

УДК 791.43

**OBJECT-LANGUAGE OF ICONOGRAPHY IN THE WORKS OF CINEMA:
COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ICON «THE ALMIGHTY SAVED» BY A.
RUBLEV AND THE MOVIE «ANDREY RUBLEV» BY A. TARKOVSKY**

Tarasova Maria Vladimirovna¹

Olkhina Dana Vladimirovna

Siberian Federal University

Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the study of two type's fine art interaction – cinema and icon painting. Based on the comparative work analysis of ancient Russian iconography «The Almighty Saved», created by Andrei Rublev at the beginning of the XV century, and the cinematography work «Andrei Rublev», directed by Andrei Tarkovsky in the second half of the XX century. Article authors explore the openness and dialogic system nature of artistic culture, the works relationship of different eras, prove the belonging of cinema to the ancient language tradition, development of fine arts and determine the religious specifics of the world picture and Russian cinema. Iconography is characterized in the study as the object-language of Andrei Tarkovsky's cinematography.

Key words: *cinema, painting, Old Russian iconography, Andrei Rublev, Andrei Tarkovsky, art object-language.*

**ОБЪЕКТ-ЯЗЫК ИКОНОПИСИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИНЕМАТОГРАФА:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИКОНЫ «СПАС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ» А. РУБЛЕВА И
КИНОФИЛЬМА «АНДРЕЙ РУБЛЕВ» А. ТАРКОВСКОГО**

Тарасова Мария Владимировна

Ольхина Дана Владимировна

Сибирский Федеральный Университет

Красноярск, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена изучению взаимодействия двух видов изобразительного искусства – кино и иконопись. На материале сравнительного анализа произведения древнерусской иконописи «Спас Вседержитель», созданного Андреем Рублевым в начале

¹ Corresponding author e-mail: mvtarasova@sfu-kras.ru

XV века, и произведения киноискусства «Андрей Рублев», снятого режиссером Андреем Тарковским во второй половине XX века, авторы статьи исследуют открытость и диалогичность системы художественной культуры, взаимосвязь произведений разных эпох, доказывают принадлежность кино древней традиции развития языка изобразительного искусства и определяют специфику религиозной картины мира российского кино. Иконопись характеризуется в исследовании как объект-язык кинематографа Андрея Тарковского.

Ключевые слова: кино, живопись, древнерусская иконопись, Андрей Рублев, Андрей Тарковский, объект-язык искусства.

Введение

Искусство – это способ понимания и моделирования мира. Этот способ свой для каждой эпохи, для каждого народа, каждого человека. Выросшее из наскальной живописи, искусство развивалось на протяжении столетий, принимая все новые формы, множась на виды и подвиды, ища различные пути и средства для передачи образов, всегда отвечая духу времени.

Различные виды искусства во многом перекликаются между собой. Актуализация художественных средств выразительности из абсолютно, на первый взгляд, разных областей искусства в процессе творческого синтезирования порождает качественно новые художественные образы. Исследуя природу взаимодействия видов искусства в художественной культуре, нельзя обойти вниманием диалог кинематографа и живописи.

Начиная с момента зарождения кино и до настоящего времени прием демонстрации в кинокартинах произведения живописи сохраняет значимость для режиссеров, обращающихся к нему для более полного раскрытия своего художественного замысла. Живопись есть объект-язык кинематографа, та традиция, в отношении с которой кинопроизведения обретают способность говорить со зрителями и создавать свои уникальные киновысказывания.

Обсуждение

Зачем же кинематографисты вводят в свои произведения живописные творения? Как соотносятся между собой, в случае такого симбиоза, художественные идеи произведений рассматриваемых видов искусств? В поисках ответов на эти вопросы необходимо воспользоваться методом сравнительного анализа. В качестве объектов компаративистского исследования выступят кинокартина «Андрей Рублев» российского режиссера Андрея Тарковского и произведение древнерусской иконописи XV века – икона «Спас Вседержитель», написанная Андреем Рублевым для деисусного чина иконостаса Успенского собора на Городке в Звенигороде. Фильм рассказывает историю

древнерусского иконописца, и произведения этого великого мастера появляются на экране. Среди икон, введенных режиссером в кинокартину, наиболее важное место занимает именно икона «Спас Вседержитель».

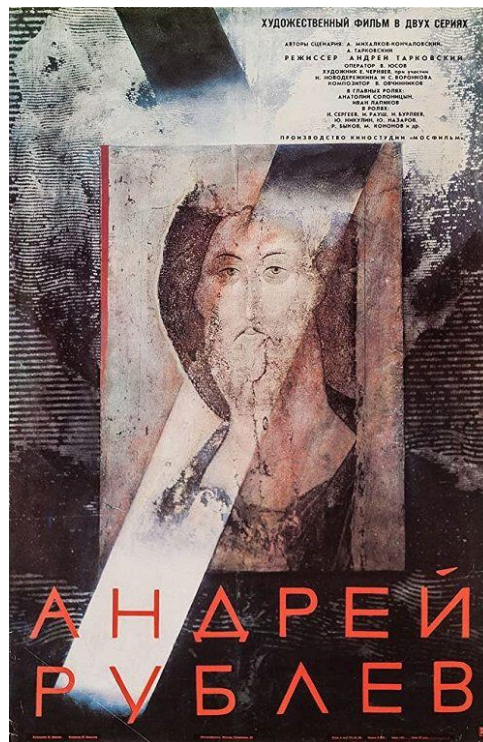


Рис. 1. Афиша фильма «Андрей Рублев», 1966, режиссер Андрей Тарковский

«Андрей Рублев» – историческая философская кинодрама Андрея Тарковского, снятая в 1966 году на студии «Мосфильм» (рис.1). Первоначально кинопроизведение носило название «Страсти по Андрею». Фильм основан на жизнеописании иконописца Андрея Рублева и повествует о Руси начала XV века, освещая темы набегов, язычества и княжеских междоусобиц. Он состоит из восьми новелл, охватывая четверть века. Так, первая новелла, «Скоморох» освещает события 1400 года, а действие последней новеллы, «Колокол», происходит в 1423 году.

Центральной фигурой кинокартины является прославленный русский иконописец Андрей Рублев. Данный герой в фильме воплощает образ религиозного пути России, а также символизирует сложный духовный путь человека, полный жизненных страданий. Главный герой фильма проходит через множество испытаний, преодолевает искушения и в итоге обретает цель – путь к Богу посредством создания икон, посредством творчества.

В самом начале фильма, ещё до того, как начнется история самого Андрея Рублева, зритель становится свидетелем сцены полета на воздушном шаре. Воздушный шар символизирует легкость и свободу. Полет означает желание оторваться от земли, приблизиться к небесам. Однако эйфория от такого полета не может длиться вечно. Сцена

заканчивается крушением летательного аппарата. Падение шара символизирует невозможность преодолеть законы земного притяжения, ограничения земной природы человека. Хотя крушение делает связь с небесным миром недостижимым, но те краткие мгновения, когда шар все же мог лететь, показывают, что жажда подъема и надежда на близость к Богу у человека сохраняется.

Кинокартина показывает путь монаха Андрея, начатый в Троице-Сергиевой Лавре, откуда с двумя спутниками, монахами Кириллом и Даниилом, будущий великий мастер направился в Москву. Троице-Сергиева Лавра – важный элемент знаковой системы кинопроизведения, знак начала духовного и жизненного пути монаха Андрея Рублева. Обитель есть место присутствия Бога на земле.

Образы спутников Андрея, монахов Кирилла и Даниила, построены на контрасте. Кирилл – знак человека, которым управляют эмоции. Он позволяет зависти и гневу управлять собой, однако в итоге одумывается и возвращается в обитель. Даниил, напротив, гораздо более сдержан и праведен. Он выступает как своеобразный наставник Андрея.

Каждая новелла представляет собой киноописание событий истории Древней Руси, свидетелем которых стал Андрей Рублев. Каждый повествовательный этап фильма способствует все более полному и многогранному раскрытию образа иконописца. На своем жизненном пути он видит безбожников и богохульников, смерть и жестокость, однако он свято верит в торжество добра над злом, и отстаивает свою позицию во время спора со старцем Феофаном Греком.

Образ Феофана Грека – отражение образа самого Андрея Рублева. Он также является прославленным иконописцем, его взгляды богобоязненны, но он разочаровался в людях. Он говорит, что только по собственной глупости народ темен, что люди погрязли в своих грехах, что стали забывать об истинной вере. И, несмотря на то, что его слова являются правдивыми, им недостает самого главного: Веры и Надежды.

Фильм показывает, как на «до» и «после» жизнь Андрея Рублева разделил совершенный им тяжкий грех – убийство. Спасая юродивую девушку от надругательства, он ударом по голове убивает дружинника. Это событие тяжелым грузом ложится на плечи иконописца. Он разочаровывается в себе, в людях, в иконописании и берет на себя обет молчания, с целью искупить совершенный грех.

Образ блаженной Дурочки можно назвать ключевым для второй части фильма. Она – символ детской непосредственности, наивности. Она сама не понимает, что делает, легко поддается влиянию, олицетворяя собой весь народ, который так же запутался и готов прельститься внешней мишурой, не замечая внутренней сути.

По сюжету фильма, Дурочка, спасенная Андреем от насильника при набеге татар и примкнувших к ним дружинников другого русского князя, потом сама уезжает с татарским отрядом, потому что её понравился красивый шлем одного из воинов. На Андрея, своего спасителя, стремящегося вновь помочь ей, она в буквальном смысле плюет. Режиссер показывает, насколько тяжело иконописец переживает эту неблагодарность, почти разочаровываясь в людях.

Желание жить вновь возникает у Андрея Рублева только после встречи с Борисом, сыном одного из мастеров-литейщиков, которого наняли для отлива огромного колокола для звонницы храма в разрушенном Суздале. По словам юноши, отец перед смертью поведал ему «секрет колокольной меди». Бориска, понимая всю ответственность поставленной задачи, возглавляет работу артели в сотни человек. Сложнейший заказ князя выполнен, и в установленный срок колокол поднят на временную звонницу и проходит испытание. Бориска в слезах признается монаху Андрею, что отец не передал ему никаких секретов.

Успокаивая молодого мастера, иконописец нарушает обет молчания. Это юноша своим примером показал ему, что для людей еще не все потеряно, что возрождение истинной веры возможно, и возможно оно через сотворение произведений искусства. Момент прозрения живительной силы искусства и возможного духовного спасения человечества становится сюжетной точкой перехода к появлению на экране иконописных изображений кисти Андрея Рублева. Именно демонстрацией этих произведений живописи Андрей Тарковский завершает свою кинокартину.

При просмотре фильма Тарковского обращает на себя внимание тот факт, что иконописные работы кисти монаха Андрея Рублева переданы в цвете. Появление икон на экране меняет цветовую природу фильма. Кинокартина, выдержанная в черно-белой гамме, при возникновении икон впервые становится цветной. Монтажным разделителем черно-белой и цветной частей выступает монохромная полупрозрачная заливка кадра красно-охристым цветом. Черно-белая кинопалитра визуализирует историю хождения по мукам, а рождение цвета показывает разрешение мук и страданий через творчество, в которой открывается Божий Лик.

Изменение качества киноплёнки позволяет всем цветам, использованным иконописцем, сохранить свое значение и смысловую нагрузку. Цвет – это один из ключевых знаков и в иконописи, и в кинематографе. Так, золотой беспредметный фон иконы «Спас Вседержитель» символизирует изливание божественной энергии в земной мир, выступает знаком нетварного света, вечности, благодати и присутствия Бога. Этот цвет есть также символ торжества акта спасения человечества через жертву Иисуса. Он символически

являет величие подвига Спасителя во имя людей, его победу над смертью. Цветная киноплёнка позволяет кинокартине проявить спектр данных значений и в кинематографическом воссоздании иконы.

В знаковой системе кинематографического произведения хронометраж, как общий, так и относительный, представляет собой очень важный знак. Так, в фильме «Андрей Рублев» первый кадр с изображением иконописных творений появляется лишь в финале. Кинопоказ икон Андрея Рублева открывается на сто семьдесят третьей минуте фрагментом произведения «Григорий Богослов», а заканчивается через девять минут, на сто восемьдесят второй минуте кинокартины. За демонстрацией иконы «Григорий Богослов» следуют еще шесть показанных фрагментарно и целостно икон. Завершает иконописный ряд икона Звенигородского Деисусного чина «Спас Вседержитель» (рис. 2). Именно на нее следует обратить более пристальное внимание.



*Рис. 2. Произведение иконописи «Спас Вседержитель», начало XV в.,
Андрей Рублев. Фрагмент*

Спас Вседержитель, или Пантократор – центральный образ в иконографии Христа, представляющий его как Небесного Царя и Судию. Эта икона входит в состав Деисусного чина. Деисусным чином называется ряд изображений святых в молитвенном предстоянии перед помещенным в центре Христом. Смысловое содержание его связано с темой Страшного суда: Богородица, Иоанн Креститель, архангелы, апостолы, святые молят Христа Спасителя о помиловании рода человеческого.

Композиционно поясное изображение Христа занимает на иконе Андрея Рублева центральное место. И, хотя его фигура сохранилась лишь фрагментарно, особенности её построения прослеживаются хорошо. Фигура представлена в развороте, лик Христа изображен строго в фас, зрачки глаз сдвинуты чуть вправо. Таким образом, соединением разных точек зрения достигается присущее образам Рублева органичное и многозначное

внутреннее движение. Ритмика этого движения одновременно связывает Спаса и с обращенными к нему с обеих сторон фигурами святых, и с предстоящими зрителями.

Евангелие в руке Спасителя утрачено. Исходя из сохранившихся фрагментов кодекса в руке апостола Павла, предполагается, что на иконе Спаса оно было весьма крупным и занимало значимое место в композиции Деисуса.

Господь выступает в иконе в образе Творца, справедливого Судьи и Спасителя человечества. В фильме Андрея Тарковского образ Спаса Вседержителя последним появляется на экране, как бы спускаясь в наш земной мир, создавая его и давая человечеству надежду на справедливый суд и спасение души.

Лик Христа так же решен в золотом цвете и фактически сливается с сияющим пространством бесконечности вокруг фигуры. Это дополнительно подчеркивает Его божественную, внеземную природу. А вот волосы и глаза Христа выполнены в охристом цвете. В данном случае этот цвет максимально приближен к золотому, и выполняет схожие с золотым цветом функции. Помимо этого, охристый цвет является традиционным символом всего земного и тленного и символизирует собой земное начало Христа, его близость не только к божественному миру, но и к миру людей.

Одежды Христа выполнены в синем цвете, что означает единение земного и божественного начал Спасителя. Все вместе эти три знака - волосы, лик и одежды взаимно дополняют друг друга, в полной мере раскрывая двойственную природу Христа как богочеловека: его небесное начало и начало земное.

Брови и контур глаз Христа решены в черном цвете. Черный цвет – это цвет мрака. В данном случае он связан с общей темой Страшного суда деисусного чина, и символизирует строгость и неизбежность Божьего суда.

Появляясь в кинопроизведении из черно-белого потока земных скитаний, сомнений и страданий, иконописные изображения, показанные в цвете, символизируют рождения цветного света жизни и надежды. Киноглаз камеры движется по иконам, сначала фрагментарно показывая элементы иконописных произведений. Затем, «отплывая» назад, кинокамера позволяет взгляду зрителю охватить икону целиком. Отъезд камеры соответствует направлению живописной энергии эманации – изливания света веры в мир земной. Данный операторский прием усиливает эффект «выхода» самого Христа, словно сходящего с иконы, чтобы вновь прийти в наш мир и спасти человеческие души.

Еще одним средством выразительности в кинематографии является музыка. Звуковое сопровождение кинокартины «Андрей Рублев» максимально приближено к естественному – это звуки природы, человеческой речи, животных. Иное музыкальное оформление встречается довольно редко, подчеркивая наиболее важные моменты киноповествования.

Так, демонстрация иконописных работ в финале фильма отмечена торжественным и завораживающим религиозным песнопением. Мужские и женские голоса затихают к моменту появления на экране Спаса Вседержителя. Лик Христа предстает перед зрительским взором под оглушительный раскат грома. Удар грома словно разверзает, раскалывает небеса, дабы божественная энергия могла свободно проникать в мир земной вместе с дождем, последовавшим за громовым раскатом.

Фильм позволяет зрителю внимательно вглядываться в лик Спаса, изображенного на иконе. Взгляд Христа, направленный на зрителя, предстоящего перед иконой, преисполнен премудрости, требовательности и строгости, что свидетельствует о неизбежности Божьего суда, его суровости и справедливости. Главный герой иконы Андрея Рублева «Спас Вседержитель» словно пронзает своим взором насквозь каждого предстоящего. Одновременно с этим взглядом, на зрителя фильма обрушиваются удары грома, сопровождающие визуальный образ иконы в кинопроизведении.

Контур очей Спасителя изображен незамкнутый, глаза почти не отделены от остального лица, что подчеркивает идею глаза как места выхода божественного света и силы Христа. Подобный плавный живописный переход между формами, «плывущий» контур отдельных элементов лица характерен для этой иконы в целом. Так, губы Христа тоже не отделены контуром от его лица, цветовой переход к ним весьма мягок. Губы Христа изображены плотно сжатыми. Такая передача положения губ Спаса Вседержителя дает предстоящему перед иконой понять, что Бог строг, но справедлив и милосерден, готов даровать прощение тем, кто стремится к очищению души от грехов.

Излияние божественной благодати в земной мир визуализировано в кинокартине не только персонажами иконописи, но поддержано и финальным кадром, в котором после раската грома, на землю обрушиваются струи дождя, выступающего символом проникновения божественной энергии в землю. Дождь омывает землю и людей, очищая их от греховности.

Результаты

В кинопроизведении сам Андрей Рублев является воплощением человека-творца и уподобляется одной из ипостасей Христа, изображенного на иконе, - ипостаси Бога-Творца. Так раскрывается еще одно направление проникновения божественного в мир земной – посредством творчества, творческой энергии иконописца. Поиск созидательной божественной энергии в творчестве составляет основу духовного развития как главного персонажа фильма «Андрей Рублев», так и его автора, режиссера Андрея Тарковского. В этом идейном соединении творцов прошлого, настоящего и будущего состоит один из

аспектов автопортретного значения фильма для режиссера и личностного аспекта основной художественной идеи данного кинопроизведения.

Подводя итоги сравнительного анализа, можно вернуться к вопросу о новом художественном качестве, рождающемся из взаимодействия произведений разных видов искусства. Как соотносятся между собой художественные идеи произведений искусства иконописи и кино, вступающие в диалог в фильме «Андрей Рублев»? Исследование позволило найти ответ на данный вопрос. Иконы Андрея Рублева в фильме не просто демонстрируют результаты творчества иконописца, которому посвящен фильм. Икона «Спас Вседержитель» проявляет идею изливания энергии божественного света в мир земной. Эта идея согласуется с художественным замыслом кинопроизведения, рассказывающего историю о тернистом пути к проявлению божественного в человеческом мире и о тяжести трудного духовного пути прозрения, веры и просветления.

Андрей Тарковский завершает демонстрацию ряда икон произведением «Спас Вседержитель», потому что образ Бога, проступающий через Христа-Пантократора, являет венец творческого пути, - как человеческого, так и божественного. Художник, создал этот иконописный образ, преодолел сомнения и вышел за границы исторического времени. Иконопись в кинофильме знаменует триумф Творца. Это плод художника, прошедшего по мукам и вышедшего с творческой победой. Более того, это – явление самого Бога, который суровым оком взирает на человечество, постигает все его грехи и наставляет на путь духовного совершенствования.

Выводы

Иконопись в фильме «Андрей Рублев» помогает раскрыть суть творчества как служения Богу и продемонстрировать истинный смысл произведения искусства как воплощения образа Бога. Андрей Тарковский верил, что кино, как и искусство в целом, есть молитва, адресованная Творцу мироздания. Киноискусство Тарковского выполняет религиозную миссию, в реализации которой иконопись выступает объект-языком, задающим образец творчества.

Библиографический список

1. Александер-Гаретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов [Текст] / Л. Александер-Гаретт. - М.: АСТ, Астрель, 2009. - 509 с.
2. Анохина Ю. Тарковский: музыкальные цитаты [Текст] / Ю. Анохина // Искусство кино. – 2007. - № 4. - С.96-105.
3. Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского [Текст] / И. Евлампиев. - Уфа: ARC, 2012. - 472 с.

4. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского [Текст] / Д. Салынский. - М.: Квадрига, 2009. - 576 с.
5. Тарасова М. В. Коммуникативные основы художественной культуры [Текст] / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский. - Красноярск: Сиб.федер.ун-т, 2010. -145 с.
6. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства [Текст] / М. В. Тарасова. - Красноярск: Сиб.федер.ун-т, 2015. -236 с.
7. Тарковский А. Запечатленное время [Текст] / А. Тарковский // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. - М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. - 514 с.
8. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре [Текст] / А. Тарковский. - М.: Ленфильм, 1989. - 120 с.
9. Тарковский А. О киноискусстве: интервью [Текст] / А. О. Тарковский // Мир и фильмы Андрея Тарковского. - М.: Искусство, 1991. - С.315-326.
10. Тарковский А. XX век и художник [Текст] / А. Тарковский // Искусство кино. - 1989. - № 4. - С.86-106.
11. Dalle Vacche, A. (1996) Cinema and Painting. How Art is Used in Film, Austin: University of Texas Press, 320.
12. Felleman, S. (2006) Art in the Cinematic Imagination, Austin, TX: University of Texas Press, 213.
13. Jost, F. (1990) 'Le Picto-Film', in R. Bellour (ed.), Cinema et Peinture – Approches, Paris: Presses Universitaires de France, 109–22.
14. Pethó, Á. (2010) 'Intermediality in film: A historiography of methodologies', Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 2, 39–72.
15. Pethó, Á. (2011) Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 499.
16. Peucker, B. (1995) Incorporating Images: Film and the Rival Arts, Princeton, NJ: Princeton University Press, 240.
17. Peucker, B. (2007) The Material Image: Art and the Real in Film, Stanford: Stanford University Press, 272.

References

1. Alexander-Garett L. (2009) Andrey Tarkovsky: the collector of dreams. Moscow: AST, Astrel, 509.
2. Anokhina Yu. (2007) Tarkovsky: musical quotations. The Art of Cinema, 4, 96-105.
3. Evlampiev I. (2012) Artistic philosophy of Andrei Tarkovsky. Ufa: ARC, 472.
4. Salinsky D. (2009) Tarkovsky's Kinogermeneutics. Moscow: Quadriga, 576.

5. Tarasova M. V. (2010) *Communicative foundations of artistic culture*. Krasnoyarsk: Siberian federal university, 145.
6. Tarasova M.V. (2015) *Theory and practice of dialogue between the viewer and works of art*. Krasnoyarsk: Siberian federal university, 236.
7. Tarkovsky A. (2002) *Imprinted time. Archives, documents, memoirs*. Moscow: Horseshoe, Eksmo-Press, 514.
8. Tarkovsky A. (1989) *Lectures on film direction*. Moscow: Lenfilm, 120.
9. Tarkovsky A. (1991) *About cinema art: interview. The world and the films of Andrei Tarkovsky*. Moscow: Iskusstvo, 315-326.
10. Tarkovsky A. (1989) *XX century and the artist. The Art of Cinema*, 4, 86-106.
11. Dalle Vacche, A. (1996) *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, Austin: University of Texas Press, 320.
12. Felleman, S. (2006) *Art in the Cinematic Imagination*, Austin, TX: University of Texas Press, 213.
13. Jost, F. (1990) 'Le Picto-Film', in R. Bellour (ed.), *Cinema et Peinture – Approches*, Paris: Presses Universitaires de France, 109–22.
14. Pethó, Á. (2010) 'Intermediality in film: A historiography of methodologies', *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, 39–72.
15. Pethó, Á. (2011) *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 499.
16. Peucker, B. (1995) *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 240.
17. Peucker, B. (2007) *The Material Image: Art and the Real in Film*, Stanford: Stanford University Press, 272.