

*Алексей Черняков
(Калининград)*

**ИЗ ГОРОДА В МИФ
(«КЁНИГСБЕРГ» ЮРИЯ БУЙДЫ)**



Предлагается анализ романа Ю. Буйды «Кёнигсберге» как фрагмента «кёнигсбергского текста» русской литературы. Устанавливается, что мифологический образ Кёнигсберга-Калининграда создается в произведении благодаря подвижной границе между документальным и вымышленным, историей и нарративом, а сам текст в своей дискурсивной фактуре имитирует превращение реальности в миф.

Ключевые слова: Ю. Буйда, «кёнигсбергский текст», нарратив, мифопоэтика.

«... Я не знал иного способа постижения этого мира, кроме сочинения этого мира. Однажды я узнал, что родной мой городок когда-то назывался не Знаменском, а Веллау. Жили здесь немцы. Была здесь Восточная Пруссия. От нее остались осколки — эхо готики, дверная ручка причудливой формы, обрывок надписи на фасаде. В отличие от осьминога, бездумно занявшего чужую раковину, мне нужно было хоть что-нибудь знать о жизни, которая предшествовала моей и создала для моей жизни форму. <...> Десяти-двадцати-тридцатилетний слой русской жизни зыбился на семисотлетнем основании, о котором я ничего не знал. И ребенок начинал сочинять, собирая осколки той жизни, которые силой его воображе-



ния складывались в некую картину... Это было творение мифа. <...> Я жил в вечности, которую видел в зеркале. Это была жизнь, которая одновременно была сновидением. Сновидения созданы из того же вещества, что и слова» [2]. Этот пассаж Юрия Буйды из предисловия к книге «Прусская невеста» часто рассматривается как ключевой для авторского восприятия семантики города с двойной историей – Кёнигсберга-Калининграда. (Ре)конструкция «мифа о городе», несомненно, играет определяющую роль в художественном мире писателя, и в этом смысле Буйда может быть назван, пожалуй, центральной и наиболее значимой фигурой среди современных творцов «кёнигсбергского текста».

Мысль о существовании в культуре «кёнигсбергского текста» по аналогии с «петербургским текстом» впервые была высказана Томасом Венцлова на материале так называемых «кёнигсбергских стихотворений» Иосифа Бродского периода 1964–1968 годов. Как показывает Венцлова, кёнигсбергское «присутствие» в пространстве русской литературы достаточно спорадично и скорее пунктирно, его основные топосы создаются Н. Карамзиным и А. Болотовым – это, во-первых, «память о Канте – самом знаменитом гражданине города», а во-вторых, «топос инициации: именно здесь русский путешественник сталкивается с Европой, иным, западным образом жизни... В момент этого столкновения... он обретает возможность лучше познать себя и мир, размышлять о нравственности и о самом бытии» [3, с. 51]. Послевоенная история города создает свою особую семантику, которая, будучи социально-политически мотивирована, последовательно формировала «культурную амнезию» нового российского пространства: «...прежний город не только не был восстановлен, но и самая память о нем – во всяком случае, до 80-х годов – планомерно выкорчевывалась» [3, с. 52]. Весьма характерно, что последующая разработка проблематики «кёнигсбергского текста» на материале автохтонной литературной и философской традиции (С. Дах, К. Донелайтис, И. Кант, И. Бобровский) показывает, что одной из базовых ее констант выступает идея «хроносотериологии» – «спасения "бытийного времени"» в целях «преодоления танатологии "кёнигсбергского хронотопа"» [5, с. 95]. В романе Юрия Буйды «Кёнигсберг» средством и возможностью подобного «спасения времени» и одновременно постижения себя в нем выступает двойственность Кёнигсберга-Калининграда – города, который живет между историей и нарративом о ней, фактуальным и фикциональным, подлинной и вымышленной топографией.



Пожалуй, важнейшая для поэтики «Кёнигсберга» ловушка, которую Буйда готовит своему читателю, состоит в том, что в романе постоянно движется граница между документальным и вымышленным. Надо сказать, что во многом это определяется состоянием читательской презумпции, «бэкграунда», включающего те или иные знания о Кёнигсберге-Калининграде, его истории, карте города и т. д. При отсутствии подобного фонового знания в отдельных фрагментах романа, за которыми стоит реальная топография города, вполне возможно ошибочно усмотреть языковую игру:

Я вышел из здания *университета* на улице *Университетской* и прислонился к одной из тех бетонных штук, которые не позволяли задохнуться в его подземелье генералу фон Ляшу, последнему коменданту Кёнигсберга. Где-то здесь и подписал он капитуляцию [1]².

Между тем перед нами вовсе не каламбур, а точное упоминание единственного корпуса Калининградского (ныне Балтийского федерального) университета, унаследованного от той самой кёнигсбергской Альбертины, где преподавал Иммануил Кант, корпуса, который действительно расположен на улице Университетской рядом с бывшим бункером Отто фон Ляша, и «те бетонные штуки, которые не позволяли задохнуться...» — это элементы вентиляции комендантского бункера, которые, заметим, в своем иносказательном описании создают почти оксюморонный образ бетона, обеспечивающего дыхание. Семиотическая парадоксальность «Кёнигсберга» состоит в том, что для читателя, не знакомого с «фактуальным» Калининградом, весь роман, скорее всего, окажется однородным фикциональным означающим, причем как вымышленные будут восприниматься и многочисленные документальные аллюзии автора; «свой» же читатель, которому известны упоминаемые Буйдой топонимы или исторические факты, встанет перед иной рецептивной задачей — увидеть постоянно колеблющийся зазор между эстетическими и внеэстетическими означаемыми, благодаря которому из описываемого Калининграда прорастает миф о Городе.

Достаточно обладать минимальными знаниями о биографии писателя Юрия Буйды, чтобы начать читать «Кёнигсберг» как автобиографический роман. К тому понуждает и повествование от первого

² Текст романа цитируется по электронной версии первой публикации (Новый мир. 2003. № 7). Во всех цитатах курсив наш. — А. Ч.



лица, и упоминание нарратором своей учебы в Калининградском университете: «Красавицей была и их (Веры и Макса Урусовых. — А. Ч.) дочь Катя. К тому времени, когда я впервые увидел Макса, ей исполнилось девятнадцать. Она училась на втором курсе русского отделения, а я — на четвертом английского». И далее: «Я... изо всех сил готовился к защите дипломной работы по "Эссе о драматической поэзии" Драйдена, и безгрудая Нина Александровна Пелевина написала своему приятелю в Питер с просьбой о помощи "подающему надежды студенту, а возможно, и коллеге"» [1]. Героя-повествователя зовут Борис Григорьев-Сартори («Без "эс" на конце. В точности как у Фолкнера. Ударение на предпоследнем слоге»); однако зазор между биографическим автором и его текстуальным альтер эго устанавливает не столько разница в именах, сколько то, что филолог Юрий Буйда заканчивал именно *русское*, а не *английское* отделение историко-филологического факультета Калининградского университета. Принимая во внимание этот факт, читатель наблюдает, как филологическая профессия автора / героя раздваивается в наррации, подобно двойной «русско-нерусской» фамилии Григорьев-Сартори: «русское отделение» входит в микроконтекст первым, однако оно «отдается» Кате Урусовой (которая в финале рождает герою «отличную крикливую девчонку *Марусю*»), тогда как рассказчику остается отделение «английское» — таким образом, мы видим, как фигура центрального персонажа вбирает в себя коды русской и иностранной культуры, и в выражении этой двойственности на равных участвуют как ономастикон романа, так и отдельные фрагменты его нарративной организации.

Рассмотрим еще один пример подобного «малозаметного несовпадения» фактуального и фикционального. Вводя в текст историю Макса Урусова, Буйда пишет: «Их большой морозильный траулер затонул у шведских берегов во время шторма, и многим были памятливы грандиозные похороны, ползущие один за другим катафалки и тупо-напряженные лица милиционеров, которые по приказу начальства делали вид, что ничего экстраординарного не происходит: хоронят сразу девяносто моряков во главе с капитаном, погибших из-за дурости наших властей, запретивших терпящим бедствие принимать помощь от капиталистов» [1]; далее уточняется, что «во время шторма в Датских Проливах, закончившегося трагедией для девяноста членов экипажа и оверкилем — для траулера, двадцатидевятилетний красавец штурман Макс Урусов получил страшный удар сзади и сбоку по голове концом оборвавшегося троса» [1]; и упоминается «мемориал на



городском кладбище» — «девяносто стел с портретами и именами», где «родственники погибших каждый год — и вот уже который год — разбивают молотком портреты капитана и старпома» [1]. Затонувший в «Датских Проливах» «морозильный траулер» — это, конечно же, «Тукан», потерпевший крушение 28 февраля 1967 года в проливе Скагеррак; история этой трагедии есть одна из ключевых составляющих «Кёнигсбергско-калининградского текста» в его послевоенной версии. Однако нельзя не обратить внимание на то, что на «Тукане» погибло не 90, а 57 человек (всего экипаж траулера составлял 79 человек), и только 47 тел были впоследствии извлечены из воды (см., напр.: [6]). Случайна ли такая «фактическая небрежность», можем ли мы предположить, что, упоминая в романе такие детали кораблекрушения, как «шведские берега» и «Датские Проливы» или запрет принимать помощь «от капиталистов» как причину гибели экипажа, Буйда не знаком с реальным количеством жертв крушения «Тукана», да еще и повторяет эту ошибку трижды? Конечно же, нет: «девяносто моряков во главе с капитаном, погибшие из-за дурости наших властей» становятся в нарративной фактуре романа индексальным знаком перехода истории в миф: гибель «Тукана» — это не просто элемент памяти о прошлом, это уже одна из городских легенд, которой гиперболизация ничуть не вредит, а лишь идет на пользу, маркируя осознание масштаба катастрофы в культурном сознании калининградцев. Это несовпадение так же важно, как и, например, замена отчества калининградского филолога Нины Федоровны Пелевиной, которая становится в романе «безгрудой Ниной Александровной Пелевиной»: знак реально существовавшего человека остается, однако сам человек уже не принадлежит истории — он есть часть фикционального мира, который всеми силами имитирует мир фактуальный, но в то же время постоянно напоминает читателю о своей особой феноменологии.

Теми же чертами обладает и заглавный герой романа — Кёнигсберг-Калининград, «образ утонувшего в вечности города королей», «сон наяву, но во сне» [1], который одновременно выступает в тексте и как локус развертывания событий, и как объект мифоисторических рефлексий повествователя Бориса Григорьева-Сартори. Если еще раз вернуться к мысли о том, что для адекватного восприятия «Кёнигсберга» от читателя требуется наличие определенных фоновых знаний о городе, то нельзя не заметить, как намеренно и нарочито Буйда детализирует топографические описания, вводя в них множество привязок



к карте Калининграда и «герметизируя» текст, специализируя его для «своего» читателя. Не составляет особого труда установить контуры того пространства, в котором разворачиваются судьбы персонажей романа: это район, примерно очерченный Каштановой Аллеей («Макс, быстро шаркая начищенными старыми башмаками и то и дело проверяя, правильно ли сидит фуражка, присоединялся к мужчинам, пившим пиво у известного всей округе киоска на углу улицы Каштановая Аллея» [1]), улицей и переулком Чернышевского, где расположен университет и его общежитие («Макс... с кружкой бродил между столиками, пока не находил пристанища либо в компании бичей... либо в обществе студентов из ближайших общежитий»; Андрей Сорока, тоже бич, но при деле: он работал кочегаром в студобщежитии» [1]), от улицы Карла Маркса или Офицерской до порта («Вечерами, если Макс чувствовал себя сносно, они гуляли под руку по бульжным улочкам, вдоль которых тянулись невыразительные трех-, четырехэтажные дома старой казарменной архитектуры, выкрашенные в желтый цвет, или в районе неподалеку, где теснились одинаковые уютные особняки — осколки города королей. Иногда они забирались аж к самому порту» [1]). Почти строго соблюден хронотоп перемещения по городу, соответствующий хронометражу расстояний между объектами: «До районного суда — двухэтажного невзрачного здания — я добрался пешком: оно располагалось *в пятнадцати минутах ходьбы* от нашего общежития», «Таксист *за десять минут довез нас до площади у Южного вокзала*»; в точности там, где это описано, находятся в реальности ресторан «Солнечный камень», который посещают герои («Через двое суток мы очнулись на берегу Верхнего озера, где отоспались, искупались, снова отоспались, привели себя в порядок и бодро зашагали к ресторану, встроенному в крепостной вал, окружавший озеро и составлявший единое целое с фортом Генерал-дер-Дона» [1]), пивбар под гостиницей «Калининград» («Я спустился в пивбар под гостиницей "Калининград", спросил две кружки светлого» [1]), бывшая кёнигсбергская биржа, ставшая Домом культуры моряков («Садился на лавочку и подолгу курил, глядя на Кафедральный собор и стоявшую на другом берегу ганзейскую Биржу, что встречала гостей Дома культуры моряков широким лестничным маршем и двумя львами, державшими в лапах рыцарские щиты, с которых по приказу властей были аккуратно сбиты гербы Ганзы и Кёнигсберга» [1]) и т.д. И как неявный элемент остранения на фоне подобной документалистской детализации — следующий пассаж:



На улицах еще не улеглась предпраздничная беготня, но снег и тьма, свет множества фонарей и окон, звезд и автомобильных фар сделали свое дело: привычный кошмар нового города стремительно угасал, уступая место древнему, устоявшемуся, иллюзорному, но оттого еще более привлекательному и неожиданному и незнакомому чувству, которое забирало душу при виде этих островерхих черепичных крыш, узких улочек, мощенных плоским булыжником, фахверковых домов, — *мы вышли в широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей, и сквозь снежную мглу, колыхавшуюся тяжело и торжественно, как на похоронах, навстречу нам всплыл из поймы Преголи Кафедральный собор, убожество которого — руина и руина — тонуло в наступающей ночи, скрадывалось оптикой, размытой русским снегопадом. Мимо нас пронесся, глухо погромыхая на стыках рельсов, узкий ярко освещенный трамвайчик, нырнувший к основанию моста и тотчас взбежавший на горб эстакады [1].*

«Широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей», сквозь который героям открывается вид на Кафедральный собор, несмотря на всю его кажущуюся фактуальность, на самом деле представляет собой собирательный образ, вобравший в себя Дом профсоюзов (построенный в 1982 году на улице Сергеева, где нет никаких гостиниц и откуда невозможно увидеть Остров и Кафедральный собор), Дом Советов (собственно, возведенный в непосредственной близости от бывшего Королевского замка Кёнигсберга и открывающий перспективу взгляда на Остров) и, очевидно, гостиницу «Калининград» — с тем, правда, нюансом, что позднее в романе она упоминается как уже построенная: в «пивбаре под гостиницей "Калининград"» рассказчик заказывает «две кружки светлого». Широкий створ — это перспектива взгляда между Домом Советов и гостиницей «Калининград», именно здесь «ярко освещенный трамвайчик» мог взбегать «на горб эстакады». Но такое нарушение фактической точности (и опять, заметим, продублированное текстуально: чуть ниже рассказчик упомянет «ирреальный Кёнигсберг, открывавшийся в створе между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей»), конечно же, вполне намеренно: Буйда смешивает пространственные координаты, искажая пространство и выводя его из области фактуального материала в план мифологизирующего нарратива. Очень важно, что этот слом пространственной фокусировки маркирует собой описание «зимней ночи в Кёнигсберге», которая скрадывается «оптикой, размытой русским снегопадом», и непосредственно предшествует развернутой рефлексии рассказчика о Кёнигсберге. Тематизация этой рефлексии объеди-



няет «образ утонувшего в вечности города королей», понимание жизни как «путешествия в прошлое, в миф», ощущение «зыбкости существования между реальностью и иллюзорным прошлым», пребывания в «историческом зазоре, в этой экзистенциально напряженной метафизической неопределенности бытия» [1]. Для перехода из фактуального Калининграда в мифологический Кёнигсберг необходим семантический скачок, и эта малозаметная, но оттого получающая особую семиотическую роль подмена реальной географии воображаемой, смешение двух символов советской истории Кёнигсберга-Калининграда — Дома профсоюзов и Дома Советов, через которые просвечивает руина Королевского замка, — весьма тонко создает ту интеллектуальную карту города в сознании героя-рассказчика, которая потом получает следующую вербализацию: «Мечта. Почти реальность, потому что те же крыши, те же водопроводные краны, та же узкая европейская трамвайная колея... *Некое пространство без земли и неба, но с реальными координатами: юг, запад, вчера, позавчера, Гельмгольц, Кант, Вальтер фон дер Фогельвейде...*» [1]. Смешанная топография города с двумя историями спорадически входит в нарратив в виде двойных топонимов («...увез женщин на море, велел Коню бросить зубрежку и присоединиться к нам в *Светлогорске-Раушене*» [1]) либо использования немецких наименований («Назад ехали по затянутой туманом *Генрихсвальдской равнине*. Туман, напозавчерашний со стороны Куршского залива, сгустился...»); Генрихсвальде — совр. г. Славск Калининградской области). Так рождается особая «поэтика погружения современности в историческое и мифологическое прошлое», о которой пишет одна из исследовательниц творчества Ю. Буйды [7].

Принцип смешения фактуального и фикционального, помещающий Кёнигсберг-Калининград между географическим и мифологическим пространствами, накладывает свой отпечаток и на образ времени в романе. «Единственное будущее, которым мы владеем, — это наше прошлое» [1] — эта максима имеет для рефлексий героя-рассказчика особое значение. Одно из любопытных «темных мест» романа — эпизод, в котором рассуждения рассказчика об ирреальной феноменологии Кёнигсберга внезапно сменяются воспоминаниями об отце:

— Перед смертью мой отец попросил книгу, — вдруг сказал я. — Он лежал в своей комнате и замерз под двумя пуховыми одеялами, но никто не думал, что на следующий день он умрет. Я принес ему первую же попавшуюся под руку книгу — я забыл ее название и историю ее появле-



ния в нашей библиотеке. Он раскрыл ее на середине, и в этот миг на страницу села бабочка. Яркая, с красно-коричневыми и светло-карминными разводами на крыльшках. Я склонился над отцом, чтобы прогнать бабочку, но он вдруг резко захлопнул книгу. Она и до сих пор хранится у нас дома, перевязанная красной шерстяной ниткой, но я боюсь открывать ее, мне страшно, Гена. Увидеть раздавленную иссохшую бабочку, безобразным пятном расплывшуюся на страницах, — ей-богу, пока мне это не под силу. Но прежде чем отец захлопнул книгу, я успел выхватить взглядом первую строчку какого-то стихотворения и дату его создания. *Только пепел знает, что значит сгореть дотла. Дата же — 1986 год.* Я даже не удивился... Поэтому я так странно и замедленно вспоминаю все, что случилось в моей жизни. <...> *Задом наперед, кувырком, из ниоткуда в никуда... <...>* Я взглянул на часы. — *Пройдемся по Кёнигсбергу, празднующему кислород и время, и вовремя явимся в гости...* [1].

Несомненно, интертекстуальная подложка этого эпизода — творчество Иосифа Бродского, и вполне понятно почему: именно Бродский стал для новейшей литературы ключевой фигурой в создании «кёнигсбергского текста», о чем писал Т. Венцлова. Любопытно обратить внимание на то, что аллюзия на Бродского через упоминание первой строки его стихотворения «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» важна не столько сама по себе, сколько в связи с датой написания стихотворения — 1986 годом. Мы видим, что в словах рассказчика история о «первой попавшейся под руку книге», из которой вылетает бабочка (и в этом месте аллюзии на Бродского, конечно же, дополняются памятью о другом великом русском эмигранте — Набокове), убитая хлопком книги, предстает как некий загадочный темпоральный парадокс, своего рода реверс будущего в прошлое. Но не менее важно, что 1986 год — это, условно говоря, палиндром года 1968-го — времени написания Бродским «Открытки из города К.». Показателен комментарий, который дает этому стихотворению Т. Венцлова: «В "Открытке из города К." название города дается лишь криптонимом. Как заметил Лев Лосев в неопубликованных пока примечаниях к Бродскому, здесь присутствует литературная игра: имена "Кёнигсберг" и "Калининград" начинаются с той же буквы... Можно предложить и дополнительное толкование: Кёнигсберг, превращенный в руины, лишился примет, стал анонимным, оказался сведенным к одной-единственной букве. Смысл стихотворения можно определить краткой формулой "Это — казненный город"» [3, с. 57]. Для того чтобы отсылка именно к этому стихотворению Бродского, столь семантически родст-



венному тексту романа, не прошла мимо читателя, Буйда подкрепляет ее каламбурной фразой «Пройдемся по Кёнигсбергу, празднующему кислород и время, и вовремя явимся в гости», в которой, заметим, соединились две цитаты из Бродского — из «Открытки из города К.» («Развалины есть праздник кислорода / и времени. Новейший Архимед...») и другого «кёнигсбергского» стихотворения поэта, «Einem alten Architekten in Rom» («В коляску — если только тень / действительно способна сесть в коляску / (особенно в такой дождливый день), / и если призрак переносит тряску, / и если лошадь упряжи не рвет — / в коляску, под зонтом, без верха, / мы молча взгромоздимся и вперед / покатым по кварталам Кёнигсберга»). В такой сложной дискурсивной игре аллюзий и каламбуров создается образ времени, наиболее адекватный Кёнигсбергу-Калининграду: это прошлое, настоящее и будущее, свободно переходящие друг в друга и создающие друг друга; «Это как догнать себя на улице и похлопать по плечу, и ты — то есть я — обернешься, но не узнаешь себя» [1].

Как показывают исследования, типологическая черта поэтики Юрия Буйды состоит в том, что миф, «особый тип мировосприятия, хронологически и по существу противостоящий историческому и естественно-научному типам мышления... становится способом наименования, пограничной зоной, в которой пересекаются реальность и авторское моделирование действительности» [4, с. 44]. В романе «Кёнигсберг» смешение истории и наррации, тщательно выстроенная система зазоров и слов между фактуальным и фикциональным ведут к тому, что сам текст в своей дискурсивной фактуре имитирует превращение реальности в миф.

Список литературы

1. Буйда Ю. Кёнигсберг // Новый мир. 2003. №7. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/7/bu.html (дата обращения: 21.07.2014).
2. Буйда Ю. Прусская невеста (вместо предисловия) : [официальный сайт Юрия Буйды]. URL: <http://buida.ru/text/prusskaya-nevesta-vmesto-poslesloviya/> (дата обращения: 21.07.2014).
3. Венцлова Т. «Кёнигсбергский текст» русской литературы и кёнигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского : сб. статей. М., 2002. С. 44–64.
4. Гаврилова М. В. Имя собственное, миф, ритуал (на материале сборника рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста») // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2008. Вып. 8. С. 44–49.



5. Гильманов В.Х. Хроносотериология «кёнигсбергского текста» // Слово. ру: Балтийский акцент. 2013. №4. С. 93 – 114.

6. Жирнов Е. Во время кораблекрушения погибло 57 человек. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1873242> (дата обращения: 21.07.2014).

7. Рытова Т.А. Поэтика погружения современности в историческое и мифологическое прошлое в романе Ю. Буйды «Кёнигсберг» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2005. Вып. 7. С. 235 – 254.

Alexey Chernyakov

FROM A CITY TO THE MYTH (YU. BUIDA'S KOENIGSBERG)

This article analyses Yu. Buida's novel Königsberg as a fragment of the Königsberg text in Russian literature. It is shown that the mythological image of Königsberg/Kaliningrad is based on the moving border between the documentary and the fictional, history and narration, whereas the discursive structure of the text simulates the transformation of reality into a myth.

Key words: Yu. Buida, Königsberg text, narration, mythopoetics.

**С ЛЮБОВЬЮ
К МУДРОСТИ**



Часть собрания В. В. Ложкина представляют собой оригиналы известных фотографий Льва Платоновича, но есть там и совершенно уникальные документы. Даже среди них особенно выделяется совершенно неизвестное фото 49-летнего Карсавина. На нем он без привычных очков или пенсне, карточка была заказана им в ателье сразу в форме почтовой открытки.

Владимир Шаронов