

Ян Левченко

Европейская натура

СМЫСЛ И НАЗНАЧЕНИЕ КАЛИНИНГРАДА В КИНО

Jan Levchenko

European Nature: The Meaning and Purpose of Kaliningrad in Cinema

Ян Левченко (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», научно-учебная лаборатория исследований советской архитектуры и изобразительного искусства, старший научный сотрудник; Балтийский федеральный университет, приглашенный профессор; PhD) janlevchenko@gmail.com.

Ключевые слова: образ города, урбанизм, архитектурная среда, советский кинематограф, российский кинематограф

УДК: 316.7 + 316.334.56 + 791.43
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_143

В статье идет речь о трансформациях кинематографического образа Калининграда в советском и российском кино. Отошедшая в 1945 году к СССР часть территории бывшей Восточной Пруссии резко отличалась от ландшафтов РСФСР при всем их разнообразии, будучи частью балтийской культурно-географической ойкумены. При этом в незадолго до того включенных в состав СССР странах Балтии национальная специфика сохранялась и адаптировалась, тогда как Калининградская область после депортации немцев в 1947—1948 годах превратилась в декоративную руину, медленно заселявшуюся новыми людьми. Кино не могло не использовать ресурс этой огромной выразительной декорации, молниеносно лишенной прежней идентичности и не имеющей ценности в представлении новых хозяев. Вплоть до эпохи перестройки Калининград и область не имели автономного значения в кино, работая условным театром военных действий. По мере накопления драматического и парадоксального символического капитала начиная с 1980-х годов наблюдаются сначала единичные прецеденты осмысления этого нового культурного пространства, а с 2000-х и особенно в последнее время — все более целенаправленное и внятное конструирование территориальной идентичности средствами языка кино.

Jan Levchenko (PhD; Senior Fellow, Laboratory for Soviet Architecture and Art Research, HSE University (Moscow); Visiting Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University) janlevchenko@gmail.com.

Key words: image of the city, urbanism, architectural environment, Soviet cinema, Russian cinema

UDC: 316.7 + 316.334.56 + 791.43
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_143

This article is about transformations of the cinematic image of Kaliningrad in Soviet and Russian cinema. Ceded to the USSR in 1945, this territory that was formerly part of East Prussia sharply differed from the landscapes of the RSFSR in all of its diversity, being part of the Baltic cultural and geographic ecumene. While the Baltic countries that became a part of the USSR not long before this had preserved and adapted their national specificities, after the deportation of the Germans in 1947—1948, Kaliningrad Oblast was transformed into decorative ruins that were slowly populated with new people. Film had to use the resource of this enormous expressive scenery, which in a flash had become devoid of its former identity and did not have value in the minds of its new owners. Right up until perestroika, Kaliningrad and the oblast did not have autonomous significance in film, working as a conditional theater of military operations. With the accumulation of dramatic and paradoxically symbolic capital, at first, isolated precedents of the understanding of this new space can be observed starting in the 1980s, and from the 2000s to the present day, more and more purposeful and intelligible construction of the territorial identity through the language of film can be noted.

В историко-художественном музее Калининградской области на берегу реки Преголя (ранее Прегель) выставлено некоторое количество искусства. Кроме того, музей стремится по возможности не отставать от трендов. В тамбуре перед лестницей на второй этаж зимой 2019/2020 года обнаружился экран, где крутились отрывки фильмов, использующих фасад бывшей кенигсбергской биржи, в здании которой ныне располагается музей. Представительный дом, сохранившийся в разрушенном и позднее целенаправленно доломанном городе, — трофей с отличным визуальным потенциалом, и советская киноиндустрия нашла ему адекватное применение.

В «Судьбе человека» (1959) Сергея Бондарчука старый солдат прощается с сыном-офицером, убитым в Восточной Пруссии в последний день войны. Здесь биржа и замок Тевтонского ордена появляются как атрибуты неназванного, хотя и узнаваемого немецкого города. В картине 1961 года «Мир входящему» биржа изображает госпиталь, куда молодой офицер (Александр Демьяненко, еще не ставший Шуриком в комедиях Леонида Гайдая) привозит грузовик спирта, что предсказуемо оборачивается торжеством, так сказать, материально-телесного низа. В военно-романтической комедии Владимира Мотыля «Женя, Женечка и «катюша»» (1967), снятой в основном в поселках Янтарный и Поваровка, промелькнувшая биржа — это Рейхстаг, а ракурсами показанный город обрабатывает Берлин, как не раз происходило и в других советских картинах.

К этим фильмам так называемого золотого фонда¹ администрация музея добавила фрагмент сериала «В клетке», снятого на калининградской натуре в 2018 году. Главный герой — чемпион боев без правил — мучается кошмаром, где он разбегается и прыгает с крыши музея в реку. В отличие от предыдущих примеров современный сериал не подменяет здание и город, речь в нем идет именно о Калининграде. Кейсов, где бы город «играл» себя, а не изображал чужую территорию, на которую ступает справедливая нога советского мстителя, до недавнего времени было очень немного. И музей сумел оценить дифференцированное отношение к своему городу. По меньшей мере, если постановщики выделили в городе именно эту локацию. А не выделить ее трудно, так как советские здания, за исключением Дома Советов, символическим капиталом пока не обладают, а структурообразующих немецких зданий сохранилось немного².

-
- 1 Фразеологизмом, пришедшим из литературы, ныне принято обозначать только советские фильмы без внятного уточнения имен, названий и хронологических границ. Широкий объем понятия, стоящего за этим риторическим приемом, вероятно, включает всю советскую эпоху в представлении охваченного ностальгией постсоветского критика/зрителя, однако по умолчанию так называют фильмы от сталинского канона до «долгих семидесятых» включительно. Перестройка, чья «разрушительная» репутация сказалась на статусе фильмов, снятых в это «неспокойное» время, в золотой фонд, конечно, уже не входит.
 - 2 Автор проекта реконструкции кенигсбергской биржи (сначала под краеведческий музей, потом Дом культуры моряков), архитектор Любовь Черкасова, оставила воспоминания об адаптации уцелевшего здания под сталинский ампир. См.: [Митина 2011: 189].

Город напрокат. Эксплуатация аннексированной территории

Как только ядро Восточной Пруссии отошло в результате Второй мировой войны к Советскому Союзу, новообразованная Калининградская область превратилась в съемочную площадку. Центральные, а затем и региональные студии СССР начали снаряжать экспедиции в регион, чтобы успеть, пока не разобраны руины. Именно руины, а позднее то немногое, что сохранилось в стилистически приемлемом виде из наследия Восточной Пруссии, служили визуальным ресурсом, которым пользовались советские кинематографисты. В самом Калининграде была только телестудия; активность в сфере кинопроизводства наблюдается только в последнее время. В соседских странах Балтии до Второй мировой войны были свои киностудии (а в Риге кинофабрика успешно работала и в эпоху Российской империи), которые возобновили работу после аннексии. Напротив, старый Кенигсберг с его культурой музеев и плотной архитектурной средой был консервативной периферией прусского мира и довольствовался потреблением кино³. В то время как новоиспеченные советские республики продолжили национальное кинопроизводство на старой базе, искалеченный и опустевший регион, превращенный в милитаризованный эксклав РСФСР, служил пассивной локацией для столичных кинематографистов. Причем речь идет не только о «Мосфильме» и «Ленфильме». Украинские и белорусские студии искали в разрушенном городе уголки своих довоенных или, напротив, разоренных войной столиц с парками, брусчаткой и ощутимо западной по сравнению с Россией архитектурой; «Грузия-фильм», «Арменфильм», «Узбекфильм» — Германию в конце войны, где проявляли героизм выходцы из национальных республик, и т.д.

Феномен *Königsberg-sploitation* (эксплуатации немецкого ресурса) в советском кино объяснить легко. Даже после опустошительных сражений, среди которых наибольший урон принес штурм крепости Кенигсберг, Восточная Пруссия отличалась от России продуманностью облика и невиданным для советского человека качеством урбанизированной среды и материальной культуры⁴. Добавить природное разнообразие компактной территории, уникальные

-
- 3 Ср.: «В предвоенном Кенигсберге было около пятнадцати крупных кинотеатров и несколько маленьких кинозалов. Первый кинотеатр появился в 1903 году» [Губин, Строкин 1991: 179].
 - 4 Яркими были впечатления первых переселенцев, отраженные в интервью, собиравшихся историками края в первое постсоветское десятилетие: «По свидетельству Григория Ивановича Меньшенина, некоторые переселенцы из российской глубинки щупали руками асфальтовое покрытие: такого они раньше не видели» [Костяшов 2018: 67]. Отрывок из прямой речи: «Несмотря на пронесшийся смерч войны, здесь была масса красивых памятников, склепов, семейных захоронений, какие-то особенные деревья, кустарники. Это кладбище своим своеобразием, культурой, чем-то невыразимо особенным так поразило меня, что запомнилось на всю жизнь. <...> Немцы отвечали за место, где жили. Например, проходит мимо дома дорога, и он ее обязан поддерживать в самом хорошем состоянии. У нас бы этого делать не стали. С какой стати?» [Там же: 226]. Обосновавшись на побережье, «переселенцы отмечали своеобразные красивые “элементы” курортов: выложенные дорожки, красивые плетеные беседки, деревянный променад, ухоженные парки, обилие цветов, ваз, скульптуры (например, в Отрадном). Везде было очень чисто, просто “необыкновенная” чистота. Ее старались поддерживать оставшиеся немецкие жители» [Ефремов 2007: 163].

морские ландшафты и лесные массивы южной Балтики, где мифы о прусских жрецах переплетаются с легендами о рыцарских замках, — и накапливается символический капитал, переоценить который трудно. Конечно, в советских условиях его обращение было ограничено оборонной политикой и статусом защищенной территории с исключительно перемещенным населением. Слабая и крайне избирательная работа указанного капитала на протяжении десятилетий отодвинула его осмысление до наших дней. И даже сейчас, препятствуя заживлению ран прошлого, официальная Россия с ее ориентацией на войну как на маркер идентичности с особой бдительностью продолжает стеречь свой старый территориальный трофей⁵.

После войны пришедшая с переселенцами советская киноиндустрия видела в этих местах удобный сеттинг. Здесь можно и нужно было снимать фильмы о победоносном шествии Красной Армии по городам Европы, так как это могло происходить без лишних трат и усилий, в естественных декорациях, обреченных на дальнейшее разрушение⁶. В этом ряду первым номером идет картина Григория Александрова «Встреча на Эльбе», снятая на начальном этапе холодной войны в 1948 году и шедшая на экранах с марта 1949-го. Здесь Кенигсберг и Тильзит, только начавшие заселяться новоприбывшими гражданами СССР, перемешаны в кадре с Ригой, вместе образуя условный Альтенштадт (название «Старый Город» однозначно понимается не в утвердившихся со второй половины XX века позитивных туристических терминах, но скорее как «отживший, оставшийся в прошлом»). Снявшись в картине на правах жены Александрова, неизменная Любовь Орлова вновь побывала в Калининграде в 1967 году и, согласно публикации в газете «Калининградская правда», восхищалась «широкими проспектами» и «светлыми домами», которые она увидела «на месте руин» [Ярцев, Вертяшкина 2020: 218]. Даже если журналист и добавил казенного энтузиазма, без которого редко обходилась официальная пресса, отзыв Орловой согласуется с трендом советского модернистского проекта, который в Калининграде принимал демонстрационные черты. Старый разрушенный город в фильме должен быть стерт с лица земли, наподобие Карфагена в непримиримом призыве Катона. «Встреча на Эльбе» зафиксировала состояние трофейного города и антиципировала его поступательное исчезновение до наших дней. Историки советского кино обращают внимание на фильм как пример недолгого торжества «поколения победителей» и попыток реализовать его право на свободу и самоопределение [Туровская 2004: 214]. Историки города, в свою очередь, неизбежно увидят здесь свидетельство це-

-
- 5 В беллетризованном путеводителе по Калининграду от знаменитого городского краеведа используется характерная примирительная интонация в адрес условной Москвы: «Просто у нас есть поместная провинциальная европейская история, залетевшая на территорию России, которая никак не спорит с историей государственной, ибо это просто разные масштабы и про разное. И нам не всегда хочется играть в ваши игры» [Попадин 2020: 95].
 - 6 Авторы недавнего обзора, предметно близкого настоящей работе, приводят внушительный список газетных заметок (16 позиций) о кинематографической привлекательности послевоенного Калининграда, к которым примыкают цитаты из эссе Александра Попадина об Иосифе Бродском, комментарии фотографа Владимира Воронова к его «Фотографиям из семейного альбома», воспоминания жившего в Калининграде петербургского театрального журналиста и актера Марка Гаврилова и другие свидетельства более или менее известных публичных персон [Ярцев, Вертяшкина 2020: 215—216].

лостности среды даже после опустошительного штурма. Аналогичные, если не бóльшие, разрушения пережил, например, соседний Гданьск/Данциг, который Польша восстановила с не меньшим тщанием, чем «родную» Варшаву. Кенигсберг же был приговорен, и Григорий Александров — лидер «советского Голливуда» — первым из коллег по киноиндустрии вошел в еще узнаваемый город, чтобы участвовать в его разрушении.

Таким же очагом пламени, что и в картине Александрова, предстал Калининград в шпионском боевике Михаила Ромма «Секретная миссия» (1950), где согласно типичному для сталинского кино семейному подряду также снялась жена режиссера, некогда звезда авангардистского объединения ФЭКС Елена Кузьмина. Эта женская версия вышедшего двумя годами ранее «Подвига разведчика» Бориса Барнета⁷ эксплуатировала достаточно специфический типаж Кузьминой, в котором современный синефил без труда увидит сближения с эстетикой *naizploitation* (см. о ней: [Kozma 2011]). Ромм во многих местах поджег то, что потушили незадолго до него, и сделать это было можно далеко не в каждом городе. Другое дело — Кенигсберг. Центр в районе замка (Альтштадт — старейшая часть исторического Кенигсберга с примыкающей к нему застройкой острова Кнайпхоф) лежал в руинах, и там с разрешения военной комендатуры можно было палить любые шутихи. «Фашистскую» архитектуру Калининграда и не собирались восстанавливать, наоборот, советские архитекторы ставили задачу стереть ее с лица земли, ликвидировав «тлетворное влияние неметчины» [Митина 2010: 73]⁸. Закрытый на особый режим регион разрушался в ходе мирного возрождения, чтобы когда-нибудь на расчищенной площадке возник идеальный советский город. Тот самый, чье воплощение красноречиво сводится ныне к недостроенному и тоже, видимо, обреченному на снос Дому Советов, который был призван вытеснить из локальной памяти следы прусского империализма.

При переходе от сталинского кино к «оттепельной» парадигме служебный статус Калининграда в кино не изменился. После ярко заявившей о себе картины «Дорогой мой человек» (1958) по одноименной повести Юрия Германа, которая снималась на южной окраине города, на острове Кнайпхоф и в городе Знаменске (Вилау), калининградская натура появилась в 1959 году сразу в шести фильмах: «Часы остановились в полночь», «О моем друге», «На дорогах войны», «Первый день мира», «Судьба человека» и второй части «Киевлянки»

-
- 7 Съемки ограничились павильонами, но есть мнение, что Барнет получил бюджет на экспедицию в очищенную Восточную Пруссию, хотя планы и не были реализованы. Об этом в региональной версии «Комсомольской правды» со ссылкой на лекцию московского киноведа Андрея Апостолова сообщал в 2018 году журналист Владислав Ржевский. А немногим ранее известный калининградский литератор Александр Адерихин намеренно или случайно «вспоминал» (возможно, по милости интервьюера), как наблюдал с балкона съемки фильма «Подвиг разведчика», вышедшего за пятнадцать лет до его рождения [Блинова 2016].
- 8 Поврежденные при бомбардировке здания пригодились для восстановления советских городов: «Так как на тот момент политическая судьба Калининградской области в составе СССР была не до конца ясна, в «сталинский» период из областного центра и городов бывшей Восточной Пруссии осуществлялся целенаправленный вывоз качественного строительного материала: кирпича, обработанного камня, брусчатки, скульптурной и архитектурно-художественной пластики, а также ремесленных изделий (решеток, оград, элементов городского дизайна)» [Васютин, Попов 2013: 103].

(первая серия этой лубочной драмы Тимофея Левчука вышла годом ранее). Особо отмечен калининградский сеттинг в широко известной картине Сергея Бондарчука «Судьба человека», где очевидны, с одной стороны, осторожный консерватизм и бережное отношение к сталинскому нарративу, а с другой — актуальный для новой эпохи крен в гуманизм с расширением героической парадигмы. Старый солдат хоронит под звуки салюта сына — героя завершившейся эпохи — и едет, окаменев от горя, сквозь ликование конца войны, чтобы в ходе путешествия усыновить осиротевшего мальчика и разыграть актуальную для нового жизненного этапа «мужскую мелодраму»⁹. Если сцена торжественного прощания с сыном разыгрывается у замка, выступающего временным и. о. кремлевской стены, то начало новой жизни героя обозначает завершающая этот эпизод перспектива липовой аллеи. Легендарные деревья, и сегодня не до конца утраченные, а на некоторых участках дорог даже взятые под охрану, еще не раз появятся в советских кинофильмах¹⁰, поскольку создают образ пути самим своим расположением, не требуя никаких дополнительных усилий от постановщиков.

После фильмов начала 1960-х годов, где Калининград работает как оккупированный нацистами Киев («Украинская рапсодия», «Третий тайм»), приходит очередь более отдаленных студий СССР. В 1965 году выходит четыре картины, снятые в регионе, в том числе «Игра без правил» Ярополка Лапшина, всю свою долгую жизнь проработавшего в Свердловске, а также «Отец солдата» Резо Чхеидзе. В первой из них руины Калининграда привычно изображают Берлин, только уже послевоенный, поделенный на секторы и пронизанный шпионскими страстями, цитирующими традицию нуара. Во втором фильме поселок Корнево Багратионовского района (до войны — город Цинтен) обзаводится мозельскими виноградниками, поскольку по сюжету старый грузин бросается на защиту лозы, которую собирается раздавить советский танк. Герой Серго Закариадзе, как и герой Бондарчука в «Судьбе человека», ждет встречи с воюющим сыном, но как представитель национального меньшинства ведет себя намного более импульсивно, чем осторожные и закрытые люди из центральных областей России. Оттепельное кино возвращается к теме «неславянской» (интернациональной, если не миноритарной) советской идентичности [Monastireva-Ansdell 2017], и «Отец солдата» демонстрирует ее ярчайшее проявление.

Еще одна важная работа 1965 года — «Чистые пруды» Алексея Сахарова, снявшего двумя годами ранее экранизацию суперпопулярной у «оттепельной» молодежи повести Василия Аксенова «Коллеги». Не удивительно, что в новой картине о разбросанных войной друзьях зазвучали стихи Беллы Ахмадулиной, выступившей также автором сценария по мотивам рассказа ее тогдашнего мужа Юрия Нагибина. В первой половине 1960-х годов кинематограф, только освоивший «оттепельный» художественный язык, активно использовал поэтическое, калейдоскопическое, метафорическое повествование и не чуждался

9 Обоснование и типологию характерного для эпохи оттепели поджанра см.: [Прохоров 2007: 200–206].

10 Запоминающиеся сцены с аллеями можно встретить в телефильмах «Был месяц май» (1970, Марлен Хуциев), «Венок сонетов» (1976, Валерий Рубинчик), «Точка отсчета» (1979, Виктор Туров). И вплоть до гротескной комедии «Любовь в Кенигсберге» (2006, Петер Кахане).

звучания стихов. В «Заставе Ильича» Марлена Хуциева, вышедшей в январе 1965 года в урезанном виде и под невыразительным названием «Мне двадцать лет», заметное место уделено поэтическим чтениям в Политехническом музее, поэтому закадровый голос Ахмадулиной в «Чистых прудах» продолжает стилистическое кредо поколения. Сейчас на форумах фильм получает уничтожительные комментарии — в манере Ахмадулиной распропагандированный зритель видит нечто подозрительное и уж, во всяком случае, не «спасибо-деду-за-победу».

Главный герой «Чистых прудов» — до войны филолог-германист, переводчик немецкой поэзии — идет в атаку вместе со своим подразделением, проходит под сводами Бранденбургских ворот у Южного вокзала и замирает у памятника классику немецкой литературы, чтобы тут же упасть сраженным автоматной очередью. Гете здесь временно водружен на постамент памятника Отто фон Бисмарку, который в 1965 году еще не был взорван вместе с замком. Ворота и вокзал стоят поныне, и артисту Збруеву в полной выкладке пришлось бы бежать от этого места до бывшего замка около получаса. Законы кино, описанные Львом Кулешовым, замечательно иллюстрируются этим примером смонтированного пространства. В фильме сохранившиеся на момент съемок объекты уже без труда распознаются как атрибуты Калининграда, поскольку его обитатели и даже редкие гости закрытой зоны постоянно фотографируются у немецких построек, закрепляя их роль в визуальной идентификации местности¹¹.

Стихи в исполнении Ахмадулиной звучат и в ориентированной на подростковую аудиторию белорусской картине «Венок сонетов» (1976, Валерий Рубинчик), также снятой на южной Балтике (Клайпеда, Калининград, Куршская коса). Десятилетие, отделяющее фильм от «Чистых прудов» как стилистического предшественника, сказывается в некотором снижении романтического пафоса и пропорциональном росте меланхолического фатализма при общности трагического мироощущения. Здесь отчетливо проступают отличия двух эпох: сюжетная обусловленность стихов уступает отвлеченному поэтическому комментарию, а произвольность, ассоциативность структуры, напротив, более четкому закольцованному механизму, соответствующему жесткой, хотя и сложной, стихотворной форме в заглавии картины. «Венок сонетов» дерзко удерживается в негероической топике войны, волонтаристски продлевая стихами предыдущее бурное десятилетие и акцентируя скорее фотографическое эстетство кадра, выхваченного из экзистенциалистского потока сознания в духе «Восьми с половиной». Темная громада судна, вросшего в залитый солнцем песок; (немецкая?) девочка на велосипеде с высоким передним колесом, вокруг которой выписывает трюки (русский?) мальчик; оркестр, играющий то в развалинах, то в кузове грузовика перед чинными солдатами, — здесь режиссер Рубинчик словно отработывает свое институтское прозвище Феллинчик.

Но несмотря на всю широту стилистического диапазона основная мотивировка обращения к фактуре Восточной Пруссии оставалась неизменной — война на западном направлении, желательна в победной фазе, с особой остротой заставляющая пережить потери, когда уже ясен исход противостояния. Будь то яркие неординарные фильмы типа «Женя, Женечка и “катюша”» (1967, Владимир Мотыль) и «Двадцать дней без войны» (1976, Алексей Герман) или

11 См. статью Сюзанны Фостовой в настоящем блоке.

набирающие силу телесериалы, такие как «Щит и меч» (1968, Владимир Басов) и «Руины стреляют» (1971, Валерий Четвериков), калининградский регион работает декорацией театра военных действий. Лишь изредка его ресурсы могут пригодиться для инсценировки средневековой борьбы «народа» с «угнетателями» (например, «Город мастеров» (1966, Виктор Бычков), «Слуги дьявола на чертовой мельнице» (1973, Александр Лейманис)) или для изображения заграницы, как в телепостановках «Мегрэ и старая дама» (1977, Вячеслав Бровкин) и «Трое в лодке, не считая собаки» (1979, Наум Бирман). Закрытая территория требовала утвержденного, регламентированного и предсказуемого использования.

Не тот это город: акцидентность Калининграда накануне падения СССР

История Königsberg-splotation скучна в своей типичности, но вместе с тем богата вариативными деталями, отражающими эпоху, которая питала экранную продукцию. Кино как источник сведений о материальной и символической структуре своего времени — особая ветвь культурной истории. Однако инструментализация города и региона была все же стандартной. Ее очередной конвейерный всплеск наблюдается вокруг 40-летия Победы в середине 1980-х. Причем, в отличие от оттепели и даже начальной поры застоя, кино эпохи полураспада СССР практически не имело позитивной повестки, то есть либо повторяло, либо отрицало. Героические сюжеты о войне реализовали скорее первую тактику, вторая заявила о себе уже в перестройку. К этому времени калининградский регион в роли самого себя уже успел появиться в фильмах о современности, но скупо и периферийно, как, например, в «Ошибке резидента» (1968, Вениамин Дорман) и «Первом рейсе» (1977, Аян Шихмалиева), снятых за городом или в лучшем случае в акватории порта. Вероятно, самым ранним случаем целенаправленного и визуально насыщенного экранного образа Калининграда в позднем СССР можно считать картину «Точка отсчета» (1979, Виктор Туров).

Создатели этого спортивно-армейского боевика сумели обойти цензурные запреты, используя безупречную тему перевоспитания уличного хулигана в рядах десантных войск. В терминах советской кинокритики это была едва ли не провальная картина, исполненная «непроработанных мест сценария» и «ложных» компромиссов с приключенческим жанром (мотоциклетные проезды по немецким аллеям, драка на пляже в Светлогорске, да и в целом — оммаж карате-фильмам) [Павлючик 1985: 73—79]. Однако в аспекте преподнесения советской повседневности конца 1970-х годов этот фильм имеет немного аналогов. Так, в сцене продолжительного проезда героев на такси по улицам Калининграда в окна мелькают и отражаются тщательно отобранные локации — лежавший тогда в руинах Кафедральный собор, квартал у Высокого моста, крепостные ворота Фридрихсбург, идущие по брусчатке красно-желтые трамваи на фоне краснокирпичных построек. Из радиоприемника звучит песня Владимира Высоцкого «О двух автомобилях» в исполнении Марины Влади, чей акцент, равно как и прозрачно аллегорический текст, заглушается намеренными помехами, отсылающими к хорошо знакомой советским радиослушателям практике коротковолнового перехвата сигнала, в просторечии

именуемого «глушилкой». История милитаристской «перековки» дворовой шпаны в командос афганской кампании от этого нисколько не пострадала, а зритель между делом получает импульс альтернативной сигнальной системы, синхронно работающей на визуальном и сонорном уровне. Несоветский город озвучен многократно несоветской песней опального поэта, которую исполняет французенка с «белоэмигрантскими» корнями. Отраженный в окнах такси и мелькающий за головами пассажиров, город все еще лишен имени, но жаждет быть узанным и распознанным.

Авторское видение Калининграда, заставляющее почувствовать его мучительную метафизику, появилось лишь в самом конце советской эпохи. По-надобилось еще десять лет, чтобы город оформился как экранный гештальт, реализующий *странное* «двуслойное» пространство, заряженное драмой не-встречи, несводимости слоев истории друг к другу. На закате СССР Александр Кайдановский снял силами творческого объединения «Круг» под руководством Сергея Соловьева мрачную, образцово «перестроечную» по эстетике картину «Жена керосинщика», в которой город и его жители не просто присутствуют в кадре как заместители другой жизни, но помещаются в культурно-антропологический фокус. Биографии персонажей неотделимы здесь от судьбы города, они сплетаются в большую историю, отражающую социокультурные особенности, сформировавшиеся за десятилетия пребывания советских людей на бывшей немецкой земле.

Незадолго до смерти Сталина в провинциальный Бонявск¹² у западных рубежей СССР приезжает московский следователь, чтобы разобраться с доносом на местного партийного начальника Удальцова. Он сталкивается с загадочной историей двойничества, где потерявший память близнец председателя горисполкома продает на улицах города керосин из бочки. Город здесь играет неожиданно ключевую роль, поскольку именно его специфическое пространство запутывает и привораживает людей, в массовом порядке рассказывающих небывлицы о себе и своей жизни. Само название города контрастирует с его подчеркнуто узнаваемым обликом. Камера подолгу задерживается в интерьерах собора и у могилы Канта, обследует через окно скульптуру борющихся зубров работы Аугуста Гауля у бывшего суда — нынешнего корпуса технического университета, предлагая распознать конкретные места или задаться вопросом об их происхождении. Напротив, гнусавая, ни к чему не отсылающая глоссолалия в имени города скрыто кодирует пренебрежительную, лишнюю малейших

12 Неблагозвучное название «Бонявск» заставляет вспомнить вестерн «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, Никита Михалков), который прославил Кайдановского в роли ротмистра Лемке. Там жалкого, карикатурно-грустного начальника железнодорожной станции Ванюкина «господа офицеры» именуют «Воняев», перевирая фамилию наиболее унижительным образом. Так же, по-видимому, поступают с городом в «Жене керосинщика» его новые хозяева, сколь бы справедливой ни была их месть. Но этого сюжета могло и не быть. Кайдановский собирался снимать картину в родном Ростове-на-Дону, о чем рассказывает в мемуарах его коллега по местному театральному училищу, пианист Александр Орехов. В советские годы ростовских вольнодумцев сажали в психушки, откуда они разбрелись колоритными городскими сумасшедшими. Один из них, по кличке Марсель Марсо, однажды обстрелял камнями окна в горкоме партии, что и послужило отправной точкой оригинального сценария (в фильме мечет камни персонаж по кличке Чапаевец). Бить партийные стекла и даже намекать на это в родном городе Кайдановскому якобы не позволили, и он уехал искать природу в Калининград [Орехов 2013: 112–113].

культурных референций городскую ономастику Калининградской области. Гвардейск и Правдинск, Дубровка и Березовка, Славск, Славинск и Славское — все не просто необязательное и временное, но еще и демонстративно равнодушное к локальному контексту: ну и что с того, что советский премьер Калинин так ни разу и не побывал в городе, и сегодня носящем его имя...

Бонявск населяют люди без прошлого. Начальник районного угрозыска в состоянии, близком к трансу, рассказывает, что «здесь все с детства знают друг друга», хотя очевидно, что эти «все» начали съезжаться сюда менее десяти лет назад. Жена керосинщика Ольга Викторовна — женщина с придуманной биографией, подробности которой она излагает своему ухажеру-флейтисту в ходе красноречивого диалога по образцу фильмов Киры Муратовой¹³. В ответ на истеричный рассказ о чудесном празднике детства молодой человек твердит: «Этого не было», — а любовница со слезами отвечает: «Нет, было, было, было!» Речь героев маркирует такую же тавтологичность, что и однообразная ономастика городов и сел недавно аннексированной территории. Хотя сами типажи, напротив, имеют отчетливую генеалогию в русской культуре. Та же Ольга Викторовна — метаморфоза тургеневской девушки через женские характеры Чехова к образу Софьи Петровны Лидии Чуковской — женщины, которая ничего не желала знать, пока лично не столкнулась со сталинскими репрессиями. Общее место (пост)тоталитарной истории — диагностика беспамятства, предлагающего заслон от ужаса реальности, не поддающейся логичным умозаключениям и не изменяемой рациональными поступками.

По замечанию известного критика эпохи перестройки, Кайдановский «снял тревожный послевоенный детектив», который «будоражит зрительское бессознательное и не раскрывает своих подлинных намерений» [Karakhan 1992: 32—33]. Действительно, это предельно натуралистичная, физиологически осязаемая притча, в которой возвышенные метафоры Андрея Тарковского встречаются с вещественным миром Алексея Германа. Кайдановский отказывается приписывать городу ставшую привычной функцию условного Другого. Ни разу не названный в фильме, город предельно конкретен и узнаваем, хотя и открывается совсем не теми видами, что настойчиво тиражировались с 1960-х годов на советских открытках. Эта визуальная альтернатива сводится почти исключительно к руинам и «не-местам» (в смысле Марка Оже¹⁴) — транзитным про-

13 Ср.: «Ее герои, как заведенные автоматы, постоянно повторяют одно и то же. <...> Иногда фразы механически повторяются без изменений. Иногда они варьируются, но смысл их остается неизменным. На самом поверхностном уровне эти повторы выражают бессодержательность коммуникации, которая не сообщает никакой информации, но сводится к бесконечному воспроизведению одних и тех же клише. <...> Повторы также отсылают к проблематике каталепсии как фиксации травмы. <...> Но повторение имеет и еще один аспект: оно тавтологично» [Ямпольский 2008: 163—164]. Далее автор с опорой на труды Клемана Россэ предполагает, что тавтология как утверждение тождества не имеет смысла, поэтому повтор в речи создает эмфазу — зазор выразительности, с помощью которой говорящий настаивает на своем праве утверждать то, что позволяет сохранять идентичность, одновременно становясь Другим (лучшим, воображаемым и т.д.).

14 Ср.: «Если место может быть определено как создающее идентичность, формирующее связи и имеющее отношение к истории, то пространство, не определяемое ни через идентичность, ни через связи, ни через историю, является не-местом. <...> ...гипермодерн производит не-места, то есть места, которые сами не являются антропологическими местами и, в отличие от бодлеровской современности, не связывают

странствам с невнятной, плавающей идентичностью, частично руинированной или просто обветшалой немецкой архитектурой и недоделанной средой, погруженной в русский экзистенциальный беспорядок. Речь идет о пространствах, создающих эффект незавершенной структуры, не доведенного до реализации проекта (как правило, по экономическим причинам, которые в истории обрастают символическими значениями). Этим остранением Кайдановский сближается уже не только с материальной эстетикой фильмов типа «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа и «Чужая белая и рябой» Сергея Соловьева, но и с Вимом Вендерсом, который годом ранее прогремел своим «Небом над Берлином». Но если у Вендерса ангелы в небе над немецкой столицей взывают к примирению и врачуют раны истории, то у Кайдановского в городе брошенного и онемевшего прошлого живут ангелы мщения и боли, пытающиеся криком разбудить людей, погруженных в пучину забвения.

Эти ангелы, вопящие по-немецки из ниш кафедрального собора, внутри которого идет вечный снег, пришли в позднесоветскую современность из отброшенного прошлого. Мифология образует, по замечанию авторки одной из недавних работ, суммирующих наблюдения о фильме, второй слой под поверхностными сюжетными оппозициями «своего/чужого», «советского/немецкого» и т.д. Образный ряд фильма реализует мотивы «близнечного мифа», Каина и Авеля, оборотничества, обмена деньгами, любви и крови, огня и воды, встреча которых и физически, и символически означает испарение, то есть взаимную нейтрализацию материй и их исчезновение [Опарина 2019: 165].

Отменить прошлое и сделать вид, что честно отобранный трофей просто поменяет собственника, не вышло. Устройство территории с ее материальным и символическим наследием оказалось чуть сложнее, чем захваченное движимое имущество. Скорее, она обнаружила типологическую близость недвижимости, хранящей следы прежних хозяев, типа тайников с посудой и приборами, которые до недавнего времени в массовом порядке находили жители региона, вскрывавшие перекрытия квартир при капитальном ремонте. Сколько бы новый владелец ни убеждал себя, что владеет жильем по праву, ему не стоит уклоняться от общения с *местом* этого жилья, чья память по определению глубже и дольше памяти отдельного человека. Символично, что фильм Кайдановского вышел под самый занавес СССР и как бы указал на необходимость работы с памятью, чтобы две враждовавшие культуры наконец встретились, не размахивая толстыми счетами за расходы и средствами на их покрытие. Этого тем не менее не произошло. Калининград в «Жене керосинщика» так и остался неназванным, иносказательным. А сделанные в фарватере советской символической экономики фильмы переходного периода «Охота на единорога» (1990, Владимир Лаптев) и «Я — русский солдат» (1995, Андрей Малюков) лишь подтвердили силу традиции — эксплуатировать отвоеванный плацдарм, пока сохраняется запрос на кино о войне на западном направлении.

исторические места. <...> Мир, в который мы приходим в роддоме и из которого уходим в больнице, в котором множатся — в роскошном или, напротив, бесчеловечном обличье — пункты временного пребывания и промежуточного времяпрепровождения... предлагает антропологу, равно как и всем прочим, новый объект для изучения» [Оже 2017: 84—85].

Страсти по туризму. Калининград как объект визуального потребления

К новому веку Калининград в кино поутих — позднесоветская инерция стала историей, а массивованная перезагрузка воинской славы, своего рода *Königsberg-sploitation 2.0*, вновь оживится лишь в следующем десятилетии. Промежуточным итогом безвременья, в которое погрузился нищий Калининград в 1990-е годы, стал фильм «Honey Baby» (2004, Мика Каурисмяки). Пресыщенного финского гуру авторского кино (хотя и без более именитого брата) приводит в Восточную Пруссию тот же колониальный интерес, что и всех прочих «победителей» «империи зла», готовых оставлять хорошие чаевые. Типичный для первых десятилетий после крушения СССР поиск живописного упадка, ветхого альтернативного «антимира» с его уютно-катастрофической эстетикой проявляется в жадном, если не восторженном, потреблении локальной фактуры, вновь лежащей в привычных, теперь уже усиленных до гротеска руинах. Антикварные бензоколонки и типовые клубы подчеркнута безобразной архитектуры, партизанская дискотека в заброшенном Доме Советов и снова пережившие ветра истории аккуратные аллеи, — иностранная оптика настроена скорее на советское, чем на то, что усиленно вытеснялось после войны...

Продуктивное, терапевтически заряженное остранение предложил и немецкий телефильм «Любовь в Кенигсберге» (2006, *Eine Liebe in Königsberg*), снятый уроженцем Праги, многолетним сотрудником восточногерманской студии DEFA Петером Кахане. Чуткая к памяти обеих сторон история хитрого обывателя из Дрездена, приехавшего, чтобы развеять прах матери в дорогих ей местах Восточной Пруссии, убеждала в необходимости взаимного сближения воссоединенной Германии и возрожденной России. В отличие от (пост)советских фильмов о войне и даже редких опытов работы с травмой («Жена кесросинчика»), здесь Калининград последовательно конструируется как место памяти немцев, связывающих с ним личную судьбу вне зависимости от переименований и конкуренции идеологий. Русские тут могут примкнуть, но не спешат, демонстрируя напускную агрессию, которая быстро сменяется «женственной» покорностью.

Между этими заграничными «интервенциями» в калининградскую фактуру снимается российский фильм «Время собирать камни» (2005, Алексей Карелин), переосмысляющий инерционный сюжет (пост)советского кино, надолго застрявшего в середине 1940-х годов. Немецкий и русский саперы работают здесь ради общей цели — предотвращения жертв среди гражданского населения, инвестируя в ревизионистский тренд военного кино 2000-х («Кукушка», «Франц + Полина», «Враги», «В тумане» и т.д.), — как теперь можно заключить, очередной оттепели в осмыслении героического прошлого. Смена акцентов в работе памяти не имела отчетливой корреляции со стилем представления региональной среды. «Залетные» иностранцы Каурисмяки и Кахане в этом смысле были более внимательны и щедры на замечания о городской фактуре, чем все режиссеры советского происхождения вместе взятые, за вычетом, вероятно, одного Кайдановского. В минувшее десятилетие с глубиной его проникновения в городскую мифологию смог сравниться лишь Кирилл Серебренников, снявший в калининградском регионе экранизацию пьесы Мариуса фон Майенбурга «Мученик». Выбор природы для картины «Ученик» (2016)

связан не только с языковой и культурной принадлежностью оригинального автора. Не просто на краю страны, но в уникальном по расположению эксклаве обостряется переживание границы. Здесь идут бои за историю и понимание себя внутри истории, когда одни выступают за монолитную, другие — напротив, гибкую идентичность обитателей региона. Показательно, однако, что и Серебренников ни разу не называет Калининград, предпочитая освященный традицией авторского кино притчевый язык, создающий чаемый аллегорический эффект.

Из числа недавних проектов на заявленную тему выделяется «Калининградский квест» Ирины Рериг, чьи единичные показы прошли в конце 2019 года, а так и не состоявшийся полноценный релиз был запланирован на 2020 год. Фильм представляет собой гибридное повествование, по жанру близкое mockumentary, с участием не только актеров, но и региональных экспертов, отвечающих за синхронную метатекстуальность, аналитическую надстройку над сюжетом¹⁵. Последний сводится к тому, что актер Калининградского театра Сергей Борисов попадает в компьютерный симулятор, чей главный актер — Парсеваль в поисках Грааля, а сеттинг — Дом Советов на Замковой горе. Эта культовая постройка, ранее отмеченная в фильме Каурисмяки, репрезентирует весь город, подобно тому, как замок не исчерпывал Кенигсберг, но метонимически представлял его, удостоверяя форму и место Города. Все остальное — пустота на месте вычищенного центра, вернее пустыри, засаженные деревьями, превращенные в промзоны или кварталы запущенного частного сектора. Не стоит забывать, что «Калининград ценен как раз таки этой пустотой, вначале пугающей, а потом притягивающей. Пустотой, в которой внимательный зритель может увидеть самого себя, стоящего посреди потока времени» [Попадин 2016: 37]. На смысловую энергию этой пустоты обратили внимание Кайдановский и его продолжатель Серебренников, и она еще заставит говорить о себе.

Количественная бедность и концептуальное богатство авторского кино о регионе компенсировалась поточным производством сериалов. Начавшаяся со второй половины 2000-х годов сериальная революция ознаменовалась перезагрузкой региональных локаций в российском кино. Будучи продуктом визуальной культуры, совпадающим с ежедневным горизонтом потребителя, сериал является частью его/ее жизненного мира и может дать о нем вполне достоверное представление. Если «Жена керосинщика» и «Ученик» делали акцент на активной городской среде, вступающей в диалог с незавершенными, сложными и проблематичными персонажами, то сериалы с их доступной, предельно адаптированной под зрителя стилистикой скорее призваны стимулировать туристический спрос. Сериалы и близкие им по лекалам кинотеатральные картины, снятые в 2010-е годы в Калининграде и области, прямо нацелены на ее визуальное позиционирование, повышение узнаваемости конкретных объектов и участков среды. Логичным этапом в развитии этого тренда стала инициатива областного правительства повысить с 2020 года ри-

15 В фильме снимаются поэт, германист, профессор Балтийского федерального университета им. И. Канта, автор множества работ по культуре Восточной Пруссии Владимир Гильманов, не раз упомянутый в данной работе краевед и писатель Александр Попадин, а также архитектор Артур Сарниц, упорно сочиняющий нереализуемые даже в финансово благополучных условиях проекты реконструкции замка.

бейты¹⁶ в обмен на помощь имиджу города. Имеется в виду появление в кадре необходимых объектов и локаций, формирующих ассоциативный ряд, где песчаные дюны, кривые сосны, европейская брусчатка и красный кирпич вступают в ощутимый союз с автомобильными номерами 39-го региона¹⁷. Премьерные показы с участием звезд, как и прочие тематические события (их для верности называют «ивенты»), тоже должны проходить в областном центре и даже других городах региона, наращивающих свой потенциал — в первую очередь речь идет о береговой линии, чьи обитатели год от года становятся все более платежеспособными.

Во многом инициальным для целенаправленного позиционирования Калининграда стал проект «Налет», поставленный по заказу Первого канала опытным коммерческим режиссером Кареном Оганесяном («Я остаюсь», «Журов», «Пять невест», «Марафон»). Это история «очень плохих» полицейских, не без проблем адаптирующая к российским условиям одноименный французский сериал. Калининград присутствует в кадре обильно и продуманно: Двухъярусный мост, Королевские и Закхаймские ворота, Дом Советов, район эллингов на реке, напротив которого в период съемок завершалось строительство стадиона к футбольному чемпионату 2018 года. В кадре постоянно присутствуют выразительные здания грузового порта и его аскетичные набережные, где постановщики размещают и полицейское управление, и дом главного героя — начальника отдела по фамилии Каплан, что плохо согласуется с российскими традициями¹⁸, но выполняет условия адаптации французского оригинала, где главного копа зовут Эдди Каплан. Попутно еврейская фамилия отсылает к другому персонажу актера Владимира Машкова — оператору Гозману из сериала «Ликвидация», который полюбился зрителям конца 2000-х как ностальгическая вариация Глеба Жеглова из культовой советской саги «Место встречи изменить нельзя». Интересно, что главного криминального антагониста Каплана тоже зовут Глеб — не самое частотное явление в современной российской ономастике.

Зажатый в контрактных тисках адаптации, российский «Налет» набрасывается на Калининград не из-за рибейтов, до которых областное правительство доросло лишь в конце 2010-х годов. Уникальная для России натура позволяет снять «настоящую» (хорошо, достоверную) Европу, чье запущенное состояние для кино не беда, но, напротив, ресурс визуальной выразительности. Когда квадрокоптер летит над Балтийском, зритель видит красочные крыши, пятиконечный план замка Пиллау и экзотическую береговую линию, а не изувеченное военное поселение. Когда съемки идут в Светлогорске или Зеленоградске,

16 От англ. *rebate*, тюрк. *rabat* — скидка. В России «с 2016 г. в национальном масштабе в качестве пилотного проекта запущена система рибейтов при кинопроизводстве фильмов, представляющая собой возврат производителям части расходов на производство кинопродукции из региональных бюджетов, на территории которых осуществляется съемочный процесс» [Кокорин 2019: 61].

17 Калининградская область, наряду с Приморьем, в частности в 2017 году, продемонстрировала наиболее успешную реализацию политики рибейтов, хотя возмещала продюсерам 20 процентов от их вложений на фоне 30 процентов, которые сулила, например, Ульяновская область (подробнее о конкурентной борьбе регионов см.: [Ланина, Макаров 2018]).

18 В советской мифологии «милиционер-еврей звучит как анекдот. Смешнее этого может быть только еврей-дворник» [Лимонов 2005: 132].

камера спускается к приемлемой с близкого расстояния «красоте» вроде подновленных немецких особняков, где по сюжету проживают коррумпированные чиновники, или выдающегося далеко в море мола, отсылающего не к русскому морю с его суровыми бушлатами, а к усеянному буржуазией волнорезам Сопота и Колобжега.

Почти одновременно на калининградской натуре канал «Россия» снимал еще одну адаптацию европейской истории — «Преступление», чья первая серия вышла на экраны через три месяца после «Налета», 24 июля 2017 года. Ведущий актер проекта — Павел Прилучный, которого город привлек настолько, что его можно считать трендсеттером ныне распространенной моды на Калининград в «континентальной» России. В интервью стриму FilmPro, комментируя свое тяготение к городу, Прилучный выразился следующим образом: «Да меня чего-то подзанесло немножко в Калининград на самом деле, я там чего-то прям подзавис. Четвертый проект я там снимаю. Он мне понравился. То есть все, что можно было выжать из этого города, наверное, мы выжали» [Прилучный 2019].

Потребительский успех Калининграда и простодушная радость его употребления подкрепляется визуальными ходами «Преступления». Здесь также используется съемка с коптера: это стандартное для поверхностной, то есть доходчивой сериальной эстетики, введение в город. Туристическая панорама «с высоты птичьего полета» едва ли не самая частотная интермедия, маркирующая начало и конец серии, переходы между сценами и т.д. Повторяющееся панорамирование места действия, внеисторичное обозрение пространства программирует шаблонные повествовательные приемы: при снижении камера погружается в среду и проникает в помещения, где разворачивается история. Панорамирование старше кино, оно вошло в обиход с конца XVIII века вместе с круговой панорамной живописью как типичный для эпохи Просвещения коррелят максимально полной и объективной зрительской позиции (подробнее см.: [Uricchio 2011]). Панорама реализует стремление наблюдателя упорядочивать, картографировать и присваивать пространство. В визуальных искусствах, включая кино, повествователь таким образом очерчивает театр действия в целом, показывает карту, в разных точках которой одновременно происходят связанные друг с другом события. Для детективного сюжета это свойство панорамы имеет принципиальное значение. Впрочем, в российской версии сериала детективная линия ослаблена, так как полиция занята не столько установлением истины, сколько выяснением, кто за кем стоит, и какие версии могут ненароком вовлечь могущественных фигурантов (подмена, типичная для коррупционного государства). В соответствии с этим меняется и функция городской панорамы. Она маркирует уже не столько нарративную инстанцию, сколько хозяйский глаз продюсера, осматривающего угоды, временно арендуемые с целью исчерпания их ресурса.

Между тем величаво плывущий над городом квадрокоптер оказывается наглядным иллюстратором его пространственной структуры. Благодаря стандартному сериальному приему зритель может убедиться в гипнотическом характере этой ровной, снижающейся к уровню моря и сливающейся с ним земной поверхности. В отличие от фильма советской эпохи, не использовавшего аэрофотосъемку закрытого города, сериал с его возросшими техническими возможностями неожиданно приучает зрителя к разглядыванию города. Коптер множит панорамные виды и собирает горизонтальную проекцию пространства, в кино XX века фрагментированного средствами монтажного языка.

Ни основного силуэта, ни главного вида у Калининграда нет. Его план важнее его профиля. Так было не всегда, но тенденция к этому имела и до войны. Кенигсберг распластан по поверхности земли, он едва возвышался над ней, затененный кучами деревьев. Скоро это наверняка исчезнет. <...> Исчезнут заросли и пустоши. До войны был каменный мешок в центре и город-сад на окраине. Сегодня все еще везде много старых деревьев, поражает бурелом парков и кладбищ. Калининграду свойственна запутанность планировки, извилистость улиц и ручьев. <...> Сложный план внезапно пересекают улицы-просеки. От площадей во все стороны разбегаются переулки. Площади-скверы — неправильной формы или многогранные. <...> Земля в этом городе играет особую роль. Здания всегда растут из земли, они не отрываются, не парят. Часто вечером откуда-то из-за внезапно вырастающих домов разгорается темно-фиолетовый закат. Горизонта не видно. Линии крыш лежат тяжелой горизонталью. Деревья шумят-трещат. Кенигсберг тогда дает знать о себе [Чечот 2016: 561].

Метафора города как леса с проплешинами, вырастающего на страницах этого эссе 2005 года, реализуется в 2010-е благодаря техническому оснащению шаблонных сериалов. Их авторы вряд ли читали странного петербургского историка искусства, но этого им и не требовалось. Технология съемки выявила то, что раньше было следствием медитаций над географической картой.

В «Преступлении» активно используются эффектные промзоны города, доставшиеся новым хозяевам с довоенной эпохи и, в отличие от жилой застройки исторического центра, не разобранные на стройматериалы для восстановления городов на советском «континенте». Важнейшие персонажи этой истории живут в приспособленном под квартиру помещении по соседству с принадлежащей им автомастерской. Имеется в виду, что в таком экзотическом месте, как Калининград, возможны и такие непривычные для рядового россиянина прогрессивные («прозападные») решения. Еще один частотный мотив в кадре, который пересекается с промзонами, но необязательно имеет к ним отношение — это типичный для Восточной Пруссии глиняный кирпич высокого обжига. Сейчас он остался в городе отдельными цитатами из прошлого, но их все равно хватает для метонимического восстановления утраченного целого. Кирха среди зелени, частного сектора и типовых многоквартирных домов заведомо геометрически доминирует в окружающем ландшафте, поэтому ее попадание в кадр (часто вне всякой мотивировки) выглядит мнемоническим указанием на место действия в целях отработки рибейта.

Упомянутый в начале настоящей статьи сериал «В клетке» (2019) — цитата боевика из условных 1990-х, точнее, из тех ранних 2000-х, когда российское кино впервые за весь постсоветский период оказалось в силах на сравнительно высоком техническом уровне подытожить «лихое» десятилетие («Бригада», «Бумер» и особенно его суровое продолжение, казахский «Рэкетиры» с цитатами из Тарантино и украинская «Чужая» с отсылками к нему же). Сериал увлеченно воспроизводит криминальную повседневность, этику и фразеологию. В сети представлена версия 18+, где персонажи говорят «как в жизни», реализуя актуальный тренд дифференцирования аудитории. Причем если во втором «Бумере» мат выдавал «авторскую» смелость режиссера Петра Буслова, то здесь экспрессивная фразеология соответствует не более чем маркетинговой стратегии производителей.

«В клетке» конструирует изнанку криминального города, активно используя его маргинальную фактуру (промзоны, порт, живописный район эллингов

напротив недавно построенного стадиона). Персонажи не просто действуют в городе, но и размышляют о нем. Так, в пятой серии армянский мафиози Рубен, навещающая мать в доме престарелых, сообщает: «Я переехал сюда ради тебя. Ты хотела жить поближе к Европе. Вокруг ничего приличного нет. А тут сервис, еда — на твердую четверочку». Вероятно, это определяет и внешнюю, и внутреннюю оптику восприятия региона как уникальной части России. В восьмой серии все тот же Рубен, пытаясь соблазнить перспективной работой незаурядную героиню с характером, заявляет: «Мне, понимаешь, нужен свежий взгляд. Здесь как бы Европа, но только как бы. На самом деле провинция. Мало народу, все друг друга знают, совковость присутствует». Речь персонажей служит, таким образом, инструментом трансляции представлений о статусе места, его особенностях и перспективах.

Между заемым «Преступлением» и нарочито брутальной, симулирующей ностальгию по 1990-м «Клеткой» команда Прилучного сняла на калининградской натуре пространственный сериал «Желтый глаз тигра» (2018). Это попытка советского ретро, чьи создатели, выражаясь в их стиле, «прямо вообще не парятся» с воссозданием недавнего прошлого. Панорамы советского Калининграда с отреставрированным и подсвеченным в сумерках Кафедральным собором, который стал таким уже в новом веке, выглядят легкой насмешкой над внимательным зрителем, но туристическая идентификация важнее. Город, залитый ночными огнями в конце 1980-х годов (еще одна частотная визуальная интермедия в сериале), — абсурд лишь для тех, кто помнит нищету и безнадежность той эпохи, тем более что ныне благодаря пропаганде помнят преимущественно ее беспредельное счастье. Характерен в этом отношении звучащий в титрах каждой серии римейк известной песни ВИА «Веселые ребята»: «Тебе, я знаю, все равно, ведь ты забыла все давно».

Рыночные грузчики и янтарные археологи в дизайнерских олимпийках с советским гербом и надписью «СССР», девушка с кошной закрученных волос и цветными прядями, как с разворота журнала «Птюч», — все это не столько попадание пальцем в небо, сколько договор со зрителем, погруженным в добровольную амнезию. Недавнее прошлое слиплось в кучу, где и не разберешь, где застой, где перестройка, где девяностые. Это и неважно, ибо «призрачно все в этом мире бушующем»¹⁹, жить надо сейчас, пользоваться тем, до чего можешь дотянуться, а прошлое просто прошло. Эта презумпция создателей в адрес таргетируемого зрителя распространяется и на героев, с которыми такому зрителю будет нетрудно идентифицироваться. Город в фильме населен людьми, за редким исключением лишенными проблесков интереса к месту, в котором они находятся. Хотя со времен первых переселенцев по сюжету минуло почти полвека, жители трофейного города просто используют готовые ресурсы, ничего не инвестируя. И если так называемая континентальная Россия устроилась на нефтегазовой трубе, то изящный маленький эксклав осваивает залежи янтаря. Зачастую уже добытого и аккуратно сложенного нацистами в штольнях.

Здесь, как и в других сериалах, город активно панорамируется, и это не только Калининград. Сцены, снятые в Москве, Гданьске и Петербурге, также

19 Отчасти буддистский рефрен песни Александра Зацепина на стихи Леонида Дербенева, которую Олег Анофриев записал для кинофильма «Земля Санникова» (1973, Альберт Мкртчян, Леонид Попов).

открываются их панорамами. И если Гданьск — туристическая открытка со шпилями восстановленного центра, работающая на бренд «ухаженой Европы», то Москва состоит из топов символомической власти (главное здание МГУ, другие высотки, Кремль). Когда сюжет в какой-то момент переносится в петербургский грузовой порт, панорамы снова работают как открытки — Казанский собор с колоннадой, перспектива Невского проспекта от площади Восстания к Адмиралтейству. Они не имеют отношения к действию, главное — задать предсказуемый ассоциативный ряд. В этом ряду появляется и петербургская цитата Покровского собора на Рву, так называемый Спас на Крови. Его немного стеснялись даже в советских путеводителях на иностранных языках, предпочитая показывать ампир и модерн, однако в постсоветские годы слава самого кичевого храма Петербурга только упрочивалась, и его появление в сериале вполне предсказуемо.

Город в «Желтом глазу тигра», будь то Калининград или другое скопление построек, — вневременной набор объектов «пристального взгляда туриста»²⁰, узнаваемая эмблема, адресованная клиентам авиакомпании «Победа». Одновременно это такое же страшное место, как в «Жене керосинщика», и конвенциональная гламурная картинка, к которой сводится город, только подчеркивает эту двуслойность — все ощутимее затхлый хтонический запах, доносящийся из-под тонкого и внешне благополучного слоя, нанесенного ветром новой империи. «Уезжай отсюда и мать увози, если жить хочешь», — говорит главному герою, офицеру ФСБ под прикрытием, сестра его бывшей возлюбленной. Говорит, разумеется, «из лучших побуждений». В десятой серии, когда ФСБ начинает наконец одолевать глупых алчных бизнесменов, поднявшихся на убийствах в «лихие девяностые», случается удивительный эпизод с освобождением заложников мафии. Те, кого в последнее десятилетие все увереннее и практически без кавычек называют «космонавтами», врываются в импровизированное узилище, но его постояльцы не пугаются, а, напротив, вытирают слезы счастья: «Свои, свои! В Москву поедем!»

Этот отчетливый оммаж советской эпохе, которая так и осталась незавершенной, актуализирует старательно культивируемый ею «москвоцентризм». Освобождение и значит с необходимостью отъезд в Москву — не оставаться же здесь, на *чужой* земле, где воротилы теневого бизнеса собираются на переговоры под звуки органа в бывшей немецкой кирхе, превращенной в областную филармонию. Все лучшее, родное, исконное — на восток от этих временных владений, которые в советском кино не имели даже права на имя, только статус площадки для изображения разгрома немецко-фашистских войск или европейской чужбины.

Поверхностное и бесцеремонное обращение с фактурой Земландского полуострова в (пост)советском кино не должно заслонять главного — тенденции к ее дифференциации и персонализации. Она служит не только условной «Германией» или узнаваемым, красноречиво презентуемым, но все еще

20 Tourist gaze — понятие, введенное и обоснованное британской школой социологии мобильности для обозначения массовой практики визуального потребления, программируемой туристической индустрией (информационное и инфраструктурное обеспечение объектов, организация специальных «фоточек», торговля видами и локальными нарративами на различных носителях и т.д.), подробнее см.: [Urry, Larsen 2011]).

анонимным местом («Жена керосинщика»), а вместилищем самостоятельной истории. В наши дни Калининградский регион вызывает растущий интерес не как многогранная декорация, но как носитель уникальных черт, резко выделяющих его на фоне «континентальной» (основной) России. Характерный список преимуществ приводит генеральный продюсер компании «Запад-Фильм» Ахмед Бугов: «Здесь необычная архитектура, даже в Питере мы не найдем такой. Конечно, еще море, и то, что зимы нет. Сюда можно добавить порты, дюны. Так что у нас кроме гор практически все есть» (цит. по: [Сергиенко и др. 2020]). Несмотря на легкий эксплуататорский налет, органично присущий коммерческой киноиндустрии, этот подход отмечает важный этап в формировании региональной идентичности. До недавнего времени она создавалась исключительно изнутри в противопоставлении чуждому взгляду извне, была своеобразным партизанским сокровищем, которое следует беречь и стеречь, как вход в янтарную штольню. Сейчас усилиями кинематографистов она превратилась в набор устойчивых туристических клише, которые могут привлекать одних, возмущать других и провоцировать конкуренцию образов региона, поставляемых различными агентами культурных индустрий.

Библиография / References

- [Блинова 2016] — *Блинова М.* Александр Адерихин, калининградский журналист: «Писательство — это проклятие...» // Новый караван. 30.09.2016 (<https://caravan.su/novosti/kaliningrad/aleksandr-aderikhin-kaliningradskiy-zhurnalist-pisatelstvo-eto-proklyatie/> (дата обращения: 08.04.2021)).
- (*Blinova M.* Aleksandr Aderikhin, kaliningradskiy zhurnalist: "Pisatel'stvo — eto proklyatie..." // Novyy karavan. 30.09.2016 (<https://caravan.su/novosti/kaliningrad/aleksandr-aderikhin-kaliningradskiy-zhurnalist-pisatelstvo-eto-proklyatie/> (accessed: 08.04.2021)).)
- [Васютин, Попадин 2013] — *Васютин О.И., Попадин А.И.* Городской палимпсест. Градостроительная практика в Калининградской области (1945—1990) // Слово.ру: Балтийский акцент. 2013. № 1. С. 97—123.
- (*Vasyutin O.I., Popadin A.I.* Gorodskoy palimpsest. Gradostroitel'naya praktika v Kaliningradskoy oblasti (1945—1990) // Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent. 2013. № 1. P. 97—123.)
- [Губин, Строккин 1991] — *Губин А.Б., Строккин В.Н.* Очерки истории Кенигсберга. Калининград: Калининградское книжное издательство, 1991.
- (*Gubin A.B., Strokkin V.N.* Ocherki istorii Kenigsberga. Kaliningrad, 1991.)
- [Ефремов 2007] — *Ефремов Л.А.* Курорты Земландского побережья глазами советских переселенцев // Калининградские архивы. 2007. Вып. 7. С. 160—164.
- (*Efremov L.A.* Kurorty Zemlandskogo poberezh'ya glazami sovetstikh pereselentsev // Kaliningradskie arkhivy. 2007. Iss. 7. P. 160—164.)
- [Кокорин 2019] — *Кокорин А.В.* Социально-экономические процессы региональной киноиндустрии // Вестник Московского университета. Сер. 21. Управление (государство и общество). 2019. № 3. С. 58—76.
- (*Kokorin A.V.* Sotsial'no-ekonomicheskie protsessy regional'noy kinoindustrii // Vestnik Moskovskogo Universiteta. Ser. 21. Upravlenie (gosudarstvo i obshchestvo). 2019. № 3. P. 58—76.)
- [Костяшов 2018] — *Костяшов Ю.В.* Восточная Пруссия глазами советских переселенцев. Первые годы Калининградской области в воспоминаниях и документах / Ред. Ю.В. Костяшов. Калининград: Калининградская книга, 2018.
- (*Vostochnaya Prussiya glazami sovetstikh pereselentsev. Pervye gody Kaliningradskoy oblasti v vospominaniyakh i dokumentakh* / Ed. by Ju.V. Kostjashov. Kaliningrad, 2018.)
- [Ланина, Макаров 2018] — *Ланина Л.А., Макаров А.А.* Взаимодействие киноинду-

- стрии и регионов как вектор регионального развития // Сибирский научный сборник. Сер. Экономические науки. Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества, 2018. С. 73—83.
- (*lanina L.A., Makarov A.A. Vzaimodeystvie kino-industrii i regionov kak vektor regional'nogo razvitiya // Sibirskiy nauchnyy sbornik. Ser. Ekonomicheskie nauki. Novosibirsk, 2018. P. 73—83.*)
- [Лимонов 2005] — Лимонов Э. Подросток Савенко // Лимонов Э. Русское. М.: Ad Marginem, 2005. С. 129—322.
- (*Limonov E. Podrostok Savenko // Limonov E. Russkoe. Moscow: Ad Marginem, 2005. P. 129—322.*)
- [Митина 2010] — Митина Е.С. Восстановительный период в истории строительства в Калининградской области // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Общие и гуманитарные науки. 2010. Вып. 12. С. 71—77.
- (*Mitina E.S. Vosstanovitel'nyy period v istorii stroitel'stva v Kaliningradskoy oblasti // Vestnik Baltiyskogo Federal'nogo Universiteta im. I. Kanta. Ser. Obshchestvennye i humanitarnye nauki. 2010. Iss. 12. P. 71—77.*)
- [Митина 2011] — Митина Е.С. Послевоенное градостроительство в Калининградской области по воспоминаниям архитектора Л.В. Черкасовой // Калининградские архивы. 2011. Вып. 9. С. 181—192.
- (*Mitina E.S. Poslevoennoe gradostroitel'stvo v Kaliningradskoy oblasti po vospominaniyam arkhitekтора L.V. Cherkasovoy // Kaliningradskie arhivy. 2011. Iss. 9. P. 181—192.*)
- [Оже 2017] — Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / Пер. с фр. А.Ю. Коннова; ред. Т. Тимакова, О. Паченков. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (*Auge M. Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Moscow, 2017. — In Russ.*)
- [Опарина 2019] — Опарина Е.О. Взаимодействие «своей» и «чужой» культур в интерпретации художественного текста: Опыт изображения негативного контакта (на примере фильма А. Кайдановского «Жена керосинщика») // Межкультурная коммуникация в эпоху глобализации: Свое, чужое, универсальное: Сб. ст. / Отв. ред. Е.О. Опарина. М.: ИНИОН РАН, 2019. С. 158—172.
- (*Oparina E.O. Vzaimodeystvie "svoey" i "chuzhoj" kul'tur v interpretatsii khudozhestvennogo teksta: Opyt izobrazheniya negativnogo kontakta (na primere fil'ma A. Kaydanovskogo "Zhena kerosinshhika") // Mezhhkul'turnaya kommunikatsiya v epohu globalizatsii: Svoe, chuzhoe, universal'noe: Coll. of art. / Ed. by E.O. Oparina. Moscow, 2019. P. 158—172.*)
- [Орехов 2013] — Орехов А. Воспоминания об Александре Кайдановском / Публ. и коммент. А. Жабинского; вступ. ст. В. Дайча // Южно-российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 108—113.
- (*Orehov A. Vospominaniya ob Aleksandre Kaydanovskom / Ed. by A. Zhabinsky, V. Dajch // Yuzhno-rossiykiy muzykal'nyy al'manakh. 2013. № 1. P. 108—113.*)
- [Орехов А. Vospominaniya ob Aleksandre Kaydanovskom / Ed. by A. Zhabinsky, V. Dajch // Yuzhno-rossiykiy muzykal'nyy al'manakh. 2013. № 1. P. 108—113.]
- [Прилучный 2019] — Прилучный П. «Настоящий я, когда рядом с детьми». Интервью Ивану Кудрявцеву // FilmPro. 31.05.2019 (<https://www.filmpro.ru/materials/69323> (дата обращения: 08.04.2021)).
- (*Priluchnyy P. "Nastoyashchiy ya, kogda ryadom s det'mi". Interv'y u Ivanu Kudryavcevu // FilmPro. 31.05.2019 (<https://www.filmpro.ru/materials/69323> (accessed: 08.04.2021)).*)
- [Павлючик 1985] — Павлючик Л.В. От исповеди к эпосу: судьба и фильмы Виктора Турова. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1985.
- (*Pavluchik L.V. Ot ispovedi k eposu: sud'ba i fil'my Viktora Turova. Moscow, 1985.*)
- [Попадин 2016] — Попадин А. Иммануил Кант в Калининграде. Калининград: Пикторика, 2016.
- (*Popadin A. Immanuel Kant v Kaliningrade. Kaliningrad, 2016.*)
- [Попадин 2020] — Попадин А. Местное время: полдень. Практико-мифологическое пособие по использованию Калининграда для его жителей и гостей. Калининград: Пикторика, 2020.
- (*Popadin A. Mestnoe vremya: polden'. Praktiko-mifologicheskoe posobie po ispol'zovaniyu Kaliningrada dlya ego zhiteley i gostey. Kaliningrad, 2020.*)
- [Прохоров 2007] — Прохоров А. Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект; ДНК, 2007.
- (*Prohorov A. Unasledovanny diskurs. Paradigmy stalinskoy kul'tury v literature i kinematografe "ottepeli". Saint Petersburg, 2007.*)
- [Сергиенко и др. 2020] — Сергиенко К., Шустов К., Априянц К. Фабрика грез: Как Калининград превращают в киностолицу // Твой Бро. 2020. Август (https://www.tvoybro.com/exclusive/56499597971000000_kak-kalininghrad-prievrashchayut-v-kinostolitsu (дата обращения: 08.04.2021)).
- (*Sergienko K., Shustov K., Apriyanc K. Fabrika grez: Kak Kaliningrad prevrashchayut v kinostolitsu //*

- Tvoy Bro. 2020. Avgust (https://www.tvoybro.com/exclusive/56499597971000000_kak-kalininghrad-prievrashchait-v-kinostolitsu (accessed: 08.04.2021)).
- [Туровская 2004] — *Туровская М.И.* Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени // История страны/ История кино / Ред. С.С. Секиринский. М.: Знак, 2004. С. 202—217.
- (*Turovskaja M.I.* Fil'my "kholodnoy voynu" kak dokumenty emotsiy vremeni // Istoriya strany/ Istoriya kino / Ed. by S.S. Sekirinskij. Moscow, 2004. P. 202—217.)
- [Чечот 2016] — *Чечот И.Д.* Гению места Калининграда и Кенигсберга // Чечот И.Д. От Бекмана до Брекера. Статьи и фрагменты. СПб.: Сеанс, 2016. С. 554—566.
- (*Chechot I.D.* Geniyu mesta Kaliningrada i Kenigsberga // Chechot I.D. Ot Bekmana do Brekera. Stat'i i fragmenty. Saint Petersburg, 2016. P. 554—566.)
- [Ямпольский 2008] — *Ямпольский М.Б.* Муратова. Опыт киноантропологии. СПб.: Сеанс, 2008.
- (*Yampolsky M.B.* Muratova. Opyt kinoantropologii. Saint Petersburg, 2008.)
- [Ярцев, Вертяшкина 2020] — *Ярцев А.А. Вертяшкина А.В.* Калининградский регион как открытая кинематографическая площадка для фильмов о Великой Отечественной войне // В боях за Восточную Пруссию. 75 лет Великой Победе. Калининград: БФУ им. И. Канта, 2020. С. 214—227.
- (*Jarcev A.A. Vertjashkina A.V.* Kaliningradskiy region kak otkrytaya kinematograficheskaya ploshchadka dlya fil'mov o Velikoy Otechestvennoy vojne // V boyakh za Vostochnuyu Prussiyu. 75 let Velikoy Pobede. Kaliningrad, 2020. P. 214—227.)
- [Karakhan 1992] — *Karakhan L.* Jobless prophets: Glasnost and the auteurs // Russian critics on the cinema of Glasnost / Ed. by M. Brashinsky, A. Horton. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1992. P. 30—34.
- [Kozma 2011] — *Kozma A.* Ilsa and Elsa. Nazisploitation, mainstream films and cinematic transference // Nazisploitation! The Nazi image in low brow cinema and culture / Ed. by D. Magilow, L. Vander, T. Katherine, E. Bridges. New York; London: The continuum publishing group, 2011. P. 55—71.
- [Monastireva-Ansdell 2017] — *Monastireva-Ansdell E.* Renegotiating the 'communal apartment': migration and identity in Soviet and contemporary Eurasian cinema // Studies of Russian and Soviet Cinema. 2017. Vol. 11 (3). P. 228—249.
- [Uricchio 2011] — *Uricchio W.* A 'proper point of view': The panorama and some its early media iterations // Early Popular Visual Culture. 2011. № 9 (3). 225—238.
- [Urry, Larsen 2011] — *Urry J., Larsen J.* The Tourist Gaze. 3.0. London: Sage Publications, 2011.