

# КОНТЕКСТ ФАСБИНДЕРА



Уж коли повезет — так повезет, и плюс к огромной ретроспективе Фасбиндера (см. «ЭС» № 47) москвичи смогли увидеть еще две — в Музее кино и в «Новороссийске». Первая называлась, как и моя статья. Вторая, организованная фирмой ОНИК совместно с немецким культурным центром имени Гете, — «Минус Фасбиндер». Она включала в себя картины основных режиссеров немецкой «новой волны». Попробуем дать два среза — горизонтальный и вертикальный. То есть взглянуть в ровесников и наставников режиссера.

## Ровесники

Точнее — почти ровесники. Фасбиндер среди них — самый младший. Годом раньше родился Вим Вендерс (1945), еще тремя — Вернер Херцог (1942). Их троих теперь чаще всего и упоминают, когда говорят о новом немецком кино 70-х годов, причем Фасбиндер был первым, кому удалось прорваться к зрителю в середине 70-х, отталкиваясь от общего манифеста молодых бунтарей. Но начинал не он, а Клодге и Шлендорф, отчасти Херцог. В «Битве ангелов» есть эпизод: герой ищет брата, а того убили, и труп лежит в комнате, на двери которой приколота записка: «Покойный Фолькер Шлендорф». Прикол в стиле Годара.

Если смотреть фильмы немецкой «новой волны», то ее режиссеры окажутся достаточно далеко друг от друга. Но в целом это поколение одиночек, ищущих в рамках общей культурной почвы. У Клодге (чьей ретроспективу совершенно не слышно, без рекламы в начале года провел тот же ОНИК) больше леворадикального формотворчества, фильмы, кроме «Сильного Фердинанда» (1975), сделаны с весьма малой заботой о зрителе, в том числе, что он должен слишком за многими следить сразу. Зато Шлендорф, начинавший аналогично, но с уклоном в молодежную проблематику, вслед за Фасбиндером, повернул к экранизации и именно в середине 70-х. «Выстрел из милосердия» — по роману Маргерит Юрсенар — шел в обоих ретроспективах.

Общее с Фасбиндером — в анализе «спохватившегося» левого сознания. Только здесь истоки, а отнюдь не пик тоталитаризма. Слово предугадывая нынешние метания «справа налево», которые мы можем наблюдать в отечественной культуре, Шлендорф заставляет графиню Софи фон Реваль (ее играет жена режиссера Маргарете фон Тротта) метаться между любовью к революции и к возлюбленному — белому офицеру (действие происходит в Балтии после победы большевиков). Вариант «Рабы любви», только роль разведчика, человека с двойным дном, играет женщина.

Позднее фон Тротта уже как режиссер исследует все связи феминизма с ультралевым терроризмом, в том числе поставит очень сильный фильм о Розе Люксембург. Я не помню, чтобы где бы то ни было так показали связь самого возвышенного идеализма с уголовной, люмпенской средой, которая и расправляется с «идеалистами» в первую очередь. А у Фасбиндера фон Тротта сыграла в той же «Битве ангелов» роль подружки гангстеров — в окружении излюбленных фасбиндеровских персонажей она выглядит как в царстве призраков. Но контекст здесь в общем интернациональный, вспомним хотя бы Миклоша Янчо.

Двинемся, стало быть, дальше, от политики к культуре. Здесь Фасбиндер весьма тесно соприкасается с Вернером Херцогом. Но если первый в конечном счете не ограничивал себя «корнями», думая о природе фашизма и его воплощении и исследовании в кино, то Херцог с уникальной последовательностью выражал и радикально переосмысливал традиции именно немецкого романтизма, не порывая с ним, но дезавуируя,

но исключительно трезво оценивая, что XX век сделал с «сумрачным гением». Одержимость недостижимой мечтой, способной увлечь тысячи людей, оборачивается безумием и гибелью («Агирре, гнев Божий», 1972), а отверженный одинокий принц оказывается люмпеном, будь то найденный Каспар Хаузер («Каждый за себя, а Бог против всех», 1974) или выпущенный из тюрьмы рабочий «Строшек» (1976). Изобразительная магия фильмов Херцога будто спорит с безнадежностью их содержания. В этом смысле и показанная «Фата-Моргана» (1970) не составляет исключения.

Равным образом и Вим Вендерс, представленный лучшими своими лентами: «Алиса в Городах» (1973) и «С течением времени» (1976), столь же обязательный, как и Фасбиндер, и французскому,



и американскому кино, предпочитает одно измерение — метафизическое. Его герои вечно странствуют в поисках самих себя. Но к контексту Фасбиндера это имеет весьма косвенное отношение — наш герой очень зло издевался над претензиями сделаться выше, чем ты есть на площадке (а не вошедшей в ретроспективу работе «Предостережение святой проститутки» рассказывает о том, как режиссер собирается снимать кино и абсолютно не может договориться с группой — явная полемика с «Восемью с половиной» Феллини).

Впрочем, Вендерса интересовало чистое кино, его постмодернизм — скорее философский, чем эстетический. В обеих картинах ребенок давал надежду отчужденному герою, задумчиво вглядывающемуся в следы вчерашней реальности на пленке или в разрушенную речь отклоняющихся от речевой нормы подростков. Обаяние Вендерса — в стиле, понимании глубины и нетривиальности его картин приходит постепенно. Процесс рассказывания истории в конечном счете выправляет искусственность самой истории (кроме «Алисы»). Фасбиндер не желает быть приятным, он творит миф.

Из близких Фасбиндеру художников был показан еще Вернер Шретер. «Айка Катаппа» (1969) — эссе на тему «кино как лакмусовая бумажка типов условности», будь то «несрепетированная реальность» а-ля «снимаем верите» или густопсовая опера — классика, «снятая» кичем. Эта лента без начала и конца, без титров, с диковатым названием стала, пожалуй, главным событием обеих ретроспектив. Но Фасбиндер ускользал из горизонтального контекста, требуя проверки традициями «авторского» (в том числе жанрового) кино тех, кто его, так сказать, сформулировал.

## Наставники

Вообще-то это дело тяжелое — искать реальных учителей Фасбиндера. А сам он называл фигуры ныне малоизвестные (во всяком случае у нас). Допустим, «Хабанера» Дугласа Сирка (1937), немецкого режиссера, эмигрировавшего в США. Среди репатриантов у новых волн были любимцы — Ренуар и Ланг у французов, например. Фасбиндер ухватывал точную проработку плана действия, но, думаю, его гораздо больше интересовала чувственная стилистика мелодрам Сирка — в «Хабанере», к тому же снимался Цара Леандр, поминавшаяся Бродским в «Сонетах к Марии» («Цара Леандр шла топ-топ на эшафот»). Можно усмотреть и интерес к подав-

ленному эротизму героини «Хабанеры», вполне безумному в нормальной жанровой картине.

«Папино кино» было представлено Вольфгангом Штаудте «Убийцы среди нас». Из наиболее родственных душ, разумеется, «Аккатоне» Пазолини: тема распятия люмпена отзовется в немилым кичевом обрамлении в «Берлин, Александерплац».

Особый вопрос — мэтры «новой волны» французской, из которых мы смогли увидеть Ромера, Шаброля, а также Жана-Пьера Мельвиля («Счастье» Аньес Варда куда-то запропастилось).

Отцы — основатели новой волны (и среди них первый — Мельвиль, — ему-то и посвятил фильм «Выстрел из милосердия» Фолькер Шлендорф) — открыли новые способы выражать состояние времени и человека в нем, авторизуя кинематограф как литературу. Но сквозь остановившееся время и моральный эпатаж Шаброля в «Миллашках» (1959) или парадоксальные игры случайности и закономерности в судьбе индивида (Ромер, «Знак Льва») всегда просвечивало «я» автора как демиурга, творца экранного мира.

Фасбиндер всегда заявлял свою манеру с самого начала картины. Его интересовали не парадоксы взаимоотношений автора с персонажами и автора с миром и Богом, но тихие катастрофы в судьбах — или, если уж эксперименты, так до полного почти разрыва с сутью высказывания, когда только жанровый каркас дает какое-то относительно стабильное состояние экранного мира — только нужно оно ему по-другому, нежели французам, уповающим на вкус и «отменную манеру» письма.

Тем не менее именно взаимоотношения традиций авторского кино с голливудскими традициями полицейского и «черного» фильма здесь особенно



интересны. Мы можем судить хотя бы по известному «Красному кругу» с его темой рока и тщеты человеческих усилий. Чем больше усилий, чем они поначалу успешней, тем сокрушительнее поражение в извечной жизненной борьбе с «чуть-чуть» — человеческим «я», проявляющемся в самых суровых условиях, — что и ведет это «я» к гибели.

Было бы хорошо, если бы устроители ретроспектив дали возможность увидеть и другие фильмы Мельвиля, через голову которого Фасбиндер знакомился с американским кино 40—50-х годов, и само это кино совершенно у нас неизвестное. И Сэмюэл Фуллер, и Николас Рей — почетные фигуры в пантеоне Фасбиндера.

Кстати, если уж быть совсем точным, две ретроспективы Музея кино отличались друг от друга. Пазолини попал вместе с Сирком в «Пантеон» Фасбиндера. А Ромер, Шаброль и другие — в контекст Фасбиндера. Разница тут не только, так сказать, иерархическая: пантеон Фасбиндер выбирал сам. А в контексте он «оказался».

## Чужой среди своих

Остается загадка феноменальной творческой деятельности нашего героя. Потому еще так трудно проводить внятные параллели с соотечественниками и современниками, что режиссер был не только и не просто режиссером. В пору угасания потенций развития кинематографа, на излете шестидесятых, Фасбиндер вместе с Вендерсом поддерживали престиж немецкого кино.

Но в отличие от собратьев по камере (звучит двусмысленно, но что подделает) Фасбиндер делал кино, решая какие-то свои, экзистенциальные задачи. Его фильмы вот именно что «случаются», хотя кто-кто, а Фасбиндер никогда не полагался на вдохновение, он жил в бешеном ритме, мучая сотрудников и любовников, вызывая ярость и любовь женщин, выясняя в кадре отношения даже с собственной матерью, актрисой, которой он фактически дал вторую жизнь, непрерывно снимая в своих лентах. Разумеется, многое было напроказ, и, как, допустим, Херцог, Фасбиндер сознательно использовал ампулу художника-худовища, способного на безумство.

Но дело не столько в темпераменте, сколько в катастрофичности мира Фасбиндера, не опосредованного ничем — ни культурной традицией, ни метафизическими поисками и вероучительством, ни даже формальными открытиями. Это был какой-то непрерывный опыт на самом себе, магическое заклятие ужаса бытия и мощное чувство вины за фашизм, предельно далекое от «ангажированности», но реальное, живое, прячущееся за ухмылкой, иронией, метаниями из стороны в сторону.

Этот режиссер не мог бы сказать «все мы — убийцы», потому что уже в слове «все» ему чудился тоталитаризм. Степень одиночества его героев поразительна, но это не специальное одиночество экзистенциального маргинала, как у Херцога. Это именно отчаяние от одиночества — разрывается сердце, или человек убивает близких, или с необъяснимой, внезапной жестокостью человек бросает другого, и тот просто умирает. Вина здесь неведома жертве вроде бы праведного суда. Если исключить «Лили Марлен» (о ней уже шла речь), то Фасбиндер не склонен ко всяким играм с моралью. Но он, как и Пазолини, уходит от преступления и наказания к глубинам отсутствия веры в гуманность именно там, где эта гуманность заявлена и всячески превозносится себя.

Он как будто задавал целью искоренить любое прекрасное во взгляде на личность. Ни на что нельзя опереться — человек ненадежен, как и мир вокруг него. Но можно другое: не залезая в душу, буквально на секунду удержаться от зла и обнять брата по человечеству. А лучше сестру — при всех «но», Фасбиндер, по свидетельству коллег, добивался немислимой точности проникновения во внутренний мир женщины.

Не знаю, как пойдет дальше знакомство с творчеством режиссера и с его учителями, современниками и наследниками (может, есть уже и такие). Возможно, если покажут его предсмертную работу «Керель», единодушно подвергнутому остракизму, то же самое произойдет и у нас. Но уверен, что сам опыт введения художника в контекст, и не один, а несколько, не должен пропасть. И в этом случае «минус Фасбиндер» станет на наших экранах звучать как «Фасбиндер плюс».

Андрей ШЕМЯКИН.



● Фасбиндер, Вендерс, Шлендорф, Херцог.