



«ТОСКА ВЕРОНИКИ ФОСС»

«Тоска Вероники Фосс» Райнера Вернера Фассбиндера — фильм, в разговоре о котором не избежать слов, так или иначе обозначающих финал, смерть. Фильм об агонии и смерти наркоманки, бывшей звезды нацистского кино Вероники Фосс, прототипом которой стала актриса Сибилла Шмиц. Завершающая часть трилогии о немецкой женщине, о любимой и ненавистной Германии: «Замужество Марии Браун» (1978) — послевоенная реконструкция, «Лола, немецкая женщина» (1980) — водевиль аденауэровского «экономического чуда», «Тоска Вероники Фосс» (1982) — возвращение призраков, которые, несмотря ни на какие реконструкции и чудеса, никуда не уходили. Невозможность жить в Германии. Слово утверждая своей судьбой эту невозможность, в том же году, когда «Тоска» вышла на экраны, ушел из жизни и сам Фассбиндер. «Тоска» стала его предпоследним фильмом — затем был только «Керель», фильм больной, разлагающийся, агонизирующий. Смерть Фассбиндера стала и концом «нового немецкого кино», в мгновение ока утратившего энергию: остальные режиссеры, от Вендерса до Шлендорфа, превратились в тени самих себя. В том, что Фассбиндер снял фильм о гибели наркоманки, звучит безусловная личная нота. Плотное подсев во время съемок «Китайской рулетки» (1976) на кокаин, а затем на героин, он к концу жизни снюхивал по восемь граммов в день, тратил на порошки до 40 000 марок в месяц. Друзья утверждали, что за телемарафон «Берлин, Александрплац» он взялся только из-за насущной потребности в деньгах на марафет. И последний, нереализованный проект Фассбиндера должен был называться «Кокаин».

Но, может быть, главный элемент траурной ауры, окружающей фильм, — то, что в нем на экране в последний раз появился сам Фассбиндер. В отличие от мастера «камео» Хичкока, он играл в своих фильмах и главные роли, и второстепенные. Здесь — мелькнул на экране в прологе, добровольно уходя в тень. И в переносном, и в прямом смысле слова. Фассбиндер — зритель в темном кинозале, сидящий в одном ряду с Вероникой Фосс, которая, не выдержав встречи с собой прежней, прославленной, выбегает из зала. Фассбиндер остается, чуть прикрыв лицо руками. Он хочет досмотреть. До конца.



Почему фильм об актрисе? Вопрос не такой дурацкий, как может показаться. Во-первых, Фассбиндер как «человек лунного света» был особенно чувствителен к обаянию актрис давно минувших дней. Русские геи поклоняются Раневской или Орловой, американские — переодеваются в Мэрилин Монро, француз Озон возвращает на кинематографическую авансцену Шарлотту Рэмплинг.

А во-вторых, Фассбиндер был единственным немецким режиссером, который осмелился (именно поэтому его обвиняли в нацизме и антисемитизме) выразить двойственность гитлеровской эпохи. Для советских людей, которых постоянно призывали «не мазать прошлое одной черной краской», Любовь Орлова и колымский Дальстрой были вполне органичными деталями исторической мозаики. «Две разных жизни было у страны», — писал профессионал двойственности Евгений Евтушенко. Для немцев, совершивших тот же отход от тоталитаризма в ускоренном режиме оккупации и денацификации, прошлое было однозначно маркировано черным цветом. В нем оставалось место только для концлагерей. В «Лили Марлен» (1980), первом своем фильме о нацистском гламуре, Фассбиндер еще позаботился об алиби: певичка Вилли чего-то там делала для подполья, тем самым склоняя чашу весов в сторону добра. В «Тоске» Фассбиндер рискнул обозначить второй полюс прошлого. Не только Гиммлер, но и Вероника Фосс. Не только Треблинка, но и студия УФА. Два эти полюса сведены воедино в «Тоске». И бывшая нацистская кинозвезда, и пара старых евреев-антикваров, переживших Треблинку, в равной степени жертвы, даже братья по несчастью: они все находятся в зависимости от нового бога, бога Морфия.

Кто-то из персонажей фильма говорит, что его как журналиста интересуют прежде всего проигравшие. Фассбиндер тоже отказывался быть на стороне победителей, за какое бы правое дело они ни сражались. И когда он на манер нацистских режиссеров указывал себя в титрах как «руководителя актеров», после чего обвинения в ностальгии по Третьему Рейху переходили в антифашистскую истерику, Фассбиндер вряд ли имел в виду, что хотел бы снимать мелодрамы и комедии вроде тех, в которых блистала Вероника Фосс. Он просто снимал кино с точки зрения проигравших. Не нацистов, нет, он прекрасно знал, что во всех перипетиях истории проигравшими оказываются люди как таковые.

Непреодолимая раздвоенность мира выражена в «Тоске Вероники Фосс» во всем. Прежде всего, в цвете. Неправильно было бы говорить, что Фассбиндер снял черно-белый фильм. Нет, «Тоска» — фильм «черный и белый». Слово соблазнившись японской эстетикой, Фассбиндер поставил с ног на голову привычные смыслы, вкладываемые в черный и белый цвет европейцами.

Черный для него — это жизнь. Темнота кинозалов, до поры до времени дарящая Веронике иллюзию того, что она еще жива, что она еще на съемоч-





ной площадке. Ночь, из которой приходит ей на помощь журналист Роберт Крон, идеалист и футбольный обозреватель. Его черный плащ. Перчатка, брошенная на капот автомобиля адского отродья, доктора Кац, наследницы доктора Мабузе и доктора Калигари, накачивающей пациентов морфием в обмен на их состояния, дома, жизни.

Белый цвет несет смерть. Ее излучают стерильные халаты врачей-убийц. Ею пропитаны ослепительно белые интерьеры клиники доктора Кац, настолько белые, что Роберт кажется грязным пятнышком, которое легко стереть мокрой тряпкой. И смерть приходит к Веронике в виде ослепительного белого цвета. Веронике плохо при электрическом свете, и в кафе, и в пустующем доме, в который она привозит Роберта на их единственное свидание. Она требует: зажгите свечи. Вернувшись, наконец, на съемочную площадку, пусть и в ничтожной эпизодической роли, она впадает в истерику, рычит от боли. Кажется, не только и не столько потому, что ее ломает в отсутствие морфия, а потому, что белый свет софитов несет смерть.

И еще одно проявление двойственности в фильме. Ему была посвящена блестящая, хоть и не вполне убедительная, статья покойного Игоря Алейникова в журнале «Сине-фантом». Игорь заметил, что персонажи и ситуации фильма («модернистские» и «постмодернистские») сняты или «напрямую», или через стекло. Такую концентрацию съемок через стеклянную преграду, будь то стена в офисе Кац, прилавок в ювелирной лавке, стекло автомобиля или трамвая, трудно припомнить в современном кино. И умирает Вероника, смотря в зеркальце.

Встреча Роберта с Вероникой, как в фильме ужасов или волшебной сказке (жанры родственные), приоткрывает для него и для зрителей врата в мир призраков. Мир Роберта и его подруги предельно прост, однозначен: есть газета, есть футбольные матчи, о которых он пишет, есть простые отношения мужчины и женщины. Встреча с экс-звездой — прежде всего повод для статьи, для журналистского расследования. Покровительствовал ли Геббельс Веронике или, напротив, запрещал фильмы с ее участием, важнее для него, чем безумие актрисы. В мире призраков, выползающих неизвестно откуда, все двусмысленно, многозначительно, любое невинное слово содержит угрозу. Первые выходы с того света мелькают на доли секунды в самом начале фильма: за трамваем, увозящим Веронику и Роберта, бегут музыканты в карнавальных масках. Затем в ювелирной лавочке, где Вероника пытается вернуть триста марок, обманом позаимствованных у Роберта, ее буквально загоняют в угол, вытесняют из кадра зловещие тетки, хозяйка и продавщица. Напоминают многозначительно о 1944-м годе, вздыхают о канувшем в лету прекрасном времени, добиваются автографа на фото, которое Вероника якобы подарила еще тогда, но забыла подписать. Ее роспись — как подпись на договоре с дьяволом. И такие же призраки, живущие болью, прошлым, старички-антиквары,



безусловные, но, тем не менее, весьма зловещие жертвы, которые с обманчивой любезностью старых вурдалаков («Нам известны все секреты») советуют Роберту поискать Веронику в клинике доктора Кац, пуская тем самым под откос и его собственную жизнь. И именно в окружении таких призраков поет Вероника на вечеринке в ее честь, которая то ли грезится ей, то ли действительно устроена доктором Кац перед тем, как выдвоенную до последнего пфеннига жертву запрут в спальне наедине со смертельным количеством снотворного.

Но Фассбиндер снимает не только кино о Германии, но и кино о кино. Он — гражданин кинематографа. И наверняка подписался бы под брошенными кем-то в фильме словами: «Все артисты глупы, лживы и тщеславны». (К собственным актерам Фассбиндер нередко относился садистски.) «Тоска» — это ни в коем случае не стилизация, не пастиш, что не мешает рассматривать фильм и с точки зрения влияний, влюбленностей Фассбиндера в ту или иную киноэпоху, цитат — возможно, подлинных, а, возможно, и воображаемых. Конечно, переход от одного эпизода к другому через затемнение, контрастная игра черного и белого, манера снимать общие планы, некая стилизованность, старообразность театральных движений актеров и патетичность реплик — посвящение мелодрамам 1930-х годов, и не столько гитлеровским, сколько фильмам Джозефа фон Штернберга. Чередование сентиментальных мелодий со зловещими цимбалами судьбы Пера Рабена — тоже дань прошлому. Когда камера оказывается в редакции, где работает Роберт, кадр наполняется воздухом нуара: мерцающий свет уличной вывески, вращающийся вентилятор под потолком.

Но главный фильм, с которым рифмуется «Тоска Вероники Фосс» — «Бульвар Сансет» (1950) Билли Уайльдера, другая великая трагедия о другой вышедшей в тираж актрисе. Которая точно так же, как Вероника, врет напрадалу молодому жиголо, точно так же рвется на встречи со скрывающимися от нее продюсерами, точно так же царственно и нелепо спускается по лестнице своего голливудского особняка. И если Норма Десмонд, сыгранная Глорией Свенсон, в финале шествовала под конвоем полицейских, арестованная за убийство, но была уверена, что едет на съемки, то умирающая Вероника верит, что вечеринка — настоящая или призрачная, неважно — устроена в честь ее триумфального возвращения в кино. Финал «Бульвара Сансет» Фассбиндер, кстати, уже цитировал почти буквально в финале экранизации набоковского «Отчаяния» (1977), носившей второе, многозначительное название «Путешествие в свет» — то есть в смерть.

И не стоит забывать, что «Бульвар Сансет» — история, рассказанная трупом, плавающим в первых кадрах в бассейне. И что «Тоска Вероники Фосс» — тоже история, рассказанная трупом, который мы видим в первых кадрах в кинозале прикрывающим глаза рукой.

