



«Я иду в себе, где же я сам — в истории моей страны, поскольку я — немец».

«Лучше подметать улицы в Мексике, чем быть кинематографом в Германии».

Уже в этих вырванных наугад фразах из разных интервью Райнера Вернера Фассбиндера зрима крайняя двойственность (чтобы не сказать — резкая противоречивость) его судьбы, личной жизни и творчества. Именно искусству Фассбиндер посвящал себя с самоотдачей страстью, с некой безумной одержимостью, признаваемой всеми — даже теми, кто не любил его, с ним скандалил, а потом, спустя годы, не мог не признать величия этого неистового творца. Расплывшиеся после преждевременной кончины режиссера различные книги о нем или воспоминания соратников назывались, например, так: «Спать я буду, когда умру. Запылавшая жизнь Райнера Вернера Фассбиндера», «Он лишь хотел, чтобы вы его любили» (тут перепародирован заголовок одного из его многочисленных фильмов — «Я лишь хочу, чтобы вы меня любили»). Не раз упрекавший Фассбиндера в диктаторстве, постоянный его художник и актер Курт Рааб, сам потом умерший от СПИДа, амбивалентность сей неразгадываемой личности сформировал одной фразой: «Я всегда испытывал тоску по любви и поэтому был злым».

Рассказ о режиссере, безусловном enfant terrible немецкого кинематографа да и всей послевоенной Германии, тоже может быть двояким. Кто-то удивляется лишь тем, что концентрирует свое внимание на откровенных, возмутительных, постыдных фактах его биографии, вроде бы липовой личности, абсолютно хаотичной и не поддающейся осмыслению, тем более — прощению.

Уже в 15 лет Райнер Вернер беззастенчиво заявил отцу-доктору, что склонен к гомосексуализму. И начал ходить тогда еще в полуполуполные бары для геев, где познакомился с Удо Киером (в ту пору — наркоманом и мужичиной-проституткой, впоследствии актером, выступившим благодаря Фассбиндеру на мировой экран), став его «сексуальной марionеткой». Впрочем, актриса Ингрид Кавен, официальная жена Райнера Вернера Фассбиндера с 26 августа 1970 года по 27 сентября 1972 года (то есть ровно 25 месяцев), утверждала в интервью французскому журналу «Кайе дю синема», что он все-таки был не геем, а бисексуалом. Второй женой стала Юлиане Лоренц, которая, судя по ее воспоминаниям, более наивно воспринимала своего мужа. А между прочим, шафером на их свадьбе был очередной его любовник.

Несомненная тяга Фассбиндера к садомазохистским отношениям не только в кино подтверждается самими разными историями. Долго страдавшая от его диктата актриса Ирма Херманн (она играла бесловесную секретаршу-«рабыню» в фильме «Горькие слезы Петры фон Кант») поведала в одном из интервью, что неотступно преследовавший ее режиссер однажды страшно

избил ее на улице. Двое его любовников покончили с собой: один повесился в тюрьме, другой же, Армин Майер, последняя большая любовь Фассбиндера, был найден мертвым в его квартире. Всю свою жизнь Райнер Вернер поглощал в немеренных количествах виски, валиум и кокаина, на который тратил гонорар (по прописи судьбы, один из последних нерезализованных проектов назывался «Кокаин», в нем должна была принять участие итальянская актриса Орнелла Мути). И поэтому может создаться стойкое впечатление, что он чуть ли не целенаправленно истязал и уничтожал себя, в конце концов осуществив задуманное.

«Мы потеряли нашего жюриного вера» (слова другого выдающегося немецкого режиссера Вернера Херцога после смерти Райнера Вернера Фассбиндера)

Любопытно, что сам Фассбиндер успел довольно точно высказаться о себе: «Моя жизнь не определена в целом, но среди некоторых возможных поступков, которые я сегодня способен оценить, случались и такие, как в романе «Берлин, Александрплац» Деблина, рожденные в голове, во плоти, во всем существе и в душе» (речь идет о его любимом персонаже Франце Биберкопфе).

О нем же говорили с максимальной разбросом в характеристиках: параноидальный, порочный угнетатель всех, кто находится рядом с ним; засеченный мальчик с гротескно толстым телом; эксплуататор чужих талантов и эмоций; харизматичный гений. Но и те, кто пытался замкнуться сурбю в творчестве Райнера Вернера Фассбиндера, в лучшем случае приходили к выводу, что кино является для него Святой блудницей (припомню, что режиссер еще в 1971 году создал как бы автошпарж «Предостережение перед святой блудницей»). В худшем же варианте критики оставались в полной растерянности из-за ряда откровенных моментов, допустим, в «Сатанинском зелье» (демонстрация мастурбация перед камерой) или в «Кереле» (сцена, где вызывающе трахают в задницу одного из его постоянных актеров и бывшего любовника, нетропического бисексуала Гюнтера Кауфманна по прозвищу «черный баварец»).

Хотя и в творчестве Фассбиндера, и в том злом роке, который вел его по жизни, присутствует особого рода логика, как раз и позволившая явном маргинальному режиссеру, воспевавшему столь же маргинальную жизнь, превратиться в одну из ключевых фигур послевоенного искусства XX века.

«Я надеюсь жить долго, чтобы снять еще дюжину фильмов, которые представляли бы Германию во всей ее глобальности, такой, как она видится» (из интервью французской газете «Мондо» за год до смерти).

Уже после кончины Фассбиндера настоящие исследователи его жизни и творчества все же раскопали в церковных записях в баварском городке Бад Верисхофен свидетельство о том, что появление маленького Райнера Вернера на свет состоялось на самом деле не 31 мая 1946 года, а годом ранее. Казалось бы, ерунда, мелочь, случайность, игра судьбы... Но благодаря этому все

Повенчаный с Германией

31 мая 2000 года Райнеру Вернеру Фассбиндеру исполнилось бы 55

высветилось новым светом, выстроилось в стройную систему, обрело глубокий смысл.

Кто-то обратит внимание прежде всего на то, что Фассбиндер скоропостижно умер 10 июня 1982 года где-то между тремя и пятью часами утра (по официальной версии — от «закупорки сосудов мозга», а на самом деле от передозировки наркотиков) именно в роковом возрасте 37 лет, когда умирали, погибали, уносились в гонимые выси многие гении мировой культуры. Конечно, эта мрачная символика немаловажна. Однако куда принципиальнее, что немецкий автор, заслуженно принадлежащий мировому кинематографу, оказался истинным ровесником Новой Германии, которая была повержена в войну, разрушена, обезбодна, а главное — приобрела труднопреодолимый комплекс вины перед всем человеческим обществом. Но вскоре (причем при поддержке победителей в лице американцев) страна воскресла из пепла и удивила мир своим «экономическим чудом» 50-х годов (речь, разумеется, идет только о ФРГ). Это стремительное обновление позволило ей резво войти в число капиталистически развитых супердержав, впереди которых, естественно, маячила недомогающая Америка (как для самого Райнера Вернера Фассбиндера — неуверенно влекущий Голливуд, где он так и не получил желаемый «Оскар»). Что вызывало у режиссера, выросшего в пору подобного процветания, второе по силе (после неизбывного переживания вечной опасности фашизма) мучительное ощущение необъяснимого стыда за свою родину, так легко и радостно продающуюся ради дешевой преуспеваемости, словно дешевой проститутка, которая почему-то все еще выдвигает святой блудничек.

Он мечтал запечатлеть в многообразии исторический и современный облик Германии — и успел это сделать! Не только из-за своей редкой работоспособности, творческой плодовитости: всего за 14 лет деятельности в кино снял 37 (опять эта мистическая цифра!) игровых фильмов, к большинству которых сочинил сценарии, а также играл в них нередко как актер, еще поставив два телесериала, активно трудился в театре, написал 17 пьес, в том числе восемь оригинальных. Самое забавное — Фассбиндер в одном из ранних интервью покаялся: «Я не так уж плодovit». Хочется вспомнить в связи с этим услышанное мною высказывание Вернера Херцога во время его посещения ВГИКа еще в 1977 году — мнение проинеское, немощно завистливое (даже замечательные режиссеры не лишены этого чувства) и все-таки точное: «Фассбиндер плодovit как кролик: в год снимает по пять картин, но одна обязательно гениальная».

Вообще-то к тому моменту Райнер Вернер уже не снимал так «паркомански», как в первые лет семь своей кинокарьеры, и стал ограничиваться лишь двумя лентами в год. Он действительно спешил жить, чувствовать и работать, словно ведал, что отмерен малый срок. «Когда я не работаю, я вовсе не знаю, насколько это правильно». И большое количество фильмов, безусловно, переходящее в качество, подтверждает это желание постановщика схватить и зафиксировать на экране прошлое, настоящее и даже будущее Германии (как в посмертной ленте «Камикадзе 1989» Вольфа Гремма, в которой был занят только в качестве главного исполнителя).

«Я считаю все свои фильмы собственными детьми и защищаю их до конца» (фраза с последней пресс-конференции в Западной Берлине в 1982 году).

Кинематограф Райнера Вернера Фассбиндера относится к тем редким явлениям, когда на самом-то деле довольно затруднительно выделить один или же несколько этапов, значимых, принципиальных работ, где художник смог самовыразиться максимально полно. Возможно, кто-то назовет «Замужество Марии Браун» (1978), по своему совершенно уникальную картину, к тому же ставшую удачным примером давно желаемого самим режиссером искусного сочетания искусства и коммерции в жанре так называемой «высокой мелодрамы». Этот творец придавал большое значение телеэкрану еще со времен юности: проекту экранизации любимого романа Альфреда Деблина «Берлин, Александрплац» (1979) — кстати, он порой даже полтавлялся именем героя Франца Биберкопфа в качестве первой части своего псевдонима Франц Уолш, фамилию позаимствовал у реального кумира, американского режиссера Рауля Уолша. А мне, например, в первую очередь близки два его зиятельных шедевра 1972 года — «Горькие слезы Петры фон Кант» и «Бременская свобода», к которым также примыкают по манере «Марта» (1974) и «Китайская рулетка» (1976). Все они явно опровергают наше ложное и высокомерное представление об отсутствии у немцев тонкого и изысканного чувства юмора.

Но справедливее мнение, что Райнер Вернер Фассбиндер принадлежит к числу избранных кинематографистов, чье творчество надо рассматривать исключительно в целом, не деля на составные части. Можно назвать, допустим, японца Ясудиро Оцу, американцев Джона Форда и Роберта Олтмена, французца Жан-Люка Годара — пусть этот ранний любимец Фассбиндера и имеет на своем счету резко выделяющуюся среди всех остальных классическую ленту «На последнем дыхании».

Причем немецкий режиссер, действительно начинавший под большим влиянием Годара и следовавший ему позднее (в частности, в политическо-сатирическом «Третьем поколении» 1979 года), также много перенял у Бертольда Брехта в плане «очуждения» материала и трансформации якобы низменных жанров комедии и мелодрамы в возвышенное искусство «трехгрошового кино». Через Годара же он испытал склонность к американским «черным фильмам» криминального свойства (очевиднее всего это выражено в «Американском солдате» 1971 года). Хотя намого существо-

нее приверженность социальным мелодрамам немецко-американского режиссера Дуласа Серка (Детлефа Серка) о «любви между мам и декабром». Это чувствется и в «Торговце четырех времен года» (1971), и в ленте 1974 года «Страх съест душу» (название намеренно искажено, поскольку главный герой — араб-иммигрант), и в «Вознесении матушки Кюстер» (1975), и даже в так называемой «аденауэровской трилогии» о женщинах в канун эпохи стабильности 50-х годов — «Замужество Марии Браун» (1978), «Лола» (1981) и «Тоска Вероники Фосс» (1982). В целом ряде картин, помимо уже упоминавшихся блестящих трагикомедий, Фассбиндер проявляет вкус к развечанному буржуазному, филлистерского, трусовому существованию мелких, но амбициозных людушек — в ранних работах «Боги чумы» (1969) и «Почему господин П. подвержен амок?» (1970) и в более поздних «Сатанинское зелье» (1976), «Большая» (1977) и «Отчаяние» (1978) — это, пожалуй, наиболее адекватная экранизация произведений Владимира Набокова».

Наконец, есть глубокие личные и обнаженные интимные режиссерские высказывания — «Кулачное право свободы» (1975) и «В год тринадцатилун» (1978). Можно по-разному относиться к последнему из названных фильмов, для кого-то неприятному, раздражающему и возмущающему. Но трудно не согласиться с тем, что истинный художник часто оказывается пророком своей судьбы, предчувствуя скорый исход жизни. Месяц июнь стал точкой отсчета в очуждении, тотальном одиночестве, ощущении безысходности и бессмысленности жизни для трансексуального героя этой ленты, в результате найденного мертвым в своей квартире. Знаменательно, что июнь был последним месяцем и в судьбе режиссера, ставшего открытым гомосексуалистом и наркоманом, работавшего и жившего на износ. «В год тринадцатилун» примыкает еще к тем произведениям в богатой фильмографии Райнера Вернера Фассбиндера, которые рассказывают об изгоях (начало было положено в раннем шедевре «Катцельмахер» 1969 года). Они восприимчивы к влиянию Годара и следовали ему позднее (в частности, в политическо-сатирическом «Третьем поколении» 1979 года), также много перенял у Бертольда Брехта в плане «очуждения» материала и трансформации якобы низменных жанров комедии и мелодрамы в возвышенное искусство «трехгрошового кино». Через Годара же он испытал склонность к американским «черным фильмам» криминального свойства (очевиднее всего это выражено в «Американском солдате» 1971 года). Хотя намого существо-

сколько понятнее восторженная реакция Фассбиндера по поводу «Калины красной» Василия Шукшина, которую он мог увидеть на Берлинском кинофестивале 1975 года, а с другой стороны — резкое неприятие «Восхождения» Ларисы Шепитко на фестивале 1977 года, когда немецкий режиссер даже хотел в знак протеста выйти из состава жюри. По всей видимости, и в «Калине красной», и в «Восхождении» он смог идентифицировать себя с двумя «запутавшими в жизни людьми», своеобразными отщепенцами, перекачати-поле — конечно же, с Продавным и Рыбаком, целиком встав на их сторону, пережив вместе с ними острую драму вынужденного выбора. Но вряд ли был способен оценить героическо-жественный пафос Сотникова, тянущего вслед за собой на тот свет еще несколько неповинных человеческих душ, в том числе еврейских девочек.

«Я верю, что все чувства могут эксплуатироваться, и они действительно эксплуатируются».

Манипуляция людьми (будь она предпринята коммунистами, фашистами, капиталистами или же в узком семейном кругу — собственными родственниками) однозначно не приемлема для Райнера Вернера Фассбиндера. По сути, эта тема является сквозной в его творчестве. А кроме уже названных картин, присутствует в стилистически изощрен-

но, на редкость лаконичной по выразительным средствам черно-белой экранизации «Эффи Брист Фонтане» (1972-74, по роману немецкого классика Теодора Фонтане), в пышной, барочной, невероятной красочной фреске-мелодраме из нацистских времен «Лили Марлен» (1980) и даже в спорной, порой шокирующей версии «Кереля» Жана Жене, где особо искусно режиссер экспериментирует с цветом.

Кстати, по поводу изобразительного-кинематографического составляющей произведений Фассбиндера существует мнение, что в поздний период он действительно стал одержим формальными поисками в киножизни, предпочитая условную реальность, павильонные съемки, сложно выстроенные декорации. Благодаря чему как раз и сотворил некое подобие «немецкого Голливуда» со всеми признаками Большого Стиля (хотя можно было бы говорить еще и о влиянии оперной традиции, а также кинематографа Луиса Висконти). Однако и прежде режиссер создавал внешне роскошные, визуально изысканные ленты —



Rainer Werner Fassbinder - Lola



Rainer Werner Fassbinder - Lola

«Горькие слезы Петры фон Кант», «Бременская свобода», «Марта», «Китайская рулетка», «Большая», «Отчаяние». А с другой стороны, и в последних работах можно найти приметы «синема-верите», кино, снятого как бы враслох — например, в «Третьем поколении», отчасти и в фильме «В год тринадцатилун» (между прочим, в обоих он является также оператором). «Тоска Вероники Фосс» принципиально снята в строгой черно-белой тональности, чего Фассбиндер не делал со времени появления «Эффи Брист Фонтане». И это неожиданное возвращение к стилистике «старого кино» оправдано не только на сюжетном уровне (ведь героиня — бывшая популярная киноактриса), но и в смысловом плане, ведь многие картины немецкого постановщика рифмуются, переключаются, ассоциируются друг с другом.

В длинном подзаголовке к «Эффи Брист Фонтане» («Многие, кто имеют предчувствие собственных возможностей и потребности и все-таки принимают господствующую систему в своей голове, когда совершают поступки, именно таким образом ее укрепляют и подтверждают»), как и в названии «Фильмы о свободном гололе» изданной после смерти Райнера Вернера Фассбиндера его книги ставит о кино, особю подчеркивается мотив необходимости извечивания человека от постороннего манипулирования. «Меня часто критикуют за пессимизм моих фильмов. Конечно, есть немало

Сырав в самом начале карьеры оскорбленного и презираемого рабочего-иммигранта в «Катцельмахере», сам Фассбиндер в какой-то степени всю дальнейшую жизнь оставался подобным «катцельмахером» (в переводе с баварского слэнга — «кошкотрахатель»). Хотя очень рано был признан именно на государственном уровне — получил Бундспремий ФРГ в 1970 году (ему было всего 25 лет), за фильм, сценарий и работу художника в «Катцельмахере», и ту же премию в 1971 году за режиссуру (совместно с Михаэлем Фенглером) ленты «Почему господин П. подвержен амок?». Позже был награжден за режиссуру картин «Отчаяние», «Замужество Марии Браун» и «Лола». Таким образом, Фассбиндера можно назвать семикратным лауреатом Государственных премий ФРГ!

И все-таки он не мог забыть своего одиночества в детстве и юности, когда сменил немало частных и общественных школ в Аугсбурге и Мюнхене, в результате так и не закончив обучение. Постоянно смотрел кино — по 15 фильмов в неделю, в основном предпочитая американский кинематограф 50-х годов (см. ниже список «Лучшая десятка Райнера Вернера Фассбиндера»). Был вынужден заниматься самой разной работой, несколько месяцев прочился на актерских курсах, а в 1965 году провалился на экзаменах на режиссерский факультет Берлинской киношколы (что позже не раз с укором припоминал, как и о своем позорном дебюте на Берлинском кинофестивале, когда в 1969 году журналистами была просто осмеяна его первая лента «Любовь холодеет, чем смерть»).

Еще в середине 60-х, будучи обыкновенным кинолюбителем, Райнер Вернер как-то испугался снять две короткометражки — «Городской браток» и «Маленький хаос», сыграв в них главные роли, а с

тально относился к анархизму и терроризму (что очевидно всего произошло в фильме «Вознесение матушки Кюстер», новелле в «Германии осенью»), считая: «Терроризм — идея, порожденная капитализмом, чтобы оправдать меры по лучшей защите и сохранении в безопасности самого капитализма». Еще сильнее Райнер Вернер Фассбиндер ненавидел любую государственную систему «узаконенного насилия», аппарат либерализации человеческих индивидуальностей, политику вытеснения вон, в маргинальные пределы, всех неугодных и не вписывающихся в привычные рамки существования.

Тем не менее и в лучшие времена большого успеха Райнер Вернер Фассбиндер подвспирался не только нападкам ханжей и обывателей из степени всю дальнейшую жизнь оставался подобным «катцельмахером» (в переводе с баварского слэнга — «кошкотрахатель»). Хотя очень рано был признан именно на государственном уровне — получил Бундспремий ФРГ в 1970 году (ему было всего 25 лет), за фильм, сценарий и работу художника в «Катцельмахере», и ту же премию в 1971 году за режиссуру (совместно с Михаэлем Фенглером) ленты «Почему господин П. подвержен амок?». Позже был награжден за режиссуру картин «Отчаяние», «Замужество Марии Браун» и «Лола». Таким образом, Фассбиндера можно назвать семикратным лауреатом Государственных премий ФРГ!

И все-таки он не мог забыть своего одиночества в детстве и юности, когда сменил немало частных и общественных школ в Аугсбурге и Мюнхене, в результате так и не закончив обучение. Постоянно смотрел кино — по 15 фильмов в неделю, в основном предпочитая американский кинематограф 50-х годов (см. ниже список «Лучшая десятка Райнера Вернера Фассбиндера»). Был вынужден заниматься самой разной работой, несколько месяцев прочился на актерских курсах, а в 1965 году провалился на экзаменах на режиссерский факультет Берлинской киношколы (что позже не раз с укором припоминал, как и о своем позорном дебюте на Берлинском кинофестивале, когда в 1969 году журналистами была просто осмеяна его первая лента «Любовь холодеет, чем смерть»).

Еще в середине 60-х, будучи обыкновенным кинолюбителем, Райнер Вернер как-то испугался снять две короткометражки — «Городской браток» и «Маленький хаос», сыграв в них главные роли, а с

1967 года стал выступать в мюнхенском «Акцион-театере», уже через год основав собственную труппу «Анти-театер», откуда вышли многие исполнители ролей в фильмах Фассбиндера. Он работал вместе с постоянной и сплоченной командой единомышленников, считая ее своей единственной семьей, в которой, разумеется, вел себя порой как патриарх-тиран, изгоняя прочь всех омерзившихся пережить. Например, с актрисой Ханной Шигулол даже не желал встречаться целых четыре года — с 1974 по 1978-й, однако именно ее прославил потом во всем мире, сняв в «Замужестве Марии Браун» и «Лили Марлен» в настоящих бенефисных ролях.

Тем не менее и в лучшие времена большого успеха Райнер Вернер Фассбиндер подвспирался не только нападкам ханжей и обывателей из степени всю дальнейшую жизнь оставался подобным «катцельмахером» (в переводе с баварского слэнга — «кошкотрахатель»). Хотя очень рано был признан именно на государственном уровне — получил Бундспремий ФРГ в 1970 году (ему было всего 25 лет), за фильм, сценарий и работу художника в «Катцельмахере», и ту же премию в 1971 году за режиссуру (совместно с Михаэлем Фенглером) ленты «Почему господин П. подвержен амок?». Позже был награжден за режиссуру картин «Отчаяние», «Замужество Марии Браун» и «Лола». Таким образом, Фассбиндера можно назвать семикратным лауреатом Государственных премий ФРГ!

И все-таки он не мог забыть своего одиночества в детстве и юности, когда сменил немало частных и общественных школ в Аугсбурге и Мюнхене, в результате так и не закончив обучение. Постоянно смотрел кино — по 15 фильмов в неделю, в основном предпочитая американский кинематограф 50-х годов (см. ниже список «Лучшая десятка Райнера Вернера Фассбиндера»). Был вынужден заниматься самой разной работой, несколько месяцев прочился на актерских курсах, а в 1965 году провалился на экзаменах на режиссерский факультет Берлинской киношколы (что позже не раз с укором припоминал, как и о своем позорном дебюте на Берлинском кинофестивале, когда в 1969 году журналистами была просто осмеяна его первая лента «Любовь холодеет, чем смерть»).

Еще в середине 60-х, будучи обыкновенным кинолюбителем, Райнер Вернер как-то испугался снять две короткометражки — «Городской браток» и «Маленький хаос», сыграв в них главные роли, а с

У его коллеги Хельги Зандер-Брамс была лента под названием

«Германия, бледная мать». Учитывая сложность, иногда чересчур натянутые отношения Райнера Вернера Фассбиндера с собственной матерью (именно с ней он ожесточенно спорил в автобиографической новелле в коллективном фильме «Германия осенью»), его восприятие Германии может быть в конечном счете уподоблено отнюдь не образу матери-родины или жены-страны. Началу она казалась ветреной девчонкой, бездумной компаньонкой по молодому эскападам, ернической «святой блудницей» (как в картине «Предостережение перед святой блудницей»), своего рода фассбиндеровском варианте «Восьми с половиной»). В средний период творчества, где-то в 1974-77 годы, стала страдающей и требующей сочувствия чужой женщиной («Эффи Брист Фонтане», «Марта») или уже немолодой тещей или просто соседкой («Страх съест душу», «Вознесение матушки Кюстер»).

И только с 1978 года, при появлении на экране Марии Браун, Лили Марлен, Лолы и Вероники Фосс (заметьте, что имена всех героинь значатся в названиях фильмов), они превратились будто в «вечных невест». Одна погибает, так и не успев зажить счастливой жизнью со своим «отроченным мужем»; другая является недостойным идеалом чуть ли не для всех немецких солдат второй мировой войны; третья все-таки соглашается на выгодный брак, но тоже обречена на скорую смерть; чего уж говорить о четвертой, никому не нужной бывшей кинозвезде, наркоманке и психопатке, которая представляется женским двойником самого Фассбиндера, найденного на полу собственной квартиры через несколько месяцев после выхода на экран «Тоски Вероники Фосс». Между прочим, рядом с ним лежал сценарий предполагаемого фильма об идеалистически повенчанной ревнующей Розе Люксембург. В этой роли режиссер хотел снимать Роми Шнайдер, по роковому стечению обстоятельств упавшей из жизни всего за 12 дней до кончины Райнера Вернера Фассбиндера.

Так можно ли вообще решить однозначно, кем он был сам — бунтарем, омерзимо пытавшимся изменить в корне неверный порядок вещей; защитником всех угнетенных и оскорбленных, к кому продолжал притягивать и себя; эстетом-циником, открыто спекулирующим на своих махинах и пороках; художником, заключившим «договор с дьяволом» (таков подзаголовок «Кереля»), посмертного фильма Фассбиндера), потерявшимся в лабиринте зеркал двойником, совсем непохожим на оригинал и ничего не обретшим в «путешествии в свет» (это второе название «Отчаяния»)...

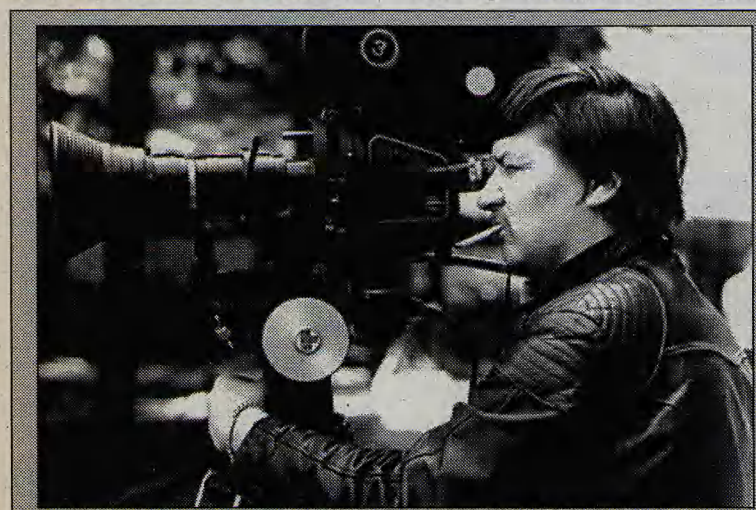
Как известно, Маркс срывал революцию со старым слепым роком, который упорно роет проход в земле, повинуясь одному ему ведомому инстинкту. Райнер Вернер Фассбиндер любил дебриновского героя Биберкопфа, что в переводе с немецкого означает «голова бобра». С имиджем бобра тоже связано представление об упорстве и трудолюбии, чего Фассбиндеру как раз было не занимать. Он строил свой кинематограф в течение 14 лет — и эта плотная лопья выстает как не подверженное никаким напастям прочное сооружение. Интересно, что есть еще поговорка «убить бобра», интерпретируемая так: «обманувшись в расчетах, получить плохое вместо хорошего». Вот уж точно — если при жизни Фассбиндер кому-то и мешал, кого-то раздражал, то после его преждевременной смерти никому не стало лучше. А Германия так и осталась осиротевшей вдовой.

Сергей КУДРЯВЦЕВ

Кадр из фильма: «Марта», «Замужество Марии Браун», «Лола»

Лучшая десятка Райнера Вернера Фассбиндера:

1. «Гибель богов» (1969) Лукино Висконти
2. «Нагие и мертвые» (1958) Рауля Уолша
3. «Лола Монте» (1955) Макса Офюльса
4. «Фламинго-роуд» (1949) Майкла Кёртица
5. «Сало, или 120 дней Содомы» (1975) Пьера Паоло Пазолини
6. «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953) Хауарда Хоукса
7. «Обесчещенная» (1931) Джозефа Штериберга
8. «Ночь охотника» (1955) Чарльза Лотона
9. «Джонни Гитар» (1954) Николаса Реп
10. «Калина красная» (1974) Василия Шукшина



Rainer Werner Fassbinder - Lola