

**Мария Александровна Невидимова**

[marianevidimova@yandex.ru](mailto:marianevidimova@yandex.ru)

Студентка V курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (руководитель дипломной работы — канд. иск., доц. Е. В. Ровенко); редактор Объединенной редакции газет Московской консерватории «Российский музыкант» и «Трибуна молодого журналиста»

**Maria A. Nevidimova**

[marianevidimova@yandex.ru](mailto:marianevidimova@yandex.ru)

Fifth year student of the Department of Music History and Theory at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Director — Ph.D., Assoc. Prof. E. V. Rovenko); Copy Editor of the United Newspaper Editorial Office of the Moscow Conservatory “Rossiyskiy Muzykant” and “Tribuna Molodogo Zhurnalista”

## **От камершпиле к экзистенциальной трагедии: роль музыки в «Строшке» и «Войцек» Вернера Херцога**

### **Аннотация**

Золотой век немецкого кино для кинорежиссера Вернера Херцога в 1970-х – 1980-х годах являлся «энциклопедией» жанров. Воплощая стилистику фильмов ушедшей эпохи, Херцог, тем не менее, шел по пути возрождения, а не копирования, психологизируя типизированный нарратив и наполняя его новыми смыслами. Главным инструментом «психологизации» у Херцога становится классическая музыка. Так, благодаря музыке, в фильмах «Строшек» и «Войцек» черты, характерные для жанра камершпиле, утрачивают резкость, и вместо камерных буржуазных драм перед зрителем возникают экзистенциальные трагедии.

### **Ключевые слова**

Вернер Херцог, «Строшек», Георг Бюхнер, «Войцек», камершпиле, Бетховен, киномузыка

## **From Kammerspiele to Existential Tragedy: the Role of Music in "Stroszek" and "Woyzeck" by Werner Herzog**

### **Abstract**

In 1970s – 1980s, the Golden age of German cinema was for the film director Werner Herzog an encyclopaedia of genres. Implementing the stylistics of the movies of the past era, Herzog, nonetheless, pursued the path of revival, and not of imitating, adding psychological aspect to typified narrative and filling it with new meanings. The main means for adding psychological aspect for Herzog was classical music. Thus, due to music, the features of Kammerspiele in the films “Stroszek” and “Woyzeck” become less distinct and instead of chamber bourgeois dramas there are existential tragedies.

### **Keywords**

Werner Herzog, «Stroszek», Georg Büchner, «Woyzeck», Kammerspiele, Beethoven, film music

Современный немецкий кинорежиссер Вернер Херцог подобен героям своих фильмов — самобытным, ни на кого не похожим чужакам и аборигенам. Непреложные законы традиций и природы, в частности природы собственной, определяют их специфичное мироощущение. Оно не поддается влиянию извне, непластично в случае перемен. Попав в эту герметичную среду, своего рода вакуум, все инородное либо отвергается им, либо преобразуется в новую смысловую субстанцию, либо приводит его к саморазрушению. Так, самолет в австралийской деревне становится святыней для аборигенов («Там, где мечтают зеленые муравьи» — «Wo die grünen Ameisen träumen», 1984), а опасные медведи гризли в большом сознании натуралиста Тимоти Тредуэлла — очеловеченными друзьями, в конце концов убиваемыми героя («Человек-гризли» — «Grizzly Man», 2005). Херцог, как и персонажи его фильмов, — такая же замкнутая в себе структура-вакуум, режиссер-миф, странствующий по всему миру, отвергающий средства мобильной связи, снимающий непрофессиональных актеров и нестандартные ситуации<sup>1</sup>. Зачастую инородное в его фильмах проникает в виде черт традиции «золотого века» немецкого кино<sup>2</sup>, которую режиссер не столько воссоздает, сколько преломляет сквозь собственное, специфичное видение. Вступая в диалог с типичными для традиции 1920-х годов жанрами *каммершпиле* и «горного» фильма, отражая экспрессионистскую стилистику соответствующих лент, Херцог, тем не менее, не превращается в постмодернистски ориентированного режиссера. Его метод — не отстраненная игра со сказанным, а «перифразирование».

Частью режиссерского «языка» Херцога, помимо оригинального киносинтаксиса (обращение к типичным для автора визуальным рядам, выстраивание специфической структуры кадра), является классическая музыка. Будучи большим ее знатоком<sup>3</sup>, Херцог наделяет музыку ролью проводника, принадлежащего в равной степени и художественному миру режиссера, и европейской традиции, с которой он взаимодействует. Музыка в фильмах Херцога выступает не просто как звуковой ряд и не только как средство сообщения фильму дополнительного смысла, но как путь прояснения главной идеи ленты. «С формальной точки зрения музыка не меняет изображения, — говорит Херцог, — но некоторые мелодии, дополняя зрительные образы, способны открыть зрителю истинный смысл сцены. Как бы меняется ракурс» (цит. по: [6, 68-69]). Последовательное, всегда закономерное использование конкретных композиций в художественных и документальных фильмах, появление которых могут разделять десятки лет, позволяет говорить о режиссерском метавысказывании. Например, включение лейтмотива рейнских вод из форшпиля к «Золоту Рейна» Р. Вагнера в экспрессионистскую ленту «Носферату: призрак ночи» («Nosferatu: Phantom der Nacht»)

---

<sup>1</sup> Например, Херцог ведет разговор с приговоренными к смертной казни («В бездну: Повесть о смерти, повесть о жизни» — «Into the Abyss: A Tale of Death, a Tale of Life»), 2011) и показывает жизнь наемных семей в Японии («ООО “Семейный роман”» — «Family Romance, LLC», 2019).

<sup>2</sup> Подразумевается кинематограф времен Веймарской республики (1919 – 1933), занимавший одну из ведущих позиций в мировом кино с точки зрения художественной ценности лент и разнообразия режиссерских новаций. Выдающийся немецкий киновед Лотте Айснер несколько смещает хронологические рамки, относящиеся к рассматриваемому явлению: «Речь здесь идет об уже ставшем “классическим” периоде немого кино, который начался сразу после Первой мировой войны и закончился еще до наступления эры звукового кино, т. е. по сути до 1925/26 года» [1, 10].

В настоящее время словосочетание «золотой век» фактически приобрело статус термина в киноведческой литературе. Впрочем, историки кино зачастую придавали данному словосочетанию метафорический смысл. Например, таково использование выражения «золотой век немецкого немого кино» в известнейшей работе Жоржа Садуля; см.: [9, 402].

<sup>3</sup> «Музыка оказывает на меня очень сильное влияние, возможно, более сильное, чем любое другое искусство. Кому-то покажется странным, что кинорежиссера больше всего впечатляет музыка, но для меня это совершенно естественно. Я очень люблю старинную музыку — Монтеверди, Дезювальдо, Ролана де Лассю. И еще более раннюю — Иоганна Чиконию, Мартима Кодакса, Пьера Абеляра. Должен сказать, литература на меня повлияла в меньшей степени» (цит. по: [6, 79]).

1979 года, в документальные фильмы 1990-х годов и мокьюментари «О, Интернет! Грезы цифрового мира» (общепринятый перевод; в оригинале: «Lo and Behold: Reveries of the Connected World») 2016 года объединяет эти непохожие друг на друга ленты. Чем больше знакомишься с ними, тем ярче и четче проявляется окутывающая их общая сеть значений, связанная с диалектикой жизни и ее угасания (см. подробнее: [7]).

Одну из таких сетей образовала диалогия фильмов «Строшек» («Stroszek», 1977) и «Войцек» («Woyzeck», 1979)<sup>4</sup>. Диалогичность лент родилась естественным образом. Планируя снять «Войцека», Херцог избрал на роль главного героя непрофессионального актера Бруно Шлейнштайна (Bruno Schleinstein), одного из тех своеобразных «персонажей», кто не вписывается в повседневность и социальный уклад. Большую часть жизни Бруно провел в закрытых лечебницах.

Играя в фильмах Херцога каждый раз в той или иной мере самого себя, он стал звездой кинопроектов режиссера. Однако во время работы над «Войцеком» Херцог понял, что все-таки ошибся с выбором актера в силу некоторых черт характера Бруно, и переменял свое решение. На роль Войцека вместо Бруно он пригласил знаменитого Клауса Кински (Klaus Kinski) — эксцентрика и главного провокатора всей херцоговской съемочной площадки. Любя и ненавидя Кински одинаково искренне, режиссер называл его «мой лучший враг»<sup>5</sup>. Чтобы не обижать Бруно, вместо «Войцека» ему было предложено сняться в фильме с созвучным названием «Строшек» (см.: [6, 82]). Обе ленты синтезировали вышеперечисленные особенности творческого видения Херцога с его мультикультурным интересом к маргиналам, традиции и классической музыке.

В «Строшке» и «Войцеке» Херцог претворил черты *каммершпиле* — одного из жанров, принадлежащих золотому веку немецкого кино и порожденных театральной камерной буржуазной драмой. В созданном режиссером Максом Рейнхардтом «интимном», камерном театре публика могла «во всей полноте воспринять психологическое значение улыбки, нерешительного, внезапно прерванного движения или красноречивого молчания» [1, 91]. Первым кинематографическим образцом *каммершпиле* принято считать «Осколки» («Scherben», 1921) Лупу Пика (Lupu Pick). Для фильмов этого жанра была характерна сосредоточенность на жизни маленького человека в условиях городской повседневности, упрощающий принцип единства времени, места и действия, нередко трагический финал и усиленная психологизация образов в противовес отстраненной от окружающей реальности, гипертрофированной эмоции экспрессионистских лент (см. [1, 91-92]).

Стоит отметить, что в годы появления «Строшека» и «Войцека» в немецком кино отмечался рост мелодраматической продукции. Объяснить ее сходство с «каммершпиле» можно скорее в связи с общекультурной ситуацией, чем с конкретными режиссерскими намерениями. Возникнув в Германии, буржуазная мелодрама спустя время расцвела здесь же, но теперь в русле общемировой моды на мелодраматическое кино, берущей начало отнюдь не в Германии, а в Америке. Так, в 1977 году США выпустили мини-сериал «Холокост» («Holocaust»), представляющий болезненные страницы немецкой истории в виде семейной драмы для широкой аудитории. Сериал набрал популярность, но режиссерская интеллектуальная элита не смогла смириться с поверхностным американским подходом к столь непростой теме. «Янки колонизировали наше подсознательное» (цит. по: [11, 30-31], перевод наш), — сказал известный немецкий режиссер и писатель Александр Клюге. В качестве реакции появился ряд фильмов, показывающих национальную историю «изнутри».

«Строшек» и «Войцек» возникли вне этого контекста — реакционизм Херцогу не свойствен. По-своему преломив традицию *каммершпиле*, Херцог создал ленты, онтологически отличные от прообразов 1920-х годов, но «помнящие» о них. Херцог не

<sup>4</sup> Киноленты задумывались фактически одновременно, но в итоге «Строшек» был закончен раньше.

<sup>5</sup> Таково название одноименного фильма Херцога, посвященного Клаусу Кински («Mein liebster Feind — Klaus Kinski», 1999).

Невидимова М. А. От камершпиле к экзистенциальной трагедии:  
роль музыки в «Строшке» и «Войцке» Вернера Херцога

воссоздает каркас условностей, на котором держались образцы камершпиле Веймарской республики, но, сохраняя вышеперечисленные типизированные черты жанра, наполняет их смыслом, оправдывающим происходящее на экране. В результате осуществляется метаморфоза мелкобуржуазной бытовой драмы в экзистенциальную трагедию. Особенную роль в названном превращении играет музыка, с помощью которой Херцог придает смысловую глубину жанру камершпиле, психологизирует его. Используя в обеих работах одни и те же музыкальные композиции, Херцог окончательно спаял эту пару лент, что позволяет рассматривать ее как режиссерскую дилогию.

### «Строшек» («Stroszek», 1977): «И не слушайте Песню Жизни»<sup>6</sup>

Выйдя из тюрьмы, уличный музыкант Бруно Строшек возвращается домой, где проживает с проституткой Эвой, соседом — сумасшедшим стариком Шайтцем — и попугаем Бео. Строшек не совсем здоров ментально и плохо социализирован: он, как и играющий его актер Бруно Шлейштайн, провел в лечебницах большую часть жизни. Сутенеры унижают Эву и добиваются до Строшека, разрывают его аккордеон и избивают героя, заставив его взобраться на любимый рояль. Компания решает уехать за лучшей жизнью в Америку, однако за исключением вида за окном в их жизнях ничего не меняется. Эва сбегает с дальнобойщиками в Техас, Шайтца забирают в тюрьму за воровство, а Строшек совершает самоубийство.

Исходя уже из самого сюжета, можно сделать вывод, что черты жанра камершпиле в «Строшке» сохранены: это и сосредоточенность на повседневности, и трагический финал жизни «маленького человека», и принцип единства времени, места и действия<sup>7</sup>. Но существует и менее очевидная связь «Строшека» с жанром камершпиле — способ психологизации действия, апеллирующий, прежде всего, к индивидуальному восприятию зрителя.

Необходимость психологизации уходит корнями к первым образцам камершпиле. Сценарист упомянутых «Осколков» Лупу Пика, Карл Майер (Carl Mayer), почти отказался от промежуточных титров в немом фильме. Он хотел «дать возможность избранному зрителю, способному воспринимать душевные волнения персонажей, самому угадать в увиденном, что происходит в их душе или даже в подсознании» [1, 92]. Чтобы создать необходимую атмосферу в кадре, режиссеры 1920-х годов также активно использовали различные способы освещения. Поскольку во второй половине XX века технические возможности кино существенно возросли, игра с освещением и отказ от титров уже не могли быть эффективными в качестве инструментов психологизации. Тем не менее, Херцог идет именно по этому пути, но применяет иные средства, в том числе — «освещая» души героев при помощи музыки. В частности, особую семантическую функцию выполняют тембры благодаря заложенным в них смысловым коннотациям.

Центральной композицией в «Строшке» является вторая часть Сонаты Бетховена № 26 (op. 81a) Es-dur. Andante Сонаты, носящее подзаголовок «Разлука» (на двух языках, немецком и французском: «Abwesenheit»; «L'Absence»<sup>8</sup>), заключает в себе риторическую музыкальную фигуру, так называемую «интонацию вопроса», пришедшую из оперы XVIII века в музыку композиторов-романтиков (см.: [3, 33-34]). Л. В. Кириллина отмечает: «Бетховенская соната <...> не изображает некие ситуации и картины, а передает возникающие в связи с ними чувства, которые зачастую весьма тонки, сложны и неоднозначны. Поэтому ее программа носит не изобразительный, а психологический

<sup>6</sup> Цит. по: [6, 358-359].

<sup>7</sup> Смена немецких видов на американские, хотя и может создать впечатление нарушения принципа единства места, весьма условна и не меняет сути происходящего.

<sup>8</sup> Кириллина пишет: «За двумя вариантами названия <...> следуют два варианта обозначения темпа и характера — традиционный итальянский (“Andante espressivo”) и немецкий (“In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck”, то есть “В движении шага, но очень выразительно”). Такая “многоэтажность” ремарок опять-таки станет характерной для поздних произведений <...>» [3, 33].

характер» [3, 28]<sup>9</sup>. Этот психологизм усиливается хрупким, хрустальным тембром челесты, в котором звучит соната в фильме Херцога.

Для понимания значения этой музыки в ленте Херцога необходимо подробнее рассмотреть особенности мировосприятия ее главного героя. Отвергаемый социумом, молчаливый и странный по повадкам Строшек — как ни парадоксально, человек с чрезвычайно ясным сознанием, развитой эмпатией и чувством собственного достоинства. С самого начала фильма он произносит редкие фразы почти притчевого содержания, говоря о себе в третьем лице и словно предчувствуя собственную смерть. «Его сметут прочь, таков печальный конец. Все движется по кругу», — внезапно отвечает Строшек на предостережение тюремщика от злоупотребления алкоголем за пределами тюрьмы. «Что будет, когда Бруно умрет?» — вопрошает он, сидя за роялем. Строшек остро чувствует боль Эвы и заботится о ней, когда ту избивают сутенеры, так же остро он чувствует и личную боль. Не в состоянии выразить ее словами и эмоциями, он, тем не менее, почти до самого конца не отдает ее на откуп внутренним терзаниям, а делает попытки подойти к ней рационально. Униженный сутенерами, за психологической помощью он идет к врачу (правда, не произнося на приеме ни слова). Чувствуя нелюбовь Эвы, он пытается говорить с ней, держа в руках самодельный каркас, представляющий, по его же словам, «схему, которая отражает состояние Бруно».

Единственное утешение для Бруно — его музыкальные инструменты. В тесной комнате его квартиры помещаются расстроенный черный рояль, который Строшек называет своим лучшим другом, и челеста. Будучи уличным музыкантом, Бруно зарабатывает игрой на аккордеоне, детском ксилофоне и барабане. Эти инструменты и есть настоящий голос Бруно, нестабильный, хрупкий и уязвимый. Они «договаривают» за него то, что сам он сказать не может, выражают невыразимое. Пока Строшек находится на родине, в Германии, у него, несмотря на все трудности, есть право собственного голоса, обусловленное в том числе силой принадлежности к месту. Поэтому музыкальный «голос» Строшека Херцог национализирует. На улицах герой распевает немецкие народные песни; влюбленный в Эву, он наигрывает начало дуэта Дон Жуана и Церлины из оперы «Дон Жуан» Моцарта («Ручку, Церлина, дай мне»), а переживая о пропаже возлюбленной, слушает фрагменты бетховенской Сонаты для фортепиано № 14 (ор. 27 № 2), которые на расстроенном рояле исполняет старик Шайтц. В этой сцене вслед за первыми тактами первой части сонаты Строшек, окутанный дымом сигареты, не демонстрирует своего волнения и тихо задается вопросом: «Куда могла деться Эва?» Пассионарные пассажи главной партии третьей части, возникающие буквально встык с приведенной репликой, выдают внутреннее смятение Строшека.

Переехав в Америку, Строшек лишается всех инструментов, а вместе с ними — и своего голоса. В «американской» части фильма звучат лишь популярные песни того времени. Но и здесь Херцог подчеркивает хрупкость героя и по-особому решает переломную сцену фильма. Сборный дом Строшека продают за неуплату налогов и увозят на глазах героя под песню «Silver Bell» («Серебряный колокольчик», 1910) — один из ранних хитов американской музыки, исполненный дуэтом известных в Соединенных Штатах певцов начала XX века Ады Джонс (Ada Jones) и Билли Мюррея (Billy Murray). В то время как Джонс поет лирическую серенаду от лица индийской служанки, Мюррей распевает расхожую фразу «No place like home» («Нет места лучше дома»), что звучит особенно издевательски в ситуации Строшека, покинувшего родину и наблюдающего, как исчезает его единственное пристанище на чужбине. Инструментальное решение песни связано с изображением звона колокольчика — таким образом, снова возникает

<sup>9</sup> Исследователь указывает: «...в бетховенской трактовке данного мотива <...> присутствует нечто родственное романтическому томлению (Sehnsucht). Это явствует, в частности, из гармонии, которая придает вопросу не только серьезный, но и страдальческий тон» [3, 34]. Уменьшенный септаккорд и нонаккорд создают специфическую ауру звучания, «программируя» слушателя на особый эмоциональный отклик; в фильме Херцога бетховенская музыка, возможно, призвана вызвать сопереживание герою.

«челестовый» по окраске тембр. Семантика этого тембра в данном случае диалектически противоположна той, что возникала в «немецкой» части фильма, где она выражала имманентную суть сознания героя и, кроме того, исполнялась им самим.

Неожиданно появляется и музыкальная характеристика Эвы, сбежавшей от унижительной для нее работы в Америку, но столкнувшейся в новой стране с аналогичной ситуацией. Смятение Эвы перед разбитыми мечтами вслед за смятением Строшека отражается в напоминающем челесту тембре заводной шкатулки из супермаркета.

В данном контексте особенно поражает, если не удручает, тот факт, что Бруно Шлейнштайн играет в фильме практически самого себя. Квартира, в которой происходили съемки, пивная, в которую захаживал Бруно, песни, которые он пел на улице, инструменты — все это являлось частью повседневной жизни Шлейнштайна. «Его герой очень похож на него, поэтому некоторые сцены мне до сих пор тяжело смотреть, — признается Херцог. — Особенно эпизод, когда два сутенера избивают Эву Маттес<sup>10</sup> и швыряют Бруно на рояль, — потому что так ведь, наверное, с ним обращались все его детство. <...> “Я буду стойким солдатом, мне прежде и сильнее доставалось”, — сказал он перед съемками этой сцены» (цит. по: [6, 82]).

В «Строшке» Херцог превращается в романтического художника, пристально, но под принципиально другим углом смотрящего на типичную для эпохи романтизма тему взаимоотношений человека и природы. Всё еще относясь к человеку как к части природы, режиссер разuverяется в ее рациональности и доступности для понимания (см.: [12, 170]). Наоборот, Херцог утверждает: «Мать Природа не зовет вас, не говорит с вами <...>. И не слушайте Песню Жизни» (цит. по: [6, 358-359])<sup>11</sup>.

Финал фильма разворачивается в зале с игровыми автоматами, внутри которых живые курицы, утка и заяц проделывают примитивные трюки за вознаграждение кормом. Первая курица остервенело танцует кантри-шаффл под тембр ксилофона в коробке с названием «Пляшущий петух» («Dancing Chicken»), а вторая — так же остервенело играет на игрушечной челесте, расположенной внутри автомата в той же диспозиции, в какой этот инструмент стоял в берлинской квартире Строшека<sup>12</sup>. Понаблюдав за животными, Строшек, держа в руках украденного из супермаркета цыпленка, садится на фуникулер, на сидении которого виднеется надпись «Is this really me?» («Это действительно я?»). Запуская движение механизма по кругу, Бруно совершает самоубийство. Приехавший полицейский, пытаясь затормозить ход фуникулера, произносит: «Мы не можем остановить этого пляшущего петуха». отождествляя образ Строшека с образом пляшущей в неволе птицы, Херцог демонстрирует свой взгляд на неумолимую и грубую силу природы. «Посмотрите в глаза курице, и вы увидите настоящую тупость. Тупость безграничную, жестокую тупость. Курицы — самые ужасные, кошмарные твари на земле, каннибалы» (цит. по: [6, 59]), — комментирует соответствующий эпизод фильма Вернер Херцог. Природа для Строшека — это, прежде всего, не извергающая его природа социального устройства, а его внутренняя природа, не позволяющая существовать ему нормально при ясности сознания. Несвобода и попытки Строшека вырваться из нее подчеркиваются на протяжении всего фильма. Сквозь узкий дверной проем зритель наблюдает за фортепианной игрой Строшека в его комнате. Ракурс многих сцен выстроен таким образом, что мы видим Строшека выходящим и входящим за тюремные решетки, за стеклянные двери берлинской пивной и американских придорожных кафе. Попугай по кличке Бео, почти как и его хозяин, живет в клетке, но по приезде в Америку птицу конфискуют, оставляя Строшеку, который лишился «своей» ограниченной известными

<sup>10</sup> У актрисы то же самое имя, что и у ее экранной героини, — Эва.

<sup>11</sup> Данная цитата, приводимая Полом Крониным, представляет собой часть так называемой Миннесотской декларации, — документа, созданного Херцогом в 1999 году и посвященного правде и факту в документальном кино.

<sup>12</sup> Цвета автоматов и предметов, в них расположенных, повторяют специфичную красно-синюю цветовую гамму дома Строшека.

ему рамками несвободы, — безграничную несвободу на чужбине. «Он должен спать в своей комнате, как в клетке», — говорит о себе Строщек Эве, когда она отказывается ночевать с ним.

«Мотив вопроса» из бетховенского *Andante*, звучащий в тембре челесты, — это словно бы воззвание «*De profundis*», музыкальная характеристика Строщека, спрашивающего до самого конца («Это действительно я?»)<sup>13</sup>, разлученного с домом, с любимой птицей и с собой, но все еще свободного в своих мыслях и в своих решениях. Музыка *Andante* парит над панорамой Нью-Йорка, который и для Строщека, и для Эвы был символом свободы, в тот момент, когда каждый из приехавшей в Америку компании еще полон надежд на встречу с обновленным собой, на обретение новой культурной идентичности, нового «я» в новой стране и новых условиях жизни.

Таким образом, центральная композиция, открывая «американский» период жизни Строщека, дробит действие фильма на две части, ярче проявляя выраженную в ленте романтическую оппозицию «родина — чужбина». Обозначенное разделение вводится нарочито явно, симметрично «разрезая» ленту, угрожая ее драматургической цельности. Однако поскольку с развитием дальнейших событий меняется лишь антураж действия, но не его суть, проведенная режиссером граница «виртуальна» и, в сущности, не нарушает слитности картины.

Объединению обеих частей способствует и музыкальное сопровождение. Бетховенское *Andante*, ознаменовавшее «американскую» часть жизни Строщека, продолжает ряд других сочинений композитора, появившихся в предыдущей, «немецкой» части. Это и упомянутые выше фрагменты из Сонаты № 14 (op. 27 № 2), и *Arioso dolente* из финала Сонаты № 31 (op. 110). Последняя музыка звучит дважды — и тоже в тембре челесты, сопровождая кадры городских ландшафтов, в которых Строщек свободно перемещается, работает, совершает покупки и живет полной — насколько это возможно в его случае — жизнью. Тембр челесты становится лейттембром Строщека уже в начале фильма, когда звучит *Arioso dolente* и герой трубит в сигнальный рог, произнося: «Сегодня Бруно выходит на свободу». Вслед за этим сквозь воду в стеклянной вазе Строщек рассматривает мокрые улицы Берлина<sup>14</sup>. Второй раз *Arioso dolente* появляется во время прогулки Строщека по улицам города. Вспоминая о том, что лента Херцога имитирует, а не воссоздает жанр камершпиле, важно сказать и о самой музыке *Arioso dolente*, имитирующей стилистику оперного ариозо XVIII века с характерными для него нисходящими ходами и «стонущими» задержаниями, выражающими скорбь и печаль. По замечанию Кириллиной, широкий диапазон темы, неподвластный вокальному голосу, указывает на ее инструментальную природу [3, 281].

### Войцек («Woyzeck», 1979):

**«Хорошее убийство, настоящее убийство, прекрасное убийство.**

**Лучше и требовать нельзя. Давно уже у нас ничего такого не было»<sup>15</sup>**

Фильм по драме Георга Бюхнера Херцог снял в 1979 году. Практически не отступая от первоисточника, режиссер отказался лишь от нескольких незначительных реплик и второстепенных персонажей. Рядовой солдат Войцек беден и вынужден участвовать в безумных опытах Доктора, чтобы обеспечить свою возлюбленную Марию и их внебрачного сына. В рамках очередного эксперимента Войцек в течение длительного

<sup>13</sup> Как известно, в финале последнего струнного квартета Бетховена «мотив вопроса», несколько видоизмененный по интонационной структуре, будет подтекстован рукой композитора: «*Muss es sein?*» — «Должно ли это быть?» О внемузыкальном значении данного мотива и возможных причинах его появления в рукописи квартета см.: [3, 480-481, 484-485].

<sup>14</sup> В первом камершпиле «Осколки» хрупкость человеческой жизни подчеркивалась через изображение разбитого стекла, возникающее не единожды на протяжении ленты. Возможно, «стеклянные» тембры «Строщека» и структура одного из первых кадров — своеобразный диалог Херцога с традицией.

<sup>15</sup> Цитата из фильма, передающая закадровым голосом одну из реплик судьи в пьесе Бюхнера (неоконченный вариант заключительной сцены в зале суда). См.: [2, 214].

Невидимова М. А. От камершпиле к экзистенциальной трагедии:  
роль музыки в «Строшке» и «Войцке» Вернера Херцога

времени питается одним лишь горохом. Сознание героя искажено: он слышит голоса, звучащие из-под Земли и внутри него, предчувствует смерть. Измена Марии становится спусковым крючком для Войцка, с его больным рассудком, и он убивает возлюбленную.

Драма Бюхнера для Херцога имеет особое значение. «Для меня всегда была важна немецкая культура, но снять “Войцка” означало приблизиться к одному из величайших ее достижений» (цит. по: [6, 201]), — признается режиссер. Пьесу «Войцек», написанную в 1837 году, можно было бы считать в каком-то смысле предтечей экспрессионистских драм. Исследователь Юлия Красовицкая отмечает: «...действующие в “Войцке” герои уже не были продуктами среды, но являлись будто взрывающимися изнутри силовыми центрами. Все это наполняло пьесу особой экспрессией» [5, 42].

К съемкам «Войцка» Херцог приступил сразу же после окончания работы над фильмом «Носферату: призрак ночи» (см.: [6, 201]). Последняя лента отчасти является «панегириком» киношедевр 1920-х годов, «вампирической» ленте «Носферату. Симфония ужаса» («Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens», 1922) Ф. В. Мурнау, поскольку воплощает характерные черты немецких фильмов экспрессионистской направленности (см. подробнее: [7, 169-170]). И названные обстоятельства съемок, и жанровые особенности «Войцка» располагали к тому, чтобы реализовать еще один проект в духе экспрессионистских лент. Тем не менее, в «Войцке» режиссера интересует не столько искаженный разум героя, сколько причины этого искажения, бытие, определяющее сознание. Херцог подробно снимает улицы, горожан, жизнь ярмарок и кабаков — буржуазный «ландшафт», на фоне которого разыгрывается трагедия, и на который режиссер смотрит сквозь объектив статичной камеры, что придает происходящему несколько архаичную театральность<sup>16</sup>.

С одной стороны, мещанская трагедия «Войцек», вписанная в городской ландшафт, снятая в театрализованной стилистике, онтологически близка к кинообразцам жанра камершпиле — тем более, что возникли они из соответствующих театральных постановок (см.: [1, 91-92]). С другой стороны, в «Войцке» Херцог снова обращается к классической музыке и при помощи нее придает новые смыслы чертам жанра камершпиле.

Как и в «Строшке», замещающим «голосом» героя, особенности сознания которого не позволяют ему выражаться ясно, становится музыка второй части Сонаты Бетховена № 26 (op. 81a) Es-dur. В контексте фильма «Войцек» Andante сохраняет коннотации, с которыми появлялось в первой ленте диалогии. Стеклоанный тембр челюсти, избранный Херцогом, словно бы символизирует пограничное, хрупкое состояние психики Войцка и его слабость перед внешним враждебным миром; «интонация вопроса» в музыке отражает «вопрошающее» состояние Войцка, все время прислушивающегося к воображаемым голосам. Наконец, само включение музыки Бетховена в саундтрек связано с репликацией немецкого культурного кода на нескольких уровнях: драмы Бюхнера, жанра камершпиле и режиссуры Херцога. «Экранизация пьесы Георга Бюхнера установила для меня прямую связь с лучшим, что есть в моей родной культуре, потому что “Носферату” — это все же связь преимущественно с миром кинематографическим» (цит. по: [6, 92]), — признается режиссер.

Тем не менее, корреспондируя с образами героев, музыка Andante в обоих фильмах диалогии сопровождает, в первую очередь, не столько их появление, сколько демонстрацию городских ландшафтов. Панорамные виды Нью-Йорка (в «Строшке») и Тельча<sup>17</sup> (в «Войцке») словно излучают благополучие и контрастируют драме персонажей, одновременно подчеркивая ее. Широко раскинувшийся Нью-Йорк, ставший символом свободы для многих мигрантов, противопоставлен чувствам Строшка, ощущающего себя чужим и несвободным; невинную лужайку, на которой происходит

<sup>16</sup> Кроме того, режиссер сохранил и последовательность сцен, принятую в большинстве театральных постановок. См.: [6, 92].

<sup>17</sup> Херцог проводил съемки в этом небольшом чешском городке.

описание трупа убитой Войцеком Марии, за мгновение до этого покидают веселые дети, движимые любопытством взглянуть на покойницу. Наконец, открывающие «Войцека» кадры залитых солнцем черепичных крыш и маленького городка не имеют никакого отношения к тяжелой жизни героя, ступающей тьме его больного разума. В последнем случае камера «охватывает» городские виды не только под названную музыку *Andante* Сонаты № 26, но и под *Allegro dolente* финала Сонаты № 31, ранее также звучавшего в «Строшеке». Снова обратившись к тембру челесты, Херцог, кроме того, удивительным образом монтирует фрагменты обоих сочинений, как бы превращая их в одну, ниоткуда начавшуюся и не завершившуюся, «растворившуюся» в действии пьесу. Так, открывая фильм, каденция *Allegro dolente* как будто продолжает уже начатую в «Строшеке» музыкальную тему (а вместе с ней и человеческую историю), затем почти «бесшовно» состыковывается с фрагментом из музыки *Andante*, который, не завершившись, упирается в волюнчный рев следующей сцены.

Сместив акцент с «экспрессионистского» сумасшествия Войцека на причины его возникновения, Херцог по-особенному решает кульминационную сцену убийства. В ней звучит музыка чешского композитора конца XIX – начала XX века Рудольфа Обручи (Rudolf Obruča, 1874 – 1941), писавшего в основном военные, песенные и танцевальные сочинения с ярко выраженным национальным колоритом. Приведя Марию к пруду, Войцек расправляется с женщиной, нанося ей множественные ножевые удары. Но режиссерский взгляд отстранен от сути этой ужасающей сцены: убийство происходит под примитивную навязчивую мелодию, изложенную в ионийском ладу на фоне бурдонного «волюнчного» баса в тембре народной скрипки. Более того, Херцог снимает крупные планы искаженного лица Войцека и кричащее лицо Марии в технике рапида — ускоренной съемки (см.: [8])<sup>18</sup>, переводя «трагическое» в «гротесковое». В следующих за убийством кадрах театрального отчаяния и раскаяния Войцека Херцог доводит гротеск до авторской иронии. Продолжая использовать технику ускоренной съемки, режиссер обращается к музыке Адажио из концерта для гобоя и струнных Алессандро Марчелло. Возвышенность названной композиции вкупе с гиперболизированностью терзаний Войцека создает в настоящем контексте парадоксально комический эффект. Отстраняясь от происходящего, Херцог решает и финал фильма: лежащий на лужайке труп Марии следователи описывают под светлое пасторальное *Adagio* гитарного Концерта ре мажор Антонио Вивальди — причем эта сцена также выполнена с применением ускоренной съемки. Лента Херцога вообще словно бы пронизана брехтовским остраннением — «*Verfremdung*» (см.: [10]): помимо эффекта замедленных движений, режиссер использует прием взгляда в камеру в сценах, связанных с физическими унижениями Войцека.

Композиция Обручи появляется и в самом начале фильма, в сцене прохождения Войцеком военной службы. Во время отжиманий нога Майора постоянно пинает изможденного солдата, и тот падает лицом на брусчатку<sup>19</sup>. Таким образом, Херцог проводит смысловые параллели между унижениями, претерпеваемыми Войцеком в жизни, — и совершенным им убийством с помощью диковато звучащей музыки, повторение которой образует композиционную арку. С одной стороны, режиссер тем самым устанавливает причинно-следственные связи между беспощадной средой, где пребывает Войцек, и жестокостью его собственного поступка. С другой — объединяет героя с окружающим миром и жестокой природой, управляющей сознанием человека.

<sup>18</sup> Данная техника предполагает съемку с частотой от 32 до 200 кадров в секунду и порождает при проекции фильма с нормативной частотой смены кадров эффект замедленного движения.

<sup>19</sup> Херцог пишет об этой сцене: «Вспомните, как он смотрит в камеру сразу после заглавных титров. У него как будто что-то не так с лицом. Одна сторона лица Кински на самом деле опухла, и вот отчего. Когда он отжимается во время титров, майор пинает его в спину. “Он неправильно делает, он должен не притворяться, а пнуть по-настоящему”, — сказал Клаус» (Цит. по: [6, 92]).

### Заключение: «Образцы нормальности»<sup>20</sup>

Воплощая типичные для жанра камершпиле черты, Херцог, тем не менее, не пытается всерьез воскресить его, а диалог с немецкой традицией немого кино для режиссера не становится самоцелью. С одной стороны, в снятых Херцогом фильмах жанр камершпиле возникает как составляющая немецкого культурного кода, воплощенного также и на уровне избранного режиссером музыкального сопровождения, и на уровне литературного источника. С другой стороны, черты жанра камершпиле в фильмах Херцога образуют невидимую основу, простота которой позволяет режиссеру возводить на ней более сложные смысловые конструкции и превращать истории уровня буржуазных драм в экзистенциальные трагедии. Внешние сходства обеих лент и то, каким образом Херцог углубляет характеристики их главных персонажей посредством музыки, — не единственное, что обуславливает объединение фильмов в диологию. В большей степени на это объединение влияют, как ни странно, противоположные способы существования героев в художественном мире. Если «звучанию» мысли Строшка препятствуют металлические нарушения при кристально ясном сознании, то редкие и безумные реплики Войцка порождены изначально помутненным рассудком героя. Единство противоположностей Строшка и Войцка отражают и антонимичные финалы обеих лент. Переломной точкой, пределом, по достижении которого герои перестают терпеть несправедливость внешнего, чуждого мира, становится измена женщин, и что характерно, женщин с «библейскими» именами «Ева» и «Мария», роли которых исполнила одна актриса — Эва Маттес (Eva Mattes). При тождественных обстоятельствах «слова» Строшек ищет выход в самоубийстве, а Войцек — в убийстве другого человека.

Помимо того, что бетховенские *Andante* и *Arioso dolente* в избранном Херцогом тембре челюсты становятся своего рода музыкальными характеристиками хрупких миров и «вопрошающих» состояний героев, разлученных со своим домом (Строшек) и со своим сознанием (Войцек), появление сочинений Бетховена в начале обоих фильмов и последующее их «вытеснение» композициями другого рода задает определенный вектор драматургии лент. Ее можно назвать «опрокинутой» (см. об этом явлении: [4]<sup>21</sup>). В «Строшке» бетховенские темы, а также классические и фольклорные композиции немецкого происхождения в «берлинской» части ленты сменяются популярными американскими песнями — в «нью-йоркской». Тем не менее, этот выбор не столько является географически обусловленным, как может показаться на первый взгляд, сколько «от противного» оказывается связанным с композициями первой части. Музыкальная шкатулка, мелодии игровых автоматов с заточенными в них животными, песня «Silver Bell», окрашенные «челестовым» тембром, — продукты американского капитализма, подделки жизни, в том числе и того материального, тактильного, наполненного старыми вещами и музыкальными инструментами существования, которое влачил и оставил Строшек в Европе вместе со своей самоидентификацией, принадлежностью к месту и, как следствие, относительной свободой. Сходным образом происходит в «Войцке». «Смонтированные» фрагменты *Arioso dolente* и *Andante*, звучащие в начале ленты в качестве характеристики Войцка, продолжает череда медленных частей из сочинений других композиторов. Подобная музыка возникает в ситуациях, в которых ее появление не слишком предсказуемо. Скорбное *Adagio* Марчелло «озвучивает» момент жестокого и

---

<sup>20</sup> Херцог так говорил о себе: «Я образец нормальности. По сравнению со мной все вокруг чудачки. То же можно сказать об Агирре и Фини Штраубингер, о Строшке, о Каспаре Хаузере. О Вальтере Штайнере, о Хиасе из “Стеклянного сердца”, Войцке, Фицкарральдо, аборигенах из “Где грезят зеленые муравьи” и людях из “Фата-морганы”, которых мы встретили в пустыне. И даже о такие персонах, как Райнхольд Месснер, Жан-Бедель Бокасса, Носферату и Кински» (цит. по: [6, 91-92]).

<sup>21</sup> В. В. Коршунов применяет данный термин в отношении фильма «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, подразумевая ситуацию, в которой характеристика одних и тех же персонажей в первой и второй сериях фильма оказывается прямо противоположной, в том числе и потому, что первая и вторая серии создавались отчасти как панегирик и обличение сталинской власти соответственно.

полного визуальной экспрессии убийства Войцеком Марии; светлое, пасторальное Adagio из гитарного концерта Вивальди — момент описания трупа. Таким образом, постепенная метаморфоза, которую проходит сознание Войцека, отражена музыкально.

Бетховенские композиции, непосредственно указывающие на хрупкий мир героев в самом начале фильмов, исчезают впоследствии и подменяются другими фрагментами музыки в медленном темпе, которые, появляясь будто не к месту, метафоризируют происходящее, словно бы «помещая его в кавычки». И если вектор смысловой драматургии «Строшека» направлен от подлинного к поддельному, то в случае с «Войцеком» — скорее от реального к ирреальному. Путь подобной онтологической трансформации от одной грани бытия к другой осуществляется в том числе и с помощью музыки.

## Литература

1. *Айснер Л.* Демонический экран / Пер. с нем. К. Тимофеевой. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. *Бюхнер Г.* Войцек / пер. Е. Михелевич // Георг Бюхнер: Пьесы. Проза. Письма / пер. с нем. под ред. А. Карельского; статья и комментарии А. Карельского. М.: Искусство, 1972. С. 185-214.
3. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том II / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Гос. ин-т искусствознания. М.: Московская консерватория, 2009. 590 с.
4. *Коришунов В. В.* «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна. Фильм с «прокинутой» жанровой структурой // Международный журнал исследовательской культуры. Рубрика: Фильм как кино-текст. 2012, № 2 (7). С. 108-111.
5. *Красовицкая Ю. В.* «Der Neue Mensch» в немецкой экспрессионистской драме / Юлия Владимировна Красовицкая: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 — литература народов стран зарубежья (немецкая литература) / Место защиты: ГЛОУ ВО города Москвы («Московский городской педагогический университет»). М., 2017. 201 с.
6. *Кронин П.* Знакомьтесь — Вернер Херцог / пер. с англ. Е. Микериной. Москва: Rosebud Publishing, 2010. 376 с.
7. *Невидимова М. А.* Музыка Рихарда Вагнера в фильмах Вернера Херцога: к проблеме диалога с культурным наследием прошлого // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 158-199.
8. *Нисский А. В.* Ускоренная киносъемка // Фотокинетехника: Энциклопедия / Гл. ред. Е. А. Иофис; предисл. В. Ю. Торчкова. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 343.
9. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино: в 6 томах. Том 4. Полутом первый. Послевоенные годы в странах Европы. 1919–1929 / общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича; Перевод с франц. [Е. М. Шишмаревой (главы XXXIX – XLI), А. И. Смелянского (глава XLII) Ю. Л. Шера (главы XLIII – XLVIII)]. М.: Искусство, 1982. 527 с.
10. *Тульчинский Г. Л.* Остраннение // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна; Междунар. каф. ЮНЕСКО по философии и этике СПб Науч. центра РАН. СПб.: Алетейя, 2003. С. 285-286. (Тела мысли).
11. *Flinn C.* The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style. Berkeley and Los Angeles; California: University of California Press, Ltd., 2004. 323 p.
12. *Johnson L. R.* Forgotten Dreams. Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog, Man and Chicken in Stroszek. Rochester, New York: Camden House, 2016. 298 p. (Screen Cultures: German Film and the Visual).