

Конева Мария Николаевна

АВТОРСКАЯ МУЗЫКА В РОССИЙСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

Актуальным, спорным аспектом даже среди профессионалов является присутствие композитора в современном документальном фильме. Связано это с тем, что авторы фильмов, преследуя цель абсолютизации реальности, стараются оградить запечатленную на камеру действительность от какого-либо влияния извне. Этот факт представляет проблему современного художественно-документального кино, в частности, ставит вопрос присутствия в нем авторской музыки как важного драматургического элемента.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/24.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. II. С. 106-109. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

11. Скутнев А. В. Институт благочинного в системе управления Русской Православной церкви в пореформенную эпоху // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8). Ч. II. С. 180-182.
12. Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1885 года. Изд-е 6-е, пересмотр. и доп. СПб.: Изд-во Н. С. Таганцева, 1889. 796 с.
13. Устав о предупреждении и пресечении преступлений. СПб., 1876. 72 с.
14. Устав уголовного судопроизводства // Судебные уставы 20 ноября 1864 года, с изложением рассуждений, на коих они основаны. СПб., 1866. Ч. 2. 504 с.
15. Центральный государственный архив Самарской области (ЦГАСО). Ф. 32. Оп. 1.
16. ЦГАСО. Ф. 32. Оп. 6.
17. ЦГАСО. Ф. 208. Оп. 1.
18. Якунин В. Н. История Самарской епархии. Тольятти, 2011. 623 с.

**INTERACTION OF CHURCH AND STATE IN MATTERS OF MISSIONARY WORK AND PROTECTION
OF ORTHODOXY AT THE END OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY
(BY THE MATERIAL OF SAMARA EPARCHY)**

Kokarev Maksim Sergeevich

*SS Cyril and Methodius Theological Institute of Post-Graduate Students
maxim.kokarev.1980@mail.ru*

The article is devoted to the problem of interaction between church and secular authorities in the sphere of missionary work and the protection of Orthodox faith in the last decade before confessional freedom giving. The paper attempts to analyze the effectiveness of eparchy authorities' address to administrative and police methods under the conditions of changing social-political situation in the country. In addition, the work reveals internal contradictions of eparchy authorities in relation to religious matters.

Key words and phrases: missionary work; spiritual consistory; confessional "table" (sort of affairs); ruling eparchy; Samara District Court; split; sectarianism; regional history of Church; Middle-Volga region.

УДК 791.43/45

Искусствоведение

Актуальным, спорным аспектом даже среди профессионалов является присутствие композитора в современном документальном фильме. Связано это с тем, что авторы фильмов, преследуя цель абсолютизации реальности, стараются оградить запечатленную на камеру действительность от какого-либо влияния извне. Этот факт представляет проблему современного художественно-документального кино, в частности, ставит вопрос присутствия в нем авторской музыки как важного драматургического элемента.

Ключевые слова и фразы: композитор; авторская музыка; документальный фильм; художественный образ; музыкальная драматургия; звуковое решение.

Конева Мария Николаевна

*Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения
79213341988@yandex.ru*

АВТОРСКАЯ МУЗЫКА В РОССИЙСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ®

Позиция большинства современных режиссеров-документалистов относительно присутствия авторской музыки в документальных произведениях зачастую сводится к ее упразднению. Таким образом, очевидным обстоятельством является невысокая художественная ценность современных произведений документального кинематографа, в которых все больше демонстрируются сухие, очевидные факты, а звуку отводится, в лучшем случае, иллюстративная роль. Музыка в контексте современного документального фильма все чаще используется как элемент, скрывающий монтажные огрехи, либо же как сопроводительный элемент звукового фона, которыми выступают заимствованные, из уже ранее созданных, музыкальные произведения. Создатели картин, как правило, отдают предпочтение таким музыкальным темам, которые органично вписываются в звуковое пространство фильма, более или менее удачно играя роль музыкальных «обоев». Такой факт использования музыкального материала авторы оправдывают возможностью предотвращения подмены реального образа вымышленным, иначе говоря, искусственно созданным. Истоки подобного заблуждения кроются в недостаточном количестве библиографических материалов, посвященных звуковой реализации художественного образа в документальном кинематографе, в т.ч. посредством музыкального решения фильма.

Эстетическому значению киномузыки посвящено много научных и теоретических работ, затрагивающих главным образом игровой кинематограф и, в лучшем случае, вскользь упоминающих значение авторской музыки в документальном киноискусстве. Связано это с сущностью документального фильма, напрямую

подчиненной реальным событиям и героям. Отличие музыки, используемой в документальном кино, от музыки игрового фильма говорит само за себя. «Этот реальный мир имеет свои реальные акустические корреляты» [1, с. 366] – и далее: «Задачи, выполняемые в данном случае музыкой, скромнее, чем в других киножанрах, ибо от нее требуется лишь одно: чтобы она протекала синхронно с изображением. Это отнюдь не означает, что здесь у нее только эта одна функция; ибо в принципе и в документальном фильме могут быть применены музыкально-кинематографические методы, принятые в других киножанрах» [Там же, с. 367].

В подтверждение этих слов в мировой практике существует множество работ, где грамотная работа композитора не только не снижала эффект достоверности, но и наиболее глубоко погружала зрителей в интерпретируемую автором реальность. Вспомним такие работы, как кинотрилогия Годфри Реджио «Каци» (1983 г.) («Койянискаци», «Повакаци», «Накойкаци») с музыкой известного композитора-минималиста Ф. Гласса, которая является не только главным конструктивным элементом всех частей, но выполняет функцию глобализации режиссерской идеи. Аналогичным примером может служить музыка, написанная Гансом Эйслером к документальному фильму Рене «Ночь и туман» (1955 г.), которая наделяет военные трагические кадры гротесковой красотой, тем самым подчеркивая ужас аккуратного и педантичного режима, присущего нацизму минувшего века.

Очевидно, что композитор, как соавтор не только игрового, но и документального фильма, способен с помощью музыкальной мысли конкретизировать режиссерский замысел, а также придать форму экранному произведению. На первый взгляд кажется, что возможности музыкальной драматургии наиболее ярко раскрывают себя в игровом фильме, в котором экранное событие рождается благодаря творческой постановке заранее прописанного режиссерского сценария с четко обозначенной в нем позицией музыки. Однако роль авторской музыки в контексте документального кинематографа еще более многогранна: появляясь в звуковом решении неигрового фильма, она добавляет доподлинной реальности субъективного, авторского взгляда, выраженного главным образом художественным языком.

Современный российский документальный кинематограф в настоящее время находится в поиске своего языка выразительности, и поэтому разговор о присутствии композитора как полноправного участника процесса оказывается как нельзя кстати. В качестве материала для анализа автор статьи выбрал современные кинопроизведения, созданные на Санкт-Петербургской студии документальных фильмов, в которых благодаря работе тандема режиссер-композитор документальные кадры обрели эмоционально-авторскую окраску, а киномузыкальные темы стали сами предметом документальности.

Примечательна работа молодого, начинающего реж. Э. Бартенева «Яптик-Хэсе» (комп. А. Орлов, 2006 г.), где авторская музыка становится не только конструктивным элементом звукового решения, но и задает вектор сюжетного развития фильма. Режиссер запечатлел на камеру не отдельных героев, а целый коренной народ Севера, живущий вдали от цивилизации, в единой гармонии с окружающей природой, главное и основное занятие которых – оленеводство. Автор намеренно провел съемки не в суровых условиях зимы, а продемонстрировал летние кадры Ямала, тем самым переключив внимание от стереотипов зрительского восприятия к созерцанию жизни практически отдельной планеты. Э. Бартенев становится негласным наблюдателем, который вычленяет и заостряет внимание зрителей на отдельных «изюминках» быта этого народа.

Именно музыка привносит в фильм, построенный как документальная этнографическая зарисовка, концептуальный смысл, внутреннее, пусть и ложное, ощущение динамики. Причем работа композитора в фильме не ограничивалась созданием музыкальных тем, но и более того, А. Орлов сэмплировал отдельные звучания с различными реальными звуками, в том числе с мотивами детской ненецкой песенки и мелодией, распространенной в фольклоре как эпическое сказание под названием «сюдбабц». Такой подход к созданию музыкальной партитуры в фильме благотворно сказался на лаконичном звуковом решении картины, в котором минимально использованы «чистовые» синхронные звуки. Речевого пласта в картине как такового нет. Режиссер «разговаривает» со зрителем буквально с помощью языка музыки. Чистовой звук в картине является не просто звучащим событием документальности, а служит лишь элементом в построении своеобразной звуковой аппликации на материале музыки, созданной композитором.

Достойна внимания также работа композитора А. Суротдинова в фильме «Когда я выиграю миллион» (реж. А. Драницына, звукореж. А. Дударев, 2008 г.). Документальная съемка умело срежиссированной истории молодого бизнесмена Димона в процессе монтажа, под влиянием авторских музыкальных тем в совокупности с закадровым комментарием, обретает форму комедийной сказки, в которой скрывается острый социальный конфликт. Сюжет картины достаточно незамысловат: герой фильма – Димон, узнав о том, что на Алтае собираются открыть в ближайшее время «российский Лас-Вегас», решает начать собственный бизнес. Он покупает игровой автомат и везёт его в Алтайский край. По пути главный герой останавливается в деревнях, приучая местных жителей к азарту со всеми его финансовыми последствиями. Деревенские жители рассказывают, что бы они делали, если бы выиграли миллион. С одной стороны, мы видим историю о молодом человеке, который решает не отставать от жизни и открывает свой собственный бизнес. С другой стороны, автор поднимает вопрос, почему люди стремятся к «халявному» богатству, даже если этот путь наивен и абсурден.

В этой картине музыка композитора Андрей Суротдинова во многом определила жанр фильма и очертила его художественные границы. Музыка то является идентификатором редкого для документалистики жанра как такового, то соперничает с главным героем: от радужных планов и желаний разбогатеть до угрызений совести Димона и неоправдавшейся надежды от бизнеса. Музыкальная драматургия фильма закольцована и состоит из вариативного проведения двух основных тем («тема сказки», «тема Димона»), звучащих то в мажоре, то в миноре, в зависимости от душевного состояния главного героя.

Более подробно структуру музыкальной драматургии можно представить в следующем виде.

1. «Тема сказки». Завязка сюжета. Появляется на начальных титрах.
2. «Тема Димона». Проведение на пути к первой деревне.
3. «Тема Димона». Проведение на пути ко второй деревне.
4. «Тема сказки». Звучит в эпизоде сна Димона. В совокупности со звоном бесконечно сыплющихся монет трактуется как тема сказочного богатства.
 - «Тема Димона», но уже в минорном исполнении, символизирует внутреннюю борьбу совести и желания разбогатеть.
 - «Тема Димона», в вариативном, минорном исполнении. Голос совести становится громче.
 - «Тема Димона», в совокупности со звуковыми фактурами дождя и грома подчеркивает угрызения совести.
 - «Тема Димона» в финале картины, звучит трагично на фоне добровольного разрушения злосчастного игрового автомата – неоправдавшейся надежды.
 - «Тема сказки», завершает круг повествования. Тем самым ставит, с одной стороны, точку в истории с Димоном, с другой – является красной строкой для новых, не менее «сказочных» историй.

Таким образом, музыка, взаимодействующая с эмоциями главного героя, берет на себя роль иронической доминанты всего фильма.

Творчество состоявшегося режиссера А. Киселева, также трудящегося на Петербургской студии документальных фильмов, представляет немалый интерес по работе автора с композитором. Заслуживает внимания работа востребованного в документалистике композитора А. Зубарева в фильме «Полное погружение» (реж. А. Киселев, звукореж. А. Дударев, 2005 г.). Здесь авторская музыка во многом отражает режиссерский взгляд на необычное, пленительное, забавное и одновременно опасное хобби ветерана афганской войны Михаила, который находит утешение в суетном мире на собственноручно созданной им подводной лодке. Характер окружающего мира передан звукорежиссером насыщенными городскими фоно-шумовыми фактурами, а первое знакомство с главным героем подчеркнуто буквально вытекающей из автомобильного клаксона музыкальной темой. Причем фактура музыки и закадровый комментарий, произносимый режиссером, не стилизованы друг под друга, как это нередко бывает в современной документалистике, а скорее наоборот, образуют два смысловых плана: один из которых – «текст», созданный словом, а другой – «подтекст», реализованный музыкой.

В фильме достаточно много подводных съемок, синхронные звуки которых минимизированы и замешаны в авторские музыкальные темы. Работа композитора в этой картине стилизована под порой фантастические звучания, реализованные виртуальными инструментами. Каждое погружение под воду ассоциируется с внутренним миром главного героя именно благодаря музыке, индивидуальному и конкретному стилю ее написания. Музыкальная тема подчеркивает то таинственность, то приключенческий характер увлечения, то опасность неизведанного подводного мира. Этот пример наглядно демонстрирует, что присутствие композитора на этапе «постпродакшн» документального фильма способно продемонстрировать взаимосвязь языка киномузыки с режиссерской концепцией и в результате сформировать произведение киномузыки, ставшее документальным свидетельством личности и характера главного героя.

Очевидно, что присутствие композитора в современном документальном фильме не только творчески насыщает его звуковое решение, но и предоставляет возможность эмоционально обогатить документальные кадры. Художественные возможности авторской музыки, созданной специально для конкретного кинособытия, несут в себе колоссальный потенциал для реализации эмоциональной атмосферы фильмов этого жанра, что, в свою очередь, расширяет творческие границы создания, существования и зрительского восприятия этого вида кинематографа. В документальном кинематографе музыка всегда должна отвечать стилю изображения. Эти задачи должным образом помогают решить способы современной обработки звука: эффект эха, эффект состаривания звуковой фонограммы и множество других. Более того, современное общество стало воспринимать музыку все больше в записанной форме, посредством медиасреды. Этот факт важно учитывать при работе режиссера и звукорежиссера с композитором, который должен не только мастерски выполнить художественную задачу по реализации музыкального решения в фильме, но и принять во внимание, что его работа в документальном кино станет одним из документальных событий.

Композитор А. Петров справедливо заметил: «Кино еще очень молодое искусство, оно все в становлении и поисках, поэтому нашупывание разных путей, приемов представляется мне необходимым, а возможности к такому поиску – неограниченными. Поиски могут быть разными. Музыка может ошеломить, удивить, обратить на себя внимание. Но, наверное, гораздо важнее, если она будет в состоянии потрясти или растрогать. Зритель не унесет с собой необыкновенные звучания и эффекты, покинув зал. А несколько тактов прстой, задушевной мелодии запомнятся!..» [3, с. 173].

Список литературы

1. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Изд-во «Музыка», 1970. 497 с.
2. Моторина И. Е. Искусство как феномен культуры в условиях становления информационного общества // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2007. № 7 (7). Ч. II. С. 116-120.
3. Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. М., 1982. 175 с.
4. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
5. Разлогов К. Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. 158 с.
6. Франк Г. Я. Звукорежиссура факта: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2007. 60 с.

AUTHOR'S MUSIC IN THE RUSSIAN DOCUMENTARY

Koneva Mariya Nikolaevna

*St. Petersburg State University of Film and Television
79213341988@yandex.ru*

The presence of the composer in the modern documentary is a topical, controversial aspect even among professionals. This is due to the fact that the authors of films, pursuing the aim of reality absolutization, try to protect camera depicted reality from any outside influence. It is a problem of modern feature films and documentaries, in particular, it raises the question of the presence of author's music in them as an important dramaturgic element.

Key words and phrases: composer; author's music; documentary; artistic image; musical dramaturgy; sound solution.

УДК 93/94

Исторические науки и археология

В статье рассмотрены некоторые аспекты социально-экономического и культурного развития закрытых административно-территориальных образований (ЗАТО) Урала в 1990-е годы. Автор описывает наиболее значимые изменения, произошедшие в жизни горожан, и отмечает, что в условиях экономических реформ и социально-политических трансформаций российского общества закрытые атомные города, теснейшим образом связанные с военно-промышленным комплексом, столкнулись с такими проблемами как, например, неустойчивость функционирования градообразующих предприятий, снижение уровня благосостояния большинства жителей, повышение уровня безработицы.

Ключевые слова и фразы: закрытые административно-территориальные образования (ЗАТО); закрытый атомный город; Лесной; Новоуральск; Озерск; Снежинск; Трехгорный.

Константинова Альфия Гумаровна

*Технологический институт (филиал) Национального исследовательского ядерного университета «Московский инженерно-физический институт», г. Лесной
alfjasharafullina@rambler.ru*

**ЗАКРЫТЫЕ ГОРОДА УРАЛА В ПЕРИОД СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ
ТРАНСФОРМАЦИЙ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА В 1990-Е ГОДЫ[©]**

В 1990-е годы произошли значительные изменения в жизни закрытых городов. Законом Российской Федерации «О закрытом административно-территориальном образовании» (ЗАТО), принятым в 1992 г., впервые открыто признавалось существование подобных поселений, был определен их правовой статус, особенности функционирования в административно-территориальной структуре страны. К категории ЗАТО было отнесено 47 населенных пунктов, в пределах которых располагались промышленные предприятия по разработке, изготовлению, хранению и утилизации оружия массового поражения, переработке радиоактивных материалов, военные и иные объекты, для которых был установлен особый режим безопасного функционирования и охраны государственной тайны, включающий специальные условия проживания граждан [16].

Из десяти закрытых городов бывшего Министерства среднего машиностроения (ныне Государственная корпорация по атомной энергии «Росатом») пять находится на Урале. В Челябинской области расположено три таких города: Озерск (Челябинск-65), Трехгорный (Златоуст-36) и Снежинск (Челябинск-70); в Свердловской области – два: Новоуральск (Свердловск-44) и Лесной (Свердловск-45).

Изучение такого объекта как закрытый атомный город значительно углубляет научные представления о реализации политики модернизации на микроуровне, позволяя проанализировать механизмы распространения и адаптации инноваций, своеобразие восприятия городским социумом данных процессов [2, с. 373]. Следует отметить, что различные аспекты развития закрытых городов были рассмотрены в трудах таких авторов как В. В. Алексеев, Е. Т. Артемов, А. Э. Бедель, В. Н. Кузнецов, Н. В. Мельникова, В. Н. Новоселов, В. А. Тихонов, В. С. Толстикова и ряда других исследователей [1; 3; 8; 11; 15; 19; 20], однако, проблема развития закрытых городов Урала в 1990-е годы изучена крайне фрагментарно.

В рассматриваемый период закрытые города, теснейшим образом связанные с военно-промышленным комплексом, столкнулись со множеством проблем. Резкое сокращение финансовых возможностей государства и ассигнований на оборонные научно-исследовательские и опытно-конструкторские работы обусловило неустойчивость функционирования градообразующих предприятий закрытых городов. Поспешно объявленная конверсия стала дополнительным элементом нестабильности и дезорганизации, поскольку не была обеспечена продуманными программами реструктуризации и развития гражданского производства. Даже