

## ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ КІНОМУЗИКИ У ФІЛЬМІ «МАМАЙ»

У статті йдеться про драматургічну функцію музики в кіно. На прикладі кінофільму «Мамай» (режисер О. Санін, композитор А. Загайкевич) виявлені основні драматургічні функції, які виконує музика в даній кінокартині. Для чіткого визначення драматургічних функцій музики в «Мамаї», її роль розглянута в окремих категоріях, що базуються на наукових дослідженнях польського музикознавця З. Лісси. Проаналізовані сцени фільму класифіковані за принципом драматургічних функцій кіно музики у них.

*Ключові слова:* кіно, кіномузика, драматургічні функції.

The article deals with sufficiently influential function of music in the cinema. Dramaturgical function based on the example of the motion picture «Mamay» (director Oles Sanin, composer Alla Zagaykevich) by analyzing the scenes, the basic dramaturgical functions in the film's music are revealed. For the precise determination of the dramaturgical functions of music in «Mamay», its role is examined in the separate categories based on the research of the Polish musicologist S. Lissa. Thus, the represented scenes of the film are distributed in them in accordance with that dramaturgical function of film's music, which it in itself contains.

*Key words:* movie, music of cinema, dramaturgical functions, «Mamay».

Існує багато літератури, присвяченої музиці кіно (О. Дворниченко [5], Б. Кац [6], Н. Колеснікова [12], З. Лісса [10], Е. Фрід [14] та ін.). Що стосується української кіномузики та вітчизняних дослідників у сфері кіномузики, то кількість публікацій достатньо невелика – назовемо, зокрема, наукові розвідки музикознавців В. Давиденко [3], О. Литвинової [11], Г. Фількевич [13]. Деяких проблем кіномузики в аспекті синтезу мистецтв у кіно торкається В. Демещенко [4], але у даному разі підхід до аналізу музики в кіно здійснюється автором методом узагальнення думок режисерів кіно та кінокритиків. У роботах В. Демещенко уявлення про кіно-синтез мистецтв виглядає, в першу чергу, як синтез *театру та кіно*. Праці науковця не відповідають повною мірою запитам кінознавців та музикознавців з проблем кіномузики (та музики в кіно).

Особливо недостатньо уваги дослідники приділяють проблемі драматургічних функцій музики в кіно – в той час, як вона є суттєвою складовою загальної тканини кінокартини й виконує одну з найголовніших функцій у побудові кінотвору. Кіномузика поєднує та узагальнює епізоди фільму, використовуючи, з одного боку, особливості музичної мови (лаконізм та стислість, наскрізний рух, відповідно руху кінозображення), а з іншого боку, користуючись синтаксисом монтажної мови.

Метою даної публікації є демонстрація на прикладі українського фільму «Мамай» тієї важливої ролі, яку виконує музика у побудові кінополотна за допомогою своїх драматургічних функцій.

З режисерської точки зору про фільм «Мамай» йдеться у статті-інтерв'ю з режисером Олесем Саніним [2]; про музику до фільму у цьому ж журналі розповідає композитор кінокартини – Алла Загайкевич [9]. Але цілісної роботи, в якій

докладно були б проаналізовані драматургічні функції музики у «Мамаї», не існує. Виняток становить стаття «Електронні функції музики у фільмі “Мамай”» [1] автора даної публікації, присвячена використанню суто електронної музики. Аналіз драматургічних функцій кіномузики в «Мамаї» зроблено вперше.

У кінофільмі «Мамай» дуже виразно представлені основні принципи взаємодії художніх структур – музичної та кінематографічної. Цей кіновитвір є деякою мірою новаторським, досить складним, багатозначним для сприйняття і характеризує тип, який визначають як «фільм-у-собі». Режисер картини інтуїтивно намагається відтворити образ Мамає у своєрідному пошуку, спираючись на згадки про нього в багатьох легендах. Таким чином, цей образ у фільмі стає здебільше трансформованим автором, але виконаний він у контексті історичних подій XVII століття, пов'язаних у сюжеті з двома ворогуючими народами, з викраденням кримськотатарського тотему – «Співочої колиски» – українськими козаками у татар. Сама ідея відобразити стародавню легенду за допомогою найновіших кінотехнологій повністю поєдналася з поглядами композитора щодо використання фольклору в сполученні із електронними засобами.

До розгортання сюжету в фільмі застосований художній метод, що поєднує декілька не пов'язаних між собою самостійних епізодів в єдиний потік подій. Власне, символіка у фільмі стає тим поєднуючим елементом, що дає змогу глядачеві орієнтуватись в оповідних лініях, застосовувати асоціативне мислення.

Музика у фільмі «Мамай» звучить досить часто, майже у кожному епізоді кінокартини. Її фольклорний дух стає не тільки доповнюючим елементом, що відтворює атмосферу давнішого часу, не тільки одним з експресивно діючих засобів, який розкриває найглибші переживання, а й основним елементом, що пов'язує всю багатопланову драматургію цього фільму в єдине ціле. Загальна звукова палітра складається як з авторської музики, так і з автентичного фольклору. Озвучуючи фільм, Алла Загайкевич намагалась поєднати різноманітну «орнаментику» двох різних культур – української й татарської. Ця відмінність полягає насамперед у фольклорній традиції жанрової специфіки. Татарському народу в основному притаманна інструментальна музика, а українському – вокальна, тому в фільмі композиторка, можна сказати, навмисно підбрала зразки танцювальної кримськотатарської музики та переважно вокальної української, підкресливши відмінність національних традицій.

Щоб чітко визначити драматургічні функції музики в «Мамаї», розглянемо її роль, звернувшись до класифікації, наведеної у фундаментальній праці З. Лісси «Естетика кіномузики» [9]:

- музика як представлення візуального простору;
- музика як представлення історичного часу;
- музика як засіб вираження переживань, що інформує про емоційний стан сприйняття героя;
- музика як коментар у фільмі;

Музика як представлення візуального простору в кінофільмі «Мамай» яскраво репрезентована одразу на початку фільму – в пролозі. На екрані – чергування кадрів, у котрих наводяться історичні згадки про Мамає – малюнки із зображенням героя, гра на кобзі; крізь темряву ми бачимо тіні коней, а також наприкінці

бачимо саме колиску, з якої чути плач дитини. Звучить симфонічна авторська музика, в яку вкраплюються окремі елементи народних фольклорних (українських і кримськотатарських) пісень та звучання кобзи. У драматичному характері музики виявляються інтонації плачу. Ідеєю А. Загайкевич було «більш-менш паритетно поєднати традицію української мелодики та східної. Адже те, про що йдеться у фільмі – це трагедія обох народів» [4, 21].

«Історична довідка» з прологу плавно переходить у наступну сцену – «Катакомби». В цих двох початкових розділах музика виконує роль драматургічного контрапункту і специфічно відображує зміст фільму, «передбачає» його сюжет, допомагає глядачу ширше і конкретніше зрозуміти відображену на екрані дію. Головним носієм просторового та емоційного змісту є безперервна звукова картина. В сцені «Катакомби» показано невідому працю козаків, де крізь символічні звуки – поскрипування, дихання, шипіння – лунають страхотливі голоси нібито зі світу померлих. Метафорично-стверджуючий трагедійний характер музики, образів героїв та візуальна композиція епізоду в цілому створює атмосферу не початку, а завершення фільму.

Третій приклад аналогічної функції виявляється у сцені «шаманства». Головним завданням композитора було утворити простір сну-чаклування, спільний як для українського парубка, так і для татарської сільської чаклунки. Безперервне звучання ритуальних перкусійних інструментів та голосіння вводить глядача у гіпнотичний стан. Сцені «шаманства» передують чергова сцена, пов'язана із тотемом татарського народу «Співочою колискою», богинею Умай. Звучить тема «Співочої колиски» – єдиний лейтмотив у фільмі. На перетинанні кадрів ці дві сцени візуально й тембрально поєднуються спільним звучанням дзвіночків.

Також до цієї категорії можна віднести сцену «снів». Татарська маленька дівчинка, її мама-чаклунка та український парубок поринають у спільні степові сни, де шумить море, степові трави, доносяться відгомони народних інструментів. На екрані майже не зрозуміло, що саме відбувається, в якому часі знаходяться герої, куди потрапляють, для чого роблять якісь дивні речі. Режисер використовує таку символіку: риба, око, колодязь, вода та ін. Саме через музичний простір чути, що герої вже знаходяться в нереальному вимірі. Насамперед, правдоподібність відчуття іншого світу створене повністю електронним звучанням.

Іншу, ілюстративну функцію, виконує звукове оформлення в епізоді втечі козаків з татарської неволі. Воно не привносить у дію змістове наповнення зображуваного, а дуже вишукано й ефектно відтворює галоп коней, підкреслений шумовими ефектами. На початку цієї сцени звуки ударних інструментів перетинаються зі звуками екранної дії, але в кінці саме музичне полотно бере на себе усі повноваження – в цей момент ми більше не чуємо ані бігу коней, ані шуму повітря, тільки відбивання ритмів барабанів. Складність епізодів цієї сцени полягає в передачі всіх темпо-ритмічних змін, що відбуваються у кадрі: рух коней з козаками-вершниками та молодшого брата «пішого-пішаниці», динаміка камери, монтажу, але при цьому темп звучання перкусійних інструментів залишається незмінним. З'єднання такого візуального та музично-ілюстративного ритмічного руху діє на глядача як напружене марення уві сні і створює враження, що кіногерої в прагненні бігти залишилися на одному місці.

Музика як представлення історичного легендарного часу в кінокартині відображується через використання фольклорних тем. З одного боку, їх звучання спрямоване для показу часу, в якому відбуваються події фільму (щоб викликати у глядача відповідні асоціації). З іншого – у своїй естетиці «Мамай» не є суто фольклорним фільмом, він виходить за рамки історичного часу, репрезентує певний авторський узагальнено-епічний світ кінокартини. Така якість фільму вимагала особливого використання фольклору. Мова тут швидше йде про реконструкцію, згадування, аніж про цитування чогось відомого, існуючого. У декількох епізодах музика стає помічницею в ідентифікації двох різних етнічних культур (наприклад, виступаючи як засіб висловлювання в діалогах головних героїв картини). У сцені «Сварка» замість слів ми чуємо тільки музику, що дуже виразно ілюструє характер передбачуваної мови. Парубок Мамай «розмовляє» українською музикою, а дівчина Назли – татарською; таким чином символічно передається різниця між двома культурами, а також між двома розуміннями світу – чоловічим та жіночим. Музично-мовна суперечка стає комічною саме завдяки такій незвичайній синхронізованій вертикалі – вимов слів, який заповнюється музикою. Перелякана збентежена жінка, що хвилюється за свою дитину, нападає з криком на парубка, який не уявляє, що саме він накоїв – все це бездоганно відтворено музикою без слів. Такий ілюстративний ефект – рідкісна річ у художньому фільмі, адже загалом «надмірна», чітка синхронізація більш притаманна мультиплікації, а в більшості фільмів для додання комізму. В основному в таких випадках музикою підкреслюються рухи кіногероїв.

Інший приклад у фільмі – сцена весілля, де кожен з молодят «поліфонічно» чує *свою* пісню.

Сфера уявних психологічних переживань в кінокартині підпорядковує усі інші елементи цілого. Ці стани виражаються на екрані рядом рухів – жестами, мімікою, плачем, зітханнями, сміхом, манерою рухатися, інтонацією голосу і т.п. Музика може перенести структуру цих рухів на свої звукові структури і за цим принципом передавати психологічні переживання: радість, смуток, будь-який настрій, стан внутрішнього спокою, гармонії, пристрасті. Упродовж розвитку сюжету в фільмі, за допомогою музики, розкривається динаміка зміни у психологічному стані героїв. Головні герої фільму – Мамай та Назли – від сцени знайомства поринають у кохання, вони майже не розмовляють, їх короткий діалог супроводжується ліричною інструментальною кримськотатарською народною музичною темою. В момент зіткнення двох поглядів (очі в очі) чужорідний фрагмент, який впроваджується в цю тему, музично підкреслює несподівану реакцію Назли на погляд Мамаю. У діалозі Назли з подругою невелика музична тема передає схвильований відчай головної героїні. У вже згаданій сцені сварки Назли «розмовляє» татарською музикою, а Мамай – українською, музичні теми відображають характер розмови, настроїв героїв.

У характеристиці музики як коментарю важко чітко визначити, де закінчується емоційний коментар і починається філософський – моральна оцінка, критичний погляд, іронічний підтекст. Велика кількість часу в фільмі віддана деталізації певного предмету у різноманітних ракурсах. У цьому випадку за допомогою музики розкривається прихований позакадровий зміст. Музична тема, таким чином, виконує роль драматургічного контрапункту. В фіналі фільму

звучить та сама музика, що і в сцені «Катакомби», але на екрані – «молитви багатьох народів». В останніх кадрах на першому плані показано самотню вагітну головну героїню з оголеним животом, яка знаходиться серед усіх, хто молиться на порожній, висохлій, потрісканій, майже мертвій землі. Цього разу музичний матеріал сконцентрований на кримськотатарській пісні, що визначає національну атмосферу. Музика виступає як коментар, висновок, завершує коло, дійшовши до того, з чого все починалось.

Таким чином, у більшості сцен фільму музика виступає як представлення візуального простору (пролог, «катакомби», «шаманство», «сни», «втеча») та як особливе представлення історичного часу (використання фольклорних тем на протязі всієї картини). Музика як засіб вираження переживань (інформація про сприйняття героя) представлена тільки в сценах, які стосуються головних героїв фільму – Мамає і Назли («сварка», «діалог з подругою»). Коментаторська функція музики в фільмі виявляється в останній сцені «молитви багатьох народів». Музика зі сцени «катакомби», де за рахунок екранної дії вона виступала як представлення зображувального простору, в кінці фільму трансформується в іншу якість та в новому поєднанні стає коментарем.

По суті, музика в кінокартині «Мамай» не лише виконує свої традиційні функції – вона стала основним чинником, на який спирається вся драматургія фільму. Саме таким і був задум режисера Олеся Саніна – використати у своїй «кіно-думі» суто музичну драматургію українського епічного фольклору як основу кінодраматургії. У творчому союзі з талановитою Аллою Загайкевич йому це вдалося сповна.

### *Література*

1. Архангородська А. «Функції електронної музики у кінофільмі «Мамай» / Анастасія Архангородська // «Часопис» НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2009. – № 2 (3). – С. 95-98.
2. Войтенко В. «О. Санін «Хто боїться Мамає» / В. Войтенко // Національний портал Кіно-Коло [Електр. ресурс]. Режим доступу: <http://www.kinokolo.ua/articles/71/>
3. Давиденко В. Особливе використання конкретної музики в українському поетичному кіно. Л. Грабовський, Ю. Ілленко / В. Давиденко // Київське музикознавство: зб. наук. статей. – К., 2000. – Вип. 5. – С. 55-58.
4. Демещенко В. Кіно як синтез мистецтв: звук і музика...: монографія / Віолета Демещенко. – К. : НАКККіМ, 2012. – 334 с.
5. Дворниченко О. Гармония фильма / О. Дворниченко. – М.: Искусство, 1982. – 200 с.
6. Кац Б. Простые истины киномузыки / Б. Кац. – Л. : Советский композитор, 1988. – 232 с.
7. Колокол Д. Сучасна електроакустика в постатях Лейбл Erstwhile / Д. Колокол // Гуркіт – 2007. №1. – С. 41 – 59.
8. Колокол Д. «Алла Загайкевич» / Д. Колокол // Гуркіт. – 2007. – № 1. – С. 16 -25.
9. Конопчук Н. «Алла Загайкевич: «Кіно дає змогу...» / Н. Конопчук // Кіно-Коло. – 2002. – № 15. – С. 6-27.
10. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970 – 495 с.
11. Литвинова О. Музыка стає зримою / О. Литвинова // Музыка. – 1988. – № 6. – С. 5.
12. Петров А. Диалог о киномузыке / А. Петров, Н. Колесникова. – М. : Искусство, 1982. – 176 с.
13. Фількевич Г. З історії кіномузики на Україні / Г. Фількевич // Музыка. – 1979. – № 1. – С. 31.
14. Фрид Э. Музыка в советском кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967. – 200 с.