

Никола Станчу

Славян және румын мәдениетіндегі айдаһарлар

Географиялық орналасу жағдайына қарай, румын мәдениеті славян мәдениетімен тығыз қарым-қатынаста болған. Румын мәдениетінің дамуына славяндардың әсер-ықпалын зерттеуге көптеген ғалымдар назар аударған. Олар «Славян қоршауында болған роман мәдениеті қалай сақталып қалды?» деген сұраққа жауап беруге талпынған. Мақалада екі түрлі типтегі мәдениет түсінігіндегі жын мотивтері қарастырылған. Көтерілген мәселе румын-славян және румын-балкан арақатынастарын жаңа тұрғыдан қарастыруға мүмкіндік берді.

Никола Станчу

Драконы в славянских и румынской культурах

В статье рассмотрена проблема славянского влияния на румынскую культуру, к которой обращались многие исследователи, стремясь объяснить тайну того, как румынская культура выжила на территории, окруженной славянами. Некоторые мотивы относительно демонов должны продемонстрировать широкую область общих или подобных представлений в обоих типах культур. Автор предлагает новый подход к исследованию румынско-славянских и румынско-балканских отношений, синтетический продукт и объединенное видение их общих элементов дадут некоторые новые идеи о нерешенной и спорной теме.

УДК 82.0

Михай Фрешли

*Западно-Венгерский Университет, г. Сомбатхей
(E-mail: freslim@mail.ru)*

**Время иконоическое и время кинематографическое:
возможности взаимодействия**

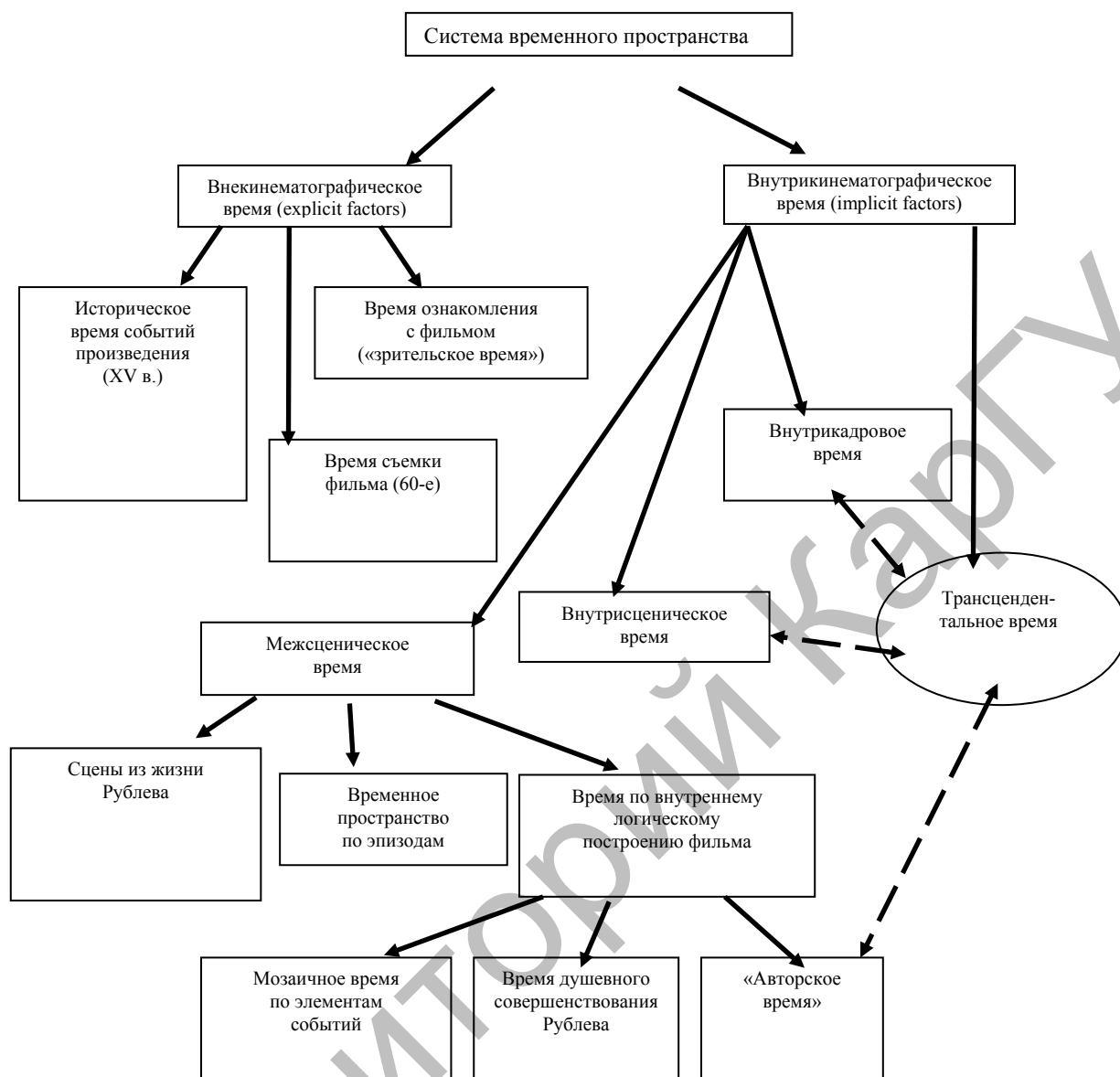
На материале фильма Андрея Тарковского «Андрей Рублев» автор исследовал взаимоотношения иконоических и кинематографических средств в изображении трансцендентального мира, отдельно останавливаясь на проблеме времени и пространства. Предложена типологическая схема временной структуры фильма, проанализированы возможности кинематографа в передаче сакрального содержания икон Андрея Рублева.

Ключевые слова: художественное время, трансцендентальное время, кинематограф, Тарковский.

Каждая область знаний (философия, богословие, литература, кинематограф и др.) предлагает свое осмысление категории времени. По мнению известного русского кинорежиссера Андрея Тарковского, кинематограф обладает наиболее полным спектром возможностей изображения мира во времени. Недаром одна из фундаментальных его книг называется «Запечатленное время» [1].

Нас интересует взаимоотношение принципов изображения времени в разных искусствах, в частности, в кинематографии и иконописи. Материалом исследования стал кинофильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев», в котором, по нашему мнению, наглядно запечатлено соотношение иконоического и кинематографического времени.

Время в фильме Тарковского чрезвычайно сложно — как типологически, так и по своей структуре. Для наглядности предлагаем следующую схему (илл. 1.).



Илл. 1. Время в фильме «Андрей Рублев»

Как видно, время в фильме «Андрей Рублев» понимается нелегко, многоуровневая система сложна. Изначально можно выделить две группы. К первой относятся элементы, которые выражают «слои» времени вне системы фильма (*explicit factors*), во вторую группу входят внутрифильмовые элементы (*implicit factors*).

Так как в центре нашей работы стоит соотношение икононического и кинематографического времени, мы сконцентрируем наше внимание на второй группе временных факторов. Здесь самым важным для нас является так называемое трансцендентальное время и его роль в сюжетной системе фильма.

Трансцендентальное время соотносится с кинематографическими способами выражения временных факторов во внутрисценическом и внутрикадровом пространстве, с помощью которых режиссер устанавливает собственное «авторское время», отличающее это произведение киноискусства от других фильмов.

По нашему убеждению, понятие трансцендентального времени в фильме Тарковского неотделимо от православного восприятия времени, которое тесно связывается с иконографическими способами выражения времени.

В работах знаменитых авторов Л.Успенского [2] и П.Флоренского [3] глубоко исследовано значение обратной перспективы в иконах, с помощью которой иконописец подчеркивает «нереальную» — трансцендентальную сущность изображаемых.

В науке уже утвердилось мнение, что иконы и иконостас древнерусских соборов символизируют «окна» или «зеркала» божественного мира. Иконостас понимается в качестве посредника между действительным и божественным — трансцендентальными мирами. Он отделяет и одновременно связывает земных и небесных существ храма. Иконы являются мостом или переходом между мирами, соединяя временное и пространственное содержание двух миров.

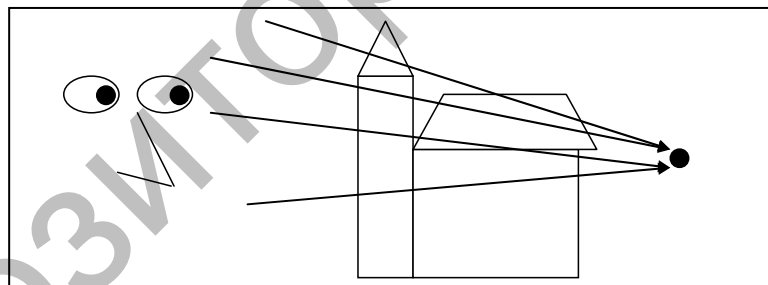
Мы предполагаем, что обратная перспектива существует не только в пространстве, но и во времени. Об этом непосредственно писал и отец Флоренский, но, к сожалению, эта идея не была им полностью разработана. Флоренский, связывая мир бытия с божественным пространством, говорил о возможном толковании проблемы с помощью сновидения. При этом возможной причиной происшедших в нашей действительности событий оказывается мир снов. Согласно мнению автора, в этих случаях время идет *обратным путем*.

Как воспринимается это *обратное время* в иконостасе? Ответ на вопрос очень сложный. По нашему мнению, благодаря тому, что иконы как бы стоят на грани двух миров, они открывают трансцендентальную реальность и тем самым вовлекают созерцающего в другое время, с обратной перспективой. В иконописи пространственно-временные факторы совершенно особенные. Так, время в трансцендентальном мире не обязательно идет прямым путем, более того оно циклично, идет кругом. Именно поэтому круг является самой подходящей геометрической формой для изображения этого временно-пространственного перехода.

Устройство и система иконостаса сами по себе соединяют множество временных слоев. Разделение системы по чинам связывает прошедшее (праотеческий и пророческий чины) с настоящим (время реципиента) и будущим (Страшный суд на Деисусе).

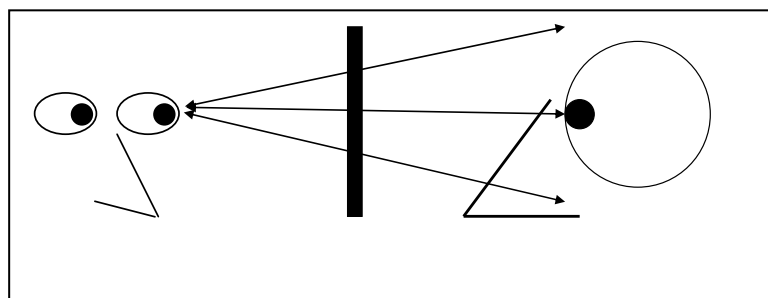
В частности, именно с этой проблемой — совмещением трех временных пластов — сталкивается в фильме Тарковского *Андрей Рублев*. Иконописец старается найти подходящую форму для изображения события в сложном временном контексте. Рублев изображает ту сцену будущего на стенах храма *Успения Богородицы*, которое одновременно является реально присутствующим в *Деисусе*.

В этом случае, как упоминалось ранее, и поможет обратное пространство иконостаса. Наслаждаясь событиями в иконах, зритель одновременно сам становится участником событий, что является результатом обратной перспективы. В центре акта восприятия находимся мы сами (илл. 2.). Человек в этом случае становится реальным участником общения с трансцендентальным миром.



Илл. 2. Прямая перспектива

Если предположим, что при прямой перспективе линии восходят от наблюдателя к одной точке, т.е. мы являемся субъектом наблюдения, то при обратной перспективе мы сами становимся объектами наблюдения, «очи другого мира» направлены на нас. (илл. 3.).



Илл. 3. Обратная перспектива

Иногда сами художники стремятся подчеркивать «неправильное» — не прямое течение времени тем, что изменяют ряд чинов иконостаса. Даже в иконах встречаются случаи изображения «неправильного» течения времени. Туда относятся так называемые житийные иконы, где в клеймах иконописец показывает важнейшие сцены жития святого. Очень часто в этих иконах порядок последовательности событий разрушается (слева направо, сверху вниз), ведь художник так показывает нам, что, хотя сцены произошли в нашем мире, они воспринимаются по другим временно-пространственным закономерностям.

Возвращаясь к нашему фильму, отметим «неясность», на первый взгляд, последовательности событий и эпизодов, например, появление юноши Сережи с Рублевым в эпизоде «Праздник». Зритель только позже понимает, что эта сцена логически произошла после ослепления каменорезцев, так как юноша оказался их помощником. Это является выражением другого течения времени в сюжетном контексте фильма.

Здесь, на наш взгляд, не важны те историко-кинематографические события (эксплицитные факторы), которые вели к конечному варианту произведения, — многочисленные нападки на сценарий, на режиссера, бесчисленное множество переработок фильма. Речь идет о художественных задачах режиссера. Тарковский с изменением линейного порядка некоторых сцен эпизодов фильма подошел к проблеме иного времени как иконописец житийных икон. В конечном счете, режиссер соединял лишь фрагменты жизненного пути Андрея Рублева, устанавливая трансцендентальный порядок хода времени в кино.

Таким образом, хотя Тарковский и не стремился к изображению биографии средневекового иконописца, он разработал своеобразное житие художника, святого иконописца.

Все это ведет нас к ключевому вопросу нашей работы: является ли это трансцендентальное время в фильме спиритуалистическим с точки зрения православной культуры? По-другому, в киноленте, наслаждаясь киносъемками икон в конце фильма, открывается ли для нас весь трансцендентальный временно-пространственный комплекс, который в действительности присутствует в храме?

Возвращаясь к основам иконопочитания, вспомним, что изображение Христа связано с пришествием Спасителя в сей мир. Его человеческая сущность — в образе человека, его божественное существо — с именем Спасителя (ИХС). Но есть одно принципиальное различие между простыми художественными изображениями и иконами — обряд освящения. Только после этого священного обряда миру «открывается» икона, являя свой истинный смысл посвященному взору.

Кинофильм не является предметом религиозного почитания, ведь киноленты не освящены, хотя они и содержат в себе изображение святых икон. Их появление в фильме само по себе не освящает произведение, способность отражения трансцендентального мира иконами автоматически не может передаваться киноленте.

Если это было бы так, тогда все DVD-диски, которые содержат съемки древнерусских икон, подлежали бы почитанию. Здесь, конечно, надо говорить о том, что к древнерусским иконам, которые хранятся в государственных музеях, люди относятся по-разному. Верующие почитают их как святыню, для остальных — это просто картины, памятник древнерусского искусства.

Возвращаясь к вопросу о появлении трансцендентального времени в кино, нам кажется полезным поближе подойти к проблеме изображения икон в современном мире цифровых технологий. Этот вопрос крайне актуален потому, что в церковных лавках продаются разные изображения икон, созданные современной фототехникой. По нашему мнению, между киносъемками и этими современными иконами наблюдается резкое отличие. Во-первых, первая проблема заключается в освящении: картины с изображениями икон в церковных лавках освящены, а кинокадры нет. Во-вторых, упоминается технологическая проблема, ведь съемка, которая снималась фотохимическими способами, не способна передать действительность божественного мира. Сегодня эта проблема станет более сложной из-за использования цифровой видеотехники. В-третьих, икона — это вечное вещество, а кино — временное. Икона, по своей сложности, является статичной, кино «обитает» во времени. Оно динамично и живет в тот момент, когда зритель воспринимает его. В кино появляется такой новый временной фактор, который разрушает временно-пространственное единство икон на экране. С появлением икон в кинофильме Тарковского — например, в конце произведения *Спас в силах Деисусного чина* — открываются три различных временных слоя: зритель (в настоящем) смотрит снятые в 60-х годах кадры (прошлое) о будущем человечества (*Страшный суд*). Это троичное деление времени уже немислимо воплотить в фильме, трансцендентально-временно-пространственное единство икон разрушается.

Но несмотря на это многие зрители и критики мира говорят о том, что, посмотрев фильм Тарковского, они чувствовали что-то «внеэмпирическое». Хотя в фильме «Андрей Рублев» божественный мир не открывается в полном объеме, это произведение способно передать трансцендентное содержание с помощью кинематографических средств (кадры, монтаж фильма, звук) изображения временного пространства. Кинофильмы, не являясь предметами почитания, своими средствами способны передать некоторые аспекты иного мира. По нашему мнению, соответствующие кинематографические решения носят межкультурный характер, они способны адекватно говорить о вечном мире всем кинозрителям.

Список литературы

- 1 Тарковский А.А. Запечатленное время. — М., 1994. — 45 с.
- 2 Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви. — М., 1997. — 458 с.
- 3 Флоренский П. Иконостас. — М., 2003. — 396 с.

Михай Фрешли

Икондық уақыт пен кинематографиялық уақыт: қарым-қатынас жасау мүмкіндіктері

Мақалада Андрей Тарковскийдің «Андрей Рублев» фильмінің материалы негізінде трансценденттік әлемнің икондық және кинематографиялық құралдардың қарым-қатынасы арқылы берілуі қарастырылды. Автор кеңістік пен уақыт мәселелеріне жеке тоқталды. Фильмнің уақыт тұрғысынан құрылымының типологиялық схемасы берілді, кинематографтың Андрей Рублев икондарының сакральдік мазмұнын жеткізу мүмкіндіктері талданды.

Mihai Freshli

Iconic and cinematographic time: the possibilities of interaction

In article on a material of the movie of Andrey Tarkovsky «Andrei Rublyov» the author investigates relationship the ikonicheskikh and cinema means in the image of the transcendental world, separately stopping on time and space problem. The typological scheme of temporary structure of the movie is offered, possibilities of a cinema in transfers of the sacral maintenance of icons of Andrei Rublyov are analyzed.

References

- 1 Tarkovsky A.A. *Imprinted time*, Moscow, 1994, 45 p.
- 2 Uspensky L.A. *Bogosloviye of an icon of Orthodox church*, Moscow, 1997, 458 p.
- 3 Florensky P. *Ikonostas*, Moscow, 2003, 396 p.