

*Е.В. Лёкен*

*магистр истории,*

*аспирант кафедры зарубежного регионоведения*

*и внешней политики ФМОиЗР ИАИ РГГУ*

[zhenya.loehken@gmail.com](mailto:zhenya.loehken@gmail.com)

## DENAZIFIED BUT NOT YET AMERICANIZED: ЗАПАДНОНЕМЕЦКИЙ КИНЕМАТОГРАФ НА ЗАРЕ ОБРАЗОВАНИЯ ФРГ

Статья посвящена анализу послевоенного кинематографа Западной Германии, находившейся в эпицентре политических событий начала «холодной войны». Страна переживала денацификацию, послевоенный голод и разделение на оккупационные зоны, быстро сменившиеся образованием ФРГ, планом Маршалла и культурной американизацией. Мы попытаемся разобраться, как художественный фильм рефлексировал на быстро меняющуюся политическую обстановку и как немецкие художники в кинематографических образах пытались сконструировать «новую» Германию. Фильмы, зафиксировавшие этот процесс поиска, послужили своего рода мостом от веймарского экспрессионизма к Новому немецкому кино.

**Ключевые слова:** история немецкого кино, фильмы холодной войны, американизация, денацификация, история ФРГ, национальная идентичность, экспорт культуры, Германия и США, кинодискурс, роль Голливуда, Новое немецкое кино, Аденауэр, Трумэн, план Маршалла

The article covers the analysis of the postwar cinema in West Germany that got into the thick of political events in the beginning of the Cold War. The country was subjected to denazification, postwar hunger and division into occupation zones, which was quickly replaced by the foundation of the FRG, Marshall Plan and cultural Americanization. We try to explore how feature film reflected on the rapidly changing political environment and how German artists using film images attempted to construct the New Germany. Films that documented this search process served as a kind of bridge between the Weimar expressionism and the New German Cinema.

**Keywords:** history of German cinema, Cold War films, Americanization, denazification, history of the FRG, national identity, cultural export, Germany and the USA, film discourse, role of Hollywood, New German Cinema, Konrad Adenauer, Harry Truman, Marshall Plan

В исторической памяти немцев рубеж 1940-х и 1950-х годов ассоциируется в первую очередь с образованием двух Германий и Берлинской блокадой, продолжавшейся с июня 1948 по май 1949 года. Последняя стала ключевой предпосылкой для трагического разделения страны и была задокументирована современниками в сотнях пропагандистских кинолент про так называемые *Rosienbomber* – «изюмные бомбардировщики» с продовольствием, щедро отправляемые американцами в Западный Берлин. На это время приходится развёртывание «холодной войны», атомный шантаж, план Маршалла и, конечно же, восстановление из руин – преддверие экономического чуда конца 50-х годов.

Однако вряд ли кто-нибудь вспомнит сколько-нибудь запоминающийся фильм или вообще всерьез задумается о культуре начала аденауэровской эпохи. И действительно, в это время не появилось произведений искусства, признанных как достояние мировой культуры. Впрочем, важность этой эпохи в другом. Именно на заре зарождения нового немецкого государства (а говорить мы будем о Западной Германии) принимались первые попытки поиска немецкой национальной идентичности, которые не потеряли актуальности и сегодня.

Германия стала, пожалуй, первым прецедентом в мировой истории, когда дискредитировавшее себя государство было вынуждено с нуля, в буквальном смысле на руинах переосмыслить свою

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:  
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

идеологию. Унижение денацификацией, бегство от нацистского прошлого, неготовность критически заговорить о виновниках и жертвах холокоста, сознательное (а отчасти и бессознательное) избегание любых имперских и кайзеровских интонаций – именно в этих условиях первые послевоенные интеллектуалы и художники пытались очертить путь новой демократической Германии. Они пытались лавировать между злополучными крайностями – капитализмом и коммунизмом, – иногда, не всегда того подозревая, становясь частью секретных пропагандистских кампаний ЦРУ или советских спецслужб [Сондерс, 2014].

В этой статье я попытаюсь погрузить читателя в атмосферу Западной Германии на пороге основания ФРГ в мае 1949 года и нескольких лет после него. Мы попробуем оценить роль послевоенной эпохи в зарождении традиции нового западнонемецкого кинематографа, взяв в качестве центральных фильмы «Яблоко упало» (*Der Apfel ist ab*, 1948), «Берлинская Баллада» (*Berliner Ballade*, 1948) и «Грешница» (*Die Sünderin*, 1951). Эти ленты, с одной стороны, хорошо вписываются в тематику послевоенного кинематографа, где главным героем выступает маленький человек – «жертва времени» (*Opfer der Zeit*), как выразился с своей диагнозе своему пациенту доктор Петри, персонаж картины «Яблоко упало». Трагическая история страны подается в этих фильмах иносказательно через травматическое прошлое главных героев (тогда как первые серьёзные попытки обращения к национал-социализму будут уже в более поздних лентах «Генерал дьявола» (*Des Teufels General*, 1955), «Мы вундеркинды» (*Wir Wunderkinder*, 1958) и «Мост» (*Die Brücke*, 1959)). Как и в предшествовавших им кинокартинах 1946-1948 годов, повествование в анализируемых работах лишено масштабности и носит камерный характер, проникнуто гуманизмом и интересом к простому человеку, однако в отличие от «руинных фильмов» (*Trümmerfilme*)<sup>1</sup> оно не лишено иронического и даже критического взгляда на настоящую действительность.

Немаловажно, что избранные ленты, в отличие от других немногочисленных фильмов того времени (в 1947 году в трёх западнонемецких зонах вышло 6 фильмов, в 1948-1949 годах – 19 фильмов, с 1950 года – более 60 фильмов в год), отличаются художественной оригинальностью и во многом восходят к богатому веймарскому наследию: главным образом, через стилистику экспрессионистских картин 1920-х годов и киновозрождение легендарных немецких кабаре, которые после отмены кайзеровской цензуры превратились в арену для высмеивания политических событий и были запрещены с приходом Гитлера к власти.

Кроме того, эти картины ещё не успели испытать на себе влияние «американского почерка» и антисоветского нарратива. Лишь несколькими годами позже на экранах появятся фильмы «След ведёт в Берлин» (*Die Spur führt nach Berlin*, 1952) и «Возврата нет» (*Weg ohne Umkehr*, 1953), уже отчетливо напоминающие голливудский стиль («След ведёт в Берлин» – версия американского детектива-триллера, перенесенная в разделенный Берлин, «Возврата нет» – вовсе немецкая копия типичных антикоммунистических нуаров эпохи маккартизма – например, «Железный занавес» (*The Iron Curtain*, 1948), «Я был коммунистом для ФБР» (*I Was a Communist for FBI*, 1951), «Происшествие на Саут-Стрит» (*Pickup on South Street*, 1953), «Вторжение в США» (*Invasion U.S.A.*, 1952) и др.). А вот рок-н-ролл, буги-вуги и «бунтарь по-американски» по образу Марлона Брандо («Дикарь», 1953) и Джеймса Дина («Бунтарь без причины», 1955) прочно войдут в моду ещё позже, к концу 1950-х («Хулиганы» (*Halbstarcken*), 1958) и «Когда Кони с Петером» (*Wenn die Conny mit dem Peter*, 1958)).

Однако давайте по-порядку.

<sup>1</sup> «Руинными фильмами» (*Trümmerfilme*) называют ленты, созданные в 1946-1949 гг. в четырёх оккупационных зонах Германии, действие в которых разворачивается вокруг повседневной, полудокументально отраженной послевоенной реальности. В них, как правило, присутствуют мотивы возвращения с войны, адаптации к мирной жизни, тягот полуголодного быта, разгребания остатков зданий, выпавшего на долю женщин (отсюда ещё одно понятие – «руинные женщины» (*Trümmerfrauen*)), режиссура – вины и преодоления травматического прошлого.

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:  
западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ*

### Американский след: от денацификации к скрытой пропаганде

Послевоенная Западная Германия формировалась под сильным экономическим, политическим и культурным влиянием США. С одной стороны, надо говорить о политике денацификации, проводимой американскими оккупационными военными с 1945 по 1947 годы. В целях проверки на непричастность нацизму немцы из американской зоны должны были заполнять анкеты, с ними велись исправительные беседы и им принудительно показывались фильмы (процесс денацификации прекрасно обыгран в ленте Билли Уайлдера «Зарубежный роман» (*A Foreign Affair*, 1948)). Самый известный из них – «Мельницы смерти» (*Todesmühlen*, 1945) – работа мэтра Билли Уайлдера, смонтированная из документальной хроники, сделанной британскими и американскими военными в ходе освобождения концлагерей. Фильм – жуткая, концентрированная выжимка тех ужасов, которые были обнаружены и засняты военными операторами. Два с лишним года немцы принудительно смотрели страшные съёмки собственных преступлений, от которых кровь леденеет в жилах: в этих фильмах нет ни одного стилистически нейтрального кадра [Hahn, 2005, s. 21-22].

К 1947 году денацификация сменилась мягкой переориентацией (Re-Orientation), немцам стали преимущественно показывать ленты о демократии, равноправии и толерантности, а также множество документальных фильмов о США, создавая на киноэкране образ далёкой и идеальной страны-мечты, прообраза «нового мира» и эталона истинной демократии. А с 1948 года на экраны пришла пропаганда плана Маршалла: короткие и весьма оригинальные фильмы о роли США в восстановлении Европы, важности Западного альянса и секретах американской экономики.

Второе измерение культурного влияния США заключается в безграничном импорте массовой культуры, пришедшей на европейский континент, в том числе, как следствие плана Маршалла (и не только в лице фильмов, пропагандировавших программу и мессианские намерения США, – у плана была и более хитрая составляющая: требование к открытию торговых барьеров). В начале 1950-х Европу наводнили американские продукты: всюду продавали кока-колу и фаст-фуд, переводилась американская литература, из только что появившейся радиостанции Свобода (*Radio Freedom*) звучали джаз и свинг, на американские гранты (в том числе, тайные) издавались газеты и журналы, а молодежь танцевала буги-вуги, отрывалась под рок-н-ролл и подражала американским иконам стиля. Кинематограф, искусство массовое и зрительское, становится самым успешным элементом в культурном противостоянии «холодной войны». Голливудские фильмы, не знавшие конкуренции на разрушенном войной кинорынке, наводнили европейские кинотеатры, тиражируя американский стиль жизни: веру в успех и хэппи-энд, дух материализма, страсть к развлечениям и потреблению [Hermann, 2005; Pells, 1997; Stephan, 2007].

Германия не просто была частью этого процесса, а стала одной из самых американизированных стран: ни в одной другой стране не открылось столько «Американских домов» (*Amerikahäuser*; по всей ФРГ насчитывалось 27 «американских домов»), нигде не было такого количества проектов по популяризации американских книг и фильмов и столь масштабных программ молодёжного обмена, – бывших политических врагов надо было срочно превратить в друзей. Именно в ФРГ в конце 1950-х появится хальбштарткен – движение свободолобивых «парней в джинсах и кожаных куртках», говорящих на смеси английского и немецкого, слушавших рок-н-ролл, катавшихся на мопедах и подражавших Элвису Пресли и Джеймсу Дину (сюжеты из жизни этого течения прекрасно показаны в фильме Георга Треслера «Хулиганы» (*Die Halbstarcken*, 1950)).

Абстрактный экспрессионизм Виллема де Кунинга, Марка Ротко и др. – визитная карточка американской «свободной» живописи – активно выставлялся в европейских галереях, хотя не всегда находил понимание даже в самих США. «Если это искусство, то я попросту дикарь», – так охарактеризовал картины президент Трумэн (цит. по: [Saunders, 1995]). Сатиру на эти модные тенденции можно встретить, например, в ленте «Грешница»: немецкий художник на пике своей карьеры стал, шутя, рисовать откровенную бессмыслицу, подобно Джексону Поллоку бросая кисточки в картины, а потом садясь на них, – и это только прибавило ему популярности.

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:  
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

Всё это не могло не вызвать недовольство среди консервативной части интеллектуалов. Они сетовали, что общество потребления, бесконтрольный доступ к материальным благам и приоритет индивидуального над коллективным затмевали традиции классической немецкой культуры (Kultur) и духа (Geist). Если в США грань между высокой и массовой культурой размылась ещё в XIX веке, для немцев широкое внедрение пустого «развлекательного» искусства воспринималось как угроза национальным ценностям.

Не случайно ад, куда попадает герой фильма «Яблоко упало» Адам, представляет собой набор клишированных представлений о заморских развлечениях. Мы попадаем стилизованное немецкое кабаре, где по словам Люцифера, «еды предостаточно, да и повеселиться можно как следует». Спутница Адама Ева заказывает взбитые сливки и шницель, а сам он увлеченно смотрит то всплывающие на экране музыкальные клипы, то соревнования по американскому боксу. Шоу постепенно превращается в бесконечный ряд развлекательных номеров, где в вихре ярких картинок неожиданно мелькает свастика – примерно как в настоящих берлинских кабаре начала 1930-х годов. А Дьявол тем временем хитро ухмыляется: ведь удовольствия ещё никогда не бывали бесплатными.

К Адаму посылают по-американски привлекательную соблазнительницу Лилит, и с её помощью расплата за сиюминутное счастье заканчивается исходом из рая на землю – прямиком в немецкие послевоенные руины.

**«Яблоко упало»: между материализмом и идеализмом**

Основная сюжетная линия фильма «Яблоко упало», впрочем, завязана не сколько на антагонизме эдема и преисподней, сколько на личной трагедии главного героя Адама, причем не имеющей отношения к послевоенным тяготам. Хотя Адам и пытается совершить суицид посреди городских руин, его депрессия вызвана проблемой иного порядка: мучительным выбором между двумя женщинами: милой секретаршей Евой и рациональной женой Лили. Доктор Петри, на прием к которому пришел отчаявшийся герой, философски отметил: «Да, как бывает с руинами, так часто происходит и с женщинами». Он, однако, не предложил никакого вразумительного рецепта, кроме отвлечения от руинной повседневности путем тренировки воли: Адаму запрещено есть яблоко, врученное доктором. Но подобно обескровленным солдатам, вернувшимся с фронта, Адам не способен проявлять выдержку. Он без конца мечется между двумя крайностями: циничной материалисткой и одухотворенной мечтательницей. Запутавшийся и бессильный, он съедает заветное яблоко и проваливается в сон в холле злополучной клиники, из которой его выгнали за непослушание.

Только бегство от гнетущей реальности в мир сновидений – несомненная отсылка к наследию веймарских экспрессионистов – помогает Адаму решить непосильные мирские задачи. Переняв роль



Рис. 1

Кадры из фильма «Яблоко упало» (1948)

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*  
*западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ*

первого человека на свете, он попадает в поднебесную под опеку творцов Петруса и Люцифера. Пока те заняты созиданием мира, Адам может наконец-то вкушать беззаботность бытия. Однако и во внесезном мире ему суждено столкнуться с прототипами своих возлюбленных. Женщины будут преследовать Адама до тех пор, пока всех троих не вызовут на небесный суд. После долгих дебатов (ведь бигамия противоречит как земным, так и небесным законам) творцам ничего не остается, как путем магических манипуляций превратить двух женщин в одну идеальную. Именно её и встретит – уже в реальности – Адам, выйдя из здания клиники после долгого сна.

Эта далеко не лучшая (а в чем-то даже слабоватая) лента ключевого режиссёра послевоенного времени Хельмута Койтнера интересна в первую очередь юмором первоисточника – одноименной кабаретистской постановки, запрещенной в 1935 году [Pleyer, 1965, s. 125]. За пародией на библейский сюжет, на первый взгляд не имеющей отношения к повседневности, кроется множество хитрых отсылок на послевоенную реальность. Когда, например, Люцифер требует оплаты за предоставленные в аду удовольствия, Ева смущенно признается, что у неё закончились продуктовые карточки. Жителям поднебесной Адам предлагает взятку в виде английских сигарет (которые на тогдашнем «чёрном рынке» считались действительно роскошью). А чтобы Адам и Ева не маялись со скуки в раю, Петрус вручает им игрушечные крылья, завернутые в коробку с надписью «CARE» (очередная кабаретистская аллюзия на знаменитые продовольственные CARE-пакеты, предоставляемые американской благотворительной организацией).

Через ироничные аллюзии на библейские сюжеты фильм рассказывает о выборе и личной ответственности. В иллюзорном пространстве Адам, подобно ребёнку, пытается учиться быть личностью и не винить в своих неудачах Петруса, Люцифера и всё небесное правительство. Именно этого так не хватало простому немцу, на протяжении десятилетий пытавшемуся встроиться в систему: в конце 1940-х чуть не самым дорогим товаром был Persilschein, так называемый «сертификат-отмывка», подтверждающий непричастность к нацистскому режиму. В подобном художественном приёме прослеживается главный посыл создателей к соотечественникам: невозможно строить свою жизнь и здоровое общество без осознанности и самокритики.

Но пример Адама также показывает, что только вмешательство высшей силы, чудесно проникшей в реальность, позволило решить проблему. Эскапистская терапия доктора Петри под девизом «прочь из руин» не помогла преодолению трудностей, равно как и отстраненность от реальности и политической жизни, в которой американские военные упрекали рядовых немцев.

В сложности Адамова выбора кроется ещё одна философская дилемма: идеально хорошего или плохого не существует, и человек всегда, пусть и неосознанно, стремится к золотой середине. К ней стремились и немцы, раздираемые капиталистическими США и коммунистическим СССР, подобно нашему герою с его прагматичной супругой и белокурой идеалисткой-секретаршей. Интеллектуалы обратились к концепции «третьего пути». Так в 1949 году Альфред Вебер, младший брат известного социолога отмечал, что человечество сегодня находится в уникальной ситуации: посреди двух властных систем, противостоящих одна другой и предлагающих две полярные «социальные религии». Европа, зажата между ними, – носитель третьей «социальной религии», социально-демократической [Weber, 1949, s. 144]. Немецкий мыслитель не подозревал, что журнал *Der Monat*, где была опубликована его статья, издавался на средства как раз одной из этих систем, а именно – на деньги ЦРУ.

Кстати, рай, где Адам и Ева умирают со скуки, изображен нарочито примитивно и уныло – в отличие от красочного ада, полного всевозможных забав. Уж не обусловлено ли принятие немцами плана Маршалла (с последующим вхождением ФРГ в западный альянс и эрхардовским «экономическим чудом») в том числе желанием забыться в материальном достатке? Ведь выбор, хотим мы того или нет, делать все-таки приходится.

**«Берлинская баллада»: между Западом и Востоком**

Диагноз «жертва времени» доктора Петри отлично применим и в отношении героя «*Берлинской баллады*» – Отто Нормальнопотребителя (он носит несуществующую фамилию Normalverbraucher,

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:*  
*West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

состоящую из двух корней). Отто планомерно переживает на себе все тяготы времени: пешее возвращение в родной город (где в его полуразрушенной квартире уже новые жильцы), порочный круг немецкой бюрократии, ночные кошмары с воспоминаниями о нацизме, продуктовые карточки и неминуемый голод, продажа имущества на «чёрном рынке», попытки найти работу (одно время он трудился в типографии, выпускавшей один единственный плакат с надписью «Товар ещё не поступил», – да и та скоро разорилась). Отто стоически и отстраненно переживает невзгоды, но не теряет самого важного – чувства юмора. Именно языком иронии ведет свой рассказ гражданин Нормальнопотребитель.

«*Берлинскую балладу*» Роберта Штеммле, вышедшую на экраны буквально через месяц после «*Яблоко упало*», 31 декабря 1948 года, хочется назвать самым сильным фильмом своего времени. С одной стороны, это невероятно точная энциклопедия эпохи, где собраны основные элементы послевоенной жизни, и рассказаны они невероятно живым и смешным языком. С другой стороны, фильм намного шире рассказа о маленьком потребителе, брошенном государством на произвол судьбы. Нам открывается берлинская реальность глазами современника. А Берлин на киноэкране – это всегда политические нотки, особенно если это Берлин, разделенный на сектора.

Как и «*Яблоко упало*», лента создана на основе постановки берлинского кабаре. Но если язык первой ограничивается комичными отсылками на немецкую реальность, то «*Берлинская баллада*» – это законченное критическое высказывание, где каждая зарисовка или песня метко высмеивает происходящее. Фильмовая реальность завязана на «здесь и сейчас». Отто живет в разрушенной, униженной, расчерченной на сектора столице, ставшей символом трагедии разделённого немецкого народа. Он становится невольным свидетелем того, как имперские памятники свозят на свалку, улицы лишаются имен эпохи кайзера, как «руинные женщины» (*Trümmerfrauen*) голыми руками разгребают развалины, как посетители ресторана, куда ему удалось устроиться официантом, на французском, английском и русском пренебрежительно заказывают еду и как к лету-осени 1948 года обстановка в городе накаляется до предела. А заботы простых людей никого не интересуют.

«*В тогдашнем Берлине было по 4 партии в 4 секторах, то есть 16 мнений*», – посмеиваясь, рассказывает Нормальнопотребитель. «*Марионетки в руках капиталистов!*» – выкрикивает политик трибуны тоном, слабо отличающимся от нацистской риторики. Народ заворожённо качает головами и послушно хлопает. Чуть позже другое политическое собрание, другой сектор – и аналогичная сцена, отличающаяся только парочкой слов: «*Марионетки в руках тоталитарной системы!*» – кричат противники СССР на Западе. Удрученный Отто уходит со словами: «*Они борются с этими «-измами», а я просто борюсь за существование*».

Политики, однако, продолжают соревноваться в красноречии – без видимых результатов. Конференция, куда съехались представители всех стран мира для решения «германского вопроса»,



Рис. 2

Кадры из фильма «Берлинская Баллада» (1948)

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*  
*западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ*

началась чудаческими монологами политиков, а закончилась вовсе катастрофой. Пока «Африка» спорила с «Европой», представитель американской секции, сидевший поодаль от пустой болтовни, задремал и поджог своей сигарой глобус. Спасение от подожжённой «Америкой» планеты оказалось дороже политических компромиссов. Конференция окончена. «Германский вопрос» опять откладывается.

Кстати, глобус встречается и в фильме «Яблоко упало»: Адам, попав в поднебесную, нечаянно роняет шар – модель будущей Земли. После того, как Петрус и Люцифер глобус склеили, трещина на нём легла прямо посреди Восточной Европы. И как тут не вспомнить «железный занавес»!

Под шум бомбардировщиков «воздушного моста» Отто встречается на улице бывшего знакомого, и они отправляются в пивную, где Отто слышит разговор между двумя генералами. Те делают ставки, у какой из держав-победительниц выше шансы на победу в предстоящей ядерной войне (Поражает, насколько точно создателям фильма удалось поймать и даже предвосхитить дух эпохи. «Холодная война» только-только разворачивалась. Конечно, о ядерных разработках к тому времени было уже известно, и мир уже пережил ужас Хиросимы и Нагасаки. Однако время настоящей атомной гонки уже двух сверхдержав и массовой паники от ядерной конфронтации наступит лишь годом-двумя позже, после того, как летом 1949 года СССР впервые испытает атомную бомбу, а в 1950 году США чудом не применяют ядерное оружие в войне в Корее. В фильме же это опасное противостояние уже изображено как реальность. Не менее удивительно, как своевременно художники вплели в повествование «воздушный мост»: блокада началась в июне 1949 года, а в декабре того же года фильм уже вышел на экраны. При том, как сложно было в то время получить лицензию на съемки, и учитывая невероятные денежные проблемы, сопровождавшие создание любого фильма, невольно спрашиваешь себя, как в таких условиях картина смогла вообще увидеть свет.). Один как капля воды похожий на другого, в идентичной униформе, используя аналогичные аргументы, каждый из офицеров пытается перетянуть несчастного берлинца (а вместе с ним и весь немецкий народ) на свою сторону. Слыша фразы, выдернутые из хорошо знакомых нацистских речей («это вопрос жизни или смерти», «враг не спит», «речь идёт о чести нации», «компромиссов нет», «ради единства народа»), Отто приходит в ужас и, не желая принимать чью-либо сторону, умоляет прекратить спор. «Ха, несчастье – это всегда удел других», – посмеиваются военные и избивают беднягу до смерти.

По воле провидения Отто приходит в себя в последнюю минуту («Не хочу так быстро сдаваться!») и даже успевает на собственное погребение. Когда окружающие замечают, что хоронить больше некого, подоспевший Отто предлагает зарыть всё то, что так мешает его народу двигаться дальше: эгоизм, равнодушие, уныние, ненависть и, главное, страх перед людьми, будущим, войной и миром.

Какими бы горькими ни были испытания берлинца, авторы картины дарят Отто (и самому зрителю) надежду на лучшее. Например, ему неоднократно снится кондитерская, где красotka Ева



Рис. 3  
 Кадры из фильма «Берлинская Баллада» (1948)

подает ему, голодающему, пирожные со сливами (мечта о белокурой возлюбленной с библейским именем и сладких «плодах» капитализма – ещё одна черта, объединяющая Отто и Адама). И в какой-то момент Отто действительно встречает девушку из своего сна, которая делится с ним украденным на работе пирогом. Именно она уводит своего возлюбленного прочь с кладбища, когда с погребением страхов было покончено. Они бегут по пыльной дороге подальше от былых горестей.

Однако сей относительно оптимистичный финал имеет двойное дно: уютная семейная жизнь представляется единственным способом достичь счастья (ведь единственная попытка, когда Отто влез в политические игры, оказалась не просто безрезультатной – она чуть не стоила ему жизни) [Pleyer, 1965, s. 130]. Это очень наглядно отражает ментальную установку большинства людей послевоенной Германии: любая деятельность ограничивается удовлетворением базовых потребностей и желанием обрести покой в семейном быту. Но никогда, никогда не говорить и уж тем более вспоминать о политике!

### **«Грешница»: между фальшивой моралью и горькой правдой**

Ценность семейной жизни была важна не только для Отто, но стала ключевой для всего немецкого общества начала 1950-х годов. Здесь нельзя не упомянуть успех христианско-демократической партии (ХДС), победившей на первых выборах в Бундестаг в августе 1949 года и сопутствовавшая ему популярность довольно заурядного фильма «Ночная служба» (*Nachtwache*, 1949) – истории простой немки, которая через личную трагедию пришла к вере. С постепенной стабилизацией экономической ситуации и в попытках укрыться от тягостных послевоенных травм немецкое общество вновь обратилось к поискам духовных основ, воплощённых в морали, консервативных ценностях и христианской вере. Подобные ориентиры стали причиной многочисленных скандалов, захлестнувших ФРГ с выходом на экраны картины «Грешница».

Премьера блестящей работы Вилли Фроста состоялась в 1951 году во Франкфурте, то есть на несколько лет позже «Яблока упало» и «Берлинской баллады». Фабула ленты строится вокруг истории элитной проститутки Марины, однажды встретившей больного художника Александра (Блестящая роль Хильдегард Кнеф – актрисы, ранее прославившейся в первом немецком послевоенном фильме «Убийцы среди нас» (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), снятом в Восточном Берлине на только что открывшейся киностудии ДЕФА, которая к началу 1950-х ДЕФА станет главным кинематографическим центром ГДР). Безграничная любовь к беспомощному гению навсегда изменила её жизнь. Марина полностью посвятила себя заботе о возлюбленном и была вынуждена ненадолго вернуться к бывшему ремеслу, только чтобы найти деньги на операцию и помочь продать его картины. В одном из своих клиентов Марина узнает «ангела смерти» – призрачного врача, о котором рассказывал её муж. Тронутый смелостью женщины хирург, – которому из-за болезни лёгких тоже осталось жить считанные дни, – соглашается помочь.

После успешной операции пара переезжает из Германии в Вену, где пройдет самый беззаботный период их брака. Александр здоров, он пишет бесчисленные портреты красавицы-жены, превратившись в модного художника, полного энергии и сил. Но однажды опухоли было суждено окончательно взять верх. Когда Марина осознаёт, что Александр навечно ослеп (а значит уже никогда не сможет взять в руки кисть), ей ничего не остается как отравить мужа, а потом и самой отправиться за ним в мир иной.

Для патриархальных 1950-х подобный сюжет выходил за рамки мыслимых приличий; кроме того, на экране присутствовали сцены проституции и кадры с обнажённым телом (которые, впрочем, человеку XXI века покажутся чуть ли не целомудренными). В ряде германских земель недовольство картиной переросло в полноценный бойкот, а в некоторых городах Баварии священники вовсе отказывались проводить воскресные службы, похороны и свадебные церемонии в часы показа фильма в кинотеатрах [Fehrgenbach, 1995, p. 92-93]. Это был не первый случай подобного общественного резонанса (нападкам подвергался и «Яблоко упало», где тема первородного греха показана в смехотворном ключе), но скандал вокруг «Грешницы», напроць перечеркнувшей

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*  
*западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ*

«священную» модель патриархального семейного счастья, достиг невиданного доселе масштаба.

Однако за столь сильным неприятием картины лежат и более глубокие причины, чем откровенные сцены и табуированные темы проституции и суицида. Сама суть трагедии героев вскрывала то больное, что так усиленно вытесняла «новая» Германия. Фильм переворачивает традиционные представления о гендерных ролях, за которые так цеплялось послевоенное общество. Перед нами образ сильной, самодостаточной женщины и истощённого, умирающего мужчины. Болезнь (это не случайно опухоль мозга) Александра началась после его возвращения с фронта: его слепота сродни неспособности возвращенцев адаптироваться к нормальной жизни. В фильме именно мужчина представлен всё той же «жертвой времени», тогда как женщина воплощает силу воли и способность адаптироваться к переменам (окончание войны никак не повлияло на жизнь и благосостояние Марины, и лишь клиенты превратились из нацистов в американских военных). Героиня многому научилась и у матери-приспособленки: приход к власти Гитлера разорил её мужа, сама же она прибегла к табуированному ремеслу: каждый вечер уезжала «в поля» на очередной дорогой машине. Именно Марине суждено принять смертельное решение: и за себя, и за своего возлюбленного. И как бы ни был ужасен подобный расклад ролей, он всё же наиболее точно отражает реальность первых послевоенных лет: такой ад пришлось пережить множеству немецких женщин, вынужденных любыми способами содержать не только детей, но и вернувшихся с фронта асоциальных мужей-инвалидов [Fehrenbach, 1995, p. 97, 106, 107; Fehrenbach, 2005].



Рис. 4  
 Кадры из фильма «Грешница» (1951)

Слепота Александра – это не только метафора потёмков, которые окутали немецкое общество с приходом национал-социализма. Это ещё и отказ видеть не менее гнетущую послевоенную реальность проигравшей нации. Война перечеркнула привычные системы координат. Александр – аллюзия на больное общество, отныне не способное жить по былым патриархальным канонам: лишь в короткий период семейного счастья мы видим мужчину, способного разглядеть красоту своей жены, физически любить её и, обобщая, иметь контроль над собой и своей жизнью. Однако этой беззаботности скоро наступил крах.

Столь смелый вызов бытовавшему лозунгу «Назад в семейность!» – большая редкость для кинематографа того времени, где мужчинам, напротив, была отведена роль хранителей послевоенного общества. Исключений здесь всего несколько, но именно они наиболее сильны с художественной точки зрения. Это хорошо известные нам Отто Нормальнопотребитель и Адам из «Яблоко упало».

Художник, мучимый кошмарами, часто вспоминает о своём враче с жутковатым прозвищем Ангел Смерти и страшным, словно потусторонним видом. Именно на него чудом наткнется Марина в поисках подработки. И именно ему удастся спасти (пусть и временно) Александра от смерти. Нелегко представить, что роль спасителя в фильме отведена исхудалому, умирающему «ангелу» с

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:  
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

сумасшедшим взглядом сомнамбулы из легендарной ленты «Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), – а режиссёр Вилли Фрост формировался именно в среде экспрессионистов.

Ещё одно важное открытие фильма – это провокационный взгляд на историю страны. Она пока не претендует на объективность и представлена чередой воспоминаний Марины, пронёсшихся перед ней незадолго до самоубийства (большинство фильмов-предшественников тому прошлого не затрагивали вовсе, акцентируясь на восстановлении после войны и надеждах на будущее. Одно из немногих исключений из этого правила – работа «В те дни» (*In jenen Tagen*, 1947) Хельмута Койтнера, создателя «Яблоко упало»). Для простой немки весь период «до Александра» одинаково благополучен и одинаково бессмысленен. «Война близилась к концу, а я не замечала никакой разницы: менялась униформа, менялся язык... Но те же места, та же пустота», – вспоминала она. Казалось бы желанное окончание бомбардировок, равно как и полуголодная жизнь соседей и калеки на улицах ей были безразличны. Жажда жизни (или выживания) затмила ужас окружающего. Кажется, без Марины не появилась бы спустя почти 30 лет Мария Браун – легендарная работа Райнера Вернера Фасбиндера. Непринятый современниками Вилли Фрост создал блестящий образ, из которого вырастет множество героинь Нового немецкого кино. Героинь сильных, несчастных и до безумия жаждущих жить – как и сама послевоенная Германия.



Рис. 5  
Кадры из фильма «Грешница» (1951)

Ярые нравственные дискуссии, однако, взяли верх над «неудобными» сюжетами. Последующие немецкие фильмы перестали быть столь провокационными. Несмотря на то, что с середины 1950-х появились ленты, критически рассматривающие немецкое прошлое, большая часть кинодискурса вплоть до Оберхаузенского манифеста 1962 года ушла в эскапизм и политическую апатичность. Пришла эпоха типично немецкого жанра хаймат-фильмов (*Heimatfilme*) – беззаботных картин о родине и сентиментальных переживаниях, снятых на природе: в Альпах или Шварцвальде. Поиск национальной идентичности отныне выразился в интерпретации германского романтизма: идиллии немецкого леса, стремлении к идеалу, мечтающих о любви девушках, героях и злодеях. Невероятная популярность хаймат-фильмов – окончательный отказ от травматических воспоминаний о Третьем Рейхе, страха ядерной конфронтации и американской культурной колонизации, набравшей рост на фоне эрхардтовского экономического бума.

Эпоха 1945-1953 годов стала уникальным моментом, когда поиск немецких корней воплотился через веймарское наследие (после премьеры «Яблоко упало» французские критики назвали фильм «обновленной версией немецкого экспрессионистского фильма» [Fehrenbach, 1995, p. 85]). Кино зафиксировало переломный период поиска страной своего места между капиталистическим цинизмом Запада и коммунистической утопией Востока незадолго до того, как выбор «новой»

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*  
*западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ*

Германии был сделан в пользу атлантических ценностей. Это решение продиктовано множеством причин: и успешностью американской культурной дипломатии, и объективным техническим прогрессом с его акцентом на массовом рынке, и необходимостью политических компромиссов, и потребностью в сильном военном союзнике, и большей культурной близостью Америки, основанной западноевропейскими эмигрантами.

Одно остается, однако, неизменным. Новый немецкий фильм невозможно представить без раннеаденауэровской эпохи, вернувшей на киноэкран атмосферу 1920-х и оказавшей значительное влияние на дальнейшее формирование немецкого кинопочерка. Это проявлялось не только в грешнице Марине, ставшей прообразом Марии Браун, Лили Марлен, Катарины Блюм, Петры фон Кант и Марианны и Джулианы из «Свинцовых времен». Это ещё и уникальный мир американизированной Германии в роуд-мувиз Вима Вендерса. Вспоминая о своей юности, пришедшейся на конец 1950-х, он неоднократно подчёркивал, что «рок спас его жизнь». И если американская денацификация до основания унизила немцев, возродить их из духовного кризиса суждено было ничему иному как американскому рок-н-роллу. Не в этом ли заключается великая ирония истории?

Предложенный читателю текст раскрывает один из возможных подходов к анализу фильма как пространства, где разворачивается диалог со зрителем на социальные и политические темы и где художники задаются поиском национальной идентичности и места их родины в мировой истории. Более того, в кино часто проговаривается то, что по тем или иным причинам не может быть артикулировано в политическом дискурсе (это актуально как для послевоенной Германии, так и для современной России). Это ещё раз доказывает, насколько искусство тесно переплетено с историческим контекстом, оставляя потомкам ещё одну возможность окунуться в прошлое. Кроме того, нам определенно есть чему поучиться у немцев, которым спустя десятилетия всё-таки удалось превратить киноэкран в пространство для разговора о прошлом и несмотря на культурные влияния извне выработать свой национальный кинопочерк.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Берлинская Баллада / Berliner Ballade (1948, реж. Роберт А. Штеммле, Германия, американская зона оккупации), игр.
2. Грешница / Die Sünderin (1951, реж. В. Фрост, ФРГ), игр.
3. Яблоко упало / Der Apfel ist ab (1948, реж. Х. Койтнер, Германия, британская зона оккупации), игр.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сондерс Ф.С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. – Москва: Кучково поле, 2014.
2. Fehrenbach H. Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler. – Chapel Hill: University of North Carolina, 1995.
3. Fehrenbach H. Learning from America: Reconstructing “Race” in Postwar Germany // Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945. Ed. by Alexander Stephan. – New York: Berghahn Books, 2005. Pp. 107-126.
4. Hahn B.J. Dokumentarfilm im Dienste der Umerziehung. Amerikanische Filmpolitik 1945-1953 // Lernen Sie diskutieren!: Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945, Ross H. (Hg.), Goergen G. (Hg.) – CineGraph Babelsberg. – Februar 2005. – Auflage 1. – Ss.19-32.
5. Hermand J. Resisting Boogie-Woogie Culture, Abstract Expressionism, and Pop Art // Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945. Ed. by Alexander Stephan. – New York: Berghahn Books, 2005. Pp. 67-77.
6. Pells R. Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II / Pells R. – New York: Basic Books, 1997.
7. Pleyer P. Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948. – Münster, Fahle, 1965.
8. Saunders F.S. Modern art was CIA «weapon». Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War // The Independent. – 22.10.1995. [electronic data], URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (access 15.04.2017).

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:  
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

9. Stephan A. A Special German Case of Cultural Americanization // *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*. Ed. by Stephan A. – New York: Berghahn Books, 2007. Pp. 69-88.
10. Weber A. *Geschichte und Gegenwart* // *Der Monat*. – 1949. – №14. – Ss. 141-147.

**REFERENCES**

1. Fehrenbach H. *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1995.
2. Fehrenbach H. *Learning from America: Reconstructing "Race" in Postwar Germany in Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945*. Ed. by Alexander Stephan. New York: Berghahn Books, 2005. Pp.107-126.
3. Hahn B.J. *Dokumentarfilm im Dienste der Umerziehung. Amerikanische Filmpolitik 1945-1953 in Lernen Sie diskutieren!: Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945*. Ross H. (Hg.), Goergen G. (Hg.). CineGraph Babelsberg. Februar 2005. Auflage 1. S.19-32.
4. Hermand J. *Resisting Boogie-Woogie Culture, Abstract Expressionism, and Pop Art in Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945*. Ed. by Alexander Stephan. New York: Berghahn Books, 2005. Pp.67-77.
5. Pells R. *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*. New York: Basic Books, 1997.
6. Pleyer P. *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948*. Münster, Fahle, 1965.
7. Saunders F.S. *Modern art was CIA «weapon». Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War in The Independent*. 22.10.1995. [electronic data], URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (access 15.04.2017).
8. Saunders F.S. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books, 1999.
9. Stephan A. *A Special German Case of Cultural Americanization in The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*. Ed. by Stephan A. – New York: Berghahn Books, 2007. Pp.69-88.
10. Weber A. *Geschichte und Gegenwart* in *Der Monat*. 1949. №14. S.141-147.