



Идеи неоплатонизма и Дионисия Ареопагита в фильме «Андрей Рублев»

Пак Ён Ын (Park Young Eun)

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK21367>

УДК 778.5:9:«Андрей Рублев»+778.5(092)1*Тарковский-
АННОТАЦИЯ

Фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1971; первый вариант — «Страсти по Андрею», 1966) представлен в статье в непривычном для киноведения ракурсе: с точки зрения параллелей между судьбой великого русского иконописца в ее кинематографической версии и некоторыми философскими концепциями Дионисия Ареопагита, оказавшего влияние на развитие духовной культуры русского православия. Для взлета на вершину святости и постижения истины необходимо пройти через унижение и падение, грех, обет молчания и возвращение к высотам духа. Эти существенные для неоплатонизма моменты, по мнению автора статьи, акцентированы режиссером в ключевых эпизодах жизненного пути Андрея Рублева.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Андрей
Тарковский,
«Андрей
Рублев»,
неоплатонизм,
абсолют, материя
и дух

Андрей Рублев своим творчеством обозначил вершину средневекового русского искусства. Духовный смысл созданных им икон, как отмечает исследователь русской иконописи, особенно значим для дореформенного, старообрядческого христианства на Руси¹. Священные образы икон Рублева стали образцами для подражания в последующей иконописи.

Жизнь Андрея Рублева до сих пор остается недостаточно изученной. Мы мало знаем о том, что пришлось ему пережить, чтобы стать столпом русского иконописного искусства, а затем и признанным святым. Исследование затрудняет тот факт, что упоминания о жизни и творчестве А. Рублева можно найти лишь в немногих летописях. Тем не менее А. Тарковский смог воссоздать, реконструировать жизнь Рублева в своем фильме, и история об иконописце, ставшим легендой потерянной святой Руси и древнерусского искусства, ожила. Создавая сценарий, А. Тарковский и А. Михалков-Кончаловский проделали большую работу по сбору данных о работе творческих людей

¹ Tarasov O.
Icon and Devotion:
Sacred Space in Imperial
Russia. Translated and
edited by Robin Milner-
Gulland. Reaktion
books, 2002. P. 184.

Древней Руси — иконописцев, строителей соборов, резчиков по камню, литейщиков колоколов. В фильме это творчество, сложнейшее во многих смыслах — духовном и техническом на уровне возможностей той эпохи, а также социальном, учитывая подчиненное положение этих людей, — воплощено на экране с реализмом, поразившим зрителей.

Наибольший интерес в плане изучения представляют философские истоки искусства Андрея Рублева, отраженные в киноинтерпретации его жизни. Академик Д.С. Лихачев, изучавший творчество А. Рублева, коснулся основ его мировоззрения и намерений в период создания икон, он согласился с замечаниями М.В. Алпатова, отмечавшего, что в те времена в кругу, к которому принадлежал А. Рублев, были распространены идеи Дионисия Ареопагита². Известно, что после XII века философия Дионисия Ареопагита оказала огромное влияние на традиции христианского мистицизма. Переводы Дионисия Ареопагита в конце XIV века были привезены в Москву митрополитом Киприаном³. По мнению Н.А. Деминой, в то время идеи неоплатонизма, перенесенные Дионисием Ареопагитом, были широко распространены на Руси и в Европе. Метафизический принцип философии неоплатоников, ставший основой понимания Дионисием космоса и человека, брал свое начало в идеях Плотина (204–270 годы) о «Едином», «Уме» и «Душе»⁴.

В философии неоплатоников *Единое* является началом всего существующего в мире и той великой целью, к которой стремится всё живущее, оно представляет собой превосходное бесконечное творение и первоизначальный принцип всего сущего. *Ум* — это то, что первым исходит из *Единого*. *Душа* происходит из *Ума*, а из нее рождается дух человеческий. Последним, низжайшим творением рождается материя.

Д.С. Лихачев писал: «“Троице”, как и большинству икон Рублева, свойственна особая созерцательность, задумчивость, спокойная и светлая грусть. Эта созерцательность, несомненно, связана с учением исихастов о самоуглубленности и созерцании божества»⁵.

Многие исследователи икон Андрея Рублева утверждают, что он был знаком с философией Дионисия Ареопагита. Попробуем обосновать, что и А. Тарковский опирался при создании своего фильма на распространенное мнение среди исследователей творчества Рублева о значении для русского художника философского наследия Дионисия Ареопагита.

Одной из причин глубокого интереса Тарковского к творчеству Андрея Рублева является атмосфера любви к культуре

² Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания премудрого. М.: 1962. С. 129–130.

³ Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М.: Наука, 1972. С. 65.

⁴ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Theme in the art of the renaissance*, Oxford University Press, 1939, pp. 131–133.

⁵ Лихачев Д.С. Раздумья о России. СПб.: Logos, 1999. С. 274.

и искусству в семье, в которой вырос будущий режиссер: его отец — поэт, наследовавший традиции русского поэтического символизма и акмеизма, мать тоже была в молодости поэтом. Она училась у поэта-символиста В. Брюсова, но потом вынуждена была оставить творческую деятельность и посвятить себя семье. В такой обстановке А. Тарковский естественным путем приобрел интерес к истории искусства, в том числе и к русской иконописи. Он великолепно знал мировую живопись, о чем свидетельствует не только фильм о Рублеве, но и включение в последующие его фильмы многочисленных живописных «цитат» из картин Питера Брейгеля Старшего и Леонардо да Винчи, фресок Пьеро делла Франческа, гравюр Альбрехта Дюрера. В кругу друзей Тарковского в молодые годы было принято играть в своеобразную «угадайку», открывая имена художников по фрагментам картин. Подобные встречи проходили, например, в компании художника М. Ромадина, в домашней библиотеке которого имелось много художественных альбомов.

Киноверсия судьбы иконописца и историческая реальность

Отношение А. Тарковского к Андрею Рублеву было сопряжено не только с восприятием личности великого иконописца как талантливого художника, режиссер также утверждал, что «необходимо сконцентрировать внимание на его жизни как монаха и аскета»⁶. При этом, не обладая материалами, рассказывающими конкретные детали жизни А. Рублева, постановщик фильма подошел к проблеме иначе: он попытался воссоздать исторический и житейский фон, в котором «прорисовывается» характер художника, обстоятельства, мотивирующие его поведение. Правда, нельзя не отметить, что в отношении точности или неточности воспроизведения в фильме исторической действительности до сих пор ведутся дискуссии, поскольку жизненный путь иконописца может быть показан не только с разных точек зрения, как любой событийный материал, но может воплощать и разные исторические концепции о прошлом России. В частности, известный русский писатель и правозащитник А. Солженицын писал, что в фильме «Андрей Рублев» искажен и упрощен исторический фон тех времен⁷. Однако А. Тарковский отмечает, что он не ставил перед собой цели точно передать все исторические события эпохи Рублева как истинные археологические факты и что скорее старался донести до современных зрителей душевное состояние художника Средних веков. Действия героев фильма могут, к примеру, не

⁶ Цит. по: Дегтярева М. «Два Андрея». Православие и мир, 2011. 17 июля. URL.: <http://www.pravmir.ru/i-priige-vozmozhna-vera> (дата обращения: 01.06.2011).

⁷ Солженицын А.И. «Фильм о Рублеве». URL.: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/analitika/Solgenitsyn>. (дата обращения: 01.06.2011).

отвечать некоторым тонкостям монастырского устава того времени, однако непосредственные чувственно-эмоциональные реакции героев на происходящие в фильме события показаны вполне убедительно для зрительской аудитории.

Один из самых исторически недостоверных эпизодов в фильме — полет крестьянина на воздушном шаре. Воздушный шар не был изобретен вплоть до XVIII века, но А. Тарковский вводит его в фильм о жизни русского иконописца XV века. Крестьянин Аким (эту роль сыграл поэт Николай Глазков) летит по небу и восхищенно смотрит на землю сверху. На экране показано и то, как он вместе с воздушным шаром, сшитым из грубых шкур, падает на землю. Известны фальшивые и легендарные сведения о полетах русских умельцев на деревянных крыльях⁸, на воздушном шаре (недостоверная фигура подъячего Крякутного). Однако целью Тарковского было вовсе не доказать приоритет русских в изобретении летательных средств, как это было в других произведениях советского времени на подобные темы, а дать эпизод с символическим смыслом, пусть вымышленный, но убедительно показывающий устремление человека в небо.

Идея воздушного шара, идея полета на чем-то, что легче воздуха и летит без специальных двигателей, а просто в силу своей невесомости и устремленности в небо, стала для Тарковского одной из ведущих идей его творчества: в фильме «Зеркало» (1974) дан эпизод с полетом стратостата, а в «Солярисе» (1972) показаны репродукции старинных цветных гравюр с изображениями воздушных шаров, украшающих комнаты загородного дома Криса Кельвина. Представляется, что в воздушных шарах воплощена не столько стихия воздуха в натурфилософском смысле, сколько идея полета в смысле духовном, символизируя духовное парение.

Как известно, Тарковский поначалу планировал сцену полета (предполагалось показать не шар, а крылья) поместить в начале второй серии, почти в центре фильма. Но перенос эпизода в начало фильма оказался продуктивным решением, потому что теперь полет на воздушном шаре, связанный с самопожертвованием и смертельным риском, стал как бы эпиграфом, своего рода прологом ко всей сюжетной истории о художнике, творческом человеке, воспарившем в небо. Тарковский заимствует у Дионисия Ареопагита неоплатоническую идею нисхождения и возвращения, названную в христианстве восхождением и нисхождением души, и проводит сквозь этот духовный опыт своего зрителя.

⁸ Примером может служить фильм Ю. Тарича «Крылья холопа», созданный по сценарию В. Шкловского. — Прим. авт.



Кадры из фильма.
Полет Акима на
воздушном шаре

Если рассматривать эпизод падения шара с неба на землю метафорически, с точки зрения неоплатонического учения, то он играет важную роль в объединении последующих эпизодов фильма в единое целое. В теории творения неоплатонизма все творение исходит из *Единого*. Нисхождение из Единого есть падение и само несовершенство. Стремление в небо, заставившее мужика сделать воздушный шар и взлететь на нем, оказы-

вается той же самой мотивацией, которая подвигает А. Рублева написать «Троицу»: он находит душевные силы, чтобы преодолеть косность и несовершенство земного мира, возвыситься до постижения высоких истин.

В фильме отражена жизнь величайшего иконописца, который вышел из своего монастыря, обители святости и покоя, и временно попал в грешный мир. Он переживает войны и вандализм, видит языческие празднества и гонения на искусство, ужасные убийства и убогую жизнь, даже сам совершает насилие, убийство татарина — все это предсказывает его падение... В последнем эпизоде фильма («1423. Колокол») происходит противопоставление несовершенства земной жизни художественному творчеству (в данном случае — творчеству гениального самобытного литейщика колоколов), и одновременно это символическое объединение земного и небесного миров. Эпизод падения с неба на землю символизирует выход А. Рублева из монастыря в мир — это выход из мира идей в мир действительности. А последний эпизод (с колоколом) олицетворяет выход из убогости бытия на вершину искусства, из реальности — в спасение, что проецируется на его восхождение.

А. Тарковский считал обязательным проведение своего героя через грешный мир, поэтому он включил в пролог фильма эпизод падения и крушения шара. Точно также как Бог пришел в мир, после чего человек достиг святости. Но для его

восхождения на небо необходимо сначала ощутить падение на землю, так как для восхождения на вершину необходимо пройти через убогость и низость мира. И для создания вечного шедевра «Троицы» нужно было пройти через этап творческой немоты.

Земное и небесное

Первая встреча А. Рублева с миром происходит в начале фильма, где показан эпизод его путешествия из монастыря в Москву в 1400 году, в которое он отправился с друзьями, художниками-монахами Данилом и Кириллом. Под дождем они укрываются в хлеве и становятся свидетелями представления скомороха. Второе рождение Рублева, уже как истинного художника, происходит в воссоединении с мирским народом. В этой сцене скрыт явный намек на вопрос режиссера к своему герою, автору «Троицы»: как же становятся возможными гармония и примирение святости и мира?

Следующие эпизоды также содержат элементы рождения великого художника, гармонично соединившего святость и мир, показывающие его внутренние переживания. В ночь праздника Ивана Купалы в 1408 году Рублев становится свидетелем языческого празднества, кроме того, он подвергается искушению при виде обнаженной женщины, которая показывает ему тонкую границу между любовью и братолюбием. Подобными эпизодами А. Тарковский еще больше подчеркивает влияние на Рублева философии неоплатонизма. Как писал Д.С. Лихачев, в жизни людей, которые стремились выйти за рамки религиозного догматизма, испытывали стремление к земной красоте и желание его оправдать, философия Ареопагита сыграла роль духовной основы, так как в своей философии он признавал возможность движения в мир и возвращение оттуда, разделение и соединение, преодоление себя и передвижение в другой мир, а также возможность обратного перехода⁹.

Метания Рублева, прекрасно отраженные в фильме, можно объяснить словами из трудов Ареопагита, который называет их определенным видом «очищения». Он называет три ступени приближения к Богу: очищение, просвещение (дающее узреть свет) и соединение в Единое. Режиссер фильма проводит своего героя через страдания и испытания, чтобы достичь вершины. С особой силой показаны эпизоды мучительных сомнений героя по поводу истинного искусства. Они проходят на фоне вторжения татар в город Владимир, его разрушения, убийства жителей. Рублев становится свидетелем попытки

⁹ Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М., 1962. С. 129–130.

изнасилования татаринომ русской девочки, и чтобы спасти ее, он убивает татарина, после чего накладывает на себя обет молчания.

Еще один эпизод, когда во время беседы Феофана Грека с Андреем Рублевым вставлена, как видение, сцена русской Голгофы — Распятие Христа на фоне покрытой снегом Руси. Христос, несущий на себе крест, символизирует поработенный и истязаемый русский народ, что ассоциируется и с жизнью Андрея Рублева.



Кадр из фильма.
Язычница,
искушающая Андрея
Рублева

Среди персонажей большой многофигурной картины Тарковского можно выделить несколько женских образов. Девушка, неразвитая и, вероятно, психически неполноценная, на которую покушается татарский

воин, убитый впоследствии Рублевым, потом другой татарин увозит ее с собой в Орду; молодая женщина-язычница, пытающаяся совратить Андрея Рублева в сцене языческого праздника; в сцене распятия — Мария Магдалина и Мария Богоматерь. В образах каждой женщины в фильме показаны разные стороны мирской и духовной жизни, соединение земного и святого.

Режиссер показывает как после страшных угрызений совести из-за убийства, долговременных блужданий в грешном мире и созерцания народных мучений, Рублев идет к святости и, наконец, достигает вершины своей веры, своего творческого вдохновения.

Кульминацией фильма, характеризующей единство художника с Богом, становится эпизод «1423. Колокол», где рассказывает о процессе восстановления собора в Суздале и установления на нем колокола. Среди живых не осталось колокольных ма-

стеров. Сын литейщика колоколов Бориска обманывает ищущих мастера посланников князя, говоря им, что отец перед смертью передал ему секрет изготовления колокола. Он принимает на себя роль руководителя



Кадр из фильма.
Мария Магдалина,
плачущая о смерти
Христа

работы по изготовлению колокола. Наблюдая за процессом изготовления, Рублев понимает суть искусства. И хотя работа досталась Борису по обману, молодой человек обязан нести ответственность за свое обещание. Несмотря на сопротивление помощников, которые поначалу не верили, что он действительно умеет отливать колокола, Борис ведет всю работу, сам выбирает глину для лепки литейной формы, собственными руками готовит участок земли под яму для плавильной печи. Копая яму для литья колокола, он поднимает голову и мечтает. В этот момент режиссер, следуя поднятому вверх взгляду Бориса, выводит за экраном звук колокольного звона, того звона, который мастерам еще только предстоит услышать после окончания работы. Поднятый взгляд Бориса символизирует сознательное восхождение. Этот эпизод противопоставлен первому эпизоду фильма,

нисхождению, в котором гибнет крестьянин, падая с неба на землю. А когда работа успешно завершается, звучит красивый колокольный звон, что означает духовную победу Руси, направляемой божественным провидением.



Кадр из фильма.
Борис мечтает
о завершении работ
по установке колокола
и смотрит в небо

После установки колокола к изнеможенному, плачущему Борису подходит Рублев и говорит: «Вот и пойдем мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать. Пойдем в Троицу». Этими словами Рублев завершает свой обет молчания. В сцене изготовления колокола режиссер раскрывает дух народа, а в образе приобретшего смелость и решительность молодого человека режиссер раскрывает идею победы веры над страхом, над собственным бессилием и безграмотностью. Этим эпизодом А. Тарковский как бы говорит: «Только преодолев ступени самоосуждения, страдания, собственной бесполезности, крушения и прочее, как Борис, прошедший мучительный путь, можно осознать, в чем заключается суть искусства»¹⁰. Это показывает как в неоплатонической философии выражается последняя ступень духовного восхождения — путь к освящению, очищению, просвещению, то есть воплощается соединение с Единым, устремляющееся к Богу, и метафизическое возвращение. Все это заключено в мировоззрении А. Тарковского, и в фильме он представил такие образы, которые силой своей любви стремятся к единству с Богом.

¹⁰ Цит. по:
Сальвестрони С.
Фильмы Андрея
Тарковского и русская
духовная культура.
М.: Библейско-бого-
словский институт,
2007. С. 34.

Дорога героев фильма к святости выражается образом «Троицы». А. Тарковский отмечал, что во времена братоубийств, отраженных в фильме, икона Рублева «Троица» выражала страстное народное стремление к братолюбию. Чтобы раскрыть идейную и эстетическую структуру сценария фильма, режиссер вводит в начальных эпизодах фильма конфликт Рублева с иконописцами Данилом и Кириллом. Кирилл, в первой части фильма глубоко завидует А. Рублеву, во второй части — исповедуется ему в этом грехе, просит прощения. Фильм начинается с представления изолированных и индивидуализированных героев, а заканчивается сценой, представляющей трех мирно пасущихся под дождем коней. Этим режиссер показывает, что его герои изменились, стали

братолюбивыми и понимающими друг друга. Этот эпизод примирения противопоставлен начальному эпизоду с полетом крестьянина на воздушном шаре и его падением, а также смертью коня в финале этого эпизода.



Кадр из фильма.
Сцена смерти коня
(финальная часть
эпизода полета
и падения воздушного
шара)

Дионисий Ареопагит писал в своих трудах, что образ Троицы может быть материализован в образе животного или птицы, и в человеческих глазах может проявляться иногда в виде ангела, и что в образе коня воплощается идея послушания и верности, проповедуемая в церкви¹¹. Как отмечает один из ведущих современных исследователей раннехристианской философии В. Бычков: «...Под конями, или кобылицей Григорий <имеется в виду раннехристианский мыслитель Григорий Нисский> понимает душу человеческую»¹². В. Бычков цитирует текст Григория, утверждающего: «Поскольку красота души уподоблена коням — истребителям египетских колесниц, то есть ангельскому воинству...»¹³. Готовясь к съемкам фильма, А. Тарковский признался, что неизгладимое впечатление произвели на него труды Дионисия Ареопагита и что именно через поэтический образ коня (столь актуальный для средневековой русской культуры) он смог лучше приблизиться к воплощению идей этого мыслителя в своем кинематографическом искусстве.

В фильме А. Тарковского образ коня многосложен, он символизирует и свободолюбие, и братскую любовь, этот образ можно считать финальным образом фильма, воплотившим идею гармонической жизни.

¹¹ Jaroslav Pelikan.
Imago Dei:
The Byzantine Apologia
for Icons. Princeton
University Press, 1990.
P. 167.

¹² Бычков В.В.
Символическая
эстетика Дионисия
Ареопагита.
М.: Институт философии
РАН, 2015. С. 33.

¹³ Бычков В.В.
Цит. соч. С. 32.

* * *

Как отмечалось, для понимания двойной смысловой структуры фильма «Андрей Рублев», тяготеющей как к вершинам духовности, так и к показу грешной земной жизни, в противоречивом единстве этих полюсов необходимо понимание концепции нисхождения из Единого в Множество и восхождения из Множества в Единое, раскрытого метафизикой неоплатонической философии. Тарковский для описания жизненного пути своего героя использовал неоплатоническую схему: творение исходит из духовной сферы и затем возвращается туда же. В соответствии с этой концепцией он утверждал: «...по существу концепция характера Андрея Рублева выстраивается по схеме возвращения “на круги своя”»¹⁴. Андрея Рублева, находящегося в поисках квинтэссенции искусства, режиссер проводит через страдания. Так Тарковский воплощает в фильме философскую идею о сложности пути восхождения человеческого духа, стремящегося к Богу. ■

¹⁴ Тарковский А. Запечатленное время. Гл. 4-я: Предназначение и судьба. URL.: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema5-2.html> (дата обращения: 01.06.2011).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Символическая эстетика Дионисия Ареопагита. М.: Институт философии РАН, 2015. 143 с.
2. Дегтярева М. Два Андрея // Православие и мир, 2011. 17 июля. URL.: <http://www.pravmir.ru/i-pri-ige-vozmozhna-vera> (дата обращения: 01.06.2011).
3. Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М.: Наука. 1972. 220 с.
4. Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М., 1962. 172 с.
5. Лихачев Д.С. Раздумья о России. СПб.: Logos, 1999. 666 с.
6. Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: Библейско-богословский институт, 2007. 237 с.
7. Солженицын А.И. Фильм о Рублеве. URL.: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Solgenitsyn.html> (дата обращения: 01.06.2011)
8. Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Theme in the art of the renaissance, Oxford University Press, 1939. 262 p.
9. Pelikan J. Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons, Princeton University Press, 1990. 196 p.
10. Tarasov O. Icon and Devotion: Sacred Space in Imperial Russia. Translated and edited by Robin Milner-Gulland. Reaktion books, 2002. 416 p.

REFERENCES

1. *By'chikov V.V.* (2015) Simvolicheskaya e'stetika Dionisiya Areopagita [The symbolic aesthetics of Dionysius the Areopagite]. Moscow: Institut filosofii RAN, 2015. 143 p. (In Russ.).
2. *Degtyareva M.* (2011) Dva Andrey a [Two Andrew]. Pravoslavie i mir, 2011. 17 iyulya. URL.: <http://www.pravmir.ru/i-pri-ige-vozmozhna-vera> (data obrashheniya: 01.06.2011).
3. *Demina N.A.* (1972) Andrej Rublev i xudozhniki ego kruga [Andrei Rublev and artists of his circle]. Moscow: Izdatel'stvo "Nauka". 1972. 220 p. (In Russ.).
4. *Lixachev D.S.* (1962) Kul'tura Rusi vremeni Andrey a Rublev a i Epifaniya Premudrogo [Culture of Russia of the time of Andrei Rublev and Epiphaniya Premudrogo]. Moscow, 1962. 172 p. (In Russ.).
5. *Lixachev D.S.* (1999) Razdum'ya o Rossii [Thoughts on Russia]. St. Petersburg: Logos, 1999. 666 p. (In Russ.).
6. *Sal'vestroni S.* (2007) Fil'my Andrey a Tarkovskogo i russkaya duxovnaya kul'tura [Films of Andrei Tarkovsky and Russian spiritual culture]. Moscow: Biblejsko-bogoslovskij institut, 2007. 237 p. (In Russ.).
7. *Solzhenitsyn A.I.* Fil'm o Rubleve [The film about Rublev]. URL.: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Solgenitsyn.html> (data obrashheniya: 01.06.2011). (In Russ.).
8. *Panofsky E.* (1939) Studies in Iconology: Humanistic Theme in the art of the renaissance, Oxford University Press, 1939. 262 p.
9. *Pelikan J.* (1990) Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons, Princeton University Press. 1990. 196 p.
10. *Tarasov O.* (2002) Icon and Devotion: Sacred Space in Imperial Russia. Translated and edited by Robin Milner-Gulland. Reaktion books, 2002. 416 p.

A Study of the Film “Andrei Rublyov”: from the Perspective of Neoplatonism and Ideology of Dionysius the Areopagite

Park Young Eun

Hanyang University, Prof. Ph.D Asia-Pacific Research Center (APRC)

UDC 778.5с/р «Андрей Рублев» +778.5(092)1 «Тарковский»

ABSTRACT: The purpose of this study is to reveal elements of Neoplatonism and the ideology of Dionysius the Areopagite in the structure of the film “Andrei Rublyov” by Andrei Tarkovsky. Dionysius the Areopagite is known as a Syrian Christianity spokesman, an ascetic who authored literary works in the Neoplatonic atmosphere at the end of the 5th century. The metaphysical principles of Neoplatonic philosophy postulate the ideas of the “One,” “Intellect,” and “Soul” that are based on the ideology of Plotinus. The “One” in Neoplatonic philosophy is a transcendental and limitless being, the source of all creation and the first principle. “Intellect” is the divine mind first emanated from the “One,” and the “Soul” is emanated from the “Intellect.” And lastly, the lowest substance of the being is produced.

The first evidence that is presented in the film in the introductory scene, when a farmer flying across the sky in a hot-air balloon crashes down to earth along with the balloon. By recreating an era when the hot-air balloon wasn't even invented and through the image of the crash, the director introduces an image that corresponds to the “emanation” in the ideology of Dionysius the Areopagite, who said “In the creationism of Neoplatonism, all creation is emanated from the One, and this emanation is a type of corruption and imperfection.” The opening scene of crashing and collapse down to earth symbolizes the escape from the monastery to the world and from the world of ideas to the world of reality.

The wandering of Andrei Rublyov shown in the latter parts of the film can be viewed as an analogy to the period of “purification” that is presented in the philosophy of Dionysius the Areopagite. In the film the three phases of advancing toward divinity begin with “self-purification” then “illumination” and finally the “union” of becoming one with the ultimate existence. The director shows Rublyov achieving top artistic heights through suffering, pain, and artistic skepticism. In particular, the representative episode that demonstrates the divine equivalence is the one where Rublyov is gazing at the boy Boris who is making a bell on behalf of his dead father. Here, Andrei Tarkovsky uses the boy who inspires national spirit through casting a bell to foreshadow Andrei's victory over his own fears and ignorance based on faith and strength.

KEY WORDS: Andrei Tarkovsky, “Andrei Rublyov” philosophy of Dionysius the Areopagite, Neoplatonism, Absolut, Material and Spirit