

## МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФИЛЬМА «БЕЛАРУСЬ НА КРЕСТЕ ВЕКОВ»

Смирнова И. А.

кандидат искусствоведения, доцент,  
заведующий кафедрой искусства эстрады

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)

Современное документальное кино Беларуси характеризуется не только освоением новых технологий, диапазон которых поистине невероятен, но и поиском новых средств выразительности, выраженных в синтетических формах киноискусства. Это связано с тем, что новые звуковые и изобразительные приемы, обусловленные возможностями революционной кинотехники, оказывают влияние на формирование двух главных сфер документального видеофильма (звуковую и зрительную), благодаря чему он становится могучим орудием фиксации визуальной и аудиальной палитры мира. В этой связи сложные полиморфные структуры, которые ранее были доступны только лишь «большому кино», сегодня стали прочно занимать свое место в документальном киноискусстве.

Принципиально новым направлением в белорусской кинодокументалистике явился документально-игровой фильм В.Шевелевича «Беларусь на кресте веков» (производство РУП «Белорусский видеоцентр», Betacam SP, 53 мин., язык бел./рус., звук. Аудио-моно., цвет., 2000 г. Сцен. С. Тарасов и В. Шевелевич, реж. В. Шевелевич, опер. Л. Каберник и В. Васиневский, комп. Л. Симакович, звук. В. Головницкий. Сказитель – Ф. Воронецкий). В белорусском документальном кино Виктор Шевелевич одним из первых начал разрабатывать тему духовного возрождения нации, связанную с сохранением на экране исторической памяти белорусов. Этой теме посвящен созданный им телевизионный цикл фильмов «По дорогам “Слова о полку Игореве”», «К вам, современники мои», «Прийди и виждь», «Западня для зубра». Об этом он говорит и в фильме «Беларусь на кресте веков», который стал органическим продолжением ранее созданного им цикла.

В фильме «Беларусь на кресте веков» режисер использует возможности документального видеокино для воссоздания масштабного исторического полотна, в котором находит свое образное воплощение первое тысячелетие истории белорусского народа: дохристианский период, Полоцкое и Туровское княжества, становление раннего христианства, Великое княжество Литовское.

Масштаб охватываемых событий и временная дистанция дают В. Шевелевичу возможность эпического измерения истории давно минувших дней. Однако для режиссера не менее важны и исторические личности, духовное и этическое значение их деяний, их вклад в развитие белорусского государства, влияние их поступков на судьбы народов. Именно поэтому в пределы смыслового поля картины автор вводит выдающихся личностей того времени: Рогнеду, св. Ефросинью Полоцкую, Всеслава Чародея, Кирилла Туровского, Миндовга, Гедимины, Владислава Ягайло, Витовта.

Многоракурсное художественное воплощение культурно-исторического прошлого белорусского народа реализуется В. Шевелевичем в эпико-драматической композиции фильма. По своей содержательной направленности и композиционной структуре этот фильм можно соотнести с жанром *кинобылины*, где органично взаимодействуют эпическая повествовательность с драматическим развитием сюжета, где тема защиты Родины закономерно слита с образами выдающихся исторических деятелей Беларуси.

Согласно былинному жанру, основным конструктивным принципом, цементирующим началом в фильме является повествование героя-сказителя (как внутрикадровое, так и закадровое) с хронологически последовательным порядком

изложения событий (в фильме присутствует обобщенный сказитель – актер Ф. Воронецкий, который, меняя исторические костюмы, представляет разные исторические эпохи). Драматургическая направленность композиции имеет сквозную, крещендирующую линию развития сюжета, осуществлению которой способствует принцип «конфликтно-волновой» драматургии. Начинаясь с «Повести минувших лет» (рассказа сказителя о приходе и расселении славян на белорусских землях), фильм заканчивается одним из самых драматичных эпизодов в истории Беларуси – знаменитой Грюнвальдской битвой 1410 года (постановочный игровой эпизод – исторический театр на натуре).

Важнейшим средством художественной выразительности становится полифоническое взаимодействие звукозрительных «голосов» фильма, каждый из которых, в отведенной ему «зоне свободы», самобытными средствами выразительности реализует драматургическую концепцию режиссера. Один из главных приемов художественного моделирования исторического прошлого Беларуси включает в себя «троичность» повествования.

Так, *изобразительный ряд* содержит: 1) документальный иконографический материал, 2) постановочные эпизоды (драматические и хореографические), 3) ассоциативно-образный, символично-метафорический ряд-подтекст как авторское отражение событий.

*Вербальный ряд* включает: 1) документальные, аутентичные тексты св. Ефросиньи Полоцкой, Кирилла Туровского, 2) внутрикадровые театрализованные диалоги, 3) фольклорно-былинные повествования «сказителя».

*Музыкально-звуковой ряд*: 1) реально-бытовые шумы и звуки, 2) пространственно-акустическую «звукопись», 3) изобразительную и тематическую эмоционально-выразительную музыку.

Совмещение разных сюжетно-временных пластов, сочетание событийности и авторского осмысления событий, элементов действенных и повествовательных, а также новые формы кинематографического синтеза – документалистика и постановочно-игровые эпизоды, театральность, иконография и балет (фольклорный театр «Госціца»), дискретное визуально-ассоциативное клиповое построение и неторопливая повествовательная былинность – все это является стилистическим своеобразием фильма. В рамках целого возникает полиморфная, полиритмическая стилевая лексика, многоярусная композиция с единой линией драматургического развития, основывающаяся на контрастных переключениях из одной образно-стилистической сферы в другую. Главной идеей фильма является призыв против братоубийственных войн, звучащий остро актуальным публицистическим пафосом.

Одно из главных мест в создании художественного образа фильма принадлежит музыке. Введение звукомызыкальных образов в художественную ткань картины умножает смысловую многозначность аудиовизуального пространства. Композитор Л. Симакович и звукорежиссер В. Головницкий, используя синтезатор для создания новых звучаний, необычных, не встречающихся в природе тембровых сочетаний, создают в фоносфере картины сложно дифференцированную музыкально-шумовую партитуру и особый интонационный слой художественно-образного мышления. Благодаря применению эффектов реверберации, акустического «эха», одновременного сведения музыкальных партий с фонически преобразованными реальными шумами, в картине воссоздается особая акустическая среда, где общая звуко-музыкальная образность становится пространственно объемной. Это способствует созданию эффекта временной отдаленности, эпической дистанции событий давно минувших дней.

Двойной эпико-драматический модус воплощения замысла режиссера обуславливает музыкальную драматургию фильма. На уровне целостной музыкальной композиционно-драматургической концепции композитор Л. Симакович развивает

метод сопоставления музыкально-образных начал: акустически-изобразительного и эмоционально-выразительного, эпически-повествовательного и драматически-действенного.

Так, дохристианский период иллюстрируется композитором авангардными средствами музыкальной выразительности – акустически-изобразительной зыбкой звукописью с сонорной экспрессией. В органическом синтезе с шумами (множественностью отзвуков, возникающих как бы из единого праистока) музыка Л. Симакович создает диапазон выразительности, подчеркивающий атмосферу мира древних языческих игрищ. Пастушьи танцевальные наигрыши в жанрово-бытовых сценах картины («старажытны беларускі кірмаш» – Беларусь на перекрестке торговых дорог) звучат как образно-смысловые музыкальные реминисценции, стилизация под старину, звуковая эмблема времени. Былинность, эпическая повествовательность также находят свое отражение в музыке. Интонации былинно-фантастического сказа присутствуют в выразительной закадровой речи «фагота» (эпизод толкования вещего сна Гедимина). Скупой декламацией, вступая в контакт с вещуном, «фагот» как бы ведет с ним закадровый диалог, представляясь таинственным «персонажем» общения. Таким образом, в приеме вербализации инструментального сопровождения воплощается идея образной конкретизации сюжета.

Образный контраст с музыкально-повествовательной иллюстративностью создают эпизоды, раскрывающие трагические страницы истории Беларуси. Так, захват Полоцка князем Владимиром и личная драма полоцкой княжны Рогнеды с последующим принятием ею христианства интерпретируются композитором как два противоборствующих музыкально-образных начала. После разнузданной стихии кровавой языческой бойни за кадром в фоносфере картины звучит благородно-сдержанная кантилена – «Богородице, Дева, радуйся» как признак глубинного переживания в сфере духовного чувствования Рогнеды.

Образ могучего князя Всеслава Брючиславича, прозванного Чародеем («то он туром оборачивался, то волком»), решается композитором в единстве его противостояния опустошительным вражеским вторжениям на белорусские земли. Музыкальная панорама – колокольный набат, поддержанный мощью «органной» фактуры (на экране пламя пожаров) – концентрирует идею драматичности истории Беларуси. В динамическом сопряжении с ней эпически сурово разворачивается музыкальный образ князя Всеслава – образ грозной силы, воина-освободителя, создателя первого белорусского государства – земли Полоцкой.

Величие и красота внутреннего мира св. Ефросиньи Полоцкой – просветительницы, «небесной заступницы Беларуси» – раскрываются духовно-поэтическим, ламентозным характером музыки Л. Симакович (в единстве с закадровым текстом из «Жития» Ефросиньи Полоцкой). Музыкальными средствами создается образ, исполненный душевного благородства и нравственной чистоты.

Масштабная панорама битвы под Грюнвальдом является драматургической кульминацией фильма. Этот эпизод – пример сложного контрапунктического построения, основанного на синтезе всех «голосов» экранной выразительности. В звуковой сфере картины возникают органичное соединение, сплав музыки и шумов, где музыка поглощается натиском реально-бытовых шумов разгорающегося сражения. На экране – крупным планом – битва под Грюнвальдом (игровой эпизод на натуре).

Одним из важнейших драматургических приемов, связанных с раскрытием идеи и символизацией содержания фильма, является музыкально-поэтический эпиграф-арка – песня Л. Симакович и Б. Жанчака в закадровом исполнении Л. Симакович. В ней как в образной квинтэссенции концентрируется основная идея и смысловое содержание фильма – «Чакае родны край, калі нарэшце вольным стане».

Таким образом, драматургия, как родовой признак аудиовизуального экранного искусства, как форма и способ диалектического движения явилась основой экранного

синтеза, объединяя в единое целое все структурные элементы кинопроизведения. Музыка Л. Симакович стала неотъемлемой частью драматургической концепции режиссера В. Шевелевича, активно содействуя драматургическому развитию фильма, реализуя принцип сюжетной многоплановости и сквозную, крещендирующую линию развития сюжета.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ