

DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-249-257

УДК 791.43/.45

ББК 85.374(2)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Ю. В. Михеева
г. Москва, Россия

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ФИЛЬМА

Аннотация: Начиная со второй половины 1980-х гг. в России происходит возрождение интереса к отечественному духовному наследию, выразившееся в публикациях философско-религиозной литературы, концертных исполнениях и звукозаписи шедевров русской духовной музыки, находившихся под цензурным запретом в советское время. Тема духовных поисков отразилась и в российском кинематографе конца XX – начала XXI вв., когда на экран вышло множество фильмов на религиозную тему, отличающихся, однако, разным художественным качеством. В то же время линия духовности в киноискусстве прослеживается и в «доперестроечном» периоде и связывается прежде всего с такими представителями авторского кинематографа, как Андрей Тарковский, Александр Сокуров, Константин Лопушанский и др. В современном российском кинематографе это направление режиссуры находит продолжение, но зачастую требует более внимательного рассмотрения, поскольку линия духовных поисков автора может скрываться внутри довольно сложных функционально-смысловых отношений звука и изображения, включаться в полисемантическую драматургическую структуру фильма, сюжет которого зачастую не имеет прямого отношения к духовно-религиозной тематике. В статье на примере нескольких фильмов рассматриваются различные способы и смыслы введения духовной музыки в драматургическую структуру современной кинокартины, а также значение технической обработки звукозаписи музыки, в том числе сознательного искажения звучания в фонограмме фильма.

Ключевые слова: российское духовное наследие, духовная музыка в кино, авторский кинематограф, кинодраматургия, звуковое решение фильма.

Информация об авторе: Юлия Всеволодовна Михеева — доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: julmikheeva@gmail.com

Дата поступления статьи: 03.06.2019

Дата публикации: 28.03.2020

Для цитирования: Михеева Ю. В. Духовная музыка в драматургической структуре современного российского фильма // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 249–257. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-249-257

В середине-конце 1980-х гг. в России произошел заметный и знаменательный рост интереса к философско-религиозному наследию, связанному с открытием, а точнее, с возвращением великих, но вычеркнутых из людской памяти в советское время

имен Сергея Булгакова, Павла Флоренского, Николая Бердяева, Василия Розанова, Ивана Ильина... В это же время происходит и возрождение русской духовной музыки, которая включается в концертные программы, выходят записи этих произведений на грампластинках, позднее — на компакт-дисках. Во многом атмосфера поиска истины в утраченном и вновь обретенном прошлом повлияла и на киноискусство, где увлеченность этой темой стала отражением страстного желания людей в смутное «время перемен» найти твердую почву под ногами. Названия фильмов конца 1980-х – начала 1990-х гг. говорят сами за себя: «Отче наш» (реж. Б. Ермолаев, 1989), «Мать Иисуса» (реж. К. Худяков, 1990), «Господи, услыши молитву мою» (реж. Н. Бондарчук, 1991), «Третий Рим» (реж. В. Карпец, 1991), «Ангел Жатвы» (реж. В. Карпец, 1992), «В начале было Слово» (реж. Ю. Соломин, 1993), «Житие Александра Невского» (реж. Г. Кузнецов, 1991), «Время собирать камни» (реж. С. Вехов, 1993). Многие фильмы, сюжет которых далек от религиозной тематики, упоминают имя Господа всеу («Пусть я умру, Господи», «Твоя воля, Господи»...). Отдельной темой стала история трагической гибели российской императорской семьи: «Искупительная жертва» (реж. А. Иванов, 1992), «Великая княгиня Елисавета» (реж. Л. Киселева, 1993), «Сонм белых княжон» (реж. Н. Обухович, 1992) [6]...

Среди современных российских режиссеров, неуклонно следующих по пути нравственно-духовных поисков в киноискусстве, можно выделить прежде всего Константина Лопушанского. Несмотря на то что во время учебы на Высших режиссерских курсах Лопушанский числился в мастерской Эмиля Лотяну, духовным учителем своим он неоднократно называл Андрея Тарковского. Когда Лопушанский говорит, что «воспитан в концепции Тарковского» [3, с. 170], он имеет в виду не только приверженность полной аутентичности (тотальному авторству) создаваемого произведения, но и высоко-духовную направленность всего творчества. Рассказывая о своих встречах с Тарковским, Константин Лопушанский всегда подчеркивает моменты, навсегда оставшиеся в его памяти как жизненные и творческие ориентиры: «Он всегда возвращался к тому, что в традициях религиозных философов называл Абсолютом. Мировоззрение, которое отказывается выходить за рамки реальности, ему казалось ограниченным и убогим» [3, с. 177].

Уже в первых картинах режиссера (еще недалеко ушедшего от «жизни в музыкальном искусстве» выпускника Казанской консерватории и аспирантуры консерватории Ленинградской) — таких, как «Письма мертвого человека», 1986; «Посетитель музея», 1989, и др. — музыка играла не просто важную, но формообразующую роль: «Музыка для меня особенно важна в период созревания замысла, по сути, из нее у меня рождаются образы будущего фильма <...>. Слушая те или иные музыкальные произведения, темы, я “ловлю” зрительные образы, осмысливаю их. Так постепенно возникает некая изобразительная схема будущего фильма, а я пытаюсь ее расшифровать» [3, с. 14].

Однако и в более поздних картинах уже зрелого мастера нашли отражение некоторые высказанные им в конце 1980-х основные принципы, определяющие место и роль музыки в драматургии фильма, например: «Музыка мне особенно важна для выявления основной точки — точки катарсиса фильма» [3, с. 15]. И в этом отношении особенно значимы финалы фильмов Лопушанского — не только с точки зрения звукового решения, но и для установления духовного смысла фильма. Так, на протяжении сюжетного действия «Русской симфонии» (1994) глухой, темный рокот закадрового звука периодически «высветляется» православным песнопением, а в финале уход главного

героя в веригах по белому снегу в неведомую даль происходит под «Великое славословие» болгарского композитора Апостола Николаева-Струмского.

В 2000-х гг., в условиях уже другого времени, воплощение темы духовных поисков человека можно найти в игровых фильмах очень разных жанрово-стилевых направлений: в исторической драме («Поп», реж. В. Хотиненко, 2010; «Царь», реж. П. Лунгин, 2009), притче («Остров», реж. П. Лунгин, 2006; «Чудо», реж. А. Прошкин, 2009) и даже фантастической трагикомедии («Монах и бес», реж. Н. Досталь, 2016). Находит свое место эта тема и в телесериалах («Раскол», реж. Н. Досталь, 2011). И практически в каждой из этих картин режиссеры чувствуют потребность в обращении к духовной музыке в качестве очень значимого, а иногда смыслообразующего элемента звукозрительного образа и драматургии фильма.

Помимо традиционного применения как необходимой звуковой (внутрикадровой) составляющей пространства храма или закадрового авторского комментария соответствующего сюжета, духовная музыка порой включается в фильмы, не связанные напрямую с религиозно-философской тематикой, как элемент многослойных смысловых структур. Духовную музыку (например, православные песнопения) можно услышать в сложных контрапунктических аудиовизуальных конструкциях, где изображение (сюжет, образ персонажа, художественное решение кадра) может смыслово и стилистически противоречить содержанию и выразительным характеристикам музыки; в фонограмме звучание может специально «искажаться» через наложение диссонантных или стилистически контрастных звуков авторской музыки, создание «дефектов» звукозаписи (так называемый «глитч»). Такие звукозрительные противоречия могут интерпретироваться как выражение ощущения разлада или даже распада гармонии теоцентристского мировоззрения, сложности существования человека в современном мире, наполненного разного рода проблемами и трагедиями, человеческим отчуждением и растерянностью, которые кинематограф пытается правдиво отразить.

Эту «тревогу о человеке» можно было наблюдать уже в творчестве Андрея Тарковского. Так, в фильме «Сталкер» (1979) музыка финала 9 Симфонии Л. ван Бетховена, написанная на слова оды Ф. Шиллера «К радости», искусственно искажается в фонограмме наложением звуков проезжающего поезда, и не просто искажается, но поглощается, подавляется ими — тем самым метафорически выражается ощущение нашествия грубо-механистической силы современной цивилизации. В «Ностальгии» (1983) авторская «тревога о человеке» переходит фактически в крик души, когда на экране мы видим сцену самосожжения главного героя Доменико (взбравшегося для этого на конную статую Марка Аврелия на римской площади Капитолия) опять же под внутрикадровые звуки хорового финала бетховенской 9-й Симфонии: «Freude, schöner Götterfunken» («Радость, прекрасная Божья искра»), однако магнитофонная пленка с записью музыки как бы «зажевывается», долго нормально не воспроизводится. Но самое главное, идея немецких романтиков о грядущем объединении миллионов, о всеобщей гармонии «разбивается» в кадре о лица разобщенно стоящих на площади людей, равнодушно наблюдающих за происходящим. Как пишет исследователь звука фильмов Тарковского Н. Кононенко, «“Миллионы” на площади продолжают безучастно смотреть на обгорающее тело. Ностальгия географическая уступает место ностальгии по утерянной архаической духовности “начала мира”» [2, с. 86].

Тенденцию осмысления современного состояния общества и сознания человека через особенности введения в драматургическую структуру фильма музыки духовно-нравственного, в том числе религиозного содержания можно найти и в отечественном кинематографе 2000-х гг. В картине Кирилла Серебренникова «Юрьев день» (2008) этот

аспект режиссуры можно рассматривать и в плане авторского переосмысления «канона Тарковского»: на экране происходит довольно своеобразный диалог с его художественными константами (элементами *канона*). Дом, огонь, вода, зеркало — эти полисемантические образы художественного мира Тарковского переводятся режиссером Серебренниковым в элементы «эстетики безобразного», демифологизируются. Если целью творческих усилий Тарковского было восхождение к Свету, то путь героини фильма «Юрьев день» к *просветлению* лежит через нисхождение в земной ад (созданный самими же людьми) и искание истины в низинах человеческого существования.

Оперная певица, звезда международного масштаба с говорящим именем Любовь — талантливая, красивая и небедная женщина — приезжает вместе с сыном Андреем (снова знаковое имя!) на свою малую родину с «ностальгическими целями». Как и фильм Тарковского «Ностальгия», «Юрьев день» начинается со звуков музыки Джузеппе Верди (у Тарковского хор пел «Requiem aeternam» — «Вечный покой» — из «Messa da Requiem», у Серебренникова звучит ария Леоноры «Pace, pace, mio Dio!» в исполнении Марии Каллас из оперы «La Forza del Destino» — «Сила судьбы». Названия обоих произведений, заметим, имеют символический смысл). Сын Любви, в машине которой звучала эта музыка, просит мать выключить ее и «поставить что-нибудь нормальное».

Андрей пропадает без вести во время экскурсии по местному Кремлю, и безутешная мать остается в этом Богом забытом местечке, чтобы ждать его возвращения. Дом, в котором ее приютили, больше похож на сарай. Вместо яблок, «рассыпанных» во многих кадрах фильмов Тарковского, — у Серебренникова несметное количество грязноватых луковиц на полу. Зеркало, в которое смотрится все более и более дурнеющая Любовь, — не хранящее память поколений, даже не «мутное стекло»: оно все в грязных разводах и трещинах, которые свидетельствуют только о беспросветной, убогой (с точки зрения *внешнего* благополучия) жизни ее хозяйки. Прекрасные длинные волосы Женщины Тарковского, омываемые чистой водой, у Серебренникова безжалостно выкрашиваются отвратительной желто-рыжей («самой дешевой») краской «сурик интимный», которой пользуются *все* женщины этой местности. Священник в храме — не слуга Богу, а завхоз: с калькулятором в руке деловито заказывает по мобильному телефону (рингтон — «Танец маленьких лебедей») плитку, печку для бани, сайдинг, вагонку...

Знаковое событие фильмов Тарковского — уход в молчание, невозможность говорения — есть и в «Юрьеве дне». Однако если у Тарковского Андрей Рублев *сам* принимает решение (дает обет молчания), то потеря голоса у Любви воспринимается как Божья кара в ветхозаветном духе. Личность — через молчание — не *приготавливается изнутри* к восхождению по новому пути, но *извне* стирается, полностью нивелируется, растворяется («первые станут последними»). Оперная дива, выйдя во двор из избы в накинута на голову, как *монашеское одеяние*, одеяле, взглянув на *небо*, *вдруг* теряет свой драгоценный божественный дар — голос — и падает ниц, в холодный снег, и ползет по нему с беззвучным криком отчаяния.

С этого момента постепенно начинается перерождение ее личности. *Звезда спускается* в земной ад (палата эков-туберкулезников) и начинает свое «служение» в качестве добровольной помойки, санитарки и сестры милосердия. Есть и эпизод «причастия» хлебом и картошкой одичавшей голодной толпы заключенных. Кульминация этого служения — сцена *спасения Любовью* истекающего кровью эка, порезанного сокамерниками: в кадре «Пьета» наших дней — окровавленный уголовник на руках

«матери» (несколько раз «сын» произносит слово «мама»). Как не провести здесь сравнение с финальным кадром «Соляриса» Тарковского, где мы видим аллюзию на «Возвращение блудного сына» Рембрандта. Камера Тарковского после этого поднимается ввысь, в космическую бесконечность. У Серебренникова это «вознесение» в кадре невозможно...

Тем не менее мы, безусловно, можем не только увидеть, но и услышать признаки трансцендентального направления авторского мышления. Режиссер в течение всего действия постепенно доносит до нас простую мысль: Бог не в абстрактном иномирье, но в Другом, в том ближнем, о котором говорится в Евангелии и которого *надо*, но так трудно полюбить, что в *отношении к другому* творится твоя собственная судьба. Автор говорит о необходимости *видения в Другом кого-то близкого*, не чужого тебе человека — и не в пограничной ситуации, а каждый день, в повседневности. Сначала этот «месседж» воспринимается как грубоватые сценарные «крючки»: следователь «видит» в Любви свою старую знакомую Люсю, Любовь в свою очередь «видит» то в монахе, то в уголовнике своего потерянного сына, мелькают похожие фамилии — Васильев, Васильчиков, Васильков... Однако самые психологически верные находки — в, казалось бы, проходных и малозначимых эпизодах. Например, когда Любовь вдруг видит в алкоголике, набросившемся на нее с ножом, человека. У нее исчезает страх, а у него — агрессия. Она дает ему денег и выпроваживает на улицу — и здесь, на пороге, глаза их на миг встречаются. Нет, никаких чудес не произойдет: опустившийся пьяница не станет святым, а Любовь даже пригрозит «убить», если тот вернется. Но они уже... не «чужие».

Постепенно в картине происходит и музыкальное «восхождение». В одном из эпизодов героиня, бредущая по снегу в валенках и ватнике, вдруг слышит неведомо откуда доносящиеся знакомые звуки... «Всенощного бдения» Рахманинова. (При этом начало его звучания, слышимого на общем плане, «сбивается» диссонантными закадровыми звуками авторской музыки Сергея Невского.) Постепенно все более и более явственно звучит песнопение «Благослови, душе моя, Господа», которое доносится из окна здания (внутри работает старенький телевизор), а солирует... сама героиня — *бывшая* певица Любовь Павловна. Как громом пораженная, Любовь смотрит на горящее дерево и слышит производимые *когда-то* ею же *божественные звуки*... В финале картины Люба скромно войдет в храм и присоединится к нескольким рыжеволосым женщинам, поющим нестройными голосами «Херувимскую», и будет покорно и молча внимать указаниям строгого регента (в обычной жизни — продавщицы мороженого): «Новенькая, ты слышишь, что ты поешь? Ушами слушай и душой. Слух-то у тебя есть музыкальный?» В последнем *беззвучном* кадре мы видим, что Люба действительно поет теперь душой...

Тема духовно-нравственных поисков современного человека является центральной и для еще одного значительного представителя отечественного киноискусства — Павла Лунгина. В одной из его киноработ — фильме «Дирижер» (2012) — эта тема практически полностью выстраивается на взаимодействии музыки и изображения, образуя особое драматургическое звукозрительное пространство. При этом в образно-смысловом отношении основное место в «Дирижере» занимает мотив покаяния, очень сильно заявленный в предыдущем фильме Лунгина «Остров» (2005). Но если в «Острове» мы слышим замечательную, тонкую авторскую партитуру Владимира Мартынова, написанную специально для фильма, то «Дирижер» изначально был вдохновлен музыкой оратории митрополита (в то время епископа) Илариона Алфеева «Страсти по Матфею».

Музыкальное качество оратории, премьеры которой состоялась в 2007 г. в Большом зале Московской консерватории в исполнении хора Государственной Третьяковской галереи и Большого симфонического оркестра им. П. И. Чайковского под управлением Владимира Федосеева, вызвало противоречивые отзывы. Профессиональные критики, в частности, музыкальный обозреватель газеты «Ведомости» Петр Поспелов, написали о произведении о. Илариона много негативных комментариев, в которых главная суть претензий сводилась к недвусмысленным обвинениям в неоригинальности партитуры: «Многие хоры выдержаны в стилистике православной хоровой музыки. В этой традиции автор чувствует себя органично, естественно идет за складом текста. Нередко попадаются красоты в духе Гречанинова, “Вокализ” Рахманинова заползает сам собою, приходится вспоминать и хоры из опер Мусоргского. В последней части, особенно в арии Богородицы, убеждаешься, что автор знаком с мюзиклом Эндрю Ллойда Уэббера *Jesus Christ Superstar*, а может быть, и с киномузыкой Майкла Наймана. И, везя, где пожелает, по страницам партитуры разливается дух музыки советского кино <...>, в целом ряде номеров автор напрямую переносит к себе ключевые баховские куски — не только из “Матфея”, но и из “Иоанна”. Знаменитая ария *Erbarne dich*, заимствованная процентов на 70, становится Надгробной песнью — правда, не для альты, а для тенора и сильно короче, но с такой же солирующей скрипкой» [4].

В то же время на просторах Интернета можно прочесть и много положительных, а главное, искренне написанных отзывов простых слушателей, которых музыка оратории тронула до глубины души. Но в данной статье мы вообще рассматриваем произведение Илариона Алфеева не само по себе, а в качестве *музыки фильма*, более того, в качестве музыки, ставшей отправной точкой для создания фильма, что во многом меняет отношение к ней. Некоторые отмеченные критиками «недостатки» партитуры — например, слишком явные аллюзии, практически заимствования из баховских произведений — в случае «перевода» в музыку фильма, возможно, даже идут ему на пользу, позволяя неискушенному зрителю ощутить радость узнавания знакомых интонаций.

Важно и то, что при обсуждении концепции будущего фильма Лунгин, услышав идею Алфеева о «прямом иллюстрировании» музыки в виде фресок на евангельские сюжеты в видеоряде, ответил, что «ему это не интересно» [1]. Режиссер вводит в фильм музыку, точнее, выстраивает фильм «на музыке» как звуковым образом духовного мира, который незримо сопровождает главного героя в его сложных жизненных обстоятельствах и душевных терзаниях. Как вспоминал режиссер, найденное звукозрительное решение в контексте драматургии фильма далось ему непросто: «Как вбить в полтора часа фильма два часа непрерывно идущей музыки, если мы хотели, чтобы фильм был все-таки реалистичным, чтобы люди ходили, говорили, предавали, обманывали и снова прощали друг друга? Тогда возникла эта идея, довольно смелая, что эта музыка вообще все время живет в действии, то выплывая на поверхность, когда есть реальное исполнение ее, то снова уходя внутрь ощущения главного героя. Это понятно, он дирижер, эта музыка в нем живет. Мне кажется, что эффект получился необыкновенно сильный, потому что музыка давала этой простой истории какую-то удивительную эмоциональную глубину и силу» [1].

По сюжету, дирижер Вячеслав Петров, человек с непроницаемым лицом и окаменевшей душой, направляется с руководимыми им хором и оркестром (для исполнения названной оратории) в Иерусалим. По стечению обстоятельств, именно в это время там находится еще не погребенное тело его 26-летнего сына Саши, бедного художника, ушедшего из родительского дома в 16 лет, скитавшегося по миру и в конце концов

покончившего с собой в Святом городе (у израильских друзей Саши нет денег на его похороны). Отец много лет не общался с сыном, не приняв его образ жизни, и теперь он должен встретиться с ним, уже мертвым, когда нельзя уже ничего изменить, поздно каяться и просить прощения (просит прощения перед своим отцом, наоборот, сам Саша в своем письме, попавшем в руки дирижера уже после смерти сына: «Папа, прости меня, что я умер. Я больше так не буду»). Перед нами на экране проходят несколько дней, полностью перевернувшие представление дирижера о себе и своей жизни, *преобразившие* его, и это ощущение достигается в первую очередь благодаря практически постоянному звучанию музыки оратории как в кадре, так и за кадром.

Необходимо отметить, в фильме Лунгина (как и в «Юрьеве дне» Серебренникова) в наиболее драматически и психологически напряженных эпизодах звучит не просто духовная, но хоровая музыка, как символ соборности, не только божественного, но и человеческого со-участия и со-действия в судьбе героя, в его страданиях на пути к покаянию (греч. μετάνοια — «перемена ума, переосмысление») и духовному перерождению. Особенно впечатляюще эпизоды оратории звучат в кульминационных сценах, где происходят важнейшие изменения в душе главного героя (приход в комнату, где он видит тело умершего сына, эпизод на кладбище с трагическим покаянием на его могиле). И недаром это перерождение происходит прежде всего через видение самого себя со стороны (героиня «Юрьева дня» видит себя на экране телевизора, герой «Дирижера» видит изображение *себя мертвого* на картине собственного уже *умершего* сына — отсылка к картине Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос в гробу»). Но самое главное то, что после видения себя как *другого*, происходит и обратный процесс: герой начинает видеть *другого как себя, чужого — как ближнего*.

В результате анализа применения духовной музыки во внутрикадровом и закадровом пространствах современных кинофильмов можно констатировать тенденцию к использованию ее сакральной семантики и символики в качестве чрезвычайно важного элемента драматургии, не связанной напрямую с религиозной тематикой. В то же время именно такая музыка высветляет и определяет духовно-нравственную направленность режиссерского мышления, даже если визуальный ряд не имеет внешне-выраженного отношения к сакральной области. Противопоставление возвышенности духовной музыки и бытового, стилистически «сниженного» изобразительного материала, реализма и даже трагизма ситуаций, в которых проявляют себя герои современных кинокартин, позволяет острее ощутить сложность существования человека в современном мире. И в то же время именно явление трансценденции через звучание прекрасной музыки может дать герою (как и зрителю) надежду и опору в его жизненных исканиях и переживаниях, подтверждая слова Андрея Тарковского: «Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований. Нет, даже если более определено: чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положенный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зрителем возможность выхода на новую духовную высоту» [5, с. 7–8].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Дирижер: беседа митрополита Илариона и Павла Лунгина // Pravmir.ru. URL: <https://www.pravmir.ru/kino-o-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (дата обращения 18.05.2019).

- 2 Кононенко Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
- 3 Лопушанский К. Диалоги о кино. СПб.: Алетейя, ТО «Ступени», 2010. 192 с.
- 4 Поспелов П. Примитив из Оксфорда // Ведомости. 30.03.2007. URL: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/03/30/primitiv-iz-oxforda> (дата обращения 18.05.2019).
- 5 Тарковский А. Уроки режиссуры: учеб. пособие. М.: Изд-во ВИППК, 1993. 92 с.
- 6 Тюрин Ю. П. Погибель венценосной Руси. Экран о гибели династии Романовых. М.: Канон+, 2012. 240 с.

© 2020. Yulia V. Mikheeva
Moscow, Russia

SPIRITUAL MUSIC IN DRAMATURGICAL STRUCTURE OF THE MODERN RUSSIAN FILM

Abstract: Since the mid-1980s, Russia witnesses interest in the domestic spiritual heritage renewed, and exemplified in publications of philosophical and religious literature, concert performances and sound recordings of the masterpieces of Russian sacred music, which used to be under censorship in Soviet times. The issue of spiritual searches was also topical in the Russian cinema of the late 20th – early XXIst centuries, when a lot of religion-themed films appeared on screen, characterized, however, by different artistic quality. At the same time, the line of spirituality in cinema can be traced in the “pre-perestroika” period too and is associated primarily with such representatives of the author's cinema as Andrei Tarkovsky, Alexander Sokurov, Konstantin Lopushansky and others. In modern Russian cinema, this line of direction finds its continuation, yet often requires closer consideration, since the spiritual search of the author can be hidden inside rather complex functional-semantic relations of sound and image, and be involved in the polysemantic dramaturgical structure of the film, the plot of which is often related to spiritual and religious topics indirectly. The paper examines various ways and meanings of introducing sacred music into dramatic structure of the modern motion picture, as well as the significance of the technical processing of musical sound recording, including the conscious distortion of sound in the film's soundtrack.

Keywords: Russian spiritual heritage, sacred music in cinema, author cinema, film dramaturgy, film sound solution.

Information about author: Yulia V. Mikheeva — DSc in Arts, Professor, S. A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Wilhelm Pieck St. 3, 129226 Moscow, Russia. E-mail: julmikheeva@gmail.com

Received: June 03, 2019

Date of publication: March 28, 2020

For citation: Mikheeva Yu. V. Spiritual music in dramaturgical structure of the modern Russian film. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 249–257. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-249-257

REFERENCES

- 1 Dirizher: beseda mitropolita Ilariona i Pavla Lungina [Conductor: conversation between Metropolitan Hilarion and Pavel Lungin]. *Pravmir.ru*. Available at: <https://www.pravmir.ru/kino-o-pokayanii-beseda-mitropolita-ilariona-i-pavla-lungina/> (accessed 18 May 2019). (In Russian)
- 2 Kononenko N. G. *Andrei Tarkovskii. Zvuchashchii mir fil'ma* [Andrey Tarkovsky. The resonant world of film]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2011. 288 p. (In Russian)
- 3 Lopushanskii K. *Dialogi o kino* [Dialogues about movies]. St. Petersburg, Aleteia, TO "Stupeni" Publ., 2010. 192 p. (In Russian)
- 4 Pospelov P. Primitiv iz Oksforda [A primitive from Oxford]. *Vedomosti*. 30.03.2007. Available at: <https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2007/03/30/primitiv-iz-oxforda> (accessed 18 May 2019). (In Russian)
- 5 Tarkovskii A. *Uroki rezhissury. Uchebnoe posobie* [Directing lessons. Textbook]. Moscow, Izdatel'stvo VIPPK Publ., 1993. 92 p. (In Russian)
- 6 Tiurin Iu. P. *Pogibel' ventsenosnoi Rusi. Ekran o gibeli dinastii Romanovykh* [Death of crowned Russia. Screen about the death of the Romanov dynasty]. Moscow, Kanon+ Publ., 2012. 240 p. (In Russian)