

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА НЕВИДИМОВА*marianevidimova@yandex.ru*

Студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ответственный редактор Объединенной редакции газет Московской консерватории «Российский музыкант» и «Трибуна молодого журналиста»

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

MARIA A. NEVIDIMOVA*marianevidimova@yandex.ru*

Fourth-year student of the Department of Music History and Theory at Tchaikovsky Moscow State Conservatory; executive editor of the United Newspaper Editorial Office of Moscow Conservatory “Russian Musician” and “Tribune of a Young Journalist”

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Музыка Рихарда Вагнера в фильмах Вернера Херцога: к проблеме диалога с культурным наследием прошлого****DOI: 10.26176/MSC.2020.41.2.008**

Предметом рассмотрения в статье являются фильмы Вернера Херцога — философские картины, скрытые за маской художественного или документального повествования. Важнейшей смыслообразующей частью кинематографической вселенной режиссера выступает классическая музыка, которую Херцог использует не просто как саундтрек, но как средство сообщения фильму метасмысла. Устойчивые соотношения определенных музыкальных сочинений и конкретных визуальных рядов на протяжении десятилетий мигрируют от ленты к ленте, функционируя в качестве аудио- и видеолексем, что позволяет говорить об особой семантической роли музыки в фильмах Херцога.

Еще одной важной особенностью творческого метода режиссера становится диалог с немецким культурным наследием. Херцог воссоздает в своих фильмах жанровые модели эпохи «золотого века» немецкого кинематографа. Вслед за этим он обращается к музыке Рихарда Вагнера как к суммирующему немецкую романтическую поэтику явлению, а к самому композитору — как к художнику, идеи которого непосредственно повлияли на состояние немецкой культуры первой половины XX века и на новое искусство кино. Многочисленные зарубежные исследования, посвященные Вернеру Херцогу, затрагивают по большей части философскую концепцию его фильмов и в меньшей степени важную для нее музыкальную составляющую. В настоящей статье определяется функция музыки Вагнера в избранных автором фильмах Херцога для конкретизации их философского и собственно художественного смысла.

Ключевые слова: Вернер Херцог, Рихард Вагнер, лейтмотив рейнских вод, тема Liebestod, видеоряд, аудиолексема, видеолексема

АБСТРАКТ**On Richard Wagner’s Music in the Context of Werner Herzog’s Films: Regards the Dialog with Cultural Heritage of the Past****DOI: 10.26176/MSC.2020.41.2.008**

In this article the object of consideration is the films of Werner Herzog. These movies are “philosophical images” hidden behind the mask of an art or documentary narrative. The classical music has the great influence on the meaning formation in Herzog’s cinematic universe.

In Herzog’s films the music is interpreted not only as a soundtrack, but also as the mode of transmitting the additional meaning. For decades the constant interrelations between certain compositions and specific motion picture frames migrate from the one film to another. They have a function of audio and video lexical items, which allows us to mark the special semantic role of music in Werner Herzog’s films.

The other important feature of the director’s creative method is the dialogue with the German cultural heritage. In his films Herzog recreates the different genre models of the Golden age of German cinema.

He turns to Richard Wagner as to the artist whose ideas have directly influenced over the state of German culture in the first half of the twentieth century and over the cinema as a new art. Herzog refers to Wagner’s music as to the phenomenon summarizing German romantic poetics.

Numerous foreign studies on Werner Herzog are concentrated on the philosophical concept of his films. In a lesser degree, they consider the musical component of his films. This article defines the function of Wagner’s music in Herzog’s selected films in order to concretize their philosophical and artistic sense.

Keywords: Werner Herzog, Richard Wagner, Nature-Motiv (“Das Reingold”), Scheidegesang-motiv (“Tristan und Isolde”), visuals, audiolexeme, videolexeme

Мария Невидимова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ВЕРНЕРА ХЕРЦОГА И МЕСТО МУЗЫКИ В НЕМ¹

Современный мир киноиндустрии, сложный и многоликий, сохраняет тенденцию репрезентации кино в качестве средства, транслирующего зрителю определенные мировоззренческие, философские, интеллектуальные интенции. Именно к этой сфере интеллектуального кинематографа можно отнести и художественный мир немецкого режиссера Вернера Херцога (род. 1942).

Фильмография Херцога, включающая и игровые, и мокьюментари, и документальные ленты, адресует и к вечным проблемам (диалектика жизни и смерти, место человека в природе и социуме, суть человеческой натуры), и к проблемам злободневным (экологическая безопасность, информационная гигиена). Проблематика фильмов Херцога затрагивает аспекты бытия человека не только как существа разумного, но и как существа духовного, созидającego, — в том числе искусство и культуру.

Сам подход режиссера к фильму как феномену демонстрирует его особое отношение к одной из важнейших культурно-эстетических проблем XXI века — к проблеме целостности культуры как живой традиции, непрерывности ее существования как смыслового континуума и, отсюда, — к проблеме причастности современного человека к культуре прошлого. В отличие от постмодернистки ориентированных режиссеров Херцог вступает в диалог с прошлым мирового киноискусства, стремясь воскресить на новом историческом этапе заложенные в нем смыслы (прежде всего, в фокус

¹ Статья представляет собой публикацию работы, удостоенной Третьей премии на VI Всероссийском конкурсе молодых ученых в области искусств и культуры в номинации «теория и история искусства и культуры». Научный руководитель — доцент Е. В. Ровенко.

внимания режиссера попадают традиции раннего немецкого кино — еще эпохи «Великого немого»². Инструментами подобного воссоздания служат и техника съемки, и «цитирование» кадров из фильмов прошлого, и применение стилистики, адресующей к кинолентам 1920-х годов (например, светотеневой моделировки в кадре по образцу экспрессионистских фильмов Пауля Вегенера, Фрица Ланга, Фридриха Мурнау), использование классической музыки, смысловое наполнение которой имеет для Херцога определяющее значение: сам режиссер признает, что музыка оказала на него наиболее сильное влияние по сравнению с другими видами искусства [11, 123–124].

Музыка является постоянным участником фильмов Херцога, наполняя подтекстом зрительный образ, вступая с ним в смысловой контрапункт. «С формальной точки зрения, — говорит Херцог, — музыка не меняет изображения, но некоторые мелодии, дополняя зрительные образы, способны открыть зрителю истинный смысл сцены. Как бы меняется ракурс. Повествование может быть алогичным, но иногда при добавлении музыки сцена обретает внутреннюю логику» (цит. по: [там же, 68–69]). Согласно Херцогу, правило взаимодействия музыки и видеоряда обратимо: «если использовать правильный видеоряд, знакомая музыка может преобразиться и наполниться новым смыслом» (цит. по: [там же, 142]).

Стоит отметить, что в юности музыка не занимала значительного места во внутреннем мире будущего режиссера по причине психологической травмы, полученной в школе: на уроке мальчика заставили петь, угрожая лишить весь класс перемены [там же, 143]. Любовь к музыке вернулась к Херцогу, когда ему было уже восемнадцать лет: режиссер увлекся сочинениями Шютца, Монтеверди, Джезуальдо, Лассо³. Впоследствии его внимание привлекли оперные композиторы Нового времени, классики и романтики; среди них особой любовью режиссера пользуются Моцарт и особенно Вагнер⁴ — возможно, в силу специфики вагнеровского художественного мира, апеллирующего к вечным вопросам, а возможно, и ввиду специфической рецепции вагнеровского наследия — как символа национальной ментальности и искусства — в немецкой культуре XX столетия⁵.

² Херцог, тем не менее, не признает романтической концепции авторства, провозглашающей внутренний мир источником творческого начала, а автора — художником и творцом. Автор для Херцога — ремесленник [11, 25]. В данном случае можно предположить, что и эта позиция связана со взглядом в прошлое, но более далекое, чем романтическая эпоха.

³ Личности Джезуальдо Херцог посвятил фильм «Смерть на пять голосов» (*Death for five voices*, 1995) (см.: [11, 144]).

⁴ Оперная музыка становится двигателем сюжета в фильме «Фицкарральдо».

⁵ Кроме классической, Херцог интересуется и современной музыкой. Особенно плодотворным был творческий союз Херцога с Флорианом Фрике, лидером группы «Пополь-Вух» (Popol Vuh), игравшей смесь краутрока, этнической музыки и электроники. Группе не были чужды эксперименты с инструментами и звучностями; особенно специфичен хоровой орган, изобретенный Фрике (см., например: [38], [40]).

В этом контексте интересно отметить, что в сферу профессиональных интересов режиссера входят оперные постановки, и в первую очередь именно вагнеровских драм⁶. Реализация опер Вагнера кинорежиссером на оперной сцене («Летучий Голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Парсифаль») могла бы стать отдельным предметом изучения. Обратившись к «Лоэнгрину» в 1987 году (на появление постановки повлиял внук композитора Вольфганг), Херцог в возрасте сорока пяти лет впервые знакомится с музыкой Вагнера, и она становится частым спутником видеоряда в его известных фильмах, как игровых, так и документальных⁷.

Режиссер снял девять фильмов, в которых звучат фрагменты вагнеровских опер: «Суфриер» (*La souffrière*, 1977)⁸; «Носферату — призрак ночи» (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979); «Там, где мечтают зеленые муравьи» (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984); «Серро Торре: Крик камня» (*Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991); «Уроки темноты» (*Lektionen in Finsternis*, 1992); «Трансформация мира в музыку» (*Die Verwandlung der Welt in Musik*, 1994); «Маленькому Дитеру нужно летать» (*Little Dieter needs to fly*, 1997); «Крылья надежды» (*Wings of Hope*, 1999); «О, Интернет! Грезы цифрового мира» (*Lo and Behold, Reveries of the Connected World*, 2016)⁹. В рамках данной статьи рассматриваются пять фильмов, которые с точки зрения интерпретации музыки Вагнера и сопряженных с нею немзыкальных смыслов мы считаем наиболее репрезентативными. Среди игровых лент это «Носферату», адресующий к культовому фильму Мурнау, и «Серро Торре», воссоздающий жанровые каноны «горного фильма»: обе ленты представляют собой ярчайший образец «общения» Херцога с кинокультурой «золотого века». В девяностые годы режиссер обращается к иному типу высказывания, создавая философские ленты на базе документального жанра. Границы этого периода обозначают фильмы «Уроки темноты» и «Крылья надежды», формирующие смысловую пару и в конструктивном отношении. Наконец,

Фрике написал музыку к большей части фильмов режиссера, например, «Агирре, гнев божий» (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), «Великий экстаз резчика по дереву Штайнера» (*Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974), «Носферату — призрак ночи» (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1978), «Фицкарральдо» (*Fitzcarraldo*, 1982), «Кобра Верде (Зеленая кобра)» (*Cobra Verde*, 1987). Помимо этого Фрике снимался в фильмах «Признаки жизни» (*Lebenszeichen*, 1968), «Каждый сам за себя, а Бог против всех» (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1972).

⁶ Фестивальный театр Байройта не раз приглашал кинорежиссеров к постановке тетралогии. Среди них Ларс фон Триер и Вим Вендерс.

⁷ Сам Херцог не признает жанровую дифференциацию. «Назвать мой фильм документальным все равно что сказать: “уорхоловские банки с супом ‘Кэмпбелл’ — документальное изображение томатного супа”» [8]. Поэтому логично, что скрупулезного воссоздания фактов в фильмах Херцога не стоит искать.

⁸ О вулкане на острове Гваделупа.

⁹ Названия фильмов приведены на тех языках, на которых фигурировали в первом прокате.

мокьюментари «О, Интернет! Грезы цифрового мира» замыкает цепочку лент, и поэтому данный фильм можно рассматривать как итоговый.

В процессе анализа музыка Вагнера будет рассмотрена в соотношении с фрагментами музыки других композиторов и с видеорядом — с точки зрения корреляции звукового и визуального образов и ее художественного смысла. Интерпретацию Херцогом темы *Liebested* из сцены смерти Изольды мы сравним с ее трактовкой другими представителями мирового кинематографа.

При рассмотрении взаимодействия визуального и музыкального пластов учитываются режиссерские приемы: структура кадра, способы соединения кадров друг с другом (виды монтажа) и соединения кадров с закадровой музыкой (например, метод «косой склейки»). Мы пользовались некоторыми принятыми в настоящее время в киноведении методами исследования музыки к фильмам и опирались на принципы, предложенные Татьяной Шак [26].

Теме «Херцог и Вагнер» не посвящено ни одного исследования, за исключением диссертации Цзиньсуна Чэня «Воздействие Рихарда Вагнера на фильм Вернера Херцога “Носферату”» [29], в которой акцентируется политизированное и идеологизированное восприятие музыки Вагнера в нацистский период, из чего выводится возможность параллелей между фигурами Гитлера, Вагнера и Дракулы. Проблему трактовки лейтмотива рейнских вод в «Носферату» затрагивает Елена Ровенко [22]. Но в ее статье в фокусе внимания находится не музыка Вагнера, а херцоговская философия киноискусства, выведенная из особого мироощущения (*Weltgefühl*, вспоминая Вильгельма Воррингера) двадцатых годов.

Некоторые аспекты вагнеровского влияния на художественный мир Херцога затронуты в монографиях и сборниках, посвященных рецепции музыки Вагнера в кинематографе. Например, перу австралийского германиста Роджера Хиллмана принадлежит глава о фильмах Херцога с музыкой Вагнера в сборнике эссе «Вагнер и кино» [35], а также раздел работы «Тревожные итоги: немецкое кино, музыка и идеология» [34].

Как видно, изучение интерпретации вагнеровской музыки Херцогом неизбежно предполагает обращение к его мировоззрению, философским взглядам и эстетическим принципам. Их осмысление позволяет понять те немусыкальные коннотации, которыми Херцог наделяет фрагменты вагнеровских сочинений, — учитывая и смыслы исключительно музыкальные.

Один из лучших способов познакомиться с режиссером — прочесть книгу Пола Кронина «Херцог о Херцого» [30], которая фактически представляет собой сборник интервью (в русском переводе — «Знакомьтесь — Вернер Херцог», [11]). Новые интервью периодически появляются в интернет-пространстве¹⁰: Херцог повествует о своих фильмах, понимании мира,

¹⁰ Например, интервью: [6]; [21]; [13]; [19]; [24].

образе жизни и отношении к разным видам искусства. Своеобразным рассказом о себе стали херцоговские фильмы-автобиографии¹¹.

Личность Херцога притягательна и для других режиссеров. Скажем, американский документалист Лес Бланк снял фильм «Бремя мечты» (*Burden of Dreams*, 1982) о работе над одной из самых известных кинокартин Херцога — «Фицкарральдо» и короткометражку «Вернер Херцог ест свою туфлю» (*Werner Herzog Eats His Shoe*, 1980), название которой прямо отражает содержание. Существует англоязычный официальный сайт, посвященный режиссеру, где собраны последние новости о его проектах, информация о фильмах и жизни [45].

Подспорьем в изучении мировоззрения режиссера служат немногочисленные работы, посвященные отдельным аспектам его личности и творчества. Так, в книге Брэда Прэйгера «Кинематограф Вернера Херцога: Эстетический экстаз и Истина» [41] на материале тридцати пяти фильмов исследуются напряженные интеллектуальные поиски режиссера и понятие «иступленной правды» (*ecstatic truth*), к которому он пришел. Особое внимание уделяется фирменному стилю Херцога, способам построения композиции фильма, технике структурирования кадра, а также «романтическим» влияниям на режиссера и его увлечению безумцами, колониализмом и войной. В статье Натальи Самутиной «Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнения в антропологии» [25] сопоставляются творческие концепции двух режиссеров.

Специфический пласт контекстуальной литературы формируют работы о «золотом веке» немецкого кино — эпохе, мировоззрение которой Херцог стремится возродить на новом витке исторического развития. В первую очередь нужно отметить монографии Зигфрида Кракауэра [9] и Лотты Айснер [1]. Кракауэр, эмигрировавший в Париж в 1933 году, ретроспективно воспринимал немецкую кинокультуру 1920-х годов в предчувствии грядущей нацистской катастрофы и предложил нетривиальную трактовку экзистенциального смысла исконно немецких киножанров (камерной драмы, горного фильма, фильмов экспрессионистской направленности). С Лоттой Айснер Херцог был лично знаком и отзывался о ней с большим пиететом [20]. Айснер находит емкие характеристики для каждой интересующей ее киноленты и для социальной атмосферы начала XX века. Дополнительным источником информации, в котором систематизирован фактический материал, может служить работа Гарены Красновой [10].

В настоящей статье фильмы Херцога с музыкой Вагнера впервые исследуются как смысловой континуум. В его становлении, по мере творческой эволюции режиссера, повторяющиеся фрагменты вагнеровских драм играют ключевую роль. Семантическая взаимосвязь фильмов выявляется путем сквозного анализа режиссерского наследия, в нахождении типовых режиссерских композиционных приемов, аудио- и визуальных

¹¹ «Мой лучший враг — Клаус Кински» (*Mein liebster Feind – Klaus Kinski*, 1999); «Портрет Вернера Херцога» (вольный перевод названия *Werner Herzog Filmemacher: «Вернер Херцог — производитель фильмов»*, 1986).

лексем¹². Формулируются отличительные черты рецепции Херцогом музыки Вагнера: анализ функционирования фрагментов вагнеровской музыки (оркестровые вступления к «Золоту Рейна» и к «Парсифалю», сцена смерти Изольды) как самостоятельных аудиолексем, обособившихся от соответствующих опер, позволяет охарактеризовать раскрытие смыслового потенциала вагнеровской музыки в современных историко-культурных условиях.

К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ МУЗЫКИ ВАГНЕРА В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Личность и творчество Рихарда Вагнера являлись предметом огромного интереса среди представителей мира искусства, к которому в XX веке присоединилось кино. Идея синтеза искусств, увлекающая композитора, его мировоззрение, либретто музыкальных драм, напоминающие сценарные описания, — все это отразилось на восприятии и трактовке музыки и личности Вагнера. Выдвинутый Карлом Грандорфом термин «Gesamtkunstwerk» [44] оказался лексически емким в силу широкого семантического поля слова «gesamt» [7]. Доподлинно не известно, был ли Вагнер знаком с работой Грандорфа, но спустя 22 года после ее выхода композитор в труде «Произведение искусства будущего» также использует слово «Gesamtkunstwerk».

В силу синтетической природы нового вида искусства среди представителей киноиндустрии закрепилось устойчивое восприятие вагнеровской музыкальной драмы как прародителя кино [32, 3]. В 1911 году главный редактор американского журнала «Мир кино» Стефан Буш писал: «Каждый, кто ответствен за музыку кинофильма, сознательно или неосознанно является учеником или последователем Вагнера» [28, 354]¹³.

В 1944 году Теодор Адорно в труде «Композиция для фильма» (1944) назвал кино аудиовизуальным гезамткунстверком [27]. Аналогичной идеи придерживался немецкий режиссер Ханс-Юрген Зиберберг, расцвет творчества которого пришелся на 1970-е годы [43, 19]. В своих фильмах он соединяет пышную образность музыкальных драм Вагнера и теорию эпического театра Бертольда Брехта.

Обращаясь к либретто опер Вагнера, можно обнаружить детальное описание сценического действия в корреляции со звучащей в данный момент

¹² *Визуальная лексема*: повторяющиеся кадры, которые базируются на константных зримых образах, мигрирующих из одной ленты в другую и тем самым порождающих устойчивые ассоциации и смысловые интенции;

Аудиолексема: музыкальное оформление кадра, связанное с конкретными немзыкальными смыслами и функционирующее как лейтмотив (потенциально модифицируемый в зависимости от контекста) в пределах одной ленты или нескольких;

Аудиовизуальный ряд: семантически значимая последовательность визуальных и аудиолексем, обуславливающих специфическое смысловое наполнение ленты.

¹³ Здесь и далее перевод иностранных источников мой — М. Н.

музыкой¹⁴. Джо Чонвон отмечает, что подобное взаимодействие между музыкой и движением напоминает технику «микки-маусинг» [32, 2]. Возникнув в мультипликации Уолта Диснея, она предполагала буквально озвучивание происходящего в сюжете таким образом, чтобы звук изображал физическое действие персонажа. Впоследствии эта техника распространилась в голливудском кино и до сих пор часто используется в комедиях и анимации. Позиция, высказанная Джо Чонвон, спорна. Во-первых, под определение термина «микки-маусинг» попадают сценарии не только вагнеровских музыкальных драм, но и множества других музыкально-сценических представлений. Во-вторых, в приведенном исследовательницей в качестве примера «Летучем Голландце» музыка не озвучивает движение, а, следуя за предписаниями композитора, максимально детально сопровождает его. Тем не менее, нельзя отрицать внимание композитора к тесному и буквально пошаговому взаимодействию музыки, сценического движения, света и декораций.

Организация мифопоэтического хронотопа вагнеровских драм оказывается родственной тому пространственно-временному континууму, который впоследствии будет реализован в киносагах. В пример достаточно привести «Звездные войны» Джорджа Лукаса — Джона Уильямса. Суммируя положения статьи Кристиана Эвенсена [31], Константин Рычков сравнивает мифологические миры «Кольца» и «Звездных войн», указывает на схожесть их временной и сюжетной организации, сравнивает лейтмотивы Уильямса с вагнеровскими [23].

Мнение о том, что Вагнер мог бы с успехом воплощать свои идеи в кинофильмах, выражалось неоднократно. Нидерландский журналист Мартин ван Амеронген однажды сказал: «Если бы Вагнер жил веком позже, его домом был бы не Байройт, а Беверли Хиллз, и он бы писал не музыкальные драмы, а саундтреки к фильмам-катастрофам» (цит. по: [32, 2]). Даже внук композитора Вольфганг признавался: «Если бы мой дедушка был жив, он бы работал в Голливуде, это несомненно. Он был бы не в состоянии сопротивляться техническим чарам, возможности нанять толпы работников, — и самое главное, он не смог бы отказаться от денег. Особенно денег. Он всегда был устремлен к деньгам» (цит. по: [ibid., 9]).

Вагнеровское влияние на киноискусство было принято связывать не только с эстетическими воззрениями и мышлением композитора, предвосхищающим «кинематографическое». Лейтмотивная техника Вагнера привлекала особое внимание многих режиссеров и критиков раннего кино, несмотря на то что зачастую она понималась упрощенно. «Лейтмотив — это лучшее, что может быть применено в процессе озвучивания

¹⁴ Пример — ремарки к прижизненной постановке «Летучего голландца»: «Первые ноты инструментального ригурнеля в арии сопровождают первый шаг Даланда на берег. <...> Со вступлением третьего такта он делает второй шаг, скрестив руки и склонив голову. Третий и четвертый шаги совпадают со звучанием восьмого и десятого тактов» [42, 177].

фильма», — отметил Эрно Рапи, составитель “Энциклопедии закадровой музыки” (1925), которая представляла собой подборку пьес, охватывающих пятьдесят два настроения и ситуации [ibid., 3].

Однако в недавних исследованиях роль Вагнера в становлении кино пересматривается. Скотт Д. Паулин считает ее преувеличенной [39]. Кристоф Хенцель в статье «Вагнер и киномузыка» говорит о кардинальной разнице между лейтмотивами, как они представлены в саундтреке, — и системой лейтмотивов Вагнера. Он предполагает, что установление прямой взаимосвязи между идеями Вагнера и кинематографом было навязано апологетами зарождающегося кинематографа для того, чтобы обосновать его принадлежность к настоящему искусству [33].

Как бы там ни было, резонанс, который творчество Вагнера вызывало в киноиндустрии, был огромен. Вагнеровские музыкальные драмы были одними из первых экранизированных музыкально-сценических сочинений; вероятно, предполагалось и живое сопровождение соответствующей музыкой. Среди подобных фильмов — и короткометражки: «Лоэнгрин» (1907) Франца Портена, «Тристан и Изольда» (1909) Шарля Пате, и более крупные, образованные из эпизодов музыкальных драм фильмы: «Парсифаль» (1904) Эдвина Портера, «Тристан и Изольда» (1911) Уго Фаллена, «Парсифаль» (1912) и «Зигфрид» (1912) Марио Казерини [32, 4].

Немаловажен факт различия в восприятии музыки Вагнера кинорежиссерами довоенных, военных — и послевоенных лет. Антисемитские воззрения Вагнера, его социально-политические идеи, с одной стороны, и его обращение к германо-скандинавским мифам и легендам, с другой, — не могли не отразиться на специфике восприятия музыки режиссера в свете трагедии XX века. Органично вписавшись в националистическую концепцию Третьего рейха, философия и музыка Вагнера автоматически приобретали идеологическую окраску. Как следствие, значительную часть столетия музыка композитора цитировалась антинацистски настроенными режиссерами в контексте осуждения соответствующего явления. Показательным примером политической сатиры на Гитлера и его режим стал фильм Чарли Чаплина «Великий диктатор» (1940): главный герой, мечтая о мировом владычестве, танцует под Вступление к «Лоэнгрину» с воздушным шаром в виде глобуса, который в итоге лопаается.

Восприятие музыки Вагнера сквозь призму идеологической трактовки не исчезло вовсе и во второй половине XX века. Фрэнсис Форд Коппола в фильме «Апокалипсис сегодня» (1979) сопровождает музыкой «Полета валькирий» кадры одной из атак американских военно-воздушных сил во время вьетнамской войны. Выбор режиссера обусловлен не только яркой звукоизобразительностью вагнеровской музыки, но и связанным с ним историческим прошлым. «Полет валькирий» являлся официальным гимном воздушных сил Третьего Рейха. Любопытно, что еще в 1915 году американский режиссер Дэвид Уорк Гриффит использовал эту музыку в фильме «Рождение нации» для иллюстрации победоносной скачки членов

Кук-клукс-клана — ультраправой организации, выступавшей за белый национализм. В 1969 году Лукино Висконти в «Гибели богов» также «вспоминает» о том, что музыка Вагнера была инструментом нацистской идеологии (тема *Liebestod* включается в сцену оргии штурмовиков).

И все же произведениям композитора удалось избежать одноплановой трактовки. И до, и после тридцатых и сороковых годов XX века множество режиссеров интересовались художественным смыслом вагнеровских сочинений, а не тем идеологическим шлейфом, который за ними тянулся. В довоенное время к музыке композитора обращались Луис Бунюэль («Андалузский пес», 1929), Альфред Хичкок («Убийство», 1930), а также некоторые режиссеры, сосредоточившие внимание на личности композитора и снимавшие биографии о нем: первым образцом, вероятно, может служить утраченный фильм Жоржа Мельеса «Человек-Протей» (1899) [37, X]. Послевоенное время дало так много режиссерских имен и трактовок, что перечислить все практически невозможно.

Во второй половине XX века и в XXI столетии музыка Вагнера используется и в качестве «модного» саундтрека, и в качестве исторической отсылки к эпохе композитора. Но наиболее интересным является такое отношение режиссеров к сочинениям Вагнера, при котором использование музыки приводит к новому смысловому качеству ленты (ярчайший пример — «Меланхолия» Ларса фон Триера). Формирование философски ориентированного режиссерского восприятия вагнеровской музыки началось в семидесятые годы, что связано и с ослабеванием исторической боли, а затем, в 1983 году, со столетней годовщиной со дня смерти композитора, вызвавшей рост интереса у публики. Особенно ярко проявила себя так называемая новая немецкая волна¹⁵, рождение которой связано с провозглашением знаменитого Оберхаузенского манифеста (1962)¹⁶. Она достигла своего апогея в конце семидесятых годов. Среди режиссеров, воспринявших ее открытия, было двое, серьезно работавших с музыкой Вагнера. Ханс Юрген Зиберберг трактует сочинения композитора в позднеромантическом ключе и стремится в своих работах приблизиться к *Gesamtkunstwerk*. В фильмах Вернера Херцога музыка Вагнера становится инструментом выявления скрытых смыслов.

Херцог экономно использует наследие композитора. Конкретные фрагменты сочинений Вагнера функционируют в качестве постоянных аудиолексем, которые кочуют из фильма в фильм в течение десятилетий, не изменяя своего значения. Кроме того, подобные аудиолексемы часто

¹⁵ Художественное движение, называемое также «Новым немецким кино» (Neuer Deutscher Film).

¹⁶ Оберхаузенский манифест — творческая доктрина шестидесятников, согласно которой «новое кино» субсидируется государством; цель режиссеров нового поколения — не столько коммерческий успех, сколько «воскрешение» киножанров двадцатых годов и наполнение собственных лент злободневным социальным подтекстом и, диалектически, глубоким философским смыслом.

появляются в совокупности с кадрами, обладающими константным наполнением и играющими, в свою очередь, роль лексем визуальных. Вкупе с визуальным рядом музыка создает гипертекст, обладающий собственными закономерностями развития и насыщенный «сквозными» идеями, которые повторяются от одной ленты к другой. Формировавшаяся годами интерпретация вагнеровского музыкального мира обуславливает смысловое равноправие визуального ряда и музыки, а иногда и концептуальное главенство последней. Это делает Херцога единственным в своем роде художником.

«НОСФЕРАТУ — ПРИЗРАК НОЧИ» (NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT, 1978)

«Носферату» — успешная попытка диалога с художественным наследием двадцатых годов — периодом расцвета Веймарской республики. Стремление режиссера наладить подобный диалог кроется в специфике послевоенного времени. Гитлеровский режим, а затем и Вторая мировая война разрушили немецкую кинематографическую традицию (в целом, резкий «слом» был характерен лишь для двух стран: нацистской Германии и Советского Союза¹⁷). Многие режиссеры старой школы эмигрировали¹⁸, остальные создавали фильмы, которые соответствовали нацистским заказам на идеологизированную кинопродукцию. Такое кино, оставшись знаменем времени, не имело художественной связи с прошлым и по сути как специфически художественное явление не имело и будущего (что совершенно не исключает режиссерских находок и своеобразия драматургии таких фильмов). В пример можно привести «Олимпию» (1936) и «Триумф воли» (1935) Лени Рифеншталь.

Кроме того, после войны в силу острого демографического кризиса, связанного с массовой гибелью мужской части населения, заниматься режиссурой было попросту некому. Необходимо было восстанавливать из руин многие города. Чисто практические задачи, решение которых должно было улучшить материальное благополучие, стали важнее духовных. В этих условиях уникальность человеческой личности, неповторимость внутреннего мира каждого человека отошли на второй план — либо вовсе не принимались в расчет как специфические ценности. Эта непростая эпоха 1950-х стала предметом философской рефлексии в знаменитой трилогии Райнера Фассбиндера¹⁹ («Замужество Марии Браун», «Лола», «Тоска Вероники Фосс»).

¹⁷ После декрета о национализации кинематографа (27 августа 1919 года, полное название: «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения») отечественное кино пришлось создавать «заново», «забыв» специфику дореволюционного кинематографа [4, 329–333].

¹⁸ Например, Фриц Ланг — великий представитель немецкого киноэкспрессионизма.

¹⁹ Райнер Вернер Фассбиндер — один из лидеров немецкой новой волны. Вернер Херцог не придавал большого значения этому направлению и не относил себя к его представителям.

Таким образом, возникла пауза длиной почти в тридцать лет. У нового поколения режиссеров оставалось только два пути: создавать что-то принципиально отличное от старого без всякой опоры на традицию, либо, наоборот, в новых условиях обращаться к основам, заложенным в самом начале развития немецкого кино. Последним путем и пошел Вернер Херцог в фильме «Носферату — призрак ночи», по выражению режиссера, «отдавая дань уважения лучшему, что есть в немецком кинематографе» [11, 86]. Речь идет о знаменитом немом фильме немецкого режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау «Носферату, Симфония ужаса» (1922), снятом по мотивам романа Брэма Стокера «Дракула» (вдова писателя требовала неподъемную для Мурнау сумму за выкуп авторских прав). И хотя основные повороты сюжета были сохранены, фабула стала иной: главная героиня погибает, жертвуя собой ради спасения родного города от вампира²⁰.

Вернер Херцог, как и многие режиссеры его времени, считали «Носферату» Мурнау величайшим фильмом в истории немецкого кино. Осознав, что превзойти его невозможно, Херцог не подражал традиции, а, восхищаясь ею, прикасался к немецкому кинематографу двадцатых годов, обретал с ним духовную связь и проецировал его открытия в современность [11, 87].

Часто «Носферату» Херцога называют ремейком фильма Мурнау. Режиссер отрицает такую трактовку, указывая, что у его «Носферату» иная концепция, сюжет и характеры [11, 87]. Действительно, характеры героев, их поступки и мотивы действий, некоторые повороты развития и развязка у Херцога изменены. Вампир у Мурнау — мистическое, ужасное, лишенное души и человеческих чувств существо. Носферату у Херцога, напротив, обладает довольно сложным образом: «Вампир Мурнау страшен, потому что у него нет души, и он похож на насекомое. Вампир же в исполнении Кински²¹, — это воплощение экзистенциальной муки. Я попытался сделать его более “человечным”. Я хотел наделить его способностью страдать, испытывать одиночество, жаждать любви и, что особенно важно, главным человеческим свойством — смертностью» [23, 88–89]. В фильме Мурнау зло тяготеет надо всем, оно обладает мистической силой и приносит в город черную смерть — чуму. Имя «Носферату» в современном понимании стало

²⁰ Орлок (в романе — Дракула) не превращает своих жертв в вампиров, а убивает. Горожане думают, что их город охватила эпидемия чумы. Вампир в фильме не может существовать при солнечном свете, смертельном для него, в то время как в романе лучи солнца не отнимают жизни у Дракулы. Конец фильма кардинально отличается от финала книги: Орлок умирает от солнечного света, а в романе ему в сердце вонзают охотничий нож. Еще одно отличие от оригинального Дракулы в том, что Носферату отражается в зеркале — это видно в финальной сцене.

²¹ В фильме Мурнау вампира сыграл актер с «говорящей фамилией» — Фридрих Густав Макс Шрек (Schreck — «страх, ужас»). Херцог на главную роль пригласил Клауса Кински, чей буйный и непредсказуемый нрав и эпатажные выходки (в том числе влекущие за собой увечья съемочной группы), вкупе с внутренней неудовлетворенностью жизнью, как нельзя более соответствовали образу графа. О Кински см.: [15], а также [36].

синонимом слова «вампир», однако первоначальное его значение происходит от греч. «*νοσοφόρος*» — «переносящий болезнь». Под болезнью в данном случае подразумевается чума. Известно, что переносчиками чумы во время самой известной пандемии XIV века стали блохи и корабельные крысы, случайно завезенные восточными торговцами. В обоих фильмах происходит отсылка к этому факту. Отправляясь в город, где живет приехавший к нему агент по продаже недвижимости (Висборг у Мурнау, Висмар у Херцога), Носферату погружает на корабль гробы с множеством крыс, которые принесут гибель всему городу.

Таким образом, Носферату — не только страшный вампир, но и символ смертельной болезни. Однако если у Мурнау зло в виде болезни принимается как данность, то у Херцога зло, как и его Носферату, воспринимается через призму живых человеческих эмоций. Показательной в этом плане является херцоговская сцена «пира во время чумы». «Мы больны и впервые радуемся каждому дню», — говорит один из горожан, пританцовывая на фоне множества гробов и накрытых яствами столов.

При всей смысловой разнице кинолент фильм Херцога все же является обращением к «Носферату» 1922 года, что проявляется в том числе в создании аналогичных по диспозиции и ракурсу кадров и попыткой съемок в той же местности [22]. Но прежде всего связь двух фильмов обусловлена самой спецификой жанра «вампирского» кино, в котором, несмотря на различия в воплощении сюжета, главное место занимает собственно атмосфера сновидения, кошмара и фантазии. «Если его [Мурнау] “Носферату” — жанровый фильм, значит, и мой тоже, — поясняет Херцог. — Мне эта картина представляется заключительным этапом крайне важного процесса реабилитации немецкой культуры» [11, 86–87].

Связь с традицией немецкого немого кино в фильме Херцога сохранилась и на уровне выбора музыкального сопровождения. В истории мирового кинематографа именно в немецком киноискусстве довольно рано стала появляться музыка, написанная специально для киноленты²². Таков, например, «Пражский студент: романтическая драма» (1913) Пауля Вегенера с музыкой Йозефа Вайсса; она изобилует повторяющимися темами, играющими роль лейтмотивов (правда, не претерпевающих сильных модификаций). В «Носферату» Мурнау музыкальное сопровождение, выполненное Гансом Эрдманом, также базируется на лейтмотивном принципе. Последняя особенность находит свое воплощение и в работе Херцога. В фильме отчетливо образуются три смысловых сферы, каждая из которых имеет свой лейтмотив.

Первая сфера обуславливает атмосферу происходящего, будучи связанной с внеличным образом мучительного ужаса, который характерен для жанра вампирского кино. Большая часть музыки к «Носферату» принадлежит композитору Флориану Фрике и его группе «Пополь Вух»,

²² А также и в отечественном кино («Стенька Разин» с музыкой Михаила Ипполитова-Иванова, 1908).

в том числе и композиция, сопровождающая данную сферу. Она написана с участием изобретенного Фрике хорového органа — инструмента, звук которого напоминает зловещее пение человеческих голосов, словно жрецов, беспристрастно выбирающих жертву. Интонация большой секунды у «голосов» перемежается с такой же интонацией в «органном звучании». Обе интонации отражаются эхом и вибрируют на его остинатном фоне; также в композицию включена запись биения человеческого сердца. Эта музыка, являясь обобщенным образом грядущей смерти, будет появляться на протяжении всего фильма в те моменты, когда свершается неизбежное. Далее приведены некоторые из них: Джонатан, вопреки нехорошим предчувствиям жены, а затем и предостережениям жителей румынской деревни, где он останавливался на ночлег, скачет в замок Носферату; Люси, находясь в своей постели, на расстоянии чувствует мистическую связь с вампиром, которой суждено перейти в физическую; корабль Носферату, неся с собой гибель, подплывает к городу. Кроме того, рассматриваемая музыка звучит как фон начальных титров, сопровождая съемки жертв эпидемии холеры в XIX веке — мумий, хранящихся в музее Гуаноуато в Мексике.

Вторая смысловая сфера связана с темой супружеской любви Люси и Джонатана. Соответствующие музыкальные фрагменты также написаны Флорианом Фрике. Светлые, с опорой на пентатонику и мажорное трезвучие, с прихотливой ритмикой, они звучат в моменты безмятежного счастья супругов или их воспоминаний о былом, когда вокруг только беспросветная неизвестность. Чаще всего на экране в это время появляется картина ласково и вместе с тем тревожно плещущего моря как символа любви. Но в конечном счете именно любовь послужила импульсом для трагической развязки, и именно море доставило Дракулу в Висмар. Любовь — причина отъезда Джонатана, ведь сделка с Дракулой принесла бы ему большие деньги, на которые он планировал построить новый дом для Люси; любовь — причина жертвы, на которую идет и Люси. По морю, которое до этого было связано лишь со светлыми образами, вскоре приплывет корабль, экипаж которого мертв, а само судно наполнено крысами и гробами.

Третья сфера связана с самым жутким в фильме символом — образом Носферату и предчувствием неминуемого конца, который он несет с собой. Симптоматично, что именно этот образ оказывается сопряжен с музыкой Вагнера. Связь с немецкой традицией и «реабилитация» немецкой культуры, таким образом, происходит не только через использование старого кинематографического жанра, но и через музыку Вагнера — эмблему музыкального прошлого Германии. В качестве музыкального сопровождения образа Носферату Херцог использует лейтмотив рейнских вод из вступления к «Золоту Рейна», в его развитии и становлении. Рейн — символ начала, материальной, но всезнающей основы и постоянного, закономерного движения жизни, на которое не способны повлиять ни силы богов, ни внешние обстоятельства; это символ текущего времени, взаимосвязи и взаимообусловленности жизни и смерти (в тетралогии Вагнера

лейтмотив Рейна является интонационным источником темы гибели богов — символа конца). «Смерть сильнее нас всех. Мы все умрем. Земля будет и дальше вертеться. Время продолжит ход без нас», — говорит Люси вампиру.

Музыка Вагнера звучит, когда в сцене ощущается присутствие Носферату, при этом в кадре вампир появляется лишь после завершения звучания лейтмотива — либо не появляется вообще. Так происходит, когда Джонатана, отправившегося пешим ходом в замок, подбирает мистическим образом возникшая конная повозка и везет его в нужном направлении, с каждой секундой приближая роковую встречу. После заключительного аккорда ворота трансильванского замка открываются, и главный герой встречается лицом к лицу с Носферату. В другом случае вампир не появляется, но зритель чувствует — он где-то рядом: капитан корабля делает судовую запись о таинственной, не поддающейся объяснению смерти экипажа. Скоро она настигнет и его, ведь именно в это время Носферату на корабле. В третий раз лейтмотив сопровождает беготню крыс по городу и появление Носферату, перетаскивающего гробы с родной трансильванской землей в старый склеп. Данный момент драматургически важен, поскольку Носферату тем самым «закрепляется» в городе, находит себе «временное пристанище» на кладбище, и трагический конец становится неизбежен.

Еще одним драматургически важным музыкальным фрагментом Херцог заканчивает фильм. По преданиям, смерть вампиру может принести только женщина чистая душой, продержавшая его у себя до рассвета: солнечные лучи погубят его. Люси, желая спасти своего возлюбленного от сумасшествия, которое настигло его после укуса Носферату, а город — от повальной эпидемии, идет на эту жертву и погибает. Однако Джонатан не излечивается, а, вопреки ожиданиям, превращается в вампира, тем самым оказываясь запрограммированным на продолжение «дела» погибшего Носферату, и отправляется на своем коне в неизвестном направлении через пустыню. Финальную сцену сопровождает звучание Sanctus из Торжественной мессы в честь Святой Цецилии Шарля Гуно. Такой выбор обусловлен, возможно, аналогией, которую проводит Херцог между героиней Люси и св. Цецилией, известной в христианском мире как великая мученица. Образ женщины, жертвующей собой во имя искупления, Херцог проецирует и на Люси, которая, несмотря на страх перед смертью, добровольно отдается Носферату.

Впрочем, амбивалентность смысловых интенций фильма Херцога, характерная в принципе для авторского кинематографа, дает о себе знать и в неоднозначности трактовки финала и, соответственно, выбора музыки Гуно. Так, Елена Ровенко, основываясь на идее самого режиссера «очеловечить» Носферату и притом сделать его притягательным для Люси, замечает: «Любовь, обращенная первоначально к Джонатану и затем перенаправленная на Носферату, становится силой не преобразующей и искупающей — а в некотором смысле способствующей стиранию грани между субъектом-человеком и субъектом-вампиром. <...> В этом опрокинутом

мире <...> прославляется зло — как изнанка добра и как парадоксально провозируемое этим добром <...> ... введение этой музыки может быть понято в духе “памяти Люси” или даже “памяти романтической мечты об Идеале”, не омраченном падением в бездну темной сферы бытия; однако очевидно дистанцирование режиссера от романтических интенций фильмов 1920-х годов (а важность подобных интенций в свое время была отмечена Л. Айснер)» [22, 345, 346].

Таким образом, музыка Вагнера появляется в фильме Херцога в те моменты, которые предопределяют трагическую развязку и свидетельствуют о соприкосновении двух миров: мира людей и мира мистического, — и о проявлении экзистенциального ужаса потустороннего мира в мире обыденном²³. Лейтмотив рейнских вод становится аудиолексемой, символизирующей неизбежность смерти в ее диалектической взаимосвязи с жизнью, а развитие лейтмотива (каким оно предстает во Вступлении к «Золоту Рейна», таким и оказывается заимствованным Херцогом), следовательно, может быть интерпретировано в качестве символа постепенной трансформации жизни в смерть, перехода живого в мир мертвых.

«УРОКИ ТЕМНОТЫ» (LEKTIONEN IN FINSTERNIS, 1992)

«Уроки темноты» — документальный фильм Вернера Херцога, обращенный к «сквозной теме» творчества режиссера: это проблема «темного» аспекта человеческой сущности, той тяги к разрушению и агрессии, которая выливается в бесконечные войны — человека с человеком, человека и природы. В конечном счете Херцог ставит вопрос о смысле человеческого существования в мире, где все и без человека конечно и обречено на смерть.

Кинолента повествует о последствиях военных действий в Кувейте в 1991 году, когда Ирак вторгся в государство и тем самым спровоцировал конфликт с многонациональными силами во главе с США. Война завершилась, оставив после себя одну из самых серьезных экологических катастроф в истории. Иракские войска организовали сброс нефти в Персидский залив, а при отступлении подожгли нефтяные скважины, что повлекло смерть десятков тысяч птиц, образование гибельных для всего живого нефтяных озер и возникновение нефтяных пожаров, на тушение которых уходили недели. Пожары спровоцировали густой дым, ставший причиной авиакатастрофы самолета Саудовской Аравии, а также черные нефтяные осадки.

Фильм Херцога становится своеобразным реквиемом по жизни и по цветущей природе. Режиссер снимает виды горящих нефтяных скважин, тяжелый труд пожарных, раскинувшиеся на километры нефтяные озера. В поле зрения Херцога попадает и катастрофа человеческая: камера пыток и люди, пережившие насильственные расправы над близкими во время

²³ По выражению Лотте Айснер, характеризующей «Носферату» Мурнау, «даже сегодня, когда мы смотрим этот фильм, мы чувствуем “ледяной ветер из потустороннего мира”» [1, 51]. Контекстуальную интерпретацию образа вампира Мурнау предложил Зигфрид Кракауэр [9, 83–93].

военных действий. Он не называет причину происходящего, не подвергает действия людей словесному осуждению, потому что это совершенно бессмысленно — самое страшное уже произошло. Херцог в основном молчит, создавая фильм-молитву.

Сострадание жертвам ужасных событий нашло отражение в выборе музыкальных композиций, сопровождающих видеоряд. Режиссер использует музыку скорбного содержания. С одной стороны, к ней относятся произведения, связанные с образами смерти: «Смерть Озе» из музыки Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт», Траурный марш из «Гибели богов» Вагнера. С другой, тема скорби пронизывает религиозные сочинения или произведения, сопряженные с религиозной тематикой: Stabat Mater Пярта, Recordare из Реквиема Верди, а также Вступление к «Парсифалю» Вагнера и Urlicht («Первозданный свет») из Второй симфонии Малера. Но не только музыка дополняет и «комментирует» видеоряд. Херцог обращается к цитированию Откровения Иоанна Богослова. Эти цитаты, содержание которых соотносится со смыслом музыкальных сочинений, избранных Херцогом, создают особый смысловой пласт, существующий параллельно документальной съемке и раскрывающий ее значение в интерпретации Херцога.

Уже известный лейтмотив рейнских вод накладывается на кадр-эпиграф, сопровождая цитату, которую придумал сам Херцог, но которую он приписал Блезу Паскалю: «Смерть звездной Вселенной будет подобна рождению — грандиозна и величественна». Но с грандиозной смертью произойдет, возможно, закономерное обновление, замкнув очередной цикл «смерть — рождение». Звучание при «цитировании» Блеза Паскаля лейтмотива рейнских вод снова, как и в рассматриваемом ранее «Носферату», подразумевает амбивалентную семантику: неразрывность жизни и смерти и их переход друг в друга. В этом контексте интересно будет вспомнить философию восприятия смерти самим Вагнером — как истинного и необходимого момента: «Окончательное и полное преодоление человеком своего личного эгоизма, его полное растворение во всеобщем раскрывается нам лишь в его смерти, но не в случайной смерти, а в смерти необходимой, вызванной его поступками, рожденными всей полнотой его существа. Торжество подобной смерти — самое достойное человека» [5, 249].

Кинокартина делится на тринадцать небольших «глав». Такая форма повествования впоследствии будет характерна для многих документальных фильмов Херцога²⁴. Возможно, с помощью применения обозначенной формы Херцог выражает цикличность существования всего живого, перехода от одного состояния к другому. В «Уроках темноты» режиссер часто использует прием косой склейки. Он заключается в сохранении звучания одной и той же композиции при смене действия на экране, в данном

²⁴ Фильмы, в которых Херцог разделяет повествование на главы: «Крылья надежды», «Далекая синяя высь» (2005), «Счастливые люди: Год в тайге» (2010), «В бездну: Повесть о жизни, повесть о смерти» (2011), «О, Интернет!».

случае — смене «глав» фильма, что способствует их композиционному и смысловому объединению²⁵.

Развитие двух линий скорбных музыкальных образов создает композиционный и семантический «контрапункт» с упоминаемой циклической конструкцией киноленты. Первая линия связана с мотивами смерти и создает в фильме атмосферу сострадания и горечи. В I части «Столица» демонстрируется нетронутый войной и ничего не подозревающий Кувейт, но уже здесь в качестве музыкального сопровождения Херцог избирает «Смерть Озе» Грига, передавая зрителю ощущение приближающейся катастрофы. Прием кривой склейки оправдывает подобное решение: во II части («Война») в роли музыкального фона для вспышек и взрывов ракет продолжает звучать это же сочинение. VII часть под названием «...И клубится словно печной дым...» сопровождается Траурным маршем из III акта «Гибели богов» Вагнера, под который совершается шествие с телом мертвого Зигфрида. Множество очагов горящей нефти, поражающие своим масштабом пожары, заволоченное черным дымом небо вызывают аллюзии на погребальный обряд викингов. По свидетельству арабского путешественника X века Ахмеда ибн Фадлана, этот обряд предполагал сожжение человека и различных жертв, ему принесенных, на деревянной погребальной ладье, за счет чего возникал крупный пожар.

Другая линия скорбных музыкальных образов связана с религиозной сферой и наполняет фильм молитвенным состоянием. Херцог использует цитаты из Откровения Иоанна Богослова, которые в сочетании с духовными текстами музыкальных композиций образуют еще один смысловой пласт. Единственной композицией без слов, сопряженной с религиозной тематикой²⁶, является Vorspiel к «Парсифалю». Он звучит в III части («После войны») и, заключая в себе лейтмотивы Копья, Грааля, Веры, предстает в качестве первого из произведений религиозного характера. Таким образом, Vorspiel в фильме выступает в функции «инструментального вступления» к образуемой ими драматургической линии.

В части IV («Камера пыток») режиссер берет интервью у женщины, видевшей мучительную смерть сыновей. Онемевшая от горя, она пытается жестиком и невнятным звуком рассказать свою историю. Разделяя скорбь матери, Херцог избирает Stabat Mater Пярта в качестве сопровождения. В русском переводе начальные строки канонического текста средневековой католической секвенции звучат следующим образом: «Стояла Мать скорбящая возле креста в слезах, когда на нем висел Сын». Возникает

²⁵ Кривой склейкой объединены следующие части: I — «Столица» и II — «Война» (Григ, «Смерть Озе»), IV — «Камера пыток» и V — «Национальный парк Сатаны» (Пярт, «Stabat Mater»), VII — «И клубится, словно печной дым» и VIII — «Паломничество» (Вагнер, Траурный марш из «Гибели богов»), VIII — «Паломничество» и IX — «Тропою ящера» (Верди, «Recordare» из «Реквиема»), XII — «Жизнь без огня» и XIII — «О Боже, я так устал вздыхать, пусть ночь придет» (Малер, Вторая симфония, Urlicht).

²⁶ Известно, что Вагнер считал свое произведение религиозной мистерией и запрещал прерывать его исполнение аплодисментами.

смысловая параллель: мать, ставшая свидетельницей гибели сыновей — Богоматерь, предстоящая Кресту, на котором распят Иисус. Музыка Пярта звучит и в следующей «главе» V («Национальный парк Сатаны»), в продолжение темы скорби, теперь — по утраченной природе. Национальным парком Сатаны становится лес, затопленный нефтью, и черные нефтяные озера. В V части появляется цитата из 16 главы Откровения Иоанна Богослова: «И произошли молнии, громы и голоса, и сделалось великое землетрясение <...>, и города языческие пали, и Вавилон великий воспомянут пред Богом, чтобы дать ему чашу вина ярости гнева Его <...>»²⁷. С одной стороны, режиссер подчеркивает идею разрушения, причиной которого становится человеческая деятельность. С другой — продолжает развитие драматургии религиозных образов: «вступление» (Вступление к «Парсифалю») — распятый Сын и скорбящая Мать — неизбежное возмездие за грехи.

Часть VI («Детство») выполняет функцию паузы, минуты молчания, в ней нет музыки. Мальчик, видевший ужасы войны, произнес однажды: «Мама, я больше не хочу говорить» — и онемел навсегда. В VII части, предшествуя «Траурному маршу», звучат слова из Апокалипсиса (9 глава): «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладезя бездны. Она отворила кладезь бездны, и вышел дым из кладезя, как дым из большой печи <...>. В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них»²⁸. Озаглавив часть словами, представляющими собой аллюзию на Откровение («И клубится, словно печной дым»), режиссер способствует возникновению ассоциаций с видеорядом, в котором черный дым закрывает все пространство. Одновременно развивается драматургия второго пласта, идея возмездия за грехи достигает кульминации — констатации желания и невозможности смерти.

В следующих частях VIII («Паломничество») и IX («Тропою ящера») Херцог демонстрирует работу пожарных, которые устраняют очаги горячей нефти — последствия разрушительной войны. Методом кривой склейки «главы» объединяет музыка из Реквиема Верди. Начальные строки средневековой секвенции *Dies Irae — Recordare* («Помни, милостивый Иисусе, что я причина Твоего земного пути, да не погубишь Ты меня в тот день») — призывают к покаянию и дарят некую надежду на спасение в будущем, когда, быть может, человеческая натура изменится.

Последние главы фильма: XII («Жизнь без огня») и XIII («О Боже, я так устал вздыхать; пусть ночь придет») — объединяет песня *Urlicht* из Второй симфонии Густава Малера. Смысл этого текста прекрасно выразила И. А. Барсова: «Его пафос [текста *Urlicht*. — М. Н.] — вера в вечную жизнь, вера маленького человека в право на вечное блаженство — выражен в духе религиозной символики, свойственной немецкой старинной песне и сказке.

²⁷ Откр. 16:18–19; см.: [18, 517–518].

²⁸ Откр. 9:1–2 и 9:6; см.: [18, 507–508].

²⁹ Русский перевод см. в: [14, 156].

В тексте этого крохотного стихотворения впервые в симфонии открылся путь к ответу на “великий вопрос”: быть ли за жизнью, полной нужды и печали, другой — вечной жизни? Быть! — отвечает композитор словами народной песни» [2, 97].

Таким образом, с завершением видеоряда отчасти находит разрешение проблематика смерти и бессмертия, земной гибели и вечной жизни. Можно выразить предположение, что смысловой пласт, сопряженный с религиозной тематикой и «вечными вопросами бытия», представляет собой музыкально-поэтическое целое, которое обладает имманентно развивающейся драматургией: налицо пролог, завязка, кульминация, развязка и эпилог (см. таблицу № 1).

Этапы развития сюжета	Использованная музыка	Образный смысл	Эпизоды фильма
Вступление	Вступление к “Парсифалю” Вагнера	Обобщенные религиозные образы	III. После войны
Завязка	Stabat mater Пярта	Скорбь Матери над распятым Сыном	IV. Камера пыток V. Национальный парк Сатаны
Кульминация	Цитаты из Апокалипсиса. Главы 16, 9	Возмездие за грехи человеческие	V. Национальный парк Сатаны — VII. И клубится, словно печной дым
Развязка	Recordare из Реквиема Верди	Мольба человека о спасении	VIII. Паломничество IX. Тропкою ящера
Эпилог	Uglicht из Второй симфонии Малера	Утверждение веры в вечную жизнь	XII. Жизнь без огня XIII. О Боже, я так устал вздыхать; пусть ночь придёт

Таблица № 1. Драматургия фильма «Уроки темноты»

В фильме «Уроки темноты» Херцог использует еще два произведения, присутствие которых провоцирует разные интерпретации. Соната для двух скрипок Прокофьева (IV часть «Камера пыток») контрапунктирует кадру, репрезентирующему не последствия, а средства осуществления жестокости. На экране демонстрируются орудия пыток, железные и электрические. Бесстрастное звучание, возможно, соответствует состоянию человека, методично, отрешенно, словно по инерции совершающего насилие. Кроме того, сами тембры и интонации сонаты создают ассоциации с чем-то неприятным, острым, тянущим, подобным инструментам пытки. «Ноктюрн» Шуберта ор. 148 (для скрипки, виолончели и фортепиано) также не вписывается в общий контекст, но по иной причине. Предшествуя эпилогу музыкально-поэтической картины, светлый «Ноктюрн», возможно,

занимает в ней место интермеццо, «остранения» всего происходящего. Недаром, подобно звучанию Вступления к «Парсифалю», звучание «Ноктюрна» не объединяет между собой части фильма с помощью косой склейки; оно светло и гармонично и потому пребывает в себе. Но не исключены и иные трактовки.

Итак, фильм «Уроки темноты» обладает сложной драматургией, в организации которой музыка играет особую роль. Отдельный смысловой пласт формируют фрагменты сочинений, сопряженных с религиозной тематикой. Вагнеровские драмы представлены тремя фрагментами из разных опер («Парсифаль», «Гибель богов», «Золото Рейна»), но во всех трех случаях выбранные музыкальные отрывки несут в себе особый художественный смысл, связанный с интерпретацией Херцогом вечных проблем (вопрос о смерти, бессмертии, сути жизни, служении жизни и Богу или разрушении ее). Лейтмотив рейнских вод олицетворяет круговую замкнутость, связь «всего со всем» в этом мире, что вносит семантический нюанс в сравнении с трактовкой данного лейтмотива в «Носферату»; в «Уроках темноты» данный лейтмотив не только сопряжен с проблемой взаимобратимости жизни и смерти, но и шире — с онтологической проблемой бытия Вселенной и человека в ней.

«Крылья надежды» (WINGS OF HOPE, 2000)

Предыстория создания ленты «Крылья надежды» характерна для Херцога, жизнь которого изобилует приключениями и почти мистическими совпадениями. Внимание режиссера привлекла трагедия, произошедшая в Перу в канун Рождества 1971 года. Крушение самолета в джунглях не оставило жизни никому, кроме семнадцатилетней Юлианы Кёпке. Чудом выжив в авиакатастрофе, она смогла сохранить самообладание в следующие десять дней. Находясь наедине с дикой природой, девушка пробиралась сквозь джунгли в поисках человека. Для режиссера этот инцидент имел личный характер: он лишь случайным образом не попал на роковой рейс, направляясь на поиски местности для съемок картины «Агирре, гнев Божий» (1972). Фильм Херцога — не просто воспоминание о случившемся. Вместе с Юлианой он смотрит в глаза смерти, находясь на том самом месте в джунглях, где произошла трагедия.

Драматургия фильма построена на чередовании реально происшедших событий со снами и воспоминаниями Юлианы³⁰. Характерной

³⁰ Помимо этого Херцог включает в видеоряд фрагменты других фильмов. Режиссер использует кадры из своей ленты «Агирре, гнев Божий», вспоминая процесс ее создания, совпавший по времени с авиакатастрофой, по стечению обстоятельств случившейся неподалеку от места съемок. В другом случае он обращается к фрагментам из итало-американской драмы Джузеппе Скотезе «Чудеса все еще случаются» (1972) — художественного фильма, также посвященного истории Юлианы Кёпке. Преувеличение опасности джунглей, доведенное до нелепости в фильме Скотезе, Херцог противопоставляет истинной реакции Юлианы на подобные выдумки — и реальным съемкам с места трагедии.

композиционной чертой ленты является ее векторная направленность к финальной кульминации. В связи с этим интересно отметить зеркальную противоположность драматургии документальных фильмов «Крылья надежды» и «Уроки темноты». Лента 1992 года начинается с кульминации-катастрофы, за которой следует ряд объединенных в цикл эпизодов, отражающих последствия произошедшего. В фильме о Юлиане Кёпке кульминация закономерно отнесена к финалу-развязке. Однако она не является результатом линейного развертывания предшествующих событий.

Кульминация «Крыльев надежды» направлена на ретроспективное восприятие увиденного и его переосмысление. Поворотным моментом становится последняя реплика Юлианы: «Он был как будто ангел». С ангелом женщина сравнивает Дона Марсио — человека, нашедшего и спасшего ее. С одной стороны, слова героини образуют арку с начальными кадрами ленты, запечатлевшими скульптуру ангела, которая возвышается над захоронениями жертв авиакатастрофы. С другой стороны, сравнение Юлианы перекликается с финальными кадрами, становясь первой метафорой в сплошь метафоричной кульминации. Будто бы заново начиная историю спасения женщины, Херцог иносказательно сравнивает «вторую жизнь», дарованную Юлиане, с продолжением человеческой жизни после смерти. Говоря о падении девушки в «зияющую пропасть», которое должно было закончиться трагедией, он наполняет свой рассказ новыми смыслами, фактически описывая путь души от момента расставания с телом — до ее вступления в новую жизнь. «Воспарение души» иллюстрирует и ракурс съемки, движение камеры, все выше и выше «летающей» над джунглями: «Когда снова светает, она видит спасительную дверь, выход. Она открывает дверь и вдруг видит ангела, окруженного ярким сиянием. Все ее страхи проходят, все крики умолкают, она больше не дышит. Замерев от счастья, ее сердце останавливается на минуту. Целую минуту. И она знает, что медленно и деловито подплывет лодка и унесет ее далеко-далеко». Этот текст репрезентирует итоговый компонент композиционной рифмы, связанный с образом ангела (монумент-символ в начале ленты, человек-спаситель, вербальный образ-метафора).

Словам режиссера об ангеле сопутствует формирование еще одной рифмы — визуальной. Кадры реки с лодкой открывают и завершают кульминационную сцену, поначалу лишь иллюстрируя повествование, а затем контрапунктируя вышеприведенным словам о появлении ангела, окруженного ярким сиянием, что подчеркивается кадром с фигурой Дона Марсио, находящегося в лодке, которая утопает в лучах солнца. Акцентируя идею обновляемости жизни, бесконечности ее течения, перехода из одного состояния в другое, взаимосвязи и взаимообусловленности жизни и смерти, Херцог снова — и это уже ожидаемо — использует лейтмотив рейнских вод: музыка Вступления к «Золоту Рейна» окутывает звучанием всю заключительную сцену фильма. Подобно реке, образ которой обладает как фактически-конкретным, реалистическим, так и иносказательным смыслом,

лейтмотив рейнских вод выполняет и иллюстративную («рисует» течение реки), и символическую функцию.

В этом контексте все происходившее до заключительной сцены оказывается подлежащим двойной трактовке. Процесс переинтерпретации связан не только с векторной драматургией фильма, подразумевающей определяющую роль финала в выявлении сути предшествующих событий, — но и с музыкой. Как и в «Уроках темноты», аудиоряд раскрывает истинный посыл ленты, образуя смысловой пласт, параллельный визуальному.

Контрапункты визуального и музыкального рядов, инспирирующие характер иносказания, прежде всего реализуются в снах Юлианы. Их инородность по отношению к реально происходящим событиям обуславливает и тот факт, что в действительности так называемые сны вовсе не принадлежат женщине³¹. «Сны и видения Юлианы <...>, — говорит режиссер, — все вымысел. Он нужен для того, чтобы помочь <...> нам, зрителям, взглянуть на героев изнутри» (цит. по: [11, 148]).

Первый сон Юлианы, открывающий фильм словно пролог, наполнен чудовищными образами манекенов, головы которых раскалываются, лишь только Юлиана подходит ближе — бесстрастно и бесстрашно. Вспоминая «Носферату», который открывался съемками перуанских мумий, можно заметить, что Херцог, обращаясь к отображению физической смерти, часто использует одну и ту же визуальную лексему. Поскольку позже Юлиана расскажет об изуродованных телах, встречающихся ей по пути в джунглях после крушения самолета, функция сна может быть определена как дублирующая и притом трансформирующая события реальности. Музыкальное сопровождение — Вступление к «Парсифалю» — привносит в эту трансформацию религиозные обертоны, так как апеллирует к христианской идее веры и спасения, и, как следствие, бесстрашия перед грядущим; недаром вагнеровская музыка накладывается методом косой склейки на последующие кадры мемориала со скульптурой ангела и могилами людей, погибших под Рождество. Таким образом, звучание Вступления, вероятно, транслирует то же внемузыкальное значение, что и в снятых восемью годами ранее «Уроках темноты».

Второй сон Юлианы перекликается с первым: образы музейных экспонатов — мертвых насекомых, запертых в энтомологических шкафах, и чучел животных, выставленных в таксидермическом зале, символизируют смерть, а скованные движения Юлианы (зоолога по профессии), проходящей между рядами шкафов, излучают естественный страх человека перед гибелью. Бездыханное воплощение бывшей цветущей жизни, принесенной в жертву по прихоти людей, коррелирует с образами разбитых манекенов и напоминает о гибели людей, покинувших этот мир лишь из-за ошибки пилотирования. Идею жертвы, жестокой и неизбежной, Херцог подчеркивает

³¹ Кроме того сна, который Юлиана сама рассказывает, но который режиссер не иллюстрирует ни приемом *flash-back*, ни музыкой. Этот сон предшествует тому моменту, когда Юлиана приходит в сознание после катастрофы.

звучанием вступления ко второму акту балета Стравинского «Весна священная». Второй акт, «Великая жертва», посвящен ритуальному жертвоприношению девушки, которая, представ перед языческим богом, будет защищать свое племя. Избрав соответствующую музыку, Херцог глубоко скорбит о погибших людях, скорбит по их резко оборвавшейся земной жизни.

Если дионисийское начало, воплощенное в «Весне священной», сопряжено в трактовке Херцога со смертью, то аполлоническое — с безмятежным покоем: музыка Па-де-де Аполлона и Терпсихоры из балета «Аполлон Мусагет» сопровождает светлые воспоминания Юлианы, дочери зоологов, о счастливом детстве в джунглях. Фотографии детства Юлианы сменяются кадрами ее возвращения в родные места. Гармония до сих пор царствует в нетронутой ни городской цивилизацией, ни трагедией деревне аборигенов, и Херцог предоставляет Юлиане и зрителю возможность попасть в земной рай, мир непокоренной природы и мир детства (не случайно сцену завершают кадры звонко смеющейся девочки-аборигенки).

Нужно отметить, что тема джунглей, наряду с образами видения, сна, воды, является одной из сквозных в творчестве режиссера. Джунгли у Херцога становятся и средой, в которой разворачивается действие, и предлогом для него, и образом, определяющим драматургический план. Так происходит не только в «Крыльях надежды», но и в «Фицкарральдо», в фильмах «Маленькому Дитеру нужно летать» и «Агирре, гнев божий». В зависимости от сюжета стихия леса у Херцога приобретает разный облик, становясь визуальной лексемой с модифицируемым смысловым наполнением. В случае с художественным приключенческим фильмом «Агирре, гнев божий» джунгли, становясь местом динамически развивающихся событий, сняты в экспрессивной манере, в то время как в «Крыльях надежды» Юлиана, блокируя в себе повторное переживание трагедии, смотрит на случившееся со стороны, сообщая характер отстраненности режиссерскому высказыванию и, как следствие, среде, в которой оно осуществляется. Джунгли предстают и местом обретения счастья (мир детства Юлианы), предназначения (работа и научные исследования Юлианы связаны с джунглями) и самой жизни (переживание «второго рождения»).

Таким образом, в «Крыльях надежды» возникают две визуальные лексемы (образ неживого, изуродованного тела и образ джунглей), смысл каждой из которых проясняется с помощью музыки. Первая лексема встречается в обоих эпизодах снов Юлианы (во втором мертвое тело человека замещается метонимически трупами животных и насекомых). Причем первый сон сопрягается с христианскими смыслами благодаря Вступлению к «Парсифалю»³², в то время как второй сон, метафизирующий гибель всего живого,

³² Не случайно и название фильма, поддающееся двойной трактовке. Крылья надежды — это не только невидимые крылья, спасшие Юлиану и несшие ее сквозь все трудности джунглей на пути к людям, но и крылья веры в лучшее, и, наконец, веры в Бога.

скорее адресует к языческому обряду жертвоприношения вследствие звучания фрагментов «Весны священной». Так, и христианские, и языческие коннотации равным образом посредством музыки метафоризируют идею неизбежной и жестокой гибели. Визуальная лексема джунглей создает диалектическую противоположность первой лексеме: благодаря музыке Стравинского джунгли становятся колыбелью жизни и апофеозом нетронутой гармонии, куда стремится душа Юлианы. Единство смыслов, транслируемых обеими лексемами, знаменует проведение лейтмотива рейнских вод, символизирующего единение деструкции и гармонии, хаоса и порядка, смерти и жизни.

«О, ИНТЕРНЕТ! ГРЕЗЫ ЦИФРОВОГО МИРА»
(LO AND BEHOLD, REVERIES OF THE CONNECTED WORLD, 2016)

Отличаясь нетривиальным подходом к проблеме жанра, Херцог не принимает деления на документальные и игровые фильмы; зачастую он создает псевдодокументальные работы («мокьюментари»), призванные не столько раскрыть мельчайшие детали происходящего, сколько познакомить зрителя с явлением и создать наиболее правдивое впечатление о нем. «Для меня границы между “художественным” и “документальным” не существуют, и то, и другое — кино. <...> Глубокую внутреннюю правду, присущую кино, можно найти, только не стремясь быть бюрократически, политически и математически корректным <...>. С помощью вымысла, воображения я несу зрителю больше правды, чем мелкие бюрократы» [11, 133].

В 2016 году вышел новый документальный фильм режиссера «О, Интернет! Грезы цифрового мира»³³. Выбор темы представляет особый интерес потому, что Херцог принадлежит к немногочисленной группе людей, которая до сих пор не пользуется мобильным телефоном и пытается держаться подальше от бурно развивающегося цифрового мира. Отношение Херцога к современным технологиям волнует большинство журналистов. В своих интервью режиссер каждый раз заявляет: «Я не пользуюсь сотовой связью и практически никогда не захожу в Интернет. Это совершенно сознательная позиция — я считаю, что современные технологии убивают живое общение и интерес человека к человеку» (цит. по: [17, 13]).

Однако нельзя считать, что Херцог снял фильм о негативной стороне прогресса. Ему удалось продемонстрировать разные его аспекты в десяти сменяющих друг друга частях. «Для меня интернет — скорее двойственное явление, чем злое. Как и почти все, созданное человеком» (цит. по: [12]), — утверждает режиссер. События на экране поэтапно знакомят зрителя с историей интернета: от первого сообщения, переданного по беспроводной сети, — до беспилотных автомобилей, планов Илона Маска по колонизации Марса, играющих в футбол роботов и угрозы кибервойны.

³³ Российская премьера состоялась в 2016 году в Санкт-Петербурге. Кинолента открыла фестиваль Алексея Учителя «Послание к человеку». Мы пользуемся общепринятым переводом названия фильма на русский язык. Вообще же выражение «Lo and Behold» можно перевести как «Вот это да!», «Вот чудеса!»

Персонажи, с которыми Херцог ведет разговор, являются представителями разных полюсов одной информационной эпохи. Среди них пионеры интернета (Тед Нильсон, например), хакеры-звезды (Кевин Митник), отшельники, не принявшие изменения. Интервьюируемых больше двадцати. Также Херцог показывает, как интернет влияет на частную жизнь. Режиссер рассказывает историю людей, страдающих болезнями и вынужденных жить вне цивилизации, вдали от своих близких и родных, знакомит нас с потерявшей ребенка семьей, для которой возможность мгновенного распространения фото в сети стала трагедией.

Тем не менее, интернет — дело рук человека, и вся ответственность за свершающееся лежит на нем. «Неверно говорить, что я снял фильм об Интернете. Или, как еще любят говорить, “об истории Интернета”. Он, как и все другие мои фильмы, прежде всего о человеке — о той созидательной и разрушительной силе, которую он несет миру» (цит. по: [17, 13]). Идея необратимого процесса, вечного циклического перерождения, как и в уже рассмотренных фильмах, воплощена в саундтреке, и снова им становится Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера. Но если в «Носферату» лейтмотив выступал символом неизбежности смерти, ее беспристрастного взора на жизнь человека, то в данном случае подразумевается смерть одной эпохи и начало жизни другой, которая, тем не менее, в истоках своих напрямую зависит от предшественницы.

Речь идет об уходе индустриального мира и приходе ему на смену мира цифрового. Идея смены времен коррелирует с тем фактом, что, по замыслу самого Херцога, фильм «О, Интернет!» должен был образовывать диалогию с более ранней лентой «Пещера забытых снов» (*Cave of Forgotten Dreams*), вышедшей в 2010 году [12]. Херцог, получив редкое право нахождение во французской пещере Шове, снимает древнюю наскальную живопись, рассуждает о зарождении человеческого духа и цивилизации. В «фильме-брате» «О, Интернет!» режиссер с большой заинтересованностью задает вопросы и, будто бы наблюдая со стороны, воздерживается от демонстрации своих позиций насчет рассматриваемых явлений. Однако драматургический вектор киноленты направлен в сторону приближающейся информационной катастрофы, которая повлечет за собой гибель всего человечества. Таким образом, два фильма формируют смысловую пару: начало цивилизации и ее конец вступают в своеобразный диалог. Кроме того, можно проследить диалогичность метафоричную. Оба фильма повествуют о человеческой пещере: в первом случае о настоящем жилище, во втором — об электронной альтернативе реальности, электронной пещере, из которой все реже выходит человек.

Лейтмотив рейнских вод в разных модификациях в контексте херцоговского экспериментального фильма становится «лейтмотивом Интернет-сети», которая связывает всё со всем в современном мире, гарантируя целостность бытия: ведь при внезапном исчезновении сети выживание человека на Земле будет под угрозой. Эта музыка появляется почти в каждой

части, но Вступление никогда не проводится полностью. Возможно, тем самым Херцог подчеркивает открытость рассматриваемой темы. Режиссер использует два варианта проведения лейтмотива. Первый — в оркестровом, собственно вагнеровском, звучании, достаточно узнаваемый. Он будет появляться в фильме два раза: в первой части («Начало»), сопровождая рассказ Теда Нильсона о дебютном опыте передачи данных по интернету и демонстрацию ученым компьютера, с помощью которого это было осуществлено; в седьмой части («Интернет на Марсе»), контрапунктируя репликам одной из ученых, занимающихся вопросами колонизации Марса, об ответственности за «решения, принятые на Земле; ведь даже если вы сидите в спасательной шлюпке, вам все равно рано или поздно придется высадиться на берег». Таким образом, в оркестровом варианте и в достаточно продолжительном звучании лейтмотив появляется в моментах фильма, описывающих ключевые события, связанные с рождением великой сети, а также поднимающих главный вопрос: какова мера ответственности человека за то, что он создает, и существует ли угроза превращения интернета в самостоятельную силу.

Второй вариант проведения лейтмотива — в преобразованном виде — представлен лишь электронным звучанием начальных тактов гудящих басов с наложением других электронных звуков. Лейтмотив в таком варианте представляет собой, по сути, отголоски вагнеровской музыки, которые контрапунктируют размышлениям участников фильма о диалектической роли интернета в жизни человека. Так, в третьей части фильма повествуется о темной стороне интернета, о боли, которую он способен причинить человеку; второй вариант лейтмотива звучит, сопровождая рассказ семьи, пережившей трагическую гибель дочери, безнаказанные издевательства анонимов, рассылавших по сети фотографии мертвой девушки, и письма с насмешками над ее родственниками. «Мне всегда казалось, что интернет — это воплощение Антихриста и вселенского зла, в нем живет зло», — комментирует мать погибшей.

Единственной частью, в которой лейтмотив Рейна отсутствует (зато появляется внутри кадровой музыка), становится четвертая — «Жизнь без сети»: в этот момент информационные связи превращаются в «отсутствующую структуру». Херцог показывает жизнь людей, неспособных существовать в современном мире по причине радиофобии и электромагнитной сверхчувствительности. Они вынуждены отказаться не только от самого главного — полноценной жизни и семьи, но и от привычного для современного человека досуга. В условиях полной изоляции люди музицируют; мелодия простого фольклорного наигрыша появляется как что-то знакомое, родное, предсказуемое и человеческое, и, будучи включенной в структуру кадра, противопоставляется за кадровой звучанию лейтмотива в остальных частях.

В восьмой части фильма («Искусственный интеллект») Херцог пользуется приемом реминисценции, вводя за кадром лейтмотив хорового органа

из «Носферату», заключающий в себе идею неизбежности грядущей катастрофы. В данном случае подразумевается катастрофа, которая может произойти, если робот станет самостоятельным существом и вытеснит человека. Музыка хорового органа сопровождает различные, пока еще чисто механические действия небольшого робота.

Один из эпизодов фильма, следующий за рассуждениями Илона Маска о колонизации Марса, Херцог посвящает ностальгии. Тибетские монахи прогуливаются на рассвете у берега реки, однако отдают это время не молитве и созерцанию, а социальным сетям — их головы опущены в смартфоны; кадру «аккомпанирует» песня Элвиса Пресли *Are You Lonesome Tonight* (1960); с одной стороны, это тоска по простым человеческим чувствам; с другой — подобные чувства никак не соотносятся с идеей медитации и с обликом монахов, — возможно, именно эта музыка «вторгается» с экранов смартфонов в духовный мир, не оставляя там места для звучащей тишины. Налицо один из сложных, диссонантных «контрапунктов» визуального и музыкального рядов в фильме Херцога.

Таким образом, в фильме «О, Интернет! Грезы цифрового мира» Херцог использует в качестве саундтрека дополняющие друг друга и притом вступающие в стиливое (и, можно сказать, контекстуально-историческое) противоречие друг с другом музыкальные композиции. Звучание лейтмотива рейнских вод в оркестровом виде сопровождает появление наиболее важных визуальных образов и наиболее значимых вербальных обобщений, исходящих из уст компетентных людей, сведущих в проблемах и потенциальных возможностях Сети.

Отголоски звучания лейтмотива в преобразованном, электронном варианте, напротив, возникают в менее насыщенных по «плотности» философских мыслей частях: подобные эпизоды киноленты логически следуют из ключевых моментов, маркированных проведением лейтмотива в неизменном виде, и выступают смысловым дополнением к ним. Лейтмотив секунд из «Носферату», обладавший символикой неизбежности грядущего, применяется здесь в том же фаталистическом смысле: так возникают интертекстуальные связи не только с вагнеровской тетралогией, но и между произведениями самого Херцога. Подобный прием цитирования, характерный для эпохи «пост-», в данном случае обретает смысл не игры, а подлинного диалога с прошлым — прошлым немецкой культуры и прошлым самого Херцога как творческой личности.

«КРИК КАМНЯ» (CERRO TORRE: SCHREI AUS STEIN, 1991)

В этой кинокартине, созданной по задумке легендарного альпиниста Райнхольда Месснера³⁴, Херцог так же, как и в «Носферату», вступает в диалог с «золотым» веком немецкого кинематографа. Режиссер переосмысливает жанр так называемого горного фильма (*Bergfilm*). Он, наряду с жанром

³⁴ Концепция взаимодействия человека и гор, повлиявшая на фильм, изложена Месснером во множестве его книг, из которых на русский язык переведена одна: [16].

каммершпиле («Kammerspiele» — букв. «камерная драма») и фильмами экспрессионистской направленности, стал одним из ведущих в немецком киноискусстве 1920-х годов. Основоположителем этого жанра принято считать Арнольда Фанка³⁵. Концепция горного фильма заключается не только в выборе места съемок, но и в двойной трактовке роли гор: они выполняют как пейзажную функцию, так и драматургическую; горы становятся почти одушевленным персонажем, будто обладающим собственной волей и непосредственно влияющим на развитие сюжета. Включение гор в визуальный ряд воздействует и на стилистику фильмов, поскольку приходится соотносываться с особенностями естественного освещения в горном климате, выстраивать структуру кадра с учетом абриса гор и их тектоники.

В фильмах Фанка устанавливается стабильная «формула» сюжета. Она характеризуется: 1) наличием трех главных героев с закрепленными за ними ампула (два мужских персонажа-антагониста, не обязательно формирующих антитезу «положительный» и «отрицательный», а просто разнохарактерных, зачастую и контрастной внешности, — и молодая девушка, как правило, довольно-таки легкомысленная); 2) возникновением любовного треугольника между главными героями (герои борются за благосклонность девушки); 3) последующей гибелью в горной стихии тех из них, кто посмел не подчиниться законам природы. Актерами фильмов Фанка часто становятся профессиональные альпинисты. Происходит и обратное: актриса Лени Рифеншталь, снимавшаяся у Фанка, чтобы соответствовать требованиям режиссера, начала обучаться скалолазанию специально для съемок и впоследствии сняла собственный «горный фильм» «Голубой свет» (*Das blaue Licht*, 1932).

Херцог в «Крике камня»³⁶ вполне мог взять за основу фанковскую модель сюжета³⁷. События развиваются вокруг покорения горы Серро-Торре

³⁵ Один из доступных для знакомства фильмов режиссера — «Священная гора» (*Der heilige Berg*, 1926) — образец жанра горного кино.

³⁶ Название фильма принято переводить на русский язык разными способами. Иногда встречается полное название «Серро Торре: Крик камня», иногда сокращенное. При этом фразу «Schrei aus Stein» можно перевести как «Крик из камня» (грамматически наиболее точно), и «Крик в виде камня», и «Каменный крик». Эти варианты перевода обусловлены смысловой амбивалентностью фильма: с одной стороны, гора словно бы вопиет сама, отвергая сущность покоряющего ее человека; с другой стороны, прямая и тонкая скала, жестко уходящая в небо острыми отвесами, словно бы становится визуализированной метафорой такого крика.

³⁷ Сам Херцог отрицает связь жанра Bergfilm и «Крика камня». «Я бы не стал проводить аналогий между “Криком камня” и мелодрамами двадцатых годов с Лени Рифеншталь, тем более что я их и не смотрел» (цит. по: [11, 125]). Любопытно также, что Херцог не считает «Крик камня» по-настоящему «своим» фильмом. Ему не понравился сценарий, созданный директором кинокартины Вальтером Заксером.

Однако Херцог вполне мог знать модель фанковских работ без непосредственного знакомства с ними. Нужно учитывать и склонность режиссера к лицедейству и противоречиям. Ярким примером фильма, связанного с тематикой гор, в творчестве Херцога

в Чили, на которую по сюжету еще никому не удалось взойти³⁸. Главные герои фильма — всемирно известный альпинист Рочча (Витторио Меццоджорно)³⁹, Мартин, юный чемпион мира по скалолазанию в помещении, и девушка Катарина, являющаяся музой и объектом ухаживаний обоих. Основу коллизий образует не только любовный конфликт, но и профессиональный. На международном чемпионате по скалолазанию приглашенный в качестве гостя Рочча бросает Мартину, победителю соревнований, вызов — покорить гору Серро-Торре вместе. Рочча убежден, что акробат, взбирающийся на искусственные уступы, не сравнится с настоящим альпинистом. И любовный треугольник, и ампула героев, и участие в съемках профессионального альпиниста (Стефан Гловач в роли Мартина), и судьбоносная роль гор — соответствуют жанру, откристиализовавшемуся в творчестве Фанка.

Тем не менее, в фильме Херцога можно проследить варьирование фанковской парадигмы. Появляются другие персонажи, у каждого из которых особая роль в развитии сюжета. Во-первых, это Иван (актер Дональд Сазерленд), инициатор восхождения на вершину крайне опасной горы. Несмотря на то, что он является полноправным участником съемок, часто присутствует в кадре и вступает в диалоги, его размышления о жизни человека вообще и характере его общения с горами в частности представлены лишь звучанием закадрового голоса. Это раздвоение на экранную и внеэкранную роли обусловлено тем, что весь фильм выстроен как проникнутое горечью воспоминание Ивана о произошедших событиях (видимо, Иван не может себе простить, что цепочка случайностей и закономерностей привела к гибели молодого Мартина). Трагедия Ивана являет собой проекцию трагедии всей киноленты, ведь его «вершина», к которой он «карабкался всю жизнь» (по его словам), — организация покорения Серро-Торре, так же, как и мечты главных героев, потерпела крах.

Вторым «комментатором» сюжета выступает старая индианка, иносказательно предрекающая грядущую катастрофу. Но если Иван устремляя свои размышления назад, то она смотрит вперед (метафорически и в том числе — буквально; при каждом ее появлении в фильме взгляд ее вперен в пространство).

Драматургия фильма отчасти зиждется на этом двояком устремлении мысли «комментирующих» героев, Ивана и вещуньи, в прошлое и будущее, к единому кульминационному моменту — гибели героя и покорению скалы. Восхождение-поединок (между Роччей и Мартином) откладывался до логического конца в течение всей ленты, посредством чего у реципиента

является «Гашербрум — сияющая гора» (*Gasherbrum — Der leuchtende Berg*, 1985). Название, возможно, представляет собой аллюзию на «Голубой свет» Лени Рифеншталь.

³⁸ Считается, что впервые на вершину взобрались в 1985 году альпинисты Эрманно Салватерра, Маурицио Жиаролли и Паоло Карузо.

³⁹ Рочча — имя говорящее. В переводе с итальянского *goccia* означает «скала». Имя соответствует не только профессии героя, но и его сдержанному, скрытному характеру.

создавалось длящееся, застывшее, словно во сне, состояние, которое увенчалось пробуждением, резкой, яркой кульминацией. Развитие драматургии в «Крике камня», векторно устремленной в финальной катастрофе, если его представить визуально, подобно характеристике пика Серро-Торре: отвесная скала с острой вершиной является практически иглой, «длящейся» и ровной, уходящей в самое небо до своего обрыва в облаках.

Если закадровый голос Ивана рационализирует происходящее на экране, то реплики индианки, загадочные и полубезумные, наоборот, позволяют взглянуть на происходящее как на мистическое действие, исход которого предрешен заранее, или как на картину торжества темных импульсов, исходящих из глубин подсознания, а возможно, и бессознательного. Поступки героев не подлежат логическому объяснению, но зато прекрасно поддаются толкованию, апеллирующему к сфере подсознания. Особенно много поступков, выглядящих непонятными, но внутренне мотивированных, совершает Рочча; визуальным символом его стремлений словно бы становится фигура индианки, а звуковым символом — сопровождающий ее появление гитарный наигрыш⁴⁰.

Эта закадровая музыка в испанском духе, выражающая атмосферу происходящего, сопровождает три сцены, связанные с индианкой и ее домом; причем все три содержат также визуальный образ-«лейтмотив»: кадр с лошадью, оседланной Роччей⁴¹. Стадо баранов во второй из сцен и пастух, критикующий безумную задумку альпиниста купить «развалюху» — жилище старухи, замыкают этот метафорический ряд визуальных и музыкальных образов: и испанский колорит музыки, и облик Роччи, исключительно в этих сценах передвигающегося на лошади, и стадо баранов во время принятия Роччей кажущихся сумасбродными решений создают аллюзии на Дон Кихота⁴² и усиливают алогический вектор действия.

Квинтэссенцией идеи безумия в фильме становится еще один нетипичный для фанковской фабулы персонаж: сумасшедший бродяга по прозвищу «Беспалый» (актер Брэд Дуриф), который выдает себя за человека, однажды совершившего восхождение на заветную гору и посвятившего его возлюбленной — Мэй Уэст⁴³. Беспалый — единственный, чье безумие окрашено в романтические тона и преследует идеалистическую цель. У остальных альпинистов покорение горы связано с удовлетворением амбиций и достижением всемирного признания. Их одержимость горами, их

⁴⁰ Музыка к фильму принадлежит группе композиторов, среди которых выделяются: Ингмар Маршалл (Ingram Marshall), Сара Хопкинс (Sarah Hopkins), Алан Лэмб (Alan Lamb).

⁴¹ Вторая сцена со старухой происходит непосредственно в ее доме, лошадь при этом появляется в общем пейзажном кадре.

⁴² В романе Сервантеса есть соответствующий эпизод: Дон Кихот принимает стадо баранов за заколдованную армию и пытается побороть их.

⁴³ Мэй Уэст (1893–1980) — реальный персонаж, американская актриса, одна из самых скандальных звезд XX века.

помешательство своекорыстно: они забывают об уважении друг к другу, к себе, забывают даже о возлюбленной.

Таким образом, категория безумия в фильме имеет две ипостаси: безумие романтически-одухотворенное и безумие эгоистическое, маниакальное. Первое побеждает. Такая концепция диаметрально противоположна типичной концепции Арнольда Фанка, которая предполагает гибель героя, одержимого любовным безумием, как это происходит, например, в «Священной горе». Однако вслед за Фанком Херцог наделяет гору функцией «пробного камня» — смелости и чувств героев. Как и в фильмах Фанка, их ждет наказание, но не только за несоблюдение законов природы, а и за несоблюдение законов нравственных.

Стихия гор жестоко, хоть и разными способами, расправляется и с Мартином (он срывается и погибает), и с Роччей, восхождение которого оказывается обесцененным: альпинист видит, что пик увенчивает фотография Мэй Уэст, привязанная на ледорубе; а значит, Серро Торре действительно была покорена бродягой Беспалым. «Крик из камня» — название фильма может быть отнесено и к безмолвному крику Роччи, пронзающему его эго в момент осознания тщетности многолетних усилий. Это же название обуславливает и интерпретацию образа горы как беспощадного в своей справедливости судьи, вопиющего о несовершенстве и порочности человеческой природы, заслуживающей наказания. Такая интерпретация подкреплена звучанием своеобразного лейтмотива, напоминающего фрагменты саундтреков к «Носферату» и фильму «О, Интернет! Грезы цифрового мира», — жутковатой повторяющейся секундовой интонации (тембр электронных инструментов) на фоне шума, похожего на ветер. Этот лейтмотив будет звучать при каждом появлении горы в кадре.

Контрастом к мертвенному звучанию электроники становится трепетное, постепенно «материализующееся» из звенящей тишины окончание финальной сцены «Тристана и Изольды» Вагнера. Режиссеры любили использовать тему монолога Изольды, известного как «Смерть Изольды», в своих фильмах. Например, Луис Бунюэль и его соавтор Сальвадор Дали в «Андалузском псе» (1929), интерпретируя смысл своей парадоксальной киноленты как «призыв к убийству» [3, 136], соединили вагнеровскую музыкальную ткань с аргентинскими танго, «подчеркнув» в формуле *Liebestod*⁴⁴ корень «Tod» и связав тягу к смерти как сну с извечной тягой к эросу (по принципу неразрывной связи Эроса, Гипноса и Танатоса). Клод Шаброль («Кузены», 1959) остановился на лирической и одновременно окрашенной трагической иронией трактовке монолога Изольды: он звучит в момент бессмысленной гибели Шарля от шальной пули его кузена Поля, решившего «поиграть» с пистолетом. При этом духовная гибель Шарля, «исцеление» его от веры в идеалы (в том числе связанные с любовью к женщине) уже произошло; тем самым звучание фрагмента «Смерть

⁴⁴ Название музыкальной темы связано с текстом, который поют Тристан и Изольда в дуэте из II акта.

Изольды» лишь подводит черту под этой «двойной» гибелью, духовной и физической. У Лукино Висконти («Гибель богов», 1969) наблюдается фарсовое восприятие вагнеровского «экстаза-эпитафии»: в сцене «Ночи длинных ножей» Константин, еще не подозревая о скорой гибели, организует пирушку (а фактически — чрезвычайно рискованно по тем временам выглядящую оргию) для штурмовиков; некоторые из них напиваются, другие исполняют двусмысленный танец, обрядившись в женское платье. Посреди оргии один из персонажей подходит к фортепиано и начинает наигрывать тему *Liebestod*.

Херцог выбирает стратегию, отличающуюся от всех описанных. Тема *Liebestod* появляется исподволь в тот момент, когда голова Роччи постепенно показывается из-за края обрывистой снежной шапки-ледника, покрывающего вершину Серро-Торре, — а затем провозглашается все громче и громче. Камера поднимается, и зритель видит маленькую фигуру растерянного и психологически сломленного альпиниста, чье мизерное существование несоизмеримо с величественным, невозмутимым бытием горы.

Стало быть, музыка Вагнера звучит, как и в «Кузенах», в момент развязки-кульминации. Как и в «Кузенах», она попадает на последние минуты киноленты. Это в обоих случаях смысловой итог, невербальное обобщение всего происшедшего. Однако у Шаброля звучание вагнеровской музыки сюжетно мотивированно: когда Шарль готовится к экзаменам, Поль мешает ему, собирая в соседней комнате шумную компанию, услаждающую себя прослушиванием «Полета Валькирий»; а перед непредумышленным убийством Шарля Поль ставит пластинку с любимым Вагнером, и на этот раз хочет развлечься тристановскими аккордами. Таким образом, в фильме Шаброля функция внутрикадровой музыки Вагнера — не только сюжетная, но и философски-обобщающая. Причем эта модуляция осуществляется практически на глазах у зрителя: сначала Поль ставит пластинку с оперой Вагнера; а потом, уже после смерти Шарля, музыка «окутывает» весь кадр и парит над сценой смерти, пока камера безразлично блуждает по стенам и фигуре растерянного Поля.

У Херцога нет никакой сюжетной обусловленности появления вагнеровской музыки. «Смерть Изольды» в его фильме появляется исключительно в роли за кадрового «комментария»; можно даже сказать, что эта музыка, наряду с Иваном и старой индианкой, выступает третьим, самым загадочным и самым точным комментатором развертывающейся духовной трагедии. Тема *Liebestod* звучит как провозглашение победы духовного над физическим, интуиции Беспалого над прагматичностью остальных, смерти в любви над жизнью в суетности. Гора цинично насмехается над человеком и его духом, слишком слабым для того, чтобы подчинить себе природу.

* * *

Вернер Херцог — не только ярчайший режиссер нашего времени, но и философ, эрудит и большой ценитель музыки. В его фильмах музыка

становится полноправным участником драматической коллизии, пробуждая в сознании зрителя оригинальные интерпретации увиденного. Подтверждением смыслообразующей функции музыки в творчестве Херцога является наличие повторяющихся от фильма к фильму музыкальных композиций, которые в лентах с совершенно разной тематикой сохраняют свой первичный смысл, предпосланный им режиссером. Определенные смысловые закономерности обуславливают появление музыкальных произведений или их отрывков. Частота их появления позволяет говорить о своего рода аудиолексемах, которые эти отрывки являют собой.

В качестве примера можно привести «мигрирующие» секунды в тембре электронного «хорового органа» и лейтмотив рейнских вод. Впервые оба музыкальных фрагмента возникают в фильме «Носферату — призрак ночи». Электронное звучание секунд на остинатном гудящем фоне связано с неизбежностью фатального исхода бытия в «Крике камня» и «О, Интернет!».

Аналогичную «миграцию» совершает и вагнеровский лейтмотив рейнских вод. Символизируя в «Носферату» закономерную связь жизни и смерти как основу земного бытия, он сохраняет свою семантику в «Уроках темноты», «Крыльях надежды» и фильме об интернете. Еще одной аудиолексемой становится Вступление к «Парсифалю», которое трактуется Херцогом как композиция, отображающая религиозные образы («Уроки темноты», «Крылья надежды»). Актуализуя на этапе современности значения, «излучаемые» музыкой Вагнера, Херцог вступает в полноправный диалог с прошлым немецкой культуры и отвергает постмодернистскую «игру» с культурным наследием.

Иные фрагменты вагнеровской музыки (траурный марш из «Гибели богов», тема *Liebestod*) дополняют семантический ряд, создаваемый двумя базовыми аудиолексемами и адресующий к проблеме соотношения смерти и жизни во всех ее проявлениях. Музыка Вагнера приходится на смысловые кульминации каждого фильма и выступает не просто в роли «звукового комментария» происходящего, — а в роли символа, аккумулирующего внемузыкальные смыслы. Херцоговские видеолексеммы коррелируют с аудиолексемами и, видимо, производны от последних: это кадры с мумиями-манекенами («Носферату», «Крылья надежды»), кадры с рекой («Носферату», «Крылья надежды») или ее «мертвым двойником» — нефтью («Уроки темноты»).

В рамках «вагнеровской темы» «за кадром» остались оперные постановки Вернера Херцога, которые могут стать предметом отдельного изучения: «Летучий Голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Парсифаль». Херцог брался и за произведения других авторов: тут и «Доктор Фауст» Бузони, и «Жанна д'Арк» Верди, и «Дева с озера» Россини, и «Норма» Беллини, и «Волшебная флейта» Моцарта, и «Фиделио» Бетховена... Всё это многообразии постановок (а некоторые оперы Херцог ставил не единожды) не изучено и не систематизировано.

Дальнейшее изучение всех девяти фильмов Херцога с музыкой Вагнера позволит более ясно представить себе формируемый ею смысловый континуум в творчестве режиссера.

Рассмотрение смысловых контрапунктов не только вагнеровской музыки, но и музыки иных композиторов в видеорядом херцоговских лент — еще одна задача на перспективу. Так, например, в насыщенной тончайшими аллюзиями на мировое изобразительное и музыкальное искусство киноленте «Каждый за себя, а Бог против всех» (1974) с музыкой Флориана Фрике сочетается моцартовская ария Папагено, фрагменты из произведений Орlando Лассо и Иоганна Пахельбеля, а ключевую сцену романтического полусна-полумечтаний Каспара Хаузера сопровождает знаменитое Адажио Ремо Джадзотто (так называемое Адажио Томазо Альбини). «Войцек» (1979) с Клаусом Кински в главной роли не был бы столь впечатляющим без преобразованного звучания у челесты фрагментов из бетховенской фортепианной сонаты op. 81a, а шокирующее убийство Марии — «от противного» озвучено фрагментом вивальдиевского концерта для лютни и двух скрипок ре-мажор (RV 93).

Также темой исследования в дальнейшем может стать сравнение подходов к использованию классической музыки Херцогом и другими режиссерами немецкой школы: например, известно, что композитор Пир Рабен, бессменный коллега Райнера Фассбиндера, занимался и подбором для режиссера фрагментов из классического музыкального наследия — в том числе из произведений Моцарта, Бетховена и Малера. Исследование смыслового потенциала классической музыки в творчестве немецких режиссеров херцоговского поколения еще ждет своего часа.

Использованная литература

1. *Айснер Л.* Демонический экран / пер. с нем. К. Тимофеевой. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Издание дополненное, уточненное, исправленное. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. 584 с.
3. Бунюэль о Бунюэле / пер. с франц. [А. Брагинского, Т. Злочевской, Н. Нусиновой]; Предисл. К. Долгова. М.: Радуга, 1989. 384 с.
4. *Беленький И. В.* Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия: Учебное пособие. Книга первая. Книга вторая. М.: ГИТР, 2008. 416 с.
5. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. статья А. Ф. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 142–261. («История эстетики в памятниках и документах»).
6. *Гайков П.* Вернер Херцог: «У меня нет мобильного, я говорю с людьми глаза в глаза» // РИА Новости [сетевое издание]. 2016. 26 сентября. URL: <https://ria.ru/interview/20160926/1477856164.html> (дата обращения: 01.12.2018).
7. *Григораш А. В.* Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 321–326.
8. *Коронный О.* Энциклопедия Вернера Херцога // Arzamas (Электронный журнал). Рубрика «Искусство». 3 ноября 2016. URL: <https://arzamas.academy/mag/373-herzog> (дата обращения: 12.11.2018).
9. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / общ. ред. и коммент. Н. П. Абрамова; пер. с англ. с сокращ. М.: Искусство, 1977. 320 с.
10. *Краснова Г. В.* Новое немецкое кино вчера и сегодня. М.: Канон-плюс, 2016. 269 с.
11. *Кронин П.* Знакомьтесь — Вернер Херцог / пер. с англ. Е. Микериной. М.: Rosebud Publishing, 2010. 376 с.
12. *Кувшинова М.* «Я сделал фильм во славу интернета». Вернер Херцог — о новой картине, Илоне Маске и экстремальном кинематографе // Meduza. 2016. 19 октября. URL: <https://meduza.io/feature/2016/10/19/ya-sdelal-film-vo-slavu-interneta> (дата обращения: 12.11.2018).
13. *Кюртен Й., Володина Э.* Мистический дар Вернера Херцога // dw.com: [Website der Deutschen Welle]. 07.08.2013. URL: <https://www.dw.com/ru/мистический-дар-вернера-херцога/a17001480> (дата обращения: 13.11.2018).
14. *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. 256 с.
15. *Левченко Я.* Посланник дьявола (к 85-летию Клауса Кински) // Синематека. 18 октября 2011. Рубрика «Обзоры». URL: <http://www.cinematheque.ru/post/145959> (дата обращения 12.11.2018).
16. *Месснер Р.* Хрустальный горизонт: Через Тибет — к Эвересту / пер. с нем. [и предисл.] В. А. Матвеевко. М.: Планета, 1990. 269 с.

17. *Нечаев А.* Попали в Сеть: Вернер Херцог представил свой новый фильм об Интернете и грезах цифрового мира // Российская газета — Федеральный выпуск. 2016. № 7089 (221): 30 сентября. С. 13. URL: <https://rg.ru/2016/09/29/verner-herzog-predstavil-svoj-novyj-dokumentalnyj-film-ob-internete.html> (дата обращения: 12.11.2018).
18. Новый Завет и Псалтирь. [Минск]: The Gideons International [тип. «Принткорп»], [б. г.]. [8], 662 с.
19. *Оброн Э., Бурдо Э.* Вернер Херцог: «Я могу читать в человеческом сердце» / пер. с франц. // Синематека: [интернет-портал]. Интервью. 2009. 29 января. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/138940/print/> (дата обращения: 01.12.2018).
20. *Попова А.* Мастер-класс Вернера Херцога: полная стенограмма и интервью // Теории и Практики: [интернет-ресурс]. Состояние кино. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/2388-master-klassvernera-khertsoga-polnaya-stenogramma-i-intervyu> (дата обращения: 11.11.2018).
21. *Постнова Д.* «Мои Фильмы — Мейнстрим»: Интервью с Вернером Херцогом // Cinemaholics: [независимое издание о кино]. 2016. 05 сентября. URL: <https://cinemaholics.ru/mein-herz/> (дата обращения: 01.12.2018).
22. *Ровенко Е. В.* Вернер Херцог и «золотой век» немецкого кинематографа: воссоздавая культурную традицию // Философия творчества. Ежегодник. Выпуск 4. Лики творчества в многообразии социокультурных практик / под ред. Смирновой Н. М., Бесковой И. А.. М.: ИИнтелЛ, 2018. С. 332–360. (Серия «Философия творчества»).
23. *Рычков К. Н.* «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 177–193.
24. *Сазонов А.* Вернер Херцог: «Всех раздражает, что я снимаю разное кино» // OpenSpace.ru: [интернет-издание]. Архив. Интервью. 2011. 1 июля. URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/23381/?expand=yes#expand> (дата обращения: 01.12.2018).
25. *Самутина Н.* Райнер Вернер Фасбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнения в антропологии // Киноведческие записки: [Электронный ресурс]. 2002. № 59. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/279/> (дата обращения: 11.05.18).
26. *Шак Т.* Методология анализа музыки кино (к постановке проблемы) // Закадровое искусство. История и теория киномузыки. Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К. Н. Рычков. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 21–32.
27. *Adorno T. W., Eisler H.* Komposition für den Film / Mit einem Nachwort von Johannes C. Gall und einer DVD “Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942”, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft hrsg. von Johannes C. Gall. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. 190 S. + DVD (53 Min.).
28. *Bush S. W.* Giving Musical Expression to the Drama // The Moving Picture World. 1911. 12 August (Vol. 9., No. 15). P. 354.
29. *Chen J.* The Impact of Richard Wagner on Werner Herzog’s Film “Nosferatu”: M. A. Thesis. Columbia: University of Missouri, 2013. 116 p.

30. *Cronin P.* Herzog on Herzog. London: Faber & Faber, 2002. 352 p.
31. *Evensen K.* The Star Wars and Wagner's Ring // *The Wagnerian: A collection of news and articles about Richard Wagner, his works, life, performances and influences.* URL: <http://www.the-wagnerian.com/2011/06/star-wars-series-and-wagners-ring.html> (дата обращения: 12.11.2018).
32. *Joe J.* Why Wagner and Cinema? Tolkien Was Wrong // *Wagner and Cinema* / ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman; foreword by Tony Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 1–24.
33. *Henzel C.* Wagner und die Filmmusik // *Acta Musicologica.* 2004. Vol. LXXVI/1. S. 89–115.
34. *Hillman R.* The Great Eclecticism of the Filmmaker Werner Herzog // *Hillman R. Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology.* Bloomington: Indiana University Press, 2005. P. 136–150.
35. *Hillman R.* The New German Cinema and Beyond // *Wagner and Cinema* / ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman; foreword by Tony Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 253–273.
36. Hommage an Klaus Kinski [Unofficial Website]. URL: <http://www.klaus-kinski.de> (дата обращения: 30.11.2018).
37. *Palmer T.* Foreword // *Wagner and Cinema* / ed. by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman; foreword by Tony Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. I–X.
38. *Patterson A.* Florian Fricke Interview / conducted by Gerhard Augustin // *Eurock.com — Music from around the World: Features, Reviews & Podcasts* / ed. by Archie Patterson. URL: <http://www.eurock.com/features/florian.aspx> (дата обращения: 11.11.2018).
39. *Paulin S. D.* Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music // *Music and Cinema* / ed. by J. Buhler, C. Flinnand, D. Neumeier. Hanover, NH; London: Wesleyan University Press: University Press of New England, [2000]. P. 58–84.
40. Popol Vuh. Unofficial Website. URL: <http://www.popolvuh.nl/d/> (дата обращения: 12.11.2018).
41. *Prager B.* The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth. London: Wallflower, 2007. 224 p.
42. *Smart M. A.* Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004. 254 p. (California Studies in 19th-Century Music; 13).
43. *Syberberg H. J.* Hitler: A film from Germany / Pref. by Susan Sontag; transl. by Joachim Neugroschel. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1982. XVI, 267 p.
44. *Trahndorff K. F. E.* Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. Erster und Zweiter Theile. Berlin: In der Maurerschen Buchhandlung, 1827. XVI, 222 S.; 460 S.
45. Werner Herzog. Official Website. URL: <http://www.wernerherzog.com/> (дата обращения: 07.12.2018).

References

1. Aysner, L. (2010). *Demonicheskiy ekran* [Demonic Screen], translated by K. Timofeeva. Moscow, Rosebud Publishing; Post Modern Tekhnolodzhy. (in Russian).
2. Barsova, I. A. (2012). *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler], revised version. Saint-Petersburg, Novikov Publishing House. (in Russian).
3. *Bunyuel' o Bunyuele* (1989). [Buñuel on Buñuel], translated by A. Braginkiy, T. Zlochevskaya, N. Nusinova, preface by K. Dolgov. Moscow, Raduga. (in Russian).
4. Belen'kiy, I. V. (2008). *Lektsii po vseobshchej istorii kino. Godi bezzvuchiya* [Lectures on the Universal History of Cinema. Years of Silence], Textbook in 2 vols. Moscow, GITR. (in Russian).
5. Wagner, R. (1978). *Proizvedenie iskusstva budushchego* [The Artwork of the Future]. In Wagner, R. *Izbrannye raboty* [Selected Works], collected and commented by I. Barsova and S. Osheroва, introductory preface by A. Losev, 142–261. Moscow, Arts. (in Russian).
6. Gaykov, P. (2016). *Verner Hertsog: «U menya net mobilnika, ya govoryu s lud'mi glaza v glaza»* [Werner Herzog: «I don't Have a Mobile Phone, I Talk to People Eye to Eye»]. Moscow, RIA Novosti Press. Available at: <https://ria.ru/interview/20160926/1477856164.html> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
7. Grigorash, A. V. (2012). *Gesamtkunstwerk: k istorii ponyatiya v nemetskoj istoriografii* [Gesamtkunstwerk: Towards the History of the Idea in German Historiography]. In *Aktual'nie problemi teorii i istorii iskusstva* [Actual Problems of Theory and History of Art], vol. 2, edited by A. Zakharova, 321–26. Saint-Petersburg, NP — Print. (in Russian).
8. Koronniy, O. (2016). *Entsiklopedia Vernera Hertsoga* [Werner Herzog Encyclopedia]. Available at: <https://arzamas.academy/mag/373-herzog> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
9. Krakauer, Z. (1977). *Psihologicheskaya istoria nemetskogo kino. Ot Kalligari do Gitlera* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film], edited and commented by N. Abramova. Moscow, Arts. (in Russian).
10. Krasnova, G. V. (2016). *Novoe nemetskoe kino vchera i segodnya* [New German Cinema from Yesterday to Today]. Moscow, Kanon-plus. (in Russian).
11. Kronin, P. (2010). *Znakomtes' — Verner Hertsog* [Herzog on Herzog], translated by E. Mikerina. Moscow, Rosebud Publishing. (in Russian).
12. Kuvshinova, M. (2016). «*Ya sdelał fil'm vo slavu interneta*». *Verner Hercog — o novoy kartine, Ilone Maske i ekstremal'nom kinematografe* [«I Made a Movie for the Glory of the Internet». Werner Herzog — About the New Film, Elon Musk and Extreme Cinema]. Available at: <https://meduza.io/feature/2016/10/19/ya-sdelal-film-vo-slavu-interneta> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
13. Kyurten, Y., Volodina, E. (2013). *Misticheskij dar Vernera Hertsoga* [Werner Herzog's Mystical Gift]. Germany, DW. Available at: <https://www.dw.com/ru/мистический-дар-вернера-херцога/a17001480> (accessed 13.11.2018). (in Russian).
14. Lebedev, S., Pospelova, R. (2000). *Musicalatina: Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noy nauke* [Musica Latina. Latin Texts in Music and Musicology]. Saint-Petersburg, Kompozitor. (in Russian).

15. Levchenko, Ya. (2011). *Poslannik d'yavola (k 85-letiyu Klausa Kinski)* [The Devil's Envoy (For Klaus Kinski's 85th Birthday)]. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/145959> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
16. Messner, R. (1990). *Hrustalny gorizont: Cherez Tibet k Everestu* [The Crystal Horizon: Across Tibet to Mount Everest], translated and preface by V. Matveenko. Moscow, Planeta. (in Russian).
17. Nechaev, A. (2016). Popali v set': Verner Hertsog predstavil svoj noviy fil'm ob Internetе i gryozah tsifrovogo mira [Hit the Net: Werner Herzog Presented His New Film About the Internet and Dreams of the Digital World]. *Rossiyskaya Gazeta* [Russian Gazette]. Available at: <https://rg.ru/2016/09/29/verner-hercog-predstavil-svoj-novyy-dokumentalnyy-film-ob-internete.html> (accessed 12.11.2018). (in Russian).
18. *Noviy Zavet i Psaltir'* [New Testament and Psalter]. Minsk, The Gideons International. (in Russian).
19. Oboron, E., Burdo E. (2009). *Verner Hertsog: «Ya mogu chitat' v chelovecheskom serdce»* [Werner Herzog: «I Can Read the Human Heart»]. Available at: <http://www.cinematheque.ru/post/138940/print/> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
20. Popova, A. *Master-class Vernera Hertsoga: polnaya stenogramma intervyyu* [Master class by Werner Herzog: full transcript of the interview]. Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/2388-master-klassvernera-khertsoga-polnaya-stenogramma-i-intervyyu> (accessed 11.11.2018). (in Russian).
21. Postanova, D. (2016). «Moi Fil'my — Meynstrim»: Interv'y u s Vernerom Hertsogom [«My Films are Mainstream»: Interview with Werner Herzog]. Available at: <https://cinemaholics.ru/mein-herz/> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
22. Rovenko, E. V. (2018). Verner Hertsog i “zolotoy vek” nemetskogo kinematografa: vossozdavaya kulturnuyu traditsiyu [Werner Herzog and the “Golden age” of German Cinema: Recreating a Cultural Tradition]. In *Filosofiya tvorchestva* [The Philosophy of Creativity], edited by N. Smirnova, I. Beskova, Vol. 4, Liki tvorchestva v mnogoobrazii sotsiokul'turnih praktik [Faces of Creativity in a Variety of Socio-Cultural Practices], 332–60. Moscow, RAS Institute of Philosophy, IInteLL. (in Russian).
23. Rychkov, K. N. (2011). «Zvezdnye voyny» Lukasa—Uil'yamsa: Gesamtkunstwerk Vozvrashchaetsya? [«Star Wars» by Lucas—Williams: Does the Gesamtkunstwerk Return?]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 3/2011, 177–93. (in Russian).
24. Sazonov, A. (2011). *Verner Hertsog: «Vsekh razdrzhaet, chto ya snimayuraznoe kino»* [Werner Herzog: «Everyone is Annoyed that I Shoot Different Movies»]. Available at: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/23381/?expand=yes#expand> (accessed 01.12.2018). (in Russian).
25. Samutina, N. (2002). *Rayner Verner Fassbinder i Verner Hertsog. Evropeyskiy chelovek: uprazhneniya v antropologii* [Rainer Werner Fassbinder and Werner Herzog. European Man: An Exercise in Anthropology]. Moscow, Kinovedcheskie zapiski. Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/279/> (accessed 11.05.18). (in Russian).
26. Shak, T. (2014). Metodologiya analiza muzyki kino (k postanovke problemy) [Methodology of Analysis of Film Music (To the Problem Statement)]. In *Zakadrovoye iskusstvo. Istoriya i teoriya kinomuzyki. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy*

- konferencii* [Voice-Over Art. History and Theory of Film Music. Materials of the International Scientific Conference], collected and edited by K. Rychkov. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
27. Adorno T. W., Eisler H. (2006). *Komposition für den Film*, mit einem Nachwort von Johannes C. Gall und einer DVD “Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942“, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, hrsg. von Johannes C. Gall. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 28. Bush, S. W. (1911). Giving Musical Expression to the Drama. *The Moving Picture World*, Vol. 9. No. 15, 354.
 29. Chen, J. (2013). *The Impact of Richard Wagner on Werner Herzog’s Film “Nosferatu”*, M. A. Thesis. Columbia, University of Missouri.
 30. Cronin, P. (2002). *Herzog on Herzog*. London, Faber & Faber.
 31. Evensen, K (2011). *The Star Wars and Wagner’s Ring*. Available at: <http://www.the-wagnerian.com/2011/06/star-wars-series-and-wagners-ring.html> (accessed 12.11.2018).
 32. Joe, J. (2010). *Why Wagner and Cinema? Tolkien Was Wrong*. In *Wagner and Cinema*, edited by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, foreword by Tony Palmer, 1–24. Bloomington, Indiana University Press.
 33. Henzel, C. (2004). Wagner und die Filmmusik. *Acta Musicologica*, Vol. LXXVI/1, 89–115.
 34. Hillman, R. (2005). The Great Eclecticism of the Filmmaker Werner Herzog. In Hillman, R. *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*, 136–50. Bloomington: Indiana University Press.
 35. Hillman, R. (2010). The New German Cinema and Beyond. In *Wagner and Cinema*, edited by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, foreword by Tony Palmer, 253–73. Bloomington, Indiana University Press.
 36. Hommage an Klaus Kinski [Unofficial Website]. Available at: <http://www.klaus-kinski.de/9/> (accessed 30.11.2018).
 37. Palmer, T. (2010). Foreword. In *Wagner and Cinema*, edited by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, foreword by Tony Palmer, I–X. Bloomington, Indiana University Press.
 38. Patterson, A. Florian Fricke Interview. In *Eurock.com — Music from around the World: Features, Reviews & Podcasts*, ed. by Archie Patterson, conducted by Gerhard Augustin. Available at: <http://www.eurock.com/features/florian.aspx> (accessed 11.11.2018).
 39. Paulin, S. D. (2000). Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music. In *Music and Cinema*, ed. by J. Buhler, C. Flinnand, D. Neumeyer, 58–84. Hanover, NH, Wesleyan University Press; London, University Press of New England.
 40. Popol Vuh. Unofficial Website. Available at: <http://www.popolvuh.nl/d/> (accessed 12.11.2018).
 41. Prager, B. (2007). *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London, Wallflower.
 42. Smart, M. A. (2004). *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

43. Syberberg, H. J. (1982). *Hitler: A Film from Germany*, preface by Susan Sontag, translated by Joachim Neugroschel. New York, Farrar, Straus, Giroux.
44. Trahdorff, K. F. E. (1827). *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, erster und zweiter Theil. Berlin, In der Maurerschen Buchhandlung.
45. *Werner Herzog. Official Website*. Available at: <http://www.wernerherzog.com/> (accessed 07.12.2018).