

**ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ
А. ЗАГАЙКЕВИЧ (НА МАТЕРІАЛІ МУЗИКИ
ДО КІНОФІЛЬМУ «МАМАЙ»)**

Розглядаються особливості музичної драматургії та актуальні питання авторської інтерпретації фольклорного тексту в синтезі з сучасною електронною музикою у творчості Алли Загайкевич на прикладі музики до фільму «Мамай» (реж. О. Санін, 2003).

Ключові слова: фольклорний текст, кіномузика, музична драматургія, авторська концепція.

Рассматриваются особенности музыкальной драматургии и актуальные вопросы авторской интерпретации фольклорного текста в синтезе с современной электронной музыкой в творчестве Аллы Загайкевич на примере музыки к фильму «Мамай» (реж. О. Санин, 2003).

Ключевые слова: фольклорный текст, киномузыка, музыкальная драматургия, авторская концепция.

Here actual questions concerning the author's interpretation of the folk text and its synthesis with the modern electro-music in Alla Zagaykevich's works are considered on the example of the soundtracks to the film «Мамай» (director O. Sanin, 2003).

Key words: folk-text, soundtracks, musical drama, the author's conception.

Пошуки власного стилю та мови композиторами через звернення до усної традиції і сьогодні продовжують набувати нового змісту, що робить ці питання актуальними. Тому розгляд проблеми інтерпретації фольклорного тексту в авторській концепції та специфіки його (фольклорного тексту) реконструкції у творчості сучасних українських композиторів надає можливість охарактеризувати загальний стан апробації усної традиції в авторській концепції.

Метою статті є визначення особливостей музичної драматургії в музиці А. Загайкевич до фільму «Мамай» через розгляд специфіки авторської інтерпретації (реконструкції) фольклорного тексту.

Розвиток комп'ютерних технологій та розробка електронного інструментарію для пошуків нового звучання, експериментування над звуком з його тембральною та просторовою новоякістю надали композиторам нові можливості для розкриття творчих та естетичних принципів у жанрі кіномузики (Е. Артем'єв, В. Годзянський, В. Губа, С. Крутиков, А. Загайкевич (музика до кінофільмів:

«Сховок» (1990), «Тисмениця» (1993), «Олігарх» (2004), «Second Hand» (2004), «Ілюзія існування» (2005)).

Співпраця над музичною партитурою фільму «Мамай» режисера Олесь Саніна й композитора Алли Загайкевич, їхнє спільне відчуття етноприроди кінотвору породило головну стратегію формування концепції драматургії кінокартини, зокрема поєднання двох світів (християнського і мусульманського), двох культур, двох етносів (українського і кримсько-татарського). Саме звукова палітра стала основою цієї драматургії, дозволила втілити головний задум режисера Олесь Саніна — створити «кіно-думу». А музична драматургія епічного фольклору стала основою для кінодраматургії за допомогою новаторської ексклюзивної звукової партитури, створеної Аллою Загайкевич.

Музичний текст зв'язує драматургію візуального тексту, фольклорний текст є невід'ємною складовою музичного тексту.

Драматичний план фільму будується на «драматичних колах» на основі чергування епізодів, де відповідно до нього не головує жодна із сюжетних ліній. Їх переплетення неможливе без відповідного музичного втілення цих ліній. Кожна образна сфера має свій набір засобів музичної виразності, побудови музичної тканини, точну відповідність кадру — музичний текст творить драматургію.

Загалом можна виділити декілька сюжетно-музичних ліній, які й становлять основу драматургії фільму. Насамперед це знаки-Символи, наприклад, у драматургії це: Степ (Пісня Степу) і Море, сакральні образи — Золота Колиска і Пам'ять Роду, два Світи — християнський та мусульманський. Символічності та знаковості набуває все, що характеризує обрані образи: герої епічного оповідання, вербальний текст у процесі відтворення за кадром і в кадрі, манера спілкування, природа, тварини, одяг, їжа, зброя, споруди, середовище тощо. Візуальний та музичний тексти постають як два світи, що стали основою діалектичного світосприйняття образної дуосфери кінофільму. Авторська концепція побудована в єдиному етносвітовому просторі, який має як відмінні, так і подібні сторони, і провідна їх стратегія — у поєднанні — у центрі композиції два головні образи — чоловічий та жіночий: Мамай і Умай; дві головні історії про братів — перших, які тікали з полону, і других, які наздоганяли. Світ Миру і Війни: Світ простягається від Степу до Моря, одне Життя закінчується смертю, інше народжується, Зрада призводить до загибелі, той, хто прагнув Волі, її отримує, але по той бік буття.

Серед принципів дії загальної драматургії, на яких основана музична драматургія фільму, можна відзначити:

- автентичність у побудові драматургічних ліній, у виборі сюжету (народний епос — український та кримсько-

татарський), у виборі засобів музичної виразності (автентичний солоспів, автентичний музичний інструментарій, автентичні звуки життя), у визначенні семантики образів;

- програмність відображення канонічного сюжету та його символічного втілення;
- полістилістичність у розвитку та взаємодії драматургічних планів;
- тривимірність створення музичної системи «час — рух — простір».

Алла Загайкевич, працюючи над музичною партитурою фільму, обрала багаторівневу драматичну конструкцію. Вона дозволила композиторові використовувати весь спектр фольклорного текстового різноманіття. Реконструкція фольклорного тексту будується на трьох рівнях — вербальному, музичному та візуальному.

Вербальний фольклорний текст, який майже весь час звучить за кадром, характеризує два головні етнічні образи — український епос «Дума про братів азовських» та кримсько-татарський епос «Пісня дєрвіша про трьох доблесних мамлюків». Вербальний фольклорний текст, що звучить у кадрі, це кримсько-татарський дитячий фольклор — забавлянки, лічилки, а також Притча, яку розповіла Умай.

Музичний фольклорний текст є головуючим у створенні музичної драматургії фільму і має багатомірне навантаження. Композитор обрала для себе шлях побудови звукової тканини за допомогою використання створених власноруч симплєваних тембрів на основі етнічних фонем, інтонаційних структур — праїнтонацій (секундові сполучення, мелодійні конструкції східних терцій, які притаманні усній традиції, зокрема інтонації плачу, колискової). Обрана стилістика музичного фольклорного тексту допомагає чітко розподілити функціонально різні образні сфери. Так, українські образи висвітлюються українською співочою та інструментальною традицією (голоси учасників фольклорного гурту «Древо», синтезовані звуки поліської труби, кобзи, ліри, дрімби й ударних), кримсько-татарські образи — стилізованою автором інструментальною «східною» традицією (музика для ударних інструментів була записана композиторкою у своєрідному співавторстві з ансамблем «Арс нова»).

На візуальному рівні фольклорний текст відображено у візуальних образах, що символізують ключові прояви етносвідомості головних героїв (наприклад, епізод нарікання Мамає новим ім'ям чи епізод створення Мамаєм кобзи), та головних знаках-Символах загальної драматургії кінокартини (відображення Степу, Моря, Золотої Колиски). Візуальний рівень тісно пов'язаний з музичним. Зокрема можна виділити складні епізоди ритуального характеру, на яких тримається головне семантичне навантаження. Це епізоди

«молитви», «знахарства» (лікування Мамає), «народного свята» (ритуальні танці біля багаття Умай), «весілля» (поєднання двох Світів заради Життя та Любові). Слід відзначити епізод, який містить у собі головне смислове навантаження, — «епізод погоні», де звукова картина побудована на поєднанні вербального тексту й засимпльованого та вписаного у складну ритмічну партитуру «тупоту коней».

Драматургічний план складається з чотирьох розділів, зачину й епілогу, які містять змістове навантаження всієї кінокартини. Умовно звукову та візуальну партитури фільму можна поділити на десять картин-епізодів.

Зачин: народження звуків Світу, Легенди. Звукова партитура поступово наповнюється звуками духових інструментів, тупотом кінських копит, який затихає між звучанням бандури. Звукове навантаження поповнюється тембрами дерев'яно-духових та струнних інструментів, чоловічих та жіночих голосів (фольклорних фонем), знов тупотом, дитячим плачем та контамінацією українського й татарського епічних вербальних текстів.

Перший розділ складається з трьох картин, які містять смислове навантаження експозиції (сцена в Каменоломні, притча Умай), розробки (втеча козаків з полону, сцена погоні) та своєрідної репризи («ніби смерть» Молодшого) «експонування» головних сюжетних ліній, образів, героїв. Музична тканина наповнена «шарудіннями текстів», звучить Легенда про Золоту Колиску, яка захована в Білу Скелю, плавно переходячи у фольклорні чоловічі та жіночі голосні фонемі, у голос старої жінки, який відлунює голосом Матері, у молитву мусульманина. На візуальному плані виникає Степ, Жінка та Дитина як протиставлення жорстокості чоловічого світу. Притча Умай супроводжується звуками дрімби на тлі вершника, який швидко скаче степом. Особливо значущою є звукова партитура сцени погоні за втікачами, де звукове навантаження ґрунтується на поєднанні засимпльованого озвучення кінного бігу та динамічної статичної декламування тексту думи про братів Азовських і пісні про братів-мамлюків. Форма побудови третьої сцени має ознаки рондо, де рефреном постає погоня, а епізодами — сцени Умай із дочкою (віршик про зайчика, оповідь про сестру з братами) в Степу, наповнені життєздатністю, спокоєм та відчуттям очікування (сублімація жіночої долі).

Другий розділ складається з двох картин, які несуть у собі ліричне змістове навантаження та є відображенням не стільки розвитку подій, скільки репрезентацією образної сфери головних героїв та провідної ідеї фільму про поєднання двох Світів, двох початків — чоловічого і жіночого, прагнення людства до життя, Миру, Любові. Другий розділ можна було б назвати «жіночим»

за його суттю, на відміну від першого — «чоловічого». Сцена лікування Молодшого пройнята текстами ворожіння, переливами звуків дзвоників, в електронну партитуру замовляння та шаманства вписані жіночі автентичні фонемі, шепіт, уривки голосінь, коліскової, бриніння дрімби. Епізод знайомства героїв супроводжується тембрами «східних інструментів», невловимого, космогонічного термінвоксу, що нагадає людський голос. Сцена нарікання Молодшого Мамаєм та сцена Кохання наповнені музичними інтонаціями Степу.

Третій розділ — сцена свята врожаю, єдина, яку побудовано за принципом контрастності, на прямому акторському плані, із сюжетними діалогами в реальному часі фільму. Однак цементує й пов'язує її з епічною драматургією всієї кінокартини музичне оформлення розділу, яке поєднує сакральне, ритуальне й побутове.

Четвертий розділ постає віддзеркаленням першого, має складну структуру та побудований на «ефекті згортання» сюжетних ліній. Музичний текст бере навантаження вербального та стає ознакою двох етнічних культур — яскравим прикладом оригінального підходу стали епізоди діалогу Мамає та Умай (парубок «висловлюється» українською, а жінка «татарською» в жанрі традиційного награвання). Родина, пошук смислу життя (народження козака Мамає, створення кобзи). В одному з самих найпомітніших епізодів — сцені Весілля — ідентифікація образів народжується з полістилістичного й поліфонічного спілкування традиційної весільної музики обох народів. Сні головних героїв — один з яскравих музичних епізодів електронного озвучення фільму. Хисткість візуальних образів перетворюється на хисткість електронних звуків. Герой назавжди забуває, ким він був і звідкіля родом. Той молодший брат-козак загинув, але народжується нова постать: спочатку він обирає Кохання, яке зветься Умай, — і в музиці одразу виникають тюркські мотиви («ожіночений» тембр флейти); потім він обирає свою нову сутність — це Мамає. Усе, що зберегла пам'ять (материнський спів-плач, уламки чоловічого співу як символу мужності), виливається у звуки кобзи, лірницькі награвання — у новий образ самотнього й водночас зворушливо спокійного Козака Мамає, який у думках і помислах українців уособлював силу духу, незламність волі, чиє зображення набуло значення оберегу — охоронця добробуту та мирного життя простої людини.

Концепція кінотвору надала композиторові безмежну можливість використання автентичного мелосу як у «технологічній» обробці, так і в створенні «етномови» звукового простору, який пронизує то жорстке, інколи підкреслено синтетичне електронне звучання, то ледве вловиме підсвідоме передчуття будь-якого звуку: «...весь світ — матеріал для музики... Яка різниця, якого

звук походження? Таємниця — у їх поєднанні» (Е. Артем'єв) [2, с. 170]. Технологія обробки звуку створює умови для участі комп'ютера в реалізації авторського задуму під час безпосереднього виконання. Комп'ютер не тільки стає складовою інсталяції на рівні відеоряду, але й активно вступає в імпровізаційний діалог з акустичними інструментами, голосом, візуальною грою. Саме під час роботи над музичним текстом фільму композитор зробила спеціальні звукові інваріанти майбутніх звуко-знаків кіно-партитури: «Наші партитури — це безліч графіків і малюнків на нотних станах, які потім збиралися воедино, для чого писалися спеціальні комп'ютерні програми поєднання між собою цих звукових, епічних, етнічних та інших мотивів. І мені видається, що вдалося створити музику, яка має відношення до загальнолюдської душі. Ця музика всім зрозуміла і дуже гармонійна, оскільки народжується вона з пісень вітру, з колискових наспівів матерів усіх народів» [1, с. 118 119].

Фільм «Мамай» має множинну жанрову прагматику тексту. Він може розглядатися і як кінотвір, і як музичний перформанс, і як філософське оповідання. «Тексти в нашому фільмі — це уламки Вавилонської вежі, а краса окремих картинок, відношення гармонії між ними — інтуїтивний пошук тієї мега-мови, якою люди спілкувалися до того, як ними оволоділа амбітна ідея стати вище за Бога. Працюючи над «Мамаєм», ми прагнули почути голос один одного, голос предків...» [1, с. 118].

Символічності та знаковості набуває все, що характеризує обрані образи: герої епічного оповідання, вербальний текст у процесі відтворення за кадром і в кадрі, манера спілкування, природа, тварини, одяг, їжа, зброя, споруди, середовище тощо. Візуальний та музичний тексти постають як два світи, що стали основою діалектичного світосприйняття образної сфери кінофільму.

Запропоновані аналітичні твердження щодо визначення особливостей музичної драматургії та специфіки реконструкції фольклорного тексту на прикладі музики А. Загайкевич до кінотвору «Мамай» дозволили дійти таких висновків:

- музичний текст цементує драматургію візуального тексту, а фольклорний текст став невід'ємною складовою музичного тексту;
- музичну драматургію фільму побудовано за принципами автентичності, програмності, полістилістичності та тривимірності;
- реконструкція фольклорного тексту базується на трьох рівнях — вербальному, музичному та візуальному.
- музична драматургія фільму дає множинну жанрову прагматику тексту, який може розглядатися і як кінотвір, і як

музичний перформанс, і як філософське оповідання; а за значенням авторів фільму — як «кіно-дума».

Музика до кінотвору «Мамай» була першою роботою А. Загайкевич над фольклорним текстом як складовою музичної електронної композиції. Це стало поштовхом для нових музичних акустично-електронних проєктів, серед яких: триптих «Тікати, дихати, мовчати» (2006), інсталяція «Мавка, або «Ще не вмерла Україна»» і «SUD/EST» (2009), «NORD/OUEST» (2010), «Mithe IV: K.S.» (2011).

У перспективах подальшого дослідження реконструкції фольклорного тексту — створення аналітичного методу вивчення специфіки інтерпретування фольклорного тексту в композиторській творчості. Системний аналіз інтертекстуальних зв'язків сучасного авторського твору з текстом усної традиції уможливить визначити комплекс засобів побудови, смислоутворення та семантичного навантаження в процесі формування авторської концепції та елементів етнмови композитора.

Список літератури

1. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, статті / І. Б. Зубавіна // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — ФЕНІКС, 2007. — 296 с.: іл.
2. Ракунова І. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. / И. Н. Ракунова, — К.: Феникс, 2010. — 208 с.: ил.

Надійшла до редакції 17.04.2012 р.