

Фантастика и национальная идентичность: чешская литературная версия

Аннотация:

В данной публикации на примере творчества чешских писателей второй половины XX в. показано, как темы национальной памяти, национальной идентичности, специфики национального менталитета раскрывает литературная фантастика. Анализ произведений Л. Соучека, И. Крадохвила и М. Урбана позволяет сделать вывод о том, что для их авторов фантастика, гротеск, даже абсурд — это прежде всего способ выйти за рамки повседневности, посмотреть на своих современников глазами ушедших поколений, осознать важность истории своего народа для судеб планеты, найти в прошлом нравственную опору для дальнейшего существования нации.

Ключевые слова:

фантастика, гротеск, национальная идентичность, чешская проза второй половины XX в.

*Elena N. KOVTUN
(Moscow)*

Science Fiction and National Identity: Czech Literary Version

Abstract:

In the publication, it is shown how the themes of national memory, national identity, specificity of national mentality are revealed by science fiction and fantasy literature using the example of works of Czech writers of the second half of the XX century. The analysis of texts written by L. Soucek, I. Kratochvil, and M. Urban allows to make the conclusion that for these authors science fiction and fantasy, grotesque and even absurd are, above all, the way to go beyond the routine, to look at their contemporaries by the eyes of past generations, to understand the importance of the history of Czech people for the fate of the planet, to find the moral pillar for further existence of the nation.

Keywords:

science fiction, grotesque, national identity, czech prose, czech prose of the second half of the XX century.

Фантастику, и как особую область литературы, включающую произведения, содержащие элемент необычайного в форме рациональной (НФ) или волшебной (фэнтези) посылки, и особенно — как совокупность художественных текстов, характеризующихся специфическим способом отображения бытия (пересоздание реальности путем перекомбинирования присущих ей признаков и черт)¹, отличают, как правило, два устойчивых признака: интернациональная (общечеловеческая) проблематика, заданная определенным набором мотивов, и (преимущественно НФ) прогностичность, устремленность в будущее.

Действительно, сквозные мотивы, подобные контакту с инопланетным разумом, открытию новых физических законов, изобретению необычных устройств и технологий, покорению космоса и т.п., объединяют самые разные научно-фантастические традиции — англо-американскую, советскую, восточноевропейскую. В фэнтези аналогичную роль играют архетипические (архаично-мифологические) по происхождению мотивы рока и долга, служения, проступка и возмездия, духовного становления, выбора жизненного пути, участия в определяющей судьбы мироздания извечной борьбе абсолютизированных Добра и Зла.

В фантастоведческих межфакультетских курсах (МФК)*, прочитанных в МГУ имени М.В. Ломоносова в 2014–2017 гг., автор этих строк ввел для подобных повторяющихся фантастических мотивов и связанных с ними художественных образов понятие «кросс-культурного кода». Таковым межкультурным кодом в научной фантастике можно считать, например, образ робота (мыслящей машины) и мотив взаимоотношений биологического (человеческого) и искусственного (машинного, информационного) интеллекта. Внесенный в художественную литературу английскими и немецкими романтиками (Э.Т.А. Гофман «Песочный человек», 1816; М. Шелли «Франкенштейн», 1818)², данный образ и связанный с ним мотив затем был в современном ключе переосмыслен чехом К. Чапеком («R.U.R.», 1920), получил развитие в творчестве А. Азимова и иных мастеров «золотого века» американской science fiction, наконец, позднее нашел воплощение в книгах советских (И. Ефремов, А. и Б. Стругацкие),

* Циклы лекций, посещение которых рекомендовано студентам всех подразделений Московского университета.

польских (С. Лем) и многих других фантастов, в том числе новейших («Пандем» русскоязычных киевлян М. и С. Дяченко, 2003; «Ложная слепота» канадца П. Уоттса, 2006). Для фэнтези же в качестве одного из кросс-культурных кодов можно выделить, например, образ дракона и мотив общего происхождения (или долгого совместного существования) драконов и людей.

Прогностика же всегда была общепризнанной функцией наиболее глубокой по содержанию и интересной в художественном плане разновидности НФ — социально-философской фантастики. Размышления о будущем, близком или дальнем, можно встретить практически у всех «классиков жанра» — от Г. Уэллса и О. Степлдона до корифеев антиутопии Д. Оруэлла и О. Хаксли. Не менее яркие картины грядущего принадлежат перу восточноевропейских фантастов — чехов Я. Вайсса и О. Неффа, венгра Л. Мештерхази, создателя любимого советскими детьми цикла о «девочке из будущего» К. Булычева. Популярна эта тема и у нынешних российских авторов (А. Старобинец «Живущий», 2011; Д. Глуховский «Будущее», 2013 и многие иные тексты).

В рамках МФК «Современная фантастика: имена, темы, культурные коды» (2017) нами был проведен письменный опрос слушателей с предложением придумать продолжение фразы: «Фантастика — это литература, в которой...». Спектр ассоциаций респондентов не был никак ограничен. Они могли зафиксировать, например, элементы поэтики фантастического текста (наличие специфической посылки и образности), описать различия основных типов фантастического повествования (НФ и фэнтези), сосредоточиться на психологических особенностях восприятия фантастики, ее художественных задачах и т.д.

Однако большинство опрошенных ограничилось характеристической тематикой фантастических произведений — поставив при этом на первое место именно социальную прогностику. Вот лишь некоторые примеры формулировок*: «Автор приоткрывает окно в будущее, прогнозируя возможные изменения в жизни общества на основе текущих процессов, происходящих в мире»; «автор делает предположение о будущем или строит модель альтернативной реальности, пытаюсь донести свою идею с помощью вымышленных образов»; «писатели пытаются размышлять о том, что может произойти с человечеством и

* По условиям проведения опроса респонденты имели право давать анонимные ответы, поэтому мы не указываем авторов приведенных высказываний.

отдельно взятым человеком в недалеком и далеком будущем»; «писатели пытаются предугадать будущее: к чему может привести развитие технологий»; «изображено возможное будущее, достижения науки, освоение космоса, контакты с другими цивилизациями, достижения культуры, путешествия в прошлое и будущее»; «изображены события в гипотетическом мире, обычно связанные с космосом, космическими полетами, далеко продвинувшимися технологиями, т.е. обычно с будущим». Таким образом, слушатели МФК в своих ответах отразили наиболее распространенное в массовом читательском сознании представление о фантастике: это — литература о грядущих днях единого (не разделенного более на отдельные нации и народы) человечества.

Однако нет правил без исключений. И фантастика, гибкость и многоликость которой обусловлены самой ее природой — нацеленностью на необычайное, вымышленное, интеллектуальный эксперимент, — не менее успешно решает и совсем иные художественные задачи. В частности, обращаясь не к будущему, а к прошлому, причем прошлому определенного национального коллектива.

При этом речь идет далеко не только об условном европейском средневековье, куда любят помещать своих персонажей создатели так называемой «эпической фэнтези» (фантастического квеста в традициях Д. Толкина, М. Муркока или Р. Желязны). И даже не о прошлом «альтернативно-исторической» фантастики* — или модной ныне «фантастики попаданцев»**. В данной публикации на примере творчества чешских писателей мы покажем, как раскрываются «серьезными» фантастами — а то и использующими элемент необычайного представителями литературного «мэйнстрима» — темы национальной памяти, национальной идентичности, специфики национального менталитета.

Чешской фантастике подобный подход привычен. Еще в XIX столетии один из первых чешских сатириков и публицистов К. Гавличек-Боровский посвятил свою фантастическую поэму «Крещение св. Владимира» событиям из истории Киевской Руси. А один из крупнейших реалистов второй половины того же века, С. Чех, отправил своего

* Разновидность фантастики, посвященная изображению гипотетических событий, могущих произойти, если бы человеческая история в один из ее переломных моментов пошла по иному пути.

** Фантастические произведения, описывающие внезапный перенос героя в прошлое (реже в иной мир, не связанный с нашим).

персонажа, пражского обывателя пана Броучека, в гуситскую эпоху с целью сопоставления образа мыслей своих современников и их далеких предков.

Но мы ограничимся примерами из литературы XX в. и приведем краткие характеристики трех фантастических произведений, целью которых является: воспитание уважения к прошлому своего народа; осмысление истории родной страны на фоне истории Европы и мира; поиск в прошлом нравственной опоры для современного существования нации.

Первая из целей может быть проиллюстрирована обращением к творчеству одного из наиболее заметных представителей чешской НФ второй половины прошлого века — Людвика Соучека (1926–1978). Врач по профессии, политический функционер и автор научно-популярной литературы для детей по обстоятельствам биографии, Соучек по зову души всегда оставался писателем-фантастом и неутомимым исследователем загадок и тайн Земли и космического пространства.

В своей наиболее известной фантастической трилогии, открывающейся романом «Путь слепых птиц» (1964), он соединил беллетристику с литературой факта, работая в рамках жюль-верновской приключенческо-фантастической традиции (поиск следов посещения нашей планеты пришельцами из космоса). В почти документальной дилогии «В ожидании тени» (1974) и «В ожидании связи» (1978) с увлечением описал уникальные события прошлого — от гибели мамонтов до строительства пирамид.

В числе прочего Соучек работал и с малыми жанрами фантастической прозы. В 1973 г. из печати вышел его сборник «В интересах Галактики», название которому дал одноименный рассказ. В этом рассказе, который и станет предметом нашего рассмотрения, воспроизводятся значимые для чешской истории события — канун, течение и первые итоги известного Белогорского сражения 1620 г.

Напомним, что оно стало одним из ключевых эпизодов первого (т.н. чешского, или чешско-пфальцкого) этапа европейской Тридцатилетней войны (1618–1648), отличительной чертой которой было религиозное противостояние католиков и протестантов. Общепринятая историческая версия изложенных в рассказе событий следующая³.

Год спустя после так называемого Сословного восстания в Праге (1618) чешский Генеральный сейм, представляющий интересы некаатолических сословий, объявил о низложении правящего представите-

ля дома Габсбургов Фердинанда Штирийского и избрал чешским королем главу немецких протестантов Фридриха Пфальцкого. Против Фердинанда восстали также протестанты Австрии и Венгрии. Однако Габсбурга поддержали испанский король и папа римский. На сторону Фердинанда удалось привлечь баварского герцога и саксонского курфюрста. Испания атаковала Пфальц. Война постепенно охватила всю Европу.

В начале осени 1620 г. объединенное католическое воинство вторглось в Чехию. Ему удалось оттеснить чешские, моравские, австрийские и венгерские войска протестантов к Праге. Армия сословий заняла стратегически выгодное положение под стенами города на Белой горе. Силы сражавшихся были относительно равны. Однако боевой дух католиков оказался выше, его поддерживал и находящийся при войске командующий — Максимилиан Баварский. Фридрих же Пфальцкий на поле боя не появился. Сражение началось утром 8 ноября и длилось менее двух часов. Сословные войска были рассеяны и бежали под защиту городских укреплений.

Само по себе поражение не было фатальным. Прага могла выдержать длительную осаду, а в Чехии еще оставались значительные воинские силы. Но битва оказалась последним ударом, разрушившим и без того непрочный союз протестантов. На другой день после сражения Фридрих с приближенными покинул страну. За короткое бесславное правление он получил от чехов ироническое прозвище «зимнего короля» (правителя «на одну зиму»). Прага сдалась на милость Максимилиана Баварского.

Восстановление императорской власти в дальнейшем повлекло за собой запрет протестантских вероучений, казни и вынужденную эмиграцию представителей не католических сословий. Вплоть до 1918 г. разобщенные земли Чешской короны оставались в составе многонационального государства Габсбургов. Таким образом, сражение у Белой горы, несмотря на его скромные масштабы, стало переломным моментом чешской истории: его исход определил судьбу страны на долгие три века.

В чешской ментальности с течением столетий сформировалось восприятие белогорского поражения как национальной трагедии. Научные круги и патриотическая общественность не раз возвращались к обсуждению причин неудач протестантов. В их числе обычно называются отсутствие согласованного плана действий сословных

войск, использование наемников и недостаток денег для оплаты их услуг, незаинтересованность большинства населения (крестьян и горожан) в исходе войны.

В чешском искусстве, в частности, художественной литературе на протяжении XIX–XX вв. возник своеобразный «миф о Белой горе». К его созданию оказались причастны национальные классики Я. Коллар, Ф.Л. Челаковский, К.Г. Маха, Й.К. Тыл, К. Гавличек Боровский. О сражении писали реалисты и неоромантики Я. Арбес, С. Чех, В. Галек, А. Гейдук, Я. Неруда, Э. Красногорская, Й.В. Сладек, К. Светлая, Г. Пфлеггер-Моравский и Я. Врхлицкий, ему посвящены исторические романы А. Ирасека, Й. Сватека, З. Винтера; позднее — стихи Й.С. Махара, В. Дыка, И. Карасека из Львовиц и многие иные тексты.

Соучек предлагает своим читателям научно-фантастическую версию событий. В его рассказе на поле Белогорской битвы, точнее, над ним — «в виде почти неразличимых облачков пространственно-ограниченной энергии, заметить которые позволили бы человеческому глазу разве что поляризационные очки»⁴ — присутствуют два инопланетянина, представляющие некую галактическую Высшую Координацию. Задача космических пришельцев — предотвратить победу чехов, якобы имеющую отдаленные последствия вселенского масштаба. Между собой гости из космоса говорят об этом так: «Высшая Координация, переработав опыт прошлого, предвидит благоприятный исход для двуногих, охраняющих свое гнездо [т.е. для сословных войск. — *Е. К.*] [...] Если ее предвидение оправдается, наше вмешательство будет не в пользу тех, которые обороняют город. — Почему? — Понятия не имею. Известно ведь, что Высшая Координация планирует эволюцию Галактики на тысячу больших оборотов вперед. Наверное, и с третьей планетой [т.е. с Землей. — *Е. К.*] связаны какие-то расчеты»⁵.

После сражения инопланетяне задерживаются в Праге и видят, что протестанты, вдохновляемые Фридрихом, постепенно оправились от поражения и готовы следующей ночью вновь атаковать противника: «Грохотали мушкеты. Полк за полком садился на сытых, напоенных коней — чего отнюдь нельзя было сказать о лошадях, которые были под кирасирами и гусарами Биквоя [т.е. у католиков. — *Е. К.*], — выезжали из городских ворот, брали в клещи императорское войско»⁶. И тогда пришельцы, облекшись плотью, появляются в королевском дворце Пражского Града.

Вот как выглядит эта сцена глазами очевидцев-землян. «По воздуху в нескольких вершках от пола скользили два немислимых чудовища, напоминавших более всего огромных пауков из полупрозрачного стекла, отороченных бахромой непрерывно колыхавшихся мохнатых ног. В объемистых утробах страшилищ клубилась черно-фиолетовая дымка, а из пучка длинных и тоже полупрозрачных отростков по обеим сторонам тела, похожих на клубки червей, ежесекундно вырывался сине-фиолетовый бич. [...] На спине у каждого было знамение: папский крест и череп со скрещенными костями, а лапы были, как у василисков, из-под них брызгал яд — и пфальцский королевский герб с грохотом развалился надвое... Нельзя было и вообразить себе видение более зловещее, более ясно предрекавшее неминуемую гибель»⁷.

Подлинный — «дьявольский», с точки зрения европейцев XVII столетия, — облик инопланетян вызывает панику в стане Фридриха, ранее намеревавшегося до конца защищать чешскую столицу: «Курфюрсту Ангальтскому [...] на Градчанах встретился король. В позлащенной кирасе, с пфальцским девизом *Diverti nescio* на хоругви, во главе пятисот кирасиров личной охраны направлялся он на место битвы»⁸. Решив, что Господь против него, Фридрих с приближенными покидает Чехию.

Важность последствий пражских ноябрьских событий 1620 г. для человечества, а тем более обитателей Вселенной, Соучек так и не проясняет. В этом, безусловно, проявляется авторская ирония, присутствующая и в других планах повествования, — например, в (псевдо) научных комментариях к внешнему виду инопланетян: «Их организмы с точки зрения приспособляемости были чрезвычайно рациональны — обитатели системы Альфа Дракона давно уже преодолели неизбежную силу притяжения, а потому не нуждались в конечностях. Что же касается бахромы, то это был не более как совершенный рецептор колебаний электростатического поля, индуцируемого взмахами синефиолетовых бичей. Клубящаяся внутри тела дымка была, как можно догадаться, органом мышления — невыразимо сложным соединением паракристаллической материи, способным включать в цепь информации отдельные молекулы, а следовательно, и неохватный объем кратковременной и долговременной памяти»⁹.

Тем не менее, сцены Белогорской битвы и последующего воодушевления пражан, дающих отпор врагу, комического пафоса лишены. В них звучит иная, трагическая и героико-романтическая нота:

«Смолкали пушки одна за другой. Лишь у стены заказника Гвезды еще сражались наемники моравских сословных войск под водительством Шлики; истые труженики войны, хладнокровные, твердые, не тратившие зря ни сил, ни пороху, знали, что не уйдут живыми из этой передраги, но считали это естественным и справедливым [...] Полчаса — и все они до единого пали под напором баварцев»¹⁰; «Фридрих Пфальцкий, зябко кутаясь в горностаевую мантию, при вспышках пушечных, мушкетных и аркебузных залпов, при красных отблесках пожаров на свинцовом небе [...] следил за удаляющимся боем. Туда гнал императорских солдат младший Турн. Их отступление превращалось в беспорядочное бегство [...] Корона чешская будет неизбежно венчать Фридриха Пфальцкого и его сына и сына сына его»¹¹.

Таким образом, главенствует в рассказе авторское восхищение мужеством предков, величиим национального прошлого. Позиция Соучека — прочитываемая вполне серьезно, несмотря на иронический флер, — сопоставима с точкой зрения ветерана Бородинской битвы в стихотворении Лермонтова: «Когда б на то не Божья воля, не отдали б Москвы!». Белогорское поражение обусловлено непреодолимыми обстоятельствами. Бесстрашные чехи сдались лишь безусловно превосходящим их высшим (инопланетным) силам. А значение битвы у Белой Горы, как становится абсолютно ясным читателю, далеко превосходит все мыслимые земные мерки.

Второй не менее интересный пример освещения национальной истории сквозь призму фантастики демонстрирует творчество Иржи Крадохвила (р. 1940) — в частности, один из его наиболее известных романов «Бессмертная история, или Жизнь Сони Троцкой-Заммлер» (1997). Этот фантастический текст принадлежит совсем иному этапу развития чешской литературы (рубеж XX–XXI вв.), а кроме того — перу писателя-постмодерниста, запомнившегося читателю сборником эссе «Моя любовь, постмодернизм», гротескными романами «Песнь в ночи», «Сиамская история» и многими другими произведениями.

«Бессмертная история», с подзаголовком «роман-карнавал», повествует о судьбе героини, родившейся в новогоднюю ночь 1900 г. и твердо намеревающейся дожить до XXI столетия. К последнему, кроме природного оптимизма, Соню Троцкую обязывает странное происшествие, случившееся с ней в пятилетнем возрасте на зимнем берегу реки Свражки. Соня была поднята на борт неизвестно откуда прилетевшего дирижабля, где в состоянии гипноза неосознанно за-

помнила послание, которое составили для потомков «лучшие и мудрейшие представители девятнадцатого века [по авторскому определению, «века веры в человеческий дух». — *Е. К.*], ученые, философы, романисты, поэты и изобретатели»¹².

С тех пор с героиней произошло множество невероятных событий. Фантазия Кратохвила не знает границ. На всем протяжении романа Соня поддерживает любовную связь с предназначенным ей судьбой — «наша встреча, встреча бессмертных влюбленных наступающего века (Петрарки и Лауры атомного века, Тристана и Изольды эпохи кухонных комбайнов, спутников, компьютеров и Холокоста), была подготовлена на славу»¹³, — но утонувшим в двенадцатилетнем возрасте Бруно Млоком, возвращающимся к ней в цепи реинкарнаций то в облике обезьяны, то в виде слона, оленя, барса.

Несмотря на верность умершему и вечно возрождающемуся Бруно, Соня переживает множество увлечений, душевных и телесных. В частности, рождает сына от одного из превращенных в секретных советских лабораториях в волков красноармейцев, присланных убить руководство нацистского Рейха, — и берет в воспитатели мальчику говорящего ученого карпа по имени Барух Спиноза. А эпоху «позднего социализма» попросту вычеркивает из биографии, поскольку, подобно бабочке, спит вся вниз головой в старомодном кринолине на чердаке старинного дома в Брно. И так далее. Концентрация гротеска далеко уводит роман Кратохвила от привычных прошлому столетию образцов фантастической прозы. Фантастика трансформируется в фантазмагорию — однако сути замысла это не меняет.

Роман представляет собой описание XX столетия «через страну и судьбу». Родословная и жизненный путь героини содержат отсылки к самым разным народам и событиям из истории Чехии, Европы и даже далекой Америки. Ее предки по материнской линии — немцы Заммлеры из чешской Силезии (подножье Орлицких гор); отец — сын русского священника. А вот как рассказывает Соня об обстоятельствах своего появления на свет: «Город моего рождения — Брно. Место же — кровать в квартире на третьем этаже большого доходного дома по Фердинанд-штрассе (позднее улица Масарика, еще позднее Герман-Геринг-штрассе [...] а еще позднее проспект Победы) [...] Повивальная бабка держала меня и выкрикивала что-то по-венгерски и по-словацки. Матушка [...] быстро что-то бормотала, перемежая чешские слова немецкими. Батюшка [...] молился в свою очередь

по-русски, но в бурном православном потоке, что из него изливался, плыли и чешские фразы [...] А вокруг кровати стояли наши американские гости, которые случайно оказались свидетелями этого события [...] и что-то бормотали по-индейски»¹⁴.

В едином потоке повествования на родословную и характер героини накладывается отпечаток судьбы автора: его дед с материнской стороны — внук украинского православного епископа по фамилии Жыла; бабушка — немка Хюбл. Именно мультикультурность становится оправданием и даже обоснованием фантазмагоричности романа. «Иза-за того, что отец эмигрировал после коммунистического переворота и мы жили с родителями моей матери, мы постепенно переставали быть Кратохвилами, превращаясь в Хюблов и Жыл [...] В те времена, когда после отцовской эмиграции [...] вокруг нашей семьи все заметнее сгущались тучи [...] я переселился в мир дедушки, и сегодня мне кажется, что в этом фантастическом мире собственная полная приключений жизнь дедушки переплелась с жизнями героев тех многочисленных книг, что он прочел, а также с украинскими, русскими, чешскими и немецкими сказками его детства, и все это вместе создало совершенно особую фауну, представители которой бесконечно перемещались между миром людей и миром животных, они превращались из людей в зверей и обратно, а мертвые могли общаться с живыми [...] И сегодня я знаю, что во мне течет кровь не только чехов, немцев и украинцев, но и волков, барсов, шимпанзе и всяческих сказочных зверушек и что я навсегда выбрал для себя сторону бастардов и обездоленных, тех, кого никогда не признает ваш мир»¹⁵.

Достоверные события XX в., таким образом, в художественном пространстве романа неразрывно соединены с огромным количеством этнических и культурных концептов, стереотипов, поведенческих моделей и модусов мышления — в том числе порождающих причудливые неомифологические конструкты. В их общую канву оказываются вписаны Чехия и ее верная дочь Соня — навсегда слитые с «большой историей» планеты.

При подобном масштабе авторского замысла важной становится не формальная фактография, но «внутренняя достоверность», выявление подлинно «человеческого» измерения событий. Гротескные обстоятельства биографии Сони Троцкой-Заммлер лишь ярче и убедительнее раскрывают доминирующие черты ее личности, рисуя психологический портрет чешской женщины, жительницы Европы,

«гражданки двадцатого столетия». Соня — живое связующее звено девятнадцатого и двадцать первого веков, уходящего и наступающего тысячелетий; в более общем плане — символ преемственности и вечного обновления культуры. Вот почему фантастика — в новом фантазмагорическом облике, однако при вполне традиционной функциональности — оказывается в романе в высшей степени уместной.

Наконец, еще одним примером использования фантастики для поиска в национальном прошлом нравственной опоры для будущего может служить роман «Семь храмов» (1999) Милоша Урбана (р. 1967), далеко не случайно появившийся на свет именно в последний год XX в.

Этот роман нашего современника и, подобно предыдущему автору, постмодерниста пронизан, как и текст Крадохвила, историей; в данном случае еще более явственно — историей культуры, дотошность изложения которой способна причинить немало сложностей неподготовленному читателю. Но если «роман-карнавал» Крадохвила в своей базовой тональности оптимистичен и обращен в наступающий век, Урбан, напротив, подчеркивает вещественное и моральное одряхление уходящего тысячелетия.

Подобное впечатление создает первая же сцена «Семи храмов» — точнее, предшествующая ей пейзажная зарисовка. «Фабричные трубы дышали жаром, и на оконных стеклах сияли белые капли. Это были испарения распада, смертный пот. Ни нарядные новые фасады, ни сверкающие, как драгоценности, стремительные автомашины не могли скрыть истину, обнаженную, точно деревья на Карловой площади: год старый, век старый, тысячелетие престарелое. Все видели это, у многих сжималось горло [...] в эти поздние времена человечества»¹⁶.

Книга Урбана, как и роман Крадохвила, очень «чешская». Но если у последнего сюжет неразрывно связан с архитектурным обликом символа Моравии — города Брно, то главное действующее лицо у Урбана — чешская столица (на что указывает и подзаголовок «Пражский готический роман»). Книга может быть прочитана как своеобразный путеводитель по историческому центру Праги. Перед глазами читателя предстает, главным образом, Новый Город (ранее один из самостоятельных городов пражских): окрестности Карловой площади (бывшего Скотного рынка) и монастыря На Слованех, некогда центра глаголической письменности.

Глубина ретроспекций, погруженность в прошлое, в романе Урбана существенно бóльшая, чем у Кратохвила, — она доходит до языческих времен. «Считается, что в тринадцатом веке Лонгин служил приходской церковью сгнувшей потом деревне Рыбник [...]. Но постройка куда старше, Лонгину ее посвятили позднее. Говорят, будто в дохристианские времена здесь совершали свои ритуалы язычники»¹⁷. Однако авторским идеалом, разделяемым персонажами-протагонистами, остается четырнадцатое столетие — эпоха Карла IV, чешского короля и императора Священной Римской империи, основавшего и застроившего Новый Город.

В этом пражском квартале властвует готика, для автора и главного героя, историка Кветослава Шваха, становящаяся символом архитектурного совершенства, по отношению к которому оцениваются все прочие эпохи. «Барокко — это самый глупый стиль. Пережили ли мы худшую напасть? [...] Как же осмелились тогдашние архитекторы поднять руку на неподражаемую готику? Непростительная дерзость»¹⁸. В стремлении возвысить четырнадцатый век, Урбан беспощаден даже к общепризнанным национальным героям. Так, Гус и гуситы (полководец Жижка из Троцнова, священник Желивский) объявлены варварами и разрушителями «средневековой Атлантиды... города дворцов Вышеграда»¹⁹. В восхищении готикой и Средневековьем вообще, автор снисходителен даже к «обновленному» прошлому — т.н. «неоисторическим» архитектурным стилям второй половины XIX в. Предок одного из героев «обосновался в Карлине, в доме на Краковской [...] Из окон дома открывался вид на новый храм Святых Кирилла и Мефодия, построенный в ретророманском стиле. Этот вид радовал его душу»²⁰.

Современность же оценивается Урбаном однозначно негативно. Здесь и погубленная экология, и неумеренная идеологизация: «Когда я говорю „сирень“, то имею в виду сирень до сорок пятого года; в аромате моей сирени нет и намек на запах пороха, горячей нефти, политизированной истории. Но как разъять их? Та же участь постигла и гвоздики, украшение важных мужей в серых костюмах; без них не обходится ни одна официальная встреча в международном аэропорту или икебана в зале заседаний. VIP-цветы»²¹.

И, конечно же, автору не дает покоя изуродованный облик старых городов. «А известно ли вам, когда умер пражский пешеход? [...] В прежние времена это была знаменитая личность, но нынче пеше-

ходы остались только в книгах [...] Пражский пешеход умер, когда город рассекли проспекты. С тех пор тут ходят пешком только выжившие из ума любители старины»²². «Наш дом сровняли с землей, на его месте вырос пузатый многоэтажный великан, совершенно не соответствовавший духу средневекового города»²³.

Виновными в упадке ценностей — как культурных, так и нравственных, — Урбан считает корыстолюбивых чиновников и падкую на почести творческую интеллигенцию: «Архитекторы двадцатого века не знают, что такое смирение, и наказание им за это — импотенция»²⁴; «Город — это женщина, которую необходимо охранять, а Прага [...] беззащитна. Зло пришло изнутри, от городских советников. Как рак»²⁵. Вот почему основная сюжетная линия «Семи храмов» — расследование загадочной цепи жестоких убийств, жертвами которых стали проектировщики новых городских кварталов и связанные с ними муниципальные служащие.

Отказ же сотрудничать с властями, неприятие официальной идеологии и, шире, ложных современных ценностей становятся в романе доказательством, что тот или иной персонаж выдержал предложенное ему испытание и примкнул к числу сторонников автора. «Я начал изучать архитектуру, — говорит один из героев, — однако выбор профессии оказался неудачным, я даже смотреть не мог на железные скелеты, обернутые бетоном»²⁶. А другой признается: «Розовый сад и нынче, как в Средние века, являет собой место для размышлений. Я вхожу туда. Я отрешаюсь от двадцатого века»²⁷.

Главная авторская мысль: «наше неуважение к творчеству предков страшно, и расплата еще впереди»²⁸ — художественно обоснована и утверждена в «Семи храмах» прежде всего с помощью фантастической образности. Как и у Кратохвила, фантастика присутствует в романе в виде фантазмагии, гротеска, общей карнавализации бытия. Главный герой наделен способностью проникать в прошлое, видеть и слышать жителей Праги XIV столетия. Рационального объяснения этой способности в тексте нет. Она может быть воспринята только как иносказание, выражение особого склада характера и душевной чуткости персонажа, остро ощущающего мишурность и продажность современной потребительской культуры.

Квинтэссенцией метафорической фантастики становится в романе невыразимо колоритный Матиаш Гмюнд, меценат и спонсор реставрации готических храмов Нового Города. Этот потомок чешского

дворянского рода Газембурков (их предок служил Карлу IV, позднее, спасаясь от гуситов, семья перебралась в Любек, частично вернулась в Чехию в XIX в., а в 1948 г. вновь оказалась в эмиграции — в Англии) имеет несомненные воландовские черты. Прежде всего привлекает внимание гротескная внешность Гмюнда: «Его мощные пальцы — каждый шириной чуть меньше моего кулака — очень бережно ласкали красную розу [...] Глаза также были необычными: однотонные, цвета китайского нефрита, радужки и два прямоугольных отверстия, прорезанных в абсолютно неподвижной маске, которую гигант выдавал за свое лицо»²⁹.

Урбан рассеивает по тексту детали, намекающие на сверхъестественную природу персонажа. «Вильгельм Фридрих Гмюнд, который в 1865 году приехал с женой, детьми, братом и сестрами в Прагу, был моим прапрадедом [...] По традиции он приобрел дом в Новом Городе, дом, носивший название „У Адских”»³⁰. «Его необыкновенные глаза прямо-таки пожирали меня заживо»³¹. В некоторых случаях параллели с булгаковским романом ощутимы в репликах Гмюнда: «Меня совершенно не удивляет, что Прага за последнее столетие так опустилась. Отвратительный город плодит отвратительных людей»³² (ср. слова Воланда о «квартирном вопросе», испортившем москвичей).

Не менее явственны inferнальные мотивы и в описании комнаты Гмюнда в пражской гостинице «Бувине» — к слову, расположенной в перестроенном готическом доме. «Удобная гостиная, выдержанная в светлых тонах [...] Первое, что привлекло мое внимание, да так, что у меня просто глаза разбежались, были цветы [...] самое сильное впечатление производили белоснежные розы»³³. И здесь же: «в полукруглой стенной нише в дальнем углу стояла высокая китайская ваза [...] В нее было засунуто не меньше тридцати мертвенно-бледных калл — гладких, точно свадебные рубашки, и холодных, как саваны. От них исходил ужас [...] Мне подумалось, что цветы эти — хищники и что питаются они человеческим мясом. Я отметил и еще кое-что необычное: тяжелый аромат, плывший по комнате, не был цветочным. Больше всего он напоминал ладан, но ладан, смешанный с чем-то [...] что-то терпкое, сладковатое и едкое»³⁴.

Мало того. Загадочного великана Гмюнда сопровождает свита, в которой присутствует, например, некий Прунслик — явный аналог Коровьева. Вот как описывает его главный герой: «коротышка, вдобавок ко всему еще и помешанный. У него явно было неладно с тазобед-

ренными суставами, потому что, хотя ноги его стояли ровно, верхняя половина тела сильно клонилась влево, а маленькое круглое брюшко торчало вперед, как у беременной женщины [...] Впечатление хрупкости его телесной конституции несколько скрадывали накладные плечи пиджака и яркий галстук: с ослепительно-красного фона на меня хмуро поглядывали сплетавшиеся в симметричный узор морды каких-то хищных зверей [...] Самым примечательным в облике Прунслика были его волосы [...] Шевелюра полыхала, как огонь, и формой напоминала своего владельца: внизу короткая, а на макушке более длинная, она заканчивалась острым хохолком, пребывавшим в неустанном движении [...] Рот беспокойный, кривившийся в то и дело сменявших друг друга усмешках»³⁵.

Прунслик ведет себя подчеркнуто необычно: «Коротышка [...] занялся странной игрой: закрыв глаза, он водрузил себе на голову стакан и извлек из кармана три крохотных мячика — синий, зеленый и красный. Затем, не открывая глаз, он принялся жонглировать ими левой рукой, а правый указательный палец засунул в нос»³⁶. Но именно этот шут как будто невзначай выдает тайные замыслы своего патрона. «Порой кажется, будто Матиаш Гмюнд хочет исправить все ошибки истории... — Тут он запнулся и с удрученным видом добавил нечто поразительное: — ...исправить свои собственные ошибки. Разве я виноват, что он выбрал для этого именно Чехию? И именно меня? В нем есть что-то роковое»³⁷.

Меценат с «прошлым глубиной в историю» задумал ни много ни мало как возвращение человечества в средневековье. В финале романа Новый Город пражский станет готической крепостью, отказавшейся от всех благ цивилизации. Удивительным образом, этот анклав «варварства» привлечет к себе многих людей, без электричества, водопровода и бензиновых двигателей чувствующих себя в нравственном отношении гораздо лучше прежнего. И воздух Праги вновь станет чистым — отнюдь не только в прямом смысле слова. Здесь перед нами парафраз гетевского: «вечно хочет зла и вечно совершает благо», вынесенного в эпитафию «Мастера и Маргариты».

На фоне экстравагантных Гмюнда и Прунслика убедительно выглядят и прочие фантастические допущения. Например, нарушение календаря: мать-и-мачеха и сирень цветут в ноябре, предвосхищая грядущую средневековую «весну». Или появление в Праге единорога — символизирующего душевную непорочность главного героя, его

смирение перед Прошлым, Историей, Судьбой; оттеняющего также абсолютную аполитичность Шваха, его принципиальную невключенность в современный социум.

«Будь я советником чешского короля, — высказывает суть своих взглядов Кветослав, — я бы настоял на издании охранный грамоты. В ней под страхом лишения всего имущества было бы строго-на-строго запрещено сносить любое здание [...] Надо возвращаться назад. Если дом, то непременно сторбившаяся, сырая и закопченная постройка — с обширной аркадой, сводчатой трапезной, с чердаком черным, как подвал, и подвалом бездонным, словно колодец [...] Если улица, то непременно кривая, извилистая или хотя бы загнутая дугой, узенькая, точно тропинка среди утесов из песчаника, темная, как глубины омута [...] Так некогда выглядела Прага, и она должна была выглядеть так до скончания веков — никто не имел права менять ее, таким хотели видеть город его основатели и таким хочу видеть его я, несчастный, ввергнутый в отвратительнейший уголок истории, где человек, не достойный красоты, провозгласил своим Богом целесообразность и установил диктатуру прямых линий: эпоха магистралей, этих мясницких ножей, вонзенных в сердца городов»³⁸.

Урбан доводит почтение к прошлому едва ли не до абсурда. В этом видится сарказм, авторское отрицание пустопорожней и бесплодной новизны — недаром одна из героинь «Семи храмов» не в состоянии иметь детей из-за радиоактивных материалов, использованных при постройке ее многоквартирного дома. Гротеск выражает авторский призыв к читателю остановиться и подумать, до чего дошел «обветшалый» двадцатый век. И каким окажется новое тысячелетие.

В отличие от «явной» фантастики Кратохвила, урбановский сюжет может быть интерпретирован двояко. Как имевший место «на самом деле» в вымышленной (и в чем-то по-кратохвиловски фантазмагорийной) реальности романа. Или как цепочка грез-галлюцинаций героя, чья нестабильная психика — результат семейных конфликтов и детских душевных травм. Последняя трактовка, возможно, допущена автором с целью избежать упреков в серьезном стремлении к насильственному возвращению чехов (и всей Европы) к нравам позднего средневековья. Фантастика в романе, конечно же, не буквальный рецепт спасения человечества, но средство напомнить о «вечных» смыслах бытия, утраченных в погоне за прогрессом и комфортом. В «Семи храмах», как и в иных романах Урбана, можно уловить воплощенное

иными средствами, но от этого не менее убедительное продолжение чапековской темы техногенного «разчеловечивания» человека.

Подобно Кратохвилу, Урбан ведет нить повествования от судьбы персонажа к судьбам города и страны, вписанным в европейский и мировой историко-культурный контекст. В этом плане, конечно же, знакова и готика — архитектурный стиль, роднящий Чехию с ойкуменой.

Общей для двух современных чешских писателей оказывается магия истории (в чем-то родственная, скажем, балканским авторам — И. Андричу с его «Мостом на Дрине», или М. Селимовичу с его романом «Дервиш и смерть»), кропотливое постижение процесса превращения факта в легенду, а легенды — в растворенный в народном сознании неомиф. Прошлое, по Урбану и Кратохвилу, — прежде всего эпоха неспешности и, несмотря на внешнюю грубость, истинной гуманности. Время радостной подчиненности людей Богу, осознания подлинной соразмерности человека и бытия.

Во всех трех рассмотренных текстах необычайное — фантастика, гротеск, даже абсурд — это прежде всего способ выйти за рамки повседневности, сиюминутности, суетных нужд текущего дня. Посмотреть на себя глазами Иных: предков, вымышленных существ, инопланетян. Осознать важность собственного пути, истории своего народа для судьбы всей планеты.

Так что в конечном итоге и при обращении к национальной памяти фантастика неизменно верна себе: по проблематике и смыслам подлинно интернациональна и общечеловечна.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее о нашем понимании необычайного и связанных с ним литературных жанрах см.: *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999; *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М., 2008.
- ² Если не считать более ранних упоминаний об искусственно созданных существах — от мифа до относительно позднего фольклора (чешская легенда о Големе XVII столетия). Подробнее см.: *Парнов Е.* Уроки Чапека, или этапы робозволюции // Фантастика в век НТР: Очерки современной научной фантастики. М., 1974. С. 145–156.
- ³ Подробнее см.: *Dějiny země koruny České*. I. Praha, 1998; *Шимов Я.* Австро-Венгерская империя. М., 2003.

-
- ⁴ Соучек Л. В интересах Галактики // День на Каллисто: Сборник научно-фантастических произведений. М., 1986. С. 322.
- ⁵ Там же. С. 326.
- ⁶ Там же. С. 331.
- ⁷ Там же. С. 334–336.
- ⁸ Там же. С. 328.
- ⁹ Там же. С. 334–335.
- ¹⁰ Там же. С. 328.
- ¹¹ Там же. С. 331–332.
- ¹² Кратохвил И. Бессмертная история, или Жизнь Сони Троцкой-Заммлер (роман-карнавал). М., 2003. С. 24.
- ¹³ Там же. С. 10.
- ¹⁴ Там же. С. 9.
- ¹⁵ Там же. С. 200–201.
- ¹⁶ Урбан М. Семь храмов. М., 2005. С. 11.
- ¹⁷ Там же. С. 121–122.
- ¹⁸ Там же. С. 130–131.
- ¹⁹ Там же. С. 211.
- ²⁰ Там же. С. 116.
- ²¹ Там же. С. 136.
- ²² Там же. С. 111.
- ²³ Там же. С. 115.
- ²⁴ Там же. С. 111.
- ²⁵ Там же. С. 115.
- ²⁶ Там же. С. 116.
- ²⁷ Там же. С. 136.
- ²⁸ Там же. С. 211.
- ²⁹ Там же. С. 91–92.
- ³⁰ Там же. С. 115.
- ³¹ Там же. С. 118.
- ³² Там же. С. 111.
- ³³ Там же. С. 183.
- ³⁴ Там же. С. 184.
- ³⁵ Там же. С. 93–94.
- ³⁶ Там же. С. 188.
- ³⁷ Там же. С. 181–182.
- ³⁸ Там же. С. 214–215.