



Бреславець Г. М.

викладач кафедри українського народного співу та музичного фольклору,
Харківської державної академії культури

ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕКСТ У ТВОРЧОСТІ АЛЛИ ЗАГАЙКЕВИЧ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ ДО ФІЛЬМУ «МАМАЙ»)

Анотація. В статті розглядаються актуальні питання взаємодії традиційного і авангардного, авторської інтерпретації та синтезу усної традиції (фольклорного тексту) з сучасною електронною музикою у творчості Алли Загайкевич на прикладі музики до фільму «Мамай» (реж. О.Санін, 2003).

Ключові слова: фольклорний текст, текст-код, гіпертекст, авторська концепція.

Аннотация. Бреславец Г.Н. Фольклорный текст в творчестве Аллы Загайкевич (на примере музыки к фильму «Мамай»). В статье рассматриваются актуальные вопросы взаимодействия традиционного и авангардного, авторской интерпретации и синтеза устной традиции (фольклорного текста) с современной электронной музыкой в творчестве Аллы Загайкевич на примере музыки к фильму «Мамай» (реж. О.Санин, 2003).

Ключевые слова: фольклорный текст, текст-код, гипертекст, авторская концепция.

Annotation. Folk text in Alla Zagaykevich's works (on the example of the soundtracks to the film «Mamay (Nobody)»): here actual questions concerning the interaction of traditional and avant-garde, author's interpretation and synthesis of oral tradition (folk text) with modern electro-music in Alla Zagaykevich's works are considered on the example of the soundtracks to the film «Mamay (Nobody)» (director O. Sanin, 2003).

Key words: folk text, text-code, hypertext, author's conception.

Надійшла до редакції 29.03.2011

© Бреславець Г.М., 2011

Актуальність розгляду проблеми інтерпретації фольклорного тексту в авторській концепції сьогодні безперечна. Пошуки знаходження свого власного стилю та мови композиторами скрізь осягнення усної традиції набуває нового змісту. Пропонуємо розглядати дану проблематику через загальну теорію тексту, відповідно якої твір може розглядатися як текст, авторська концепція твору або авторський стиль як гіпертекст, інтертекст, де складові таких текстів набувають чинності текстів-кодів. Починаючи з другої половини ХХ століття в постструктуралістській філософії поняття тексту в загальній теорії тексту, інтертексту і інтертекстуальності увійшло в термінологічний апарат і стало провідним напрямком філософських досліджень в роботах таких філософів як Р.Барт, М.Бахтін, Ж. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж.Деріда, У.Еко, Ю.Крістева, Ж.Лакан, С.Левченко, Ю.Лотман, М.Фуко та ін.. Дискусії на теми тексту зробили «текст» центральним поняттям філософії. Теорія тексту стала ознакою другої половини ХХ століття, а текст - одним з ключових понять гуманітарної культури. Визначення категорії тексту відбулося не тільки на суто лінгвістичному рівні, а і на культурологічному та музикознавчому рівнях. Тепер текст виступає як новий об'єкт, який став результатом наукових здвигів та перевтілень старих категорій. Визначення усної традиції, або «фольклорного тексту» як категорії в загальній теорії тексту стала однією з провідних тем як вітчизняних філософії, філології, лінгвістики, так і етномузикології та фольклористики. Текст є смислоутворюючим феноменом культури, має знакову природу, зрозуміти яку можна за допомогою «створених текстів і текстів, які творяться» (за М.М. Бахтіним), та є об'єктом розуміння людини як соціуму і носія духовного; а культура - це «складно будований текст, який розпадається на ієрархію «текстів у текстах» і створює складні переплетіння текстів» (за Ю.М. Лотманом). В кожному з цих напрямів текст вивчається як основа художнього, музичного та фольклорного творів.

Метою статті є визначити специфіку інтерпретації фольклорного тексту в творчості Алли Загайкевич скрізь призму текстуальної теорії на прикладі музики, створеної для кінотвору «Мамай».

Результати дослідження. Питання фольклорного твору як тексту в аспекті розвитку теорії тексту сьогодні набуває певного ступеню розробленості і потребує багатомірного музикознавчого, етномузикологічного і фольклористичного аналізу. В вітчизняному музикознавстві, етномузикології досить розповсюджено і має багато значень поняття музичного твору як тексту – це дослідження І. Пясковського, В. Москаленка, О. Котляревської, О. Балакірової, О. Мурзіної. З розвитком фольклористики в працях А. Іваницького, С. Грици, О. Бриціної обґрунтовано поняття фольклорного твору як тексту.

На сьогодні є актуальним розгляд специфіки музичної інтерпретації фольклорного тексту в композиторській творчості з позиції вивчення категорії тексту як носія смислу, інтертексту

– як смислоутворення авторської концепції, інтертекстуальності – як процесу визначення взаємовідносин фольклорної традиції і авторського задуму. В сучасних умовах **інтерактивного** простору, його інформаційного навантаження, процес осягнення глибинних зв'язків часу постає на рівні смислових значень будь-яких універсалій. У даному випадку такою універсалією стає фольклорний текст і його **інтерактивна** роль у смислоутворенні індивідуальної авторської концепції.

Розглядання же фольклорного матеріалу в музиці з позиції категорії тексту до візуального ряду кінотвору пропонується вперше.

Сьогодні «візуальна культура виступає ... як осягнення світу, ... сама по собі генерує безліч паперно-образів які, завдяки синтезуючому способу побудови, є основою метахудожнього мислення.» [1, с.15]

Фільм «Мамай» має множинну жанрову прагматику тексту. Він може розглядатися і як кінотвір, і як музичний перформанс, і як філософське оповідання. З точки зору теорії тексту розглядання його (фільму) авторської концепції і драматургії, кіно-партитура уявляє собою **гіпертекст**, в якому на одному рівні діють і спілкуються **два головних тексти: візуальний і музичний**. Обидва тексти мають спільну автентичну природу. Це і автентичність форми та змісту за вибором сюжету – народний епос український (дума «Про втечу трьох братів з турецької неволі») і кримсько-татарський («Пісня дєрвіша про трьох доблесних мамлюків»), і автентичний підхід щодо вибору засобів виразності (автентичний солоспів, автентичний музичний інструментарій, автентичні звуки життя). «Тексти в нашому фільмі — є уламки Вавілонської башти, 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...» [3, с. 118].

Символічності та знаковості набуває все, що характеризує обрані образи: герої епічного оповідання, вербальний текст в процесі відтворення за кадром і в кадрі, манера спілкування, природа, тварини, одяг, їжа, зброя, споруди, середовище тощо. Це перекликається з концепцією XVIII ст. «трьох світів» Г.С. Сковороди – макрокосму, мікрокосму та світу символів (Біблії), який поєднує перші два світи. Візуальний та музичний тексти виступають як **два світи**, що стали основою діалектичного світосприйняття образної сфери кінофільму:

*«Це пісня Дикого Степу
де суворі вітри простягаються над Нічийною
Землею,
прокладаючи неспокойну границю між
Сходом та Заходом, між Європою та Азією,
між кочівниками та землеробами,
де протягом довгих століть два світи:
Християнський та Ісламський
вимушені були зітхуватись у смертельному
танці вогню та крові...
Два світи, Козацький і Татарський, Християнський
і Мусульманський...»*

*Два світи, розділені вірою та мечем...
Два світи, з'єднані сонцем, вітром та дощем...
Два світи, споріднені та розірвані легендою...
Прислухайтесь до шепоту вітру і ви почуєте
дві пісні – два різних перекази однієї й тієї ж
легенди...*

легенди Співочої Золотої Коліски».

Епіграф фільму стає тим першим текстом-кодом, завдяки якому потім дешифруються всі сюжетні, драматургічні, символічні лінії, які переплітаються в інтерактивнім кінопросторі. «Саме (далеко не християнська) Любов, яка притягає, об'єднує, будує, і Ворожнеча, яка відштовхує, роз'єднує і руйнує, є головними дійовими силами, якщо не особами, цього фільму» [2]. Співпраця над музичною частиною режисера фільму Олесь Саніна і композитора Алли Загайкевич, їх одностайне захоплення концепцією кінотвору породило головну стратегію створення двох світів, двох культур, двох етносів: «... послідовності слів поступово прагнуть до перетворення в чистий ритм, інтонацію. ... Ми прагнули до того, щоб на слух сприймалася сутнісна відмінність двох культур, мелодика звучання двох різних мов. Одна з них — дуже музична, пластична, з великою кількістю голосних — українська. Інша — жорстка ритмічна мова кримських татар, що має свою особливу структурну основу і мелодіку, — тюркська. У цій мові більше приголосних звуків, вона припускає чіткіший виклад думки, володіє експресивнішою енергетикою. Сміслові навантаження слів у фільмі мінімізовані — текст практично нічого не пояснює, а тому фактично зайвий. Він лише доповнює музичний ряд, живописність зображення, вивірену композицію кадру», - так уособлює синтез візуального і музичного текстів режисер О. Санін [3, с. 118]., який сам належить до цеху кобзарських традицій, виготовляє та грає на багатьох традиційних народних інструментах, а кінотвір присвятив двом вчителям – Леоніду Осиці та кобзарю Миколі Буднику – ще один зв'язок двох світів, двох епох.

Концепція кінотвору надала композитору безмежної можливості використання автентичного мелосу як в «технологічній» обробці, так і в створенні «етномови» звукового простору, який пронизає то жорстке, підчас підкреслено синтетичне електронне звучання, то едва вловиме підсвідоме передчуття будь-якого звуку. К цьому процесу підходить вислів російського композитора Е. Артем'єва про відношення до звуку в електронній музиці: «... весь світ – матеріал для музики ... Яка різниця, якого звук походження? Таємниця – в їх поєднанні» [4, с. 170].

У створенні музики до кінофільмів А. Загайкевич вже мала досвід в таких кінокартинах як «Сховок» (1990), «Тисмениця» (1993), потім – «Олігарх» (2004), «Second-Hand» (2004), «Ілюзія існування» (2005). Але музика до кінотвору «Мамай» стала першою роботою над фольклорним текстом як складовою музичної електронної композиції (паралельно в той же час композитор почала працювати над триптихом «Тікати, дихати, мовчати...», де друга частина стала також електронно-фольклорною інсталяцією). Це не просто

відповідь на завдання режисера, або зацікавленість процесом інтерпретації фольклорного матеріалу для обраного історико-епічного сюжету за сценарієм фільму. А. Загайкевич ніби відчуває усну традицію на рівні підсвідомості, тому що багато років присвятила фольклорно-дослідницькій роботі (зокрема, 1986-1998 рр.) як збирач-фольклорист та виконавиця народних пісень у складі гурту «Древо» (НМАУ ім. П. Чайковського, кер. Є. Єфремов).

Технологія обробки звуку створює умови повноправної участі комп'ютера в реалізації авторського задуму в безпосередньо час виконання. Комп'ютер не тільки стає складовою інсталяції на рівні відеоряду, але й активно вступає в імпровізаційний діалог з акустичними інструментами, голосом, візуальною грою. Основний інструмент композитора, яким вона користується для створення електронних партій – програма SuperCollider. Також А. Загайкевич часто використовує гранульований і морфінговий синтез і генератори шуму. Працює композитор виключно з власними семплами – як правило, це нестандартні прийоми гри на інструментах або екзотичні інструменти і голоси. Саме при роботі 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 і 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 всіх народів» [3, с. 118-119]. Зрозуміло, що прагнення створити «кінодуму» призвело до використання музичної драматургії епічного фольклору як основи для кінодраматургії за допомогою новаторської ексклюзивної звукової партитури.

Музичний текст цементує драматургію візуального тексту. Фольклорний текст є невід'ємною складовою музичного тексту. Інтерпретація усної традиції репрезентує декілька підходів щодо використання фольклорного матеріалу в музичній тканині. По-перше, композитор обрала для себе путь побудови звукової тканини за допомогою використання власно створених семпліюваних тембрів на основі етнічних фонем, інтонаційних структур – праїнтонанцій (секундові сполучення, мелодійні конструкції висхідних терцій, які притаманні усній традиції, зокрема інтонації плачу, колискової). По-друге, обрана стилістика фольклорного тексту допомагає чітко розподілити функціонально різні образні сфери. Так українські образи висвітлюються співочою та інструментальною традицією (голоси учасників фольклорного гурту «Древо», синтезовані звуки поліської труби, кобзи, ліри, дрімби та ударних), кримсько-татарські образи – інструментальною «східною» традицією (музика для ударних інструментів, що записана композиторкою у

своєрідному співавторстві з ансамблем «Арс нова»).

Гіпертекст кінотвору залучає велику мережу інтертекстуальних спілкувань текстів. Полістилістика діалогів підкреслюється нашаруванням звукової палітри академічної музики (симфонічна музика у виконанні ансамблю солістів «Київської камерати» звучить впродовж практично всього фільму, але особливо чітко прослуховується в пролозі та фіналі кінотвору), електроніки, фольклору та реального звуку в кадрі. Час, простір і рух – саме така трьохмірність характерна для драматургії творів А. Загайкевич. Кожний текст може рухатися в заданому автором напрямку, в свій час та розташуватися у просторі таким чином, що лінії текстів будуть перехрещуватися, йти один за одним, протистояти, але ніколи перешкоджати один одному. Ця драматургічна триада тримає на собі композиційне навантаження та забезпечує інтерактивне спілкування текстів. Музичний текст бере навантаження вербального та стає ознакою двох етнічних культур – яскравим прикладом оригінального підходу стали епізоди діалогу Мамає і Умай (парубок «висловлюється» українською, а жінка «татарською» в жанрі традиційного награвання), епізод знахарства (в електронну партитуру замовляння та шаманства вписані жіночі автентичні фонемі, шепіт, уривки голосінь, колискової, бриніння дрімби) та в сцені весілля (ідентифікація образів народжується з полістилістичного і поліфонічного спілкування традиційної весільної музики обох народів). Сні головних героїв – один з яскравих музичних епізодів електронного озвучення фільму. «Сплетіння візуальної та музичної ритміки створює особливий сновидний ефект, ефект такого безконечного руху, який збігається з нерухомістю, ефект нерухомого первинного процесу» [2]. Хибкість візуальних образів перевтілюється в хибкість електронних звуків. Герой остаточно назавжди забуває хто він був і звідкіля родом. Той молодший брат-козак загинув – але народжується нова постать: спочатку він обирає Коханя, яке зветься Умай – і в музиці одразу з'являються тюркські мотиви (ожіночений тембр флейти); потім він обирає свою нову сутність – це Мамай. Все, що зберегла пам'ять (материнський спів-плач, уламки чоловічого співу як символу мужності), впливається в звуки кобзи, лірницькі награвання – в новий образ самотнього і водночас зворушливо спокійного Козака Мамає, який у думках і помислах українців уособлював силу духу, незламність волі, чие зображення набуло значення оберегу – охоронця добробуту та мирного життя простої людини.

Висновки. Запропоновані аналітичні висловлювання щодо визначення фольклорного тексту як складової загальної теорії тексту на прикладі творчості А. Загайкевич, зокрема музики до кінотвору «Мамає» привели до наступного:

- кінотвір має жанрову множинність текстів, сам уявляє собою гіпертекст з двома основними текстами – візуальним та музичним;
- музичний текст несе на собі головне семантичне навантаження образів через фольклорний текст;

- фольклорний текст як носій смислу та символики образів відповідає за їх ідентифікацію в драматургічній побудові через тексти-ознаки (ритуал, обряд, спілкування, образ, жанр, тембр);
- композитором запровадженні оригінальні звукопобудови, зроблені засобом семплювання вокальних, інструментальних, шумових звуків, вписаних в загальний музичний електронний ряд з використанням сучасних технологій;
- музична партитура насичена семантичним фольклорним полем на фоні електронних засобів звукоутворення, що надає можливість розглядати її як основу драматургії кінотвору – «кіно-дума».

Сучасні технології кіностворення («Мамай» зроблено у техніці 3D) надають можливості експериментувати з побудовою та часом кінотвору. На відміну від академічних музичних жанрів, музика А. Загайкевич до кінотворів набуває статусу окремого музичного новотвору, поєданого з засобами кіномови. Своєрідним продовженням роботи композитора з візуальними технологіями стали твори-інсталяції з використанням фольклорного матеріалу: на рівні автентичних співочих фонем – друга частина триптиху «Тікати, дихати, мовчати...» (2006); «SUD/EST», де автентичним текстом була обрана імпровізація на іранських народних інструментах, поєднана з сучасним музичним електронним матеріалом – музична інсталяція в рамках проекту «Чингізиди України»; інсталяції «Мавка, або Ще не вмерла Україна» (2009) з елементами вокальної фольклорної імпровізації самої А. Загайкевич. Один з останніх електронних проєктів, «NORD/OUEST» (2010), став масштабним твором-інсталяцією, основою для музичної драматургії якого стала автентична усна традиція Рівненського Полісся, як орієнтиру пошуків майбутнього скрізь невланне минуле, та електронна сутність як живий організм, «який прагне навчитись у автентики, наблизитись до неї» (з власної бесіди з автором).

У перспективах подальшого дослідження категорії тексту усної традиції як складової загальної теорії тексту – створення аналітичного методу вивчення специфіки інтерпретування фольклорного тексту в композиторській творчості. Системний аналіз з точки зору інтертекстуальних зв'язків сучасного авторського твору з текстом усної традиції надасть можливість визначити комплекс засобів побудови, смислоутворення та семантичного навантаження в процесі формування авторської концепції та елементів етномови композитора.

Література:

1. Алфьорова З. І. Візуальні коди сучасності [Текст] З.І. Алфьорова, // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (21-22 грудня 2006 року). – Х.: П.П.Якубенко, 2006 – 336 с.
2. Брюховецька О. Мамай / Кіно-Театр: мережений журнал. – 2003, №4 // http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_magazine.
3. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постагі [Текст] І.Б. Зубавіна, / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – ФЕНІКС, 2007. – 296 с.: іл.
4. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. [Текст] И.Н. Ракунова, – К.: Феникс, 2010 – 208 с.: ил.