

DOI 10.18522/2415-8852-2020-3-58-79

УДК 821.112.2. +
7.08+791.221/228

**ЧАСТИЧНЫЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА
«БЕРЛИН АЛЕКСАНДЕРПЛАЦ» В ТВОРЧЕСТВЕ
РАЙНЕРА ВЕРНЕРА ФАСБИНДЕРА**



Александра Владимировна Елисеева

кандидат филологических наук, доцент Балтийского государственного технического университета «Военмех»
им. Д.Ф. Устинова (Санкт-Петербург, Россия)

elisseeva_alexan@mail.ru

Аннотация. Фильм «Берлин Александерплац» (“Berlin Alexanderplatz”, 1980) Райнера Вернера Фасбиндера – одна из самых известных литературных экранизаций в мировом кинематографе, не раз привлекавшая к себе внимание исследователей. Значительно меньше изучено влияние одноименного романа (1929) Дёблина на другие произведения режиссера. В статье рассмотрен феномен заимствования различных элементов структуры романа «Берлин Александерплац» в трех ранних фильмах Фасбиндера. Речь идет о таких кинотекстах, как «Любовь холоднее смерти» (“Liebe ist kälter als der Tod”, 1969), «Боги чумы» (“Götter der Pest”, 1969) и «Рио дас Мортес» (“Rio das Mortes”, 1971). Основное положение статьи состоит в том, что в этих фильмах Фасбиндер использовал сюжетные линии, систему персонажей и топосы из романа Дёблина. В статье показано, что предметом заимствования для режиссера в первую очередь становились элементы структуры, тесно связанные с категориями гендера и квира. Во всех упомянутых фильмах, как и в романе Дёблина, представлена модель триангулированных союзов, существенной сюжетной линией является обмен женщинами, а мизогинные протагонисты осуществляют насилие по отношению к женским персонажам, которые выполняют роль «копулы» (в терминологии Элизабет Боа), т. е. скрепляющего звена между мужчинами. В данных фильмах, как и в тексте Дёблина, большую роль играет также феномен «мужского союза» в форме криминальной организации. Цитаты, заимствования из текста Дёблина, создают в ранних фильмах Фасбиндера особый тип интермедиальных отношений, который отличается от экранизации в узком значении этого понятия. В статье использован термин «частичная экранизация», предложенный А. Хаагом, исследователем творчества Фасбиндера, обозначающий, с одной стороны, интенсивную рецепцию смыслов и нарративных элементов литературного текста в фильме, а с другой стороны, их значительную модификацию и помещение в иной контекст.

Ключевые слова: Райнер Вернер Фасбиндер, литературная экранизация, Альфред Дёблин, гендерные исследования, интермедиальность.

В большом наследии немецкого режиссера Райнера Вернера Фасбиндера (1945?–1982), создавшего за свою недолгую жизнь около сорока фильмов, особое место занимают экранизации литературных произведений. Фасбиндер обращался к художественным текстам из разных национальных литератур и различных эпох: романам «Эффи Брист» (“*Effi Briest*”, 1895) Теодора Фонтане, «Отчаяние» (1934) Владимира Набокова, «Кэрель из Бреста» (“*Querelle de Brest*”, 1947) Жана Жене, пьесе своего современника Франца Ксавера Крёца «Браконьерской тропой» (“*Wildwechsel*”, 1971) и др.

В 1980 г. режиссер создал свой *opus magnum*: 13-серийный фильм с эпилогом «Берлин Александерплац» (“*Berlin Alexanderplatz*”), экранизацию одноименного романа (1929) немецкого писателя Альфреда Дёблина (Alfred Döblin, 1878–1957). Фильм был снят в формате телесериала, в октябре 1980 г. его показал канал «Западно-Немецкое вещание» (Westdeutscher Rundfunk), вызвав массу разнородных откликов. Фасбиндер подчеркивал в интервью свое сугубо личное отношение к экранизированному материалу, к роману Дёблина, который он прочитал еще в подростковом возрасте и который произвел на него большое впечатление. Кроме того, в эссе 1980 г. «Города человека и его душа. Роман Альфреда Дёблина “Берлин Александерплац”» (“*Die Städte des Menschen und seine Seele. Alfred Döblins Roman Berlin*

Alexanderplatz”, 1980) режиссер отмечает, что при создании многих более ранних фильмов он испытал влияние романа Дёблина, в них немало цитат из него. Так, он пишет:

«Если посмотреть хронологию, то в очень многие свои работы последних десяти лет я вплетал цитаты, если можно так выразиться, из романа Дёблина. А потом однажды – поводом стало то, что обо мне писали книгу – я три дня подряд смотрел все свои фильмы. И вновь – на сей раз меня это ошеломило – я понял, что в моих работах было намного больше цитат, в основном неосознанных, чем я до этого подозревал» [Fassbinder: 85].

Для исследователей творчества Фасбиндера довольно давно является очевидным тот факт, что многие фильмы режиссера обнаруживают интермедийные отсылки к роману Дёблина. Так, А. Хааг полагает, что фильмы Фасбиндера «представляют собой частичные экранизации дёблиновского романа. И, наоборот, фильмы, созданные до “Берлина Александерплац”, являются прелюдиями, которые в совокупности, подобно антологии, содержат в себе этот шедевр» [Haag 1989: 35].

Даже непрофессиональных зрителей не могут не поразить частые совпадения имен, мотивов, сюжетных линий романа «Берлин Александерплац» и фильмов Фасбиндера. Обращает на себя внимание частое использование имени Франц в его произведениях: так зовут персонажей в «Катцельмахере»

(“Katzelmacher”, 1969), в фильмах «Любовь холоднее смерти» (“Liebe ist kälter als der Tod”, 1969), «Боги чумы» (“Götter der Pest”, 1970), «Браконьерской тропой» (“Wildwechsel”). В фильме «Кулачное право свободы» (“Faustrecht der Freiheit”, 1975) протагонист носит имя и фамилию, почти полностью идентичные имени персонажа Дёблина, с небольшим орфографическим отличием: Franz Vieberkopf¹. В некоторых случаях имя Франц обязано своим появлением в фильмах Фасбиндера совпадению: так зовут мужского персонажа в пьесе Франца Ксавера Крёца «Браконьерской тропой», экранизированной Фасбиндером в 1972 г. В фильме «Боги чумы» протагонист Франц Валш (актер Харри Баер), чтобы не платить за отель, представляется на рецепции фальшивым именем: Франц Биберкопф (Franz Viberkopf)². Имя этого героя Франц Валш было, к тому же, как известно, псевдонимом самого Фасбиндера, который он использовал как режиссер, сценарист и монтажер. Эти факты, несомненно, свидетельствуют о повышенном интересе и личном отношении автора фильмов к истории Франца Биберкопфа. Примечательно также, что Фасбиндер сам сыграл роль Франца в фильме «Любовь холоднее смерти».

В дальнейшем речь пойдет о трех ранних фильмах режиссера, которые обнаруживают общность сюжета, топосов, системы персонажей с поздним фильмом «Берлин Александерплац», а также с его литературным прообразом. Это фильмы «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы» и «Рио дас Мортес» (“Rio das Mortes”, 1971). Следует отметить, что «Любовь холоднее смерти» – это первый полнометражный фильм Фасбиндера. Соответственно в фокусе внимания данной статьи находится также сходство нарративных структур в данных фильмах. До сих пор в научной литературе отсутствует подробный сравнительный анализ ранних фильмов режиссера, особенно такой, который учитывал бы их интермедальную связь с романом Дёблина «Берлин Александерплац». Некоторым исключением является монография южногерейского ученого С.-Ч. Бае, где ранние фильмы Фасбиндера «Любовь холоднее смерти» и «Боги чумы» сопоставлены с поздним кинотекстом «Берлин Александерплац» [Бае: 200–202].

Обращаясь к ранним произведениям режиссера, исследователи до сих пор в основном указывали на близость эстетики таких фильмов, как «Любовь холоднее смерти»

¹ Фамилия героя романа Дёблина и его экранизации, сделанной Фасбиндером, пишется без буквы «е» в середине: Viberkopf.

² Об эксцессивном использовании имени Франц в фильмах Фасбиндера ср. у А. Хаага: [Haag 1992: 27–30].

и «Боги чумы», к художественным приемам французской новой волны (Nouvelle Vague), в частности на характерное и для французских новаторов, и для Фасбиндера обращение к жанру гангстерского фильма с типичными для него нарративными элементами. При этом и у французских режиссеров, и у начинающего Фасбиндера отмечается пародийная интенция в использовании топосов жанра (ср.: [Бае: 96–100]). С.-Ч. Бае прежде всего показывает, что Фасбиндер выкристаллизовывает модели гангстерского фильма и воссоздает их, соединяя с инородными и зачастую чужеродными элементами, демонстрируя при этом специфику повседневных межчеловеческих отношений в современном ему обществе. Особенности киноязыка ранних фильмов Фасбиндера анализирует и датский исследователь К.Б. Томсен [Thomsen: 102–103].

Основными предметами анализа в данной статье являются гендерное содержание и квинт-аспект ранних фильмов режиссера, а также вопрос о влиянии романа Дёблина на кинорепрезентацию этих тем у Фасбиндера. Поскольку в этом исследовании речь идет прежде всего о заимствовании нарративных структур литературного текста, его реперту-

ара (персонажей, их констелляций, сюжетных линий и т. п.), то анализу специфически кинематографических средств произведений Фасбиндера уделяется второстепенное внимание. Основное положение статьи состоит в том, что в случае с ранними фильмами Фасбиндера речь идет о некоем пограничном феномене интермедиальных связей¹: данные фильмы не являются литературными экранизациями в строгом смысле, поскольку их паратекст, названия, имена героев и пр. не отсылают к определенному литературному произведению. При этом эти фильмы явно заимствуют нарративные модели и систему персонажей из романа Дёблина. Вопрос о том, насколько сам режиссер осознавал или не осознавал этот процесс заимствования, остается открытым, особенно если принять во внимание приведенные выше слова Фасбиндера о не осознаваемом им цитировании Дёблина в своем творчестве.

Методологическими основаниями для написания статьи послужили теория интермедиальности и достижения междисциплинарного направления гендерных исследований. Фильм и литературный текст рассматриваются здесь в русле теории интермедиальности как элементы различных знаковых си-

¹ Следуя концепции И. Раевски, интермедиальными считаются в данном исследовании отношения между произведениями, относящимися к знаковым системам, традиционно воспринимаемым как различные [Rajewsky].

стем, соответственно, учитывается специфика их языка. Данное исследование опирается также на концепцию, сформулированную различными нарратологами, в том числе С. Чатманом, в русле которой фильм и литературное произведение обладают сходными нарративными структурами, оперируют похожими категориями, такими как сюжет, время, пространство, персонажи и т. д., что делает возможным их сравнительный анализ, несмотря на то, что каждая знаковая система обладает своей спецификой репрезентации [Chatman 1978; Chatman 1980]. Особенно продуктивной для исследования гендерного содержания ранних фильмов Фасбиндера представляется методология гендерно ориентированной нарратологии, которая применима как к анализу литературного произведения, так и к анализу кинотекста.

Действие трех ранних фильмов Фасбиндера происходит, как в романе Дёблина и в его экранизации 1980 г., в большом городе, правда не в Берлине, а в Мюнхене. При этом ме-

сто действия и в ранних фильмах, и в экранизации романа Дёблина представлено абстрактно, лишено локального колорита, обнаруживая черты любого большого города: показаны магазины, универмаг, большой супермаркет, длинные улицы. В ранних фильмах Фасбиндера Мюнхен столь же трудно узнаваем, как Берлин в его экранизации романа Дёблина¹. Большинство персонажей фильмов «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы» принадлежат к той же социальной среде, что герои романа Дёблина и его экранизации: речь идет о криминальном мире – преступниках разного типа, ворах, убийцах, сутенерах и их подругах, занимающихся проституцией. Особняком стоит фильм «Рио дас Мортес», в котором действуют персонажи, не связанные с криминальной средой: студентка педагогики Ханна (Ханна Шигулла), плиточник Михель (Михаэль Кёниг) и бывший матрос бундесвера Гюнтер (Гюнтер Кауфман).

Примечательно, что фильм «Боги чумы» начинается точно так же, как роман Дё-

¹ Существенное отличие в репрезентации Берлина в романе Дёблина, где столица Германии с ее многоголосием и суетой выступает как полноправный актер текста, и экранизацией Фасбиндера, в которой Берлин почти не показан, отмечает исследователь Д. Пляймлиг. Он видит причины этого смещения акцентов как в политических изменениях, произошедших в Германии ко времени создания фильма (центр дёблиновского Берлина, площадь Александерплац, оказалась в столице ГДР и стала недоступной для съемок), так и в заметной потере интереса к феномену большого города, который будоражил воображение художников первой половины XX в., однако после Второй мировой войны стал восприниматься как привычное явление [Pleimling: 41].

блина и его экранизация: протагонист освобождается из тюрьмы. Подобно Францу Биберкопфу, Франц Валш выходит на волю, только не из Тегеля, как в романе, а из мюнхенской тюрьмы Штадельхайм. В произведении «Любовь холоднее смерти» герой выходит на свободу не в начале фильма, а несколько позже (примерно через 15 минут экранного времени), и речь здесь идет не о государственном исправительном заведении, а о тюрьме «синдиката», криминальной организации. «Синдикат», изображенный в фильме «Любовь холоднее смерти» (рис. 1), обнаруживает общие черты с бандой Пумса из романа Дёблина и из фильма «Берлин Александерплац». Это мужской союз со своими законами, жесткой иерархией, внутренней борьбой за власть и культом насилия¹.

После выхода из тюрьмы Франц Валш в фильме «Боги чумы» не раз меняет любовниц, что также отчетливо напоминает образ жизни Франца Биберкопфа в романе и в экранизации. Впоследствии он находит пристанище у женщины по имени Маргарета (Маргарета фон Тротта) и живет у нее на содержании. В фильме «Любовь холоднее смерти» Франц получает доход, став суте-



Рис. 1. «Синдикат» как мужской союз в фильме «Любовь холоднее смерти»

нером проститутки Йоанны. Точно такое же имя носит героиня фильма «Боги чумы», певица ночного клуба, с которой, как следует из диалогов персонажей, у протагониста до его тюремного заключения была связь. Обе героини с именем Йоанна выполняют сходную сюжетную функцию: в финалах фильмов они срывают криминальные планы протагонистов, сообщая о готовящемся преступлении в полицию. Роли обеих Йоанн сыграла Ханна Шигулла, связав тем самым ранние фильмы режиссера и его «Берлин Александерплац», где она исполняет роль проститутки Евы.

¹ Феномену мужских союзов в культуре посвящено немало основательных исследований: [Sombart; Widdig; Theweleit: 315–340].

Очевидной интермедиальной отсылкой к роману «Берлин Александерплац» является конstellация треугольника во всех трех ранних фильмах. В центре кинорепрезентации находится любовный треугольник, состоящий из двух мужчин и женщины. Такими являются отношения Франца (Райнер Вернер Фасбиндер), Бруно (Улли Ломмель), Йоанны в фильме «Любовь холоднее смерти» (рис. 2), Франца (Харри Баер), Гюнтера, или Гориллы (в исполнении Гюнтера Кауфмана), Маргареты в «Богам чумы» (рис. 3), альянс Михеля, Гюнтера и Ханны в «Рио дас Мортес» (рис. 4). Во всех трех фильмах друг протагониста переезжает в квартиру, где последний живет со своей подругой, и персонажи ведут совместную жизнь втроем. Явственно присутствует также мотив обмена женщинами, который является одним из лейтмотивов романа Дёблина и его экранизации. В тексте Дёблина предвестием этого мотива выступает изнасилование Людерсом вдовы, с которой прежде вступил в связь Франц Биберкопф, сюжетная линия обмена женщинами кульминирует в главе «Бойкая торговля женщинами» (“Schwunghafter Mädchenhandel”) и продолжается потом в конstellации Франц Биберкопф – Райнхольд – Мице. Райнхольд сначала передает Биберкопфу тех женщин, с которыми у него была связь и которые ему якобы наскучили, затем пытается соблазнить Мице, постоянную подругу Биберкопфа. Оба Франца в фильмах «Любовь



Рис. 2. Постер к фильму «Любовь холоднее смерти»

холоднее смерти» и «Боги чумы» создают треугольник, поселяя своих друзей у себя дома (в фильме «Боги чумы» даже не у себя дома, а в квартире любовницы) и заставляя подруг вступать с ними в сексуальные отношения. Йоанна и Маргарета оказываются вынужденными жить с обоими мужчинами. Аналогично действуют мужские персонажи в «Рио дас Мортес»: Гюнтер переезжает в квартиру Михеля и Ханны, и персонажи начинают



Рис. 3. Модель «треугольника» в фильме «Боги чумы». Визуализация функции женского персонажа как копулы

жить втроем. Примечательно, что Франц Биберкопф из романа и фильма только косвенно приглашает Райнхольда к сожителству втроем: он прячет его у себя дома под кроватью, чтобы дать приятелю возможность вуайеристского участия в своих отношениях с Мице. Таким образом, герои ранних фильмов Фасбиндера в более радикальной форме осуществляют интенции персонажей Дёблина: они открыто создают альянс втроем, приводя друга и заставляя свою спутницу жить с ним, в том числе вступать в сексуальные отношения, т. е. осуществляют фантазии Биберкопфа и Райнхольда. Персонажи ранних фильмов режиссера стремятся воплотить ту утопию *ménage à trois*, которая брезжит в сознании и / или в подсознании протагонистов



Рис. 4. «Треугольник» в «Рио дас Мортес». Расстановка персонажей на начальном этапе триангуляции

дёблиновского романа и его экранизации Фасбиндером. В фильмах представлен неустойчивый, хрупкий характер осуществления данного идеала: герои не только живут вместе, но и проводят совместно почти все время, занимаясь легальными и криминальными (например, мелкими кражами в фильме «Любовь холоднее смерти») делами: они гуляют вместе, ездят за город, делают покупки и т. д. (рис. 5). Примечательно, что персонажи стремятся локализовать эту утопию в другой стране, мечтая об идиллической жизни втроем за границей, причем в ранних фильмах Фасбиндера настойчиво фигурирует локус Греции как идеальной страны для реализации утопии. Так, Гюнтер в фильме

«Боги чумы» фантазирует о совместной поездке в Грецию, где будет воплощена мечта об идиллии («Мы поедem на юг, в Грецию»). Локус Греции упомянут и в фильме «Любовь холоднее смерти», где один из членов «синдиката», сотрудничающий с Бруно, договаривается с ним о будущей встрече в Греции. Следует отметить, что локус Греции как утопического пространства, где возможно воплощение идиллии, возникает и в раннем фильме Фасбиндера «Катцельмахер» (“Katzelmacher”, 1969), который был снят в том же году, что и «Любовь холоднее смерти». В фильме «Риодас Мортес» географическая утопия, идеальное пространство локализовано в Перу.



Рис. 5. Кадр из фильма «Любовь холоднее смерти». Модель «треугольника». Цветовые средства визуализации гармонии и контрастов

Для анализа модели триангулирующих отношений, «треугольника», который является инвариантом ранних фильмов Фасбиндера, предвосхищая его «Берлин Александерплац», где, как и в романе Дёблина, постоянно воспроизводится эта модель, в высшей степени релевантной является методология квир ридинг И. Кософски Седжвик. По Кософски Седжвик, любовные треугольники, часто изображаемые в художественной литературе, являются маркером гомосоциальных или гомоэротических отношений, женщина в таких отношениях служит для скрепления гомосоциального или гомоэротического союза двух мужчин. Как указывает американская исследовательница, ее метод во многом обязан своим возникновением наблюдениям известного французского структуралиста К. Леви-Стросса, особенно его работе «Элементарные структуры родства» (“Structures élémentaires de la parenté”, 1949). На данное исследование Леви-Стросса опиралась еще до Кософски Седжвик антрополог и гендерный теоретик Г. Рубин в статье «Обмен женщинами. К политической экономии пола» (“The Traffic in Women: Notes Toward a Political Economy of Sex”, 1975)¹. Речь идет о том, что в патриархальных обществах женщины выступают объектами символического обмена,

¹ Перевод статьи Гэйл Рубин, сделанный Татьяной Барчуновой и Натальей Яргомской, опубликован в Хрестоматии феминистских текстов 2000 г. под редакцией Елены Здравомысловой и Анны Тёмкиной [Рубин].

данный обмен служит скреплению уз между мужчинами. Так, Кософски Седжвик цитирует Леви-Стросса: «Отношение всеобщего обмена, которое формирует брак, возникает не между мужчиной и женщиной, а между двумя группами мужчин, а женщины фигурируют при этом только в качестве объектов обмена, не являясь полноправными партнерами» [Kosofsky Sedgwick: 26]. Подобную модель обнаруживает и исследовательница Э. Боа в произведениях Франца Кафки: женщина выступает связующим звеном, копулой (“copula”) между мужчинами [Boa: 205–206].

Модель обмена женщинами с очевидностью образует инвариант ранних фильмов Фасбиндера, воспроизводя структуру романа Дёблина и предвосхищая его экранизацию 1980 г. Существенно то, что женщина в этих тройственных отношениях неизменно оказывается дискриминированной. Во всех трех ранних фильмах, о которых идет речь, женские персонажи поставлены перед необходимостью жить втроем, такой образ жизни не является предметом их личного выбора. В фильме «Рио дас Мортес» мужские персонажи Михель и Гюнтер постепенно вытесняют Ханну из отношений, планируя отъезд вдвоем в Перу. Как и экранизация 1980 г., ранние фильмы Фасбиндера демонстрируют психологическое и физическое насилие по отношению к женским персонажам. В фильме «Любовь холоднее смерти» Франц дает пощечину Йоанне, когда та дразнит Бруно,

а затем отказывается от сексуальных отношений с ним [Liebe ist kälter als der Tod: 42:00–43:00] (рис. 6). Физическое насилие протагонист оправдывает тем, что любовница оскорбила его друга: «Потому что ты надсмеялась над Бруно, а Бруно – мой друг». Эта фраза предвосхищает высказывание Райнхольда, который заявляет Мице: «Я друг Вашего Франца» [Берлин Александерплац, серия 11: 21:36], а также слова Франца Биберкопфа: «Райнхольд, он мой друг» [серия 11: 52:34]. Сцена насилия, сходная с той, которую содержит «Любовь холоднее смерти», представлена и в фильме «Боги чумы»: Франц дает пощечину Маргарете, которая изъявляет готовность ради него идти на панель: «Ради тебя, Франц» [Götter der Pest: 1:15:00]. В этом эпизоде причины агрессии Франца представляются неоднозначными и открыты для разных интерпретаций. Параллелизм со сценой из фильма «Любовь холоднее смерти» позволяет предположить, что приступ ярости и акт насилия протагониста спровоцированы тем, что героиня своей фразой исключает из отношений его друга, заявляя о готовности служить только самому Францу. Насилие по отношению к женщинам, как психологическое, так и физическое, присутствует и в «Рио дас Мортес», например, в одном из эпизодов одну из посетительниц бара грубо избивает ее спутник, роль которого исполняет сам режиссер фильма.



Рис. 6 Кадр из фильма «Любовь холоднее смерти». Эпизод физического насилия

Эти сцены, в которых протагонисты бьют женщин, отчетливо напоминают многочисленные эпизоды мужского насилия из романа «Берлин Александерплац»: избивание Мице Францем Биберкопфом на глазах у Райнхольда, убийство Биберкопфом Иды и, наконец, убийство Мице Райнхольдом. Сцены насилия над женщинами, восходящие к роману Дёблина, впоследствии в брутальной форме показаны в экранизации «Берлин Александерплац»¹. Можно отметить, что в ранних фильмах физическое насилие над

женщинами представлено еще в относительно мягкой форме, в то время как экранизация «Берлин Александерплац», следуя в этом тексту Дёблина, настойчиво показывает эпизоды избивания со смертельным исходом. Стоит сказать, что в фильме «Берлин Александерплац» интенсивнее использованы специфически кинематографические средства для демонстрации насилия над женщинами. Если в ранних фильмах Фассбиндера сцены избивания сняты с так называемой нормальной (нейтральной) точки зрения, когда камера находится на том же уровне, что и персонажи, то в «Берлин Александерплац» эпизоды насилия над Идой и Мице показаны из перспективы «сверху вниз», часто соотносимой в кинематографе с позицией доминирования над персонажем, на которого камера смотрит сверху. К тому же эти сцены сопровождают в экранизации романа, семантически объединяя их, мерцающий свет и мотив зарешеченного окна. В фильме «Любовь холоднее смерти» сцена насилия происходит на фоне голой стены, а в «Богам чумы» – на фоне накрытого к завтраку стола и окна с задернутой занавеской. При этом можно констатировать общий элемент сцен насилия в филь-

¹ Интересным представляется наблюдение исследователя Э. Ренчлера, что именно Фассбиндер своей экранизацией открыл глаза на массовое насилие по отношению к женщинам, изображенное в романе Дёблина [Rentschler: 200]. Мысль Ренчлера продолжает М. Татар, которая утверждает, что исследователи долгое время игнорировали «горы женских трупов», нагроможденные в романе [Tatar: 491–493].

мах «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы» и «Берлин Александерплац»: они происходят в присутствии третьего, мужского персонажа (Бруно, Гюнтера, Райнхольда), т. е. друга протагониста, ради которого женский персонаж подвергается избиению. Литературные истоки этого инварианта, несомненно, также связаны с романом Альфреда Дёблина.

Интересно, что в фильме «Боги чумы» намечена возможность создать тройственный союз с иной констелляцией: две женщины и мужчина. Такова расстановка персонажей Франц – Йоанна – Магдалена (Ингрид Кавен). Когда покинутая Францем Йоанна приходит к Магдалене, чтобы обвинить ее в измене любовника, эпизод заканчивается изображением взаимных ласк героинь. Эта сцена также является прообразом эпизодов из фильма «Берлин Александерплац», в которых, следуя тексту Дёблина, Мице пытается создать тройственный союз одновременно с Францем Биберкопфом и Евой.

Хотя в рассматриваемых здесь ранних фильмах Фасбиндера отсутствуют эксплицитные упоминания гомосексуальности (или гомоэротики), произведения содержат многочисленные визуальные знаки гомоэротического желания. Так, немаловажную роль в фильме «Боги чумы» играет портрет Людвига II, короля Баварии, которому, как известно, приписываются гомоэротические наклонности. Без объяснения причин Франц Валш заставляет Маргарету приобрести пор-



Рис. 7. Портрет Людвига II Баварского в фильме «Боги чумы»

трет короля, несмотря на довольно высокую цену картины (рис. 7). Примечательно, что факт покупки портрета непосредственно предшествует встрече Франца и Маргареты с Гюнтером. Впоследствии портрет Людвига служит фоном, на котором разворачивается жизнь персонажей втроем. В фильме «Любовь холоднее смерти» содержится сцена, в которой Бруно встречается с представителем «синдиката». Оба мужчины стоят спиной к зрителям у игровых автоматов и разговаривают, одновременно играя в пинбол. Их руки, которыми они приводят в действие игровые автоматы, в определенный момент оказываются под нижней границей кадра, положение тел в определенной степени абстрагируется от ситуации игры и создает визуальную па-

раллель с часто фигурирующими в фильмах Фасбиндера, в том числе в «Берлин Александерплац, сценами в туалете перед писсуарами, которые либо предвосхищают, либо имплицитно гомосексуальную связь (например, в «Кулачном праве свободы» или в «Сатанинском отродье» (“Satansbraten”, 1976)).

В ранних фильмах Фасбиндера всем мужским персонажам присуща мизогиния, роднящая их с героями романа Дёблина. Характерно, что Франц из фильма «Любовь холоднее смерти» является сутенером, как и Франц Биберкопф. Упомянуто, что этот персонаж был трижды судим, причем два раза за изнасилование, а один раз за сутенерство, т. е. неизменно за преступления, связанные с насилием над женщинами. Франц Валш в фильме «Боги чумы», не будучи сутенером, экономически эксплуатирует женщин, например живет на содержании Маргареты. Мизогиния, кульминирующая в сценах физического насилия, проявляется в фильмах и в иных, более латентных формах. Так, Франц в фильме «Любовь холоднее смерти» всегда холоден и груб со своей любовницей, Франц Валш в «Богам чумы» проявляет безразличие и жестокость ко всем женским персонажам, предлагающим ему помощь и участие, он легко покидает их, не испытывая ни малейшей благодарности или привязанности. Примером может служить эпизод, когда Франц уходит из ресторана со знакомыми, бросив там пришедшую

с ним Йоанну. Безразличие и / или презрение к женщинам проявляет Бруно, персонаж фильма «Любовь холоднее смерти». В поезде на пути в Мюнхен он демонстрирует полное безразличие к попутчице, которая откровенно и активно с ним флиртует. Впоследствии он холодным взглядом окидывает обнаженное тело Йоанны, подруги Франца. Проявлением мизогинии с его стороны служит, несомненно, и убийство официантки в кафе, которое не получает в фильме какого-либо иного, рационального, объяснения и лишено явных мотивов.

Примечательно, что только встреча с Гюнтером оживляет протагониста «Богов чумы». Появление Гюнтера влечет за собой не только изменение эмоционального состояния Франца, но и ускорение темпа фильма. Созданию такого эффекта способствует смена места действия: на время персонажи (Франц, Гюнтер и Маргарета) покидают город, чтобы навестить знакомого. Динамичность привносят также и мотив езды на машине за город, большая интенсивность движений персонажей: показана драка Франца, Гюнтера и их знакомого Джо. Смена места действия, динамика движений и езды на машине, картины природы, образующие контраст с монотонными городскими ландшафтами, маркируют эмоциональный подъем протагониста Франца Валша. В фильме «Любовь холоднее смерти» появление Бруно также знаменует собой начало нового, эмоционально насы-

щенного, этапа в жизни протагониста. Перемена состояния Франца проявляется в том, что только после приезда друга он решается выйти из квартиры и отправиться в город. Сам протагонист объясняет свое вынужденное заточение в квартире и отказ от него тем, что раньше боялся мести некоего турка, брата которого он убил, с появлением же Бруно эта опасность оказывается преодолимой: оба персонажа расправляются с представляющим угрозу турком. С расширением пространства для героя связано и появление Гюнтера в сюжете фильма «Рио дас Мортес»: встреча старых друзей возрождает в них обоих детскую мечту о поисках клада в Перу. Таким образом, друг протагониста в ранних фильмах значительно раздвигает его горизонты мира и пробуждает у него фантазии об освоении новых территорий. Такой инвариант ранних фильмов режиссера опять же соотносим с сюжетом романа Дёблина. После ампутации руки протагонист Франц Биберкопф обречен на заточение в квартире, где о нем заботятся Ева и Мице. Визит к Райнхольду кладет начало активной социальной жизни героя: оба персонажа участвуют в краже со взломом, и Биберкопф возобновляет активное сотрудничество с преступной бандой. Таким образом, в романе Дёблина встреча с Райнхольдом ведет к расширению территории протагониста, определяя пространственный инвариант ранних фильмов Фасбиндера.

Обращает на себя внимание сцена в фильме «Любовь холоднее смерти», когда Бруно впервые появляется в квартире Франца и Йоанны: услышав стук в дверь, персонаж вынимает револьвер, затем обыскивает вошедшего Бруно (рис. 8). Данный эпизод явно восходит к роману Дёблина, в котором упоминается недоверие Райнхольда по отношению к Биберкопфу, побуждающее его держать наготове оружие. Увидев Биберкопфа, персонаж достает револьвер. Эта сцена изображена Фасбиндером в экранизации романа 1980 г. [серия 9: 15:10], однако ее вариация присутствует уже в фильме «Любовь холоднее смерти».



Рис. 8. Встреча Франца и Бруно в фильме «Любовь холоднее смерти»

Как и в романе Дёблина, в ранних фильмах Фасбиндера отношения между мужчинами являются значительно более интенсивными и эмоционально насыщенными, чем гетеросексуальные или гетеросоциальные связи. Мужские персонажи демонстрируют снисходительность и жертвенность только в рамках «мужской дружбы», т. е. гомосоциальной связи. Так, Бруно рискует своей безопасностью, ожидая задержанного Франца перед полицейским участком. В свою очередь, Франц не выдает полиции, что именно Бруно виновен в убийстве полицейского. В фильме «Боги чумы» Франц Валш удивительно легко прощает Гюнтеру убийство своего брата Мариана. Такая снисходительность протагонистов по отношению к друзьям-мужчинам явственно напоминает отношение Франца Биберкопфа к Райнхольду, которому он, к удивлению других персонажей романа, прощает покушение на убийство, закончившееся для Биберкопфа потерей руки. Интересно, что мотив ранения в руку, повреждения руки, восходящий к роману Дёблина, возникает в финале фильма «Боги чумы», когда простреливают руку Гюнтера. При этом совпадают даже детали: у Франца Биберкопфа и у Гюнтера оказывается поврежденной правая рука. В финале «Богов чумы» слова священника над могилой протагониста («Прахом ты станешь») отсылают к библейскому дискурсу романа «Берлин Александерплац».

Однако, как и в романе Дёблина, явление мужской дружбы в ранних фильмах Фасбиндера неразрывно связано с насилием и предательством. Характерной является репрезентация отношений между Михелем и Гюнтером в фильме «Рио дас Мортес», представляющих собой синтез взаимного притяжения и агрессии, испытываемой друг к другу. Эта кинорепрезентация явно отсылает к изображению любви-ненависти между Францем Биберкопфом и Райнхольдом в романе Дёблина. В фильме «Любовь холоднее смерти» выясняется, что Бруно работает на «синдикат» и приставлен следить за Францем. Претекстом этой констелляции выступают эпизоды романа Дёблина, в которых Райнхольд подводит Франца Биберкопфа, предаёт его, например, пытаясь приписать ему вину в убийстве Мице. Сходным образом ведет себя и сокамерник самого Райнхольда Конрад, ставший его близким другом: он по неосторожности разбалтывает тайну идентичности Райнхольда. Цитатой из романа, предвосхищающей сцену в литературной экранизации 1980 г., выглядит один из последних эпизодов фильма «Любовь холоднее смерти», в котором Франц на ходу выбрасывает из машины мертвое тело Бруно. Прообразом данной сцены представляется эпизод романа, в котором Райнхольд выбрасывает из машины Франца Биберкопфа. Характер мужской дружбы, отношений между персонажами выражен изображением боксера,

которое висит в комнате Маргареты Фуллер (рис. 9). Этот портрет боксера можно интерпретировать как аллюзию на неоднократные упоминания бокса в романе Альфреда Дёблина и как предвестие сцены боксерского поединка, занимающей значительное место в эпилоге фильма «Берлин Александерплац».



Рис. 9. Изображение боксера в фильме «Боги чумы»

Нужно отметить, что, несмотря на такое сходство между ранними фильмами и сюжетом романа «Берлин Александерплац»,

а также экранизацией его Фасбиндером, существуют значительные отличия между этими произведениями. Например, все женские персонажи ранних фильмов Фасбиндера являются поборницами мелкобуржуазных ценностей, стремясь к браку, семье, мещанскому благополучию. Йоанна в фильме «Любовь холоднее смерти» мечтает о «квартире, ребенке и покое». В этом отношении примечательны суждения С.-Ч. Бае, который, анализируя сцену в супермаркете из фильма «Любовь холоднее смерти», интерпретирует ее как пародию на утопию семейного и материального благополучия Йоанны [Бае: 118–119]. Подобные представления о счастье разделяют Маргарета из «Богов чумы», которая находит обоих мужчин «странными» (*komisch*), и Ханна из «Рио дас Мортес». Такие идеалы существенно отличают героинь ранних фильмов Фасбиндера от Мице из романа Дёблина, которая не стремится к созданию буржуазной идиллии, лишена ревности и собственнических чувств, отказывается от материальной помощи Биберкопфа и готова к открытым отношениям разного вида¹.

Можно сделать вывод, что в своих ранних фильмах «Любовь холоднее смерти», «Боги чумы» и «Рио дас Мортес» Фасбиндер ис-

¹ Известно, что Фасбиндер идентифицировал себя одновременно с тремя персонажами романа Дёблина: с Францем Биберкопфом, с Райнхольдом, которого он первоначально сам хотел играть, и с Мице. См., например, статью Э. Ренчлера [Rentschler: 199].

пользовал некоторые цитаты (систему персонажей, топосы, сюжетные линии, мотивы) из романа Дёблина «Берлин Александерплац». Примечательно, что в основном данные заимствования связаны с категориями гендера и квира. Как и в романе Дёблина, в ранних фильмах режиссера моделируются любовные треугольники, производится обмен женщинами, мизогинные протагонисты осуществляют насилие по отношению к женским персонажам. Феномен мужской дружбы в репрезентации ранних фильмов Фассбиндера также восходит к характеристикам взаимоотношений протагонистов текста Дёблина и включает в себя наряду с жертвенностью и самоотдачей агрессию и способность к предательству. В фильме «Любовь холоднее смерти» существенное место занимает изображение мужского союза в форме криминальной организации, восходящее к описанию банды Пумса у Дёблина. Многочисленные цитаты из романа, аллюзии на него, присутствующие в ранних фильмах Фассбиндера, создают особый тип интермедиальных отношений, отличающийся от экранизации в узком смысле понятия. Речь идет о фильмах с интенсивными интермедиальными связями с конкретным литературным текстом, о его «частичных экранизациях».

Литература

Рубин, Г. Обмен женщинами. Заметки о «политической экономии» пола /

пер. с англ. Т. Барчуновой, Н. Яргомской // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы / ред. Е. Здравомыслова, А. Темкина. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 89–137.

Bae, S.-Jo. (2005). *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Remscheid: Gardez.

Boa, E. (1996). *Kafka. Gender, class, and Race in the Letters and Fictions*. Oxford: Clarendon Press.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, London et al.: Cornell University Press.

Chatman, S. (1980). What novels can do that films can't (and vice versa). *Critical Inquiry*, 7(1), 121–140.

Döblin, A. (2008). *Berlin Alexanderplatz*. 47. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Fassbinder, R. W. (1984). Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman "Berlin Alexanderplatz". In M. Töteberg (Ed.), *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 81–90.

Haag, A. (1989). "Er hat immer diese Sehnsucht nach Liebe gehabt, und deswegen war er böse". Franz Biberkopf und Reinhold: Die Kontrahenten der Seelenkämpfe R.W. Fassbinders. *Text + Kritik*, 103 (Rainer Werner Fassbinder), 35–50.

Haag, A. (1992). "Deine Sehnsucht kann keiner stillen". *Rainer Werner Fassbinders „Berlin*

Alexanderplatz”. *Selbstbildreflexion und Ich-Auflösung*. München: Trickster.

Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between men. English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.

Pleimling, D. (2010). *Film als Lektüre. Rainer Werner Fassbinders Adaption von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*. München: Peter Lang.

Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen, Basel: A. Francke.

Rentschler, E. (1985). Terms of Dismemberment: The Body in /and /of Fassbinder’s Berlin Alexanderplatz. *New German Critique*, 34, 194–208.

Sombart, N. (1996). Männerbund und politische Kultur in Deutschland. In Th. Kühne (Ed.), *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt a. M. & New York: Campus, 136–154.

Tatar, M. (1992). „Wie süß ist es, sich zu opfern.“ Gender, violence and agency in Döblin’s Berlin Alexanderplatz. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 3, 491–518.

Theweleit, K. (1978). *Männerphantasien*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Roter Stern Verlag.

Thomsen, B. Chr. (1993). *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies*. Aus dem Dänischen übers. v. Ursula Schmalbruch. Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Widdig, B. (1997). „Ein herber Kultus des Männlichen”: Männerbünde um 1900. In

W. Erhart & B. Herrmann (Eds.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 235–248.

Фильмография

Fassbinder, R.W. (1969). *Liebe ist kälter als der Tod* [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder, R.W. (1969). *Katzelmacher* [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder, R.W. (1970). *Götter der Pest* [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder, R.W. (1971). *Rio das Mortes* [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder, R.W. (1971). *Wildwechsel* [Television Film]. BRD: Sender Freies Berlin.

Fassbinder, R.W. (1975). *Faustrecht der Freiheit* [Motion Picture]. BRD.

Fassbinder, R.W. (1980). *Berlin Alexanderplatz* [Television Miniseries]. BRD: WDR.

References

Bae, S.-Jo. (2005). *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung* [Rainer Werner Fassbinder and his film stylization]. Remscheid: Gardez.

Boa, E. (1996). *Kafka. Gender, class, and race in the letters and fictions*. Oxford: Clarendon Press.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, London et al.: Cornell University Press.

Chatman, S. (1980). What novels can do that films can’t (and vice versa). *Critical Inquiry*, 7(1), 121–140.

Döblin, A. (2008). *Berlin Alexanderplatz*. 47. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Fassbinder, R. W. (1984). Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman "Berlin Alexanderplatz" [The cities of humanity and the human soul: some unorganized thoughts on Alfred Döblin's novel Berlin Alexanderplatz]. In M. Töteberg (Ed.), *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf* [Rainer Werner Fassbinder. Films free the head]. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 81–90.

Haag, A. (1989). "Er hat immer diese Sehnsucht nach Liebe gehabt, und deswegen war er böse". Franz Biberkopf und Reinhold: Die Kontrahenten der Seelenkämpfe R.W. Fassbinders ["He always had this longing for love, and that's why he was evil". Franz Biberkopf and Reinhold: the opponents of the soul struggles of R.W. Fassbinder]. *Text + Kritik*, 103 (Rainer Werner Fassbinder), 35–50.

Haag, A. (1992). "Deine Sehnsucht kann keiner stillen". *Rainer Werner Fassbinders "Berlin Alexanderplatz"*. *Selbstbildreflexion und Ich-Auflösung* ["No one can silence your longing". Rainer Werner Fassbinder's Berlin Alexanderplatz. Self-image reflection and self-dissolution]. München: Trickster.

Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between men. English literature and male homosocial desire*. New York et al.: Columbia University Press.

Pleimling, D. (2010). *Film als Lektüre. Rainer Werner Fassbinders Adaption von Alfred Döblins*

Berlin Alexanderplatz [Film as reading. Rainer Werner Fassbinder's film adaptation of Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz]. München: Peter Lang.

Rajewsky, I.O. (2002). *Intermedialität* [Intermediality]. Tübingen, Basel: A. Francke.

Rentschler, E. (1985). Terms of dismemberment: the body in /and /of Fassbinder's Berlin Alexanderplatz. *New German Critique*, 34, 194–208.

Rubin, G. (1997). The traffic in women : notes on the "political economy" of sex. In L. Nicholson (Ed.), *The second wave: a reader in feminist theory*, New York: Routledge, 27–62.

Sombart, N. (1996). Männerbund und politische Kultur in Deutschland [Männerbund and the political culture in Germany]. In Th. Kühne (Ed.), *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne* [Men's history gender history. Masculinity in the change of modernity]. Frankfurt a. M. & New York: Campus, 136–154.

Tatar, M. (1992). "Wie süß ist es, sich zu opfern" ["How sweet it is to sacrifice yourself"]. Gender, violence and agency in Döblin's Berlin Alexanderplatz. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* [German Quarterly for Literary Studies and Intellectual History], 66, 491–518.

Theweleit, K. (1978). *Männerphantasien* [Male fantasies] (Vol. 2). Frankfurt a. M.: Roter Stern Verlag.

Thomsen, B.Chr. (1993). *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies* [The life and work of a provocative genius]. Aus dem Dänischen übers. v. Ursula Schmalbruch. Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

Widdig, B. (1997). "Ein herber Kultus des Männlichen: Männerbünde um 1900" ["A severe cult of the masculine": Männerbünde around 1900]. In W. Erhart & B. Herrmann (Eds.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit* [When is the man a man? The history of masculinity]. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 235–248.

Filmography

Fassbinder R.W. (Director). (1969). *Liebe ist kälter als der Tod* [Love is colder than death] [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder R.W. (Director). (1969). *Katzelmacher* [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder R.W. (Director). (1970). *Götter der Pest* [Gods of the plague] [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder R.W. (Director). (1971). *Rio das Mortes* [Motion Picture]. BRD: antiteater-X-Film.

Fassbinder R.W. (Director). (1971). *Wildwechsel* [Jail bait] [Television Film]. BRD: Sender Freies Berlin.

Fassbinder R.W. (Director). (1975). *Faustrecht der Freiheit* [Fist right of freedom] [Motion Picture]. BRD.

Fassbinder R.W. (Director). (1980). *Berlin Alexanderplatz* [Television Miniseries]. BRD: WDR.

**PARTIAL FILM ADAPTATIONS OF ALFRED DÖBLIN'S NOVEL
"BERLIN ALEXANDERPLATZ" IN RAINER WERNER FASSBINDER'S EARLY FILMS**

Aleksandra V. Eliseeva, PhD, Associate Professor; Baltic State Technical University "Voenmeh" named after D.F. Ustinov, St. Petersburg, Russia; e-mail: eliseeva_alexan@mail.ru

Abstract. The film "Berlin Alexanderplatz" by Rainer Werner Fassbinder is considered to be one of the most famous literary film adaptations in the film history. Extensive research literature has been devoted to its study. Much less researched is the influence of Döblin's novel on other works of the filmmaker. The article deals with taking over the elements of the novel "Berlin Alexanderplatz" into Fassbinder's early films. Fassbinder has borrowed constellations, plots, topoi especially those dealing with gender issues from the novel by Döblin for his films "Love Is Colder Than Death" (1969), "Gods of the Plague" (1970) and "Rio das Mortes" (1971). In the aforementioned films, as in Döblin's novel, triangular relationships are represented, the women exchange is practiced, the misogynistic protagonists exert violence against the female characters, and the woman appears as a festive link, as a copula between the men. In these films, 'Mannerbund' in the form of criminal organizations plays an important role. Quotations and borrowings from Döblin's novel in Fassbinder's films create a special kind of intermediality relations that differ from film adaptation in the narrow sense of the word. Following Achim von Haag the term "partial adaptation" is used here as an intensive reception of narrative structures of the literary text on the one hand and their strong modification on the other.

Key words: Rainer Werner Fassbinder, film adaption, Alfred Döblin, Gender studies, intermedial relations.

