



К проблеме нуминозного. О значении нуминозного в фильмах Андрея Тарковского

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения, доцент

УДК 778.05

АННОТАЦИЯ

*В статье исследуется нуминозное как важная составляющая сакральной сферы. Рассматриваются базовые положения о нуминозном, представленные в работе Рудольфа Отто «Священное. Об иррациональном в идее божественного и его отношении с рациональным». Особое внимание уделяется толкованию термина «нуминозное», исследованию значимых характеристик нуминозного опыта, таких как *tremendum*, *majestas*, *misterium*, *fascinans*, *sanctum*. Задача статьи — выявить значение феномена нуминозного в творчестве А. Тарковского, рассмотреть особенности режиссерского подхода в его реализации в конкретных фильмах.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

нуминозное,
сакральное,
tremendum,
majestas,
misterium,
fascinans,
sanctum

К проблеме нуминозного

Нуминозное (от лат. *numen* — божественное волеизъявление, божество) есть значимая составляющая понятия сакрального. Немецкий теолог Рудольф Отто в своей работе «Священное. Об иррациональном в идее божественного и его отношении с рациональным»¹ определяет нуминозное как первофеномен сакрального чувства. Нуминозное первично, оно связано с иррациональным началом в человеке и предшествует не только любым институциональным религиям, но и личностным представлениям о высших силах.

Нуминозному нельзя научить. Нуминозное не есть некий догмат или готовое понятие, которое можно разъяснить. Нуминозное принадлежит сфере личностного опыта, и этот опыт, по Р. Отто, «можно только вызвать, пробудить — как и все, что происходит от духа»². Понятие нуминозного является не столько категорией толкования и оценки, сколько свидетельством особой настроенности души. Фактически *нуминозное это особая реакция на незримое, но переживаемое присутствие чего-то огромного, необъяснимо-го, порождающего состояние неизъяснимого трепета.*

Нуминозное возникает там и тогда, когда человек ощущает свою бесконечную малость, собственное ничто. Такого рода умаление является следствием особого воздействия, переживаемого

¹ Р. Отто вводит понятие «нуминозное» вместо немецкого «*göttlich*» («священное»), выделяет нуминозное в самостоятельную категорию, развивает и уточняет смысловые аспекты, выстраивает вокруг понятия свою концепцию особого религиозно-мистического опыта. Изыскания Отто оказались востребованными а общегуманитарной перспективе, прежде всего, в сфере искусства, демонстрируя свою пригодность для анализа целого корпуса художественных текстов, позволяя выявлять те смысловые аспекты текста, которые скрыты за гранью «видимого», но по-особому манифестируют саму границу перехода от видимого к невидимому. — *Прим. авт.*

² Отто Рудольф «Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным» Изд. СПб. ун-та, 2008. С. 14.

³ См.: Явление святой Троицы Аврааму, или явление Господа Моисею из горящего куста в Ветхом Завете, или явление Преображения Господня на Фаворской горе в «Новом завете» и т. д. — Прим. авт.

как воздействие не из нашего мира, но неизмеримо превышающее этот мир. При этом чувство «тварности» возникает как субъективный, сопровождающий момент, как реакция на столкновение с неизмеримо превосходящей силой.

Нуминозное может возникнуть как некое особое явление, необъяснимый феномен. Именно такие явления описаны в библейских источниках³. С другой стороны, человек может испытывать нуминозное, будучи подвергнут особому воздействию, которое происходит не напрямую, но опосредованно, отражательно — как отблеск чего-то невидимого, но грандиозного. Нуминозное это всеохватывающее реагирование на незримое присутствие чего-то огромного и неведомого. Такого рода чувства могут возникать вспышками и озарениями, иллюминируя состояния восторга и экстаза. При этом, нуминозное может проявляться как в высших экстатических состояниях, так и в низших формах, ввергающих в ужас. Однако не только экстаз или ужас манифестируют нуминозное, оно может, говоря словами Отто, переживаться и как тихое, смиренное содрогание и онемение перед тем, что в несказанной тайне возвышается над всяким творением.

Аспекты нуминозного и их манифестация в фильмах А. Тарковского. *Tremenda majestas*

В своем исследовании Рудольф Отто дает подробное описание составляющих нуминозного опыта. Важнейшей характеристикой нуминозного чувства является переживание, которое Отто подводит под понятие *tremendum* или «ужасающий».

Слово *tremor* (от лат. — дрожание) переводится как страх. Страх — это хорошо знакомое и естественное чувство. Однако нуминозное подразумевает нечто гораздо большее, чем просто страх. В древнееврейском есть понятие *hiq'disch* — равное священному. Такого рода состояния нам известны из Ветхого Завета и определяются как «страх Божий», ибо подобные чувства может внушить лишь то, что выходит за пределы любого земного опыта. У греков это *sebastos* — особый титул, неприменимый ни к какому земному существу, ибо выходит за пределы любых человеческих качеств и возможностей.

Итак, *tremendum* есть состояние особого религиозного ужаса. Ужас сам по себе есть реакция на столкновение с чем-то непонятным, непознанным и может существовать в своей первичной, сырой, примитивной форме. Первобытная религия полна демонического ужаса и фантастических образов. В дальнейшем эти формы преодолеваются и вытесняются более высокими формами нуминозного чувства, отличного от примитивного ужаса, но

не порывают с ним до конца. Ужас, по мнению Р. Отто, присутствует и на высшей ступени чистой веры. Здесь он трансформируется в форму глубочайшего внутреннего трепета и безмолвия.

C *tremendum* тесно связано качество нуминозного, которое Отто определяет как *majestas* (от лат. *majestas* — величие, святость, авторитет) или момент Всемогущего. *Majestas* отсылает нас к некой властной силе, которая, включая в себя *tremendum*, переживается как *tremenda majestas* — момент совершенной силы и всемогущества. Субъективная человеческая реакция на встречу с подобного рода феноменом определяется в теологии как «чувство тварности», то есть чувство полного бессилия перед лицом всемогущей силы. Переживание подобного опыта ведет к аннигиляции самости, с одной стороны, и всеохватывающей реальности трансцендентного, с другой. Именно из этих переживаний и вырастает особо ценимое в религии свойство — смирение.

В качестве примера *tremenda majestas* приведем предфинальный эпизод в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев», исключительно мощный по своему звучанию и катарсический по структуре. Условно обозначим его как «Иконостас Андрея Рублева». Для Рублева, как, впрочем, и Тарковского, творчество есть путь служения и познания. Познания себя, мира и Бога. С одной стороны, фильм предъявляет зрителю мир человеческий со всеми его тяготами, взлетами и падениями, с другой — порождает ощущения присутствия и воздействия иного мира, невидимого, сокрытого, но переживаемого в ощущениях как мир Совершенства и Истины. Эта встреча миров реализуется в духовном пространстве иконописи Андрея Рублева.

В выбранном эпизоде нуминозное структурируется как интеграция множества разнородных элементов в некий единый смысл. Эпизод маркируется обретением цвета. Начало эпизода буквально прорывает черно-белую фактуру фильма, наполняя кадр светом ликов, проступающих с икон. Переход в цвет (сначала акцентированный красный, затем — золото, охра...) читается как пересечение семантической границы, отделяющей и связующей миры. Включение цвета сопровождается звучанием голосового распева...

Камера начинает медленное медитативное движение, как бы приоткрывая покровы полного тайны мира Высшего. Логика движения камеры — от внешнего, периферийного — к смысловому центру, который постепенно открывается как сокровенный Центр всей мировой конструкции. Детали декора, детали орнамента одеяний, геометрия рисунка, оттенки цвета пейзажа... Постепенно проступают очертания фигур: ослик, купол

церкви, люди, постилающие одежды на пути, всадники с иконы «Въезд в Иерусалим»...

Резкое панорамирование камеры вниз воспринимается как падение ниц, к святым стопам, и затем вверх — на крупный план лика Христа, окруженного херувимами... Фигуры апостолов... Иоанн Креститель... голубь... младенец в яслях... и справа — фигура Богородицы с неразгаданной задумчивостью лика... Чаша... Далее цветовой удар — небесная синь на фоне нового подъема голосового пения. Скольжение по фигуре в блистающем облачении опять вниз (ниц) — к стопам (аналогия коленопреклонения)... и затем медленное движение вверх — к изображению священной Чаши... Детали храма и, наконец, через двойную экспозицию предстают лики святой Троицы... Камера, словно замирая, медленно скользит по фигурам... Пение растворяется в воздухе... Открывающееся пространство дышит нездешней красотой, совершенством, гармонией... И вновь — движение ниц — к святым стопам... двойная экспозиция... фрагмент пейзажа... Стихают голоса. Все умолкает, замирает в священном трепетном ожидании...

Троица и святая Чаша в центре... Камера движется вверх, к святым ликам, переходит на фрагмент иконы... Вновь ярким акцентом вступает цвет — та самая невероятная небесная синь... И — кажущийся оглушительным звучит раскат грома... Сверхкрупный план... Спас... Лик на весь экран. В нем — Суд и судьба

мира, и перед ним как на ладони — твоя собственная обнаженная душа... Этот раскат грома будто указывает на то, что случилось нечто невероятное, нечто более чем



Фильм «Андрей Рублев» (1966)

значительное. Этот удар грома связывает нас с другим, нездешним, мистическим, и оттого пугающим опытом. Ощущение нуминозного усиливается эффектом обратной перспективы, когда уже не ты смотришь, но Тот, кто несоизмерим ни с чем, пронзает взглядом все твое существо... По сути, это наивысший момент не только эпизода, но и всего фильма в целом, его эстетический и духовный итог. И нет возможности долго находиться в этом состоянии внутреннего напряжения... Вслед за ударом грома наступает оглушительная тишина, и постепенно нуминозный тре-

пет переходит в катарсис... Звуки ливня... струи воды стекают по иконе... И на экране возникает знакомый, совершенно земной и в то же время по-особому звучащий, промытый дождем деревенский пейзаж — зелень, лужайка, пасущиеся кони...

Нуминозное в фильме манифестируется через «всежизненный иконостас» судьбы и творчества Андрея Рублева, открывающий мир высшей гармонии и совершенства, путь к которому дается человеку через осознание зла — в себе, осознание своей ничтожности и тварности, через постижение жертвенности и смирения — к обретению новых духовных качеств. Нуминозное всегда переживается как мощное воздействие, поскольку обладает чрезвычайно сильным энергетическим потенциалом. Это качество выражается в идеограммах жизненности, страсти, воли, движения. Переживание такого рода опыта активизирует человеческую душу, вызывает напряжение и динамику.

Misterium

Наиважнейшим качеством нуминозного является то, что Отто определяет в своей работе как момент *misterium*. Нуминозное есть нечто «совершенно иное», ибо понятый Бог — не Бог. *Misterium* указывает на нечто сокрытое, не явное, не постигаемое, таинственное. Момент *misterium* соотносим с *tremendum*, ибо «тайна» легко становится «страшной тайной». Но так происходит не всегда. На чаше весов внутренних чувств может перевешивать как момент *tremendum*, так и момент «таинства». Как считает Р. Отто, *misterium* минус *tremendum* подводит нас к *mirabile* (от *лат.* — *удивительный, необыкновенный*), то есть к особому удивлению, которое соответствует понятию «быть захваченным чудом», чем-то диковинным, неким *mirum* (*лат.* — чудо, диво). Изумление как душевное состояние, так же располагается в сфере нуминозных чувств.

В творчестве Тарковского можно обнаружить наличие практически всех свойств и качеств нуминозного, поскольку главным объектом его творческого постижения и фокусом личностного притяжения является Тайна — тайна мира, помноженная на тайну человеческой души. В качестве примера встречи с *misterium* и *mirabile* рассмотрим монтажную последовательность в фильме «Ностальгия», условно обозначив ее как «Чудо в храме».

Здание с высокими сводами... Стройные стволы коринфских колонн. Глубинная мизансцена моделируется сидящими в глубине зала неподвижными женскими фигурами. Свет, льющийся из арочного отверстия создает особую атмосферу внутрихрамового пространства. В эпизоде беседы Эужении с пономарем одним из главных является вопрос о вере и безверии, ибо

ничего не произойдет, если прийти в храм без мольбы и веры. «А что должно произойти?», — звучит вопрос Эужении. «Все, что пожелаешь», — отвечает пономарь, — но как минимум, тебе надо встать на колени».

Смена кадра, и мы видим освещенную мягким светом фигуру Эужении между колонн. Озираясь по сторонам, она пытается опуститься на колени, но тут же раздраженно констатирует: «У меня не получается». Преклонение колен оборачивается поступком, ритуальным действием, которое она не в состоянии совершить, ибо ей не под силу перейти ту грань, за которой общение с Богом через молитву претворяется в реальность. «Смотри как они это делают», — звучит голос пономаря. Из глубины кадра под углом к камере движется процессия. Женщины несут носилки, окутанные сиянием свечей. Особое освещение, неспешность, сосредоточенность участниц процессии подчеркивают таинство и значимость ритуала. Это ощущение необычности и таинственности происходящего усиливается сложной конфигурацией движущихся элементов в кадре, значимой рассогласованностью движения участников процессии с движением самой камеры, пульсирующим мерцанием света и тени, особым ритмом происходящего. Процессия разворачивается, открывая установленную на носилках скульптурную фигуру Мадонны... Открывающееся зрелище завораживает, и мы понимаем, что становимся свидетелями некоего религиозно-мистического ритуала.

В следующем кадре — храмовая ниша со свечами. Носилки с Богородицей устанавливают перед ней. Прихожанки со склоненными головами... В кадр входит молодая женщина с покрытой белым кружевным платком головой. Она опускается на колени перед Божией Матерью, за ней и другие женщины. Выразительность мизансцены усиливается тем, что прихожанки и Мадонна

оказываются на одной линии, равноудаленными от взгляда воспринимающего и повернутыми друг к другу, что рождает ощущение живого стояния, живого молитвенного действия...

Молодая женщина, покрытая белым кружевным платком, на одном дыхании произносит

Фильм «Ностальгия»
(1983)





Фильм «Ностальгия»
(1983)

слова молитвы. Молитва, трепетная и живая, как бы льется из глубины сердца, не знающего колебаний и сомнений, свидетельствуя о готовности и открытости этого сердца для действия Божественной благодати... Женщина протягивает руки к Божией Матери, уверенным жестом расстегивает замок платья Богородицы на уровне живота... И... происходит чудо живого общения верующей души с Божественным, — с громким щебетом из чрева Божией Матери вылетает стая птиц, свидетельство принятия молитвенной просьбы молодой прихожанки стать матерью...

Интересен заключительный блок эпизода — монтажная цепочка, стыкующая три фронтальных крупных плана. За фронтальной съемкой лица Эужении следует фронтальная съемка лика Мадонны дель Парто и заключается фронтальной съемкой Горчакова. Эта монтажная цепочка прочитывается как мистический диалог глаз и душ. Святая Мария, ждущая рождения божественного Младенца, — вечная тайна и вечное чудо, озаряющее человеческую жизнь, небесное окно, льющее свет милосердия и спасения... Каждый взгляд встречается с другим и отражается в третьем, все они зеркально отражают друг друга, как заключительный аккорд явленного Чуда...

«Совершенно иное»

Misterium, mystes, mystic — слова, отсылающие к санскритскому корню mus. Это — скрытое, спрятанное, порой темное тяготение. Misterium отсылает к тайне, к непроясненному. Это нечто иное, выпадающее из сферы привычного, но это и указание на сферу сокрытого, наполняющую душу изумлением. Чувство «совершенно иного», которое может сопровождаться смятением, возбуждается чем-то, чья природа загадочна и паразитична.

Все фильмы Тарковского в этом контексте обращены к Misterium, имеют под собой двойное «дно», поскольку пространство этих фильмов есть территория взаимодействия миров. В каждом из фильмов присутствует, с одной стороны, наш мир в фактической его полноте, в физическом, психологическом и прочих проявлениях, с другой — сквозь незримые трещины этого мира проникает свет мира иного, совершенного и полного тайны.

Сокрытость тайны стимулирует встречное движение. Тайна выступает конститутивным и оперативным механизмом фильмов Тарковского. Декларированная режиссером творческая установка на Абсолют есть не что иное как признание нередуцируемого избытка тайны в мире, принятие тайны как активного, хотя и непостижимого, проявления высшего мира. И каждый фильм Тарковского это всегда весть о непостижимом. Все, что содержит *mirum*, может возбуждать нашу фантазию, вызывая любопытство, пробуждая в человеке неукротимый интерес. Так, сверхъестественное становится обозначением «совершенно иного», которое мы все же каким-то образом чувствуем, но не можем объяснить.

Это «совершенно иное» манифестирует себя в каждом фильме А. Тарковского по-своему: это может быть странный порыв ветра, несущий в себе некий особый живой флюид, как происходит в сцене знакомства Маши и доктора в фильме «Зеркало»; это постепенное наращивание, от кадра к кадру, присутствия некой воздействующей на человека силы, что можно видеть в «Солярисе», силы, которая поначалу кажется чем-то внешним и пугающим, но постепенно обретает объем и качества всеприсутствия, подводя нас к восприятию идеи и тайны вложенности миров: мы видим полный драматизма мир человека (Крис, дом, отец), который раскрывается иллюзорным островом внутри другого мира — бурлящего океана сознания Соляриса. Это буквально дышащая *mirum* Зона в «Сталкере», отзывающаяся на каждое изменение внутреннего состояния человека и пугающая нераскрытой, а потому кажущейся непредсказуемой логикой. Это влекущий и пугающий мир Зазеркалья в «Зеркале», втягивающий и порождающий образы-фантомы... Это сакрализующееся на наших глазах пространство дома Доменико, отменяющее законы внешнего мира и чуть приоткрывающее завесы мира иного... Это странные персонажи, такие как Отто и Мария в «Жертвоприношении», обладающие особой сверхчувствительностью и способностью существовать на невидимой границе миров.

Тарковский всякий раз находит особые способы манифестации сверхъестественного. В качестве примера рассмотрим монтажную последовательность в фильме «Ностальгия», условно обозначив ее как «Поселение в отель». Уже с первых кадров режиссер тщательно обыгрывает те элементы языка, которые работают на создание особого состояния пространства... Темнота, сумеречность освещения у открытого Горчаковым окна, поглощающая тишина ночного сада, пульсация мигающей лампы, геометрия комнаты с выраженной симметрией — большая кровать по центру, полуосвещенный проем окна (слева) и освещенный

проем двери в ванную (справа) с большим овальным зеркалом — все это создает атмосферу, рожающую ожидание чего-то особого. При этом акцент делается на работу с вещью, точность детализаций, с помощью которых запускается процесс сакрализации пространства. В этой части эпизода происходит значимое «событие» — некое нарушение законов нашего мира, что качественно меняет состояние пространства. Горчаков подходит к столу у стены, берет книгу, листает страницы. Неожиданно резкий разворот головы — почти на камеру. Напряженно и настороженно



Фильм «Ностальгия»
(1983)

Горчаков куда-то всматривается и одновременно вслушивается... И через какое-то время раздается тихий звук. В явном замешательстве Горчаков кладет книгу на стол. И хотя ничего не происходит, этот момент чрезвычайно важен. Здесь зафиксирован факт несоответствия, факт нарушения обычной причинно-следственной связи, непреложного закона нашего мира. Мы видим — следствие, реакцию Горчакова: его неожиданную настороженность и даже испуг. И лишь затем мы слышим некие непонятно откуда взявшиеся звуки, то есть, причину замешательства. Здесь важен сам момент значимого несоответствия, сигнализирующий некие трансформации, смещения, сдвиги. Именно этот момент качественно меняет ситуацию в кадре. Горчаков проявляет чувствительность и реагирует на то, что скрыто от глаз. С другой стороны, то, что скрыто от глаз, выявляет свое присутствие. В реальности нашего мира образуется «трещина», открывая доступ иным силам. Неожиданное появление Эужении воспринимается Горчаковым как досадная помеха, он буквально закрывает дверь перед ее носом. Ибо он весь там, в полутемном пространстве номера, в тех странных ощущениях, которые свидетельствуют о пограничье, о самой возможности встречи с чем-то иным. Он уже глубоко затронут этой встречей и ощущает свою сопричастность к совершенно другому, мистическому опыту, который неудержимо влечет его к себе. Он поглощен открывающимся состоянием, и ему нет дела до Эужении. Как и ей нет места в том другом, открывающемся только ему, Горчакову, пространстве.



Фильм «Ностальгия»
(1983)

Оставшись один, Горчаков выключает свет и подходит к окну. Шум дождя и призрачность ночного сада в оконном проеме. Горчаков садится на кровать... темнота, монотонный шум дождя, блики света и игра теней на стене... Чуть заметный наезд камеры лишь усиливает особое ме-

дитативное состояние кадра. Медленно, как в рапиде, Горчаков опускает голову к изголовью кровати и в ту же секунду... в комнату входит большая черная собака, бесшумно огибает кровать и ложится на пол.

Тарковский так точно выстраивает ситуацию в кадре, включая внутрикадровую длительность, создавая особый внутрикадровый ритм и наполняя кадр медитативным состоянием, что к моменту появления собаки даже самый далекий от метафизических изысков зритель, воспринимает это не на уровне простой логики, но как проявление присутствия иных сил. Так постепенно, от кадра к кадру, Тарковский готовит зрителя к восприятию того,

что выходит за рамки привычного опыта, за рамки физики мира, не порывая с ним...

Монтажная склейка. В центре кадра — полусвещенная кровать, с которой встает Горчаков. На кровати лежит (возможно спит) беременная темноволосая женщина (Мария) в шелковом, струящемся с



Фильм «Ностальгия»
(1983)

округлости живота — белье. Горчаков выходит из кадра. Очертания кровати исчезают, растворяясь в полутьме. Теперь мы видим в центре кадра лишь парящее тело с большим округлым животом. И падающий на него лучезарный свет... Камера медленно отъезжает. Освещенная фигура продолжает парить в темноте... Едва различимы доносящиеся извне звуки... лежащая женщина

чуть поворачивает голову, нарушая статуарность изображения... Слева неожиданно проступают очертания полуосвещенного окна, и женский голос произносит: «Андрей!»

Два мира сошлись. С поразительной виртуозностью Тарковский запечатлевает мгновенья фантастического соприкосновения, соположения, сопроникновения миров. Все отчетливее проступают очертания ванной комнаты. И почти тут же раздается стук в дверь, физический, материальный. Но женщина с большим куполом живота не спешит исчезнуть. Настоячивость ее присутствия акцентирует степень проявленности самого факта этого присутствия. Присутствия не как фантомного и галлюцинаторного, но как фактического проявления иной реальности, принадлежащей другому миру, как факт параллельного соприсутствия миров. Изображение медленно уходит в темноту... Кроме поразительно точного и убедительного соприсутствия миров, данный эпизод отсылает нас к «Беременной Мадонне» итальянского художника и теоретика эпохи Возрождения Пьеро делла Франческа, транслируя тем самым смысл ожидания рождения нового человека. Новой личности — внутри каждой человеческой души...

Нарушая законы разума...

Часто *mirum* выступает сначала как непостижимое и неуловимое, трансцендируя все наши понятия, а затем, усиливаясь, доводится до степени парадокса и антиномии как «совершенно иное», вступая с этими понятиями в противоречие, и все окончательно запутывая. Нередко парадокс *mirum* не просто надстраивается над разумом, но выглядит «противоразумным». Остроту этого противостояния мы определяем как антиномическую.

На парадоксе строятся сюжеты последних фильмов А. Тарковского. Противоразумными, неподдающимися здравой логике выглядят действия Доменико и Горчакова в «Ностальгии», Александра в «Жертвоприношении». Зритель оказывается в сложной ситуации из-за невозможности дать ясную оценку происходящему, поскольку чувственное восприятие вступает в противоречие с логикой и доводами разума. И Доменико, и Горчаков, и Александр изначально не вписываются в традиционные представления о герое, их поступки противоречат не только понятию «героического», но и просто разумного. Все они в той или иной мере не в ладах с миром, да и с собой. Доменико, городской сумасшедший с университетским образованием, известен тем, что на долгие годы запер свою семью в подвал, лишив любых контактов с миром. Явно утративший вкус к жизни Горчаков скорее похож на одинокого странника, сбившегося с пути, нежели на успешного писателя. Вечно погруженный

в нескончаемые внутренние монологи Александр обнаруживает качества классического эскаписта. С обыденной точки зрения они неуспешны, неконтактны и, в целом, малопривлекательны. Все они, каждый по-своему, бездейственны, поскольку их активность направлена внутрь себя. Не покидает ощущение, что эти персонажи существуют скорее в своих внутренних измерениях, нежели в обычном мире. Но если в начале сюжетного развития зритель еще может объяснить их странные, нелогичные и непрактичные действия, то ближе к финалу ситуация все более смещается в область «противоразумного», провоцируя зрительский перцептивный шок, связанный с потерей собственной внутренней ориентации, неспособностью дать оценку происходящему.

Эпизод самосожжения Доменико на площади Капитолия в Риме ставит зрителя в тупик. Взгромоздившись на памятник Марку Аврелию, в окружении застывших, «обесточенных» наблюдателей, Доменико произносит пламенную речь, изобличая современную цивилизацию и выявляя ее патогенные и смертоносные зоны. Одержимый идеей быть услышанным, пробудить к жизни «полумертвую» публику и заранее понимая, что словесный призыв обречен, Доменико идет на крайний шаг, выходящий за пределы самого понятия нормы, — самосожжение. Однако и здесь всё идет не так. Вместо ожидаемой трагедийной монументальности, эпизод меняет направленность в сторону фарса: магнитофонную запись 9-й симфонии Бетховена, призванную оглушить обездвиженных участников мистерии мощью музыки, — сначала «заело», а затем из испорченного «агонизирующего» магнитофона прерывистыми порциями буквально «обрушивается» звук, порождая ощущение невероятного диссонанса и нелепости происходящего. Спектакль не сложился. Вместо высокой трагедии — рев испорченного магнитофона, который не в состоянии заглушить

крики «слетевшего» с высокого пьедестала вниз, на землю, и корчащегося от боли Доменико. Нуминозное оборачивается чудовищным диссонансом. Параллельный эпизод, снятый одним планом, — проход Горчакова со свечой по бассейну, где у зрителя возникает

Фильм «Ностальгия»
(1983)



предположение, что Горчаков умирает, с точки зрения здравого смысла не выдерживает никакой критики. Возникает резонный вопрос: неужели в этом и заключается главная миссия Горчакова? За гранью логики оказывается и финальный поступок Александра

в «Жертвоприношении» — методично и планомерно, в сомнамбулическом безумии он превращает свой дом, где живет его любимая семья, любимый и единственный сын, в полыхающий костер. И мы видим как бегут навстречу этому безумию обитатели дома, как оседает вниз, прямо в лужу сраженная зрелищем полыхающего кострища Аделаида.



Фильм
«Жертвоприношение»
(1986)

Таковы ключевые события последних фильмов Тарковского, которые выглядят не только противоразумными, они нарушают «масштабы и законы разума», порождая непримиримые и неразрешимые суждения. Именно в таких случаях *mîrum* и предстает как самая тонкая форма иррационального. Такого рода моменты, по наблюдению Р. Отто, отчетливо просматриваются в мистической теологии, поскольку мистика всегда была *theologia mîrum* — теологией «совершенно иного». Так у Майстера Экхарта, известного в Средние века немецкого теолога и философа, мистика выступает как теология неслыханного *nova et rara*, а в мистике Махаяны она предстает наукой парадоксов и антиномий.

Поступки героев Тарковского буквально атакуют простую логику, выламываясь за пределы здравого смысла. При этом главный парадокс заключается в том, что при всей очевидной «противоразумности» поступков, зритель шестым чувством начинает ощущать, что за этими нелепыми и абсурдными действиями прорисовывается некий другой, пусть непонятный, но ощущаемый смысл. Что все эти действия — отдаленная и искаженная тень особых событий, приоткрывающих пугающее величие другого мира, где не работают земные схемы и отменяются доводы рассудка. Этот мир, похоже, обратен нашему, построенному на эгоизме, разобщенности и глухоте. И в этот мир имеют доступ отверженные и одинокие, уже «потерянные» для «нашего» мира, так и не вкусившие мира иного, но готовые заплатить жизнью за возможность подняться еще на одну ступень невидимой лестницы.

Фильмам Тарковского присущ такой аспект нуминозного, который Р. Отто обозначает как *fascinans*. Его главное свойство — амбивалентность. Именно *fascinans* порождает неустрашимое противоборство чувств, так как содержит в себе и утрашающее и очаровывающее одновременно. В этом заключается не только двойственность нуминозного, но и его особая гармония, которую Отто определяет как контраст-гармонию.

Моменты *fascinans* — мгновения притяжения и замороженного вглядывания в нечто темное, пугающее — в той или иной степени проходят через все фильмы Тарковского. Их плотность нарастает от фильма к фильму, концентрируясь в многочисленных кадрах видений и сновидений в «Зеркале», в апокалиптических по своему характеру имажинациях героев в «Сталкере», «Ностальгии», «Жертвоприношении». Но *fascinans* проявляется у Тарковского и как сострадание, милосердие и/или «что-то еще сверх него». В этом смысле может быть истолковано поведение и весь образ Марии в «Жертвоприношении».

Наконец, крайне важен другой аспект нуминозного — *Sanctum*, или нуминозная ценность. Творению противостоит единственная ценность — *pumen: Tu solus sanctus*. Тот, кто достоин хвалы, почитания и власти. *Sanctus* есть ценность абсолютная и непревзойденная, первооснова всего и первоисток ценностей. Это тот Абсолют, к которому устремлена душа человека, чьи грани высвечиваются в разных произведениях искусства и в каждом фильме А. Тарковского.

Категория нуминозного вообще, и в творчестве А. Тарковского в частности, есть дверь, открывающая сферу иррационального опыта. Иррациональное связано со встречей с чем-то странным, что не поддается в силу своей глубины рациональному объяснению. Мы вступаем в затемненную сферу, которая, по Отто, уклоняется от нашего понятийного мышления. Как отмечает французский философ Жиль Делез, «...на тропе, ведущей к тому, что должно быть помыслено, все начинается с чувственности»⁴.

Встреча с неизведанным — уникальное событие. Оно нарушает душевное спокойствие, озадачивает. Именно чувственность открывает путь новому знанию, лежащему за пределами налично данного. При столкновении с нуминозным «Что?» пребывает в темноте чувственного непонятийного опыта, ибо, с точки зрения Р. Отто, будучи «совершенно иным», *mitum* не сказуемо. То, что страшит в ужасе, или что повергает в блаженство, — не способно выразить ни одно понятие. Это и есть сфера иррационального. Акцент при этом делается на фундамен-

⁴ Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 144.

тальном характере встречи с неизвестным. Можно сказать, что все персонажи А. Тарковского, как и он сам, изначально нацелены на эту встречу. Находясь в поле «неизвестного» и будучи открытыми, персонажи Тарковского конституируют себя как «новые» субъекты, а сам А.Тарковский уходит от попыток расшифровать неизвестное в рамках существующих шаблонов интерпретации. И тогда встреча с чем-то ускользающим от мысли становится уникальным событием, создавая условия и закладывая основание нового чувствования и нового мышления.

Творчество Тарковского — это пространство опыта, направленного на раскрытие новых пластов реальности, новых измерений бытия. Его фильмы выходят за пределы представлений, ограниченных привычным миром. Они нацелены не на воспроизведение видимых форм, но на экспликацию невидимых сил, которые действуют позади этих форм и управляют ими. И в самой глубине, позади всех форм — Вселенная, Бесконечность, Абсолют. Тарковский обладал особой чувствительностью к сакральному, тончайшим ее проявлениям и градациям, что кратно превосходит восприятие и воображение обычного человека. Этот особый диапазон индивидуального чувствования позволял ему дистиллировать сакральное из простых вещей. Погружаясь в «факт», самую фактичность мира, он шел к раскрытию не только факта, но и скрытых сил, действующих за фактом, ибо, как справедливо написал О.А. Кривцун: «Любой творец с бескрайним спектром восприимчивости выступает в культуре, безусловно, уже не только гласом самого себя, но и глаголом Универсума»⁵. ■

⁵ Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. М.: ИНДРИК, 2011. С. 24–25.

ЛИТЕРАТУРА

1. Отто Рудольф. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. — СПб.: Изд. СПб. ун-та, 2008.
2. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. — М.: ПЦ Квадрига, 2009.
3. Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. — М.: ИНДРИК, 2011.

REFERENCES

1. Otto Rudolf. Svyashchennoye. Ob irratsionalnom v ideye bozhestvennogo i ego otnoshenii s ratsionalnym [Sacred: On the irrational in the idea of the divine and its relationship with the rational]. — SPb.: Izd. SPb. un-ta, 2008.
2. Salynsky D. Kinogermenevtika Tarkovskogo [Kholgermeneutics of Tarkovsky]. — M.: PTs Kvadriga, 2009.
3. Khudozhestvennaya aura. Istoki, vospriyatiye, mifologiya [Art aura. Origins, perception, mythology]. — M.: INDRIK, 2011.

To the Problem of the Numinous. The Sacrum Level of A. Tarkovsky' Films

Lyudmila B. Klyueva

Doctor Science (Arts), Assistant Professor

UDC 778.05

ABSTRACT: The article investigates the phenomenon of the numinous, which presents the important part of sacrum space, revealing the peculiar qualities of the numinous in A. Tarkovsky's creation.

The author gives the developed definition of sacrum and its differences from such notions as "holy" and "sacred", exposing the opportunities to single this phenomenon out of religious specification and introduce it into exploration dealing with different manifestations of the supernatural.

The special attention is drawn to Rudolf Otto's *The Idea of the Holy* and his interpretation of the numinous. Otto explained the numinous as a non-rational, non-sensory experience or feeling of the sacrum, which precedes any institutional religions. The author deals with such characteristics of the numinous as "tremendum" or terrifying, "mysterium" or the moment of mystery, "fascinans" (fascinating), "sanctum" (the main numinous value) and others.

The author argues, that it's possible to find all those components in A. Tarkovsky' movies facing the Absolute. Adjustment for the Absolute implies acknowledgment of abundance of mystery in the world, and avowal of it as an active and inconceivable aspect of human being. In this context, each of A. Tarkovsky's film is the message of the inconceivable and incredible. The author provides examples of the numinous in cinematic texts of A. Tarkovsky. Special attention is paid to analysis of artificial means, dealing with manifestation of the supernatural. A. Tarkovsky belongs to the type of artists with super sensitiveness towards the sacrum with supreme sensibility for the most subtle manifestations of the world, including the influences of the superior forces. These peculiarities of his individual feeling the director realized on screen not as a fantastic construction but as his personal inner experience. That's why he forever remains a unique artist, since it is possible to copy some artificial means but it is impossible to copy the unique individual experience.

KEY WORDS: sacrum, "tremendum", "mysterium", "fascinans", "sanctum"