

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Кащеева Ольга Александровна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**Образ Андрея Рублева в русской культуре XX века
(материалы для научно-исследовательской работы в старших классах)**

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование

Направленность (профиль) образовательной программы «Литература»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой:
доцент, кандидат филологических наук
Полуэктова Татьяна Анатольевна

(дата, подпись)

Руководитель:
доцент, кандидат филологических наук
Горбенко Александр Юрьевич

(дата, подпись)

Дата защиты: 04.07.2023 г.

Обучающийся: Кащеева О.А.

(дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск 2023

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Репрезентация Андрея Рублева в произведениях русской культуры первой половины XX века	8
1.1. Образ Андрея Рублева в стихотворении Н.С. Гумилева «Андрей Рублев»	8
1.2. Биография П.А. Северного. История написания романа «Андрей Рублев».....	10
1.3. Образ Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев»	14
1.3.1. Портретная характеристика Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев».....	14
1.3.2. Биография Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев».....	19
1.3.3. Способы изображения сознания главного героя Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев».....	25
Глава 2. Репрезентация Андрея Рублева в произведениях русской культуры второй половины XX века.	
2.1. Образ Андрея Рублева в сценарии А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского к фильму «Андрей Рублев».....	32
2.1.1. Портретная характеристика образа Андрея Рублева в сценарии к фильму «Андрей Рублев».....	32
2.1.2. Биография Андрея Рублева в сценарии к фильму «Андрей Рублев».....	36
2.1.3. Способы изображения сознания Андрея Рублева в сценарии А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского к фильму «Андрей Рублев».....	41
2.2. Образ Андрея Рублева в фильме А.А. Тарковского «Андрей Рублев».....	46

2.2.1. Портретная характеристика Андрея Рублева в фильме «Андрей Рублев».....	46
2.2.2. Биография героя Андрея Рублева в фильме «Андрей Рублев».....	49
2.2.3. Способы изображения сознания Андрея Рублева в фильме «Андрей Рублев».....	50
Заключение	53
Библиографический список	56
Приложение № 1. Методический паспорт проекта	60
Приложение № 2. Архивы творческого объединения «Мосфильм».....

Введение

Фигура Андрея Рублева интереснейшим образом вписана в историю России и мировой культуры. Иконописец, живший в XIV–XV вв., был канонизирован Русской Православной Церковью лишь в 1988 году. Причисление Андрея Рублева к лику святых в XX в. не случайно, именно в этот период возникает огромный интерес к его фигуре и открытие его творчества.

Перед октябрьской революцией находят известнейшее из полотен Рублева – «Троицу». В 1920-е годы усилиями искусствоведов и историков удается собрать ряд его работ – фрески Успенского собора во Владимире, иконы иконостасов Благовещенского собора Московского Кремля, собора на Городке в Звенигороде и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. В это время Андрей Рублев мог стать центральной фигурой древнерусской живописи. Ему посвящают свои лирические тексты представители «серебряного века» такие как Николай Гумилев, но сталинский режим не позволяет прославлять фигуру иконописца. С наступлением «оттепели» шестидесятническая интеллигенция вновь обращается к фигуре Рублева и делает его центром своих работ. Так, в трудах академика Дмитрия Лихачёва Андрей Рублев оказывается выражением особого русского Ренессанса, синонимичного итальянскому, но более возвышенного и духовного.

В 1960 году в Третьяковской галерее с большим успехом проходит выставка «Андрей Рублев и его время», посвященная 600-летию юбилею иконописца. В 1966 году творческое объединение «Мосфильм» снимает философско-историческую кинодраму Андрея Тарковского «Андрей Рублев», которая в последующем войдет в коллекцию мировой классики. Фигура иконописца становится объектом изучения у историков и искусствоведов. Скучная информация о биографии Рублева, мифы вокруг его личности, эпоха древней Руси все это привлекает писателей, так, например, П.А. Северный создает свой роман «Андрей Рублев».

Безусловно, Андрей Рублев признан гением русского понимания Бога,

который высотой и гармонией своих работ превосходит и западный Ренессанс, и восточную неистовость.

Споры вокруг творчества Андрея Рублева не утихают и сегодня. Искусствоведы и историки пытаются сохранить гениальное наследие Рублева, как живописца в стенах галерей. Представители духовенства убеждены, что иконы должны принадлежать Русской Православной Церкви и находиться в стенах монастыря.

Актуальность исследования определяется недостаточной изученностью, интересующей нас проблемы – на сегодняшний день отсутствуют работы, в которых был бы предложен комплексный анализ репрезентаций фигуры Андрея Рублева в отечественном искусстве XX столетия.

Объектом исследования данной работы является образ Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев», в сценарии А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского к фильму «Андрей Рублев», в фильме А.А. Тарковского «Андрей Рублев», в стихотворении Н.С. Гумилева «Андрей Рублев».

Предметом исследования является портретная характеристика, биография и способы изображения сознания Андрея Рублева.

Материалом для исследования стали роман П.А. Северного «Андрей Рублев», литературный сценарий А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского к фильму «Андрей Рублев» и сам этот фильм, а также стихотворение Н.С. Гумилева «Андрей Рублев».

Цель предлагаемого исследования – комплексное изучение способов и механизмов создания образа Андрея Рублева в литературном тексте, в сценарии к фильму, в лирическом тексте и в кинофильме.

Данная цель предполагает следующие **задачи**.

1) Изучить биографию П.А. Северного и историю написания романа «Андрей Рублев».

2) Выявить основные способы создания образа Андрея Рублева в одноименном стихотворении Н.С. Гумилева, романе П.А. Северного, сценарии

А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского и фильме А.А. Тарковского.

3) Проанализировать портрет, биографию и мировоззрение заглавного героя во всех указанных произведениях.

4) Провести сопоставительный анализ образа Андрея Рублева в произведениях русской культуры XX в.

Теоретико-методологический фундамент работы сформировали работы, посвященные изучению феномена Андрея Рублева (М.В. Алпатов), труды по теории и истории литературы (Н.Е. Меднис, Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий и др.) и кинематографа (С. Сальвестрони).

Научно-практическая значимость нашей дипломной работы обусловлена возможностью использования содержащихся в работе материалов, положений и выводов на уроках внеклассного чтения по истории русской литературы в старших классах общеобразовательной школы, в частности, при создании научно-исследовательских работ учащихся или при разработке программ элективных курсов.

Структура работы классическая, включает Введение, четыре главы, приложение, методическое приложение, заключение и библиографический список, насчитывающий 39 наименований.

Во введении раскрывается актуальность выбранной темы, определяются цели и задачи исследования, объект и предмет, а также ее новизна и практическая значимость.

В первой главе рассматривается образ Андрея Рублева в произведениях русской культуры первой половине XX века (стихотворение Н.С. Гумилева и роман П.А. Северного под одноименными названиями – «Андрей Рублев»). Выявляются основные способы создания образа Андрея Рублева в данных текстах, дается небольшая биографическая информация о писателе первой волны эмиграции П.А. Северном, а также раскрывается история создания романа «Андрей Рублев».

Во второй главе рассматривается образ Андрея Рублева в произведениях русской культуры второй половины XX века (сценарий к фильму А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского и фильм А.А. Тарковского «Андрей Рублев»). Раскрывается особенность киносценария, как жанра. Выявляются основные способы создания образа Андрея Рублева в данных текстах. Изучаются архивы телекомпании «Мосфильм». раскрываются особенности кинофильма, как жанра.

В заключении подводятся итоги исследования, формируются окончательные выводы по заявленной теме, определяются дальнейшие перспективы.

Глава 1. Репрезентация Андрея Рублева в произведениях русской культуры первой половины XX века

1.1. Образ Андрея Рублева в стихотворении Н.С. Гумилева «Андрей Рублев»

Внимание русской интеллигенции XX в. к средневековой русской иконописи обусловлено тем, что в начале 1910-х годов была расчищена и освобождена от позднейших наслоений живописи легендарная «Троица» Андрея Рублева. Истинное рублевское письмо потрясло современников своим жизнеутверждающим колоритом и духовной аристократичностью. И.Э. Грабарь, под руководством которого велись реставрационные работы, свое впечатление от рублевской иконы выразил так: «Краски Троицы являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений». И эта изысканная красочная гамма способна, по мнению художника-реставратора, «вызывать у зрителя сладостное воспоминание о зеленом, слегка буреющем поле ржи, усеянном васильками» [Меднис 2006: 77]. В 1913 году в Москве впервые состоялась выставка, где среди множества старинных икон можно было увидеть и не вполне еще отреставрированную «Троицу» Рублева.

Стихотворение Николая Степановича Гумилева «Андрей Рублев» впервые было опубликовано в 1916 году в журнале «Аполлон». Оно относится к последнему этапу творческого пути поэта, когда в его произведениях происходит обращение к христианским темам. Лирический текст является своеобразной одой искусству иноков, мастерством которых восхищается Гумилев. Восхваление иконописью мы видим в первой строфе произведения:

«Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,

Обетованному Творцом» [Гумилев 1916].

Поэт не описывает какую-то конкретную икону или фреску Рублева, а с помощью ярких, колоритных метафор и сравнений создает общее представление о характере иконописи великого мастера. Гумилев стремится передать собственное восприятие стиля живописи Рублева. Поэт описывает глаза – «живые глаза» особенность всех рублевских ликов:

«Два вещих сирина, два глаза,

Под ними сладостно поют» [Гумилев 1916].

Описывая некий внешний облик, смотревший на него с полотен средневекового иконописца, поэт создает образ духовный, вечный, понятный человеку любой эпохи. Здесь слияние телесной и духовной красоты: лик прекрасен лишь постольку, поскольку он одухотворен. Гумилёв используя высокую лексику и библейские образы «тайны духа», «лик», «свод небесный», «райский цвет», «нежный серафим», «матерь Ева» приходит к православному пониманию образа иконы как места встречи Бога и человека.

Исследовательница Марина Маслова сформулировала, главную, на ее взгляд, мысль стихотворения «Андрей Рублев» так «<...> твердо верить и знать, что твоя вера, оставаясь твердой, “отвердевая”, т. е. укрепляясь, исполнит тебя сладкой надеждой на соединение с Богом» [Маслова 2008].

В лирическом тексте Гумилёв выступает как духовный выразитель победы творчества Рублёва над серостью и бытием, торжеством красоты в мире. Икона неразрывно связана с русской духовностью, является ценнейшим культурным сокровищем России и всего христианского мира, обладающая благодатной силой, которая всегда спасала русский народ.

Гумилев не дает описания образа иконописца, вокруг его фигуры и творчества распространяется некий ореол загадочности и исторической значимости. В стихотворении икона и ее творец представлены в виде образов, читателю поэт дает возможность увидеть что-то свое, сокровенное.

В стихотворении Гумилева образ Андрея Рублева показан через его искусство. Лирический герой описывает лик, написанный рукой мастера. Читатель не видит портрет Рублева, ничего не знает о его биографии. Но глазами лирического героя он наблюдает великую работу иконописца. Мы видим, как герой «серебряного века» сквозь века восхищается необыкновенным талантом героя XV века:

«Всё это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал» [Гумилев 1916].

Поэт подчёркивает талант Рублева, который «благословеньем Божьим стал». Гумилев уверен, что творчество художника способно восполнить несовершенство мира, облегчить страсти – страдания, помочь людям обрести надежду, достоинство и смысл жизни.

1.2. Биография П.А. Северного. История написания романа «Андрей Рублев»

Павла Александровича Северного многие называют самым издаваемым и читаемым писателем русской эмиграции в Китае. Однако в России его имя мало известно. Перу писателя принадлежит более 130 произведений разных жанров. Самые известные из них - роман «Косая Мадонна» посвященный Н. Гончаровой/Пушкиной, цикл романов «Сказания о старом Урале», драма «Смерть императора Николая II», книга рассказов «Черные лебеди», повесть «Ему было 30. Повесть о Ленине», последний роман о походе армии Колчака «Ледяной смех» и многие другие.

П.А. Северный (настоящая фамилия фон Ольбрих) родился 27 сентября 1900 года в селении Верхний Уфалей (город в Челябинской области) в дворянской семье. Для получения среднего образования был отправлен в пермскую гимназию. Будучи подростком добровольцем ушел на фронт в 1916

году. По убеждениям он был монархистом, поэтому февральский и октябрьский перевороты 1917 года не принял. Получил ранение, и вместе с другими ранеными фронтовиками оказался в Екатеринбурге. Спустя два года Северный получил известие о смерти всей своей семьи, его родных расстреляли большевики. Эта страшная новость подтолкнула Северного вступить в 7-ю Уральскую дивизию адмирала Колчака, одного из ключевых фигур Белой армии. Будучи юнкером испытал все тяготы военного времени. Ему чудом удалось сбежать из плена красной армии, он перенес тиф и выжил во время Великого Сибирского Ледяного похода через Байкал в январе-феврале 1920 года. Сумев преодолеть все трудности, он оказался в Манчжурии, затем в Китае, где и начал писать под псевдонимом – Северный. Первая его пьеса «Смерть императора Николая II» (1922) с успехом была принята в Харбине. Следующей была книга «Только мое, а может быть, и Ваше», посвященная Александру Колчаку. Жизнь в Харбине не устраивала Павла Александровича, но финансовые трудности не позволяли переехать в культурный центр Шанхай, тогда он решается на пеший поход через весь Китай.

С 1933 г. Северный жил в Шанхае, там состоял в «Обществе граждан СССР в Шанхае», работал редактором русскоязычной газеты «Новая жизнь» под патронажем генерального консульства СССР, преподавал русский язык и литературу в университете Фудань [Дроздов 2010: 54]. В Китае Северный много писал, издал более 18 книг. Его приняли в общество «ХЛАМ» (Художники. Литераторы. Актеры. Музыканты). К приезду знаменитого певца Ф.И. Шаляпина в Шанхай (1936) Павел Александрович написал стихотворение «Ему», которое опубликовал в шанхайской русскоязычной газете «Новая жизнь». Также, Северный посвятил русскому артисту свой рассказ «Руки Шаляпина». Северный очень увлекался культурой, в особенности живописью, дружил с лучшими художниками, которые иллюстрировали его издания. Так, в письмах великого художника Н.К. Рериха можно найти наивысшую оценку писательской деятельности Северного: «У

П. Северного есть наблюдательность, есть любовь к красоте, заставляющая его подчас “перерисовывать” свои ярко-выписанные картины. Его творчество, вообще, – это рисование, и он принадлежит к тем художникам, для которых внешние эффекты и красочность декорации важнее внутренней правды. Это не упрёк автору: каждый писатель должен иметь свой стиль, – этим самым он утверждает своё существование на книжных полках библиотек» [Капитонова 2013: 7].

Главной темой его произведений была Россия, ее история, природа и судьбы, живущих в ней людей. Особое место в творчестве писателя занимал Урал. Во многих странах книги Северного хорошо знали. В СССР белоэмигранта Северного не печатали. Побывал Северный в Европе, Индии, Гонконге, Японии. В Париже изучал переписку А.С. Пушкина с Н. Гончаровой, в последствии он об этом напишет роман «Косая Мадонна». Но мысли о возвращении на родную землю не покидали писателя «Я проехал вокруг света и уверяю, лучше нашей России, Русского Севера, земли нет. Одна березка под моим окном дороже всех экзотических стран» [Черникова 2010: 2].

Северный хорошо знал и понимал, что возвращение на родину опасно. Эмигранты, вернувшиеся в союз в 1940-х гг., попадали в лагеря. Поэтому только после смерти И. Сталина в 1954 году Северный с семьей возвращается в СССР. Но возвращение на родную землю сопровождалось трудностями, во-первых, вывести весь архив, книги и личную переписку Северному не удалось, многое пришлось уничтожить, во-вторых, семью направили в глухой, удаленный от цивилизации, поселок в Чкаловской области (сейчас Оренбургская область). Работать было негде. Павлу Александровичу пришлось писать в Москву лично министру иностранных дел Молотову. Ответ пришел, Северного назначили техническим редактором в Чкаловское областное издательство, где в 1956 г. вышла в свет первая его детская книга в нашей стране «Топтыгин с Косьвы». Одно из лучших его произведений для детей. Прекрасное описание уральской природы, людей, которые умеют жить

в этой природе, трагическая судьба прирученного человеком медведя [Кузнецова 2020: 3].

В 1958 году семья Северных перебирается в Подольск, где Павел Александрович продолжает писать, но клеймо белоэмигранта очень мешает его творческой деятельности. Его не берут в Союз писателей, урезают гонорар и тиражи. Именно в Подольске он заканчивает свою знаменитую трилогию «Сказание о старом Урале» («Рукавицы Строганова», «Куранты Невьянской башни» и «Камешек Ерофея Маркова»). Больше полутора тысяч страниц. В 1960 – 1970-е гг. трилогия была очень известна и полюбилась читателями. За эту работу в 1966 году Северного наконец принимают в Союз писателей СССР.

В 1981 году издается последняя при жизни писателя книга «Ледяной смех». Северный успел подержать ее в руках. 12 декабря 1981 года писателя не стало.

На сегодняшний день наследие писателя сохраняет его сын Арсений Павлович Северный, периодически публикующий рукописи произведений отца. Именно так, спустя 29 лет после смерти Павла Александровича, в 2010 году был издан роман «Андрей Рублев». Пожалуй, самый неизученный текст Северного, информация о романе почти полностью отсутствует, нет никаких исследований данного произведения.

В ходе работы мы обратились к Арсению Павловичу и благодаря сотрудникам «Верхнеуфалейского историко-краеведческого музея» получили следующий письменный ответ (сохранена пунктуация оригинала):

«Не буду врать где папа начал писать об Андрее Рублеве в эмиграции в Китае или закончил в СССР. Союз писателей СССР отказал папе предоставить материал об этом Великом Андрее Рублеве, тогда папа написал в Загорск “Владыке всея России” с просьбой оказать содействие работы с церковными источниками для написания книги. Церковь выполнила просьбу папы. Владыка лично в письменной форме благословил папу в написании книги. Письмо должно находиться в архиве у папы в Подольске. Это точно! У меня

его нет. Но папа к сожалению, умер в декабре 1981 года. Книга была издана в 2010 году в издательстве “Астрель”. Художник В.И. Харламов. Тираж к сожалению 3000 экземпляров. Заказ № 7534. Подписано в печать 15.09.2009. Книга написана по материалам церковных книг возможно есть упоминания в каких-то источниках, но все было в Подольске. Это точно. Как она была задумана не знаю. О папиной книге о Великом Андрее Рублеве в Русской православной церкви о романе Андрей Рублев к сожалению, не было никаких материалов. Рукопись была сдана в АРХИВ!» [Северный 2023].

Из полученного ответа мы не узнали дату и место написания романа «Андрей Рублев», но получили важную информацию для нашего исследования. Патриарх всея Руси Пимен благословил Павла Северного на написание романа об иконописце.

1.3. Образ Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев»

1.3.1. Портретная характеристика Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев»

Рассматривая художественный образ, следует отметить его тесную связь с портретом. В литературном произведении портрет является методом, помогающим автору создать и раскрыть образ героя. Типы портрета в литературе разнообразны. Он может быть развернутым и фрагментарным, динамичным и статическим, психологическим, отражать внутренние переживания героя, или же внешним, описывать черты лица, фигуру, костюм персонажа. Портрет литературных героев изменчив, на это влияет как исторический аспект, отражающий социальную реальность, так и отношение писателя к персонажу, а также авторский замысел.

В.Е. Хализев определяет портрет персонажа, как «описание его наружности: телесных, природных, и в частности возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что

сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика). Портрет может фиксировать характерные для персонажа телодвижения и позы, жесты и мимику, выражения лица и глаз. Всем этим он создает устойчивый, стабильный комплекс черт «внешнего человека» [Хализев 2002: 204].

В романе «Андрей Рублев» П. Северный дает портретную характеристику заглавного героя, описывая черты его внешности, как бы мимоходом, не ослабляя динамику повествования. Так, в самом начале текста автор описывает его следующим образом: «Он не монах, даже не послушник, он просто двадцатичетырехлетний белокурый, сухопарый, сероглазый раб Божий Андрей Рублев...» [Северный 2010: 9]. В данной характеристике отражается не только физическая составляющая, позволяющая читателю визуализировать героя, но и прямое указание на конкретную историческую личность. Упоминание возраста дает возможность определить временной отрезок и эпоху описываемых в романе событий. При знакомстве читателя с героем П. Северный не ограничивается только этим описанием, он активно использует такое средство создания художественного образа, как костюм героя (как часть портрета персонажа), в котором отражаются исторические события, социальная принадлежность и характер. При первом упоминании «на Андрее черный подрясник, широкий и не по росту длинный» [Северный 2010: 9]. Причем автор дает пояснение почему его героя, который не пострижен в монахи, обрядили в подрясник, «чтобы мирской лопотиной не напоминал обо всем, от чего они во имя служения Богу отгородились монастырскими стенами» [Северный 2010: 9]. Словосочетание «раб Божий» свидетельствует о принадлежности к религии «по христианскому учению, человек как существо, созданное богом и находящееся в полной его власти» [Евгеньева 1960].

В средневековье христианство являлось господствующей религией в Древней Руси и странах Европы. Высшей добродетелью считались Вера и служение Богу, а воплощением добра и чистоты Иисус Христос. Не случайно,

П. Северный описывает деталь, которая показывает Андрея Рублева верующим христианином «митрополит наградил Андрея серебряным нательным крестом. Теперь на суровой нитке позвякивали на его груди два креста: медный и серебряный» [Северный 2010: 24]. Можно предположить, что первый крест появился у Андрея во время Таинства Крещения, когда священник надевает новокрещенному на шею крест, как зримое свидетельство того, что отныне человек принадлежит к Православной Церкви и исповедует христианскую веру. Второй крест, дарованный Андрею митрополитом – символ признания и благословения Богом и церковью его дара иконописца. Крест являет собой защиту христианина, который должен относиться к нему с трепетом, исповедуя то, что символизирует собой Крест Христов.

Северный не идеализирует Рублева, он намеренно подчеркивает его человеческие особенности, сопровождает описание физиологическими комментариями «Бусинки пота на лбу – тряхнет головой, а бусинка покатится со лба по щеке, по бородке и упадет на икону» [Северный 2010: 97]. П. Северный неоднократно дает данную портретную характеристику Рублева: «Я написал очи Спасителя! – сказал Андрей, покрываясь крупными каплями холодного пота» [Северный 2010: 46]. Читатель понимает, что во время сильного эмоционального потрясения – страха за сотворенную работу перед Богом и людьми, лицо Андрея покрывается крупными бусинами пота. Еще одна повторяющаяся физиологическая портретная деталь – бледное лицо Андрея, не оттого, что он от природы светлокожий, а именно как проявление защитной реакции организма на сильный стресс «Лицо его залила бледность <...> Андрей, бледный, стоял с плотно прикрытыми глазами, а из-под ресниц просачивались слезы и текли по щекам...» [Северный 2010: 202]. Именно с помощью таких физиологических комментариев внешнего проявления, автор раскрывает внутренний мир героя, показывая Андрея чувственным, сомневающимся и глубоко переживающим персонажем.

В романе портретная характеристика Андрея Рублева дается не сразу, а по частям, одна черта за другой, что рассеивает образ, а не концентрирует его. История жизни героя, рассказанная автором, включает в себя и историю «внешнего человека». Чем дальше Андрей уходил от монастыря, чем ближе был к мирской жизни, тем больше изменялся его внешний облик. В первую очередь, это отражалось, в его костюме, вместо подрясника на нем то рубаха «подпоясавшись гашником из голубого шелка с серебряной ниткой» и сапоги из желтой кожи, то суконный коричневый кафтан и лапти, промокшие от непогоды. А рядом с боярыней Ириной, великой и единственной любовью, Андрей предстает в теплом овечьем полушубке и в сапогах из синего сафьяна, подаренных возлюбленной. Такая кожаная обувь, в те времена, была довольно дорогой, позволить ее себе могли только знатные сословия. Таким образом, в сознании читателя уже совсем иной Рублев – простой мирской мужчина.

Жизнь Андрея рядом с боярыней была счастливой недолго, на его долю выпали серьезные испытания. Перед читателем предстает чудовищная картина «На постели под медвежьим тулупом бьется в потливом жару жилец горницы. Голова и руки его в холщовых повязках. Пятые сутки раны от волчьих зубов и остудная хворость туманят разум иконописца <...> Она помнила, как вошел он в изодранной одежде, залитой кровью в схватке со стаей <...> Особенно тяжелыми оказались раны от волчьих зубов на ногах Андрея. Когда он упал с лошади в сугроб, его валенки увязли в глубоком снегу и соскочили с ног» [Северный 2010: 77]. Он был на грани смерти в лапах хищного зверя, залитый кровью, но выжил, исцелился, пройдя через страдания и боль. В средневековых лесах волчьи стаи – обыденное дело. Но мы считаем, что Северный не случайно выбирает именно это животное. В христианстве волк – зло, жестокость, хитрость и ересь, дьявол, угрожающий верующим. Появление фольклорно-мифологического образа наделяет Андрея традиционными чертами «положительно-прекрасного» героя, который смог победить чудовище и спасти свою возлюбленную.

События в жизни литературного героя оставляют свой отпечаток на его внешнем облике, меняется глубинная сущность образа, ее основа. Андрей покинул монастырь, позволил себе писать иконы с «живыми глазами», полюбил женщину, потерял ее, сражался за Родину – эти тяжелые испытания оставили след не только в его душе, но и в облике «Да и ты, как погляжу, метельный снежок на голове носишь» [Северный 2010: 206]. Седина в волосах здесь не сколько показатель прожитых лет и возрастных изменений, сколько отпечаток переживаний и бед, постигших героя, поседевшего от горя и тоски.

Портреты запечатлевают не только статическое во «внешнем» человеке, но и жестикуляцию, мимику, которые динамичны по своей сути [Хализев 2004: 206]. Это позволяет ясно увидеть героя в каждый момент его жизни, все что относится к пластике персонажа передает оттенок мгновенно возникающих и исчезающих переживаний. Так, например, в финале романа П. Северный передает всю боль через невербальные средства – движение тела: «Идет в снежном тумане Андрей Рублев. Шагает, упираясь телом в упругость ветра, но неровен его шаг, ноги, оступаясь с тропы, увязают в снегу <...> Выкрикнул, похолодел, не узнав своего голоса, и побежал, спотыкаясь, пока не увяз в сугробе по пояс. Остановившись, положил в пересохший рот горсть снега» [Северный 2010: 233]. Неровный, путаный шаг Рублева свидетельствует о глубине переживаемых эмоций, о наступлении бессилья от горя.

Каждое новое появление героя в тексте что-то добавляет к тому, что уже известно о нем, некоторые черты, сыграв свою роль, отходят на второй план. Автору важно не только показать героя в многообразии его проявлений, но также сохранить и усилить единство его образа. Есть в портретном описании повторяющиеся лейтмотивные детали – глаза и слезы Андрея, которые добавляют позитивные коннотации образу, отражают внутреннее состояние героя, помогают читателю правильно воспринять образ. Северный неслучайно выбирает именно эти детали, наделяя их лейтмотивным признаком, ведь особенностью иконописи Рублева являются «живые глаза» святых. А слезы,

как символ скорби и сострадания за русский народ, за родную землю и как символ очищения. Именно слезами Андрея заканчивается повествование: «От усталости прикрыл глаза... Вокруг него метель-ползуха и студит она на щеках живописца капли слез...» [Северный 2010: 234].

В художественной системе П. Северного портрет, наряду с другими видами описаний служит важнейшим средством формирования целостного образа героя. Герой «движется» не только в сюжете романа, но и в восприятии читателя.

1.3.2. Биография Андрея Рублева в романе П.А. Северного «Андрей Рублев»

В последние десятилетия в литературоведении наблюдается тенденция к изучению мифологизированных в народном сознании исторических и политических личностей, что неизбежно отражается в сюжетно-образном строе художественных текстов. Биография канонизированного иконописца преподобного Андрея Рублева вызывает огромный интерес у исследователей, искусствоведов, историков и писателей по сей день, выдвинуты сотни искусствоведческих версий, исторических легенд и научных гипотез разной степени правдоподобия и аргументированности. Несмотря на скудость фактических сведений, личность Рублева ощутима в его произведениях, которые имеют не только художественную ценность, но и ценность документальную. Его искусство связано с исторической жизнью Древней Руси. Наша страна уже в старину нашла своего национального гения в лице Андрея Рублева.

Поэтому неслучайно в XX веке Северный обращается к образу Андрея Рублева и дает свою авторскую интерпретацию биографии иконописца в романе «Андрей Рублев». Из безрадостных воспоминаний главного героя читатель узнает, что Андрей Рублев, со слов деда с материнской стороны, «народился в Суздальской земле <...> однако места, где стояла изба, в которой

раздался его первый жизненный крик, не видел» [Северный 2010: 25]. Оставшись сиротой маленький Андрей до 9 лет проживал с дедом «помогая старику бортничать в лесах боярского займища, обучаясь азам житейской правды при лампаде дедовой мудрости» [Северный 2010: 25]. Отца Андрей не помнил и не знал, от матери он слышал, что «тот сгинул на поле брани княжеской рати с татарами, когда Андрею шел второй год от роду» [Северный 2010: 26]. Мать он любил и где бы не находился, часто вспоминал ее «особенно тепло ее ласковых рук и певучесть говора», стоило ему подумать о ней, как ее образ всегда оживал перед ним «Она вставала перед ним такой, какой он видел ее последний раз» [Северный 2010: 26]. Этот страшный вечер Андрей не забудет никогда, половцы сожгли дом, а их взяли в плен, мальчик, от страха и ужаса, теряя голос и разум цеплялся за босые ноги матери. Женщина отбивалась до последнего от насильников, защищала себя и сына. На глазах у маленького Рублева половец «разозленный ее непокорностью, зарубил женщину кривой саблей» [Северный 2010: 26]. Как маленькому Андрею удалось выжить и покинуть плен П. Северный не описывает.

На детство будущего иконописца выпали не только утраты матери и отца, в девятилетнем возрасте Андрей потерял деда после чего «...по решению боярского тиуна был отдан в монастырь и стал служкой у иконописца Захария» [Северный 2010: 26]. Возле молчаливого Захария Андрей провел десять лет. Пока не пришла новая страшная беда, татары опустошали Суздальскую землю. Монастырь, в котором жил Андрей сгорел, Захария застрелили. Андрей, избежав смерти и плена, был вынужден скрываться в лесах. «Но надо было жить. Зачарованный красками, обладая навыками, перенятыми у Захария, Андрей стал бродить по местам, где стучали топоры, возрождая порушенную людскую жизнь. Андрей расписывал наличники, украшал цветастыми узорами домашнюю утварь, а однажды согласился по просьбе одной престарелой женщины написать икону, на которую неожиданно обратил внимание ее гость – торговый человек» [Северный 2010: 26].

Годы шли, Андрей много работал, будучи молодым парнем он трудился по найму у торгового человека недалеко от Мурома «писал образа святых, разукрашивал броскими красками дуги, сани, седла и иную домашнюю утварь» [Северный 2010: 27]. Андрей долго странствовал, пока не очутился в Москве.

В двадцать четыре года «нежданно-негаданно», не посмеяв послушаться воли отца Сергия Радонежского, «в лесном монастыре очутился Андрей». Словосочетание «не посмеяв послушаться воли» говорит об Андрее, как о человеке смиренном, почитающим Бога и церковь. В монастыре Андрей творил, он помогал Паисию в написании иконы Спаса Нерукотворного, предназначенной для нового храма на Белом озере. Но «своей сноровкой в живописи он пугал старца. Больше всего Паисия страшило его вольное стремление на иконных ликах писать глаза, переполненные умиротворением» [Северный 2010: 11]. Написанную икону заказчик не принял, просил переписать очи Господне. Но Андрей наотрез отказывается:

«– Я не стану написанное рушить! – выкрикнул Андрей и, рывком кинувшись к иконе, заслонил ее собой» [Северный 2010: 46].

Андрей не был согласен с обвинениями, считал, что в его написании глаз святых нет греховности. Из-за людской зависти, обиды, несправедливости, Андрей покидает монастырь, уходит в мирскую жизнь нарушив завет Сергия Радонежского. Вместе со всеми русскими людьми скрывался Рублев в лесах от набегов, голодал, бродяжничал, не гнушался никакой работой, чаще всего расписывал узорами изделия из дерева. Побывал Андрей в городах и селениях, посмотрел глазами простого народа, что творится на родной земле «как мор опустошал селения, и как лилась людская кровь от татарской и боярской злобы, и как лились слезы матерей» [Северный 2010: 26].

Не познал к тому времени Андрей женской ласки, не предавался греховности, но все чаще думал о боярыне Ирине, молодой вдовице всего на несколько лет старше его «шел Андрей к Тайному озеру с надеждой оказаться в вотчине боярыни Ирины Хмельной» [Северный 2010: 64]. Нашел Андрей

пристанище у боярыни, приняла она его на работу расписывать храм и писать иконы. Трудился Андрей с самого утра и до позднего вечера и как ни старался гнать от себя мысли о боярыне, любовь к ней только крепла:

«Андрей трогательно оберегал тайну их чувства и не покидал свою горницу – это она приходила к нему коротать ночи с любимым, до удивления скупым на ласковые слова» [Северный 2010: 78].

Обрел житейское счастье Андрей с боярыней, Ирина хотела соединить с ним свою жизнь и пойти под венец. Но случилась беда, послала она Андрея с конским табуном в соседнее удельное княжество. Беспокоилась о конях из-за напасти волчьих стай. Андрей, принимая участие в охране хозяйства от нападения лютых зверей, был истерзан волками. Любовь и забота боярыни, подняла на ноги Андрея. Казалось, что самое ужасное в их жизни уже позади, но было им суждено расстаться, возжелал боярыню татарский хан. Ирина Хмельная была вынуждена скрываться и бежать, не найдя защиты у бояр. Так Андрей Рублев потерял любовь всей своей жизни:

«Прожиты Русью семь лет. Плечом к плечу с ней шла жизнь Андрея Рублева. Был он со всем народом. Делил его беды, горести, радости и ненависть. Только была у Андрея и своя цель. Он ходил по тропам и бездорожью, упорно искал по городам, сельбищам тот тайный монастырь, где укрылась от ханского вождения боярыня Ирина Хмельная» [Северный 2010: 97].

П. Северный помещает своего героя в эпицентр крупного средневекового сражения между объединённым русским войском во главе с Великим князем Владимирским и князем московским Дмитрием Ивановичем и войском правителя Золотой Орды Мамаем «<...> шел в этом бурном потоке и Андрей Рублев, позабыв об опасности, крича во весь голос, взмахами топора крушил он спешенных врагов» [Северный 2010: 100]. Участие Андрея Рублева в Куликовской битве помогает автору придать образу героизм и народность: «Андрей будто и сейчас слышит, как серпуховской князь Владимир во весь голос кричит: «Дмитрий!». На залитом кровью поле молчат мертвые, стонут

раненые» [Северный 2010: 100]. Все пережитое и увиденное в том сражении отразилось в работах мастера, господь послал ему испытания, которые помогли еще больше раскрыть его талант иконописца:

«В твоих иконах вижу твою истовую веру в то, что все божественное должно быть милосердным для многострадальной Великой Руси» [Северный 2010: 151].

Следующий важный в романе биографический эпизод становления Андрея Рублева, как иконописца – знакомство с византийским мастером фресковых росписей Феофаном Греком: «Андрей доволен, что повидал Феофана, слушал за трапезой высказанные им мысли и не спускал глаз с его рук, способных создавать живопись, от которой у Андрея порой перехватывало дух» [Северный 2010: 136].

Не смотря на нахождение рядом с Феофаном Греком, признанным мастером иконописи, Андрей Рублев тоскует по Руси. Ощущая себя чужаком, Андрей возвращается на родину. Андрей привык ходить по монастырям, не пропуская ни одного храма на пути, смотрел древние иконы, запоминал, как они написаны. В одном из монастырей Андрей находит свою любимую боярыню Ирину Хмельную, постриженную в монахини Ариадну. Здесь Северный показывает переломный момент в жизни своего героя - отказ от мирской жизни, от житейского счастья в пользу христианства. Закончилась их история любви мирской. Она посвятила себя Богу в благодарность за свое спасение. Андрей решает жить иконописанием, славя веру Христову. Весной 1392 года он возвращается в Троицкий монастырь. В келье вместе с Андреем жил иконописец Даниил Черный. Они часто работали вместе над созданием ликов святых: «За стенами монастыря ютилась суeta мирской жизни. Богомольцы были частыми посетителями кельи Даниила Черного. Наслышанные о том, что иконы, писанные Андреем, в большом спросе, беседовали с ним. Андрей принимал заказы» [Северный 2010: 175].

Именно в Троицком монастыре Андрей приступает к работе над украшением Евангелие. После долгих раздумий «Украшая начальные

буквицы изображениями птиц, змей и животных, Андрей, сам того не замечая, словно одухотворял их, наделял добротой» [Северный 2010: 179].

По наказу митрополита Киприана, Андрей Рублев должен был явиться в Кремль во владычные покои. После встречи с князем и княгиней Андрей жил мечтами о работе в Благовещенском соборе. Именно там были написаны Прохором и Андреем «Воскрешение Лазаря» и «Рождество Христово».

Весной 1406 года Андрею снится судьбоносный сон – три «голубые» ангела. Мысли об увиденной во сне троице не дают покоя. Андрея мучают головные боли. Предчувствует его сердце беду.

Андрей на протяжении всего творческого пути отказывается повторять работы других иконописцев и копировать их. За что насылает на себя гнев князя Василия за написанный во Владимире «иначе» «Страшный суд». Но княжеская злоба не настигла Андрея, зимой 1408 года Орда Эдигея пришла в Москву, надеясь не выпустить из Кремля князя. Но Василию удалось сбежать. Москва горела.

Андрей в молчании несколько дней увлеченно трудится над новым полотном. Иконописец переживает за судьбу Руси, сгоревшую Москву, сбежавшего князя, а главное, за судьбу матушки Ариадны «смысл его жития». Пишет приснившихся ангелов:

«Господи! Да ты Троицу сотворил!

– Ангелов в голубых хитонах.

– Святая Троица! Земно кланяюсь, что дозволил узреть эдакое сотворение» [Северный 2010: 228].

Орда отступила, но, уходя, уничтожила все на своем пути. Снова безжалостный огонь уносил любимого человека Андрея. Он опять свидетель гибели, на этот раз своей Ариадны:

«Возвращается Андрей с трагического свидания с могилой шести сожженных мучениц, среди которых игуменья Ариадна, бывшая его любимая Аринушка» [Северный 2010: 233].

Трагическое звучание имеют финальные строки романа, где перед нами герой один на один с природой, с Русью: «<...> идет Андрей Рублев в свою келью, идет в одиночество, из которого судьба так и не захотела его выпустить. Идет и верит, что только молчание вылечит его от горя. Идет продолжать жизнь вместе с Великой Русью» [Северный 2010: 234].

На этом П. Северный заканчивает повествование, ничего не сообщая о дальнейшей судьбе иконописца читателю, которому остается предполагать, что после случившегося Андрей Рублев примет обет молчания.

1.3.3. Способы изображения сознания Андрея Рублева в романе П.А Северного «Андрей Рублев»

Согласно немецкому исследователю В. Шмиду, изображение сознания – это существенный компонент повествования, понимаемого современной нарратологией как изображение изменений того или иного внешнего или внутреннего, т. е. ментального состояния. С конца XVIII в. в европейских литературах (включая русскую) все важные изменения, изображаемые в художественной литературе, являются ментальными. С тех пор всякое внешнее действие связано с более или менее подробно изображаемыми внутренними процессами. Связь между действием и сознанием – это важнейший принцип повествования, утвердившийся во всех развитых европейских литературах примерно с конца XVIII в. А авторы, стремящиеся к убедительному изображению мира, заботятся об обоюдной мотивировке обоих факторов, т. е. о тесной связи между действием и сознанием [Шмид 2017].

В. Шмид считает, что сознание героя в наррации изображается двумя способами: эксплицитно, как объект нарраториального или персонального изложения при использовании соответствующих шаблонов, или же имплицитно, как внутреннее состояние, обозначаемое более или менее однозначно индициальными или символическими знаками, такими как

поведение героя или состояние природы. И в том, и в другом модусе, как в экспликации, так и в импликации сознание является конститутивным для повествования. Без присутствия сознания персонажа вряд ли мыслима какая бы то ни было повествуемая история [Шмид 2017].

Способы изображения сознания Андрея Рублева в романе П. Северного «Андрей Рублев» дают возможность рассмотреть, каким образом внешний мир воспринимается глазами того или другого протагониста, эмоциональное содержание воспринимаемых отрезков действительности, душевное состояние героя.

Формой открытого изображения сознания в романе П. Северного служит прямой внутренний монолог. Как пишет В. Шмид, «[э]тот монолог может изображаться как в шаблоне прямой, так и несобственно-прямой речи. В первом случае речь идет о прямом внутреннем монологе (direct interior monologue; direkter in-ne-ter Monolog)» [Шмид 2017].

С помощью внутренних монологов, или «речи без слушателя» по мнению В. Шмида «персонаж выражает свою самую интимную и самую близкую к несознательному мысль, до всякой ее логической организации, т. е. в стадии ее возникновения» [Шмид 2017]. Внутренние монологи Рублева у Северного встречаются редко, и они всегда связаны с Богом, являются частью «диалога» с ним, сопряжены с переживаниями и переломными моментами в судьбе героя:

«— Господи, пошто допустил ее одарить меня чудом ласки?..» [Северный 2010: 70].

«— Господи, вразуми на житейское счастье!..» [Северный 2010: 70].

«— Помоги, Господи, отыскать Аринушку! Помоги, Христос, Сын Человеческий!..» [Северный 2010: 108].

«— Благослови, Господи, на дальнейшее трудотворение ради твоего имени...» [Северный 2010: 213].

«— Господи, пошто не сберег жизнь Аринушки?» [Северный 2010: 233].

П. Северный использует для изображения мировоззрения Андрея форму скрытого изображения сознания «несобственно-прямую речь» (НПР), которая обозначает «ментальный дискурс персонажа под видом дискурса нарратора» <...> или, более точно, «отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача текста персонажа не маркируется ни графическими знаками» помогает показать внутренние переживания и размышления героя» [Шмид 2017].

В романе такая форма изображения сознания часто заканчивается риторическим вопросом, ответ на который герой будет искать на протяжении жизненного пути:

«Мысль, что он остался один, когда тропа жизни еще не подошла к обрыву, что еще надо написать задуманную в прославление Сергия Радонежского Троицу. Надо написать. А как найти покой?» [Северный 2010: 234].

«Задохнулся Андрей от ветра и от мысли, что, может быть, в самом деле Бог всемогущ только в гневе?» [Северный 2010: 233].

По словам В. Шмида, «[н]есобственно-прямая речь может растянуться в несобственно прямой монолог (*erlebter innerer Monolog*; *free indirect monologue*), который проявляется в диапазоне промежуточных форм между нарраториальным и персональным полюсам» [Шмид 2017]:

«Андрей спрашивал себя, почему именно боярыня так запомнилась, ведь и до нее видел он немало женских глаз. Спрашивал и всегда отвечал одно и то же: боярыня запуталась в памяти оттого, что, похвалив за написанные иконы...» [Северный 2010: 11].

«Андрей понимал, что уходил в мирскую жизнь, переполненную всякими обидами из-за людской несправедливости и зависти. Он был уверен, что глаза Христа написаны им правильно и придет время, и ему поверят, что именно такими глазами Сын Человеческий может смотреть на многострадальную Великую Русь...» [Северный 2010: 46].

«Для себя же он решил твердо, что его Суд не будет возвещать о конце мира, о наступлении страшного часа расплаты за грехи, а будет вселять надежду, что милостивый высший судья – Бог поймет и простит... Андрей верит в себя, верит, что у него есть право на смелость по-новому изобразить Страшный суд милостивого Бога» [Северный 2010: 219].

«Андрей завидовал людям, обретшим семейное счастье, и часто вспоминал все, что было пережито им в вотчине боярыни. нет в его жизни дней, чтобы он забыл об утерянном счастье» [Северный 2010: 117].

Для передачи восприятия действительности персонажа, не облакая передачу в формы выражения, свойственные персонажу, П. Северный пользуется еще одной разновидностью несобственно-прямой речи, которую В. Шмид предлагает называть как «несобственно-прямое восприятие» [Шмид 2017]. Несобственно-прямое восприятие как способ имплицитного сознания встречается в романе в виде отступлений, передавая единение с природой иконописца, который черпал вдохновение и краски именно в красоте окружающего мира:

«Шел к полюбившимся молодым березкам. Их много. Все похожи друг на друга, тоненькие, кудрявые и такие белые-белые, что Андрей даже застыдилась на них смотреть, оттого что вдруг показались они ему девушками в светлых сарафанах» [Северный 2010: 10].

«Смотрит он, с какой живописностью, недоступной для человеческого разумения, ночное светило с неуловимой нежностью постепенности размывает светом густоту синевы на лесных просторах ... Вот почему Андрей замер на гульбище, стараясь жадно сохранить в памяти увиденные чудеса лунного света, сотворенные на его глазах» [Северный 2010: 9].

«Дождается Андрей нового утра, надеется, что взошедшее солнце подарит вдохновение для написания «Преображения» [Северный 2010: 200].

«Андрей с первых дней пытливо присматривался к работе Захария и незаметно для себя запутался разумом во власти зачаровавших его красок...» [Северный 2010: 26].

П. Северный излюбленным способом изображения сознания выбирает несобственно-авторское повествование. Формально весь текст принадлежит повествователю, но мы можем сказать, что здесь совмещаются два субъекта сознания (автор и герой) – при том, что субъект речи один: это повествователь. [Орлова 2017: 26]. Герой Северного немногословен, поэтому автор, использует прием несобственно-авторского повествования для передачи основных мыслей и переживаний Рублева:

«Ходит Андрей по тропинке, а в мыслях – образы будущих икон. И трудно Андрею не верить, что мечты не сбудутся» [Северный 2010: 196].

«Он знал про тоску, про одиночество. Знал, что люди живут больше кривдой, чем правдой, и чаще всего по разным причинам затаивают друг против друга злобность и ненависть» [Северный 2010: 22].

«Живя воспоминаниями, он все чаще задумывался о том, чтобы уйти от суетности окружающей жизни и обрести покой в монастыре... Андрей понимал, что все еще не уверен в том, что, посвятив себя служению Церкви, найдет силы побороть в сознании житейские соблазны» [Северный 2010: 117].

«Живопись все сильней звала его. Влечение к работе еще более усилилось после того, как повидал роспись в Спасе Нередице и поверил, что сам может постичь горение живого цвета в водяных красках» [Северный 2010: 117].

«Тайна у Андрея завелась оттого, что по-новому написал глаза Христа... у него в жизни будет много разных тайн, о которых он научится молчать» [Северный 2010: 22].

«Стоял Андрей в испуге от своего вопроса. Старался понять, как осмелился спросить Бога, в милостивое милосердие которого верил всю жизнь» [Северный 2010: 233].

Именно несобственно-авторским повествованием заканчивает роман П. Северный. То, что видит читатель – это взгляд нарратора со стороны, его глазами показано горе, боль и переживания Рублева: «Идет с глазу на глаз с Великой Русью и приучает сознание, что теперь его жизнь должна стать

молчаливой, как стала молчаливой у всех, кто не смог понять, почему Господь немилостив к людям многострадальной Руси. Идет Андрей Рублев к молчанию. Идет и верит, что только молчание вылечит его от горя. Идет продолжать жизнь вместе с Великой Русью» [Северный 2010: 234].

Арсенал художественных средств освоения мировоззрения литературного героя весьма богат. Помимо рассмотренных выше в романе П. Северный использует такой прием, как изображение сновидений и бессонницы, которые выявляют бессознательное в человеке, его подсознание – то, что прячется в глубинах психики, бессонница, как и сон, помогают автору передать глубокие внутренние переживания героя, противоречивое состояние его души. Во время бессонницы человек воспринимает мир как враждебную субстанцию, которая давит на него. Все вокруг окрашивается в темные тона и неведомо ему самому.

Именно во время скитаний, когда Рублев покинул монастырь, уйдя в мирскую жизнь, он «повстречал бессонницу. Она перед ним всегда, как видение». Мучает бессонница героя часто, в такие моменты он поддается воспоминаниям о возлюбленной, о житейской жизни «память мгновенно заставила его вспомнить пригожесть лица боярыни Ирины Хмельной...».

Бессонными ночами его беспокоят сомнения присущие любому художнику – извечная тема творца и творчества. Андрей сомневается способен ли он писать лики святых и сможет ли познать таинство иконописания:

«Не в силах перебороть страх и сомнения Андрей после тревожных, бессонных ночей только на третье утро велел сказать митрополиту о своем согласии прикоснуться к древнему образу» [Северный 2010: 233].

На смену тревожной бессоннице Андрея приходит благой сон, посылаемый свыше. В статье Л.В. Соколова «О сне Святослава» говорит о «вещих» снах, задача которых открыть события будущего. Именно такой сон видит герой «Андрей не ответил, потому как увиденные во сне ангелы все еще стояли перед глазами». Именно после увиденных во сне ангелов Андрей

пишет свою знамению «Троицу» «ангелов в голубых хитонах». П. Северный не описывает детально сон, но именно сновидение дает вдохновение иконописцу «написать лики ангелов спокойными, вливая в их взгляды неземную нежность созерцания ими своего пребывания на земле» [Северный 2010: 229].

Андрей Рублев у Северного настоящий живой человек, он плачет, испытывает обиду, гнев, боль, любовь, одиночество. П.А. Северный, интерпретируя образ иконописца, размышляет, что вдохновляло Рублева на его работу. И дает ответ – это образы родной природы, любовь, вера в Бога и в русский народ.

Глава 2. Репрезентация Андрея Рублева в произведениях русской культуры второй половины XX века

2.1. Образ Андрея Рублева в сценарии А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского к фильму «Андрей Рублев»

2.1.1. Портретная характеристика образа Андрея Рублева в сценарии к фильму «Андрей Рублев»

Сценарий фильма А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею») был опубликован в журнале «Искусство кино» в 1964 году, а в сентябре фильм был запущен в подготовительную работу. По словам Тарковского, смысл фильма был в том, чтобы показать, как Андрей Рублев приходит к очищению через страдания, сгорает во имя овладевшей им идеи. Сценарий состоит из нескольких новелл, объединённых сквозной темой – становления великого иконописца. Хронологически новеллы охватывали период с лета 1400 г. по весну 1424 г.

Привлекательность фигуры живописца Андрея Рублева для кинорежиссёров была в фактически абсолютном отсутствии достоверных сведений о нём. Это давало создателям кинокартины полную свободу в интерпретации его характера.

Из интервью Андрея Тарковского журналу «Советский экран»:

«– Почему именно Рублев? – спросили мы Андрея Арсеньевича.

– Потому, – ответил режиссёр, – что Рублев – гений. Иначе говоря, человек, болезненно остро видящий мир, наиболее чутко реагирующий на все, с чем приходится ему сталкиваться, на много такое, мимо чего другие, приглядевшись и притерпевшись, проходят равнодушно, не замечая. И ещё потому, что художник – всегда совесть общества. Но это лишь половина ответа. Фигура Рублева привлекла нас ещё и тем, что о нём мало что известно достоверно. А это значит, что при создании образа мы были совершенно

свободны в конструировании характера Андрея, не будучи связанными ни биографией Рублева, ни сложившимися о нем представлениями» [Тарковский 1969: 91].

А.С. Кончаловский вспоминал: «Сценарий мы писали долго, упоённо, с полгода ушло только на изучение материала. Читали книги по истории, по быту, по ремёслам Древней Руси, старались понять, какая тогда была жизнь, – всё открывать приходилось с нуля. К концу года работы мы были истощены, измучены...» [Загребин 2011].

Много позже Тарковский отметит: «После написания сценария я очень сомневался в возможности осуществления своего замысла. Но думал, что, если это окажется возможным, будущий фильм ни в коем случае не будет решён в духе исторического или биографического жанра. Меня интересовало другое: исследование характера поэтического дара великого русского живописца. На примере Рублёва мне хотелось исследовать вопрос психологии творчества и исследовать душевное состояние и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения» [Загребин 2011].

Сценарий – особый продукт, который отличается по форме и содержанию от произведений художественной литературы. Коноплев Б.Н. в книге «Основы фильмопроизводства» даёт следующее определение «Литературный сценарий – полноценное художественное произведение, отвечающее специфическим и производственным требованиям фильмопроизводства, где с учетом зрительных и звуковых образов дается описание эпизодов фильма с диалогом актеров» [Коноплев 1969: 91].

Сам же Андрей Тарковский в одном из интервью опровергает теорию о сценарии, как об одном из литературных жанров «Принято считать, что сценарий является одним из жанров литературы. Это не так. Никакого отношения к литературе он не имеет и иметь не может. Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, то есть записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный непроходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно не литературна. Но так

как приходится сценарий утверждать, то обычно его записывают так, чтобы он был понятен всем. Это означает, что обычно пишется сценарий, весьма далекий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз не адекватен образу литературному. Перефразируя известную поговорку, можно сформулировать эту ситуацию так: фильм – это один раз увидеть, а сценарий – это десять раз услышать» [Лопушанский 1990].

Рассмотрим с помощью каких средств раскрывается образ Андрея Рублева в таком тексте, как сценарий к фильму. Как и в предыдущей главе, начнем с портретной характеристики героя. В сценарии авторы не дают развернутый литературный портрет, ограничиваются лишь несколькими деталями. Читатель узнает только возраст героя и его социальную принадлежность по костюму: «Двадцатитрехлетний Андрей. Все трое в заношенных и выгоревших на солнце монашеских затрапезах» [Тарковский, Кончаловский 1964: 141]. На Андрее монашеская затрапеза, обратившись к словарю, мы узнаем, что это «повседневное одеяние духовенства и монашества».

На протяжении всего повествования в сценарии костюм героя не изменяется. Сценаристы не только обличают Андрея Рублева в монашескую рясу, но и подчеркивают его высокий рост и худобу:

«Подобрав набрякшие полы ряс, они бегут в сторону деревеньки» [Тарковский, Кончаловский 1964: 142].

«<...> и черная ряса Андрея не становится белой. Белой, как холст» [Тарковский, Кончаловский 1964: 179].

«Вдруг длинный монах срывается с места и, подобрав рясу, огромными прыжками мчится, в гору» [Тарковский, Кончаловский 1964: 164].

««– Уж больно худостен для иконописца, – замечает горбун» [Тарковский, Кончаловский 1964: 158].

«Андрей остается стоять посреди дороги, в рваной рясе, с лицом, забрызганным грязью, тяжело дыша <...> Андрей подходит к ограде,

прислоняется к ней лицом и горько плачет, вздрагивая худыми плечами» [Тарковский, Кончаловский 1964: 145].

К элементам портрета героя относят не только костюм и физиологическое описание, но и мимику, походку, жесту, позы, тактильные средства, акустические (не связанные с речью, например, тембр голоса, интонация), которые передают эмоциональное состояние героя и характеризуют его. Самые, казалось бы, естественные жесты, с необходимостью вытекающие из предлагаемых обстоятельств, могут нести дополнительный смысл и «участвовать» в характеристике персонажа. В литературном сценарии к фильму, написанном Тарковским и Кончаловским, портрет Рублева показан в большей степени через невербальные средства. Более 20 раз состояние Рублева определяется словом «улыбается». При этом улыбка Андрея имеет разные эмоциональные оттенки: то она усталая, то неживая, то даже злая:

«Жалко просто, – зло улыбается Андрей» [Тарковский, Кончаловский 1964: 142].

«Андрей улыбается и уходит все дальше и дальше по снежной целине» [Тарковский, Кончаловский 1964: 153].

«Андрей устало улыбается» [Тарковский, Кончаловский 1964: 162].

«Андрей недоуменно улыбается» [Тарковский, Кончаловский 1964: 173].

«Андрей улыбается неживой улыбкой и плачет» [Тарковский, Кончаловский 1964: 199].

«Впервые после разговора с Феофаном в разрушенном Успенском соборе он улыбается...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 137].

Улыбка, как бы эмоционально окрашена она ни была, свидетельствует о живости натуры героя. Рублев улыбкой воодушевляет окружающих, дарит тепло и свет:

«Пристально смотрит она на человека, которого не знает, никогда не видала до сих пор, она уверена, но чье лицо притягивает ее... Она смотрит на

Андрея, и лицо ее вдруг озаряется светом далекого, забрезжившего счастьем воспоминания» [Тарковский, Кончаловский 1964: 138].

Сценаристы используют прием, который мы встречали в романе Северного – седина в волосах Андрея, как признак мудрости и перенесенных потрясений героя:

«Сидят Андрей и Кирилл – уставшие, замызганные с дороги. Андрей очень постарел за эти десять лет, почернел, и в поредевших волосах его появились седые клоки» [Тарковский, Кончаловский 1964: 137].

Соавторы не идеализируют Рублева, а максимально приближают к простому русскому мужику, «пахнущему дымом и мужицким потом», но наделенному талантом от Бога. Это хорошо показано в последнем эпизоде сценария:

«<...> сильные руки подхватывают его... Бориска прижимается к чьей-то груди, пахнущей дымом и мужицким потом, и слышит странный хриплый голос, успокаивающий и невнятный...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 157].

При почти полном отсутствии портретных деталей сценаристам удается создать яркое впечатление, заставляющее домыслить созданный образ Андрея Рублева.

2.1.2. Биография героя Андрея Рублева в сценарии к фильму «Андрей Рублев»

Известный американский кинорежиссер Филд Сид в своей книге «Киносценарий: основы написания» определяет биографию персонажа как «часть подготовительной работы для написания сценария, она сочиняется для раскрытия внутреннего плана жизни героя, того эмоционального воздействия, которое окружает его с рождения» [Сид 2017: 115].

В сценарии информация о семье и детстве дана в виде фрагментарных воспоминаний Андрея:

«<...> мать с лицом, укутанным платком так, что видны только ее веселые синие глаза, и отца с короткой белобрысой бородой, когда они стояли друг против друга...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 144].

«<...> мать, с хохотом падающая в колючую скирду, и отец, лежащий рядом и обнимающий ее черной от загара рукой... и солнце, солнце...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 144].

Детские воспоминания Андрея часто наполнены яркими моментами и связаны с простыми радостями: катание на санках, игра с лохматым псом, купание в реке:

«А потом он вспомнил, как летел на санках вниз, глаза слезились от ветра, от мелькания сверкающего снега, и весь откос был покрыт фигурками ребят и девчонок» [Тарковский, Кончаловский 1964: 153].

Восприятие действительности показано через красочное описание природы. Фрагменты из прошлого всплывают хаотично. На смену добрым и светлым воспоминаниям приходят грустные и страшные.

«И снова в памяти его возникает широкое поле, вокруг которого, еле сдерживая слепую тоску, стояли беспомощные и униженные мужики и глядели на своих женщин...иноземец с потной бритой головой и механическими взмахами немеющей от усталости руки наносил сверкающие на солнце сабельные удары» [Тарковский, Кончаловский 1964: 154].

Если предположить, что годы жизни иконописца 1375/80–1428/30, то получается, что в сценарии Тарковского и Кончаловского описываются самые значительные этапы жизни и творчества художника. Хронологически новеллы охватывали период с лета 1400 г. по весну 1424 г.

Повествование начинается с Троицкого монастыря, откуда летом 1400 года уходят трое – Андрей Рублев, Кирилл и Даниил Черный. Направляются иконописцы в Москву. Андрей тоскует, его тревожит мысль, что уходит он навсегда:

«Чего-то мне кажется, что никогда я и не вернусь сюда больше» [Тарковский, Кончаловский 1964: 141].

Спустя год, зимой 1401 года путники доходят до Московского посада в поисках Вознесенского собора, где пишет иконы великий Феофан Грек. Этот эпизод показывает, как Андрей искренне способен радоваться и удивляться простым вещам:

«Андрей, удивленно подняв брови, стоит и смотрит на прислоненную к стене огромную икону» [Тарковский, Кончаловский 1964: 150].

«– Просторно-то как! – говорит Андрей и, поборов робость, переступает порог. Медленно, привыкая к темноте, он выходит по звонким плитам на середину, и фигура его кажется призрачной в полумраке собора» [Тарковский, Кончаловский 1964: 149].

В глубине собора появляется Феофан Грек, происходит долгожданное знакомство с мастером:

«Перед ними Феофан Грек – худой, всклокоченный, с орлиным носом и единственным зубом.

– Иконописцы, значит? – умирая со смеху, спрашивает он. – Мне говорили, – добавляет он и вдруг становится серьезным. – Посмотреть пришли?» [Тарковский, Кончаловский 1964: 150].

После встречи с Феофаном иконописцы направляются в Андрониковский монастырь.

Для лучшего толкования образа Андрея сценаристами вводится новелла «Охота. Лето 1403 года». В которой Андрей показан учителем и живописцем. Он трепетно относится к природе, для него природа – храм красок и образов. Из красоты окружающего он черпает вдохновение для своих работ. Он пытается передать свои знания, научить видеть прекрасное в простом. Также, Андрей рассказывает, какой путь прошел прежде, чем ему позволили прикоснуться к иконе:

«– Запомни мои слова: хочешь учиться – учись, не хочешь – ступай отсюда поскорее и... – Андрей сбивается и умолкает. – Я три года Даниилу кисти мыл, пока он мне икону не доверил, чудо! И не подновить, а отмыть только!» [Тарковский, Кончаловский 1964: 155].

«Хмель – это же, знаешь... Он же другой совсем. Никаких правил не признает. Видишь, эту плеть вправо выкинул, а этой влево хотел размахнуться, да места нет, тогда он ее вниз вывесил – и опять красиво: – Объясняя, Андрей помогает себе руками и все более увлекается» [Тарковский, Кончаловский 1964: 155].

Зимой 1405 года Андрей получает приглашение в Кремль расписывать храм святого благовещения вместе с Феофаном Греком. Это означало признание Рублева, как иконописца. Его талант отметил не только князь, но и византийский мастер. Андрей Рублев с помощниками отправляется в Москву.

В новелле «Страсти по Андрею» 1406 года описывается спор Андрея и Феофана Грека, который раскрывает христианские взгляды на мир, человека, Бога. Важные принципы мировосприятия и отношения к Богу обоих иконописцев. Само название новеллы отсылает нас к Евангелие, к событиям, принёсшим Иисусу Христу физические и духовные страдания в последние дни его земной жизни. Иконописцы по-разному трактуют судьбу Христа:

«– Ой, добро, добро! Да ты Новый Завет вспомни! Христос тоже людей во храмах собирал, учил их. А потом они для чего собрались, помнишь? Чтобы его же и казнить?! Распят требовали! «Распни! – кричали. – Распни!» Лисе этой! И как кричали! А ученики его? Иуда продал, Петр отрекся до петухов, а когда надо было насмерть стоять – разбежались все! И это еще лучшие!»

«– Раскаялись же они!» – возражает Андрей» [Тарковский, Кончаловский 1964: 168].

Андрей говорит не только о вере, но и о политических событиях, упоминает междоусобицу князей русских, Куликовскую битву.

Следующая новелла повествует о событиях 1407 года. Князь приезжает принимать работу у мастеров, которые «хоромы ему строили» это и камнерезы, и плотники. Андрей с Даниилом Черным приходят подновить иконы и становятся свидетелями ужасной расправы над мастерами. Причиной которой является междоусобная вражда братьев князей:

«Он видит старшего с пустыми окровавленными глазницами, который стоит у дерева и стучит по нему палкой... У всех вместо глаз – черные раны, и белые рубахи разорваны и залиты кровью... Окаменев, стоит Андрей и смотрит... Мастера сбиваются в тесный кружок, цепляются друг за друга» [Тарковский, Кончаловский 1964: 173].

Кульминация духовных терзаний и творческих исканий Андрея Рублёва показана в новелле «Страшный суд». Рублев показан, как настоящий художник, как творец сомневающийся, не готовый повторять работы других. Он хочет писать «Страшный суд» по-своему, или не писать его вообще:

«– Не могу я чертей писать! – вдруг орет Андрей. – Противно мне, понимаешь?!

– Опомнись! – в отчаянии взмахивает руками Даниил. – Так на то Суд Страшный! Это ж не я придумал! Так и мастера старые писали, и Феофан так учил!» [Тарковский, Кончаловский 1964: 91].

Финалом новеллы служит описание «Страшного суда» Андрея Рублева. Фрески в Успенском соборе Владимира – одна из немногих его работ, авторство которой подтверждено летописью.

Соавторы сценария делают Андрея свидетелем и участником нашествия на Успенский собор в 1408 году. Младший брат князя Владимирского, желая захватить власть, вступил в сговор с татарами, сжег храм и убил мирных людей:

«Андрей выбирается из-под груды залитых кровью человеческих тел, пробирается вдоль стены... Страшно выглядит Успенский собор. Стены закопчены, штукатурка под росписями потрескалась и местами обвалилась.

Среди мусора, луж вагустевшей крови, конского помета валяются убитые. Медленно догорает рублевский иконостас, и трещины в досках дымятся тяжелым дымом» [Тарковский, Кончаловский 1964: 194].

Именно это кровавое нашествие служит причиной, указывающей на еще один факт из биографии иконописца - Андрей Рублев принимает обет молчания.

В молчании герой прибывает долгих 16 лет, наблюдая за всем, что происходит на Руси. Он бросил писать иконы. И только в финальном эпизоде, утешая Бориску, Андрей прерывает молчание и планирует снова творить, чтобы своим искусством дарить радость людям. Дальнейшая судьба героя не известна.

Жизненный путь Рублева сыграл огромное значение в становлении героя и в формировании его мировоззрения.

2.1.3. Способы изображения сознания Андрея Рублева в сценарии к фильму «Андрей Рублев»

Особенностью изображения сознания в сценарии является передача внутреннего мира и переживаний через диалоги главного героя с другими персонажами. Рублев (как и в романе Северного) немногословен и молчалив, именно поэтому сказанные им слова приобретают еще большую ценность. Вольф Шмид называет этот способ «прямой мыслью».

Так, диалог Андрея с Кириллом показывает внутреннюю силу, смелость и уверенность молодого иконописца:

«– Я лучше могу...

– Лучше чего?

– Лучше Грека, Феофана» [Тарковский, Кончаловский 1964: 153].

Этот фрагмент показывает насколько Андрей полон сил, амбиций и желания писать.

Ключевым в понимании мировоззрения героя является диалог между Андреем и Феофаном Греком:

«– Да уж, конечно, если только одно зло помнить, и перёд богом счастлив никогда не будешь» [Тарковский, Кончаловский 1964: 168].

«– Что ж, по-твоему, только в одиночку можно добро творить? – не унимается Андрей» [Тарковский, Кончаловский 1964: 168].

«– Людям просто напоминать надо почаще, что люди они, что русские, одна кровь, одна земля. Зло везде есть, всегда найдутся охотнички продать тебя за тридцать сребреников. А мужик терпит и не ропщет, горб трудами наживает, работает за двоих, а то и за троих, и все на него новые беды сыплются – то татары по три раза за осень, то голод, то мор, – а он все работает...несет свой крест смиренно, не отчаивается, молчит и только бога молит, чтобы сил хватило...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 168].

«– Конечно, творят люди и зло... И горько это... Да только нельзя их всех вместе винить. Трудно так и ... грешно, мне кажется. И в Евангелии все это есть. Продал Христа Иуда, а вспомни, кто купил его? Первосвященники. Потому что правды боялись, боялись, что народ им подвластен быть перестанет» [Тарковский, Кончаловский 1964: 168].

Андрей верит в Господа, верит в людей, во всепрощение, в покаяние. Подобно Иисусу Христу. Он считает, что каждый греховен, но имеет шанс на исправление и прощение. Рублев уверен, что сила русского народа в его вере в Господа и в единении.

Также, с помощью диалоговой формы и прямой речи сценаристы показывают «другого» Андрея. Разговор с Феофаном Греком имеет форму видения Андрея, который находится без сознания:

«– Да не о том я! А то, что полжизни в слепоте провел! Полжизни, как этот...Я же для них, для людей, делал днями-ночами. По три дня на свет смотреть не мог: глаза болели. Тешил себя, что радость это для них, что в помощь вере! А они, православные-то, взяли иконостас мой и так вот просто

и пожгли. Спалили! Не люди ведь это, а?» [Тарковский, Кончаловский 1964: 199].

«— А разве не одна у нас вера, не одна земля? А они взяли и сожгли, не дрогнули, и как господь вытерпел?» [Тарковский, Кончаловский 1964: 199].

«— Все. Я писать больше никогда не буду» [Тарковский, Кончаловский 1964: 199].

«— Ненужно это никому. Если не смог своим искусством людей убедить, что люди они, — значит, вовсе нет таланту! А потому больше к кистям, краскам не прикаснусь» [Тарковский, Кончаловский 1964: 199].

«— Знаю, господь милостив, простит. Я на себя епитимью наложу. Господу обет молчания дам. Молчать буду. С людьми мне больше не о чем разговаривать...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 199].

Андрей отказывается писать иконы, не верит больше в людей, в свой талант. Единственное, что остается неизменным в душе Андрея - вера в милость Божию.

В финале авторы снова пользуются приемом передачи мысли через прямую речь. Андрей пробуждается от молчания. Иконописец обращается к Бориске, который своим примером, силой своей веры, убежденностью возвращает Андрея к жизни:

«— Вот и хорошо... Вот и пойдем мы с тобой вместе... Ну чего ты?.. Я иконы писать, ты — колокола лить... А?.. Пойдем?.. Пойдем с тобой в Троицу, пойдем работать...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 157].

Нарраторское сообщение о внутренней жизни персонажа раскрывает фигуру иконописца прежде всего, как человека чувственного, храброго, живого готового прийти на помощь. Он неравнодушен, смел, решителен:

«Задыхаясь, Андрей из последних сил бежит...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 178].

«Андрей кричит, пытается ухватиться за стремя проносящегося мимо всадника...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 179].

«Андрей кидается к выходу, но Даниил сзади набрасывается на него. Андрей молча пытается вырваться...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 177].

«Андрей первым бросается к двери, распахивает ее» [Тарковский, Кончаловский 1964: 179].

«Андрей стрелой бросается к дерущимся» [Тарковский, Кончаловский 1964: 143].

Несобственно-прямое восприятие, как способ имплицитного сознания встречается в сценарии в виде отступлений, чаще имеют форму воспоминаний или воображения, передавая внутреннего состояния героя. Чаще всего передает единение с природой иконописца, который черпал вдохновение и краски именно в красоте окружающего мира. Или же описывает творческий процесс создания икон:

«Андрей силой своего воображения слой за слоем, приплеск* за приплеском уничтожает рожденные прихотью феофановского гения густые мазки колера и проникает до белесой поверхности залевкашенной доски **, для того чтобы с самого начала проследить за рождением могучего и страшного образа» [Тарковский, Кончаловский 1964: 150].

«<...> все это проносится в сознании Андрея, как дыхание почти невозможного счастья щедрой скоротечной грозой, сверкающей и мчащейся над деревней его детства. И он вспоминает, как смотрел он, на движения рук, нежно и резко очерченных солнечным контуром, и понимает, что именно тогда впервые коснулось его желание передать это движение, остановить, повторить его» [Тарковский, Кончаловский 1964: 144].

«Вот Андрей-мальчишка прыгнул в холодное прозрачное озеро, дымные столбы косо опустились вниз, коснулись призрачного дна, осветив колеблющиеся водоросли; тускло сверкнув золотом чешуи, метнулся в сторону испуганный карась...» [Тарковский, Кончаловский 1964: 155].

В архивах телекомпании «Мосфильм» нами были найдены материалы, которые помогают понять, как создавался образ Андрея Рублева при

написании сценария. Так, в заключении по режиссерскому сценарию «Андрей Рублев» от 26 сентября 1964 года вносятся правки и пожелания по редактированию текста. Замечания касаясь образа иконописца звучат так:

«В образе Андрея Рублева хотелось бы видеть не только художника, сознающего свой талант и с “отверстыми” глазами, созерцающего мир, но и художника, наделенного помимо чуткого, тонкого восприятия, активным отношением к окружающей жизни и происходящим событиям» [Тарковский 1969: 91].

А.А. Тарковскому и А.С. Кончаловскому удалось выполнить поставленные задачи при создании образа Андрея Рублева в сценарии к фильму. Иконописец показан как человек своего времени, сопереживающий, думающий о всепрощении, покаянии, наблюдающий за происходящими ужасами, но не теряющий веры в Бога и свой талант.

2.2. Образ Андрея Рублева в фильме А.А. Тарковского «Андрей Рублев»

2.2.1. Портретная характеристика Андрея Рублева в фильме «Андрей Рублев»

Основное отличие кинокартины от литературного произведения заключается в том, что литературный текст фиксируется в письменной форме, тогда как в фильме повествование опирается на звук в виде музыки или звучащей речи. т.е. различие представлено в формах, в которые облачено слово, – письменная или устная. В кинофильме могут быть выделены следующие элементы: диалоги между героями, их мимика, жесты и движения, возможный закадровый голос, музыкальное сопровождение, освещение, выбор цвета, крупный, общий или дальний план, ракурс, тембр и интонация голоса, спецэффекты [Лиходкина 2017: 1].

Образы, создаваемые в литературе и кино, также различны: умозрительные и зрительно-словесные соответственно. Под образом понимается, во-первых, наглядное представление о ком-либо или о чем-либо, возникающее в чьем-либо воображении, встающее перед внутренним взором кого-либо. Во-вторых, образ – это созданный писателем, художником, сценаристом и т.п. обобщенный характер, тип, а также сам персонаж, воплощающий в себе какие-либо характерные черты [Лиходкина 2017: 2].

В кинокартине создаются визуальные образы, что, несомненно, дает зрителю больше преимуществ, ему не нужно включать воображение, ведь он получает готовую картинку, у него остается необходимость в интерпретации этих образов.

Важную роль в любом фильме играет правильно подобранный актерский состав. Именно актеры создают впечатление о кинокартине, будет оно хорошим или плохим зависит от их актерской игры. Блистательное исполнение ролей персонажей, до этого представленных лишь вербально,

смутно вырисовываемых в мире текста, вызывает положительные эмоции и может даже изменить образ, сложившийся в сознании читателя.

Для своего фильма Тарковский тщательно подбирал актерский состав. Поскольку о Рублеве почти ничего не известно, он принял решение, что сыграть эту роль должен неизвестный актер:

«С кинопробами было не так все просто <...> Теперь об актерах. С Любшиным на репетициях было трудно. А вот Солоницын актёр особый, и я думаю, что другого такого Андрея мы не найдем. Пока по результату, по отношению к другим актерам Солоницын добился меньше всех, но у меня не было времени для работы с ним. В пробах мы старались идти на разоблачение актера на открытый темперамент. У Любшина совсем нет темперамента, Сергачев актерски приличнее других, но он никакой не Андрей, хотя он опытнее и серьезнее других подготовлен к этой роли. Но мы хотим брать на роль Андрея Солоницына он не только талантлив, но и мудр» [Тарковский 1964].

В фильме Тарковского огромную роль в изображении образа Рублева играет портрет. Сделанный выбор в пользу неизвестного актера неслучаен, у зрителя не возникает лишних ассоциаций, закрепленных амплуа на основе увиденных ранее ролей. Зритель видит в Солоницыне лишь Андрея Рублева, таким каким его показал Тарковский: худощавый, высокий, светлоглазый, облаченный в монашескую рясу молодой мужчина. Живой взгляд Андрея, активная мимика лица, движения, молчание – все это в фильме работает на задачу раскрытия характера героя.

Тарковский часто использует для изображения Андрея дальний план, показывая иконописца одного на фоне природы. Это говорит не только о единении иконописца с родной землей, но и об одиночестве Андрея. Таким мы видим Рублева и на афише к фильму – одинокий путник наедине с природой.

Крупные планы у Тарковского передают всю глубину эмоций иконописца. Выразительные глаза, мимика – раскрывают характер Рублева.

Мы видим Андрея (как и всё в этом художественном мире) в черно-белых тонах. Цвет и свет у Тарковского играют особую роль и несут определенную функцию:

«Цвет мне нужен для того, чтобы изображение стало более правдивым, более осязаемым, в каком-то смысле более натуралистическим. Вот в чём вся хитрость! Я исключаю демонстративный цвет, имеющий самостоятельную ценность, пусть даже высокую. Цвет в драматургической, тематической, символической функции – мне не нужен» [Тарковский 1964].

Используя игру света, через внешнее, Тарковский расставляет акценты внутренние, раскрывая состояние героя. Так, например, в эпизоде нашествия на храм окровавленное лицо Андрея показано в очень темных тонах, тогда как лицо Феофана ярко освещено. Рублев находится в реальном страшном мире, залитом кровью русских людей. Феофан умер, зритель понимает, что он в другом светлом мире, рядом с Господом. И явился Андрею, чтобы помочь ему, направить и утвердить в вере. Такого восприятия Тарковский добивается через световые приемы.

Цвет в этом фильме появляется лишь в эпилоге, это важная деталь в понимании замысла режиссера и в характеристике образа Рублева. С помощью этого приема зритель понимает, что, пройдя сквозь тьму, иконописец принес свет в виде своих великих работ. На глазах зрителя сквозь черно-белую киноленту прорываются мягкие контуры ликов и светлые краски икон и фресок Андрея Рублева: «Вход в Иерусалим», «Спас в Силах», «Преображение», «Рождество Христово». И, наконец, «Троица» – венец творения Андрея.

Лев Аннинский назвал этот прием «световой удар в конце, страшный и очищающий взлет, взмыв, выход к солнцу – удар цвета, удар смысла. Это воспринимается как чудо, как раздирание завес, и именно затем, чтобы это чудо не “рождалось из” и не “следовало по”, а взрывалось, ослепляло, – и нужна была Тарковскому долгая катакомбная преджизнь, где люди втапывали друг друга в грязь» [Можегов 2008].

2.2.2. Биография героя Андрея Рублева в фильме «Андрей Рублев»

А.А. Тарковский не планировал снимать традиционный биографический фильм, таких было сравнительно много в отечественном кинематографе. Его не интересовала историческая достоверность, его интересовало другое: характер, душевное состояние гения иконописи и его великий художественный дар. Режиссер решил показать жизнь Андрея Рублёва через призму восприятия иконописцем своего времени, через тяжелый путь народа, в котором образ художника порой уходил на задний план повествования, оставаясь, казалось бы, единственной ниточкой, связывающей самодостаточные новеллы фильма. И вместе с тем, именно образ Андрея Рублёва получал всё более объёмное наполнение в каждом новом эпизоде, в каждом новом повороте сюжета, в каждой новелле. На глазах зрителя происходит рождение мастера иконописи, прошедшего трудный путь от наивного юноши до зрелого мыслителя, творца, сохранившего в своем сердце веру и любовь к человеку, осознавшего глубинную связь божественного провидения с человеческими судьбами, утвердившемся в понимании веры как основы реализации жертвенной любви, в понимании искусства как средства возвышения человеческого духа [Загребин 2011].

Конечно, биографии Рублева в житейском смысле фильм не предлагает, хотя автор показывает некую свою «модель жития святого». Тарковский отходит от традиционного житийного канона. Во-первых, на момент выхода фильма Андрей Рублев не был причислен к православным святым (здесь Тарковский сам того не зная, заглядывает в будущее), во-вторых, герой не изображается идеально положительным, в-третьих, не дается информация о рождении Андрея, о его благочестивой смерти, в-четвертых, фильм не описывает все события жизни Рублева. Таким образом, к «модели жития святого» можно отнести эпизоды уединения в монастыре, изучения святого писания и иконописи, странствия по земле русской, отказ от мирских

соблазнов, обучение у Феофана Грека и передача опыта писания ликов ученикам, борьба с бесами, уход в монастырь. А в качестве посмертного чуда – появление в финале кинокартины великих полотен Рублева.

2.2.3. Способы изображения сознания Андрея Рублева в фильме «Андрей Рублев»

Особенностью изображения сознания в фильме (как и в сценарии) является передача внутреннего мира и переживаний через диалоги главного героя с другими персонажами. Вольф Шмид называет этот способ «прямой мыслью». В фильме ключевыми в раскрытии образа Андрея становятся его диалоги с Феофаном Греком.

В эпизоде «Страсти по Андрею» Тарковский вводит зрителя во внутренний мир Рублева, показывая то, что герой видит и создает внутри себя: страсти Христовы, которые разворачиваются перед зрителем, в то время как голос Рублева рассказывает об этом Феофану [Сальвестрони 2009].

«–Да уж конечно, если только одно зло помнить, то перед Богом и счастлив никогда не будешь... Ты думаешь, что добро только в одиночку творить можно?» [Тарковский 1966].

«–Конечно, делают люди и зло... Горько это... Продал Иуда Христа. А вспомни, кто купил его?.. Народ? Опять же фарисеи да книжники... Людям просто напоминать надо почаще, что люди они, что русские – одна кровь, одна земля!» [Тарковский 1966].

В процессе диалога на экране разворачивается необыкновенно значимая для всего фильма сцена, которую можно назвать «Русская Голгофа». Это словно видение самого Андрея Рублёва. Он вступает в спор с искусством Феофана Грека и противопоставляет византийской богословской глубине русское понимание Голгофы: русская зима вместо палестинской весны, княжеские дружинники вместо римских легионеров, крестьяне в простых рубахах вместо жителей Иерусалима, корова, которая идет вместе с

процессией, и главное – крест, который смиренно несет Христос, босиком шагающий по снегу сквозь деревенскую улицу. Основной сюжет диалога – возможность примирения вечного и преходящего, духовного и мирского, человека и Бога [Загребин 2011].

Андрей Рублев в представлении Тарковского проходит мучительный путь страданий вместе с русским народом. Он пропускает через себя все происходящее вокруг: несправедливость, насилие, ужасающую жестокость средневековья. Но не теряет веру в единение, в добро, в людей.

Диалог с уже умершим Феофаном в последнем фрагменте эпизода «Набег» является важным моментом фильма, который помогает зрителю понять многострадальный жизненный путь Рублева и значения его творчества:

«–Феофан, ты же помер? ...Послушай, что же это такое делается? Убивают, насильничают... вместе с татарвой храмы обдирают... Разве вера не одна у нас? Не одна земля, не одна кровь? ...Позор-то какой! ...Я писать больше никогда не буду... Не нужно это никому...» [Тарковский 1966].

«–Я тебе самого главного не сказал: человека я убил... Русского...» [Тарковский 1966].

«–Я Господу обет молчания дам, молчать буду. С людьми мне больше не о чем разговаривать...» [Тарковский 1966].

Андрей принимает обет молчания. До конца фильма зритель не слышит его голос – это еще один способ изображения образа Рублева. Судя по сюжету, он держит обет пятнадцать лет. По свидетельству очевидцев, для того, чтобы достоверно сыграть Рублева в молчании, Тарковский просил Анатолия Солоницына не говорить 4 месяца. Солоницын часто проводил эти дни в Третьяковской галерее, созерцая самые знаменитые русские иконы и картины. Это отразилось в образе, который он выразил в фильме.

«На примере Рублева мне хотелось исследовать вопрос психологии творчества и исследовать душевное состояние и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения. Этот

фильм должен был рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную Троицу, то есть идеал братства, любви и тихой святости... В историческом аспекте фильм хотелось сделать так, как если бы мы рассказывали о нашем современнике. А для этого необходимо было видеть в исторических фактах, персонажах, в остатках материальной культуры не повод для будущих памятников, а нечто жизненное, дышащее, даже обыденное». [Тарковский 1966]

Рублев в кинокартине Тарковского показан как человек своего времени, который ищет смысл существования и причину присутствия в мире зла, сопереживает, думает о всепрощении, покаянии, наблюдает за происходящими ужасами, но не теряет веры в Бога и свой талант.

Заключение

В центре русской культуры XX века оказалась фигура художника - творческая личность, мыслящая категориями культуры в целом, сочетавшая в своем творчестве мысль и образ, философию и искусство. Эта тенденция определила появление образа Андрея Рублева в произведениях отечественного искусства того времени.

П.А. Северный выбирает в качестве заглавного героя своего романа Андрея Рублева. Имя самого автора малоизвестно в нашей стране. Поэтому в своем исследовании мы обратились к биографии писателя эмигранта первой волны. Интересующий нас роман «Андрей Рублев» был опубликован спустя 29 лет после смерти Северного, наступившей в 1981 году. Поэтому в ходе работы над анализом текста мы обратились за помощью к сыну писателя Арсению Павловичу Северному, в этом нам помогли сотрудникам «Верхнеуфалейского историко-краеведческого музея».

В настоящей работе мы выявили основные способы создания образа Андрея Рублева в одноименном стихотворении Н.С. Гумилева, романе П.А. Северного, сценарии А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского и фильме А.А. Тарковского. Для репрезентации авторы используют самые разнообразные методы и приемы. Нам удалось проанализировать образ иконописца по трем критериям: портретная характеристика (здесь мы опирались на труды В.Е. Хализева), биография героя и способы изображения сознания героя (в качестве теоретической основы были взяты труды немецкого нарратолога Вольфа Шмида).

В романе П.А. Северного портретная характеристика героя раскрывается в основном с помощью деталей, таких как внешний облик и изменяющийся костюм героя. Северный намеренно подчеркивает человеческие особенности Рублева, сопровождает описание физиологическими комментариями. В литературном сценарии к фильму, написанном Тарковским и Кончаловским, портрет Рублева показан в большей степени через невербальные средства –

мимику и движения тела. В фильме Тарковского портрет играет огромную роль в изображении образа, так как зритель видит прежде всего картинку на экране. Взгляд Андрея, мимика, движения, молчание – все это в киноленте работает на задачу раскрытия характера героя. В стихотворении Гумилева Рублев вообще выражен материально только через свое искусство – написанный святой лик. Читатель не видит портрет иконописца. Рублев показан как человек своего времени, который ищет смысл существования и причину присутствия в мире зла, сопереживает, думает о всепрощении, покаянии, наблюдает за происходящими ужасами, но не теряет веры в Бога и свой талант.

П.А. Северный дает свою авторскую интерпретацию биографии иконописца. Он описывает страшные воспоминания из детства Андрея, убийство татарами его матери, смерть деда, сожжённый дом, учение иконописи, любовь к боярыне Ирине, знакомство с Феофаном Греком, участие в Куликовской битве, написание «Троицы», потеря любимой, одиночество, уход в монастырь. В сценарии к фильму описываются самые значительные этапы жизни и творчества художника. Сюда входят фрагментарные воспоминания об отце и матери, о детских радостях героя, о его странствиях по монастырям, писание знаменитых икон, знакомство с Феофаном Греком, сожжение монастыря, обет молчания, желание посвятить себя иконописи и Богу. В фильме биография Рублева показана как некая авторская «модель жития святого» – эпизоды уединения в монастыре, изучения святого писания и иконописи, странствия по земле русской, отказ от мирских соблазнов, обучение у Феофана Грека и передача опыта писания ликов ученикам, борьба с бесами, уход в монастырь. А в качестве посмертного чуда – появление в финале кинокартины великих полотен Рублева. В лирическом тексте Гумилева главным биографическим фактом является вклад в мировое искусство. Творец живет, пока живут его полотна. Мы видим, как герой «серебряного века» сквозь время восхищается необыкновенным талантом героя XV века.

Сознание Рублева П.А. Северный изображает преимущественно с помощью приема, который Шмид называет несобственно-авторским повествованием. Этот прием позволяет показать переживания немногословного героя. Особенностью изображения сознания в сценарии, как и в фильме, является передача внутреннего мира и переживаний через диалоги главного героя с другими персонажами. В стихотворении Гумилева образ Андрея Рублева показан через его искусство.

Таким образом, мы исследовали образ Андрея Рублева в литературных произведениях (прозаическом и лирическом), в литературном сценарии, а также в кинокартине. Их объединяет одно – репрезентации Андрея Рублева, который во всех этих произведениях, несмотря на различия между ними, представлен простым христианином, наделенным талантом от Бога, пережившим страшные испытания, но не утратившим веру в Бога, в искусство и в человека.

Перспективой дальнейшего исследования является привлечение для анализа более широкого круга материалов и расширение хронологических рамок (поэзия Н.А. Клюева, роман Ю.С. Галинского «Андрей Рублев» (2011) и др.).

Библиографический список

1. Алпатов М.В. Андрей Рублев. М.: Изобразительное искусство, 1959. 206 с.
2. Алпатов М.В. О значении «Троицы» Рублева // Этюды по истории русского искусства. Т. 1. М.: Искусство, 1967. 125 с.
3. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М.: Просвещение, 1993. 65 с.
4. Бонецкая Н.К. Дух серебряного века (феноменология эпохи) // Вопросы философии. 2017. № 3. С. 206–208.
5. Бояджиева Л.Г. Андрей Тарковский. Жизнь на кресте. [URL:https://readli.net/chitatonline/?b=316287&pg=1](https://readli.net/chitatonline/?b=316287&pg=1) (дата обращения: 12.06.2023).
6. Гумилев Н. Андрей Рублев // Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1989. С. 252–253.
7. Дроздов М. Павел Северный – самый издаваемый и самый читаемый писатель русской эмиграции в Китае: [рассказ председателя Рус. клуба в Шанхае] // Берега дружбы. Харбин, 2010. № 12. С. 54–56.
8. Евгеньева А.П. Малый академический словарь в 4-х т. М.: Русский язык, 1984. 944 с.
9. Загребин С.С. Иконописец необыкновенный, всех превосходящий мудростью великой. (К 40-летию выхода на экран фильма А. Тарковского «Андрей Рублёв») // Искусствознание: теория, история, практика. 2011. № 1. С. 160–169.
10. Зобнин Ю.В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н.С. Гумилёва) // Николай Гумилёв: pro et contra. СПб.: РХГА, 2000. С. 1–48.
11. Карамзин Н.М. История государства Российского. / Под ред. Н. Дубенюк. М.: Эксмо, 2021. 1024 с.
12. Коноплев Б.Н. Основы фильмопроизводства. М.: Искусство, 1988. 320 с.

13. Кончаловский А.С. Низкие истины. Семь лет спустя. М.: Эксмо, 2012. 544 с.
14. Кусков В.В. История древнерусской литературы. URL: <http://drevne-rus-lit.niv.ru/> (дата обращения: 14.06.2023).
15. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX в.: 1950–1990-е годы в 2-х т. М.: Академия, 2003. Т. 1. 468 с.
16. Лепяхин В. Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. М.: Русский путь, 2005. 423 с.
17. Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение, М.; Л.: АН СССР, 1947. 499 с.
18. Лопушанский К., Чугунова М // Искусство кино. 1990. № 7. С. 105–112.
19. Маслова М. «Андрей Рублев» Николая Гумилёва // Микрокосмос. Научно-богословский и церковно-общественный альманах Миссионерского отдела Курской епархии Русской Православной Церкви. Курск, 2008. № 1. С. 83.
20. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. № 10. С. 58–67.
21. Моисеев А.П. Тайна писателя Павла Северного // Немцы на Южном Урале. Челябинск: Изд-во Игоря Розина, 2013. С. 209–211.
22. МОСТ в прошлое Павла Северного. Эмигранты первой волны. Китай: [обзор. ст. предоставлена для публ. Рус. клубом в Шанхае] // Шире круг. Вена, 2010. № 6. С. 50–56.
23. Орлова Е.И. Формы присутствия автора в литературном произведении: учеб. пособие. 4-е изд. М.: Фак. журн. МГУ, 2017. 48 с.
24. Полное собрание русских летописей. Софийские летописи: т. 6. / Под ред. А.Н. Насонова. СПб.: Языки русской культуры, 2000. 368 с
25. Прибытков. В.А. Рублев. М.: Молодая гвардия, 1960. 224 с.
26. Приселков М.Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.: АН СССР, 1950. 514 с.

27. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура / Пер. с ит. Т. Шишкова. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009. 237 с.
28. Северный П.А. Андрей Рублев. М.: Астрель, 2010. 234 с.
29. Скоробогатова Р. Павел Северный: штрихи забытой судьбы // Уральский следопыт. 2007. № 2. С. 54–58.
30. Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Зебра Е, 2002. С. 1–195.
31. Тарковский А.А., Кончаловский А.С. Сценарий к фильму «Андрей Рублев». М.: Искусство кино, 1964. 190 с.
32. Успенский М.И. Заметки о древнерусском иконописании: 1, 2. Св. Алимпий // Андрей Рублев: Известные иконописцы и их произведения. СПб.: Синод. тип., 1901. 76 с.
33. Утехина Е. Как написать хороший сценарий. 10 февраля 2022. URL: <https://ridero.ru/blog/?p=5316> (дата обращения: 20.06.2023).
34. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 405 с.
35. Хубаева М.А., Бекоев В.И. Иконические мотивы в стихотворении «Андрей Рублёв» Н.С. Гумилёва // Актуальные исследования. 2020. № 8 (11). С. 75–79.
36. Черных В. Дни писателя Северного в Уфалее // Урал. рабочий. 11 октября 2005. С 11–13.
37. Черных В.А. Северный Павел // Челябинская область: энциклопедия: в 7 т. / Под ред. К.Н. Бочкарева. Челябинск: Камен. пояс, 2008. Т. 5. 810 с.
38. Шмид В. Изображение сознания в художественной прозе. 2017. № 1 (10). URL:<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637242> (дата обращения: 10.05.2022).
39. Янушевский В.Н. Проектная деятельность на уроках литературы. Методическое пособие. М.: Русское слово, 2016. 144 с.

Методический паспорт проекта «Образ Андрея Рублева в русской культуре XX столетия»

Название проекта	«Образ Андрея Рублева в русской культуре XX столетия»
Автор проекта/руководитель	Кащеева Ольга Александровна
Год разработки учебного проекта	2023
Учебная дисциплина	Литература (История русской литературы первой и второй половины XX века)
Тип проекта	По доминирующей в проекте деятельности: исследовательский, творческий По предметно-содержательной области: межпредметный По количеству участников проекта: коллективный (в работе задействован весь класс) По времени проведения: среднесрочный По характеру контактов (степени охвата): внутриклассный
Возраст учащихся, на которых рассчитан проект	11 класс /16-17 лет/
Цель проекта	Исследовать способы и механизмы создания образа Андрея Рублева в литературном тексте, в сценарии к фильму, в лирическом тексте и в кинофильме
Задачи проекта	1) Изучить биографию П.А. Северного и историю написания романа «Андрей Рублев». 2) Выявить основные способы создания образа Андрея Рублева в одноименном стихотворении Н.С. Гумилева, романе П.А. Северного, сценарии А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского и

	<p>фильме А.А. Тарковского.</p> <p>3) Проанализировать портрет, биографию и мировоззрение заглавного героя во всех указанных произведениях.</p> <p>4) Провести сопоставительный анализ образа Андрея Рублева в произведениях русской культуры XX.</p> <p>5) Составить мультимедийные комментарии к роману и анкету героя.</p> <p>6) Способствовать формированию навыков исследовательской деятельности, умения применять свои знания на практике при создании творческого продукта – анкеты литературного героя и мультимедийных комментариев.</p> <p>7) Формирование метапредметных навыков.</p>
Гипотеза проекта	Мы предполагаем, что писатели, поэты, сценаристы и кинорежиссеры XX столетия сделали Андрея Рублева заглавным героем своих произведений.
Участники проекта	Обучающиеся 11 класса
Методы, использованные в работе над проектом	Теоретические, эмпирические, частные (сравнительно-сопоставительный анализ, изучение литературы, посещение виртуальной экскурсии, анализ архивных документов, художественного анализа, метод ассоциативного мышления)
Проблема проекта	Каким изображен Андрей Рублев в произведениях русской культуры XX века?
Форма организации детей	Групповая
Сфера применения результатов	Учебная, внеклассная. Материал можно использовать на уроках внеклассного чтения во время изучения истории русской литературы XX века.
Результат проекта	Анкета героя Андрея Рублева,

	<p>мультимедийные комментарии к изученным произведениям.</p>
Литература	<ol style="list-style-type: none"> 1. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 405 с. 2. Северный П.А. Андрей Рублев. М.: Астрель, 2010. 234 с. 3. Алпатов. М.В. Андрей Рублев. М.: Изобразительное искусство, 1959. 206 с. 4. Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Зебра Е, 2002. С. 1–195. 5. Шмид В. Изображение сознания в художественной прозе. 2017. № 1 (10). 6. Гумилёв Н.С. Андрей Рублёв // Николай Гумилев. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 252 – 253. 7. Тарковский А.А., Кончаловский А.С. Сценарий к фильму «Андрей Рублев». М.: Искусство кино, 1964. 190 с. 8. Дроздов М. Павел Северный самый издаваемый и самый читаемый писатель русской эмиграции в Китае: [рассказ председателя Рус. клуба в Шанхае] // Берега дружбы. Харбин, 2010. № 12. С. 54–56.
Этапы проекта	<p>Данный проект рассчитан на 2 академических часа.</p> <p>На первом уроке обучающиеся знакомятся с лирическим текстом Н.С. Гумилева «Андрей Рублев» и фрагментами из романа П. Северного «Андрей Рублев».</p> <p>На втором уроке происходит знакомство со сценарием к фильму А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского «Андрей Рублев» и самим фильмом.</p> <p>1. Подготовительный: Постановка проблемного вопроса с помощью приема ассоциативный куст (в центре фигура Андрея Рублева). Определение темы, цели и задач проекта. Определение трех исследовательских групп, которые будут</p>

	<p>анализировать образ по критериям: портретная характеристика, биография, мировоззрение. И создадут анкету героя. Определение творческой группы, которая будет создавать мультимедийные комментарии к текстам. Определение этапов работы над исследованием. Знакомство с критериями оценки работ.</p> <p>2. Исследовательский: Определение источников, сбор и анализ информации. Выполнение теоретической и практической части. На этом этапе происходит знакомство со стихотворением Н.С. Гумилева (видеозапись) «Андрей Рублев». Анализ героя лирического текста. Посещение виртуальной экскурсии. Знакомство с биографией и фрагментами романа «Андрей Рублев». Анализ образа героя по трем критериям. Знакомство со сценарием А.А. Тарковского и А.С. Кончаловского «Андрей Рублев». Анализ образа героя в сценарии. Просмотр фрагментов фильма А.А. Тарковского «Андрей Рублев». Анализ экранного образа героя. Работа по группам.</p> <p>3. Аналитический: Анализ информации, сопоставительный анализ образа, оформление результатов в виде анкет героя в виде презентации, подготовка мультимедийных комментариев к текстам, формулировка выводов.</p> <p>4. Защита проекта: выступление перед одноклассниками.</p> <p>Оценка результата и процесса: анализ выполнения проекта; причины успехов и неудач. Подведение общих итогов.</p> <p>Рефлексия</p>
<p>Материально-техническое обеспечение</p>	<p>Книги, компьютер, проектор, архивные и методические документы, словари</p>

74

Копия.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ-СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ.

г. Москва, М. Гнездииковский пер. д. 7.

26.IX 1964 г.

При ответе сослаться на № I/1303

Главному редактору киностудии "Мосфильм"

тов. Рекемчуку А.Е.

З а к л ю ч е н и е
по режиссерскому сценарию "АНДРЕЙ РУБЛЕВ".

По прочтении режиссерского сценария представляется необходимым высказать два основных пожелания.

Во-первых, в образе Андрея Рублева хотелось бы видеть не только художника, сознающего свой талант и с "отверстыми глазами" созерцающего мир, но и художника, неделимого помимо чуткого, тонкого восприятия, активным отношением к окружающей жизни и происходящим событиям.

Во - вторых, собирательный образ народа русского, складывающийся из совокупности всех народных персонажей, хотелось бы видеть в истинном свете, как образ народа непокоренного, изготовившегося к великому историческому подвигу - одолению татарского ига.

Отдельные замечания по сценарию;

1. Представляется наивной символика образа блаженной, в родовых муках искупающей позор татарского насилия, ибо в муках этих обретает она осмысление жизни, а "татаренок" принимается в "племя русское".

2. Представляется нежелательным эпизод разрушения и опустошения Владимира татарами вкупе с русскими дружинниками, бьющимися под татарскими флагами, и зверствующими лице самих татар.

3. Хотелось бы посоветовать отказаться от эпизода с дозорными русских дружин, которые странным образом выражают свою беспечность в противовес вероломству татарской рати.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественного совета Первого творческого объединения киностудии "Мосфильм" по первому варианту литературного сценария "Страсти по Андрею" /"Андрей Рублев"/.

Автор - А. Кончаловский
Режиссер - А. Тарковский

Идею создания фильма об Андрее Рублеве, предложенную автором и режиссером и одобренную в свое время редакционным советом объединения, Художественный совет считает целесообразной и заслуживающей поддержки.

На примере одного из выдающихся людей русской истории и одного из величайших художников мира можно очень многое сказать народу. Не случайно имя Андрея Рублева стоит первым в декрете о "монументальной пропаганде", подписанном В.И. Лениным в 1918 году.

В условиях, когда проблема эстетического воспитания народа и развитие в широких массах культуры чувств стало как реальная практическая задача сегодняшнего дня - появление такого фильма может сыграть важную воспитательную роль. Прежде всего потому, что такое произведение способствует воспитанию в массах живого чувства великих традиций народа, являющихся его духовным богатством, и глубоко впитанных новой социалистической культурой.

Учитывая массовость киноискусства, можно смело сказать, что один такой фильм способен дать людям больше знаний об этих великих традициях, активней и чувственней приобщить их к своей истории, чем сотни популярных лекций. А традиции, носителем которых является Андрей Рублев, не только благородны, но и созвучны нашему сегодняшнему дню. Фигура А. Рублева, несмотря на то, что она отдалена от нас временем, особенно удачна для подтверждения той непреложной истины, что большое искусство рождается только из органической связи художника с жизнью своего народа, что только тот художник, который впитывает жизнь своего народа и в большом и в малом, в горестях и в радостях,

звучание и его главный эмоциональный заряд оптимистичны. Это светлое, оптимистическое ощущение возникает потому, что весь сценарий пронизан верой в человека, любовью к нему и очень открытым оптимистичным взглядом в будущее. Этот оптимизм, основанный на вере в человека и его свершения, является отличительным признаком нравственного идеала русского народа, который он пронес через века до сегодняшнего дня.

В свою эпоху Андрей Рублев был носителем и выразителем этого нравственного идеала, что и даёт право называть его художником не просто талантливым, а гениальным. Пример жизни и творчества Рублева - это пример неразрывной связи художника с жизнью своего народа, когда биография художника является в сущности биографией его времени, биографией народа.

Поскольку проблема художника и жизни, искусства и народа является одной из острейших проблем, вокруг которой на идеологическом фронте ведется сейчас ожесточенная борьба между прогрессивными силами социалистического мира и реакционными силами растленной буржуазной идеологии, поскольку этой проблеме наша партия уделяет много внимания, - создание фильма, посвященного этой животрепещущей проблеме было бы нужным и своевременным делом.

Художественный совет не смущает то, что пример для художественного исследования берется здесь исторический, из далекого прошлого. Для масштабного разговора и масштабного решения темы требуется и фигура большого историческо-



ТАРКОВСКИЙ А.А. - С кинопробами было не так все просто, мы хотели показать глубоко беспринципную кухню всей этой подготовки, хотя никакой тенденциозности здесь нет.

Мы обсуждаем сейчас не ~~визуальные~~ иллюстрации к фильму, а эскизы декораций, которые должны быть еще более подробными.

Сегодняшние пробы не имеют отношения ни к характерам, ни к актерской стилистике. В этих пробах я сам хотел для себя еще в чем-то убедиться.

Теперь об актерах. С Любшиным на репетициях было трудно. А вот Солоницын актер особый, и я думаю, что другого такого Андрея мы не найдем. Пока по результату, по отношению к другим актерам, Солоницын добился меньше всех, но у меня не было времени для работы с ним. В пробах мы старались идти на разоблачение актера на открытый темперамент. У Любшина совсем нет темперамента, Сергачев актерски приличнее других, но он никакой не Андрей, хотя он опытнее и серьезнее других подготовлен к этой роли. Но мы хотим брать на роль Андрея Солоницына, он не только талантлив, но и мудр.

На Даниила наиболее интересен Крымов, но он пока не знает текста и был простужен. Фигура Даниила представляется нам очень важной, ведь Даниил тот человек, на которого опирается Андрей. Характерно то, что Лапиков, Солоницын и Крымов все трое - русские, и лица у них у всех типично русские.

На Фому мы берем Кононова. Ургант в роли дурочки мне не нравится. Идеально было бы снимать настоящую дурочку, но практически это невозможно. Мне кажется, что неопытная Тарковская сыграет дурочку лучше, стоит учесть и то, что эта роль в сценарии писалась авторами именно для Тарковской. На мальчика лучше брать Титова.

Посмотрев на Феофана - Сергеева, я понял еще раз, что Феофан по идее русский, что он органичен по новгородскому темпераменту, но пока проба Сергеева неудачна, хотя лицо Сергеева мне нравится. Ведь Феофан это нелепая фигура, а в пробе у Сергеева получился пафос.

Зайцев, взятый на роль Бориски, очень слабый актер, и на экране у него получилась не странность характера, а странность

см. н/об.

gaghi

может сказать об этой жизни большое, мудрое и необходимое всем людям слово.

Сегодня, когда снова и снова мы говорим о месте художника в строительстве нового общества, когда суровой и справедливой критике подвергается всякий отрыв от жизни, уход в формализм, абстракционизм и другие враждебные нашей идеологии реакционные буржуазные течения, создание такого фильма, как "Андрей Рублев", показывающего реалистические традиции нашего искусства - это дело нужное и полезное. И не столько потому, что здесь воздается должное памяти Андрея Рублева, сколько потому, что такой фильм может хорошо послужить нам в борьбе за идейную чистоту и реалистичность нашего современного искусства. Немаловажным обстоятельством является и то, что образ Андрея Рублева и эпоха, в которую он жил /это эпоха борьбы русского народа за свою независимость и объединение/- дают возможность создать фильм, отличающийся от ряда исторических фильмов, сделанных в период культа личности и зачастую несущих антидемократические тенденции. Героем здесь оказывается не царь и не полководец, а простой человек из народа, связанный с ним узами интонации, выразивший его высокий нравственный идеал.

Все сказанное свидетельствует о том, что задумав фильм об Андрее Рублеве авторы избрали нелегкий, а трудный путь, поставили перед собой сложную задачу, которую нужно было решать во всеоружии знания материала и осмысления его с современных позиций.

По мнению Художественного совета с этой задачей авторы справляются успешно: сценарий еще не готов, но уже в первом варианте он читается как серьезное и талантливое произведение, обещающее в будущем столь же интересный и содержательный фильм.

Несомненно в процессе работы над сценарием перед авторами возникало немало трудностей, которые нужно было преодолевать.

Одна из трудностей связана с огромной дистанцией, отделяющей нас от XV века. К достоинствам сценария можно отнести то что при отдельных мелких неточностях, он точен в основных исторических контурах - это подтверждают в своих отзывах специалисты-историки. В целом сценарий дает исторически верную, объективную картину жизни народа в ту эпоху.

ВПЕРВЫЕ
В ПРОКАТЕ
С 27 ОКТЯБРЯ

МК

фильм Андрея Тарковского

СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ

сценарий **АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ** **АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ** оператор **ВАДИМ ЮСОВ** композитор **ВЯЧЕСЛАВ ОВЧИННИКОВ**
директор фильма **ТАМАРА ОГРОДНИКОВА** монтаж **ЛЮДМИЛА ФЕЙГИНОВА** **ОЛЬГА ШЕВКУНЕНКО** **ТАТЬЯНА ЕГОРЬЧЕВА**
художники-постановщики **ЕВГЕНИЙ ЧЕРНЯЕВ** **ИППОЛИТ НОВОДЕРЕЖКИН** **СЕРГЕЙ ВОРОНКОВ**
костюмы **МАЯ АБАР-БАРАНОВСКАЯ** **ЛИДИЯ НОВИ**

в ролях
АНАТОЛИЙ СОЛОНИЦЫН **ИВАН ЛАПИКОВ**
НИКОЛАЙ ГРИНЬКО **НИКОЛАЙ СЕРГЕЕВ**
ИРМА РАУШ

Цифровая реставрация выполнена
ФГУП "Киноконцерн Мосфильм"



12+

