

УДК 784.087.68:78.071.1(477)Гаврилець
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795

СЕРГІЙ ВАВРИЩУК

ORCID iD: 0000-0002-8875-1444

творчий аспірант кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
sergmarvel@gmail.com

«ВІЮТЬ ВІТРИ» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

У ТЕАТРАЛІЗОВАНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАМЕРНОГО ХОРУ «КИЇВ»

Охарактеризовано показові ознаки жанру хорового театру та їх втілення у виконанні історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець Муніципальним академічним камерним хором «Київ». Визначено приналежність цієї вистави до типу хорового театру «історія в обличчях», адже у 12 історичних піснях, записаних О. Кошицем під час Кубанської експедиції (1903–1905), відібраних, оброблених та поєднаних у драматургічну цілісність Г. Гаврилець, розгортаються картини національно-визвольної боротьби українського народу. Вибудовано театралізовану концепцію постановки в комунікативній ланці: композитор — диригент — аранжувальник — режисер — глядач. З'ясовано, що з метою динамізації виконання авторами концертно-театралізованої вистави (диригент Микола Гобдич, режисер-постановник Василь Вовкун) внесено структурні зміни (купюри окремих номерів, додано фінальний інструментальний номер), збагачено темброву палітру звучання камерного хору додатковими інструментами (бандура, сопілка, ударні), на яких грають хористи. Виділено підходи до театралізації номерів із персоніфікацією образів та загальнохорових сцен, що чергуються у побудованій за принципом контрасту драматургії твору. Встановлено, що у номерах із персоніфікованою образністю акцент робиться на більш дієвих індивідуальних акторських засобах (міміка, пластика, рухи), в епічних піснях — на більш статичних, але символічно наповнених мізансценічних чинниках (графічно-просторові форми сценічного розташування виконавців на сцені). Зазначено, що використані постановниками фонові (костюми), мізансценічні та акторські засоби театралізації хорового твору у комплексі сприяють кращому розкриттю змісту вистави, підвищенню її видовищності, концертно-сценічної репрезентативності та створенню різноманітних акустичних ефектів.

Ключові слова: хорова творчість Г. Гаврилець, історична ораторія «Віють вітри», театралізація, хоровий театр, концертно-театралізована постановка, муніципальний камерний хор «Київ».

Постановка проблеми... Явище «театралізації» досить розповсюджене в українському сучасному мистецтві. Не стає виключенням і хорове виконавство, яке все частіше починає використовувати елементи театралізації у своїй практиці. Залучення театралізації у хорове мистецтво сприяє підвищенню видовищності виконання та приверненню уваги глядацької аудиторії до цього жанру.

Не випадково на сьогоднішній день спостерігається широке розповсюдження театралізації у хорівій практиці, адже це явище масової культури, яке має історичне коріння та знаходить своє відображення у сучасній композиторській творчості. Прийоми театралізації використовують у своїх програмах такі провідні хоріві колективи України як Національний заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки, Національна заслужена академічна капела «Думка», Муніципальний академічний камерний хор «Київ», Муніципальний академічний камерний хор «Хрещатик», Муніципальна академічна хорова капела «Орея» та інші.

Яскравим, але не висвітленим у науковій літературі прикладом театралізованої інтерпретації хорівого твору є історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець, однієї з найяскравіших представниць сучасної української композиторської спільноти, у спадщині якої центральне місце займає хорівий жанр. Цей масштабний опус композиторки створювався у рамках проекту, приуроченого до 100-річчя культурно-мистецької місії Олександра Кошиця у співпраці замовника — диригента муніципального академічного камерного хору «Київ» Миколи Гобдича, композиторки Ганни Гаврилець, режисера-постановника Василя Вовкуна і аранжувальника партії ударних інструментів Георгія Черненка протягом трьох років (з кінця 2014 року до початку 2017 року). Прем'єра твору відбулась 30 квітня 2017 року у Києві в рамках ІХ Міжнародної Пасхальної асамблеї. У 2018 році видано диск із записом твору. Художньо значима робота, яка стала помітним явищем у сучасному виконавському мистецтві України, заслуговує на увагу дослідників та майбутніх виконавців з точки зору механізмів та підходів до театралізації в художній інтерпретації хорівого твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання театралізації хорівого мистецтва та хорівого театру не одноразово привертали увагу музикознавців. Н. Кошкарьова (2007) розглядає жанр сценічної хорівой композиції в сучасній вітчизняній музиці та окреслює специфіку хорівого театру в композиторській творчості та виконавському мистецтві. Комунікативні

аспекти хорової театралізації розкриваються Н. Кіреєвою (2010). Хоровий театр як новий напрям у сучасній музичній культурі близького зарубіжжя вивчається Т. Овчинніковою (2009). Г. Супруненко (2012) досліджує хоровий театр та історичні типи його трактовки, викладає основні принципи театралізації в сучасній хоровій музиці. В українському музикознавстві виконавсько-інтерпретаційні проблеми хорової театралізації студіюються Ю. Мостовою (2003) та Л. Байдою (2010). Зокрема, Ю. Мостова пропонує власну типологію засобів театралізації хорового жанру (фонові, мізансценічні, акторські). К. Станіславська (2016) виокремлює специфічні особливості хорового театру, його структурні та виражальні компоненти. Однак на даний момент немає праць, де розглядається нова масштабна робота Ганни Гаврилець, а саме історична ораторія «Віють вітри», що зумовлює вибір даної теми, її актуальність.

Мета дослідження — охарактеризувати показові ознаки жанру хорового театру та їх втілення у виконанні історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець Муніципальним академічним камерним хором «Київ». Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1) узагальнити відомості щодо характерних особливостей жанру хорового театру у виконавському мистецтві;

2) розглянути концертно-театралізовану постановку історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець камерним хором «Київ» з точки зору втілення у ній показових ознак жанру хорового театру;

3) з'ясувати режисерські підходи до театралізації твору та його частин.

Виклад основного матеріалу дослідження... У сучасному українському хоровому мистецтві активно розвиваються такі явища як хоровий театр, хорова вистава та хорова театралізація. Все частіше провідні диригенти-хормейстери звертаються до подібних явищ та втілюють їх у життя безпосередньо на сценах концертних залів України та світу.

Загальне визначення поняття «хоровий театр» дає дослідниця Я. Кириленко (2014). В її розумінні хоровий театр — це «особливий синтетичний різновид мистецтва, заснований на поєднанні двох начал — музично-хорового та

театрально-режисерського. Він, як окремий різновид музично-сценічного дійства, базується на специфічних особливостях камерного акапельного хорового звучання, при якому діє принцип потенційно рівномірного розподілу музичного матеріалу між усіма виконавцями (у хорі —представниками хорових груп та солістами із «зон» різних партій). До цього долучаються спеціально дібрані акторські прийоми і диригентсько-режисерське бачення театрально-хорової концепції виконуваного твору» (Кириленко, 2014, с. 2).

Синтетичність природи хорового театру відзначає і Г. Супруненко, наголошуючи на тому, що у цьому жанрі «взаємодіючої» музики синтезується «... сюжетно-понятійне і візуально-пластичне співпереживання, які сплавляються в музичній інтонації. Музика є домінантою художнього цілого, визначаючи емоційну атмосферу твору, змальовуючи характери, висловлюючи переживання дійових осіб в різних моментах дії. У хоровому театрі проявляється потреба розкриття інтонаційного підтексту сюжетної дії» (2012, сс. 11–12). Дослідниця акцентує увагу на важливій смислоутворюючій функції сюжетної драматургії твору, в якій дієвість і наповненість стають основним змістом хорового театру. За її спостереженням, для жанру є характерною «... поемного типу наскрізна форма, що йде за розвитком літературного тексту. Наскрізний характер дії забезпечується динамічним монтажним скріпленням контрастних сцен дії, рухово-моторним началом, тобто пластичністю музичного матеріалу, що передає цілеспрямований рух дії і об'єднує композицію» (2012, сс. 12–13). Не менш прикметною ознакою хорового театру є персоніфікація образів: як цілого колективу, так і розподіл на різнохарактерні групи з «подрібненням» на окремі образи і героїв. Г. Супруненко розрізняє два різновиди хорового театру, що будуються на поєднанні і тонкому переключенні між лірикою, епосом і драмою:

- 1) «сцена»;
- 2) «історія в обличчях».

На її думку, перший різновид ґрунтується на драматичному плані представлення, що розгортається в наскрізній дії. Воно може відбуватися за двома сценаріями: у першому — хор постає як єдине ціле, об'єднання різних

героїв в єдиному процесі-дії, джерелом якого є фольклорне або релігійне дійство, сакральний або магічний ритуал. У другому — весь колектив представляє собою групу різнохарактерних персонажів, що діють у драматичній ситуації, яка будується на конфлікті сюжетної драматургії. Другий різновид — «історія в обличчях» — відрізняється двоплановістю часу і дії. Її драматичний план розгортається в реальному часі епічної розповіді, періодично переключаючись у драматичний показ дії. Переключення планів супроводжується і зміною ролей виконавців: перетворенням оповідачів у героїв своєї розповіді (Супруненко, 2012).

Звичайно, ще однією ознакою хорового театру є відсутність диригента в момент виконання твору, що підкреслює віртуозну майстерність хористів і концертність сценічного рішення.

Т. Овчиннікова (2009) вивчає історію виникнення жанру хорового театру крізь призму підвищеного інтересу в мистецтві до театралізації, візуалізації образів, впливу розважального масового мистецтва, зокрема, кіномистецтва тощо. Дослідниця акцентує увагу на комунікативних особливостях співпраці — на необхідному комплексі теоретичних знань, практичних навичок і творчих умінь всіх учасників у роботі трупи хорового театру — співаків-акторів, диригента і режисера. Вона відмічає, що якщо хор і диригент є учасниками колективу, які мають вікові традиції взаємовідносин, то режисер має вносити в їхню взаємодію справді театральну атмосферу. Користуючись «готовим матеріалом», режисер повинен організувати в часі і просторі синтез художніх елементів. Від того, як він проведе це з'єднання, багато в чому залежить реалізація авторської ідеї твору. При відсутності професійного режисера організуюча роль лягає на плечі диригента. В силу специфіки сучасного художнього мислення така роль для диригента є джерелом додаткової творчості (Овчиннікова, 2009).

Історична ораторія «Віють вітри» — це цикл із 12 історичних пісень, зібраних О. Кошицем під час Кубанської експедиції (1903–1905), оброблених та драматургічно організованих Г. Гаврилець. Жанровий діапазон обробок багатий

на різновиди: від ліричних пісень («Уже літ за двісті»; «Ой горе чайці») та балад («Ходить турчин по риночку») до історичних («Ой пише москаль»; «Та віють вітри»; «Максим козак Залізник») та героїчних («Гей, ну, хлопці, до зброї»; «Ой на горі та жінці жнуть»), а пісня «Їхав козак з України», яку кубанські козаки вважають запорізькою, має гумористичне забарвлення. Кожен із номерів ораторії є динамізованою фольклорною обробкою, що набуває значення самостійного твору. У нотному тексті твору немає чіткого припису щодо майбутньої театралізації, проте самі історичні пісні, крупна багаточастинна форма, монументальність звучання та обраний жанр, нашоухують інтерпретатора на можливість театралізації. Твір Г. Гаврилець постає як поетична історія визвольної боротьби українського народу доби козаччини.

Концертно-театралізована інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець вибудовується в комунікативній ланці: композитор — диригент — аранжувальник — режисер — глядач. Авторами хорової вистави є народний артист України, диригент муніципального камерного хору «Київ» Микола Гобдич і режисер-постановник Василь Вовкун, нині генеральний директор і художній керівник Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. До співпраці був залучений також аранжувальник партії ударних інструментів — заслужений артист України, соліст Національного ансамблю «Київська камерата», професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Георгій Черненко.

До прем'єрного виконання було здійснено понад 10 виконавських редакцій партитури. Внесення редакторських змін переважно пов'язувалось з підготовкою сценічної версії ораторії. Так, за задумом М. Гобдича, були зроблені купюри, як окремих номерів, так і всередині номерів, котрі, звісно, узгоджувалися із автором. Здійснювалась зміна фактури та темпових переходів у процесі співпраці з режисером. Наприклад, у танці (№ 4 «Їхав козак з України»), Кулина з поліфонічної перейшла на хорову фактуру, яка дозволила їй рухатись у темпі під час скоромовки. Внесення купюр, за задумом постановників, пов'язане із переважанням ліричного і трагічного звучання, з

характерним для них повільним темпом. Тому, з метою динамізації дещо статичної драматургії епічного твору під час прем'єрного виконання було вилучено номери № 5, № 9. Водночас, задля ефектності завершення постановки введено додатковий, до того ж суто інструментальний номер-коди із назвою «Козацька бойова», який написаний Г. Черненком для своєрідного оркестру ударних інструментів, на яких грають самі ж хористи. Цей номер виконує функцію «оркестрової» каденції в ораторії.

Щодо співпраці з режисером і його підходами до роботи над реалізацією театрального задуму керівник камерного хору «Київ» М. Гобдич відзначив, що В. Вовкун відштовхувався від ідеї визвольних війн українського народу минулих століть. Він, реагуючи на музичний матеріал, викладав театральну усе, що закладено у тексті й музиці. Дуже часто режисер втручався в партитуру, він міняв все кардинально, але це було логічно, адже В. Вовкун керувався емоцією, певним імпульсом у роботі, а не якимись наперед продуманими планами або шаблонами.

Отже, постановники історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець прагнули досягти динамічності, видовищності й театральної ефектності виконання.

На основі теоретичних положень праць Н. Кошкарьової (2007), Т. Овчиннікової (2009), К. Станіславської (2016), Г. Супруненко (2012) простежуються показові ознаки жанру хорového театру у виконанні історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець камерним хором «Київ», а саме:

1) трактування хорového колективу як ансамблю сольних виконавців, що пов'язано з необхідністю втілення на сцені персоніфікованої та колективної образності;

2) поліфункціональність артистів хору (окрім співу їм надаються додаткові повноваження — грати на інструментах, виконувати акторські ролі у мізансценах номерів, що передбачають персоніфікацію образів, бути учасником масових театралізованих чи пластично-хореографічних сцен);

3) статичність та нерухливість звичайного хорového виконання, які замінюються динамічністю, пластичністю рухів співаків-артистів-танцюристів на сцені (динамічні мізансценічні колективні й індивідуальні акторські засоби —

міміка, пластика, хореографічні рухи, акторська гра — стають важливими чинниками художньої інтерпретації твору);

4) використання різних геометричних та просторових форм розташування артистів на сцені;

5) рух виконавців у сценічному просторі, який дозволяє досягти таких акустичних ефектів як антифонність, стереофонічність тощо;

6) сценічна дія як новий компонент словесно-музичних виражальних засобів створення образності (втілення музичної образності відбувається не тільки за допомогою вербально-музичної драматургії твору, а через сценічність його виконання);

7) аудіовізуальний тип сприйняття хорової вистави глядачами замість суто слухового.

За умови відсутності диригента на сцені деякі з його функцій виконує один із артистів хору, що знаходиться на сцені. Він контролює одночасний вступ виконавців та задає темп твору. Серед інструментів у партитурі задіяні як класичні (великий барабан, *tom-tom*, *tamburo* або малий барабан, *tamburino*, литаври або тулумбаси в українській традиції, тарілки), так і українські традиційні інструменти, зокрема бандура, коси (ззовні дуже нагадують шаблі) і сопілка.

Звичайно, окрім поділу виконавців на підгрупи за партіями і розташування їх у різних місцях сцени (кінець пісні № 2, пісня № 3) та лінійного секстетно-септетного розташування хористів на сцені (кінець пісні № 1, пісня № 2) задіювалися фігури, що мали символічне значення. Так, символіка кола в українському фольклорі пов'язується з образом сонця, і, відповідно ототожнюваному до нього символу поля (пісні № 1, № 3, № 4, № 6, № 8). «Сцена комариної охоти» у пісні № 4 хореографічно вирішувалась як хоровод, що поступово прискорює свій рух, допоки руки хористів і хороводне коло в цілому не розриваються. У пісні № 8 у центрі сцени розташовувались чотири невеличких кола, кожне з яких — це квінтет виконавців. Ще одна символічна фігура — квадрат, який у фольклорній символіці означає певну ділянку землі,

зокрема, розорену ордою землю українську (пісня № 6). У піснях № 7 і № 12 тенори і баси, що займали центр квадрату, йшли, маршируючи дорогами України, у формі пташиного ключа. Важливо, що під час виконання хорового твору задіювався увесь простір сцени. Зокрема, на авансцені виступала чоловіча група хористів (пісня № 4), дуети солістів — сопрано і тенор (за сюжетом рідні брат і сестра у пісні № 3), козака і Кулини в центрі хороводного кола (пісня № 4) тощо.

Одним із чинників забезпечення візуальності постановки, важливим фоновим засобом театралізації хорового жанру (в концепції Ю. Мостової) є вибір костюмів. Режисери-постановники підійшли до вирішення цього питання з точки зору української традиційної символіки. У чоловіків-хористів це сорочка з чорного натурального льону з вишивкою класичними червоно-білими кольорами на комірці й грудях та чорні прямі штани. У жінок — чорна вишиванка з натурального льону з вишивкою класичними червоно-білими кольорами на комірці, грудях і рукавах, довга (в підлогу) чорна льняна спідниця з вишивкою класичними червоно-білими кольорами у формі англійської літери «V», що можна порівняти із крилами птахів. Жіночий костюм доповнював пояс із вишивкою червоно-білими кольорами.

Концертно-театралізована інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець являє собою хоровий театр типу «історія в обличчях» (за типологією Г. Супруненко, 2012) з персоніфікацією образів пісень (солісти, солісти груп, злагоджена колективна гра). Залежно від підходу до театралізації пісенних номерів твору, їх можна умовно поділити на дві групи, а саме:

1) загальнохорові сцени, в яких втілюється колективна образність (№ 1 «Уже літ за двісті», № 6 «Зажурилась Україна», № 7 «Ой на горі та женці жнуть», № 12 «Гей ну, хлопці, до зброї»);

2) номери з персоніфікацією образів (№ 2 «Максим козак Залізник», № 3 «Ходить турчин по риночку», № 4 «Їхав козак з України», № 8 «Ой горе чайці», № 10 «Ой пише москаль», № 11 «Та віють вітри»).

Пісня «Уже літ за двісті» є епічним зачином ораторії. У цій п'ятикуплетній

композиції хор виконує роль оповідача. Відкривається номер своєрідним підняттям театральної завіси. В центрі освітленої сцени хорист починає грати на великому барабані. Далі на сцену виходить солістка-бандуристка, розташовуючись у лівому боці сцени, потім — тенори й баси йдуть один за одним по принципу серпантину, поступово закручуючись у коло. Зовнішнє коло, що обгортає внутрішнє, створюють партії сопрано і альтів. Таким чином режисери-постановники звертаються до ментально важливої для українців фольклорної символіки кола, котре пов'язується із образом сонця, і, відповідно ототожнюваному до нього, символу поля. В середині номеру внутрішнє коло розривається і створюється нова фігура — лінійна із чотирьох рядів із фоновим колом. Згодом коло лінійного типу переходить у суцільне коло, розтягнуте по всій сцені, в центрі якого — соліст-хорист із tom-tom'ом. Далі коло розширюється за парним принципом: хлопець-дівчина. В кінці номеру, готуючись до мізансцени другого номеру, дівчата розходяться по різних кутках сцени, а на передній план виходять секстет хлопців-хористів та септет хлопців-хористів-інструменталістів.

Ідею розширення кіл в композиції режисери постановники взяли з типового явища в природі: крапля, що падає у воду, утворює кола, які поступово розширюються. Так і в цьому театралізованому номері, відчувається відгомін століть української історії, кола поступово збільшуються і занурюють слухачів у глибини історичної пам'яті.

У сценічній версії ораторії п'ятою частиною є пісня № 6 «Зажурилась Україна». О. Кошиць записав цю пісню на Кубанщині у 1903–1904 роках і дав такий її опис: «Україна в кінці XVII століття. Руїна після унії з Москвою (1654). Москва руйнує козацтво. Зникають з історичних пісень побідні тони. З моменту злуки з Москвою на долю України знову випадають страждання під чужою кормигою, поступова втрата всіх прав до повного рабства. В піснях туга за минулим, нарікання на долю, прокльони грабителям» (Кошиць, 2018, с. 6).

Пісня має бандурний зачин-вступ. Розташування виконавців на сцені вирішується по-новому. Основу геометричної структури становить квадрат,

четверта сторона якого, як її називав К. Станіславський, «стіна» є лінією слухацької рампи. У фольклорній символіці квадрат — це символ упорядкованості, стабільності, визначеності, раціонального інтелекту, а також символ певної ділянки землі. Зокрема, в сюжеті пісні йдеться про розорену ордою українську землю. У центрі композиції квадрата (із дівчат) — коло (хлопців, які, можливо, ототожнюються із невеликою кількістю козаків, що залишилися живими після нападу орди). Із розвитком поліфонічної тканини пісні поступово розпадається квадрат і коло композиції. Дівчата одна за одною підходять і виводять хлопців із кола. У підсумку розташування виконавців отримує вигляд напівкола із пар (хлопець—дівчина). Режисер-постановник, можливо, демонструє поодинокі сім'ї, які з'єдналися на понівеченій горем українській землі, співаючи останні слова пісні «Зажурилась Україна».

Сьома пісня «Ой на горі та женці жнуть» є яскраво театральною. Вона складається з п'яти куплетів і продовжує лінію похідних козацьких пісень, котрі вже були представлені в циклі піснями № 2, № 4. Як і для попередніх зразків, їй притаманна куплетно-варіаційна форма з рисами наскрізного розвитку та елементами тричастинності. Пісня має інструментальний вступ і коду. Задіяні у партитурі інструменти покликані створити звуковий образ українського козацтва: сопілка, литаври, *tamburo* у вступі, а з п'ятого куплету і в коді до названих додаються *Tom-tom*, *трикутник*, *cassa*, *Chocalo*, *Wood Block*, *bongo* і коса. Ця пісня — ще одна картина, яка зображає українське козацтво як символ України, мужності, лицарства, самопожертви та героїства. В її тексті згадуються постаті гетьманів П. Дорошенка та П. Сагайдачного.

В основі композиційного розташування на сцені зберігається принцип квадрату (задня сторона — хлопці вокалісти-інструменталісти; ліва і права сторони — дівчата). Центр квадрату займають хлопці, які є уособленням війська козацького, що йде, маршируючи дорогами України, у формі пташиного ключа. Реалізуючи жанровий потенціал музики, потім марширувати будуть і дівчата, а у п'ятому куплеті — хлопці і дівчата разом. Дев'ятитактову коду ударних інструментів режисери-постановники наділяють функцією «змін декорацій».

Більшість хористів у цей час хутко покидає центр сцени, в якому лишаються чотири невеличкі кола, кожне з яких це квінтет виконавців.

Пісня № 4 «Їхав козак з України» — це яскравий приклад персоніфікації образів. Він відкривається «змiнами декорацій». Як у кінохроніці, в одному кадрі дівчата із галасом розбігаються по різних боках, в іншому — хлопці з молодецькою завзятістю з'являються у центрі сцени. Хтось грає на литаврах (або тулумбасах), хтось на сопілці. Тут колоритним і видовищним стає діалог-гра хлопців і дівчат як групами, так і сольними виступами. За змістом тексту козак вмовляє молоду дівчину Кулину покинути рідну домівку та поїхати з ним у далекі краї до плавнів Дунаю. Кульмінація пісні припадає на останній 10 куплет, який можна назвати «сценою комариної охоти». Хореографічно ця сцена «вирішується» за допомогою мішаного хороводу, що поступово прискорює свій рух, доки не роз'єднуються руки хористів і хороводне коло розривається. У центрі хороводу — пара Козак і Кулина, які тримаються за руки та обнімаються до того часу, коли залицання козака не припиняє Кулина.

Восьма пісня «Ой горе тій чайці» розкриває образ чайки (у переносному сенсі — жінки-матері), що шукає дітей і гірко квилить. Відноситься до лінії пісень сповнених трагічної лірики. До того ж, це єдина у циклі чумацька пісня, жанр якої також відносять до українських історичних пісень.

На початку пісні на сцені розташовані чотири невеличких кола (два з яких це квінтет виконавців, інші два — септет), які рівномірно займають простір сцени (два кола на передній лінії, решта, розташовуючись трохи ширше, на задній). Трагедійність змісту підсилюють тужливе вступне соло бандури. Перші три куплети пісні на авансцені співає солістка у супроводі хору без слів. У четвертому куплеті чотири невеличких кола виконавців розкриваються у напівкола, символізуючи початок повномасштабного хорового звучання. Це створює вражаючий звуковий ефект. Кожен артист-вокаліст хору направляє потік звуку у глядацький зал (на відміну від попередніх куплетів, коли хористи співали з опущеними головами у колах), складається враження, що число виконавців збільшилося у масштабній пропорції. Протягом звучання 4-го і 5-го

куплетів, солістка, яка не задіяна у співі, ходить мов в'юн, обплітаючи напівкола хористів. На словах «не кричи так, чайко», що завершують 5 куплет, чотири напівкола хористів згортаються як латаття знову в коло, чим довершують дзеркальний принцип композиційного рішення номеру. Від хорового співу — знову до соло сопрано, співу хору без слів.

Десята пісня «Ой пише москаль» продовжує лінію історичних пісень ораторії № 2, № 4, № 7. Цікаво, що це єдина пісня ораторії, яка виконується суто чоловічим чотириголосним складом хору. Вона написана у куплетно-варіаційній формі з рисами наскрізного розвитку і зіставленням куплетів за принципом зміни виконавського складу (*solo* — *tutti*) та метричної перемінності. Тут представлена яскрава персоніфікована роль оповідача із принципом будови типу заспів-приспів, де заспів (зокрема, у перших трьох куплетах) виконує бас соло, а приспів — *tutti* чоловічого хору.

Сценічне рішення номера відсилає глядача до відомої картини І. Рєпіна «Запорожці» (інша назва — «Запорожці пишуть листа турецькому султану»), чим наповнює ораторію ще й постмодерним принципом апелює до образу світового живопису. Потужне чоловіче чотириголосся, виконане із молодецьким завзяттям, старанним виграванням образів гетьмана, писаря і козацького загалу справляє незабутнє враження.

Висновки.

1. Хоровий театр як синтетичний жанр виконавського мистецтва поєднує в собі музично-хорове та театральнорежисерське, сюжетно-понятійне та візуально-пластичне начала. Жанрові ознаки хорового театру пов'язані з делегуванням хористам нових функціональних обов'язків, що є типовими для артистів театральних постановок. Використання фонових, мізансценічних та акторських засобів театралізації покликано динамізувати виконання хорового твору, зробити його більш ефектним, сценічно репрезентативним.

2. Аналітичні спостереження щодо концертно-театралізованого виконання історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець Муніципальним академічним камерним хором «Київ» дозволяють відзначити такі притаманні цій

інтерпретації риси хорового театру, як:

- трактування хорового колективу як ансамблю сольних виконавців;
- поліфункціональність артистів хору;
- сценічний рух та хореографічна пластика співаків-артистів під час виконання твору;
- використання різноманітних геометричних та просторових форм розташування артистів на сцені;
- застосування різних звуко-акустичних ефектів (антифонність, стереофонічність тощо);
- взаємодоповнення та взаємозбагачення засобів вербально-музичної та сценічної драматургії;
- аудіовізуальний тип сприйняття театралізованої постановки глядачами.

3. Режисерські підходи до театралізації ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець відрізняються залежно від домінуючого у номері типу образності. У номерах із персоніфікованою образністю робиться акцент на індивідуальних акторських засобах (міміка, пластика, рухи). У епічних піснях більшої ваги мають більш статичні мізансценічні засоби (графічно-просторова символіка розташування артистів на сцені, повільний темпоритм змін мізансцен). Постановники динамізують хорове виконання не тільки засобами сценічного руху та пластики, а й за допомогою внесення структурних змін у текст твору (кушюри двох номерів, додавання фінального ударно-інструментального номеру), яскравим контрастним переключенням у драматургії (контрасти на рівні складу виконавців, темпу, фактури, динаміки тощо).

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, даний матеріал може слугувати основою для подальшого вивчення концертно-театралізованих постановок у виконанні відомих хорових колективів України й світу та типологізації подібних явищ. Однак, у межах одного дослідження не можливо висвітлити всю проблематику такого феномену, як «хоровий театр». Перспективність дослідження вбачається проведенням порівняльно-

інтерпретаційного аналізу театральних-хорових вистав розглянутого твору.

Список використаної літератури і джерел

1. Байда, Л. А., 2010. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, 88, сс.3–9.
2. Киреева, Н. Ю., 2010. *Хоровая театралізація: комунікативні аспекти*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова.
3. Кириленко, Я. О., 2014. *Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру*. Режим доступу: <<http://www.uk.x-pdf.ru/5raznoe/1378-1-udk-7808768-kirilenko-yana-oleksiiivna-kandidat-mistectvoznnavstva-vikladach-kafedri-vikonavske-mistectvo-dnipropetrov.php>> [дата звернення: 20.05.2021].
4. Кошкарєва, Н. В., 2007. *Хоровая композиция в современной отечественной музыке: коммуникативные аспекты*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
5. Кошиць, О. А., 2018. Примітки. *Г. Гаврилець. Історична ораторія «Віють вітри»: нотне видання*. Київ : Камерний хор «Київ».
6. Мостова, Ю. В., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.
7. Овчинникова, Т. К., 2009. *Хоровий театр в современной отечественной музыкальной культуре*. Дисс. канд. искусствоведения. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова.
8. Станіславська, К. І., 2016. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія*. 2-ге вид., дороб. і доп. Київ : НАКККиМ.
9. Супруненко, Г. В., 2012. *Хоровий театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки.

References

1. Bajda, L. A., 2010. *Teatralizatsiia khorovoho tvoru yak aspekt vykonavskoi interpretatsii* [Theatricalization of a choral work as an aspect of performing interpretation]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 88, pp.3–9.
2. Kireyeva, N. Yu., 2010. *Choral theatricalization: communicative aspects*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Saratov State Conservatoire.
3. Kyrylenko, Ya. O., 2014. *Stage representativeness as an attribute of the concert-choral genre: on the way to creating a choral theater*. Available at: <<http://www.uk.x-pdf.ru/5raznoe/1378-1-udk-7808768-kirilenko-yana-oleksiiivna-kandidat-mistectvoznnavstva-vikladach-kafedri-vikonavske-mistectvo-dnipropetrov.php>> [accessed 20 May 2021].
4. Koshkareva, N. V., 2007. *Choral composition in contemporary domestic music: communicative aspects*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
5. Koshyts, O. A., 2018. *Notes. H. Havrylets. historical oratorio "The Winds Blow": music edition*. Kyiv : "Kyiv" chamber choir.
6. Mostova, Yu. V., 2003. *Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv State Academy of Culture.
7. Ovchinnikova, T. K., 2009. *Choral theater in contemporary domestic musical culture*. Ph.D. in Art History. Thesis. Rostov State Rachmaninov Conservatoire.
8. Stanislavska, K. I., 2016. *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Art and spectacular forms of modern culture]. 2nd ed. Kyiv: NAKKКиМ.

9. Suprunenko, G. V., 2012. *Choral Theater as a genre of "interacting" music and its embodiment in the work of domestic composers at the turn of the XX–XXI centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

SERHII VAVRYSHCHUK

ORCID ID: 0000-0002-8875-1444

Creative Postgraduate Student at the

Department of Choral Conducting

at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

sergmarvel@gmail.com

"WINDS ARE BLOWING" BY HANNA HAVRYLETS IN THE THEATRICAL INTERPRETATION OF THE CHAMBER CHOIR "KYIV"

The author has characterized the demonstrative features of the choral theater genre and their embodiment in the performance of historical oratorio "Winds are blowing" by Ganna Havrylets by the Municipal Academic Chamber Choir "Kyiv". The author defines the affiliation of this play to the type of choral theater "History in the Faces", as 12 historical songs recorded by O. Koshyts during the Kuban expedition (1903-1905) were selected, processed and combined into a dramatic integrity by composer Ganna Gavrylets. They focus on pictures of the national liberation struggle of the Ukrainian people. The theatrical concept of staging in the communicative link is built: composer - conductor - arranger - director - spectator. It was found that in order to dynamize the performance the authors of concert-theatrical performance (conductor Mykola Hobdych, director Vasyl Vovkun) made structural changes (removed individual numbers, added the final instrumental number), enriched the timbre sound palette of the chamber choir with additional instruments (bandura, reed pipe or flute, percussion), which are used by choristers simultaneously with singing. Approaches to the theatrical performances with personification images and general choral scenes, alternating in the form of contrast of drama of the work were underlined. It is established that in the choral works of the cycle with personified imagery the emphasis was on more effective individual acting means (facial expressions, plastics, movements), in epic songs - on more static but symbolically filled mise-en-scène factors (graphic-spatial forms of stage arrangement of performers on stage). It is noted that the directors contributed to the better disclosure of the content of the play through the integrated use of the background (e.g., costumes), mise-en-scène and acting means of theatrical choral performance. These artistic techniques also increased the spectacle, concert and stage representativeness and created a variety of acoustic effects.

Keywords: *choral work of G. Havrylets, historical oratorio "Winds are blowing", theatrical performance, choral theater, concert-theatrical performance, "Kyiv" chamber choir.*

Стаття надійшла до редакції 09.06.2021