *Filosofskoe obosnovanie giperteksta [The philosophical justification for Hypertext]*. *Magister Dixit [Magister Dixit]*. Irkutsk, 2011, no. 3, pp. 71-75. (In Russ.).
7. Chuvil'skaya E.A. *Gipertekst kak yavlenie situatsii postmodernizma [Hypertext as a phenomenon of situation of post-modernism]*. (In Russ.). Available at: [http://www.rusnauka.com/14\\_APSN\\_2008/Philologia/32537.doc.htm](http://www.rusnauka.com/14_APSN_2008/Philologia/32537.doc.htm) (accessed 15.04.2019).