



## ИСТОРИИ

**«Будущее правды» — книга Вернера Херцога, одного из лучших рассказчиков в истории кино. О том, как меняется истина в эпоху ИИ и фейков Фрагмент, в котором режиссер вспоминает свои самые блестящие киноуловки**

За свою многолетнюю карьеру немецкий режиссер Вернер Херцог рассказал десятки удивительных историй, погружая зрителя в полувывмышленные миры и заставляя его поверить, что происходящее на экране совершенно правдиво. Кажется, доверять поиск ответов на абстрактные и риторические вопросы об истине и ее трансформациях в современном мире можно именно такому автору.

В своей новой книге «Будущее правды», вышедшей на русском языке в издательстве Individuum, режиссер фильмов «Фицкарральдо» и «Агирре, гневбожий» рассуждает о том, как выдуманные истории порой сливаются с тем, что мы называем реальностью.

**Глава «Экстатическая правда»** — в ней режиссер вспоминает, как ему самому с помощью инструментов кино удавалось превращать вымысел в «факты».

---

В моей работе один вопрос всегда был самым главным — вопрос о правде. Я решительно выступал против приравнивания фактов и правды и поэтому горячо спорил с представителями так называемого *cinema vérité*<sup>(1)</sup>, которые пытаются подменить понятие правды, *vérité*, ссылкой на факты. Эта школа документального кино — устаревшая форма кинематографа, лишенная каких-либо прозрений. Я считаю *cinema vérité* бухгалтерской правдой. В конечном счете эта школа была ответом на хаотичную реальность 1960-х, особенно на войну во Вьетнаме, но такой образ мышления и тип кино живучи до сих пор.

В отличие от сторонников *cinema vérité* я всегда стоял на том, что лишь с помощью стилизации, изобретения, поэзии и фантазии можно затронуть более глубокий слой правды — тот уровень, где встречается далекий отзвук

неведомой силы, способной озарить наш внутренний мир. Чтобы описать это явление, я использую понятие «экстатическая правда». Это чувство, которое описывается греческим словом *ekstasis*, «выход из себя» — такой опыт встречается у мистиков позднего Средневековья.

Но не у них одних — мы вновь и вновь наталкиваемся на схожие поиски в литературе и изобразительном искусстве. Вот три моих главных свидетеля — во-первых, писатель Андре Жид, сказавший: «Я изменяю факты так, что они становятся больше похожи на правду, чем сама реальность». Второй свидетель — Шекспир, писавший: «*The most truthful poetry is the most feigning*», то есть «Самая правдивая поэзия — самый большой вымысел».

Но самый убедительный свидетель, которого я могу призвать, — это Микеланджело и его скульптура «Пьета», сделанная для римского Собора Святого Петра в 1499 году. Эта «Пьета» — самая прекрасная из всех в истории искусства. Однако Микеланджело сильно вмешался в факты жизни. Он хотел изобразить жизнь духа, а не действительность в чистом виде. Я сразу же вспоминаю и Каспара Давида Фридриха, который в своих картинах «Странник над морем тумана» и «Монах у моря» вовсе не стремился к реалистическому изображению пейзажа, а хотел запечатлеть ландшафты души.

У Микеланджело тело Иисуса не вполне пропорционально, но это скорее для того, чтобы сбалансировать перспективу для зрителя. Что делает его скульптуру радикальной, так это то, что он представляет

Иисуса в виде тридцатитрехлетнего мужчины, но его мать, Марию, — с лицом пятнадцатилетней девушки. Я задаюсь вопросом: хотел ли Микеланджело нас надурить, состряпать утку, врал ли напропалую? Естественно, нет. Он хотел показать суть обеих фигур — Иисуса, только снятого с креста, и его мать, святую деву. У такого изображения есть богатая предшествующая традиция. Например, еще Бернар Клервоский<sup>(2)</sup>, живший с 1090 по 1153 год и вдохновивший Второй крестовый поход, хотя он был скорее мистиком, в одной из молитв обращается к Марии так: «О Дева-Мать, дочь своего же Сына!»

Чтобы прояснить понятие поиска экстатической правды, я хотел бы привести еще несколько примеров из своих фильмов.

В фильме «Маленький Дитер должен летать», сокращенная версия которого называется «Побег из Лаоса» (1997), Дитер Денглер, главный герой, проводит нас через сцены своей жизни и, казалось бы, невероятного побега из Лаоса во время войны во Вьетнаме. Он, единственный американский пленник Патет Лао<sup>(3)</sup> и Вьетконга<sup>(4)</sup>, которому удалось бежать, был родом из маленькой деревушки в Шварцвальде и после войны рос в неопишуемой нищете. В поисках еды мать заводила его в разбомбленные дома, где вместе с ним обдирали обои со стен. Затем она кипятила их, потому что клей, оставшийся на них, содержал питательные вещества.

Маленький Дитер испытал озарение, когда увидел из чердачного окна пикирующий бомбардировщик союзников, летящий прямо на него. Кабина была открыта, пилот поднял очки, и на долю секунды Дитер поймал взгляд летчика, когда тот пронесся мимо. Это его не испугало. Он смотрел в глаза почти всемогущему существу.

Он тоже решил стать таким — он хотел летать, быть пилотом. Он смог стать летчиком, только эмигрировав в США в очень юном возрасте. Дитер служил пилотом военно-морского флота, и, хотя он недавно видел войну и не хотел попасть на нее снова, его призвали в армию и отправили во Вьетнам. Уже через сорок минут после первого вылета его сбили над границей с Лаосом. Пережитое им в плену и его бегство через джунгли не поддаются пересказу.

Первая сцена в моем фильме показывает Дитера Денглера в округе Марин, к северу от Сан-Франциско, куда он переехал после своего спасения. Его машина останавливается, он выходит и захлопывает дверь. Но затем открывает и захлопывает ее снова. Он обходит машину, открывает и закрывает дверь со стороны пассажира. Затем он несколько раз подряд открывает и закрывает переднюю дверь своего дома. Это может показаться странным, говорит он, обращаясь к камере, но в плену в джунглях, сидя в наручниках и деревянных колодках, будто в Средние века, он снова и снова размышлял о свободе. Возможность самому открывать

и закрывать двери для него — самое глубокое внутреннее переживание свободы. Эту сцену в самом начале фильма я придумал с его согласия.

Поводом для этого послужила моя первая встреча с ним, когда я заметил в прихожей его дома около дюжины небольших по формату картин, написанных маслом. Я спросил Денглера, почему на всех них изображены полуоткрытые двери. Он удивился, ведь раньше этого не замечал. Зачем же он купил их? Он объяснил это тем, что неподалеку жил художник, который и продал ему картины, причем по очень выгодной цене — Дитер взял все их сразу всего по десять долларов за штуку. Однако потом он заговорил о тюрьме и свободе и о том, как это невероятно — иметь возможность самому открыть дверь, а мы все этого не осознаем. Я решил снять этот разговор, но в инсценированном виде. К тому же в начале фильма важно вывести на сцену главного героя так, чтобы сразу же расположить к нему зрителя. Многим фильмам не удается добиться этого даже спустя час экранного времени.

Следует упомянуть еще о двух моих вмешательствах в чисто фактический материал кинокартины. Мой вышеупомянутый коллега Херб Голдер нашел впечатляющие архивные кадры из разбомбленной Германии, которые использованы в фильме. Но еще

он привез из Национального архива в Вашингтоне один фрагмент, который привлек его внимание, когда он просматривал материалы, касающиеся непосредственно послевоенной Германии. Он сказал, что я, скорее всего, не смогу его использовать, но он обязательно должен мне его показать. В этой хронике изображена мясная лавка, которая только что открылась. Вероятно, съемки сделаны в 1946 году, а в витрине лежит одна-единственная сосиска — первая, которую голодающие люди увидели за долгое время. Кинокамера установлена внутри магазина, за витриной; снаружи проходят истощенные, разочарованные люди, и нет ни одного, кто не остановился бы, чтобы поглазеть на колбасу. Но ни у кого нет денег, чтобы ее купить, и все голодными проходят мимо. Прежде я не видел ничего подобного. Я показал эти кадры Денглеру, и он согласился с моим желанием приписать ему это воспоминание в закадровом тексте. Теперь в фильме говорится: «Дитер помнит, как впервые увидел колбасу в мясной лавке...» В результате эта хроника внезапно становится личным переживанием маленького Дитера — чем-то гораздо бóльшим, чем просто дополнительная информация.

В конце фильма мы видим Дитера Денглера в окружении тысяч припаркованных и законсервированных военных самолетов. Это база ВВС Девис-Монтен в Тусоне, штат Аризона. В фильме Денглер рассказывает, что после спасения и возвращения на авианосец его по-прежнему

мучили чудовищные кошмары, поэтому он часто пробирался в рубку своего самолета, чтобы подремать там с парой подушек. Только в кабине он чувствовал себя в безопасности. Он также рассказал мне о самом райском месте для летчиков — базе Девис-Монтен в Тусоне, где самолетов неисчислимое множество, столько, что кажется, что вся земля заполнена ими от края до края. Здесь их в самом деле тысячи и тысячи — многие из них находятся там только для техосмотра и еще будут летать, другие отправятся на металлолом. Я сказал, что мы должны снять его там, даже если у него нет никакой реальной жизненной связи с этой базой. То, что мы видим в конце фильма, — чистая инсценировка. И все эти самолеты — это уже не физические самолеты, а неизгладимая память в его душе.

Кроме того, я также использовал титры, чтобы создать или, скорее, подчеркнуть атмосферу в образах фильма, которая иначе была бы едва заметна. В конце вы видите Денглера, снятого с вертолета, который поднимается все выше и выше. Он становится точкой, движущейся на фоне невероятного количества припаркованных самолетов.

На этот кадр накладывается текст: «И так маленький Дитер получил все. Целая планета, покрытая самолетами от края до края, — на фоне ужасной ночи». Во всех фильмах возникает один и тот же важный вопрос: с чем отпустить зрителей из кинотеатра. Открываются двери, а на улице светло — машины, магазины, весь этот шум... Что зрители уносят с собой? Что может задержаться



в их памяти надолго? Это вопрос, похожий на предыдущий, — как с самого начала фильма завоевать внимание публики.

Иногда я мухлевал и с текстами. «Уроки темноты» (1992) — мой фильм о конце света, о Кувейте после первой ирано-иракской войны. Отступающие войска Саддама Хусейна подожгли все нефтяные скважины Кувейта. В часовом фильме, который я там снимал, нет ни одного кадра, где все еще можно узнать нашу планету. Черная земля, черное, освещенное мерцающими огнями небо. То, что мы видим, может быть только научной фантастикой — словно бы все это снято на другой планете. Это было не просто преступление против природы, это выглядело чем-то бóльшим — преступлением против самого мироздания. Об этом говорится в закадровом тексте. Но еще до того, как мы увидим первое изображение, появляется титр: «Смерть звездной Вселенной будет подобна ее сотворению, так же грандиозна и величественна». Автором цитаты назван французский математик и философ Блез Паскаль.

Но принадлежит она не ему, а мне. (Да и сам Паскаль не смог бы выразиться красивее.) Имя французского мыслителя придает цитате особую серьезность. Зрители вместе с ним входят в фильм на очень большой высоте, и я забочусь о том, чтобы выдержать эту планку до самого конца. Когда он вышел на экраны, я объявил прессе, что сам выдумал эту цитату.

Так же было и с эпиграфом моего фильма «Паломничество» (2001) о паломниках, которые на коленях, порой за сотни километров, приходят в базилику Богоматери Гваделупской на окраине Мехико. Армия верующих и страждущих проходит перед камерой — это целый океан страдания и восторга. Титры гласят: «Только паломники не сбиваются с пути в тяготах своего земного путешествия, даже если наша Земля заледенеет или будет выжжена дотла. Их ведут одни и те же молитвы, одни и те же страдания, один и тот же пыл, одна и та же боль». Автор этой цитаты — будто бы Фома Кемпийский, позднесредневековый мистик, автор знаменитого «Подражания Христу»<sup>(5)</sup>. Но и этот текст тоже выдумал я. В писаниях Фомы Кемпийского ничего подобного не говорится. Однако эти слова помогают сделать понятным и узнаваемым то, что иначе было бы скрыто.

Недавно в Германии показали документальный фильм о проститутках, которые живут в караванах на окраинах маленьких городков. В ряде эпизодов снялись актрисы, делавшие вид, будто они на самом деле так живут. Их прямая речь была постановочной. Фильм вызвал большой скандал, и некоторые критики заявили, что я делаю то же самое. Нет, это не так. Проблема с фильмом о проститутках в том, что ни в нем самом, ни в закадровом тексте или титрах не было указано, что это инсценировка. Принципиальная разница в том, что я говорю о своих экстатических выдумках открыто, или из самого

произведения со всей очевидностью следует, что оно не могло быть снято на другой планете, а только здесь, на Земле. Такое объяснение обычно кроется в самом фильме и его легко заметить.

В моем фильме «Пещера забытых снов» (2010) о палеолитической пещере Шове на юге Франции и невероятных наскальных рисунках, которые были недавно там обнаружены, есть приложение, своего рода постскриптум. Всего в двадцати километрах от пещеры находится одна из крупнейших во Франции атомных электростанций на реке Рона. Когда я закончил съемки в пещере и все оборудование было упаковано, на обратном пути я заехал на огромный туристический курорт: вода, охлаждающая реактор, отводится со станции и создает подходящую среду обитания для нескольких сотен крокодилов. Зайдя на территорию этого курорта, я обнаружил небольшой аквариум с двумя совсем молодыми крокодилами-альбиносами. Я тут же снова вытащил камеру и стал снимать, не зная, как свяжу это с тем, что увидел в пещере Шове. Но результат оказался, возможно, самым возмутительным и удивительным из всего, что мне когда-либо удавалось достичь. В этом эпизоде я устанавливаю вольную связь со всем фильмом, который рассказывает о многообразии возможных взглядов на мир.

Я задаюсь вопросом, как крокодилы отнеслись бы к пещерной живописи, если бы им удалось убежать с

курорта.

Реальность превзошла мои предположения. Шесть крокодилов сбежали оттуда через год, и пять из них были позже обнаружены с вертолета на сжатом кукурузном поле. Однако шестой исчез без следа. Может статься, он заполз в пещеру Шове? Зрители, видевшие фильм, никогда не забудут этот постскрипtum, ведь он выражает нечто вроде коллективной готовности перенестись прямо в царство поэзии и абсурда, а также дарит чистую радость повествования.



В 2004 году мой друг Зак Пенн, работающий сценаристом в крупных голливудских проектах, снял фильм «Инцидент в Лох-Нессе» — своего рода мокьюментари, в котором все целиком и полностью выдумано, с такими преувеличениями, что зритель может догадаться об этом уже в первые несколько минут. Мы играем главные роли: я — режиссера, он — продюсера, который пытается

сделать фильм как можно более кричащим и вульгарным, нанимает порноактрису в качестве ассистента для записи подводных сигналов и криптозоолога, у которого не все в порядке с головой. Между нами постоянно случаются стычки — все это, разумеется, строго по его сценарию, вплоть до сцены, где я хочу покинуть съемочную площадку. Он, продюсер, слишком часто мне врал. «Разве вы сами не говорили когда-то, что кино — это ложь», — пытается оправдаться он, а я отвечаю: «То, что вы делаете, — это ложь. То, что делаю я, — нечто другое, это связано с правдой. Правда в фильме начинается с меня.

Если вы не видите разницы, вам лучше сменить работу и пойти в официанты». Некоторые зрители вплоть до самого финала думали, что это документальный фильм, и Заку Пенну пришлось выдержать бурю оскорблений, в то время как меня пытались защитить. Такое мне нечасто приходилось переживать.

Несмотря на все преувеличения, на которые приходится идти в поисках истины, важен и другой факт — его часто упускают из вида или вовсе не признают. В действительно хороших фильмах иногда присутствует вторая, параллельная история, не вплетенная в сам фильм, — она возникает только в сознании зрителя. Проще всего объяснить это на примере романтических комедий, где двое молодых влюбленных сталкиваются со множеством препятствий и в конце концов расстаются. В этот момент мы мысленно отвлекаемся от экрана и бросаемся

додумывать сюжет: как влюбленные могли бы снова воссоединиться, что должно произойти? Мы продолжаем придумывать фильм. А потом он снова настигает нас, и мы следуем за его течением. Моменты преувеличения, выхода за свои пределы дают нам шанс создать второй фильм внутри самих себя. Вот с этого-то в действительности и начинается кино.

---

### **(1) Cinema vérité**

Экспериментальное направление в документальном кино 1950-60-х годов, разработанное Эдгаром Мореном и Жаном Рушем и вдохновленное «Киноправдой» Дзиги Вертова – попыткой создать журнал новостей для киноэкрана. Согласно Энциклопедическому словарю 1987 года, cinema vérité — «это метод съемок документальных и художественно-документальных фильмов, основанный на развернутых интервью и наблюдении за реальными или искусственно провоцируемыми ситуациями».

[Вернуться к тексту](#)

### **(2) Бернар Клервоский**

Французский средневековый богослов, мистик, вдохновитель Крестовых походов. Почитается Католической церковью как святой.

[Вернуться к тексту](#)

### **(3) Патет Лао**

Общее название социалистических военно-политических сил в Лаосе в 1950-70-е годы. В 1975 году силы Патет Лао совершили вооруженный переворот, взяли власть в свои руки и ликвидировали лаосскую монархию.

[Вернуться к тексту](#)

#### **(4) Вьетконг**

Национальный фронт освобождения Южного Вьетнама. Социалистическая военно-политическая организация, основанная в 1959 году и действовавшая в Южном Вьетнаме в 1960-1977 годах. Была одной из воюющих сторон во Вьетнамской войне.

[Вернуться к тексту](#)

#### **(5) Примечание**

Трактат Фомы Кемпийского называется «О подражании Христу». Датой создания считается 1427 год. Это одна из самых широко распространенных после Библии христианских книг.

[Вернуться к тексту](#)

---