

OKSANA A. SHTAYNUral Federal University,
51, pr. Lenina, Yekaterinburg 620002, Russia**ResearcherID: KQV-1280-2024****ORCID: 0009-0004-1701-3147****e-mail: shtaynshtayn@gmail.com***For citation*

Shtayn, O.A. (2025). The metaphysics of fog in Werner Herzog's films. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (1), 111–171. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.1-111-171>, <https://elibrary.ru/UAQDOK>

The metaphysics of fog in Werner Herzog's films*

Abstract. Fog as a symbol, unambiguous in the visual arts (closedness, obscurity), acquires ambiguity in the screen arts. On the example of his most publicly discussed feature films and prose, this article explores how Werner Herzog uses fog to represent the ambivalence of social processes. It functions as both physical space and its metaphysical concealment, symbolizing characters' searches for meaning. Fog allows to clarify the concepts of honor and dignity, highlighting the boundaries between appearance and reality, the physical and metaphysical, and the mundane and otherworldly. Herzog depicts the crisis of human exceptionalism, where contingency becomes fundamental to existence and knowledge; cinema transforms into a tool for recognizing events that shape our lives and challenge our morality.

Employing ecological and actor-network theories, the analysis reveals fog as a topos of intrapersonal catastrophe, a way of experiencing the natural within oneself—a form of self-communication extending to nature's subjectivity. Herzog's characters (Hiroo Onoda, Aguirre, Fitzcarraldo, Forester Hias), hearing the call of their call of existence as nature's call,

* Translated by Alexander V. Markov.

respond to it and irrevocably lose their notions of honor. Another symbolic meaning of fog in Herzog's films is aggression and transgression. Topological reflection—viewing characters' psyches as maps of their journeys and fog as their accessible psychological state—connects Herzog's diverse uses of this powerful imagery.

Keywords: Werner Herzog, sound in cinema, utopia, violence, unity of nature, optical media, camera effects, autocommunication, screen medium

УДК 791.43

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.1-111-171

EDN: UAQDOK

Статья получена 08.01.2024, отредактирована 13.01.2025, принята 28.03.2025

ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА ШТАЙН

Уральский федеральный университет
620002, Екатеринбург, пр. Ленина, 51

ResearcherID: KQV-1280-2024

ORCID: 0009-0004-1701-3147

e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Для цитирования

Штайн О.А. Метафизика тумана в художественных фильмах Вернера Херцога // Наука телевидения. 2025. 21 (1). С. 111–171. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.1-111-171. EDN: UAQDOK

Метафизика тумана в художественных фильмах Вернера Херцога

Аннотация. Туман как символ, однозначный в изобразительных искусствах (закрытость, неясность), приобретает неоднозначность в искусствах экранных. В статье на примере наиболее публично обсуждаемых художественных фильмов Вернера Херцога показано, что он осмысляет через этот образ амбивалентность социальных процессов. Туман выступает физическим пространством и его метафизическим сокрытием, символизируя поиск и обретение смысла героями произведений.

Туман позволяет уточнить понятия чести и достоинства человека, проводя границу между видимостью и сущностью, физикой и метафизикой, потусторонним и здешним миром. Херцог показывает кризис человеческой исключительности, контингентность события становится фундаментальным свойством бытия и познания; кинематограф превращается в механизм признания событий, формирующих человека и ставящих мораль под вопрос.

Методологической основой статьи стали современные построения экологических теорий и акторно-сетевой теории. Туман у Херцога — топос внутриличностной катастрофы, способ проживания природного в себе, автокоммуникация, распространенная и на природу с ее формами субъектности. Кинематографические и литературные герои Херцога — Хироо Онода, Агирре, Фицкарральдо, Лесник — слышат зов бытия как зов природы, возвращаются в ее лоно и необратимо утрачивают представления о чести. В фильмах Херцога туман как явление природы становится метафорой агрессивности и трансгрессии. Связать различные семантические решения Херцога, связанные с туманом, позволяет метод топологической рефлексии, рассматривающий психическую жизнь героев как карту их маршрутов, а топос тумана как единственный доступный познанию их актуальный психологический статус.

Ключевые слова: Вернер Херцог, звук в кино, утопия, насилие, единство природы, оптические медиа, эффекты камеры, автокоммуникация, экранный медиум

INTRODUCTION

Fog is our best friend. (Herzog, 2023, p. 96)

The night is over, and the swarms of fish know nothing. (Herzog, 2023, p. 161)

Fog in Herzog's cinematography is not only a boundary, a negative limit; it is an accessory to events and crimes within the juxtaposition of the real and the imaginary, a dark tunnel, a channel, a gloomy medium that unleashes evil supernatural powers and aggressive inner forces into the social field. Therefore, in Herzog's world, not only psychological but also social reflection is impossible without

the symbol of fog. Such is, for example, suspicion: Woyzeck, in the movie of the same title, is suspected of murder, he in turn suspects Marie of unfaithfulness; and Fitzcarraldo, also from the movie of the same name, is suspected of fraud, and he suspects the local population of devouring the people on the ship.

The routes of the characters in Herzog's films and novels are tangled, they are a wandering, a pursuit, an imbalance between the intended and the completed. The contours of the desired route become indistinguishable in the fog. At the moment of turning around, reflection, mirroring, the hero performs autocommunication as the acquisition of their own biography. The consideration of the natural phenomenon as an active agent has been made feasible in contemporary ecological theory. Therefore, the method of studying Herzog's films should not be reduced to mere interpretation of screen images but should also include the study of agency (the ability of natural and other elements to act within the world of values of culture) and topological reflection, which only connects the world of values with the world of experience in the hero's encounter with nature and the natural within themselves.

It should be noted that Herzog's numerous documentary films, which often come under the scrutiny of researchers, have been left out of the scope of this article, since Herzog's double life as a documentary and fiction filmmaker is equally unique. These films are characterized both by rich references to the preceding cinematic tradition and by an extensive use of personal gesture, including the director's own appearance in the frame. The point is that the motifs in these films are not so much cross-cutting as intertwined. Time in Herzog's documentaries, in my judgment, is not so much dramatically linear as meditative and cyclical, although these films also reveal progressive phenomena and the general dynamics of linear progress. Werner Herzog is by no means a conservative thinker, but to achieve the effect of documentary he uses a particular cyclization and interweaving of motifs, where the image of fog can be accompanied by the image of air and flight, or the image of fright.

Undoubtedly, the analysis of these intertwined motifs could also be productive for the interpretation of Herzog's artistic achievements, but it requires special methods, including statistical ones—in fact, statistical motif analysis. Studies devoted both to an exhaustive description of the function of fog in Herzog's documentary films and to the analysis of some of his documentaries in the spirit of close reading are possible—but this is a matter for the future. This article proposes a different way—from the overall meaning of each feature film to the fog as a central medium that forces a different reading of the actualization of this overall meaning on the narrative, compositional and speech levels of the film narration. For this reason, well-known films already discussed theoretically, starting with

Deleuze and his programmatic principles, which can be extended to Herzog's other films, are chosen for the study.

The relevance lies in the idea that the principles of screen statement construction can make the non-human an initial ethical principle. Herzog's depiction of fog is anthropomorphic. It is an excitement and premonition of historical events, tragedies or personal changes in the lives of characters. For Herzog, fog serves as an ethical representation, the topos of lost honor, which ties the personal changes in the characters' lives to the overall knowable plan of intersubjective destiny.

Now, in the era of studying ecological network interactions, a visual reading of what is happening by means of unilinear semiotic encoding and decoding is not enough. The visual in mainstream contemporary social and humanitarian theories obtains its own ontological status, energy, and action, making the fog an *actor* within a *network* of heroes' stories within the world of Werner Herzog's films and novels. Fog becomes a full-fledged participant of events, a realization of interpersonal communication and autocommunication as a human immersion in nature.

The aspect considered in the article is the irreducibility of the image of fog in Werner Herzog's works to individual meanings or associations. Although the interpretation of these meanings can be fruitful, fog acts neither as a narrative moment, nor as a meaningful image but as a topological mechanism that deforms topoi, including the topoi of power and passion. Fog produces a conversion of topologies by changing not the landscape but the hero's relation to the topoi of their own biography. This aspect subordinates the target and the scope of my research, which allows us to analyze what the viewer of Herzog's films or the reader of his works reads intuitively.

The target of the article is the image of fog in the works of Werner Herzog. **The scope** of the article is the function of fog as a topos of natural and social relations in Herzog's works. The problematics of the target lies in the fact that topos itself is not functional; it becomes functional only in the media environment, the milieu of messages that produce an attitude towards these statements. By creating the persistent motif of fog, Herzog enhancing the mediality of his world, allowed it to manifest itself, and to manifest in such a way that no social interaction observed on the screen can be left out of it.

The aim of my research is to establish how fog becomes an assemblage of relations between different actors and things, thanks to which a new vision of the human being occurs in Herzog's films. **The hypothesis** of the study is that fog creates a special kind of person who is simultaneously eliminated from network interactions, including the exploration of nature but is involved both as an observer and as a transgressive character. Fog allows Herzog's character to transform the topos of experience into topos of cognition and of rewriting their

biography. Through it, the characters construct their personality not as a subject of experience but as a subject of constant critical cognition of their boundaries, including those undiscoverable by direct life experience.

As for **the novelty**, the research proves for the first time that fog in the works of Werner Herzog turns from an artistic technique into an ontologically independent state, an ethical representation of social conflicts that can damage human nature and nature itself. The analysis of Herzog's main films shows that fog becomes the portal of connection between the physical and social worlds. It is no longer a symbol of the hidden or obscure but a principle that dilutes the social in the natural and displays the ethical limits of social action.

For the first time, we show that the image of fog in Herzog's oeuvre cannot be reduced to specific symbolic meanings. On the contrary, fog must be seen as a medium, as an environment, in the sense of media theory, as a certain mechanism with hidden workings but generating messages. The very ability of the fog to conceal boundaries and to border things itself endows the fog with a special efficacy and agency. Fog shows how the boundaries—between the living and the dead, between power and its absence—are marked out, and thus proves to be a variable in defining the structures of power in Herzog's films. At the end of the day, fog turns out to be some correspondence to cinema as medium, to the media nature of filmic narrative: it frames reality, asserts power over it but also blurs the boundaries between things by presenting them and showing how much power things have over our imagination. Herzog uses the fog not only to give a new coloring to his films but to build a special construction of a film within a film, as theater within theater, seemingly imperceptible at first glance but all the more effective both for the fates of individual characters and for the overall concept of the film.

Werner Herzog uses the image of fog not as yet another screen image but as a principle that changes the topological parameters of the frame. Not only the fog alters the relations of people on the screen—the very status of reality itself becomes different. The real world turns out to be a force field of relations, and within it, fog as a medium accelerates both the transmission of messages and the formation of the characters' identity, as well as the viewers' collective identity. Herzog turns fog not just into a dark medium of uncertainty, like the blurring of boundaries between the dream and reality but into an intensified darkness dissolving the line between the worlds, real and possible from our point of view but equally real for the characters, for whom the otherworld is no less real than the world of everyday life. Fog establishes this system of equalizing the statuses of the worlds within the hero's self-determination topology, urging the hero in Herzog's world to act.

MATERIALS AND METHODS

The novelty of the approach is in correlating the world of Herzog's feature films with the metamorphoses of contemporary media, thereby establishing for the first time how the realm of uncertainty and fog constructs the identities of Herzog's characters as significant to contemporary social debates. **The methodology** of the study therefore includes both conventional methods of cinematic research, such as formal frame analysis, analyzing plot development, and delineating techniques and means of expression, as well as advances in contemporary media theory and philosophy of art. The main idea remains the postmodernist idea of rhizomatic indeterminacy, which has been given new life in contemporary alternative or dark ontologies, where the medium of existence is seen as the main source of singular identity, as opposed to typical identifications.

Literature, like cinematography, turns to the image of fog as a *dark medium* (I will explain the term below) that exhausts the ethical constants of human life. The pioneer here was, of course, the greatest Spanish philosopher and writer of the twentieth century, Miguel de Unamuno y Hugo. In his *nivola* (anti-novel) *Mist* (*Niebla*, 1914), he applied the unreliable narrator tactic not only to the mechanism of assessing the veracity of events but also to the possibility of events. This *nivola* has an alternative ending; its hero changes not only the rules of his life but also the rules of the novel's construction. In this way, fog becomes an immanent god that determines the fate of man in a situation of existential uncertainty. Independent of Unamuno, Paul Florensky saw the fog in the same way. In 1923, speaking about the religious experience of death and salvation as a certainty, in comparison with which the very conditions of this certainty look like a fog, he wrote, "This fact opened suddenly, as a suddenly formidable abyss appears on the mountains in the breakthrough of the sea of fog" (Florensky, 1992, p. 212). Of course, Herzog went much further than Unamuno, because for him fog is not reduced to the immanence of action and self-determination but encompasses various worlds that provoke self-consciousness and self-determination. Metaphorically speaking, Unamuno's fog is as flat as a newspaper, while Herzog's fog is as multidimensional as a present-day blockbuster.

There is tragedy in the fog and a search for visual principles for the moral grounds of action, both visible and inaccessible to our gaze. It is both the courage to step into the unknown and the moral certainty of our decision. In the history of fiction, the image of mist is used more often "as gothic, malevolent forces, often that serve as cover for ghosts, monsters, or unknown miasmas" (Thacker, 2017, p. 92): James Herbert's *The Fog* (1975), Stephen King's *The Mist* (1980), M.P. Shiel's *The Purple Cloud* (1901), F. Hoyle's *The Black Cloud* (1957).

Researchers recognize the importance of the image of fog in Herzog but see it as either a transplantation and extension of pictorial techniques (Prager, 2007,

p. 85) or an amplification of the viewer's position (Corrigan, 2013, p. 15). Only Trigg's penetrating work found the key idea that the fog rises from the face, from the face of the mountains, from the face of the speaker, it is detached, it covers the face, at the same time requiring the gaze to be more active and to build direct, unmediated by habitual contours, relationships with things (Trigg, 2012). But what we see in fog is not just an expression or a technique but a process. Brandon West (West, 2023) aptly writes about this but sees fog as a mechanism of escape, evasion, unexpected turn, that is, as if fog displaces everything from the frame. We argue against this position and argue that fog as a dark medium is not reducible to such a positive action.

Fog is a new procedural means of expression, as an experience (example) of tension, silence, spatial meditation, and preparation for spiritual contemplation. Angela Harutyunyan wrote about this precisely and fascinatingly, seeing in Herzog's fog a doubling of the landscape and at the same time an escape from both the initial and the new landscape (Harutyunyan, 2021). Humanity had to grow up to fog as a seen state of intersubjective relations, just as the creators did. Oscar Wilde pointed out that "people did not notice fog until they were taught it by the poets and artists of the nineteenth century" (Sontag, 2022, p. 19). Following artists and poets, cinematography adopted the image of fog as a transmission of an ever-changing state of mind in which only the Other is found. At first, this Other was a poet or an artist, but later, in the time of ecological crisis, it becomes anyone, because everyone must be saved. In the twenty-first century, art has reoriented from aesthetic replenishment to ethical determination: "Having lost its confessional character, art becomes a means of salvation" (Sontag, 2022, p. 11). Art is now in need of new tools and gestures for the mission of human salvation in its intersubjective and natural extension.

The big city, with its curtain of noise and constant voices, suddenly condemned the film frame to silence. Silence and stillness became one of the most effective techniques for concentrating on the narrative as a thoughtful way for each viewer to find his or her own way. Characters have disappeared in screaming and agony: after two world wars, it became impossible to shout to the recipient. The artist began to try and use aesthetic, ethical, and emotional stillness as a technique. It worked. John Cage and Robert Rauschenberg, white noise and white canvases, the silence of white piano keys and the silence of milky fog. The fog is a new means of expression, a pause in action and event, doubling the very flow of intellectual experience. This is why a dual address to the content and the recipient is generated, in which recipients create their own transcription of the content, and the content demands a special transcription of the viewers' reception by screen means.

The research methods can be designated as the cinematographic mediality analysis and functional analysis of the main image of fog. These two methods are combined due to the use of general scientific methods of analysis and synthesis, analytical description, critical analysis by comparison and contrast. But both the method of media studies and the method of functional analysis can be defined as private-scientific, belonging respectively to media theory and film studies. In media theory, we rely primarily on the capacious work of Alexander V. Markov (Markov, 2022), which shows the movement of the theory from the study of the nature of the message to the recognition of the agency of the media environment. In film studies we are guided primarily by the philosophical theory of Gilles Deleuze (Deleuze, 2004), which explores the potential of the frame to change the familiar topology. Both theories converge in a new object-oriented ontology that establishes the boundaries of agency in a situation of multiple topologies, including implicit and dark topologies (Thacker, 2017). Undoubtedly, the same bowing is established by Susan Sontag's theory and methodology (Sontag, 2022), in which the recognition of an autonomous topology of art resists interpretation.

Fog is an expressive gesture through silence in the picture; it is confusion, stillness, preparation for the next act of the hero. "Silence is the artist's ultimate other-worldly gesture: by silence, he frees himself from servile bondage to the world, which appears as patron, client, consumer, antagonist, arbiter, and distorter of his work," Sontag says (Sontag, 2022, p. 11). In many ways, her resistance-to-interpretation methodology underpins my research methods.

Sontag compares contemporary art to an invisible theater. Fog is the backstage of an invisible theater that brings aggression and crime, panic and excitement onto the stage and then successfully hides it in the womb of the backstage. Fog in the frame can be perceived as an effect, a technique of concentration, a skill of attention that is instilled in the viewer by the director. For example, in Russian cinematography, Alexander Sokurov fostered and instilled this skill in the viewer, literally forcing them to stare at the snowy landscape on the screen for several minutes at a time. There is no action, there is only fog or snow, which depresses the hero and the viewer more and more. Defining yet another function of art, Sontag spoke of this education by silence: "Any environment that surrounds a person can become pedagogical in the frame of a movie camera" (Sontag, 2022, p. 19).

The history of art can be reduced to the discovery and description of a set of objects that people had not paid attention to before or had simply not seen. The cinematic eye of Vertov, Sokurov, Wenders, or Herzog would pick out objects from their surroundings and begin to look at them or admire them, forcing viewers to look at them in detail. By educating the recipients, by conducting, in Sontag's words, "pedagogical work," by shaping their horizon of vision, art itself developed

as a special object activity. Some objects were not perceived by the viewer outside the (cinematic) picture. For example, on a still-life painting, the spiraling lemon peel becomes a completed creation and a divine idea, although in everyday reality, it is thrown into a bucket.

The landscape in the frame does not require understanding, does not recognize significance, fears, or sympathies. It is like a lemon peel in a still life, self-sufficient and a conception in itself, requiring no verbal or visual augmentation. Fog as a landscape requires the skill of constructive oblivion from the viewer, making room for intelligent feeling: “An object worthy of contemplation essentially annihilates the perceiving subject” (Sontag, 2022, p. 23). It is a perfect fullness, without habituation or hermeneutics, it is a state that is capable of conveying sensation. The contemplation of the fog plunges the characters and the spectators into stillness, while “stillness points to its transcendence” (Sontag, 2022, p. 25), that is, to the metaphysics of the fog as the metaphysics of the frame, as if looking deeply into itself.

The screen medium finds new techniques faster than literature or representational painting, at least because the frame can be understood as a topos, a place, a placement of certain motifs within the frame of what is recognized as action. In Herzog’s cinema, the frame is not a mere topos but a way for the space or situation to map itself, to see the strange nature within the self. For Herzog, therefore, fog turns out to be a model for the auto-communication of nature and human.

The route map as a search for historical, social, and individual self-determination in Herzog’s cinematography consists of starting points (topoi), where τόπος is not only a place which the characters build on in their journey (the city for Woyzeck) or τόπος as utopia, to which they strive to come (to build a new state or theater). It is also τόπος in a renewed rhetorical sense, a condensation of visually presented matter that can be depicted and captured by the frame of a cinematic tape but not by words. Fog as a compacted topos is a passage to another state and dimension, a tunnel, a magical place.

Werner Herzog’s consideration of fog as a cinematic tool is based on Eugene Thacker’s notion of *magical place*, which connects new modern ecological ontologies and Deleuze-inspired topology. Thacker defined such a place as media, “a thick, viscous ether of unknown dimensions” (Thacker, 2017, p. 90). Alexander Markov (Markov, 2022, pp. 75–84) showed the rootedness of the concept of *dark medium*, key to Thacker’s constructions, as well as the topology of media relations developed by Thacker, in the classical tradition. Eugene Thacker’s definition, according to Markov’s findings, draws on Giambattista Vico’s theory of corporeal media, Wolfgang Ripple’s and Marshall McLuhan’s media theory through the concepts of epoch, class of messages, a set of interrelated practices and practices of writing. Markov’s approach allowed us to connect the theory of dark medium and

fog with the notion of syntagmaticity and paradigmaticity in relation to screen media and Herzog's use of it, which we draw on in the following study. For Herzog, fog appears to be an elusive part of syntagma and in doing so an initial way of showing that paradigmaticity exists not only in the text but in nature itself.

The magical place, be it a circle or a well, a misty jungle, a gloomy world at dusk, infects the natural world and the minds of the characters with confusion. In his *Excursus on Mists and Ooze*, Thacker speaks of a magic circle (sito), "the place where the hiddenness of the world presents itself in its paradoxical way (revealing itself—as hidden)" (Thacker, 2017, p. 90). It need not have special buildings or temples constructed for it. It can be a mine, a forest, a subway tunnel, a jungle, as in Onoda's case. It is an acceptance and understanding of "the anonymous, unhuman intrusion of the hidden world into the apparent world, the enigmatic manifesting of the world-without-us into the world-for-us" (Thacker, 2017, p. 91).

The methodology of dark medium and the theoretical method of topological reflection in the consideration of the subject and subjectivity is justified by the route map method applied in the study of children's mental life. "The child is incessantly talking about what he is doing or trying to do: surveying the worlds around him on dynamic routes and explaining them. Route maps are an essential part of mental activity" (Deleuze, 2010, p. 187).

The magical place, the jungle in the rainy season, the river in the morning mist, are dark media, intermediaries that release, according to Thacker, anthropomorphic beings: demons, ghosts, the dead. The magic site manifests the hidden world revealed in two forms: as mists and ooze. We are interested in mist, as it is what appears as "a dense fog, or surreal clouds in the overcast sky" (Thacker, 2017, p. 91). Mist is a medium sitting between the sky and any planet, "where gravity fields may attract cosmic dust into nebulae" (Thacker, 2017, p. 92), much like the Soviet *Andromeda Nebula*, a utopia, a dream by Ivan Efremov, screened in 1967 by Eugene Sherstobitov.

Through the application of the topographical method, fog is transformed from a metaphor of metaphysics when examining Herzog's achievements, as a topos of the social and as a tool for transforming the psychological map of the characters. Any map defines the boundaries of own/foreign, mastered/conquered. Any border is a surrender/assertion of positions, limits and boundaries, which Jean-Paul Sartre (Sartre, 2024, p. 67) associated with the situation that defines the framework of human existence through the manifestation of suffering, struggle, guilt, experience. In a nutshell, the border in Herzog's visualizations is everything that existential philosophy calls a border situation. Fog, darkness, dusk, shadow appear as conditions, but also as accomplices in the transition of the boundaries of the permissible.

FOG: FROM THE INVOCATION SYNTAGMATICS TO THE SCREEN PARADIGMATICS

Fog can be seen not only as a natural state of moisture accumulation, a creative state of expectation, anxiety and foreboding, a metaphor for social uncertainty and even a revolutionary situation but also as an image, a topos, a condensation of the psyche, a concentration of thoughts that will lead to a clear realization or a complete obscuration (Russian *tu-man* or, in the poetics of the Russian language, its perversion *mu-tan*, mutant, mutation, turbulence, confusion, turbidity).

Fog is an accumulation of water in the air, a cloud near the surface of the earth, a murky, hazy, skimming and blurring o-shape-boundaries, o-shape-drawings state of nature. Nature in Werner Herzog's films is existential. *Aguirre, the Wrath of God* (1972), *Fitzcarraldo* (1982), *Woyzeck* (1979), *Heart of Glass* (1976) metaphysically illustrate the border as a category extra-spatial and timeless, which removes social, psychological, political and historical conflicts in its womb and gives birth to new Urani and Gaiai. It is a situation of the inner dwelling of conflicts as the generation of the very foundations of conflict (Scott, 1982).

In the mist of the jungle or rivers, the human being is freed from conventions, norms, comprehending themselves as a new existentiality, claiming a new divinity. The preface of *Fitzcarraldo* begins with the image of fog, the universal noise, the whispering of the earth and the text: "Cayahuari Yacu, the jungle Indians, call this country 'the land where God did not finish Creation.' Only after man has disappeared, they believe, will He return to finish His work." The disappearance of people is not a metaphor; it is the only collective experience that is available to nature itself. In Les Blank's *Burden of Dreams*, the director says¹, "Taking a close look at what is around us, there is some sort of a harmony. It is the harmony of overwhelming and collective murder"*.

This literal disappearance in Herzog's screen world is realized as a political utopia. Aguirre and Fitzcarraldo dream of building a new society (state or theater), of becoming the steward of a new morality, discarding the axiology of the old one. Fitzcarraldo dreams of a world of music in which Caruso's voice will be like that of Eru the One:

There was Eru, the One, who in Arda is called Ilúvatar; and he made first the Ainur, the Holy Ones, that were the offspring of his thought.... And he spoke to them, propounding to them themes of music; and they sang before him, and he was glad. (Tolkien, 1992, p. 3)

¹ Werner Herzog Encyclopedia. URL: <https://arzamas.academy/mag/373-herzog> (14.01.2025).

It can be suggested that for Herzog, Wagner's world, with its idea of the Nibelung Ring as a mechanism for producing the time of salvation, and Tolkien's world are the keys to understanding the political dimension of musical polyphony. Music turns out to be a call, the voice of the only one that can be heard in the disappearance of previous moral boundaries in the jungle.

The music of the jungle is the music of the Ainur. Political utopia requires a mobilizing, summarizing voice of power; in jungle music, nature decides what sound comes next. Ilúvatar spoke to the Ainur to create the Great Music together, "and a sound arose of endless interchanging melodies woven in harmony that passed beyond hearing into the depths and into the heights" (Tolkien, 1992, p. 3). For a time, Fitzcarraldo declared himself Ilúvatar, wanting to bring music to the Ainur, setting patterns in the form of the inimitable Caruso, but the music of the jungle is a self-organizing "harmony of murders,"* verging on a ship going upriver. It is the transformation of all attempts to subdue nature into a simple and persistent movement within itself. The new Orpheus cannot subjugate nature but waits for it to be dismembered.



**Fig. 1. Orchestra on a ship. Still from *Fitzcarraldo* [2:33:07]. (1982).
Directed by Werner Herzog²**

The plot of river rafting in the jungle is known to the viewer from the movies: *White Water Summer* (1987), *The River Wild* (1994), but most often from Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*. We see, as it quoted before, "the harmony of collective murder"* (the famous Major's "I love the smell of napalm") and meet new idols (Colonel played by Marlon Brando). This is how the borderline situations of life/death, consciousness/madness are represented in states of danger unthinkable for an ordinary person, as an experience of defocusing, pure immersion of vision

² See the image source: <https://vk.cc/cKZ5oc> (15.10.2024).

in nature, “a thousand-yard stare” (a quasi-term meaning a sustained traumatic shock in the thick of combat operations, which overloads mental life and leads to defocusing of the gaze).

Blurred boundaries, with the semantic tone of indistinctness, are built into metaphorical chains: foggy distance—foggy look—foggy future; to fog (to cloud)—not to let us see clearly—to fog, to deceive—the state of obscurity, non-obviousness in the functional duality of concealment and discovery as the only “grammatical paradigm” of nature. These metaphorical chains in language are built by roots, and in screen art by a universal functional symbol, which turns out to be fog. It can be both a source of danger and a reliable shelter: the enemy can hide in the fog or one can hide from the enemy.

Fog acts at the plot and compositional level as a physical space, but also as a metaphysical concealment of it. It symbolizes a painful search (to wander in the fog) and finding (to emerge from the fog). Fog is the boundary between appearance and essence; between physics and metaphysics; between the otherworld and the real world. This boundary is mobile, incorporating syntagmatic and paradigmatic principles of the organization of screen narrative and thus qualifying Herzog’s cinematography.

Wandering in the fog is Woyzeck, who has returned to the crime scene to search for Marie’s murder weapon. He looks for the knife, but when he sees Marie’s head, he bitterly questions why she has not combed her hair. His mind goes blank. He dives in and out his unconsciousness. An example of the interreversibility of the otherworld and the mundane world in the life of the unconscious is the foretelling of Hias (*Heart of Glass*) about the future of the village. He looks into the fog, the fog covers the specifics and gives the cowherd the opportunity to look inside himself and to say aloud what he has seen.

It is worth drawing comparisons with the Romantics. The painting *Wanderer above the Sea of Fog* by the German Romantic painter Caspar David Friedrich is pointed to by film scholars, juxtaposing the fog with the image of poisonous digital technologies (Wansbrough, 2021, p. 179). An example of the continuity of the Romantic tradition is the fog in *Aguirre*, which is rightly compared by the scholars with the aesthetics of the sublime, mountain peaks, as a new attempt at eco-humanism, the juxtaposition of the human and the non-human (Gardner, 2022, pp. 45–56).

FOG AND ANGER:

MACHINES OF AN UNACCOMPLISHED INITIATION

In 2023, Herzog's debut novel *The Twilight World* (Herzog, 2023) was published in Russia. It tells the story of Hiroo Onoda, a Japanese soldier who continued to defend an island in the Philippines years after the end of World War II. In this novel, the German filmmaker is true to himself. "There is both a hallucinatory dimension in which the acting spirit rises to the limitlessness of nature, and a hypnotic dimension where the spirit moves in the direction of the limits that nature places in its way. ... It is a geometric plane, it now refers not to a mental but to an abstract blueprint" (Deleuze, 2010, p. 440).



Fig. 2. Cover of Herzog's novel *The Twilight World* (Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2023) and a photograph of Hiroo Onoda³

Before us unfolds the story of Japanese soldier Hiroo Onoda, true to orders and soldierly honor, who defended the island of Lubang in the Philippines for 29 years after the end of World War II. Major Taniguchi gave orders to hold the island until the Imperial Army returned with the only rule, "You are forbidden to die by your own hand" (Herzog, 2023, p. 33). And the soldier held the island, keeping the family 17th century samurai sword pure of honor. He fought a personal battle, remaining true to the principle, "Every human being on this island is my enemy" (Herzog, 2023, p. 34). He is ruthless as nature is ruthless, he maims as natural disasters maim.

³ See the image source: https://ru.wikipedia.org/wiki/Онода,_Хиро (15.10.2024).

Werner Herzog's new hero, Hiroo Onoda, is not like Aguirre or Fitzcarraldo, yet he also immerses himself in the jungle and becomes part of it: "they are better disguised; their hair is tangled; their clothing, equipment, and boots have all been smeared with clay for purposes of camouflage" (Herzog, 2023, p. 71). The jungle is the Body of the Earth in its archaic manifestation (Deleuze & Guattari, 2008, p. 251). The new archaic of the twentieth century, with its inherent Body of capital money or despotic regime (Deleuze & Guattari, 2008, p. 351), acts as the military regime machine. Gilles Deleuze and Félix Guattari (2008, p. 304) called the territorial machine the form of society's existence at a certain historical stage; it covers the social field with its signs. "At this point, the jungle falls steeply away. The Looc plain extends from here to the South coast. ... Haze" (Herzog, 2023, p. 70).

Onoda's time is the despotic machine time: the military regime dictates and makes the individual a soldier, marching and following orders. Onoda escapes from the despotic regime into the Earth's mode by turning into a plant, an ivy. Here, the screen paradigm becomes metaphysical. This allowed him to survive, as Robinson survived by heeding Friday's example in Michel Tournier's novel *Friday, or, The Other Island* (Tournier, 1992). A well-meaning Catholic trying to organize order encountered a young Araucanian, a plant man: "He had hidden his head under a helmet of leaves and flowers. With the juice of the genipap—the stems of which yield a dark dye when crushed—he had painted leaves and branches all over his body" (Tournier, 1992, p. 199).

Onoda becomes like a beast with a spotted hide. He studies mimicry in nature and mimics a thicket of intertwined decaying dark liana leaves. "Moths taking on the blotches of tree bark, fish whose coloration matches the pebbles on the riverbed, insects that resemble the green leaves of trees" is the nature surrounding Onoda (Herzog, 2023, p. 53). Lubang island is covered in fog, with ever-wet banana trees and coconut palms. Fog, frozen time, a blank screen of perception—all become a single frame within the novel. Fog, like the jungle, does not recognize time. "They [the jungle and time] are like two alienated siblings who will have nothing to do with each other, who communicate, if at all, only in the form of contempt" (Herzog, 2023, p. 53).

Herzog's heroes returned themselves to the Body of the Earth, rebirthing the archaic man within them. They created their own sacred time, becoming Nietzschean timeless and extra-spatial heroes. "All here are outside history, which in its taciturnity will not allow present. ... there is no indication of the time. It's as though it were forbidden" (Herzog, 2023, p. 95). Onoda kept track of time by feel. When he came out to the people, he found out that, after 29 years of personal time counting, he was wrong by a few days, got upset that Japan had lost its soul to consumerism, and realized that he had not taken into account all the factors of

nature in intersubjective interactions (as they are understood by modern ecological theories and actor-network theory). Time can be counted and calculated, but it cannot be evoked by any music; it itself dissolves into the paradigms of nature and makes life a syntagma of traumatic nostalgia.

Surrealistic pictures flicker, following the pattern of the speech (language) paradigm, in the blending of dream and reality, of terrible dream and terrible reality. "Is it possible that I am dreaming this war? Could it be that I'm wounded in some hospital and will finally come out of a coma years later, and someone will tell me it was all a dream?" (Herzog, 2023, p. 105). The overpowering damp fog that stops time and war has turned into a permanent condition of existence and interpersonal communication: Onoda could tell his team stories from his past life only during the heavy fog and the rainy season. Then the jungle was closed to humans, no one daring to enter it during the rainy season and dense fog. Then nature would reveal itself in its unreliability, competing with the transience of time.

In *Aguirre, the Wrath of God*, the mythological hero has to go down the river. From someone undergoing initiation, Aguirre turns into a carrier of violence, that is, a social-value hero of the late archaic. The virginal nature must be given in marriage to the hero, and if she resists, she must be taken by force. In *Fitzcarraldo*, the voyage is also sacredly endowed by the conquering voice of Caruso singing Verdi's opera. Caruso's voice is that of power. If the sacral is called the great, then, according to Deleuze, the Great is realized as a pure idea in the dual nature of landscapes and actions (Deleuze & Guattari, 2008, p. 255), that is, the first encounter with one's world of value, which usually evolves into adolescent or other uncritical violence.



Fig. 3. The great carrying of the boat overland to the singing of a duet with Caruso. Still from *Fitzcarraldo* [2:04:42]. (1982). Directed by Werner Herzog⁴

⁴ See the image source: <https://vk.cc/cKZ5oc> (15.10.2024).

In this philosophy of the mythological hero's age, the fog acts as a metaphor for waiting, a *zero degree social writing*. We see the fog on the morning of the day when the Indians under Fitzcarraldo's leadership start preparing the ship to be moved to the other side of the river. The Indians work ceaselessly, the construction is like the building of the Egyptian pyramids. "White Man," who, according to legend, is supposed to lead them out of their streak of misfortune, boldly directs them. The fog before blasting is reminiscent of the USSR's large-scale geopolitical constructions, but also of any ethnography of forced labor in general, including German memory—from Goethe's Faust's schemes to lay canals and drain the swamps (from which the fog rises) to the trenches concealing, just like the fog, the belligerents and the labor camps of the twentieth century.

To gain a foothold in the limits of being, evidence is needed—artifacts, "concrete objects" (Herzog, 2023, p. 106) that confirm the reality of what is happening. Such are the sword on Onoda's belt, the palm oil bottle taken out of his uniform—all of them became a fetish and were later kept in the museum. They make the march real, while the beginning and the result are relegated to the realm of the symbolic and imaginary.

Does the plot demonstrate the results, the finish of the venture? In other words, does the symbol of the fog as some general principle of storyline organization allow the unfolding of the plan of the symbolic and imaginary? Aguirre remains alone on the raft. Instead of the New State, the monkeys are with him. Fitzcarraldo set the play before the rare spectator and the black pig: "In both senses, Herzog will have shown that the albatross' big feet and its great white wings are the same thing" (Deleuze, 2004, p. 257). This is the theater of his unaccomplished initiation, the theater of the former river rafting and the monkey as an image of the untamed flesh that threatens all new explosions.



**Fig. 4. Defeated in the campaign, Aguirre and the monkey think about the “new Spain” and new conquests.
Still from *Aguirre, the Wrath of God* [1:32:08]. (1972). Directed by Werner Herzog⁵**

Onoda listened with amazement about the bomb with an arsenal that would be enough not once and not twice but 1240 times to kill every inhabitant of the planet. It is not surprising that Onoda is remembered: in the summer of 2023, the world distribution of *Oppenheimer* began.

After 29 years, Onoda gave up (remember that Robinson lived on the island for 28 years). The President of the Philippines granted Onoda amnesty. After his release into ordinary life Onoda founded the School of Nature, got married, and died at the age of 91. The Shinto Shrine of Peace in Tokyo, where the souls of warriors who died for Japan and the Emperor are worshiped, and the Emperor of Japan himself is the supreme deity of the Shrine, preserves the story of Onoda.

⁵ See the image source: <https://yandex.ru/video/preview/6179461978829250619> (15.10.2024).

ROUTE MAP IN HERZOG'S CINEMATOGRAPHY

Fog becomes an ethical marker of the action that has involved all the agents of the movie, in this very moment of total involvement. The actors are lined up in a network, but the screen deforms the network, opening up those lacunas where the improper or the crime can be. In the novel and in the movies, the fog conceals crimes or foreshadows tragedies.

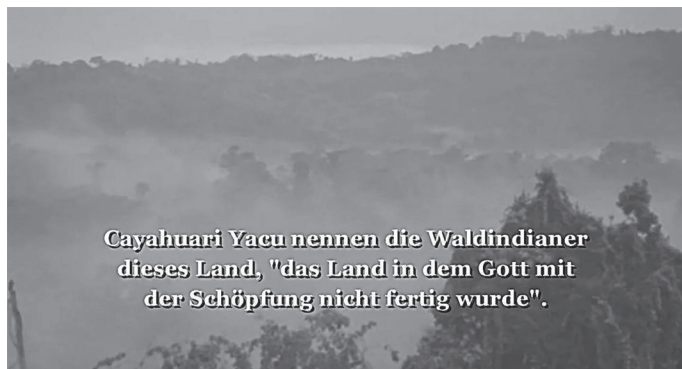


Fig. 5. Fog. The beginning of the search for Fitzcarraldo:
“Cayahuari Yacu, the jungle Indians, call this country ‘the land where God did not finish Creation.’” Still from *Fitzcarraldo* [0:25]. (1982). Directed by Werner Herzog⁶

The route loops upriver in the vague uncertainty of its initial direction and ends with the unmasking and unfolding of a dream. Fitzcarraldo's route, like Aguirre's, is intricately twisted, confused and back again. It is a spring effect, a reaction to a failed return, because of the initial uncertainty of the route—a boomerang effect in the fog as an effect of depreciation. Recall the seemingly insignificant episode when Fitzcarraldo arrives at the place where he built the railroad. After many years, the abandoned place has been abandoned by devoted adherents who guarded the road and the dream. Fitzcarraldo does not hesitate to order the rails and sleepers to be dismantled and transported to the ship to realize the new dream. He does not notice how in a moment he has destroyed and devalued the life and efforts of the one who guarded and protected the unfinished railroad while waiting for the return of the demiurge.

A kind of geophilosophy can be traced in Martin Heidegger's *The Origin of the Work of Art*, a work raising questions of distinction (distribution of different faces) of phenomena and events. In addition to the distinction between truth and art,

⁶ See the image source: <https://vk.cc/cKZ5oc> (15.10.2024).

Heidegger can be seen a consistent distinction between the thing as a natural-natural state and creation as artificial-anthropomorphic. This is not Edmund Husserl's reduction but an indifferent passing through and past things and states, events and situations, a disinterested contemplation of them. Fog is a rare coincidence of substance and form, idea and event, a natural state endowed with historical expectations on the part of movie characters. Heidegger applies the concept of "fold" to explain the notion of substance and form (Staff-Form-Gefuge), which is the "landscape of the birth of thought" (Heidegger, 2008, p. 176). Herzog's fog is such landscape of the birth of thought. Heidegger's topographical method is not so much a geographical place as a site of abstract model, a site of placement, of immersion in a place.

Fog is a placement, an immersion in the place of history, a pause before important events, a fold of existence in which space and time collapse the fates of the characters, as if smoothing them over the screen. They disappear and emerge from the fog endowed with other meanings. Onoda disappeared in time for 29 years, being placed in the jungle fog as if in a shelter.

The special role of topos in the creation of one's own and another's biography has been written about by a philosopher working at the border of psychology and philosophy. Existential philosophy was born in this thinking, which is beyond the limits of both directions. Karl Jaspers said that contemplation of native landscapes (sky and horizon) shaped him as a thinker: "Existence... is a new narrowing of the horizon: for it exists every time as one existenz with another existenz" (Jaspers, 2013, p. 53). Jaspers also speculated a lot about the influence of landscape on the formation of large groups mentality and worldviews of individuals.

Psychoanalytic cartography overlaps with the topographic concept of current philosophy. A psychoanalytic map is a direction, a terrain, a displacement: "Every map is a redistribution of impasses and breakthroughs" (Deleuze, 2010, p. 90). And just as the events map in the psychoanalysis of movements and routes cannot be seen as a single derivative of the parent-child schema, that is, reduced to mere syntagmatics, so the map of philosophy cannot be seen as a derivative of a single event or phenomenon. Marie's murder is social in the essence, as evidenced by Woyzeck's constant reflections on the poverty in which he is forced to live and for which he participates in the doctor's experiment*.

The topological reflection method, which explores the human psyche, will help us consider the topos of fog as a reflection of Woyzeck's clouded psyche from the 1979 movie of the same name based on Georg Büchner's play. "In a small town near the small pond," the author's voice-over announces at the beginning of the movie. Herzog's change of topographical frame in this film translates from a dangerous river to a quiet pond or pool, just as the image of the conqueror Aguirre or

of Fitzcarraldo sacralizing himself as a creator who disposes of life and violence is replaced by the image of Woyzeck, a lowly man from a small town. This change of aspect somewhat returns from the screen paradigm of natural unpredictability to the syntagms of ignorance, of man's confusion before the natural beginning in himself. For the Russian consciousness, the reedy pond is that from Isaac Levitan's painting, *By the Pool*, with all psychological stereotypes: in Russian, the word "omut" ("pond") sounds like "muddy" or "fog." Everyone can "do murky waters" in this city.

A crime is committed in the town. Woyzeck kills his lover Marie, the mother of his son, because of her adultery, and the murder takes place by the pond. His map of routes is confusing, like Aguirre's and Fitzcarraldo's. The map expresses the similarities of the path intended and the path traveled. Whereas Aguirre and Fitzcarraldo led rafts and ships toward a larger goal, Woyzeck roosted like a mouse within an urban space. Typically, the fermentation lines and loops on the maps of autistic children are similar. We learn that Woyzeck is being experimented on by a doctor known in town. For money, Woyzeck trains, drinks urine, and eats nothing but peas for months. The doctor easily condemns Woyzeck to a scientific trial, just as he easily throws a cat off the second floor of a building to demonstrate the flexibility of its body to medical students.

How does the surrounding landscape affect a person, how does the topics determine the typicity, typicality, type of an individual? There are no vertical rocks with layers of meanings in the fog, but there is a grid of meanings and signs, images and addresses open wide. The surface of fog and the surface of subjectivity are infinitely wide, and both extend and enchant space: a "disembodied limit" that produces "most of its effects" (Deleuze, 2010). Such limits Deleuze calls *membranes*. In them, "the internal and the external, depth and height, have biological value only through this topological surface of contact" (Deleuze, 2010).

After a while, Deleuze responds to Paul Verlaine, who once wrote that there is nothing deeper than skin. Deleuze says that "nothing is more fragile than the surface." Skin covers a large volume of the surface of life. According to philosopher Gilbert Simondon, important for Deleuze, "The living lives at the limit of itself, at its own limit.... The polarities characteristic of life reside at the membrane level" (Deleuze, 2010). Exactly as the vast surface of a soap bubble is conditioned by its fragility. Simondon formulates the characteristics of the transcendental field: potential energy, internal resonance of series, topological surface of membranes, structuring of meaning.

Fog is like a membrane. This statement is even more accurate than the comparison with rhizome. Rhizome implies a root system, while membrane is a pure surface. In the *Logic of Sense*, Deleuze derives a formula: rhizoma=topos+eon,

where topos is the space of monadic distribution of singularities, while eon is the time of decay of this space into subspaces. This membrane pushes Herzog's protagonists both into the world of self-determination, linking spaces, and into the world of crime, as sliding on the surface of one's own being, without the possibility of going into the depths.

This is how the spatial and temporal event determines itself and becomes a phenomenon. Deleuze spoke not so much about ontology as about the metaphysics of surface. Fog as membrane—continuum—is a topos, “the place of meaning of an expression” (Deleuze, 2010). Moreover, Deleuze defines meaning itself as a membrane—that is, as something being formed and unfolding on the surface. Figuratively speaking, modern culture is no longer a question of Dionysus down below, or of Apollo up above. The hero of contemporary culture is “Hercules of the surface, in his dual battle against both depth and height: reorientation of the entire thought and a new geography” (Deleuze, 2010). It is Onoda and Aguirre, waging a battle for their insights.

Woyzeck, played by Klaus Kinski, is exhausted, he is on the verge of existential terror and is waiting for the experiment to be completed. Marie's murder is covered in the morning mist as Woyzeck's own sanity obscures. He comes to the pond asking, “What sort of place this is? Marie! Why is your hair so tossed—didn't you plait it today?” The pond turns out to be a preliminary screen that tries, not quite successfully, to bring the protagonist back to nature, so that he organizes and reorganizes his sense already in auto-communication.



**Fig. 6. Woyzeck committing a crime. Still from *Woyzeck* [1:06:42]. (1979).
Directed by Werner Herzog⁷**

⁷ See the image source: <https://yandex.ru/video/preview/10940808626783664214> (15.10.2024).

Marie acts as the knot on the map in which desires, needs, and capabilities come together. Before she dies, she sings a song to the yard children:

But when he reached the moon he found it was a piece of rotten wood.
And then he went to the sun, and when he reached the sun he found it
was a withered sunflower. And when he came to the stars they were little
golden gnats.

The dotted lines on the map draw expectations, and the painted parts designate the life route traveled by the hero. Marie's biography ended not by her will: "The moon's rising. Look how red it is. What are you going to do, Franz?" The history of the city has not changed, it is like a pond, it closes and absorbs itself, overgrowing with new reeds. The author's voice concludes the movie, "We haven't known such a thing in our land for a long time. Ah!" And the people live on, this "Ah!" sounds theatrical. The town is supposed to regret, but it does not, it is covered with fog as pure nothingness. Autocommunication turns out to be possible at the level of the city but not at the level of the protagonist, who is pushed by the membrane of the fog into the realm of pure transgression.

TOPOGRAPHY OF BIOGRAPHY AS SCREEN FRAGILITY

In his book *The Birth of Existentialism from the Foam of Psychoanalysis*, Aleksandr V. Pertsev refers to Hans Zahner, who is convinced not only that existentialism arises from contemplating the marshes of his youth (Pertsev, 2012), but also that Jaspers' views are a reflection of the marshy landscape of his childhood and youth. It also happens to Woyzeck and the characters of another Herzog's film, *Heart of Glass* (1976).

The movie begins in a misty pasture. A cowherd named Hias, living the life of a hermit, drives a flock that doesn't know the way. Hias is a prophet: he guides not only his herd, but also predicts events that are to happen to the people of the small Bavarian village, who pour glass. The movie begins with Hias looking out at the spreading mist over a beating mountain river, a metaphor for time. He says, like Illuvator, "I look into the distance to the end of the world.... First, time will tumble, and then the earth.... This is the beginning of the end.... A vertigo seizes upon me."



**Fig. 7. Forester Hias in the fog predicting the town's fate.
Still from *Heart of Glass* [0:05]. (1976). Directed by Werner Herzog⁸**

Master Mülten, who knew the secret of “ruby glass” but did not tell others, dies in the village. The smelting furnaces cool down. The furnaces cool down along with the hearts of the people who, for the sake of finding and starting a new sale of glass, are ready to and will start killing each other. Life in the city has stopped. No sales, no movement, nothing. Only the ruby glass could save the citizens. The search for the secret of ruby glass resembles a mental breakdown: people kill friends and dance with the corpses, dig up the ground where the Master is buried, tear up the furniture the Master gave to his mother and finally find the secret: they should add blood to the glass. An innocent girl, Lyudmila, is chosen as the victim.

⁸ See the image source: <https://rutube.ru/video/43bd63bc0e36ebf8cf58cae21bed989c/> (15.10.2024).



Fig. 8. Nature on the eve of mass insanity. Still from *Heart of Glass* [31:06]. (1976).

Directed by Werner Herzog⁹

Valery Podoroga continues Deleuze's thought in an unorthodox way, speaking of traveling across the thought landscapes. In his book *Metaphysics of the Landscape*, he uses the term *fold* as a catch of meaning. It is a spatio-temporal catcher of meanings, like a dreamcatcher. Philosophical portraits painted by Podoroga, namely "metaphysical landscapes," are a kind of intellectual maps, topographical schemes of thought of philosophers in whose texts the resource of contemporary thought is hidden. The key question posed by Podoroga is whether a landscape has its own metaphysics. How are philosophical creativity and landscape connected, and how significant is it that Nietzsche wrote in the Swiss Engadine and Heidegger in the forests of the Black Forest? Herzog's characters take refuge in a fog that clouds the mind and leads them to decide to conquer new lands and build a new society (Aguirre—the new world, Fitzcarraldo—the theater), to defend old ideas without knowing or trying to find out information about the new time (Onoda kills the villagers but never once communicates with them, never once asks about what is happening in the world). It is a trap that collapses time and space and stops man in the moral development of life. (The owner of the glass factory that produced ruby glass went to make a human sacrifice, having experienced moral numbness due to his obsession with the search for the smelting of the secret of ruby-colored glass). "All thought is spatial, and not only due to the known features of language but also due to the bodily orientation of the thinker: cognizing, he activates the nearest space,

⁹ See the image source: <https://rutube.ru/video/43bd63bc0e36ebf8cf58cae21bed989c/> (15.10.2024).

endowing it with spiritual intents, projects outward, bringing the most distant one closer to himself” (Podoroga, 2021, p. 6).

To some extent, the search for the secret of ruby glass resembles the search for the secret of stone in Pavel Bazhov’s *The Stone Flower* (Bazhov, 1969). In this tale, young Danila comes to Master Prokopyich to study. People called Danila blissful, he could look at a bug that crawled on a leaf: “It was not quite blue and not quite grey, and there was just a mite of yellow under the wings; and the leaf was long wide one...the edge was jugged, curling a bit, like a fringe, and darker, but in the middle it was real bright green, as it had been painted” (Bazhov, 1969, p. 68). Danila grew into a malachite working master. Having received an order for the Stone Flower, Danila the Master searched for it: “He went to the forest almost every day. The time was just right for mowing, berry time. All the herbs are in bloom. Danila would get to a mowing field or a clearing in the forest and stand there watching. Or he would walk around the mowings looking at the grass, as if looking for something” (Bazhov, 1969, p. 87). When asked “Have you lost something?” he answered, “I haven’t lost anything, but I can’t find something” (Bazhov, 1969, p. 87). Danila, like the villagers, was looking for the secret of the stone, for which he was ready to give his life and the happiness of his relatives, “But I can’t live without this flower!” (Bazhov, 1969, p. 99). When he finally found the stone flower, Danila returned to the village, but “he became clouded” (Bazhov, 1969, p. 100), or as they say, “went mad” (Bazhov, 1969, p. 103).

The personal obscuration in Bazhov’s Ural tales can be compared to the same collective madness to which the village from *Heart of Glass* is doomed after Ludmila’s murder. The town could not be saved. In the same way, Anton Y. Kozhurin (Kozhurin, 2002, pp. 72–79) univocally links mentality with landscape. The misty landscape of the gorge in which the village is located, fogs the minds of its inhabitants.

Dark theories allow to show the mysticalness of fog when narrating historical events. Philip Rosen and Patricia Mellencamp write in the April 1983 *American Film* magazine that the directors of postwar German Expressionist films break with the usual narrative of historical events. Their narrative is not a linear film-like development but a premonition: fog, as visual punctuation, divides the story, pausing between events. The fog forms before the murder of Ludmila, an innocent girl whose blood is to be used to cast red glass.

DISCUSSION

Fog in Werner Herzog's cinematography is not only a state of nature, a psychological premonition, a historical limit; it is a partner in crime, resolving the syntagmatic-paradigmatic knot of twisted events. Fog is an intentional image of a gloomy tunnel, a dark medium that releases otherworldly external and aggressive internal forces outward. The symbol of fog in Herzog's literary and cinematic world participates in historical-social reflection, creating the preconditions for accepting the frame as primary and having no supposition in previous moral evaluations of the *autocommunication screen's* actions.

The unity of Werner Herzog's approaches to fog as an existential state is showcased in his films *Aguirre*, *The Wrath of God* (1972), *Fitzcarraldo* (1982), *Woyzeck* (1979), *Heart of Glass* (1976) and the novel *The Twilight World*. The only difference is that in the novel it is the organization of the entire composition of the text, while in the films it is the organization of the composition of the frame. Fog metaphysically sets the boundary as an extra-spatial and timeless category, which removes social, psychological, political, and historical conflicts verbally (in the novel) or visually (in the films). Autocommunication overcomes both the systematicity of anticipating one's own fate, appearing in the text, and the paradigmaticity of immersing oneself in nature, appearing on the screen.

This is a full-fledged visual demonstration of human dependence on nature, revealed through tense images of river rafting, the current, and the waterfall that destroy everything human-made. A new understanding of the relationship between the real, the symbolic, and the imaginary on the screen can be seen in the itineraries and "foggy" turns in the lives of Aguirre, Fitzcarraldo, or Woyzeck. They are neurotic, hysterical personae, pretending to construct a story out of their hysteria. All three named characters, played by the brilliant Klaus Kinski, resemble the explosion of a volcano, the ricochet and release of a spring. They are on the verge of losing their minds, as if taking in both the content of their fate and the form of each successive action at the same time.

In the new conceptualization of difference as the actors' difference in a system, or membrane, of social relations, fog acts as the zero degree social writing. It is in the fog where the hero begins to be—successfully or unsuccessfully—pushed back into nature out of predictable social interactions, that continue to tie into increasingly tangled knots. Analyzing the route maps in Herzog's films, we conclude that those who walk the route merge with the route itself. The topography here is the only direct statement of the hero about himself and the implicit viewer about the hero.

Werner Herzog's magical place is and acts as a screen projection of the natural. The theory of dark medium, adopted in this article, allows us to clean

the word “magical” of the patina of everyday mysticism. Fog as a technique has been used by many filmmakers, but all of these interpretations had the original human gaze in mind, even if they relied on Herzog’s own statements. However, the principles of constructing a screen statement can make the non-human an initial principle. Herzog’s depiction of fog differs from that of Tarkovsky, for example, as a specific characteristic of human vision and the trials to which it is subjected.

Fog is represented as a *dark medium*: a screen and a membrane at the same time. The screen shows the hero’s passions, his willingness to go against circumstances, defending his honor. At the same time, the man’s involvement with nature and with other people forms an impenetrable membrane of interactions, a network of actors that seems self-sufficient. But it is precisely Herzog who exposes the tensions around this membrane: what we perceived as a mechanism of social life proves to be a membrane for interpreting the chain of events, that pushes out the hero defined by honor. The hero has equal chances of appearing to be a messiah and a criminal. Herzog’s visual approaches are not used for revealing the hero’s character, but rather to facilitate this expulsion in order to establish a specific agency for the protagonist, independent of previous networks of interaction. To act, in this sense, is not to achieve successful interaction but to uphold honor against all odds, to take a detached view at what is happening and thereby evoke in the audience a specific attitude towards the social facts and environmental risks.

ВВЕДЕНИЕ

Наш лучший друг — туман.
(Херцог, 2023, с. 96)

Ночь прошла, и косяки рыб ни о чем не знают.
(Там же, с. 161)

Туман в кинематографе Херцога является не только рубежом, негативным пределом, он — соучастник событий и преступлений внутри схождения реального и воображаемого, темный туннель, канал, темное медиа, выпускающее злые потусторонние силы и агрессивные внутренние силы в социальное поле. Поэтому без символа тумана в мире Херцога невозможна не только психологическая, но и социальная рефлексия. Таково, например,

подозрение: Войцека в одноименном фильме подозревают в убийстве, он, в свою очередь, подозревает Марию в измене, Фицкарральдо, также из одноименного фильма, подозревают в мошенничестве, а он подозревает местное население в том, что они съедят людей на корабле.

Маршруты героев фильмов и романов Херцога запутаны, это плутания, поиски, несоответствие намеченного и пройденного. Контуры желанного маршрута становятся неразличимы в тумане. В момент оборачивания, рефлексии, зеркального отражения героем осуществляется автокоммуникация как обретение собственной биографии. Рассмотрение природного явления в качестве активного действующего агента сделалось возможным в современной экологической теории. Поэтому метод изучения фильмов Херцога не может сводиться только к интерпретации экранных образов, но должен включать и исследование агентности (способности природных и прочих элементов действовать, причем в ценностном мире культуры), и топологическую рефлексию, которая только и связывает мир ценностей с миром переживаний при столкновении героя с природой и природным в себе.

Сразу следует отметить, что за пределами рассмотрения этой статьи остались многочисленные документальные фильмы Херцога, которые часто попадают в поле внимания исследователей, т. к. двойная жизнь Херцога в документальном и художественном кино одновременно уникальна. Документальные фильмы отличаются как насыщенными отсылками к предшествующей кинематографической традиции, так и широким использованием личного жеста, начиная с появления самого режиссера в кадре. Мотивы в них не столько сквозные, сколько переплетающиеся. Время в документальных фильмах, по нашему суждению, не столько драматически-линейное, сколько медитативно-циклическое, хотя в них раскрываются и прогрессирующие феномены, и общая динамика линейного прогресса. Херцог ни в коем случае не консервативный мыслитель, но для достижения эффекта документальности использует особую циклизацию и переплетение мотивов, где образ тумана может соседствовать с образом воздуха и полета, или образом испуга.

Бесспорно, анализ этих сплетений мог бы быть продуктивен и для интерпретации художественных достижений Херцога, но он требует специальных методов, в том числе, статистических, — по сути, статистического мотивного анализа. Возможны исследования, посвященные как исчерпывающему описанию функции тумана в документальном кино Херцога, так и анализу отдельных его документальных фильмов в духе близкого чтения — но это дело будущего. В данной статье предложено двигаться

иначе — от общего смысла каждого художественного фильма к туману как центральному медиуму, который заставляет иначе прочитать актуализацию этого общего смысла на сюжетном, композиционном и речевом уровнях киноповествования.

Актуальность. Принципы построения экранного высказывания могут делать нечеловеческое начальным этическим принципом. Изображение тумана Херцогом антропоморфно. Это волнение и предчувствие исторических событий, трагедий или личных перемен в жизни героев немецкого режиссера. Туман в работах Херцога служит этической репрезентацией, топосом потерянной чести, что и связывает личные перемены в жизни героев с общим планом познания интерсубъективной судьбы.

Сейчас, в эпоху изучения экологических сетевых взаимодействий, недостаточно визуальное считывание происходящего путем однолинейного семиотического кодирования и декодирования. Визуальное в мейнстримных современных социально-гуманитарных теориях обладает собственным онтологическим статусом и энергией, действием, поэтому туман становится актором в сети историй героев фильмов и романов Вернера Херцога. Туман в его произведениях — полноценный участник событий, осуществление межличностной коммуникации и автокоммуникации как погружения человека в природу.

Проблема статьи — несводимость образа тумана в произведениях Вернера Херцога к отдельным смыслам или ассоциациям. Хотя интерпретация этих смыслов может быть продуктивна, туман, тем не менее, действует не как момент повествования, не как сколь угодно многозначительный образ, но как топологический механизм, деформирующий топосы, в том числе топосы власти и страсти. Туман производит конвертацию топологий, не меняя ландшафта, но меняя отношение героя к топосам собственной биографии. Этой проблеме и подчинено определение объекта и предмета, что позволяет подойти аналитически к тому, что зритель фильмов Херцога или читатель его произведений считывает интуитивно.

Объект исследования — изображение тумана в произведениях Вернера Херцога. **Предмет** исследования — функция тумана как топоса природных и социальных отношений в произведениях Херцога. Проблематичность объекта состоит в том, что изображение есть одновременно медиализация тумана, превращение его в медиум, сопоставимый с медиумом киноэкрана или телеэкрана, определяющий судьбы людей и ценностные порядки как частных, так и общих социальных отношений. Проблематичность предмета состоит в том, что сам топос не функционален, приобретая функциональность в медийной среде, среде сообщений, вырабатывающих отношение

к сообщениям. Херцог, создав устойчивый мотив тумана, тем самым усилил медийность своего мира, позволил этой медийности предъявлять себя, причем так, что никакие наблюдаемые на экране социальные взаимодействия не могут остаться от этого в стороне.

Цель исследования — установить, как туман превращается в место сборки отношений различных действующих лиц и вещей (актеров), благодаря чему в фильмах Херцога становится возможно новое видение человека. **Гипотеза** — туман создает особого человека, который одновременно исключен из сетевых взаимодействий, включая освоение природы, но включен и как наблюдатель, и как трансгрессивный персонаж. Туман позволяет герою Херцога превратить топосы опыта в топосы познания и переписывания своей биографии и тем самым выстроить свою личность не как субъект опыта, но как субъект постоянного критического познания своих границ, в том числе и не выявляемых прямым жизненным опытом.

Новизна. В представленной работе впервые доказывается, что туман в произведениях Херцога из художественного приема превращается в онтологически самостоятельное состояние, этическую репрезентацию социальных конфликтов, способных повредить природе человека и самой природе. Анализ основных фильмов режиссера демонстрирует, что порталом соединения физического и социального миров становится туман. Это уже не символ скрытого или неясного, но принцип, который растворяет социальное в природном, проясняя этические границы социального действия.

Образ тумана в фильмах и литературном творчестве Херцога нельзя сводить к отдельным символическим смыслам. Напротив, туман нужно рассматривать как медиум, как среду, в смысле медиатеории, как определенный механизм, работа которого скрыта, но который порождает сообщения. Сама способность тумана скрывать границы и самому граничить с вещами наделяет туман особой действенностью, агентностью. Туман показывает, как размечены границы между живым и мертвым, между властью и ее отсутствием, и тем самым в фильмах Херцога становится переменной в определении структур власти. Туман оказывается в конце концов некоторым соответствием кинематографа как медиума, медийной природы киноповествования, которое кадрирует реальность, утверждает власть над ней, но при этом размывает границы между вещами, предъявляя их и выясняя, насколько таковые обладают властью над нашим воображением. С помощью тумана Херцог не просто придает новую окраску своим фильмам, но создает особую конструкцию фильма в фильме, как бывает театр в театре, на первый взгляд незаметную, но тем более действенную и для судеб отдельных героев, и для общей концепции фильма.

Вернер Херцог пользуется образом тумана не как одним из экранных образов среди других, но как некоторым принципом, изменяющим топологические параметры кадра. В присутствии тумана не только отношения людей на экране становятся другими, но сам статус реальности делается иным. Реальность оказывается силовым полем отношений, в котором медиум тумана ускоряет передачу сообщений и формирование как идентичности героев, так и коллективной идентичности зрителя. Херцог, как было отмечено выше, превращает туман в медиум, причем не просто в темный медиум неопределенности, например, размытости границ между сном и явью, но в усиленный темный медиум, размывающий границы между разными мирами, реальными и возможными с нашей точки зрения, однако одинаково реальными для героев, для которых потусторонний мир не менее реален, чем мир быта. Поэтому туман создает эту систему уравнивания статусов миров внутри топологии самоопределения героя, что и заставляет героя в мире Херцога совершить поступок.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Новизна подхода может быть обозначена как соотнесение мира художественных фильмов Херцога с метаморфозами современных медиа, благодаря чему устанавливается конструирование идентичности героев его творчества в области неопределенности, — значимой характеристики современных социальных дискуссий в медиа. **Методология** исследования включает как обычные методы кинематографических исследований, такие как формальный анализ кадра, анализ сюжетного развития, вычленение приемов и средств выразительности, так и достижения современной теории медиа и философии искусства. Главной идеей остается постмодернистская идея ризоматической неопределенности, получившая новую жизнь в современных альтернативных или темных онтологиях, где медиум существования рассматривается как главный источник сингулярной идентичности, в отличие от типичных идентификаций.

Литература, как и кинематограф, успешно обращается к образу тумана как темному медиуму (далее этот термин будет пояснен), исчерпывающему этические константы человеческой жизни. Первопроходцем здесь был, конечно, крупнейший испанский философ и писатель XX века Мигель де Унамуно-и-Хуго, который в своем румоне (антиромане, *nivola*) «Туман» (*Niebla*,

1914) применил тактику ненадежного рассказчика не только для механизма оценки достоверности событий, но и для оценки возможности событий. Этот румон имеет альтернативный финал, герой его меняет не только правила своей жизни, но и правила построения романа. Тем самым туман становится имманентным богом, определяющим судьбы человека в ситуации экзистенциальной неопределенности. Независимо от Унамуно так же понял туман П. А. Флоренский, в 1923 году сказав о религиозном опыте гибели и спасения как о достоверности, в сравнении с которой самые условия этой достоверности выглядят как туман: «Этот факт открылся внезапно, как появляется на горах неожиданно грозная пропасть в прорыве моря тумана» (Флоренский, 1992, с. 212). Конечно, как будет показано в статье, Херцог пошел гораздо дальше Унамуно, потому что у него туман не сводится к имманентности действия и самоопределения, но охватывает различные миры, провоцирующие самосознание и самоопределение. Говоря метафорически, туман Унамуно плоский как газета, а туман Херцога многопланов как современный блокбастер.

В тумане присутствует трагизм и поиск визуальных принципов для нравственных оснований действия, как обозримого, так и недоступного нашему взору. Это одновременно смелость шага в неизвестное, но и нравственная известность, извещенность нашего решения. В истории художественной литературы образ мглы используется чаще «в готическом стиле как злой силы, служащей прикрытием для призраков, монстров или невидимых миазмов» (Такер, 2017, с. 92): «Туман» Дж. Герберта (1975), «Туман» С. Кинга (1980), «Пурпурное облако» М. Ф. Шила, «Черное облако» Ф. Хейла (1957).

Исследователи признают важность образа тумана у Херцога, но видят в нем либо трансплантацию и расширение живописных приемов (Prager, 2007, p. 85), либо усиление позиции зрителя (Corrigan, 2013, p. 15). Только в проникновенной работе Дилана Тригга была найдена ключевая мысль, что туман поднимается от лица, от лица гор, от лица говорящего, он от-личный, он закрывает лицо, одновременно требуя от взгляда активнее действовать и выстраивать прямые, не опосредованные привычными контурами отношения с вещами (Trigg, 2012). Мы видим в тумане не просто выразительность или прием, но процесс. Брэндон Уэст (West, 2023) рассматривает туман как механизм бегства, уклонения, неожиданного поворота, как будто туман вытесняет все из кадра. Мы спорим с этой позицией и доказываем, что туман как темный медиум не сводится к такому позитивному действию.

Туман и есть новое процессуальное средство выразительности, как опыт (пример) напряжения, безмолвия, пространственной медитации, подготовка к духовному созерцанию. Об этом точно и увлекательно пишет

Анжела Арутюнян, видя в тумане Херцога удвоение ландшафта и одновременно бегство и от начального, и от нового ландшафта (Harutyunyan, 2021). До тумана как увиденного состояния интерсубъективных связей человечеству нужно было дорасти, так же, как и творцам. Оскар Уайльд указал на то, «что люди не замечали тумана, пока их этому не научили поэты и художники XIX века» (Сонтаг, 2022, с. 19). Кинематограф вслед за художниками и поэтами подхватил образ тумана как передачи постоянно меняющегося душевного состояния, в котором только и обретается Другой. Но сначала этот Другой был поэтом или художником; потом, в период экологического кризиса, им становится любой человек, потому что все должны быть спасены. В XXI веке искусство переориентировалось с эстетического восполнения на этическую решимость: «Утратив исповедальный характер, искусство становится средством спасения» (Сонтаг, 2022, с. 11). Искусству стали необходимы новые инструменты и жесты для миссии спасения человека в его интерсубъективном и природном расширении.

Большой город с шумовой завесой, постоянными голосами вдруг обрек кадр киноленты на молчание. Тишина и безмолвие стали одним из самых действенных приемов для концентрации на художественном нарративе как продуманном пути каждого зрителя к себе. Герои пропали в крике и агонии, после двух мировых войн стало невозможно докричаться до реципиента. Художник стал пробовать и использовать в качестве приема эстетическое, этическое и эмоциональное безмолвие. Это сработало. Джон Кейдж и Роберт Раушенберг, белый шум и белые полотна, молчание белых клавиш рояля и тишина молочного тумана. Туман — пауза в действии и событии, новое средство выразительности, двоящее само протекание интеллектуального опыта. Поэтому и создается двойственное обращение к контенту и реципиенту, где последний создает свою транскрипцию контента, а таковой требует особо транскрибировать зрительскую рецепцию экранными средствами.

Прикладные **методы** в развертывании исследования могут быть кратко обозначены как анализ медийности кинематографа и функциональный анализ магистрального образа тумана. Эти два метода совмещаются благодаря использованию в работе общенаучных методов анализа и синтеза, аналитического описания, критического анализа путем сравнения и сопоставления. Но как метод изучения медиа, так и метод функционального анализа могут быть определены как частнонаучные, принадлежащие, соответственно, теории медиа и киноведению. В теории медиа мы опираемся прежде всего на емкую работу А.В. Маркова (Марков, 2022), в которой показано движение теории от исследования природы сообщения

к признанию агентности медиасреды. В киноведении мы руководствуемся прежде всего философской теорией Жюль Делёза (Делёз, 2004), в которой изучается потенциал кадра по изменению привычной топологии. Смыкаются обе теории в новой объектно-ориентированной онтологии, устанавливающей границы агентности в ситуации множественных топологий, в том числе неявных и темных (Такер, 2017). Бесспорно, такую же смычку устанавливает теория и методология Сьюзен Сонтаг (Сонтаг, 2022), где признание автономной топологии искусства сопротивляется интерпретации.

Туман — это выразительный жест через молчание в картинке, смута, безмолвие, подготовка к следующему поступку героя. «Безмолвие, — говорит Сонтаг, — последний потусторонний жест художника: посредством безмолвия он освобождается от рабской связи с миром, который выступает как патрон, клиент, потребитель, антагонист и арбитр, искажающий его произведения» (Сонтаг, 2022, с. 11). Во многом методология Сонтаг, сопротивляющаяся интерпретации, и лежит в основании методов нашего исследования.

Сонтаг сравнивает современное искусство с невидимым театром. Туман является закулисом невидимого театра, который выводит на сцену агрессию и преступления, панику и волнение, а потом успешно его прячет в утробе отмеченного закулисы. Туман в кадре может восприниматься как эффект, техника сосредоточенности, навык внимания, который прививается зрителю со стороны режиссера. Например, в российском кинематографе этот навык воспитывал у зрителя Александр Сокуров, буквально заставляя всматриваться в снежный пейзаж на экране по несколько длящихся минут. Действия нет, есть туман или снег, который угнетает все больше как героя, так и зрителя. Об этом воспитании молчанием Сонтаг сказала, определив еще одну функцию искусства: «Любая окружающая человека среда может стать в кадре кинокамеры педагогической» (Сонтаг, 2022, с. 19).

Историю искусства можно свести к обнаружению и описанию набора объектов, на которые раньше человек не обращал внимания или просто не видел. Киноглаз Вертова, Сокурова, Вендерса или Херцога выхватывал из окружения объекты и начинал их рассматривать или просто любоваться, принуждая зрителей к детальному рассмотрению. Обучая реципиента, проводя по слову Сонтаг «педагогическую работу», формируя его горизонт видения, искусство само развивалось как особая предметная деятельность. Некоторые предметы вне рамок (кино)картины зрителем и не воспринимались. Например, спиралью свисающая кожура лимона на натюрморте становится завершенным творением и божественным замыслом, хотя в повседневной действительности ее выкидывают в ведро.

Пейзаж в кадре не требует понимания, не признает значимости, страхов и симпатий. Он как кожура лимона в натюрморте, самодостаточен и сам себе замысел, не требующий речевого или визуального дополнения. Туман как пейзаж требует от зрителей навыка конструктивного забвения, осмещающего место умному чувству: «Объект, достойный созерцания, в сущности уничтожает воспринимающий субъект» (Сонтаг, 2022, с. 23). Это идеальная полнота, без привыкания и герменевтики, это состояние, которое способно передать ощущения. Созерцание тумана подвергает героев и зрителей в безмолвие, в то время как «безмолвие указывает на свою трансцендентальность» (Сонтаг, 2022, с. 25), т. е. на метафизику тумана в качестве метафизики кадра, как бы углубленно всматривающегося в себя.

Экранный медиум позволяет быстрее искать новые приемы, чем литература или репрезентативная живопись, хотя бы потому что кадр может быть понят как топос, место, размещение определенных мотивов внутри рамки того, что признаётся как действие. В кинематографе Херцога кадр выступает не просто как топос, а способ пространства или ситуации картографировать себя, увидеть внутри себя странную природу. Поэтому у Херцога туман оказывается моделью автокоммуникации природы и человека.

Карта маршрутов как поиск исторического, социального и индивидуального самоопределения в кинематографе Херцога состоит из отправных точек (топосов), где *τόπος* — это не только место, от которого отталкиваются в собственном пути герои (город для Войцека), или *τόπος* как утопия, к которому стремятся прийти (построить новое государство или театр), но и *τόπος* в обновленном риторическом смысле, как уплотнение визуально предъявленной материи, которая может быть изображена и поймана кадром кинематографической ленты, но не словом. Туман как уплотненный топос является переходом в другое состояние и измерение, туннелем, магическим местом.

В основу рассмотрения тумана как кинематографического приема Херцога положено понятие «магического места» Юджина Такера, соединяющее новые современные экологические онтологии и топологию в духе Делёза. Такер определил такое место как медиа, «плотный, вязкий эфир неведомых измерений» (Такер, 2017, с. 90). А.В. Марков (Марков, 2022, с. 75–84) показал укорененность понятия «темные медиа», ключевого для построений Такера, равно как и топологии медийных отношений, развиваемой Такером, в классической традиции. Определение Такера, по выводам Маркова, опирается на теорию телесного медиа Джамбаттиста Вико, медиатеорию Вольфганга Рипля и Маршалла Маклюэна через понятия эпохи, класса сообщений, группы взаимосвязанных практик и практик письма. Подход Маркова позволил связать теорию темных медиа и тумана с понятием синтагматичности

и парадигматичности применительно к экранному медиа и его использованию Херцогом, на что мы в дальнейших штудиях и опираемся. У Херцога туман оказывается ускользающей частью синтагмы и при этом начальным способом показать, что парадигматичность существует не только в тексте, но и в самой природе.

Магическое место, будь то круг или колодец, джунгли, покрытые туманом, темный мир в сумерках, заражает растерянностью природный мир и сознание героев. В экскурсии «О мгле и жиже» Такер говорит о магическом круге (sito) — «месте, где сокрытость мира присутствует парадоксальным образом, раскрывая себя как сокрытое» (Такер, 2017, с. 90). Оно не нуждается в специальных постройках или институциях. Это может быть шахта, лес, туннель метро, джунгли, как в случае Онода. Это принятие и понимание «нечеловеческого вторжения скрытого мира в мир явленный, загадочное проявление мира-без-нас в мире-для-нас» (Такер, 2017, с. 91).

Методология «темных медиа» и теоретический метод топологической рефлексии в рассмотрении субъекта и субъектности оправдан применяемым при изучении психической жизни детей методом «карты маршрутов». «Ребенок непрестанно говорит о том, что он делает или пытается сделать: обследовать окружающие миры на динамичных маршрутах и пояснять их. Карты маршрутов — существенная часть психической деятельности» (Делёз, 2010, с. 187).

Магическое место, джунгли в сезон дождей, река в утреннем тумане, — это темные медиа, посредники, выпускающие, согласно Такеру, антропоморфных существ: демонов, призраков, мертвецов. Магическое место раскрывается в двух формах: мгле и жиже. Нас интересует мгла, так как именно она предстает «плотным туманом, сюрреалистическими облаками на затянутом небе» (Такер, 2017, с. 91). Мгла — это медиум, она располагается «между небом и любой другой планетой, где поля тяготения могут стягивать космическую пыль в туманность» (Такер, 2017, с. 92), как и советская «Туманность Андромеды» — утопия, мечта Ивана Ефремова, экранизированная в 1967 году Евгением Шерстобитовым.

Благодаря применению топографического метода при рассмотрении достижений Херцога туман из метафоры метафизики превращается в топос социального и в инструмент трансформации психологической карты героев. Любая карта определяет границы своего/чужого, освоенного/завоеванного. Любая граница — это сдача/утверждение позиций, пределов и рубежей, которые Жан-Поль Сартр (Сартр, 2024, с. 67) связал с ситуацией, определяющей рамки человеческого бытия через проявление страданий, борьбы, вины, переживаний. Одним словом, граница в визуализациях Херцога — это все то, что экзистенциальная философия называет пограничной ситуацией. Туман,

тьма, сумрак, тень оказываются не только условиями, но и соучастниками перехода границ дозволенного.

ТУМАН: ОТ СИНТАГМАТИКИ ОКЛИКАНИЯ К ПАРАДИГМАТИКЕ ЭКРАНА

Туман можно рассматривать не только как природное состояние скопления влаги, творческое состояние ожидания, тревоги и предчувствия, метафору социальной неопределенности и даже революционной ситуации, но и как образ, топос, сгущение психики, концентрацию мыслей, которая приведет к ясному осознанию или полному помутнению (ту-ман или, в поэтике русского языка, его перверсия му-тан, мутант, мутнение, смута, муть).

Туман — скопление воды в воздухе, облако у поверхности земли, мутное, смутное, снимающее и размывающее о-граничения, о-чертания природное состояние. Природа в фильмах Херцога экзистенциальна. «Агирре, гнев Божий» (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1972), «Фицкарральдо» (*Fitzcarraldo*, 1982), «Войцек» (*Woyzeck*, 1979), «Стеклое сердце» (*Herz aus Glas*, 1976) метафизически иллюстрируют границу как категорию внепространственную и вневременную, снимающую социальные, психологические, политические и исторические конфликты в своей утробе и рождающую новых уранов и гей. Это ситуация внутреннего проживания конфликтов как порождения самих оснований конфликтов (Scott, 1982).

В тумане джунглей или рек человек освобождается от условностей, норм, постигая себя как новую экзистенцию, притяжая на новую божественность. Предисловие «Фицкарральдо» начинается с образа тумана, вселенского шума, шепота Земли и текста: «Каяхуарри яки: так дети леса называют эту страну, строительство которой Бог завершил слишком рано. Они верят, что, когда все люди исчезнут с лица земли, Бог вернется дабы закончить начатую работу». Исчезновение людей не является метафорой, это единственное коллективное переживание, которое доступно самой природе. В фильме «Бремя мечты» Леса Бланка (*Burden of Dreams*, 1982) режиссер говорит¹: «Если присмотреться, в джунглях видна гармония некоторого рода — это гармония всеобщего коллективного убийства»^{*}.

Такое буквальное исчезновение в экранном мире Херцога реализуется как политическая утопия. Агирре и Фицкарральдо мечтают построить новое

¹ Энциклопедия Вернера Херцора. URL: <https://arzamas.academy/mag/373-herzog> (14.01.2025).

общество (государство или театр), стать управителем новой морали, отбросив аксиологию прежней. Фицкарральдо мечтает о мире музыки, где голос Карузо будет подобен голосу Эру Единого, «что в Арде зовется Илуватар; и первым создал он Айнуров, Священных... и он говорил с ними, предлагая музыкальные темы, и они пели перед ним, и он радовался» (Толкин, 1992, с. 3). Можно предположить, что существенный для Херцога мир Вагнера с его идеей кольца Нибелунга как механизма производства времени спасения, и мир Толкина оказываются ключами к пониманию политического измерения музыкальной полифонии. Музыка оказывается окликаньем, голосом того единственного, который может звучать при исчезновении прежних моральных границ в джунглях.

Музыка джунглей — музыка Айнуров. Политическая утопия требует мобилизации, обобщающего голоса власти, но в музыке джунглей природа решает, какой звук будет следующим. Илуватар обратился к айнурам с предложением вместе создавать Великую Музыку, «и звук бесконечно чередующихся и сплетенных в гармонии мелодий уходил за грань слышимого, поднимался ввысь и падал в глубины — и чертоги» (Толкин, 1992, с. 3). На какое-то время Фицкарральдо объявил себя Илуватаром, желая нести музыку айнурам, задавая образцы в виде неподражаемого Карузо, но музыка джунглей — это самоорганизующаяся «гармония убийств»*, и она вершится на корабле, идущем вверх реки. Это превращение всех попыток подчинить природу в простое и упорное движение внутри нее самой. Новый Орфей не может подчинить природу, но дожидается ее растерзания.



Рис. 1. Оркестр на корабле. Кадр из фильма «Фицкарральдо», реж. В. Херцог, 1982. 2 час. 33 мин. 7 сек. Скриншот автора²

² Источник изображения см.: <https://vk.cc/cKZ5oc> (15.10.2024).

Сюжет сплава по реке в джунглях известен зрителю по фильмам: «Лето белой воды» (*White Water Summer*, Д. Блекнер, 1987), «Дикая река» (*The River Wild*, К. Хэнсон, 1994), но чаще всего по фильму «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse Now*, Ф.-Ф. Коппола, 1979). Мы видим, как цитировалось выше, «гармонию коллективного убийства»* («Люблю запах напалма» Майора) и встречаем новых идолов (Полковник в исполнении М. Брандо). Так репрезентируются пограничные ситуации жизни/смерти, сознания/умалишения в немыслимых для обычного человека состояниях опасности как опыта расфокусировки, чистой погруженности зрения в природу, «взгляда на 2000 ярдов» (quasi-термин, означающий устойчивый травматический шок в гуще боевых действий, перегружающий психическую жизнь и приводящий к расфокусировке взгляда).

Размытые границы, с семантическим потенциалом неотчетливости встраиваются в метафорические цепочки: туманная даль — туманный взгляд — туманное будущее; туманить (затуманивать) — не давать ясно видеть — морочить, плутовать — состояние неясности, неочевидности в функциональной двойственности сокрытия и открытия как единственной «грамматической парадигмы» природы. Эти метафорические цепочки в языке выстраиваются корнями, а в экранном искусстве универсальным функциональным символом, которым оказывается туман. Туман может быть одновременно источником опасности и надежным укрытием: в тумане может скрываться враг или можно скрываться от врага.

Туман выступает на сюжетном и композиционном уровне не только физическим пространством, но и метафизическим его сокрытием. Он символизирует мучительный поиск (блуждать в тумане) и обретение (вынырнуть из тумана). Туман — граница между видимостью и сущностью; между физикой и метафизикой; между поту- и посюсторонним миром. Эта граница подвижная, вбирающая в себя синтагматические и парадигматические принципы организации экранного повествования и тем самым специфицирующая кинематограф Херцога.

Блуждает в тумане Войцек, вернувшийся на место преступления для поиска орудия убийства Марии. Он ищет нож, но увидев голову Марии, с горечью вопрошает, почему та волосы не расчесала. Рассудок его помутился. Он выныривает и занывает в глубины своего бессознательного. Примером взаимообратимости поту- и посюстороннего мира в жизни бессознательного является предсказание Лесника Хиаза («Стекло сердце») о будущем деревушки. Он смотрит в туман, туман закрывает собой конкретику и дает возможность Хиазу обернуть взгляд внутрь себя и вещать, проговаривать вслух увиденное.

Стоит провести сравнение с романтиками. На картину «Странник над морем тумана» художника-романтика Каспара Давида Фридриха указывают киноведы, сопоставляя туман с образом отравляющих цифровых технологий (Wansbrough, 2021, p. 179). Примером преемственности традиции романтизма является туман в «Агирре», что в научной литературе справедливо сопоставляется с эстетикой возвышенного, горных вершин, как новой попытки экогуманизма, сопоставления человеческого и нечеловеческого (Gardner, 2022, pp. 45–56).

ТУМАН И ГНЕВ: МАШИНЫ НЕПРОЙДЕННОЙ ИНИЦИАЦИИ

В 2023 году в России был опубликован дебютный роман Херцога «Сумерки мира» (Херцог, 2023). Роман повествует о японском солдате Хироо Онода, защищавшем по приказу остров на Филиппинах на протяжении двадцати девяти лет после окончания Второй мировой войны. В этом романе немецкий кинорежиссер верен себе. «Существует одновременно и галлюцинаторное измерение, в котором действующий дух возвышается до беспредельности природы, и измерение гипнотическое, где дух движется в направлении пределов, которые природа ставит у него на пути... Это геометрический план, он теперь отсылает не к ментальному, а к абстрактному чертежу» (Делёз, 2010, с. 440).



Рис. 2. Обложка романа В. Херцога «Сумерки мира» (Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2023)³ и фотография Хироо Оноды⁴

Перед нами, как мы только что уже сказали, разворачивается история о японском солдате Хироо Онода, верном приказу и солдатской чести, защищавшем остров Лубанг на Филиппинах на протяжении 29 лет после окончания Второй мировой войны. Майор Танигути отдал приказ удерживать остров до возвращения Императорской армии с единственным правилом: «Вы не можете покончить с собой» (Херцог, 2023, с. 33). И он держал остров силой выполненного приказа, сохраняя в чистоте чести семейный самурайский меч XVII века. Он вел личную борьбу, оставшись верен принципу: «Каждый на этом острове — мой враг» (Херцог, 2023, с. 34). Он беспощаден, как беспощадна природа, он калечит, как калечат стихийные бедствия.

Новый герой Херцога — Хироо Онода, не похож на Агирре или Фицкарральдо, но он также погружается в джунгли и делается их частью: «Они стали частью джунглей... они лучше замаскированы, их волосы косматы, одежда, снаряжение и сапоги для камуфляжа обмазаны глиной» (Херцог, 2023, с. 71). Джунгли — это тело Земли в его архаической манифестации (Делёз, Гваттари, 2008, с. 251). Новая архаика XX века с присущими ей телами Денег машины капитализма или Деспота (Делёз, Гваттари, 2008, с. 351) — машины военного режима. Делёз и Гваттари (Делёз, Гваттари, 2008, с. 304) назвали территориальной машиной форму существования общества

³ Источник изображения: <https://limbakh.ru/index.php?id=9502> (15.10.2024).

⁴ Источник изображения: https://ru.wikipedia.org/wiki/Онода,_Хиро (15.10.2024).

на определенном историческом этапе, она покрывает своими знаками общественное поле. «Джунгли здесь покрывают склон. Равнина Лоок простирается до южного побережья. Оно напоминает даму под белой вуалью. Туман» (Херцог, 2023, с. 70).

Время Онода — время машины Деспота (Делез, 2008, с. 304): военный режим диктует и встраивает человека в ряды исполняющих приказы марширующих граждан. Онода вырвался из режима Деспота в режим Земли, став растением, плющом. Здесь уже экранная парадигма становится метафизической. Это позволило ему выжить, как Робинзон выжил, внимая примеру Пятницы в романе Мишеля Турнье «Пятница, или тихоокеанский лимб» (Турнье, 1992). Благовоспитанный католик, пытающийся организовать порядок, встретился с молодым арауканцем, человеком-растением: «Голова скрывалась под цветочным шлемом. Обнаженное тело было разрисовано с помощью орехового сока, листьями плюща: его ветви поднимались по ногам и обвивали все туловище» (Турнье, 1992, с. 199).

Онода становится похожим на зверя с пятнистой шкурой. Он изучает мимирию в природе и сам мимикрирует под заросли переплетенных разлагающихся темных листьев лиан. «Мотыльки, имитирующие рисунок коры деревьев. Рыбы, приспособливающие свою окраску к речным камням. Насекомые, похожие на зеленые листья», — вот природа, окружающая Онода (Херцог, 2023, с. 53). Лубанг — остров, покрывающийся туманом, с вечно влажными банановыми деревьями и кокосовыми пальмами. Туман с остановленным временем, с чистым экраном восприятия и оказывается внутри романа как единый кадр. Туман, как и джунгли, не признает время, «они (джунгли и время. — О. Ш.) словно брат и сестра, которые стали друг другу чужими, потеряли контакт и связаны разве что лишь взаимным презрением» (Херцог, 2023, с. 53).

Герои Херцога вернули себя в Тело Земли, вновь родив в себе архаического человека. Они создавали свое священное время, становясь нищенскими вневременными и внепространственными героями. «Все здесь находится вне истории, которая в своей скрытности не допускает настоящего... Время никак о себе не заявляет, словно оно под запретом» (Херцог, 2023, с. 95). Онода самостоятельно вел счет времени. Когда он вышел к людям и узнал, что спустя 29 лет личного счета времени ошибся на несколько дней, расстроился из-за того, что Япония потеряла свою душу в эпоху консьюмеризма, и что он не учел все факторы природы в интересубъективных взаимодействиях (как их понимают современные экологические теории и акторно-сетевая теория. — О. Ш.). Время можно считать и высчитывать, но его нельзя окликнуть никакой музыкой, оно само растворяется в парадигмах природы и делает жизнь синтагмой травматической ностальгии.

Сюрреалистические картинки мелькают по образцу речевой (языковой) парадигмы в смешении сна и яви, страшного сна и страшной действительности. «Может быть, эта война мне снится? Может ли быть, что на самом деле я лежу в госпитале с тяжелым ранением, а годы спустя наконец прихожу в себя, и кто-то говорит мне, что это был лишь сон» (Херцог, 2023, с. 105). Всепоглощающий влажный туман, останавливающий время и войну, обернулся в романе постоянным условием существования и межличностной коммуникации: Онода мог рассказывать своей команде истории из прошлой жизни только во время сильного тумана и сезона дождей. Тогда джунгли закрывались для людей, никто не решается войти в них в период сезона дождей и плотного тумана. Тогда природа раскрывала себя в своей ненадежности, соревнующейся с быстротечностью времени.

В фильме «Агирре, гнев Божий» задачей мифологического героя является спуск по реке. Агирре из проходящего инициацию становится субъектом насилия, т. е. социально-ценностным героем поздней архаики. Девственная природа должна быть выдана замуж за героя, а если она сопротивляется, то ее нужно взять силой. В «Фицкарральдо» плавание также сакрально наделено завоевательным гласом Карузо, исполняющим оперу Верди. Голос Карузо и есть голос Власти. Если Сакральное назвать Великим, то, по Делёзу, «Великое реализуется как чистая идея в двойственной природе пейзажей и действий» (Делёз, Гваттари, 2008, с. 255), т. е. первое столкновение со своим ценностным миром, которое обычно перерастает в подростковое или иное некритическое насилие.



Рис. 3. Великое перенесение корабля по суше под пение дуэта с участием Карузо.
Кадр из фильма «Фицкарральдо», реж. В. Херцог, 1982. 2 час. 4 мин. 42 сек.
Скриншот автора⁵

⁵ Источник изображения см.: <https://vk.cc/cKZ5oc> (15.10.2024).

Туман выступает в этой философии возраста мифологического героя метафорой ожидания, нулевой степени социального письма. Мы видим туман в утро начала подготовки перенесения корабля на другую сторону реки индейцами под руководством Фицкарральдо. Индейцы беспрестанно работают, строительство подобно сооружению египетских пирамид. «Белый человек», который, согласно преданию, должен вывести их из полосы несчастий, смело ими управляет. Туман перед взрывными работами напоминает масштабные геополитические режимные стройки СССР, но и вообще любую этнографию принудительного труда, включая немецкую память — от замыслов гётевского Фауста по прокладке каналов и осушении болот (с которых и поднимается туман) до окопов, скрывающих как туман воюющих, и трудовых лагерей XX века.

Чтобы зацепиться в пределах бытия, необходимы доказательства, — артефакты, предметы, «осязаемые объекты» (Херцог, 2023, с. 106), подтверждающие реальность происходящего. Таковы меч на поясе Онода, бутылочка с пальмовым маслом, вытащенная из униформы, которые в дальнейшем хранились в музее, став фетишем. Они делают реальным процесс похода, — тогда как начало и результат смещаются скорее в область символического и воображаемого.

Представлены ли в сюжете результаты, финиш похода? То есть позволяет ли символ тумана как некоторый генеральный принцип организации сюжетных линий развернуть план символического и воображаемого? Агирре остается в одиночестве на плоту. Вместо Нового государства с ним обезьянки. Фицкарральдо поставил спектакль перед редким зрителем и черной свинкой: «И в одном, и в другом направлении своего творчества Херцог показал, что большие ноги альбатроса и его большие белые крылья — одно и то же» (Делёз, 2004, с. 257). Это театр своей непройденной инициации, театр прежнего сплава по реке и обезьянка как образ неукротенной плоти, которая грозит все новыми взрывами.



Рис. 4. После поражения в походе Агирре с обезьянкой думают о «новой Испании» и новых завоеваниях. Кадр из фильма «Агирре, гнев Божий», реж. В. Херцог, 1972. 1 час. 32 мин. 8 сек. Скриншот автора⁶

Онода с удивлением слушал про бомбу с арсеналом, которого хватит не раз и не два, а 1240 раз убить каждого жителя планеты. Не удивительно, что вспоминается Онода, ведь летом 2023 начался мировой прокат фильма «Оппенгеймер».

Спустя 29 лет, как отчасти было отмечено выше, Онода сдался (вспомним, что Робинзон прожил на острове 28 лет). Президент Филиппин объявил Онода амнистией. После выхода в обычную жизнь Онода основал «Школу природы», женился, умер в 91 год. В Храме мира — синтоистском святилище в Токио, где поклоняются душам воинов, погибших за Японию и императора, а Верховным божеством Храма является сам император Японии, хранится и рассказ об Онода.

⁶ Источник изображения см.: <https://yandex.ru/video/preview/6179461978829250619> (15.10.2024).

КАРТА МАРШРУТОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ ХЕРЦОГА

Туман становится этическим маркером действия, которое вовлекло в себя всех агентов фильма, в этот самый момент полного вовлечения. Актеры выстроились в сеть, но сеть при этом деформирована экраном, вскрыты те лакуны, в которых может быть недолжное или преступное. В романе и фильмах туман скрывает преступления или является предвестником трагедий.

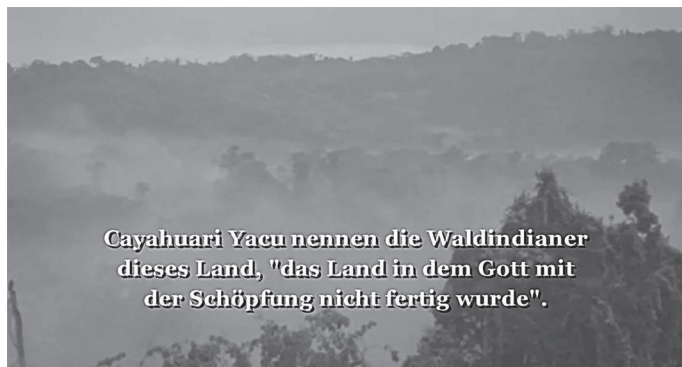


Рис. 5. Туман. Начало поиска Фицкарральдо: «Так дети леса называют эту страну, создание которой Бог завершил слишком рано». Кадр из фильма «Фицкарральдо», реж. В. Херцог, 1982. 0 мин. 25 сек. Скриншот автора⁷

Маршрут в туманной неопределенности начального направления петляет вверх по реке и заканчивается разоблачением и развоплощением мечты. Маршрут Фицкарральдо, как и маршрут Агирре, замысловато закручивается, путается и возвращается обратно. Это эффект пружины, реакции на неудавшееся возвращение, из-за начальной неопределенности маршрута — эффект бумеранга в тумане как эффект обесценивания. Вспомним незначительный, казалось бы, эпизод, когда Фицкарральдо прибывает в место, где строил железную дорогу. Спустя много лет в этом заброшенном месте остались преданные идее адепты, которые охраняли дорогу и мечту. Фицкарральдо не задумываясь приказывает разобрать рельсы и шпалы и перенести их на корабль для осуществления новой мечты. Он не замечает, как в момент разрушил и обесценил жизнь и усилия того, кто охранял и оберегал недостроенную железную дорогу в ожидании возвращения Демиурга.

⁷ Источник изображения см.: <https://vk.cc/cKZ5oc> (15.10.2024).

Своего рода геофилософия прослеживается у Мартина Хайдеггера в работе «Исток художественного творения», где ставятся вопросы различения (распределения разных личин) явлений и событий. Кроме различия истины и искусства у Хайдеггера можно видеть последовательное различие вещи как естественно-природного состояния и творения как искусственно-антропоморфного. Это не редукция Эдмунда Гуссерля, а индифферентное прохождение сквозь и мимо вещей и состояний, событий и ситуаций, незаинтересованное их созерцание. Туман — редкое совпадение вещества и формы, идеи и события, природного состояния, наделенного историческими ожиданиями со стороны героев фильмов. Для объяснения понятия вещества и формы (Staff-Form-Gefuge) Хайдеггер применяет понятие «складка», которая и есть «ландшафт рождения мысли» (Хайдеггер, 2008, с. 176). Туман Херцога — ландшафт рождения мысли. Топический метод Хайдеггера не столько географическое место, сколько участок абстрактной модели, участок помещенности, погружения в место.

Туман — это помещенность, погружение в место истории, в паузу перед важными событиями, это складка бытия, в которой пространство и время схлопывает судьбы героев, как бы разглаживая их по экрану. Они пропадают и выныривают из тумана, наделенные другими смыслами. Онода на 29 лет пропал во времени, помещенный в туман джунглей словно в убежище.

Об особой роли топоса в сотворении собственной и чужой биографии писал философ, работавший на границе психологии и философии. В этом запредельном для обеих сторон мышлении родилась экзистенциальная философия. Карл Ясперс говорил, что созерцание родных ландшафтов (неба и горизонта) сформировало его как мыслителя: «Экзистенция... есть новое сужение горизонта: ибо она существует всякий раз как одна экзистенция с другой экзистенцией» (Ясперс, 2013, с. 53). Также Ясперс немало рассуждал о влиянии ландшафта на становление ментальности больших групп и мировоззрения отдельных личностей.

Картографическая концепция психоанализа пересекается с топографической концепцией современной философии. Карта для психоанализа — это направление, местность, смещение: «Каждая карта — это перетасовка тупиков и прорывов, порогов и заграждений» (Делёз, 2010, с. 90). И подобно тому, как карту событий в психоанализе движений и маршрутов нельзя рассматривать в качестве одной производной схемы «родители — ребенок», сведя к простой синтагматике, так и карту философии нельзя рассматривать как производную одного события или явления. Убийство Марии, так сказать,

социально по своей природе, чему в подтверждение служат постоянные рассуждения Войцека о бедности, в которой ему приходится пребывать и ради которой он участвует в эксперименте доктора*.

Метод топологической рефлексии, исследующий психику человека, поможет рассмотреть топос тумана как отражение затуманенной психики Войцека из одноименного фильма 1979 года («Войцек», *Woyzeck*) по пьесе Георга Бюхнера. «В маленьком городе на берегу маленького пруда», — объявляет нам авторский голос за кадром в начале фильма. Топографический кадр Херцога в этом фильме переводится с опасной реки на тихий пруд или омут, подобно тому как образ завоевателя Агирре или Фицкарральдо, который сакрализует себя как распоряжающийся жизнью и насилием создатель, сменился образом маленького человека маленького города Войцека. Такая смена аспекта несколько возвращает от экранной парадигмы природной непредсказуемости к синтагмам незнания, растерянности человека перед природным началом в самом себе. Для русского сознания пруд в камышах — это омут Левитана со всеми психологическими стереотипами, омут от «муть» или «тумана». «Мутить дела» в этом городе могут все.

В городе совершается преступление. Войцек убивает возлюбленную Марию, мать своего сына, из-за измены, и убийство происходит на берегу пруда. Его карта маршрутов запутана, как у Агирре и Фицкарральдо. Карта выражает тождественность путей намеченного и пройденного. Если Агирре и Фицкарральдо вели плоты и корабли к большой цели, то Войцек петлял как мышь внутри городского пространства. Как правило, линии брожения и петли на картах детей, страдающих аутизмом, схожи между собой. Мы узнаем, что над Войцеком ставит эксперимент известный в городе доктор. За деньги Войцек тренируется, пьет урину, ест один горох на протяжении нескольких месяцев. Доктор легко обрекает Войцека на научное испытание, как легко сбрасывает со второго этажа здания кошку ради демонстрации студентам медицинского факультета гибкости ее тела.

Как окружающий пейзаж влияет на человека, как топика определяет типичу, типажность, тип индивида? В тумане нет вертикальных горных пород с наслоениями смыслов, но есть разомкнутая вширь сетка значений и знаков, образов и адресов. Поверхность тумана и поверхность субъектности бесконечно широка, и то и другое распространяется и завоевывает пространство: «бестелесный предел», производящий «большую часть своих эффектов» (Делёз, 2010, с. 182). Такие пределы Ж. Делёз называет «мембранами»: «Благодаря мембранам внутреннее и внешнее, высота и глубина обретают биологическую ценность в топологической поверхности контакта» (Делёз, 2010, с. 525).

Делёз через время отвечает Полю Верлену, который некогда писал, что «нет ничего более глубокого, чем кожа», своей фразой: «Нет ничего более хрупкого, чем поверхность». Кожа покрывает большой объем поверхности жизни. Жильбер Симондон, важный для Делёза философ, говорит: «Живое живет на пределе самого себя, на собственном пределе. Характерные для жизни полярности пребывают на уровне мембраны» (Делёз, 2010, с. 521). Ровно, как обширная поверхность мыльного пузыря обусловлена своей хрупкостью. Ж. Симондон формулирует характеристики трансцендентального поля: потенциальная энергия, внутренний резонанс серий, топологическая поверхность мембран, организация смысла.

Туман подобен мембране. Это утверждение еще более точное, чем сравнение с ризомой. Ризома все-так и предполагает корневую систему, а мембрана — это чистая поверхность. Делёз в «Логике смысла» выводит формулу: Ризома=Топос+Эон, где Топос — пространство монадического распределения сингулярностей, Эон — время распада данного пространства на подпространства. Эта мембрана выталкивает главных героев Херцога и в мир самодетерминации, связывающей пространства, и в мир преступления, как скольжения по поверхности собственного бытия, без возможности уйти в глубину.

Так осуществляется пространственно-временная самодетерминация феномена, который становится явлением. Делёз говорил не столько об онтологии, сколько о метафизике поверхности. Туман как мембрана — континуум — топос, или «место смысла выражения» (Делёз, 2010, с. 283). Более того, сам смысл Делёз определяет как мембрану, — то, что формируется и разворачивается на поверхности. Образно выражаясь, современная культура уже не говорит об упавших на дно Дионисе или поднявшемся ввысь Аполлоне. Герой современной культуры — Геракл на поверхности, «ведущий сражение на двух фронтах — как против глубины, так и против высоты: полная переориентация мысли и новая география» (Делёз, 2010, с. 497). Онода или Агирре, ведущие сражение за свои идеи.

Войцек в исполнении Клауса Кински изможден, находится на грани экзистенциального ужаса и ждет завершения эксперимента. Убийство Марии покрывается утренним туманом как помутнением рассудка самого Войцека, который приходит на пруд с вопросом: «Что это за место? Где это я? Мария, что же ты волосы не убрала? Почему не заплела косы?». Пруд оказывается предварительным экраном, пытающимся, не вполне удачно, вернуть героя в природу, чтобы он организовал и реорганизовал свой смысл уже в автокоммуникации.



Рис. 6. Войцек совершает преступление. Кадр из фильма «Войцек», реж. В. Херцог, 1979. 1 час. 6 мин. 42 сек. Скриншот автора⁸

Мария здесь выступает как узел карты, в котором завязаны желания, потребности и возможности. Перед смертью она поет дворовым детям песню: «Он добрался до Луны, она оказалась трухлявым пнем. Тогда он пошел к Солнцу, а когда пришел, обнаружил увядший подсолнух. Звезды обернулись золотыми комариками».

Карта пунктирными линиями чертит ожидания, а заливками (закрашенными частями) — пройденный героем жизненный маршрут. Биография Марии закончилась не по ее воле: «Какая красная Луна. Что ты задумал?». История города не изменилась, она подобно пруду, сама себя замыкает и поглощает, зарастая новым камышом. Авторский голос завершает фильм: «Такого в наших мы краях давно не знали. Ах!» И город живет дальше, «Ах!» прозвучало больше театрально. Положено сожалеть, но город не сожалеет, он покрывается туманом как чистым небытием. Автокоммуникация оказывается возможна на уровне города, но не на уровне главного героя, выталакиваемого мембраной тумана в область чистой трансгрессивности.

⁸ Источник изображения см.: <https://yandex.ru/video/preview/10940808626783664214> (15.10.2024).

ТОПОГРАФИЯ БИОГРАФИИ КАК ХРУПКОСТЬ ЭКРАНА

А.В. Перцев в книге «Рождение экзистенциализма из пены психоанализа» ссылается на Ханса Занера, который убежден не только в том, что экзистенциализм возникает от созерцания болот в молодости (Перцев, 2012), но и в том, что взгляды Ясперса являют собой отражение болотистого ландшафта его детства и юности. Также происходит с Войцеком и героями другого фильма Херцога, «Стеклянное сердце» (*Herz aus Glas*, 1976).

Фильм начинается с туманного пастбища. Пастух Хиас, которого в фильме называют «Лесник» за его отшельничество, гонит стадо, которое не знает дороги. Хиас оказывается провидцем: как и стадо, он направляет и предсказывает события жителям маленькой баварской деревни, которые льют стекло. Фильм начинается со слов Лесника, смотрящего на растянувшийся туман над бьющейся горной рекой — метафорой времени. Он говорит, подобно Илуватору: «Я смотрю вдаль, в ту сторону, где конец света. Рушится время и потом земля. Начало конца. Воронка влечет меня».



Рис. 7. Лесник Хиас в тумане предсказывает будущее города. Кадр из фильма «Стеклянное сердце», реж. В. Херцог, 1976. 0 мин. 5 сек. Скриншот автора⁹

В деревне умирает Мастер Мюльтен, который знал секрет «рубинового стекла», но не поведал его другим. Плавильные печи остывают. Горнила остывают вместе с сердцами людей, которые ради поиска и начала новой продажи стекла готовы и, как будет видно далее, начнут убивать друг друга. Город встал. Нет продаж, нет движения, нет жизни. Только «рубиновое

⁹ Источник изображения см.: <https://rutube.ru/video/43bd63bc0e36ebf8cf58cae21bed989c/> (15.10.2024).

стекло» должно спасти жителей. Поиск секрета рубинового стекла напоминает помутнение рассудка: люди убивают друзей и танцуют с трупами, перекапывают землю, на которой похоронен Мастер, вспарывают мебель, которую Мастер подарил матери и в конце концов находят секрет: добавить в стекло кровь. Жертвой выбирается невинная девушка Людмила.



Рис. 8. Природа накануне коллективного помешательства/помутнения.

Кадр из фильма «Стеклянное сердце», реж. В. Херцог, 1976.

31 мин. 6 сек. Скриншот автора¹⁰

Валерий Подорога, неортодоксально продолжая мысли Делёза, говорит о путешествии в мыслительных ландшафтах. В книге «Метафизика ландшафта» он пользуется определением «складки» в качестве уловки смысла. Это такой пространственно-временной ловец смыслов, наподобие ловца снов. Философские портреты, написанные Подорогой, а именно «метафизические ландшафты» — своего рода интеллектуальные карты, топографические схемы мысли философов, в чьих текстах скрыт ресурс современной мысли. Есть ли у ландшафта своя метафизика — ключевой вопрос, поставленный Подорогой. Как связано философское творчество и ландшафт, насколько значимо то, что Ницше писал в швейцарском Энгадине, а Хайдеггер в лесах Шварцвальда? Герои Херцога укрываются в тумане, который затуманивает сознание и приводит их к решению завоевывать новые земли и строить новое общество (Агирре — новый мир, Фицкарральдо — театр), оборонять старые идеи, не ведая и не пытаясь узнать информацию о новом времени

¹⁰ Источник изображения см.: <https://rutube.ru/video/43bd63bc0e36ebf8cf58cae21bed989c/> (15.10.2024).

(Онода убивал жителей деревни, но ни разу не вступил с ними в коммуникацию, не спросил о том, что происходит в мире). Это ловушка, которая схлопывает время и пространство и останавливает человека в нравственном развитии жизни (Хозяин Стекольной фабрики, на которой производили рубиновое стекло, пошел на принесение человеческой жертвы, испытав моральное опустошение вследствие одержимости поиска выплавки секрета стекла рубинового оттенка). «Всякая мысль пространственна, и не только благодаря известным особенностям языка, но и телесной ориентации мыслящего: познавая, он активирует ближайшее пространство, наделяя его духовными интенциями, проектирует во вне, приближая к себе самое удаленное» (Подорога, 2021, с. 6).

В какой-то степени поиск секрета рубинового стекла напоминает поиск секрета камня при создании Каменного цветка. В сказе П.П. Бажова «Каменный цветок» (Бажов, 1969) к мастеру Прокопичу пришел учиться Данилка Недокормыш. Называли Данилку «блаженным», мог засмотреться на букашку, что по листочку ползла: «Сама сизенька, а из-под крылышек у ней желтенько выглядывает, а листок широконыйкий... По краям зубчики, вроде оборочки выгнуты. Тут потемнее показывает, а середка зеленая-презеленая, ровно ее сейчас выкрасили» (Бажов, 1969, с. 68). Данила вырос в Мастера малахитового дела. Получив заказ на Каменный цветок, Данила-Мастер искал: «Стал чуть не каждый день в лес бегать. Время как раз покосное, ягодное. Травы все в цвету. Данилушко остановится где на покосе либо на полянке в лесу и стоит, смотрит. А то опять ходит по покосам да разглядывает траву-то, как ищет что» (Бажов, 1969, с. 87). На вопрос «Не потерял ли чего?» отвечал: «Потерять не потерял, а найти не могу» (Бажов, 1969, с. 87). Данила, как и жители деревушки, искал тайну камня, за что готов был отдать жизнь и счастье близких: «А только без цветка мне жизни нет!» (Бажов, 1969, с. 99). Повидав каменный цветок, вернулся Данила в деревню да только, пишет Бажов, «затуманился» (Бажов, 1969, с. 100), или как в народе говорили, «ума решился» (Бажов, 1969, с. 103).

Персональное помутнение (затуманивание) в уральских сказах Бажова можно сравнить с коллективным безумием, на которое обречена деревушка в фильме «Стеклянное сердце» после совершенного убийства Людмилы. Город уже было не спасти. А.Я. Кожурин (Кожурин, 2002, с. 72–79) также однонаправленно связывает ментальность с ландшафтом. Туманный пейзаж ущелья, в котором располагается деревушка, затуманивает умы ее жителей.

Темные теории позволяют мистически демонстрировать туман, повествуя об исторических событиях. Филип Розен и Патриция Мелленкамп в журнале «American Film» от апреля 1983 года пишут, что режиссеры послевоенного немецкого экспрессионизма разрывают привычное

повествование исторических событий. Их нарратив не лента, а предчувствие: туман как визуальная пунктуация разделяет рассказ, делая паузу между событиями. Туман перед убийством Людмилы, невинной девушки, кровь которой нужно использовать для отлива красного стекла.

Выводы

Туман в кинематографе Вернера Херцога является не только природным состоянием, психологическим предчувствием, историческим пределом, он соучастник преступлений, разрешающих синтагматико-парадигматический узел закрутившихся событий. Туман — намеренный образ темного туннеля, темного медиа, выпускающего потусторонние внешние и агрессивные внутренние силы вовне. Символ тумана в литературном и кинематографическом мире Херцога участвует в историко-социальной рефлексии, создавая предпосылки для понимания кадра как первичного и не имеющего оснований в предыдущих моральных оценках действий экрана автокоммуникации.

Единство подходов Вернера Херцога к туману как экзистенциальному состоянию мы наблюдали в его фильмах: «Агирре, гнев Божий» (1972), «Фицкарральдо» (1982), «Войцек» (1979), «Стеклянное сердце» (1976) и романе «Сумерки мира». Разница лишь в том, что в романе это организация всей композиции текста, а в фильмах — организация композиции кадра. Туман метафизически задает границу как категорию внепространственную и вневременную, снимающую социальные, психологические, политические и исторические конфликты вербально в романе или визуально в названных фильмах. Так автокоммуникация преодолевает не только синтагматичность предвидения собственной судьбы, что происходит в тексте, но и парадигматичность вариантов погружения в природу, что происходит на экране.

Перед нами полноценная наглядная демонстрация зависимости человека от природы, открывающаяся через напряженные картины сплава по реке, стихии течения и водопада, который рушит все рукотворно созданное. Новое осмысление отношения реального, символического и воображаемого на экране просматривается в маршрутах и «туманных» поворотах в жизни персонажей Агирре, Фицкарральдо или Войцека. Они невротичные, истеричные персоны, претендующие выстроить из собственной истерии историю. Все три названных персонажа в исполнении гениального

Клауса Кински напоминают взрыв вулкана, рикошет и отпускание пружины. Они находятся на грани помутнения рассудка, словно приняв в себя как содержание своей судьбы, так и форму каждого очередного действия одновременно.

В новом осмыслении различий как различий акторов в системе или мембране социальных отношений туман выступает нулевой степенью социального письма. Именно с него начинаются удачные или неудачные опыты выталкивания героя в природу из предсказуемых социальных интеракций, завязывающихся во все более запутанные узлы. Изучение карты маршрутов в фильмах Херцога приводит к выводу о слиянии тех, кто проходит по маршруту, с самим маршрутом. Топография здесь и оказывается единственным прямым высказыванием героя о себе и идеального зрителя — о герое.

Магическое место у Вернера Херцога является и выступает экранной проекцией природного. Принятая в этой работе теория темных медиа позволяет очистить слово «магичный» от налета бытовой мистики. Туман как прием использовался многими режиссерами, но все эти интерпретации имели в виду исходный человеческий взгляд, даже если они опирались на высказывания самого Херцога. Однако принципы построения экранного высказывания могут делать нечеловеческое начальным принципом. Изображение тумана Херцога отличается от изображения тумана, например, у Андрея Тарковского как специфической характеристики человеческого зрения и испытаний, которым оно подвержено.

Это изображение тумана как темного медиа, одновременно экрана и мембраны. Экран показывает страсти героя, его готовность идти наперекор обстоятельствам, отстаивая честь. Но одновременно вовлеченность человека в отношения с природой и другими людьми образуют непроницаемую мембрану взаимодействий, некоторую сеть акторов, которая кажется самодостаточной. Но как раз Херцог вскрывает напряжения вокруг этой мембраны — то, что казалось нам механизмом социальной жизни, оказывается мембраной интерпретации цепочки текущих событий, выталкивающей из себя героя чести. Этот герой может оказаться мессией, а может оказаться преступником. Визуальные решения Херцога служат не раскрытию характера героя, а такому выталкиванию для установления специфической агентности протагониста, не зависящей от прежних сетей взаимодействия. Действовать — это тогда не добиваться успешного взаимодействия, а отстаивать честь вопреки всему, смотреть на происходящее со стороны и вызывать тем самым особое отношение зрителя к социальному факту и экологическим рискам современного мира.

* This quote is metaphorical and contextual concerning the phenomenon being discussed and does not represent a positive evaluation of any actions that may be examined for compliance with the current laws of the Russian Federation.

Violations of these laws could be assessed in relation to specific provisions of the Code of the Russian Federation on Administrative Offenses and the Criminal Code of the Russian Federation (editor's note).

* Данная цитата является образно-контекстной по отношению к рассматриваемому феномену и не становится положительной оценкой каких-либо деяний, что могут подлежать рассмотрению на предмет соответствия действующему в Российской Федерации законодательству, нарушение которого может быть рассмотрено на предмет соответствия диспозициям отдельных статей КоАП РФ и УК РФ (прим. ред.).

REFERENCES

1. Bazhov, P.P. (1969). *Malakhitovaya shkatulka* [The malachite casket]. Sverdlovsk: Central Ural Publishing House. (In Russ.)
2. Corrigan, T. (Ed.). (2013). *The films of Werner Herzog: Between mirage and history*. London: Routledge.
3. Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Anti-Edip* [Anti-Oedipus] (B. Kralechkin, Trans.). Yekaterinburg: U-Faktoriya. (In Russ.)
4. Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Tsyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia] (Ya. Svirskiy, Trans.). Yekaterinburg: U-faktoriya. (In Russ.)
5. Deleuze, G. (2004). *Kino* [Cinema] (B. Skuranov, Trans.). Moscow: Ad Marginem. (In Russ.)
6. Deleuze, G. (2010). *Logika smysla* [The logic of sense] (Ya. Svirskiy, Trans.). Moscow: Akademicheskii Proekt. (In Russ.)
7. Florensky, P.A. (1992). *Detyam moim. Vospominaniya proshlykh dney. Genealogicheskie issledovaniya. Iz Solovetskikh pisem. Zaveschchanie* [To my children. Memories of past days. Genealogical research. From the Solovetsky letters. Testament]. Moscow: Moskovskiy Rabochiy. (In Russ.)
8. Gardner, C. (2022). Constructing an immanent sublime: Ecosophical aesthetics as "ecstatic truth" in Werner Herzog's *Lessons of Darkness* (1992). *Journal of Ecohumanism*, 1 (1), 45–56. <https://doi.org/10.33182/joe.v1i1.1735>
9. Harutyunyan, A. (2021). Landscape and its double: The technological sublime. *ART-Margins*, 10 (1), 66–76. https://doi.org/10.1162/artm_a_00286

10. Herzog, W. (2023). *Sumerki mira* [The twilight world] (E. Zaytsev, Trans.). Saint Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House. (In Russ.)
11. Jaspers, K. (2013). *Razum i ekzistentsiya* [Reason and existenz] (A.K. Sudakov, Trans.). Moscow: Kanon+. (In Russ.)
12. Kozhurin, A. Ya. (2002). Landshafty “estestvennye” i gorodskie (Rannie opyty “landshaftologii” v evropeyskoy filosofskoy traditsii) [“Natural” and urban landscapes (early essays on “landscape studies” in the European philosophical tradition)]. In *Filosofiya detstva i problemy sovremennogo goroda* [The philosophy of childhood and problems of the modern city] (pp. 72–79). Saint Petersburg State Institute of Technology. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ubeurh>
13. Markov, A.V. (2022). *K teorii temnykh media* [To the theory of dark media]. *Articult*, (1), 75–84. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-1-75-84>
14. Pertsev, A.V. (2012). *Molodoy Jaspers: Rozhdenie ekzistentsializma iz peny psikiatrii* [Young Jaspers: The birth of existentialism from the foam of psychiatry]. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy. (In Russ.)
15. Podoroga, V.A. (2021). *Metafizika landshafta* [Metaphysics of the landscape]. Moscow: Kanon+. (In Russ.)
16. Prager, B. (2007). *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*. New York: Columbia University Press.
17. Sartre, J.-P. (2024). *Pogranichnye sostoyaniya* [Borderline states] (V.P. Gaydamak & V.V. Bibikhin, Trans.). Moscow: Rodina. (In Russ.)
18. Scott, Ch.E. (1982). *Boundaries in mind: A study of immediate awareness based on psychotherapy*. New York: American Academy of Religion.
19. Sontag, S. (2022). *Obraztsy bezoglyadnoy voli* [Styles of radical will] (B.Dubin, V. Kulagina-Yartseva, & N. Krotovskaya, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)
20. Thacker, E. (2017). *V pyli etoy planety* [In the dust of this planet] (A. Ivanov, Trans.). Perm: Gile Press. (In Russ.)
21. Tolkien, J.R.R. (1992). *Sil'marillion* [The Silmarillion] (N. Grigorieva & V. Grushetskiy, Trans.). Moscow: Gil–Estel. (In Russ.)
22. Tournier, M. (1992). *Pyatnitsa, ili Tikhookeanskiy limb* [Friday, or, The other island] (I. Volevich, Trans.). Moscow: Raduga. (In Russ.)
23. Trigg, D. (2012). The flesh of the forest: Wild being in Merleau-Ponty and Werner Herzog. *Emotion, Space and Society*, 5 (3), 141–147. <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2011.06.003>
24. Wansbrough, A. (2021). *Capitalism and the enchanted screen: Myths and allegories in the digital age*. Bloomsbury.
25. West, B. (2023). Murky waters: Incident at Loch Ness, Grizzly Man, and Herzogian notions of truth. *New Review of Film and Television Studies*, 21 (3) 567–586. <https://doi.org/10.1080/17400309.2023.2214052>

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажов, П. П. (1969). Малахитовая шкатулка. Уральские сказы. Свердловск: Среднеуральское книжное издательство.
2. Делёз, Ж. & Гваттари, Ф. (2008). АнтиЭдип. Екатеринбург: У-Фактория.
3. Делёз, Ж. & Гваттари, Ф. (2010). Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-фактория.
4. Делёз, Ж. (2004). Кино. Москва: Ad Marginem.
5. Делёз, Ж. (2010). Логика смысла. Москва: Академический Проект.
6. Кожурин, А.Я. (2002). Ландшафты «естественные» и городские (ранние опыты «ландшафтологии» в европейской философской традиции). Философия детства и проблемы современного города: Материалы IX международной конференции «Ребенок в современном мире. Дети и город». Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного технического университета, 72–79. <https://elibrary.ru/ubeurh>
7. Марков, А.В. (2022). К теории темных медиа. Артикульт. (1), 75–84. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2022-1-75-84>
8. Перцев, А.В. (2012). Молодой Ясперс: Рождение экзистенциализма из пены психиатрии. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии.
9. Подорога, В.А. (2021). Метафизика ландшафта. Москва: Канон+.
10. Сартр, Ж.-П. (2024). Пограничные состояния. Москва: Родина.
11. Сонтаг, С. (2022). Образцы безоглядной воли. Москва: Ад Маргинем Пресс.
12. Такер, Юдж. (2017). В пыли этой планеты. Пермь: Гиле Пресс.
13. Толкин, Дж. Р. Р. (1992). Сильмариллион. Москва: Издательство «Гиль-Эстель».
14. Турнье, М. (1992). Пятница, или Тихоокеанский Лимб. Москва: Радуга.
15. Флоренский, П.А. (1992). Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание. Москва: Московский рабочий.
16. Херцог, В. (2023). Сумерки мира. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
17. Ясперс, К. (2013). Разум и экзистенция. Москва: Канон+.
18. Corrigan, T. (Ed.). (2013). *The films of Werner Herzog: Between mirage and history*. London: Routledge.
19. Gardner, C. (2022). Constructing an immanent sublime: Ecosophical aesthetics as “ecstatic truth” in Werner Herzog’s *Lessons of Darkness* (1992). *Journal of Ecohumanism*, 1 (1), 45–56. <https://doi.org/10.33182/joe.v1i1.1735>
20. Harutyunyan, A. (2021). Landscape and its double: The technological sublime. *ART-Margins*, 10 (1), 66–76. https://doi.org/10.1162/artm_a_00286

21. Prager, B. (2007). *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*. New York: Columbia University Press.
22. Scott, Ch.E. (1982). *Boundaries in mind: A study of immediate awareness based on psychotherapy*. New York: American Academy of Religion.
23. Trigg, D. (2012). The flesh of the forest: Wild being in Merleau-Ponty and Werner Herzog. *Emotion, Space and Society*, 5 (3), 141–147. <http://dx.doi.org/10.1016/j.emospa.2011.06.003>
24. Wansbrough, A. (2021). *Capitalism and the enchanted screen: Myths and allegories in the digital age*. Bloomsbury.
25. West, B. (2023). Murky waters: Incident at Loch Ness, Grizzly Man, and Herzogian notions of truth. *New Review of Film and Television Studies*, 21 (3) 567–586. <https://doi.org/10.1080/17400309.2023.2214052>

ABOUT THE AUTHOR

OKSANA A. SHTAYN

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor,
Assistant Professor at the Department of Social Philosophy,
Ural Federal University,
51, pr. Lenina, Yekaterinburg 620002, Russia

ResearcherID: KQV-1280-2024

ORCID: 0009-0004-1701-3147

e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА ШТАЙН

кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры социальной философии,
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,
620002, Екатеринбург, пр. Ленина, 51

ResearcherID: KQV-1280-2024

ORCID: 0009-0004-1701-3147

e-mail: shtaynshtayn@gmail.com