

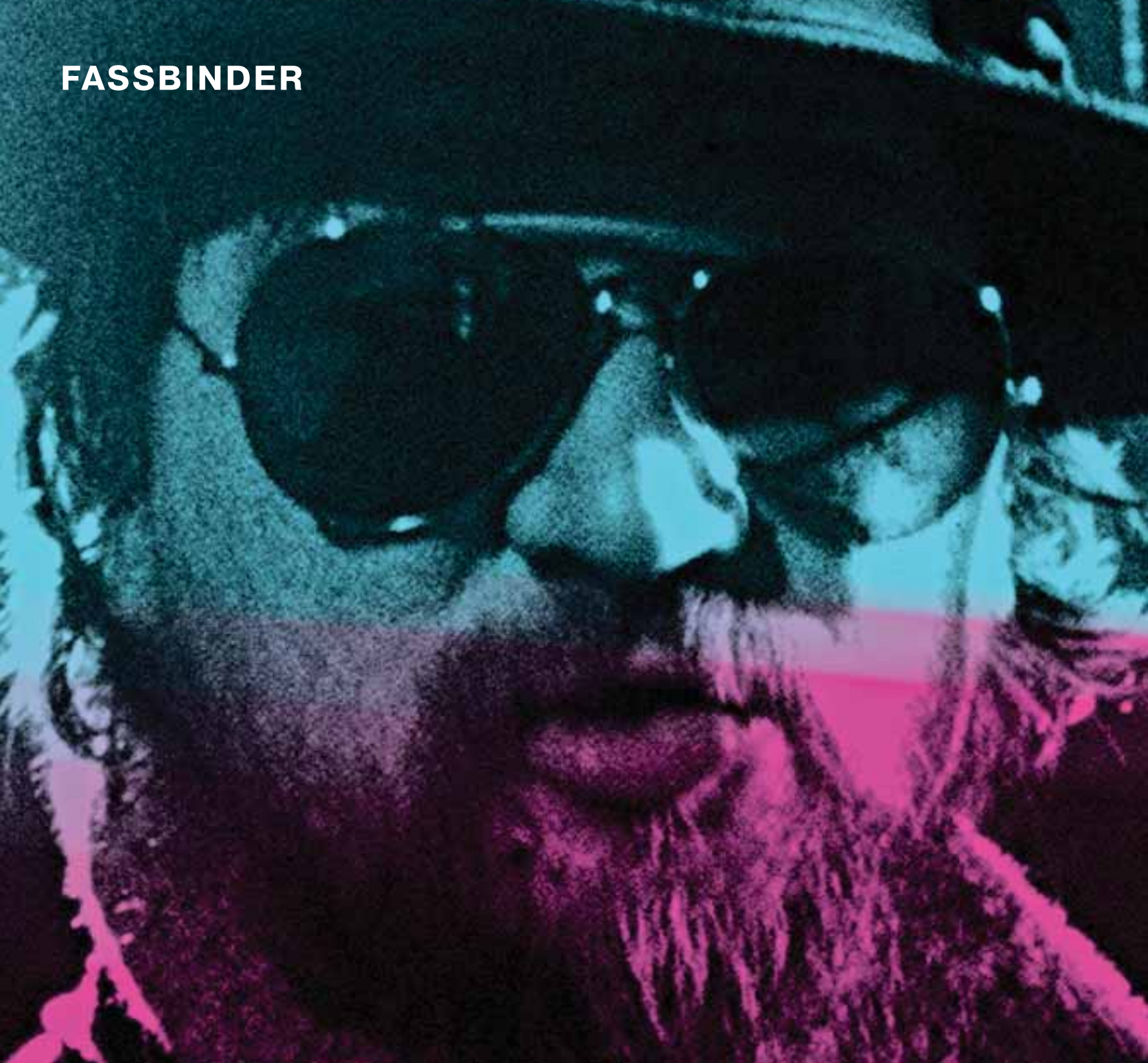
CEANIC

ISSN 0136-0108 «CEAHC»

Nº

64

FASSBINDER



ОТ РЕДАКЦИИ

Идея целиком посвятить номер «Сеанса» Райнеру Вернеру Фасбиндеру родилась еще в 2015-м, в год 70-летия режиссера. Но споры о том, как подступить к такой фигуре, затянулись. Бесспорный классик, главный алмаз в короне «нового немецкого кино», объект культа Фасбиндер занимает уникальное место в мировом кино, которое определяется уже магией цифр — за 37 лет жизни он успел поставить 43 фильма (включая короткометражные работы и телесериалы). Это гигантское наследие, впрочем, не ограничивается кинематографом. Он писал пьесы, сценарии и статьи, работал в театре, снимался, дал десятки интервью. Фасбиндер необъятен и феноменален, он притягивает взор, как любой большой объект. Где-то там, на горизонте, сталкиваются любовь, ненависть и восхищение.

И в то же время на русском его история не рассказана. Конечно, и в Петербурге, и в Москве проходили юбилейные и не юбилейные ретроспективы, «Искусство кино» печатало о нем блестящие статьи Александра Тимофеевского, на видео в России прокатывали некоторые его фильмы, Эрнст переодевал его «Матадором». Но ни одной толстой книги, ни одного большого исследования, ни одной попытки не то что дать полнокровный отчет о таком гаргантюанском явлении как Фасбиндер, а хотя бы приблизиться к нему настолько, чтобы прорваться через частокол штампов и клише, окруживших имя (антигерой, бунтарь, самоучка, гей, трудоголик, постмодернист), еще, кажется, не сделано. Самый масштабный документ в истории новейшей критики уже XXI века — брошюра, выпущенная к юбилейной программе ММКФ «Вокруг Фасбиндера». Надеемся, скоро будет и книга интервью режиссера, собранная куратором этой ретроспективы Михаилом Ратгаузом; ее материалы очень помогли в работе над номером.

«Сеанс», который вы держите в руках, вряд ли сможет исправить тотальную недостачу. Эти триста с лишним страниц — всего лишь приглашение начать разговор о великом режиссере и мире, который он создавал своими работами. Попытка прочертить линию старта, наметить узловые точки, сказать о каждом фильме, помеченном буквами *RWF*, и в тоже время увидеть это явление как нечто целое.

Нам кажется, что история Фасбиндера в России только начинается.

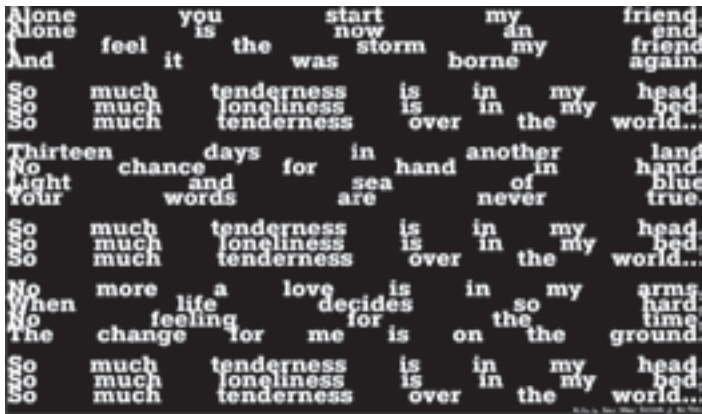
В НОМЕРЕ

Посторонний RWF Автор: Алексей Гусев	6
Алфавит RWF	8

ФИЛЬМОГРАФИЯ

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ: ГОРОДСКОЙ БРОДЯГА, МАЛЕНЬКИЙ ХАОС	
Первые шаги Автор: Леля Нордик	13
ЛЮБОВЬ ХОЛОДНЕЕ СМЕРТИ Эксплуатация чувств Автор: Татьяна Алешичева	17
КАТЦЕЛЬМАХЕР Финансовый монстр Автор: Игорь Гулин	23
БОГИ ЧУМЫ Dégeulasse Автор: Андрей Карташов	27
КОФЕЙНЯ An die Musik Автор: Евгений Авраменко	31





ПОЧЕМУ РЕХНУЛСЯ ГОСПОДИН Р.?

Темное запечетленное время 37
Автор: Дмитрий Мамулия

АМЕРИКАНСКИЙ СОЛДАТ

Мальчик, который летал над озером 41
Автор: Олег Ковалов
Нежность по-американски 45
Автор: Аркадий Ипполитов

ПОЕЗДКА В НИКЛАСХАУЗЕР

Это не-фильм 51
Автор: Олег Горяинов

РИО ДАС МОРТЕС

Помада — это вкус свободы 55
Автор: Леля Нордик

САПЕРЫ В ИНГОЛЬШТАДТЕ

Революций не будет 59
Автор: Мария Щербакова

УАЙТИ

Черное/белое 63
Автор: Александр Подборнов

**ПРЕДОСТЕРЕЖНИЕ СВЯТОЙ
ВЛУДНИЦЫ**

Страх, тоска и горькие слезы 67
Автор: Василий Степанов

ПРОДАВЕЦ ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕН ГОДА

Фантазируя о смерти 71
Автор: Алексей Артамонов

ГОРЬКИЕ СЛЕЗЫ ПЕТРЫ ФОН КАНТ

Свобода — это рабство 77
Автор: Дарья Серебряная

ВОСЕМЬ ЧАСОВ ЕЩЕ НЕ ДЕНЬ

Плохих людей нет 85
Автор: Татьяна Алешичева

БРЕМЕНСКАЯ СВОБОДА

Почему ты хотела убить меня? 89
Автор: Мария Щербакова

ЗВЕРИНАЯ ТРОПА

Малолетка 93
Автор: Ксения Рождественская

МИР НА ПРОВОДЕ

Вселенная RWF 97
Автор: Борис Нелепо

НОРА ХЕЛЬМЕР

Покидая кукольный дом 101
Автор: Алексей Гусев

СТРАХ СЪЕДАЕТ ДУШУ

Классовая диалектика любви 105
Автор: Оксана Тимофеева

МАРТА

Его ее фильм 109
Автор: Алексей Гусев

ЭФФИ БРИСТ ФОНТАНЕ

Все это темный лес 113
Автор: Василий Степанов

КАК ПТИЦА НА ПРОВОДЕ

Декорации для правды 117
Автор: Алексей Васильев

КУЛАЧНОЕ ПРАВО СВОБОДЫ

В зеркале кэмп 121
Автор: Ксения Рождественская



ВОЗНЕСЕНИЕ МАТУШКИ КЮСТЕРС Маргиналии Автор: Максим Семенов	127
СТРАХ ПЕРЕД СТРАХОМ Как научиться бояться? Автор: Алексей Медведев	131
Я ТОЛЬКО ХОЧУ, ЧТОБЫ ВЫ МЕНЯ ЛЮБИЛИ Уютная рассрочка Автор: Алексей Васильев	137
Любовь в эпоху зрелого капитализма Автор: Александр Погребняк	141
САТАНИНСКОЕ ЗЕЛЬЕ Наш психический дом Автор: Елена Костылева	145
КИТАЙСКАЯ РУЛЕТКА Клаустрофобия взгляда Автор: Владимир Лукин	149
БОЛЬВИЗЕР Узы брака Автор: Александра Цибуля	153
ЖЕНЩИНЫ В НЬЮ-ЙОРКЕ Театральное решение женского вопроса Автор: Наиля Гольман	157
ОТЧАЯНИЕ Фильм и его двойник Автор: Алексей Гусев	163
В ГОД ТРИНАДЦАТИ ЛУН Фасбиндер как текст Автор: Константин Шавловский	169

ЗАМУЖЕСТВО МАРИИ БРАУН Превыше всего Автор: Василий Корецкий	175
ТРЕТЬЕ ПОКОЛЕНИЕ Генеалогия террора Автор: Владимир Лященко	183
БЕРЛИН, АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ Территория эпилога Автор: Инна Кушнарера	189
Города человека и его душа Автор: Райнер Вернер Фасбиндер	196
ЛИЛИ МАРЛЕН Лебединая песня нацизма Автор: Андрей Плахов	202
ЛОЛА Время красных фонарей Автор: Олег Ковалов	208
ТЕАТР В ТРАНСЕ Документ как уловка Автор: Александр Рябин	213
ТОСКА ВЕРОНИКИ ФОСС Хирургия грез Автор: Александр Погребняк	217
КЕРЕЛЬ Набережная туманов Автор: Алексей Васильев	223

СБЛИЖЕНИЯ

ИМИТАЦИЯ ЖИЗНИ. О ДУТЛАСЕ СИРКЕ	232
Автор: Райнер Вернер Фасбиндер	
ФАСБИНДЕР И БРЕХТ. О ПОЛИТИКАХ ВЛИЯНИЯ И ПРАКТИКАХ ПРОДОЛЖЕНИЯ	240
Автор: Олег Горяинов	
ФАСБИНДЕР И АРТО. СПАЗМ КАК ТРАНС	249
Автор: Алексей Гусев	
ФАСБИНДЕР И «НОВОЕ НЕМЕЦКОЕ КИНО». В КОРИДОРЕ ОТРАЖЕНИЙ	252
Автор: Андрей Карташов	
ФАСБИНДЕР, ШРЁТЕР, ШМИД. К ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМЕ КИТЧА	256
Автор: Олег Горяинов	

INSIDE OUT

ИССЛЕДУЮЩИЙ РЕБЕНОК. НЕСКОЛЬКО КАМНЕЙ ДОМА, КОТОРЫЙ НАЧАЛ СТРОИТЬ РАЙНЕР ВЕРНЕР ФАСБИНДЕР	264
Автор: Петер Мертесхаймер	
«НАДО БЫТЬ ДИКТАТОРОМ. НАДО БЫТЬ АРХИТЕКТОРОМ»	276
с Юлиане Лоренц беседует Андрей Карташов	
«СВЕТА ВСЕГДА МАЛО»	280
С Юргеном Юргесом беседует Зоя Попова	
ГОВОРИТ RWF	284
Из интервью разных лет	

ГЕРМАНИЯ / РОССИЯ

«ГЕРМАНИЯ ОСЕНЬЮ». ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ	292
Автор: Михаил Трофименков	
«ГЕРМАНИЯ ОСЕНЬЮ». ВОЗМОЖНОСТЬ ФИЛЬМА	300
В обсуждении участвуют: Алексей Артамонов, Артемий Магун, Джонатан Платт, Александр Погребняк, Александр Скидан, Василий Степанов, Михаил Трофименков, Константин Шавловский	
ВСЕ ГОРИТ. ВСЕ ГНИЕТ	308
Автор: Катерина Белоглазова	
RWF. МНЕНИЯ	317
ВОЗМОЖНОСТЬ ФАСБИДЕРА	322
Александр Тимофеевский, Василий Степанов	

Авторы номера	328
English summary	334



ПОСТОРОННИЙ RWF

Автор: Алексей Гусев

Константин Эрст в роли Райнера Вернера Фасбиндера. Передача «Матадор». Первый канал. 1990-е



В первой фразе статьи Александра Тимофеевского «Тоска по Веронике Фосс», вышедшей в августе 1988 года, значится «западногерманский режиссер Райнер Вернер Фасбиндер», и ныне это смотрится так же странно, как если бы кто-нибудь написал «итальянский режиссер Федерико Феллини» или «французский режиссер Жан-Люк Годар». Могло бы это смотреться странновато уже и тогда: со смерти Фасбиндера минуло шесть лет, да и «Замужество Марии Браун», пусть в искромсанном виде, шло в советском прокате. Однако та статья, пестревшая «измами» и выставлявшая кинематограф Фасбиндера (по крайней мере, поздний) воплощением эстетики постмодернизма, была первой в отечественном киноведении, заговорившей о неистовом немецком гении всерьез. И разговор был начат с такой виртуозной разработкой материала, с таким изобильным культурным контекстом (от Энгра до Висконти), с таким разнообразием затронутых мотивов, что статья Тимофеевского, казалось, должна, просто-таки обязана была породить дальнейшие исследования фасбиндеровского кинематографа.

А осталась — на долгие годы — единственной.

Притом для российской традиции рефлексии о постмодернизме как таковом она — наряду с другими статьями Тимофеевского той поры — стала одним из краеугольных текстов; вот только сам Фасбиндер тут со временем начал казаться чуть ли не поводом, удачным предлогом к выработке отечественного постмодернистского дискурса. Словно бы он был той статьей исчерпан, словно целиком уместился (ну или то, что в нем стоило рассмотрения, уместилось) в поле зрения, статьей предложенное — постмодернизм был новым словом все в том же, непременно прогрессивном миропонимании, которое предлагала советская критика не только зрителям, но и создателям фильмов. Фасбиндер оказался в странном положении классика «по умолчанию». Слишком молодой, чтобы упоминать его через запятую с Антониони или даже Годаром; слишком давний, чтобы числиться актуальным. У кинематографа семидесятых вообще в отечественной рецепции оказался какой-то половинчатый статус: то, что не было хоть как-то описано еще тогда, сразу по выходе на экраны, в ней почти отсутствовало. Академическое киноведение вгиковской выделки начинало пробуксовывать уже на материале 1960-х; киноведению же «актуальному», после падения железного занавеса несколько захлебнувшемуся хлынувшим потоком новинок, от Джармуша и Линча до Гринуэя и Альмодовара,



было не до того, чтоб наверстывать упущенное и заполнять оставшиеся за спиной лакуны. Проживи Фасбиндер еще хоть лет десять — и, вполне возможно, оказался бы не менее востребован, чем его сообщники по немецкому молодому кино вроде Вендерса или хотя бы Шлендорфа. А так — ну, был и был. Кич, эстетика нацизма, барочность, женская персонификация национального характера. Записано и учтено. (Слово «тэг» еще не существует, но соответствующий способ мышления уже потихоньку вырабатывается.) Чуть позднее обнаружился еще один тэг — гомосексуализм. По нему Фасбиндер аккуратно встроился между все-таки-уже-классиком Пазолини и любимцем новейшего поколения синефилов Джарменом (те, что пообразованнее, даже, помнится, шиковали «линейкой проклятых поэтов»). Но — опять «между».

В кинопейзаже зрелых 1990-х, куда, впридачу к упомянутым кумирам, встроились еще Тарантино, фон Триер, Феррара, китайцы да иранцы, Фасбиндер оказался и вовсе неуместен. То есть он там присутствовал, забыт не был, — но существовал на правах мифа, персонажа, цельнокройной легенды, всем знакомой и никому — так, чтоб вплотную — не интересной. Каждый, мало-мальски интересовавшийся классическим кино (по долгу либо по зову сердца), видел по три-четыре его фильма, уж кому какие довелось, и у каждого сложился некий образ: подчас даже вполне конкретный, но неизбежно однобокий. Именно на таких правах — легенды, чьи загадки важнее разгадок — Фасбиндер в разгар 1990-х оказался героем эрнстовского «Матадора»: грузноватый человек в черных очках и тяжелых сапогах, маргинал и бунтарь, прячущий детскую уязвимость за брутальными фетишами, на самом деле чистая проекция лихорадочной, смертоносной «матадоровской» эпохи. Как и было заведено в цикле Эрнста, акцент делался на темной энергии жизни, черпаемой из воли к смерти; бывший для Тимофеевского образцовым постмодернистом, у Эрнста Фасбиндер оборачивался образцовым же рокером. Собственно, Фасбиндер, пожалуй, оказался самым точно найденным из всех эрнстовских героев: там, где неуловимого Годара приходилось насильственно очерчивать по контуру, от вполне форматного, в целом, Копполы — оставлять буйства и инфаркты, Лимонова же — неумеренно переоценивать, Фасбиндер, нестигаемый

и обреченный, честно принимал смерть на миру, и слово «матадор» объясняло про его жизнь и нрав больше, чем можно было предполагать. Недаром же последний (и один из лучших) выпуск «Матадора» был посвящен Венецианскому карнавалу и завершался чуть не одой смерти; родство Фасбиндера с Висконти, составлявшее один из главных тезисов в статье Тимофеевского, было осуществлено Эрнстом много более опосредованно, но ничуть не менее органично.

И все же, как ни хорош был сам по себе персонаж «Матадора», о таком явлении, как «кинематограф Райнера Вернера Фасбиндера», он свидетельствовал весьма односторонне. Название фильма «Любовь холоднее смерти» и обструкция, устроенная его автору после премьерного показа, были едва ли не важнее самого фильма, а сцена порки из «Я только хотел, чтобы вы меня любили» в контексте передачи обращившаяся своеобразным шоковым аттракционом, и вешалка, ломавшаяся в руках матери (после чего следовало затемнение), была чем-то сродни гитаре, разбиваемой одержимым рокером в концертном угаре. Зато кинематограф Фасбиндера «как таковой» в 1990-е обитал в видеопрокатах (к концу VHS-эры в каждом уважающем себя прокате фильмов Фасбиндера было не меньше десятка, в лучших — полтора) — и на ретроспективах. В одном только Петербурге за несколько лет прошло три ретроспективы, и в рамках каждой было показано не менее половины всей Фасбиндеровской фильмографии, на одной из них даже случился «Берлин, Александерплац». Как доставались устроителям те копии, ныне можно только гадать; так, на ретроспективе в малом зале «Кристалл-Паласа» зимой 1994/95 года (два полных месяца по три раза в неделю) «Китайская рулетка» шла с испанскими субтитрами, кажется, «Бременская свобода» — с арабскими, «Эффи Брист Фонтане» — и вовсе на иврите.

Только те 15–20 минут вступительных слов, что предвляли каждый сеанс, и были единственным источником знания о фасбиндеровском кинематографе, и только те 15–20 зрителей, что ходили на каждую из этих ретроспектив, как на работу, получали ту полноту представления, что не вмещалась ни в имперсонации Эрнста, ни даже в теоретические построения Тимофеевского. «Знание Фасбиндера» становилось чем-то вроде масонского знака; видеть «Берлин, Александерплац» целиком значило обладать особым жизненным опытом; влюбленные дарили друг другу номер журнала «Германия» с четырехполосной статьей о Фасбиндере; помнящие наизусть последовательность вопросов и ответов в «Китайской рулетке» раскланивались друг с другом, случайно встречаясь на улице, с особой легкой улыбкой на губах, хотя не знали друг друга даже по имени... Их — нас — было мало; собственно, всего несколько. Райнер Вернер Фасбиндер оказался великоват для культового статуса тогда, в 90-е, никак не может обрести его и ныне, в эпоху торрентов. Да, любить тот или иной фильм Фасбиндера легко, чуть не каждый найдет у него то, что придется впору; любить кинематограф Фасбиндера, от «Маленького хаоса» до «Кереля», куда труднее. Это значит, воля ваша, любить слишком уж многое, и поклонникам, скажем, «Эффи Брист» нелегко прийти в восторг от «Сатанинского зелья». Повезло тем, совсем молодым, у кого тогда, в 1990-е, Фасбиндер был первым, кто благодаря ему, ослепленный, узнал, что такое кино, и поверил его многообразию больше, чем маленькому себе, и, вобрав его, через него начал открывать все остальное, от немого кино до кислотного. Мне вот повезло. ■

Алфавит RWF

АВТОР

«Фасбиндер сам является камерой, навязывающей зрителям свое значение, чтобы вместе с ними исследовать внутреннюю историю, которую рассказывает фильм и которая всегда является его собственной».

— **Петер Мертесхаймер**,
«Исследующий ребенок»

БОЛЬ

«Идея, что тело придумывает себе страдания, потому что разум не может с чем-то смириться, кажется мне логичной».

— **Райнер Вернер Фасбиндер**,
«Из интервью разных лет»

БОРЬБА

«Герои Фасбиндера тонут в своей борьбе с миром, и всякий раз единственный их шанс победить — это отказ от борьбы, подчинение, развоплощение. Неважно, борьба классов или полов, борьба любовников или детей и родителей — побеждает тот, кто прекращает сопротивляться».

— **Ксения Рождественская**
о фильме «Кулачное право свободы»

БЮРГЕР

«Он смотрел на мир и с точки зрения буржуа тоже. С любой точки зрения. Я не уверена, что он критиковал буржуазию, когда снимал о ней, скорее, просто сообщал ее взгляд на мир. В каком-то из интервью он сказал: „Я не говорю, как должно быть. Я хочу показать, как происходит взаимодействие между людьми и классами“».

— **Юлиане Лоренц**,
«Надо быть диктатором. Надо быть архитектором»

ВЛАСТЬ

«Всегда есть класс, который хочет воспитывать других: муж — жену, мужчина — другого мужчину. Эта ситуация воспитания, отношений господина и раба, толпы и гуру — всегда фашистская».

— **Райнер Вернер Фасбиндер**,
«Из интервью разных лет»

ГОЛЛИВУД

«Американское кино — единственное кино, которое я по-настоящему могу принимать всерьез, потому что оно доходит до аудитории».

— **Райнер Вернер Фасбиндер**,
«Из интервью разных лет»

ДЕТСТВО

«Словно испытывая потребность отомстить за то, что его в детстве игнорировали, Фасбиндер позднее почти маниакально повторил ролевое поведение ребенка и обратил его как оружие против теперь уже растерянных взрослых. Он был мелочным. Он был упрямым. Он был лживым. Он был коварным. Он был злорадным. Он был дерзким. Он был неряшливым. Он был непунктуальным. Он был невежливым. Он не хотел идти спать. Он не хотел идти к врачу. Он был эгоцентричным, тщеславным и кокетливым. Он хотел всегда быть в центре внимания. Он хотел, чтобы все плясали под его дудку. Он презирал все условности, с помощью которых люди поддерживают между собой отношения. Если предстоящая встреча его не устраивала, он просто не шел на нее. Если его искали, он просил сказать, что его нет. Если ход разговора его не устраивал, он тут же вставал и смотрел в окно».

— **Петер Мертесхаймер**,
«Исследующий ребенок»

ДОМ

«Он всегда сидел во главе стола. Если у него все было очень хорошо, он приглашал гостей и играл хозяина дома, это была его любимая роль. Хозяину дома — таковым, очевидно, было его представление — нужно приветствовать гостей в прихожей; затем он должен приготовить аперитив, и такой крепкий, чтобы гости почувствовали, как дружелюбно хозяин настроен; потом он должен побудить гостей, даже самых сдержанных, выпить аперитив; потом хозяин должен сесть и пригласить сесть гостей. Место хозяина — во главе стола. Когда гости едят, хозяин должен следить, чтобы они ели досыта. Если гости беседуют, хозяин должен следить, чтобы беседа протекала хорошо».

— **Петер Мертесхаймер**,
«Исследующий ребенок»

ЖЕНЩИНА

«Если воспринимать женщин всерьез, в них тут же обнаруживаются изъяны, свойства, которые они развили в себе, чтобы пробыть в мужском мире. Признать это не всегда легко, но это еще не делает тебя женоненавистником».

— **Райнер Вернер Фасбиндер**,
«Из интервью разных лет»

ЗЕРКАЛО

«Его Германия больна кривыми отражениями, амнезией, вспышками гнева, приступами маргиналофобии, этому не помогут деньги, от этого не вылечит валиум».

— **Ксения Рождественская**
о фильме «Кулачное право свободы»

ИСТОРИЯ

«Фасбиндер — прирожденный аналитик исторических процессов и выдающийся стилист именно исторического изображения».

— Олег Ковалов
о фильме «Лола»

НАСИЛИЕ

«Как насильник — всегда лишь жертва
своей тяги к насилию, так и жертва
своей виктимностью вечно манит
к себе улыбочиво-безжалостный
фатум».

— **Алексей Гусев**
о фильме «Марта»

СТРАХ

«Страх каждого перед каждым и каждого перед всем казался Фасбиндеру самым отвратительным признаком всех прошлых и всех современных общественных систем, и особенно страх каждого перед самим собой».

— **Петер Мертесхаймер,**
«Исследующий ребенок»

КИНО

«Говоря о кино, Фасбиндер имел в виду нечто такое, что могло бы заставить человека мечтать о своих лучших возможностях».

— **Петер Мертесхаймер,**
«Исследующий ребенок»

ПАМЯТЬ

«Фасбиндер мог, например, довольно серьезно утверждать, что по собственному опыту очень хорошо знает послевоенное время. Сбивающий с толку довод — он ведь был тогда младенцем, во всяком случае, ребенком, — его абсолютно не волновал. «...» Именно эмбрион в чреве матери высокочувствителен к внешним раздражителям, это же научно доказано, не так ли?»

— **Петер Мертесхаймер,**
«Исследующий ребенок»

TEATR

«Это очень мило — поработать в театре шесть-восемь недель, особенно если вместе с друзьями. Там, в отличие от кино, счет не идет на секунды. Можно много пробовать. Это совершенно другая работа».

— Райнер Вернер Фасбиндер,
«Из интервью разных лет»

ЛИТЕРАТУРА

«Он всегда читал много. Литература и язык были тем, что отличало их семью. Райнер не очень хорошо учился в школе, но <...> читал все подряд: Селина, научную фантастику, экзистенциалистов, детективы, прочел всего Дёблина, всего Фрейда. Вбирал это в себя».

— Юлиане Лоренц,
«Надо быть диктатором. Надо быть
архитектором»

РАБОТА

«Фасбиндер снял так много фильмов за такой короткий срок, часто это объясняют чем-то вроде чрезмерного усердия в работе, одержимости — абсолютно в духе буржуазного разграничения работы и удовольствия, когда не могут представить жизнь, вбирающую в себя и то и другое. Снимать фильмы было его формой жизни, его формой мышления, его формой выражения, а также его формой общения с другими людьми».

— **Петер Мертесхаймер,**
«Исследующий ребенок»

ТРАВМА

«Все никак не может закончиться, повторяется и повторяется, и всю ночь, весь день мой слух лелея, мне сладкий голос поет, что в мозгу моем так много нежности, а в моей кровати так много одиночества».

— **Аркадий Ипполитов**
о фильме «Американский солдат»

ЛЮБОВЬ

[illegible]

УТОПИЯ

«Это не было кокетством, когда на обычный вопрос интервью, с кем бы он хотел сравниться, Фасбиндер назвал не кого-нибудь типа Майкла Кёртиса или Бернардо Бертолуччи, а Маркса и Фрейда. «... Оба, Маркс и Фрейд, обещали возможность земного царства свободы; это и было утопией Фасбиндера, когда он делал фильмы о царстве несвободы».

— **Петер Мертесхаймер,**
«Исследующий ребенок»

МУЖЧИНА

«Мужчины — такие простые общественные существа. Они скучнее женщин».

— Райнер Вернер Фасбиндер,
«Из интервью разных лет»

СЕМЬЯ

«Общество нуждается в такой ячейке, как семья, чтобы сохранять себя. Общество — это не какие-то отдельные личности; общество — это именно совместное существование людей».

— Райнер Вернер Фасбиндер,
«Из интервью разных лет»



602

ANWISUNGEN FÜR DEN BENUTZER

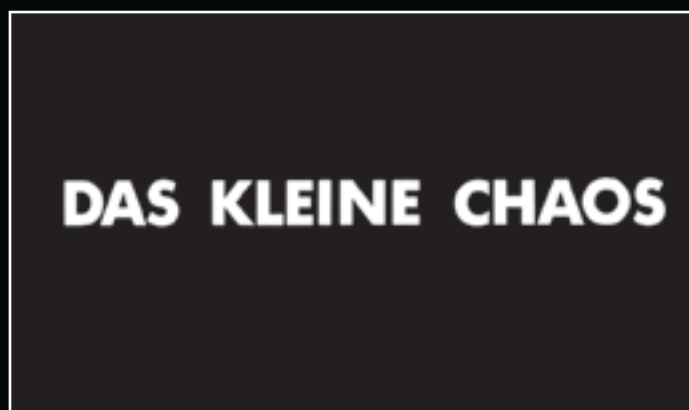
1. Vor dem Öffnen des Schließers die Sicherheitsschraube lösen.
2. Die Tür öffnen.
3. Die Tür schließen und verriegeln.
4. Schlüssel einstecken, Drehmoment messen.
5. Nach 24 Stunden nachschauen.
6. Nach 12 Stunden Feststellzeit bei der Durchsicht ablesen.

Wichtige Hinweise:
Die Sicherheitsschraube ist
nur bei der Durchsicht
abzunehmen. Bei der
Durchsicht ist die
Sicherheitsschraube
nicht abzunehmen.



ФИЛЬМОГРАФИЯ

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ: ГОРОДСКОЙ БРОДЯГА, МАЛЕНЬКИЙ ХАОС



DER STADTSTREICHER / 1966 / Короткометражный фильм / Сценарий: **Райнер Вернер Фасбиндер** / Продюсер: **Кристоф Розер** / Оператор: **Йозеф Юнг** / Монтаж: **Райнер Вернер Фасбиндер, Михаэль Фенглер** / В ролях: **Кристоф Розер, Сюзана Шимкус, Михаэль Фенглер, Томас Фенглер, Ирм Херманн, Райнер Вернер Фасбиндер** / Производство: **Roser Film** / 35 мм / Черно-белый / 10 мин.

DAS KLEINE CHAOS / 1967 / Короткометражный фильм / Сценарий: **Райнер Вернер Фасбиндер** / Продюсер: **Кристоф Розер** / Оператор: **Михаэль Фенглер** / В ролях: **Марита Грейзелис, Кристоф Розер, Лило Пемпайт, Грета Рефельд, Райнер Вернер Фасбиндер** / Производство: **Roser Film** / 35 мм / Черно-белый / Первая версия 12 мин. / Сокращен до 9 мин.

Первые шаги

Автор: Леля Нордик

Лето 1966 года. Фасбиндеру только исполнилось двадцать один, за его плечами курсы актерского мастерства, регулярные упражнения в драматургии (тексты, сценарные наброски, пьесы), страсть к кино (как истинный синефил Фасбиндер смотрит все, что выходит на экраны, иногда ходит в кино по несколько раз в день) и непреодолимое желание стать кинорежиссером. Осенью он подает документы в Берлинскую киношколу, заблаговременно сняв на 8-миллиметровую пленку несколько небольших фильмов по собственным сценариям. Среди них и короткометражка *This Night* (не сохранилась), которую он прикладывает к своему резюме абитуриента. Фасбиндера приглашают на собеседование, но в киношколу не принимают. Обидный отказ лишь сильнее подстегивает его в стремлении реализовать свои амбиции: той же осенью, в ноябре, он снимает «Городского бродягу», а уже в январе — «Маленький хаос».

Согласно титрам, и «Маленький хаос», и «Городской бродяга» — фильмы производства *Roser-Film*, выдуманной киностудии, названной Фасбиндером в честь ближайшего на тот момент

друга, актера Кристофа Розера, на деньги которого и были сняты эти короткометражки. В «Бродяге» Розер исполняет главную роль, а затем играет одного из трех главных героев «Маленького хаоса».

Ступив на поле независимого кинематографа, Фасбиндер будто бы перерабатывает накопленный багаж кино впечатлений, с удивительным озорством салютуя режиссерам, которых он считает учителями. Фасбиндер не скрывал, что на создание «Городского бродяги» повлияла любовь к фильму Ромера «Знак Льва» (1962). Главный герой — мюнхенский бездомный (Кристоф Розер), привычные скитания которого по городу нарушает внезапная находка — брошенный на земле пистолет. После неудачных попыток избавиться от оружия бродяга задумывается о самоубийстве. Фасбиндер показывает мрачные экзистенциальные переживания, время от времени прерываясь на комедию. Вот бродяга оставил пистолет в кафе, его догоняет официантка. Желая вернуть пистолет, она тыкает им бродяге в спину — он комично вкидывает руки вверх. Вот бродяга заходит в общественный туалет, чтобы расстаться

«Жить своей жизнью». Реж. Жан-Люк Годар. 1962



«Маленький хаос». Реж. Райнер Вернер Фасбиндер



«Городской бродяга»

с жизнью, но туда без конца кто-то заходит, так что главный герой не успевает даже поднести ствол к виску. К финалу «Городского бродяги» пистолет становится символом упущенного шанса, игрушкой, брошенной судьбой главному герою. Этот шанс дать так же просто, как и отобрать: в заключении фильма двое мужчин, с самого начала следивших за бродягой, со смехом вырывают пистолет из его рук, оставляя несчастного в отчаянии лежать на земле.

«Городской бродяга» снят на черно-белую 16-миллиметровую пленку, устройство кадров и мизансцен отличается строгой простотой. Нарочитый минимализм обусловлен не столько ограниченным бюджетом фильма, сколько любовью автора к фильмам французской «новой волны».

Работу стилизатора режиссер продолжает в «Маленьком хаосе», который в свою очередь вдохновлен «Жить своей жизнью» Годара. Фасбиндер рассказывает историю трех юных друзей, которые ищут легкий способ заработать денег. Сначала двое юношей (Розер и Фасбиндер) и девушка (Марите Грайзелис)

звонят в чужие квартиры, чтобы под глупыми предложениями (подписка на журналы, срочно нужны деньги на операцию глаза) выпросить у хозяев денег, но после череды неудач решаются на ограбление.

Здесь Фасбиндер переходит от стилизации к прямому цитированию. Сцена, в которой Фасбиндер читает книгу «Девушки» Анри де Монтерлана, практически покадрово повторяет аналогичную сцену из «Жить своей жизнью», где юноша читает «Овальный портрет» Эдгара Аллана По. В пандан Годару Фасбиндер выстраивает композицию кадра, закрывая книгой половину лица, а затем монтирует его со средним планом героини Грайзелис, стоящей на фоне стены с плакатом Жюльетт Греко, таким образом повторяя кадр, где Анна Карина стоит на фоне открытки с Элизабет Тейлор. Нельзя не заметить и то, что в сцене преступления жертвой трех грабителей становится состоятельная дама в черном платье с белым меховым воротничком — оммаж знаменитому образу Анны Карины.

В «Маленьком хаосе» ощутимо и влияние американского гангстерского кино 1940–1950-х



«Маленький хаос»

годов. В какой-то степени эта короткометражка предвосхищает будущую «гангстерскую трилогию» режиссера, но пока Фасбиндер только играет с жанром, как его герои играют «в кино». Эта троица — скорее фантазеры, насмотревшиеся фильмов, чем настоящие ганстеры. В квартире, где собираются друзья, стены увешаны постерами и кадрами из фильмов Трюффо, Уолша, Ромера. А в доме жертвы они устраивают настоящее представление. Хулиганы совершают ограбление, строя из себя «настоящих мафиози». Им мало быстро найти деньги и сбежать. Необходимо соблюдать гангстерский канон: включить классическую музыку на полную громкость, поджечь что-нибудь (небольшого плаката на стене достаточно), запугать хозяйку перспективой насилия. В финале на вопрос, кто как поступит с награбленным деньгами, герой Фасбиндера с довольной ухмылкой ответит, что пойдет в кино. Под песню *I Can't Control Myself* группы *The Troggs* троица вприпрыжку выбежит из дома, чтобы укатить прочь на машине.

Уже в своих короткометражных работах Фасбиндер появляется в кадре. В «Городском

бродяге» мы видим его в сцене в общественном туалете. Фасбиндер предстает в любимом, слегка комичном образе молодого нахала: в кожаной куртке и с папиросой в зубах он стремительно заходит в туалет, окидывая бродягу презрительным взглядом и так же быстро удаляется прочь. Это мимолетное появление застревает в памяти, и, увидев героя Фасбиндера в «Маленьком хаосе», можно даже на секунду предположить, что это один и тот же герой. Присутствующее на экране альтер эго режиссера утяжеляет короткометражки, давая почувствовать желание режиссера-синефила не просто создавать кино, но и быть его осязаемой частью. Ровно через год после первой попытки попасть в Берлинскую киношколу Фасбиндер снова подаст туда документы, приложив к ним «Городского бродягу» и «Маленький хаос». На этот раз его даже не позовут на собеседование. На время Фасбиндер переключит внимание на театр, где встретит единомышленников, чтобы уже через пару лет приступить с ними вместе к работе над первым полнометражным фильмом — «Любовь холоднее смерти». ■

ЛЮБОВЬ ХОЛОДНЕЕ СМЕРТИ

LIEBE IST
KÄLTER ALS DER TOD

LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD / 1969 / Сценарий: **Райнер Вернер Фасбиндер** / Оператор: **Дитрих Ломан** / Композиторы: **Пер Рабен, Хольгер Мюнцер** / Художники: **Улли Ломмель, Райнер Вернер Фасбиндер** / Монтаж: **Райнер Вернер Фасбиндер** (подписан как Франц Вальш) / В ролях: **Улли Ломмель, Ханна Шигулла, Райнер Вернер Фасбиндер, Ханс Хиршмюллер, Катрин Шааке, Петер Берлинг, Ингрид Кавен, Ирма Херманн, Яак Карзунке** / Производство: **antiteater** / Расходы: **95 000 немецких марок** / Съёмочный период: **24 дня** (апрель 1969) / Премьера: **26.06.1969** на Берлинском кинофестивале / 35 мм / Черно-белый / 88 мин.

Эксплуатация чувств

Автор: Татьяна Алешичева



Свой первый полнометражный фильм Фасбиндер и его к тому моменту уже сформировавшаяся актерская банда сняли меньше чем за месяц в Мюнхене весной 1969-го. Еще через два месяца состоялась премьера в официальном конкурсе Берлинале. «Золотого медведя» тогда получил дебют Желимира Жилника «Ранние работы», в котором сквозило разочарование молодежным движением 1968-го, без призов остался «Полуночный ковбой» Шлезингера, а дебют Фасбиндера был освистан. Реализм — последнее, что на тот момент интересовало Фасбиндера. Интерьерные эпизоды он снимал на фоне белых стен, перестрелки изображал с максимальной степенью условности, бутафорские пистолеты не стреляли, не лилась даже клюквенная кровь — а якобы дерущихся актеров Фасбиндер просто выводил за кадр. Фильм был снят за понюшку табаку — один из критиков потом написал, что такие суммы, как его производственный бюджет, обычно фигурируют в графе «расходы на выпивку и прочее». Не оценив магию минимализма, пресса не поспешила на эпитеты, назвав фильм дрянным и дилетантским.

Фильм с трогательным посвящением Ромеру и Шабролю (а также Штраубу, у которого Фасбиндер на тот момент успел сняться, и персонажам

Малышу и Чунчо из вестерна «Пуля для генерала») наполовину состоял из гиперусловных сцен в духе экспериментального кино Штрауба вперемешку с уличными съемками по заветам «новой волны». Но даже на улице фасбиндеровские актеры вели себя так, словно находятся в безвоздушном пространстве. Написавший критику на фильм Петер Хандке назвал эту атмосферу научно-фантастической. Но для Фасбиндера эти детали роли не играли, ведь прямо на глазах выкристаллизовывались чистые страсти. Фильм оказался воплощением остроумной формулировки Годара: «Все, что нужно для фильма, — девушка и револьвер». Только у Фасбиндера и того и другого было в три раза больше. В кадр он запустил сразу всех своих девушек — Ханну Шигуллу, Ингрид Кавен, Ирма Херманн, и всех мужчин тоже: Ули Ломмель изображает тут невозмутимого делоподобного самурая, оцепеневшего от собственной красоты и задуманного предательства, в эпизодах мелькают соавтор Фасбиндера Курт Рааб и композитор Пер Рабен. Вместо одного жалкого револьвера РВФ дает героям в руки уйму оружия, включая бутафорский автомат, о котором в кадре прямо говорится, что он бутафорский.





Дебют выглядит одновременно оммажем гангстерскому фильму и насмешкой над ним. Главный герой, мелкий сутенер Франц (его сыграл сам Фасбиндер), попадает в логово Синдиката — некой преступной организации, боссы которой имеют на него виды то ли как на перспективного бойца, то ли как на дойную корову. Уговорами и угрозами, а затем и побоями своенравного Франца пытаются принудить к сотрудничеству. Абсурдный сюжет (зачем мелкая уличная сошка Франц сдался преступной организации?), разыгранный Фасбиндером с необычайным апломбом в минималистском антураже, не выглядит совсем уж нелепым: одна странность тут нивелирует другую. В застенках Синдиката Франца «избивает» негр в фуражке и с голым торсом, перепопоясанным ремнями с кобурой. Он больше похож на персонажа порнофильма, чем на сурового гангстера. Он не единственный, кто заставляет зрителя сомневаться, уж не пародия ли фильм? Лишь сам Фасбиндер в роли Франца ни секунды не вызывает сомнений.

В логове Синдиката Франц знакомится с неким Бруно (Ули Ломмель в шляпе Делона), принимая его за товарища по несчастью, и на прощанье договаривается о новой встрече. На самом деле Бруно — подсадная утка Синдиката. Втершись в доверие, он должен погубить Франца. Обойдя всех мюнхенских проституток, Бруно разыскивает Франца через его подругу Йоханну (Ханна Шигулла). И вот уже Франц, вчера понятия не имевший о существовании Бруно, сегодня готов разделить с ним кров и женщину и позже взять в подельники. За насмешку над Бруно Франц немедленно отвешивает Йоханне пощечину — точно так же, как Чунчо в «Пуле для генерала» вступался за своего друга Малыша. Спустя некоторое время Франц убивает конкурента — турка, открывшего на него охоту, — и заодно случайную свидетельницу по имени Эрика Ромер. На допросе в полиции между Францем и детективом происходит знаменательный диалог, одинаково характерный для «черного фильма» с его любовью к афористичности и для Фасбиндера, утвердившегося в амплуа мачо:

- Где ты был в момент, когда была застрелена девушка?
- В постели.
- Один?
- Ну, когда это я бываю один в постели?
- Ты забыл про время, проведенное в тюрьме.

Подобные диалоги работают у Фасбиндера парадоксальным образом: он, очевидно, играет во взрослое «папино кино», попутно разрушая его конвенции условностью происходящего в кадре, утверждая и тут же низвергая миф о брутальном мужчине. Критиков бесило позерство Фасбиндера. Но позерство — это был сам Фасбиндер, режиссер Антитеатра, говоривший своим актрисам: если вы любите искусство, идите и заработайте на него денег на панели.

Шаблон американского «черного фильма» и его французских перепевов здесь будто бы вывернут наизнанку, но на самом деле воспроизведен очень точно. Столь точной может быть только голая схема. Вот герой-одиночка, а вот друг, который его предаст, и женщина, всегда готовая предать — они не злодеи, а статисты на побегушках у судьбы, посланцы рока, который преследует каждую свободную душу в этом мире. Чем не сюжет Мельвиля? Но как же трудно узнать и принять эту схему в контексте условной игры, условных декораций и условных диалогов.

Фасбиндеру мало было одного «Самурая», он натаскал в свое кино с миру по нитке. Скучный на правдоподобие фильм избыточен в цитатах и переключках. Кроме Малыша с Чунчо и гангстеров Мельвиля, на экран забредает Хичкок: в универмаге герой Фасбиндера требует «такие же очки, как у полицейского в фильме „Психо“». Потом горе-бандиты украдут по паре черных очков. Надо отметить: эти три куса пластмассы, освященные воспоминанием о носивших их когда-то крутых парнях, действительно делают героев неотразимыми. Вероятно, все элементы фильма должны были работать подобным образом, но критики не оценили изящество плана и скривились.

Что же все это означало? Гангстеры гангстерами, но Фасбиндер в своем дебюте заводит разговор вовсе не о «папином кино», а о том, с чем, на его взгляд, оно не справилось:

Я сделал все криминальные сцены и сцены убийств обыденными, насколько было возможно, так что они не выделяются, а просто проскакивают мимо. Таким образом получается, что преступление — это не убийство или ограбление, а то, как люди в массе своей воспитаны.

Вовсе не преступники, а так называемые обычные люди — вот кто, по Фасбиндеру, холоднее смерти.

Без любви не было бы насилия. Насилие возникает вследствие злоупотребления любовью; любовью, которая без конца предъявляет притязания на обладание, любовью, что холоднее смерти.

Но разве не существует других, подлинных чувств? — спрашивает у Фасбиндера обескураженный интервьюер. И тот отрезает:

Мой фильм направлен против чувств. Потому что я верю, что любыми чувствами можно злоупотребить, и это действительно происходит. <...> Если мы хотим изменить существующий порядок вещей, недостаточно развить в себе сознательность. Прежде всего необходимо прекратить эксплуатировать чувства.

Обыватель опаснее бандита и холоднее смерти — может быть, в дебюте 24-летнего Фасбиндера эта мысль была еще не вполне различима, но за отмеренные ему годы бешеной творческой активности он заставит себя услышать. ■



**Главный редактор****Художественный руководитель мастерской «Сеанс»**

Любовь Аркус

Редакционный директор

Константин Шавловский

Шеф-редактор

Василий Степанов

Редактор

Алексей Артамонов

Дизайнер

Арина Журавлева

Подготовка к печати

Алиса Гиль

Корректоры

Алексей Белозёров, Валентина Кизилю

Переводчики

Татьяна Баскакова, Артем Деменок, Светлана Клейнер, Михаил Ратгауз, Алексей Рашба, Елизавета Соколова, Нина Федорова, Александр Филиппов-Чехов

Главный бухгалтер

Алла Быкова

Над номером работали

Дарья Видре, Юлия Пылосова

«СЕАНС» БЛАГОДАРИТ

Rainer Werner Fassbinder Foundation
(Фонд Райнера Вернера Фасбиндера)

Михаила Ратгауза

Артема Деменка

Первый канал
и лично Константина Эрнста

Кинокомпанию СТБ
и лично Сергея Сельянова

Киностудию «Ленфильм»
и лично Федора Бондарчука, Эдуарда Пичугина

А также

Александра Голутву
за постоянную помощь и поддержку
в течение всех лет существования журнала

Мы приносим свои извинения тем фотографам, чьи имена не удалось установить. We apologize to the photographers, whose names were not identified. Nous présentons toutes nos excuses aux photographes dont nous n'avons pas réussi d'apprendre les noms.

Журнал «Сеанс» является некоммерческим изданием. Séance magazine is a non-profitable publication. La revue Séance est l'organisation à but non lucratif.