

Романтический эмпиризм

Вернера Херцога

Херцог — самый странный режиссер немецкого происхождения после очевидно безумного Фассбиндера. В случае Херцога разговор о «немецком кино», скорее всего, не вполне уместен. Он уже давно говорит со зрителем, главным образом, по-английски, но дело не в одном естественном языке. Если в 1970-е годы Херцог органично входил в круг «нового немецкого кино», подхватившего творческие импульсы великих 1920-х, то последнюю четверть века он движется своим путем, последовательно отказываясь от географической, национальной и даже культурной идентичности. Он сознательно покинул Германию, даже если иногда туда возвращается. Выросший в горных окрестностях Мюнхена и по факту рождения принадлежащий специфической баварской субкультуре, Херцог всегда искал в Германском Духе (Deutsche Geist) проявления всемирные, общечеловеческие. Он объездил весь свет, но не в поисках чего-то уже знакомого, как делают «организованные» туристы, а в погоне за небывалым и необъяснимым. Он не искал Германию в южноамериканских джунглях. Напротив, даже будучи в Германии, он старался застать ее непохожей на себя.

Упомянутая «органичность» вхождения Херцога в круг ровесников-кинematографистов тоже достаточно условна и пе-

стрист исключениями. Скорее, он тяготел к установлению символической близости с поколением экспрессионизма. На словах он утверждал, что все связи разрушены, и «молодые немцы» от Александра Клюге до Вима Вендерса были вынуждены начинать с нуля. Однако именно Херцог принял живейшее, хотя и несколько странное участие в судьбе маститого критика Лотты Айснер, лично знавшей мэтров экспрессионизма и служившей живой связкой времен. Она очень тепло отнеслась к первым шагам Херцога в кинематографии, а в 1970 году даже прочитала закадровый текст на видовой картине «Фата-моргана». В 1974 году Айснер заболела, и режиссер отправился из Мюнхена в Париж к ней в гости, постановив, что весь путь он проделает пешком, благодаря чему и случится чудо. Так оно и произошло — Айснер умерла только в 1983 году. Вдохновенный пешеход, с детства знавший цену телесным испытаниям, Херцог отдал свои силы ближнему. В антропологии такая практика называется контагиозной магией, то есть магией заражения. Как правило, с ее помощью изживают со света — но здесь вышло наоборот. А еще через несколько лет Херцог снял римейк «Носферату», жестом художника закрепив телесную жертву и доказав свою прямую связь с духовными предками, о которой уже говорили в полный голос после экранизации легенды нюрнбергского найденыша Каспара Хаузера — великого фильма «Каждый за себя, а Бог против всех» (1974).

С другой стороны, Херцог всегда страстно рвался из-под опеки материнской культуры. Дебютный полный метр «Признаки жизни» (1967) снял в Греции. Репортаж «Летающие врачи Восточной Африки» (1969) — ясно из названия. Там же, в Сахаре и вокруг — в Камеруне, Танзании, Кении — собрал материал для «Фата-морганы». Уже через год — Южная Америка. Сначала притча «И карлики начинали с малого» (1970), рассказывающая

о восстании в колонии лилипутов, расположенной на пустынном горном плато в Южной Мексике. Потом — Перу где снимается этапная картина «Агирре, гнев Божий» (1972). В промежутках режиссер часто приезжает в Германию и даже снимает ленты на местном материале — например, историю социального служения слепоглохой женщины Финн Штраубингер в картине «Край безмолвия и тьмы» (1971). Херцог принципиально не прикипает ни к какой части света, перемещаясь по причудливой траектории в поисках все более экзотической природы. Она, по его мнению, освобождает участников съемочного процесса, а впоследствии зрителей, от привычного контекста, преобразует их внутренний мир. После «Агирре» ветер странствий стихает на долгие десять лет. Упоенный, обновленный и перенастроенный, Херцог возвращается на родину, чтобы вспомнить все заново. Он уже не тот человек, что покинул Германию во второй половине шестидесятых. Если его и помнят в Европе, то в основном во Франции. Теперь его связям с традицией через голову «старших» уже ничто не мешает. Смысл путешествия раскрывается только по возвращении — это было воспитание дорогой, канонизированное Гете в «Странствиях Вильгельма Мейстера». Вскоре после того Вим Вендерс предложит свою саркастическую трактовку «возвышающего обмана», которым увлекаются в семидесятые годы «новые немцы», включая Херцога. Фильм «Ложное движение» с Рюдигером Фоглером в роли Вильгельма диагностирует пустоту в душе послевоенного поколения. Но Херцог, хотя и попал вместе со всеми под раздачу, нисколько не разделял унылых настроений. Горная Германия с ее резким прозрачным воздухом и контрастными цветами, страна его детства и мечты, была больше похожа на сельву у подножия Анд, чем на густонаселенные города, где живут растерянные неудачники, — Германию Шлендорфа, Вендерса, Фассбиндера.

От «Агирре» до «Фицкарральдо» (1983) пролегло десятилетие «немецкого» Херцога. В возрасте от тридцати до сорока он снимает свои самые известные, по многочисленным пристрастным оценкам, лучшие картины. В это время окончательно определяются его магистральные темы и типические персонажи. Это маргинал, отвергаемый так называемыми «нормальными людьми», но проживающий полную, хотя и трагическую жизнь, бурный гений, которым управляют слепые неисповедимые силы, равно способные превратить его в героя и преступника, и представитель традиционной культуры, чувствующий смрадное дыхание индустриальной цивилизации. Первый тип — частотный персонаж семидесятых, впервые заявляющий о себе в картине «И карлики начинали с малого». Но в первую очередь, это одичавший человек без роду и племени («Каждый за себя, а Бог против всех», 1974), которого общество принимает с еще большей настороженностью, чем слепоглохих людей («Край безмолвия и тьмы», 1971). Этот герой обречен самим фактом своей непохожести на обывателя. Так же, но по другим причинам, обречен и фанатик, выросший из неординарной, мятущейся личности. В чистом виде это, конечно, конкистадор Лопе де Агирре, но с ним вполне могут потягаться и резчик по дереву Штайнер (документальная лента 1973 года), и, конечно, хозяин стеклодувной фабрики из «Стеклянного сердца» (1976). Что же касается «дикаря», «туземца», восходящего к гуманизму Руссо и его понятию «естественного человека», то впервые он появляется в «Фата-моргана» и «Агирре» (африканцы и индейцы), а подлинного расцвета достигает, начиная с 1980-х годов, с особенной силой — в «Фицкарральдо» (1982), «Где зреют зеленые муравьи» (1984) и «Кобра Верде» (1987). Все три типа часто встречаются и даже перетекают друг в друга. Несмотря на все диаметрально противоположные различия, они фундаментально похожи, так

как являются вариациями другого. Те, кто бросил миру вызов, и те, кого мир ведет на убой, могут встретиться на краю пропасти...

Для европейских гуманитариев параллель между Херцогом и романтизмом становится в этот период общим местом. Позднее Жиль Делез в первом томе своей фундаментальной книги «Кино» («Образ-движение», 1983) не только сравнит ландшафты «Стеклянного сердца» с пейзажами Каспара Давида Фридриха, но и констатирует наличие в фильмах Херцога двух конкурирующих измерений — галлюцинаторного и гипнотического, равно проблематизирующих отношения природы и преобразующего духа. Подобно Шеллингу, искавшему тождества абсолютного порождения природы и абсолютного произведения искусства, Херцог наглядно демонстрирует в своих картинах резонансную среду, своего рода диалогическое пространство, где соединяются природа, человек и описывающий их язык. Трагедия человека в том, что он испорчен обществом, отторгающим имманентное природное разнообразие. Алчность и односторонность — вот что воспитывает общество рационалистов и что вслед за своими земляками-романтиками отвергает Херцог. Ведь и романтизм оформился как разочарованная реакция на просветительский проект.

Это то, что кажется лежащим на поверхности. Собственно, то, что Херцог декларирует о себе сам, ища глубокие национальные корни, отвергая ближайших сподвижников, уходя от своей «немецкости» и вновь к ней возвращаясь. Романтическим следует, наверное, назвать мировоззрение Херцога, наследующего XIX веку в гораздо большей степени, чем усвоенным в качестве естественного языка экспрессионистам. Однако методы выражения этого мировоззрения никогда не бывают отвлеченными. В отличие от многих мучеников идеи, например, Пазолини с его унылыми марксистскими дискуссиями или Дрейера, с исключительным аскетиз-

мом рассуждавшего об отношениях Бога и человека, Херцог был и остается жадным эмпириком. Он неустанно ощупывает мир, данный в ощущениях — в усталости от ходьбы, в ослеплении горных снегов, в звуках джунглей. Херцога невозможно представить рассуждающим среди голых стен на отвлеченные темы. Но эмпиризм его избирателен. Херцога, к примеру, раздражает город — в «Войцехе» (1978) нет ничего омерзительнее места, где приходится жить главному герою, забитому музыканту, бунтующему против мира чужих вещей и чуждых удовольствий. Херцог почти крестится в марксизм, соглашаясь, что бытие определяет сознание. Но здесь нет места марксистской рациональности — Херцог захвачен стихийным фатализмом и экзистенциальной печалью. Выстраиваемая им оппозиция проста. Город — клоака, чрево цивилизации, гутьбище, достойное кисти Босха. Природа — пример воплощенного величия, ключ к внутренним ресурсам человека, очаг подлинной культуры, возникающей на органичном фундаменте. Но увы — такой культуры более не найти. Восторг робинзонады, столь популярной в эпоху Просвещения, невозможен. Человек цивилизации — словно царь Мидас наоборот. Все, чего он коснулся, превращается не в золото, а в пепел.

Именно с этим «диогеновским» разочарованием, с тщетностью поисков человека связан кризис Херцога-художника, переживавшийся им с конца 1980-х до самого последнего времени. Целых десять лет Херцог вообще не снимал игровых лент — с 1990 по 2001, когда вышел «Непобедимый» с Тимом Ротом — историческая картина о чешском еврее, вынужденном изображать истинного арийца, исполненная мистического беспокойства. Она возвестила не только о возвращении Херцога в игровой кинематограф, но также о конце творческих иллюзий. Почти десять лет Херцог будет брать повторный разгон, чтобы в 2009 году показать

в Венеции сразу две картины, претендующие на возвращение мастера к сложному и содержательному художественному языку. Еще недавно казалось, что этот необходимый навык потерял окончательно, и это не слишком его заботит. «Спасительный рассвет» с Кристианом Бейлом (2007) производил впечатление скучного безжизненного макета, несмотря на страсти, переживавшиеся главным героем, и только римейк «Плохого лейтенанта» Абея Феррары, где вместо Харви Кейтеля роль живодера-полицейского исполняет Николас Кейдж, и притча «Сын мой, сын мой, что ты натворил?» получают, наконец, те отзывы, к которым Херцог успел привыкнуть тридцать и более лет назад. Разумеется, он очень изменился. Дело, пожалуй, не в старении — романтик и ходок не чувствует возраста и редко умирает в своей постели. Сменилась парадигма: Вендерс понял, что все же нет ничего лучше Америки, Шлендорф ищет простых истин и ставит спектакли по Толстому прямо в Ясной Поляне, Клюге старательно играет патриарха и литератора-классика, Фассбиндер окончательно превратился в легенду, которую многие всерьез считают частью истории левого движения в Германии. Все разошлись по домам, которые так и остались съемными квартирами. Херцogu же мечты и воспоминания всегда заменяли дом. Он оказался вполне уместен в эпоху распада связей, прозрачности границ, агонии модернизма и отказа от универсальных концепций.

В первое десятилетие нового века он продолжает без устали снимать документальное кино. В нем все меньше интеллектуальных построений, хотя, как всегда, организующим началом выступает не сюжетная перипетия, а идея. Год от года идеи становятся проще и, как ни странно, герметичнее. Полемика не предполагается, она была бы просто неинтересной. Не стоит искать в этих неигровых картинах какой-то «второй» или «третий» смысл. Хер-

цог пришел к чистой эмпирии, внешне конкурирующей с Animal Planet и Discovery, но внутренне заряженной не меньше истории Лопе де Агирре. Только средства скупее год от года. Говорящие головы, подолгу светящиеся в кадре, пространные монологи, вопросы в аристотелевском духе: о познаваемости мира, о первичности души или материи на фоне разнообразной экзотики. И — никакого стремления завлечь зрителя, втащить его в картину. Только свободный выбор.

Образец такого подхода — «Белый алмаз» (White Diamond, 2004), рассказывающий о продолжающемся совершенствовании конструкции воздушного шара. Название фильму дал гелиевый летательный аппарат, построенный специалистами колледжа Куин Мэри (Лондонский университет). Его главный конструктор, доктор Грэм Доррингтон, проводит в начале фильма экскурсию по своей аэродинамической лаборатории и с жаром поясняет, почему новый монгольфьер должен иметь каплевидную форму. С вежливой улыбкой он отвечает на вопрос бестактного Херцога, куда подевались два пальца на руке. «Ракету делали с одноклассником, — рапортует профессор и добавляет, перефразируя реплику из программы "Спокойной ночи, малыши", — Будьте осторожны, ребята!» Доктор Доррингтон — слегка видоизмененный Паганель, гротескный ученый энтузиаст, погруженный в работу, от которой вряд ли можно ожидать какой-либо быстрой отдачи. Его бесшумный летательный аппарат создан специально для полетов над девственными лесами Гайаны — крошечной страны на Атлантическом побережье Южной Америки, чьи жители в подавляющем большинстве населяют узкую приморскую полосу, ибо все прочее немалое пространство занимают непроходимые леса, в этих лесах погиб коллега Доррингтона, кинооператор Дитер Плаге, с которым они работали вместе. О нем молодой лондон-

ский профессор говорит прерывисто и чувствительно. Иногда несколько преувеличенно.

В 2000-е интерес Херцога к маргиналам приобрел новое измерение. Вместо притч на общечеловеческие темы он принялся создавать сюжеты с участием реальных людей. Ибо нет ничего удивительнее реальности, которую надо только успеть схватить под нужным углом. Блаженные счастливицы, живущие не ради наживы, выпавшие из ежедневной гонки за товарами и услугами, добровольно заброшенные на край света и ведущие немолчный диалог с природой и собой — идеал Херцога не претерпел существенных изменений, изменилась его локализация. Он оказался совсем рядом — не придуманным, а настоящим. Правда, если ученый Доррингтон, способный часами говорить с водопадом, вызывает живой отклик и пробуждает самоанализ, то герой нашумевшей ленты «Человек-гризли» (Grizzly Man, 2005), скорее пугает, чем вызывает сочувствие.

Блаженный фотограф Тимоти Тредвелл полтора десятка лет ездил на Аляску, где говорил медведям, что любит их, извинялся перед ними за вторжение и просил не прыгать на него с характерной для них резвостью. Умело используя самые разнообразные PR-технологии, Тредвелл добился широкой известности, основал фонд в защиту медведей гризли, снимал о них телепередачи и демонстрировал в обращении с ними мужество и стойкость. На момент, когда Херцогу попались архивные съемки с участием Тредвелла, его уже не было в живых — в 2003 году он и его подруга погибли при попытке очередного близкого контакта с медведем. Херцог не задается вопросом, прав или не прав был его герой. Любопытны причины его маргинальное™ и обстоятельства ее проявления.

Слушать, как Тредвелл блажит и сюсюкает, разговаривая с медведями и лисицами, как бьется от горя, обнаружив на по-

бережье череп медвежонка, несколько тревожно. И надо сказать, тревога эта растет неспроста. В конце фильма Тредвелл будет яростно бросаться на камеру, изрыгая проклятия в адрес местных охотников и заготовщиков, чья артель ежегодно путает ему все карты. Агрессия Тредвелла слепа и неуправляема. По сути, он тот же маньяк, потенциальный персонаж Тоба Хупера, только рядящийся в благородные ризы защитника природы. Ребенком и юношей Тредвелл спал с плюшевым медвежонком; спит он с ним и во время своих взрослых экспедиций. Медвежонок смялся и сваялся, это не просто заслуженная игрушка, но устрашающий фетиш — замусоленное второе «я» Тредвелла, подменяющего жизнь бессмысленными попытками пробудить в животных человеческие рефлексy, научить их сочувствовать, стыдиться, испытывать счастье. Он не верит никому, кроме себя, и это — весьма актуальная метафора. Американское общество культивирует исключительную творческую самостоятельность. Любая самая бредовая идея заслуживает внимания, будучи формой самовыражения личности. Херцог, как никто, понимает, что это — уродливый декаданс романтического мировоззрения, получившего прививку заокеанского прагматизма. За позитивностью и уверенностью слишком часто зияет пустота. То ничто, что готово обернуться катастрофой. И Тредвелл — именно такой случай. Клинический для него самого и диагностирующий — для общества, которое готово объявить его героем.

Растерянность людей в кадре — общая для всех неигровых медитаций Херцога — здесь приобретает патологические масштабы. Бывшая подруга Тредвелла получает в кадре его часы. Их передает следователь, который вел дело о смерти естествоиспытателя. «Не могу поверить! — говорит она стандартный текст. — Они еще идут! Ведь это все, что от него осталось! Вот они какие!» Полная

экспликация переживаний с помощью небольшого выразительного репертуара. «Расскажите об Эми», — просит Херцог, имея в виду последнюю спутницу Тредвелла, погибшую вместе с ним. «О, она была другом Тима. Действительно, она была его другом». Избыточность и тавтология, прикрытие чувств, не имеющих выражения. Главное — говорить. Даже если ничего не думаешь. И это обратная сторона воспитываемой в Америке непосредственности. Тредвелл — тоже сама непосредственность. Только не унылая, а устрашающая. Тем достойнее апелляция к общечеловеческому участию, которое Херцог выдвигает зрителю.

Среди неигровых лент Херцога, снятых в 2000-е, особое место занимает по-своему гениальная обманка — якобы научно-фантастическая картина «Далекая синяя высь» (*The Wild Blue Yonder*, 2005), комбинирующая подледные съемки Северного Ледовитого океана и съемки с корабля многоразового использования типа «шаттл». Когда этой трудноопределимой и еще труднее объяснимой реальности в кадре нет, на экране появляется седеющий Брэд Дуриф — культовая фигура, воплощение мифа о Протее, актер, начинавший у Милоша Формана, украсивший не один фильм Дэвида Линча и ежегодно снимающийся в фильмах ужасов категории В. Здесь он изображает некоего странного, подчеркнута скромно одетого и, кажется, слегка тронутого Пришельца, рассказывающего многословные истории о своей планете, которая подозрительно похожа на Землю. И результате постепенно проступает дерзкий и остроумный замысел: рассказать альтернативную историю Земли как бы со стороны, глазами другого. Именно поэтому для демонстрации иных миров используются образы этого мира, взятого в непривычном ракурсе и непривычном масштабе. Архивы НАСА, запечатлевшие жизнь астронавтов на орбите, позволили Херцогу пристроить к сюжету ветвь воображаемой экс-

педиции землян на далекую планету, покрытую льдом. Занятно, что «Первые на Луне» Алексея Федорченко снимались в том же году, хотя и по старому сценарию. Херцог, с одной стороны, посмеялся над теми, кто ищет в фантастике правдоподобия. С другой стороны, он показал, по сути, настоящую фантастику — сместил масштаб вещи, события и человека. Не обошлось, правда, и без экологической дидактики. Пустеющая планета, горы мусора на месте человеческого жилья образуют фон для монологов Пришельца. Этот мотив роднит картину со знаменитой трилогией Годфри Реджио, открывшейся в 1983 году «Миром, погруженным в хаос» (*Kojaanisqatsi*).

Последняя крупная неигровая картина «Встречи на краю света» (*Encounters at the End of the World*, 2007) была снята вскоре после работы над военной драмой о немецком летчике Дитере Денгелере, служившем в американских ВВС. Своим гуманистическим посланием «Спасительный рассвет» напомнил «Апокалипсис сегодня» Френсиса Форда Копполы, но был заведомо лишен эпического размаха — слишком жалкими, трусливыми и мелочными оказывались доблестные воины, ведущие жандармско-усмирительную войну в Юго-Восточной Азии. Никакие «Полеты Валькирий» уже не сопровождают напалмовые бомбардировки, хотя, казалось бы, такую цитацию Херцог, ставивший Вагнера в Бейруте, не должен был упускать. Тем не менее, всю моральную оценку событий он отдал лесу — джунглям, равно смыкающим свой покров над сильным и слабым. Человеческая иерархия природу не интересует — у нее свои законы. В «Спасительном рассвете» этот конфликт обещал легкомысленному и тщеславному человеку неминуемое возмездие. «Встречи на краю света» исходят из аналогичного представления о несравнимости масштабов, но дело идет о людях, которые ее сознают и готовы терпеть лишения ради ее сохранения. Это фильм

об Антарктике, где экстремальные испытания становятся нормой повседневного существования. Херцог летит вместе с полярниками в транспортном самолете и заставляет крупным планом показать каждого — что это за люди? Что в них такого? Почему они обычно выглядят, но принимают такие необычные правила игры?

«Я бы не хотел снимать очередное кино про пингвинов», — шутит Херцог на своем чудном немецком английском. Он снимает быт американской станции Мак-Мердо, извержение вулкана, дико смотрящееся посреди снежных пустошей, животных — тех же самых пингвинов, но не как персонажей детской передачи, а как обладателей таинственной души, которая внезапно просыпается и несет их прочь от побережья и стаи, в пустоту и смерть. Влечение к смерти, о котором впервые упомянул в 1905 году Зигмунд Фрейд в «Очерках о теории сексуальности», может быть присуще как животному, так и человеку, поскольку не зависит от работы рассудка. Это энергия восстановления первоначальной материи — неживой, ненаправленной, абстрактно-органичной. В антарктических льдах плывут рыбы и медузы — кажется, они с трудом рассекают густую низкотемпературную воду, похожую на извлеченный из морозильника крепкий алкоголь. Может, если бы не молитва, которая озвучивает это движение без начала и конца, их скорость и не казалась бы такой величавой? в твердеющем воздухе идеи способны материализоваться. Они, как пар, становятся видны и даже очевидны. Жизнь приобретает иную степень осмысленности — такую, которая была знакома кораблям, дрейфующим во льдах. Время останавливается, остается длительность. Так говорил о Херцог Жиль Делез.

Ирония (отчасти даже романтическая) состоит в том, что за «Встречи...» Херцог впервые в своей карьере номинировался на «Оскар». Скорее всего, дело отнюдь не в соответствии буржуаз-

ным канонам «красоты», иначе бы академики регулярно чтили вниманием производителей открыток. Скорее всего, их тоже захватывает метафизика. С ней, в отличие от предательской занимательности, не проиграешь никогда. Херцог этого даже не доказывал. Откуда-то знал?

Ян Левченко