



С. НИКОЛЬСКИЙ

РОМАН
К. ЧАПЕКА
« ВОЙНА
С САЛАМАНДРАМИ »



03

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

С. НИКОЛЬСКИЙ

РОМАН
К. ЧАПЕКА
«ВОЙНА
С САЛАМАНДРАМИ»

(Структура и жанр)

1) Очерки символизма

4) Сказки и мифы и сказки и мифы и сказки и мифы

5) Английский символизм

6) Повесть и повести и повести и повести

7) Сказки и сказки и сказки и сказки

8) Саламандры и саламандры и саламандры и саламандры

9) Сказки и сказки и сказки и сказки



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1968

8И(чех.)-

Н-64

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
И. К. ГОРСКИЙ



КАРЕЛ ЧАПЕК

7-2-2

99-68(11)

БИБЛИОТЕКА
Ивана Франковского
Исторического Института
№ 260645

ОТ АВТОРА

Литература Чехословакии в XX в. удивительно богата талантами. Небольшая славянская страна дала миру в недавнем прошлом выдающихся писателей, выступивших почти одновременно. Это и Ярослав Гашек, едва ли не самый веселый сатирик нашего столетия, в творчестве которого звучит вызывающий и непочтительный смех плебейской улицы, народных низов, выходящих из повиновения хозяевам жизни. Это «гейзер поэзии» Витезслав Незвал, поэт неиссякаемого темперамента, ренессансной влюбленности в земное бытие и в светлые перспективы человечества. Это Владислав Ванчура, волшебный художник слова, утверждавший идеал цельного человека, — его творчество еще недостаточно известно за пределами Чехословакии только потому, что каждая фраза его романов и повестей требует столь же искусного перевода, как поэтическая строка. Можно было бы далее говорить о целом созвездии самобытных поэтов, напомнить имена И. Ольбрахта, Ю. Фучика, М. Пуймановой, назвать словацких писателей.

Творческий взлет двух братских литератур, которые еще в XIX в. вели трудную борьбу за национальное самоутверждение, объясняется не только зрелостью самобытных художественных традиций, накопленных к этому времени. Во многом он был обусловлен тем, что в центре духовной жизни Чехословакии оказались коренные проблемы современности. Борьба чехов и словаков за независимость развертывалась на ее завершающем этапе в обстановке мировой войны и гигантских революцион-

ных сдвигов в жизни человечества. Был потрясен до основания весь старый порядок вещей. Осмысление будущих судеб молодого государства, созданного в 1918 г. на развалинах Австро-Венгрии, властно требовало ориентации в макропроцессах современного общественного развития. Внимание к центральным конфликтам эпохи, стремление понять исторические перспективы выразились и в широком распространении среди чехословацкой творческой интеллигенции уже в 20-е годы идей социалистической революции (все названные нами писатели также были коммунистами). Вопросом жизни и смерти для государства, которое существовало всего каких-нибудь полтора десятилетия и только что пережило катастрофу мирового экономического кризиса, стала к середине 30-х годов нарастающая угроза фашистской агрессии.

Литература была проникнута атмосферой борьбы вокруг больших вопросов эпохи, ощущала национальную жизнь в ее включенности в систему широких зависимостей и глобальных противоречий. Это порождало у писателей и потребность полнее осознать, найти себя в контексте современного мирового искусства, в отношении к его тенденциям и традициям. Литературное движение сопровождалось богатыми интернациональными связями. Литература, уже достаточно развитая, чтобы не только реагировать на творческие импульсы, приходящие извне, но и выдерживать соревнование с ними, жила интенсивной идейно-художественной жизнью.

К числу самых крупных чешских писателей междувоенного двадцатилетия принадлежит и Карел Чапек (1890—1938). Он обладал многогранным дарованием. Его перу была подвластна и поэзия, и драматургия, и проза; малые и крупные жанры, произведения различной эмоциональной тональности. Внутреннее своеобразие его творчества определяется прежде всего тем, что художественное сознание писателя формировалось в непосредственном соприкосновении с философскими и естественнонаучными интересами. Чапек волновали философские проблемы прогресса, цивилизации, противоречия современной действительности в их взаимодействии с растущим научно-техническим потенциалом. Основные произведения Чапека возникли на скрещении путей научной фантастики, социальной утопии и сатиры.

Чешского писателя часто ставят рядом с Уэллсом.

Чапек действительно внес оригинальный вклад в развитие научно-фантастического жанра. Достаточно сказать, что именно им было пушено в обиход слово «робот». Роботами Чапек назвал фантастических персонажей своей пьесы «R. U. R.» (1920). Идея искусственно созданного существа, имитирующего человека, была настолько выразительно воплощена в этой пьесе, что слово «робот» вскорее вошло во все языки мира, а также в международный научно-технический лексикон (случай едва ли не уникальный в истории художественной литературы).

В произведениях Чапека живут увлекательные научно-фантастические гипотезы, избирает ли он тему бессмертия человека (комедия «Дело Макропулос», 1922), или создания взрывчатого вещества, которое детонирует под воздействием радиоволн определенной частоты (роман «Кракатит», 1924), или расщепления материи (роман «Фабрика Абсолюта», 1922)... Имя Чапека можно встретить не только в статьях и книгах, посвященных художественной литературе, но и в работах, казалось бы, далеких от ее проблем и относящихся к области естественных наук. Сошлемся для примера на известную книгу советского астронома И. С. Шкловского «Вселенная. Жизнь. Разум», автор которой в своих прогнозах о грядущей жизни человечества нет-нет да и вспомнит чешского фантаста. Чапек вводил читателя в захватывающий мир научной фантастики. Но одновременно этот мир был у него ироническим зеркалом несовершенства и пороков современных общественных отношений, опасного потенциала определенных тенденций международной жизни. Его творчество — царство неистощимой выдумки, философских вопросов и злободневной сатиры.

Философские основы мировосприятия Чапека вместе с тем сложны и противоречивы. В молодости писатель оказался современником первой в истории человечества всемирной войны, в водоворот которой были втянуты огромные людские массы и невиданные ранее технические средства. В славянских землях Австро-Венгрии бесполовичность и бессмысленность всемирной бойни ощущались с особой резкостью. Чехов и словаков посылали воевать за интересы империи, которая поработила их страну и которую они глубоко ненавидели, поднимать оружие против братских славянских народов — русских, украинцев, сербов, к которым они питали самые искрен-

пис симпатии. Враждебность войны человеческой природе, интересам народов и каждого человека выступал в своем предельно обнаженном виде. Это нашло отражение и в романе Я. Гапека «Похождения бравого солдата Швейка» (1923), и в гротескно-обличительных картинах В. Ванчуры «Поля пахоты и войны» (1925), и в творчестве других чешских и словацких писателей, в том числе Чапека.

Военные годы оставили неизгладимый след в сознании писателя, заставив его задуматься о противоречиях, которые сопутствуют истории человеческого рода и выливаются в кровопролитные конфликты. Рождалось чувство глубокого гуманистического протеста (в чапеконских утопиях-предостережениях всегда присутствует грозный призрак войны). На мироощущение писателя легла, однако, трагическая тень. В атмосфере военных лет он мучительно и безуспешно искал «первопричину» происходящего в мире. От материалистических концепций революционных кругов он был далек. В то же время философия прагматизма и релятивизма, которой он занимался тогда, подсказывала, что объективной истины вообще не существует, что представления и интересы людей субъективны и, следовательно, конфликты неизбежны. Если Чапек и не разделял таких воззрений полностью, то тем не менее он долго испытывал разоружающее влияние этой философии и ее главного постулата — «каждый прав по-своему», оставляющего надежды лишь на прагматическое «смягчение догм и истин».

Правда, реакция художника на окружающую действительность далеко не всегда и не во всем совпадала с умозрительными посылками и часто корректировала или даже опровергала их. Релятивистским представлениям в значительной степени противоречил и принцип «морализма», т. е. морально-этических критериев, которыми, по мнению Чапека, должен руководствоваться писатель в своем подходе к жизни. Взаимодействие разнонаправленных тенденций сказывалось в одних произведениях сильнее, в других слабее. Почти все исследователи Чапека отмечают, в частности, значительное расхождение между тем, как отражается мир в его публицистических, философских сочинениях и в художественном творчестве, хотя это различие, конечно, не следует абсолютизировать. Со временем, однако, Чапек пересмотрил и свои философские посылки.

Сложность философской и общественной позиции писателя, который долго опасался обострения любых общественных конфликтов и возлагал надежды лишь на эволюционный прогресс, хотя и обличал многие пороки общественного бытия, вызывала уже при жизни Чапека частые полемики и дискуссии. «Спор о Чапеке» — таково нередкое заглавие и современных статей, посвященных писателю. В ходе полемик и споров порой выдвигались едва ли не взаимоисключающие оценки — в зависимости от того, что ставилось во главу угла в литературной деятельности писателя. При этом в течение длительного времени отсутствовал более или менее обстоятельный анализ художественной системы Чапека. Между тем без проникновения в природу художественного мышления писателя, без учета ее специфики, думается, вряд ли можно вообще дать уверенные ответы на спорные вопросы и составить цельную концепцию.

Положение несколько изменилось в последние годы, когда вслед за литературно-критическими очерками жизни и творчества Чапека, принадлежащими чешскому писателю И. Климе¹, польской исследовательнице Г. Янашек-Иваничковой² и украинскому богемисту В. И Шевчуку³, появились содержательное монографическое эссе известного словацкого критика А. Матушки⁴ и значительное число статей, авторы которых уделяют больше внимания внутренней структуре и логике художественных построений Чапека. Однако в обширном творчестве писателя многое остается неисследованным. К числу наименее изученных произведений относится и самый известный роман писателя «Война с саламандрами», который рассматривается в настоящей работе. Несмотря на то, что он написан тридцать с лишним лет назад⁵ и получил мировую известность, ему не посвящено еще ни одного специального исследования. Между тем это произведение

¹ J. Klíma. Karel Čapek. Praha, 1962.

² Halina Janaszek-Ivaníčková. Karol Čapek czyli drammat humanisty. Warszawa, 1962.

³ В. І. Шевчук. Карел Чапек. Антифашистські твори. Літературно-критичний нарис. Київ, 1958.

⁴ А. Матушка. Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka. Bratislava, 1963.

⁵ Роман опубликовался первоначально в еженедельнике «Лидове новини» с 21 сентября 1935 по 15 января 1936 г. Книжным изданием вышел в 1936 г.

занимает особое место в творчестве Чапека. В нем словно в концентрированном виде проявились лучшие качества таланта писателя и многие черты его художественной системы обозначились особенно отчетливо и выпукло. В романе сходятся основные линии идейно-художественных исканий Чапека. Не случайно критики называют «Войну с саламандрами» «суммарным итогом» и «энциклопедией» его творчества⁶.

Существенно и другое. Многими своими сторонами сатирическая утопия Чапека соприкасается с процессами и тенденциями мирового литературного развития нашего времени и представляет значительный интерес с точки зрения разнообразных теоретических и историко-литературных вопросов. Искусство и философские проблемы гуманизма, условность и реализм, влияние научного мышления на литературу, судьбы научно-фантастических и утопических жанров в нашем столетии, взаимодействия и обновление жанров вообще, традиции и художественные открытия, многочисленные проблемы сатиры — для осмысления каждого из этих и многих других вопросов роман Чапека дает богатый и выразительный материал. Недаром это произведение чешского писателя охотно упоминают советские теоретики литературы и авторы, раздумывающие над закономерностями современного литературного процесса.

Отсутствие специальных исследований романа, естественно, не означает, что о нем не сказано ничего заслуживающего внимания. Его касаются авторы, освещающие творческий путь Чапека. Хотя обычно они и ограничиваются самой общей и эскизной характеристикой, тем не менее ими проложены первые тропы в творческую проблематику романа. Особое значение имеют наблюдения А. Матушки над некоторыми общими особенностями построения утопий Чапека. Литературовед может почерпнуть плодотворные импульсы и в работах философов, обращавшихся к Чапеку, хотя зачастую они оперируют главным образом материалом специальных философских сочинений писателя или же абстрагируются от специфики художественного мышления⁷. Роман «Война с сала-

⁶ А. М а т у ш к а. *Človek proti skaze...*, str. 235.

⁷ Из философских работ назовем: *J. В r a n ž o v s k ý. Karla Čapek, světový názor a umění. Praha, 1963.*

мандрами» затрагивается в отдельных статьях, посвященных различным аспектам творчества Чапека⁸.

Нельзя пройти и мимо предисловий к изданиям романа — чешским (Ф. Бурианек⁹, Я. Цыганек¹⁰) и советским (О. Малевич¹¹). Правда, они по необходимости носят слишком общий характер. Впрочем, и значительной части перечисленных работ свойственна та же особенность: жанр эссе или литературно-критический характер изложения нередко определяют неполноту аргументации.

Названные книги и статьи ценны постановкой общих вопросов, связанных с романом, освещением отдельных его аспектов. Эти работы содержат плодотворные мысли и проницательные наблюдения (мы их будем касаться в дальнейшем, так же как и спорных, по нашему мнению, или ошибочных утверждений).

При исследовании «Войны с саламандрами» значительный интерес представляют работы, посвященные другим произведениям Чапека и отдельным вопросам его творчества, особенно, если авторы касаются вопросов поэтики и художественной структуры. Это прежде всего статьи Ина Мукаряжовского по стилистике Чапека, а также его послесловие к роману «Кракатит»¹², упоминавшаяся работа Е. Штросовой, статья М. Отрубы о романе «Жизнь композитора Фольтина»^{12а}, Н. Опелика о романе «Обычная жизнь»¹³, Ф. Валоуха — о пьесе «Белая бо-

⁸ Ср.: *E. S t r o h s o v á. Román pro služky a Čapkovy směřování k epičnosti. V sb.: «Struktura a smysl literárního díla». Praha, 1966, str. 126—142; И. А. Б е р н и ш т е й н. Утопии Карела Чапека и проблемы современного критического реализма. В сб.: «Пути реализма в литературе стран народной демократии». М., изд-во «Наука», 1965, стр. 106—141.*

⁹ *Fr. B u r i a n e k. Předmluva. В кн.: К. Č a p e k. Válka s Mloky. Praha, 1955, str. 7—16.*

¹⁰ *J. C i g a n e k. Fantasie a pravda Mloku. В кн.: К. Č a p e k. Válka s Mloky. Praha, 1958, str. 256—262.*

¹¹ *О. М а л е в и ч. Роман-памфлет Карела Чапека «Война с саламандрами». В кн.: К. Ч а п е к. Война с саламандрами. М., 1960, стр. 5—14.*

¹² *J. M u k a ř o v s k ý. Trojice studií o Karlu Čapkoví. В кн.: J. M u k a ř o v s k ý. Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948, str. 325—400; J. M u k a ř o v s k ý. O Karlu Čapkoví a jeho Krakatitu. В кн.: К. Č a p e k. Krakatit. Praha, 1948, str. 307—331.*

^{12а} *М. О т р у б а. Polemika K. Čapka s romantikou. — Česká literatura, 1965, č. 1, str. 15—35.*

¹³ *Jiří O p e l i k. Obyčejný život čili Deukalion. В сб.: «Struktura a smysl literárního díla». Praha, 1966, str. 143—159.*

ловень»¹⁴, некоторые работы О. Кралика, из советской литературы — исследовательские статьи А. Р. Волкова о драмах «Белая болезнь» и «Мать»¹⁵, заметки О. Малевица о романе «Фабрика Абсолюта»¹⁶.

Основная проблематика настоящего исследования, во круг которой организован более широкий комплекс исследований, названа в заглавии. Выбор ракурса и особенностей построения работы подсказаны спецификой материала и в частности, жанровой многогранностью произведения и сменой жанровых доминант в нем. Так как развитие сюжета сопровождается в романе определенными сдвигами в его жанровом построении, нам казалось более удобным рассматривать роман в последовательности «движения» его структуры¹⁷.

Автор пользуется случаем выразить признательность чехословацким коллегам, помогавшим ему в работе над творчеством Карела Чапека материалами и советами, — Фр. Бурианеку, М. Галику, В. Раоунеку, вдове писателя Ольге Шайнфлюговой, сотрудникам библиотек и архива Института чешской литературы ЧАН, а также Дома-музея Чапека в Стржи. Автор приносит благодарность сотрудникам Института славяноведения АН СССР принявшим участие в обсуждении книги.

¹⁴ Fr. Valo u s h. Cesta k. Čapka od relativismu k antiľašismu — Bilá nemoc. В сб.: «Krkonoše. Podkrkonoši. Havlíčkův Brod., 1964, str. 261—297.

¹⁵ А. Р. Волков. Трагедия Карела Чапека «Мать». В сб.: «Литература славянских народов», вып. 7. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 3—14; А. Р. Волков. Трагедия Карела Чапека «Белая болезнь». В сб.: «Критический реализм в литературах западных и южных славян». М., Изд-во «Наука», 1963, стр. 277—300.

¹⁶ O. M a l e v i č. Továrna na Absolutno po 40 letech ěili utopii a dějiny. — «Česká literatura», 1962, č. 3, str. 365—369.

¹⁷ Отдельные мысли, получившие развитие (и в ряде случаев уточненные) в этой работе, высказывались автором в его прежних статьях: «Карел Чапек» (в кн.: Карел Чапек. Избранное. М., 1950, стр. 3—16; чешский перевод: S. V. N i k o l s k i j. Karle Čapek. Praha, 1952); «Карел Чапек» (глава в кн.: «Очерки истории чешской литературы». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 503—523); «Карел Чапек и некоторые проблемы творческого процесса» (в сб.: «Критический реализм в литературах западных и южных славян». М., Изд-во «Наука», 1965, стр. 256—276); «О жанровой структуре романа К. Чапека «Война с саламандрами» («Советское славяноведение», 1966, № 6, стр. 30—40; чешский перевод «Román oscilujících žánrových forem» — «Impuls», 1967, č. 1, str. 12—16); «Карел Чапек — фантаст и сатирик» (в кн.: К. Чапек. Фабрика Абсолюта. Белая болезнь. М., 1967, стр. 251—267), и др.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ

Основную направленность творчества Карела Чапека можно в самой общей форме определить как протест против обезчеловечивания человеческих отношений, против атрофии гуманистического начала в человеке. Не случайно наиболее известный из фантастических персонажей чешского писателя, его робот, является двойником человека, лишенным, однако, человеческой сущности. Инженер Россум-младший из пьесы «R. U. R.», проектируя искусственных людей, «выкинул человека и создал Робота»¹. В творчестве Чапека читатель не раз встретится с образом существа, во всем походящего на человека, но не обладающего его духовными качествами. Писатель ищет этот образ, изображая то механическую куклу (ранние произведения — «Поучительный рассказ», «L'éventail»), то биологических роботов (пьеса «R. U. R.»), то, наоборот, человека, утратившего «душу», чувства, индивидуальность (рассказ «Система», комедия «Дело Макропулос»). Вокруг этой образной модели, часто приобретающей сатирический характер, конденсируются многочисленные этические, моральные, философские и общественные проблемы.

¹ Карел Чапек. Сочинения в пяти томах, т. III. М., 1958, стр. 104. В дальнейшем, за исключением специально оговоренных случаев, произведения Чапека цитируются по этому изданию и отсылки делаются в тексте. Римскими цифрами обозначается том, арабскими — страницы (переводы местами уточнены). Подчеркивания в тексте, принадлежащие Чапеку, обозначаются разрядкой, наши — курсивом.

Нравы, порочащие имя человека, утрату человеческого начала в общественной практике, Чапек нередко обличал и в метафорических образах животных, насекомых. Если писатель создавал трогательные этюды и сказки о животных, в которых его бессловесные герсы выглядели одухотворенными и человеческими существами (вспомним «Собачью сказку», «Дашеньку...» или поэтическую миниатюру «Из воззрений кошки»), то с неменьшей силой он умел в гротескных образах животных и насекомых запечатлеть духовное падение человека. Достаточно назвать комедию братьев Чапек «Из жизни насекомых» (1921), вспомнить образы воинственных муравьев, флиртующих бабочек-однодневок и жуков-скопидомов в этой пьесе. Комедия решена как зрелище жизни насекомых повадки которых наблюдает на лугу бездомный бродяга, находя в них сходство с человеческими отношениями. Авторы называли свою пьесу «поразительной и суровой аналогией между привычками и порядками человеческими и инстинктами и порядками в царстве насекомых».

Много образов, созданных по принципу метафорической аналогии «человек — животные», читатель обнаружит и в сатирических миниатюрах Чапека, имеющих что-то от басни, притчи и афоризма одновременно³.

Принципиально обогащенное художественное решение найдено в романе «Война с саламандрами». Прием сатирической «анимальной» метафоры, развернутой до гигантских масштабов целого произведения, соединился в этом романе с научной фантастикой. Метафора реализуется

² «*Jevišťe*» 30 března 1922, цит. по кн.: *Vratři Čapkové*. Нгу. Прага, 1959, стр. 249. Чапек писал, что в «комедии о насекомых» много можно было сказать о жизни людей острее, пластичнее, без лишнего слов, подходов и объяснений, чем это удалось бы в пьесе, в которой непосредственно выступали бы люди <...>. В определенной степени пьеса должна была стать моралью, критикой и зеркалом в этой связи, естественно, авторы избирали примеры из числа наиболее мрачных и безобразных» (К. Чапек. *Roznámku o tvorbu*. Прага, 1959, стр. 88). В другой статье Чапек писал, что он «судит в этой пьесе класс, который называется буржуазией» (К. Чапек. *O všech obecných člá* Зооп. политикон. Прага, 1932, стр. 103).

³ Такие микросатиры Чапека представляют собой изречения, приписанные животным, вещам или же людям определенных профессий, общественных позиций и политических склонностей. Сатирический эффект возникает из соотношения смысла изречения с тем, кто его произносит («Волк: Мир — это когда никто не мешает волкам и т. д.»).

ся как научно-фантастический сюжет, развертывается как «реально» мотивированная ироническая картина «действительной» эволюции одного вида животных, повторяющих путь человеческого рода.

«Ведь в самом деле, — писал Чапек, комментируя замысел романа, — отнюдь не исключено, что при благоприятных условиях иной тип жизни, скажем, иной зоологический вид, нежели человек, мог бы стать двигателем культурной эволюции <...>. Не исключено, что при известных условиях пчелы или муравьи могли бы развиться в высокоинтеллектуальные существа, способности которых к созданию цивилизации были бы ничуть не ниже наших» (V, 464—465). И писатель задает проникнутые ядовитой иронией вопросы: «иной зоологический вид <...> стал бы совершать такие же безумства, как человечество? Вел бы такие же войны? Переживал бы такие же исторические катастрофы? И как бы мы относились к империализму ящеров, национализму термитов, либо экономической экспансии чаек или сельдей?» (V, 465). В романе Чапек одновременно использует возможности и научно-фантастического допущения и сатирико-метафорических аналогий, синтезируя их.

По ходу действия читатель становится свидетелем превращения саламандр в человекообразные существа, которые копируют человеческую жизнь, создают свою цивилизацию и т. д. Такой замысел позволил одновременно мобилизовать возможности разных типов упомянутой художественной модели. В романе присутствуют, взаимопроникающая, и сатирико-метафорическая параллель «люди — животные», и идея человекоподобного существа, лишённого духовного начала, и картины обесчеловеченной общественной практики людей, подражая которой саламандры делают очевидной ее сущность.

Художественные принципы романа имеют различные черты сходства с прежними произведениями Чапека. В то же время он отличается новыми особенностями, обусловленными синтетическим характером замысла, углублением критического отношения писателя к общественной действительности и дальнейшим развитием искусства художника.

С комедией «Из жизни насекомых», как мы сказали, роман сближается приемом зоологического уподобления или, точнее, приемом сатирической антропоморфиза-

ции, ибо Чапек скорее уподобляет насекомых и животных человеку. Однако в пьесе «Из жизни насекомых» братья Чапеки прибегали к метафоре более узкого диапазона, напоминающей аллегорию. Особенность образов состояла в том, что в основе аналогий лежал, так сказать, один доминирующий признак: муравьи-воины олицетворяли милитаризм, бабочки-эфемерки — бездумный флирт, жуки — собственические инстинкты и т. п. В самом принципе был заложен ограниченный известными пределами монотематический характер сопоставлений. В романе «Война с саламандрами» с помощью научно-фантастической гипотезы Чапек максимально приблизил саламандру к человеку, а их цивилизацию к человеческой цивилизации. Благодаря этому простор для аналогий и ассоциаций неизмеримо расширился. При фантастическом допущении «реального» превращения саламандр в чело-векоподобные существа и возникновения цивилизации саламандр, родственной человеческой, область возможных точек сближения этого процесса с общественной жизнью человечества разрастается практически до беспредельности. По сравнению с пьесой «Из жизни насекомых» до минимума сократился «просвет» между образной моделью и нашим представлением о человеке. В то же время сохранился исходный принцип сатирической метафоры: аналогия между людьми и низшими существами.

Бросается в глаза и другое различие. Комедия «Из жизни насекомых» представляет собой *статичную* сценическую аллегорию (или, может быть, лучше сказать, притчу). В основе романа Чапека лежит принцип *развития*. «Война с саламандрами» — роман-эксперимент, эксперимент не в смысле испробования новой формы, а в смысле изображения определенного процесса, стимулированного искусственными, в данном случае — научно-фантастическими обстоятельствами, которые автор как бы привносит в жизнь человечества. «Каждая утопия, как уже повелось, вырастает из определенных размышлений и в свою очередь к размышлениям побуждает. Изобразить условия, которых нет и никогда не было в жизни, поместить их в неконтролируемом удалении в пространстве или во времени, освободиться от близкой и четкой действительности — может ли автор преследовать при этом иную цель, нежели поставить определенный мысленный опыт, попытаться решить какую-то задачу, сконструиро-

вать некое идейное построение, привести доказательство в пользу определенной точки зрения?»⁴ — так писал Чапек, комментируя пьесу «R. U. R.». Это высказывание полностью можно отнести и к «Войне с саламандрами». Сатирическая утопия Чапека родственна комедии «R. U. R.» (1920), роману «Фабрика Абсолюта» (1922) и отчасти роману «Кракатит» (1924), в которых научно-фантастическое допущение также служит своего рода экспериментальным условием и средством, позволяющим автору как бы усилить и увеличить до гигантских масштабов определенные процессы и тенденции действительности, чтобы предостеречь об их опасности. Общая структура романа «Война с саламандрами» имеет и иные черты родства с драмой «R. U. R.» и романом «Фабрика Абсолюта», о чем будет сказано позже.

Вобравшая в себя в «гибридном» виде многие эффективные художественные подходы и решения, найденные писателем прежде, и в то же время во многом обогащенная, форма нового романа позволяла развернуть широкую, многоплановую, поистине панорамную критику общественной и международной политической жизни, морали, нравов, общественного сознания. Потребность в такой критике Чапек остро ощутил к середине 30-х годов, когда обезчеловечивание человеческих отношений, представшее перед писателем прежде всего в облике фашизма, приобрело массовые масштабы, программную направленность и небывало интенсивные формы. Писатель был удручен и взволнован опасным направлением мировых событий, искал объяснения им, восставал против них, пытался решить волновавшие его философские вопросы.

Замысел романа возник вскоре после экономического кризиса, потрясшего Чапека и обострившего восприятие им социальных противоречий. Десятки статей писателя начала 30-х годов посвящены проблеме безработицы и голода. Чапек был в Чехословакии одним из инициаторов «акции по оказанию помощи детям» и сам много сделал для голодающих детей.

Роман создавался, когда в соседней Германии после «почти длинных ножей» припел к власти Гитлер и лихо-радочно стала претворяться в жизнь расистская «живот-

⁴ K. Č a p e k. *Poznámky o tvorbě*. Praha, 1959, str. 85.

ная доктрина», как ее называл Чапек⁵. В гитлеровском районе пыльным цветом расцвел «нацизм крови и расы»⁶. При попустительстве западных держав Германия порвала Версальский договор, открыто провозгласив политику милитаризации страны, и добилась от своих бывших военных противников согласия на «равноправие в вооружениях» (Чапек посвятил этой теме саркастический стихотворный фельетон)⁷. На горизонте вырисовывался призрак новой германской агрессии. Снова собирались и клубились тучи войны. Не раз, сидя у своего приемника, писатель ловил на волнах немецких и итальянских радиостанций воинственные речи Гитлера и Муссолини, напоминавшие ему «фельдфебельский крик на казарменном дворе»⁸.

Уже была предпринята первая попытка фашистского переворота в Австрии (июль 1934 г.), во время которого был убит канцлер Дольфус (Чапек вспоминал об этом путче в одном из своих стихотворных фельетонов). Молнией облетела Европа весть о выстрелах в Марселе, оборвавших жизнь короля Югославии Александра и французского министра иностранных дел Луи Барту и напомнивших Чапеку о Сараеве и об «огненном вулканическом чреве Европы».⁹ «Политика превращалась в гангстерскую улицу»¹⁰.

Чапек писал свою сатирическую утопию, когда «на Опернплаце в Берлине уже убрали пепел костров, на которых сжигали книги. Догорели произведения поэтов и ученых; социализм, пацифизм, свобода мысли были брошены в огонь, словно таким образом их можно сжечь со света»¹¹. В Праге появились немецкие эмигранты, искавшие спасения от кровавого гитлеровского террора. В самой Чехословакии активно действовала прогитлеровская немецкая партия. Ожилились правые элементы в

стране. Дело дошло до беспорядков в столице. Реакционный генерал Рудольф Медек в печати назвал Чапека за его протесты против фашистских бесчинств в числе тех, кого в будущем ожидают концентрационные лагеря. «Мы чувствуем все, — писал Чапек, — что в воздухе висит опасность для нашего государства и нации»¹².

Писатель с вниманием и болью следил за международными и внутренними событиями, откликаясь на них статьями, призывами, полемическими выступлениями, сатирическими заметками, стихотворными фельетонами. В 1934 г. он впервые участвует в составлении антифашистского манифеста и ставит свою подпись под ним.

Много в позиции Чапека оставалось противоречивым. Конфликты эпохи воспринимались им в плоскости противопоставления общечеловеческих морально-этических устоев и центробежных явлений, отклоняющихся от этих устоев, в виде конфликта между политикой разума и политикой инстинктов, между принципом равенства, гуманизма и демократии и принципом тоталитарности и диктаторства. Чудовищно гипертрофированное выражение перечисленных негативных тенденций он и видел в гитлеровской политике.

По своим политическим убеждениям писатель оставался относительно последовательным сторонником буржуазной демократии и эволюционного прогресса, который он противопоставлял «динамическому принципу» обострения любых конфликтов. Чапек считал капитализм скомпрометированной и порочной экономической системой¹³, но не усматривал внутренней зависимости между экономическим строем и формой общественно-политического и государственного управления. Лишь иногда, скорее интуитивно, он подозревал эту связь. Сложным оставалось отношение писателя к коммунистическому движению. Он не принимал идеи классовой борьбы, революционного насилия и диктатуры. Вместе с тем, не разделяя «методов» и порой полемизируя с революционными силами страны, он признавался, что сходится с социализмом и коммунизмом «в большинстве их идеалов»¹⁴. Писатель

⁵ К. Чапек. Zima 34.— «Přítomnost», 3. ledna 1934, str. 13.

⁶ Ср.: К. Чапек. K čemu nabádá Jirásek? — «Lidové noviny», 12. prosince 1934, str. 1—2.

⁷ G. (псевдоним Чапека, при повторениях в дальнейшем не раскрывается) Týdenní rozhlásek.— «Lidové noviny», 17. prosince 1932, str. 1.

⁸ G. Mussolini v rozhlase.— «Lidové noviny», 7. října 1934, str. 7.

⁹ G. Vystřely v Marseille.— «Lidové noviny», 10. října 1934, str. 1.

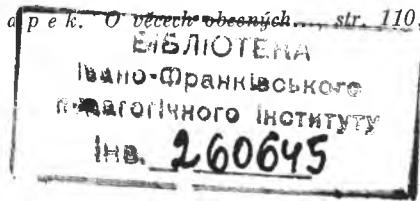
¹⁰ G. Skoro modlitba.— «Lidové noviny», 27. července 1934, str. 3.

¹¹ К. Чапек. Memento.— «Lidové noviny», 21. května 1933, str. 1.

¹² К. Чапек. Návrat k malosti.— «Lidové noviny», 16. prosince 1934, str. 1.

¹³ Ср.: К. Чапек. Volební advent.— «Lidové noviny», 1. května 1935, str. 1.

¹⁴ См.: К. Чапек. O věcech obecných, str. 110, 135.



критически относился к некоторым явлениям жизни в Советском Союзе и в то же время иногда сомневался в надежности информации западной печати о советской действительности. Ему импонировала борьба советского государства за мир.

Полгода спустя после выхода романа «Война с саламандрами» Чапек с восторгом отзовется о проекте Советской Конституции и принципах демократии, провозглашенных в ней.

На эти противоречивые представления и ложились напряженные раздумья писателя о политической ситуации в мире, о превратностях истории и международных катаклизмах, размышления над философскими проблемами общественной жизни и развития человечества. Следует, конечно, учитывать, что сами эти размышления, испытывавшие воздействие гигантской лавины фактов, в чем-то перерастали и корректировали исходные позиции. Всякое подлинное творчество, в том числе творчество писателя, — процесс познания и активных поисков. И связь этого процесса с отправными посылами неизмеримо сложнее простого их отражения.

Вживание в материал и в проблемы — порой этого не замечают философы, пишущие о Чапек, — зачастую сопровождается коррекцией отправных представлений, тем более, что благодаря единству конкретного и общего в художественном образе конкретное в известном смысле обладало способностью контролировать, регулировать общий смысл¹⁵.

В обстановке, когда сердце писателя кипело от негодования, вызванного жестокой волной бесчеловечной политики, а ум искал ответов на вопросы, которые ставила жизнь, историческая действительность, и родился замысел нового романа. Чапек хотел им «реагировать на окружающее с той силой, какая только дана слову и мысли» (V, 466).

Тип романа также подсказан жизнью. Процесс далеко зашедшей дегуманизации, последствия которой угрожа-

¹⁵ *Общетеоретические аспекты вопроса о сложной диалектике мировоззрения и творческого процесса неоднократно освещались в нашем литературоведении, в последнее время наиболее обстоятельно в работах Б. М. Храпченко (См., например, статью «Мировоззрение и творчество». В кн.: «Проблемы теории литературы». М., 1958).*

в пронзить весь мир, вернул Чапека к размышлениям о судьбах человеческого рода и противоречиях его развития, о больших «безличных» процессах, происходящих в мире. Писатель вновь после длительного перерыва обращается к форме сатирической утопии, утопии-предостережения, утопии, развертывающейся в планетарном масштабе. Его произведение относится к типу романа о судьбах мира, действующим лицом которого становится все человечество, представленное как целое, а события охватывают весь земной шар. Такой тип романа (соответствия ему отыскиваются и в драматургии, в том числе у Чапека — «R. U. R») стал особенно заметным явлением мировой литературы с конца XIX — начала XX в. (Свою утопию «Освобожденный мир», посвященную судьбам человеческой цивилизации, Г. Уэллс так и назвал в подзаголовке — «повесть о человечестве».) В самом этом факте, независимо от конкретной направленности разных произведений, отразилось ощущение нарастающей консолидации общественно-исторического развития как единого всемирного процесса. В его орбиту все сильнее и стремительнее втягивались все страны и континенты, все элементы общества. Сеть взаимозависимостей, пронизывающих жизнь народов, общественных классов и индивидуумов, становилась всеобъемлющей и все более густой и напряженной. На определенных ее участках накапливались мощные силы и зрели небывалые конфликты. Впервые обнаружившийся с такой очевидностью глобальный характер общественно-исторического развития, возрастающий темп истории, гигантские масштабы исторических потрясений, затрагивающих судьбы всего мира, привлекали внимание к общим проблемам развития человеческого рода. В литературе «планетарной проблематики», в литературе о грядущих судьбах человечества, история которой — интереснейшая глава в мировом искусстве последнего столетия, видное место занимает и творчество Чапека, в частности, его роман «Война с саламандрами».

Идеалом Чапека — философа и художника вообще был «цельный облик мира», «космосоциальные концепции», выведение «универсальных сумм». По определению А. Матушки, «как емкие «суммы» Чапек строит и свои утопические романы и драмы, в которых место отдельных вопросов и отдельных людей занимает целое, весь мир, все челове-

чество, общемировые и общечеловеческие проблемы»¹⁶. Но форма глобальной утопии (за неимением термина мы будем придерживаться этого определения) обусловлена у Чапека не только проблематикой общемирового масштаба, «суммированием» процессов международной жизни. Эта форма была также удобна для сатирического заострения определенных явлений и тенденций действительности, для «глобальной» гиперболизации их с помощью условной модели мира и его противоречий. При этом, создавая свою утопию, Чапек не ограничился сатирическим отражением человеческой действительности в вымышленной истории саламандр. Он дополнительно усилил, словно бы «удвоил», возможности и емкость избранной им формы. Действие его романа происходит не в замкнутом мире саламандр, который повторял бы в тех или иных чертах особенности человеческого общества. Нечто подобное мы встречаем, если брать самый простой пример, скажем, в рассказе Г. Уэллса «В бездне», автор которого исходит из фантастического предположения о существовании цивилизации, напоминающей человеческую, в глубинах океана. Эта цивилизация полностью отделена от человеческой, самостоятельно возникла и только случайно стала известна человеку. У Чапека же мир саламандр «вписан» в современную жизнь человечества, не без ее влияния возникает и взаимодействует с ней, благодаря чему создаются бесчисленные сатирические взаимоотражения.

Если развитие сюжета в романе Чапека можно рассматривать в качестве своеобразного воображаемого эксперимента (хотя и эксперимента особого рода, ход которого в известных границах заранее предопределен сатирической позицией автора), то этот эксперимент имеет как бы двуединый характер. Повторение определенных особенностей общественной жизни человечества в истории саламандр — это только один сатирический план романа. Вторая плоскость, в которой реализуется сатира на пороки современного общества, — показ собственно человеческой общественной и международной практики, для которой возникновение конкурирующего мира саламандр становится испытанием ее моральной состоятельности, служит своего рода реактивом, помогающим выявить раздирающие человеческое общество противоречия. В черновых



Набросок плана романа «Война с саламандрами»

¹⁶ A. M a t u š k a. Človek proti skaze, str. 131—132.

набросках плана «Войны с саламандрами» есть любопытные пункты, касающиеся в частности этого второго аспекта:

«государства и саламандры

Женева (т. е. международные организации, Лига наций.— С. Н.) и саламандры

Церковь и саламандры

Нравственность и саламандры»¹⁷ и т. д.

Таким образом, в романе два взаимопересекающихся сатирических плана: с одной стороны—сама эволюция саламандр по ступеням цивилизации и их подражание жизни человечества, и, с другой—практика человечества по отношению к саламандрам.

Сочетание в романе Чапека научно-фантастического, сатирического, философского и иных аспектов, синтетический характер художественного замысла, его многоплановость обусловили и своеобразие структуры произведения. Как в фокусе в нем сходятся и преломляются различные художественные и жанровые традиции и тенденции.

¹⁷ Цит. по фотоконии, хранящейся в Доме-музее К. Чапека в Стржи.

АПОКРИФ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО ЖАНРА

Далекий остров в океане... Тайна залива, вызывающего суеверный страх у туземцев... Капитан с традиционной голландской фамилией морехода... Искатели жемчуга... — кому не напомнит все это приключенческих романов, от которых веет экзотикой дальних стран и романтикой путешествий? Однако мы перечислили не мотивы книг Жюль Верна, Роберта Льюиса Стивенсона или Джека Лондона. Речь идет о начальных страницах «Войны с саламандрами» К. Чапека, произведения, посвященного большим общественным, политическим и философским проблемам. Оно начинается в духе типичного приключенческого романа с характерным мотивом «загадки природы».

Присмотримся внимательнее к первой главе. Лаконичная экспозиция знакомит с местом действия (остров в Зондском архипелаге) и одновременно с капитаном И. ван-Тохом. Читатель получает первое представление о нем главным образом из бранного монолога героя, бросившего якорь у тропического острова и ворчащего на свою судьбу: по заданию торговых компаний он выискивает новые месторождения жемчуга, маскируя цель своего плавания скупкой копры и пальмового масла. После такой экспозиции в фокусе внимания оказывается загадка залива, о котором столь уклончиво упоминают местные жители, решительно отказываясь искать в заливе жемчуг. Версия туземцев: там водятся черти. Более или менее

единодушно они их и описывают. Капитан посылает на поиски раковин двух ныряльщиков, привезенных им с Цейлона и впервые попавших на незнакомый остров. Вынырнув в полубморочном состоянии от страха, те подтверждают легенду о морских «джинах». Подробности, сообщенные сингалезцами о человекообразной внешности подводных существ, не расходятся с тем, что рассказывают местные жители.

Если до сих пор повествование преломлялось через призму восприятия капитана, то дальше события освещаются так, как их видели члены экипажа, наблюдавшие за странным поведением хозяина. Автор тем самым «искусственно» задерживает разгадку, частично умалчивая о происходящем и лишь приподнимая край завесы над тайной. События фиксируются лишь «пунктиром»:

а) ежедневные ночные прогулки капитана на шлюпке в залив Девл-Бей;

б) попытка одного из членов корабельной команды — Йенсена — подсмотреть за ван-Тохом;

в) странное поведение ван-Тоха на берегу залива: похоже, что он разговаривает с какими-то существами, напоминающими тюленей или крупных пингвинов;

г) капитан обнаруживает подслеживание и увольняет Йенсена;

д) в ближайшем порту ван-Тох отправляет в Европу дорого застрахованную посылку.

Принцип движения событий в первой главе — все большее сосредоточение внимания на загадке залива, обрастание тайны все новыми деталями, суживающими круг вероятного, но в то же время еще недостаточными для разгадки. Столкновение с незнакомым и необъяснимым в природе — как раз и есть один из распространенных мотивов «природоведческой» разновидности приключенческого жанра.

Как известно, в жанровых структурах в процессе их развития абстрагируются и «отлагаются» определенные структурные типы и принципы подхода к жизненному материалу, модели овладения им, способы его подачи. Нет необходимости пояснять, что речь идет не о застывших схемах, а об очень подвижных и непрерывно изменяющихся системах. Жанр вообще живет лишь в «текучих» конкретных формах, с каждым разом обновляющихся и в чем-то удаляющихся от прежних воплощений, а по-

рой дающих начало новым жанровым тенденциям и ответвлениям. Тем не менее область каждого жанра обладает своими возможностями, «каждый жанр имеет свою преимущественную сферу бытия, по отношению к которой он незаменим»¹. Именно поэтому при всей текучести, непрерывной изменчивости и взаимовлияниях жанровых форм, при неповторимо индивидуальном их воплощении, определенные их черты обладают устойчивостью и позволяют обычно говорить о тяготении произведения или каких-либо его особенностей к тому или иному жанровому типу. Одним из характерных признаков приключенческого жанра в его разновидности, связанной с темой природы, и является мотив столкновения с неизвестным и неожиданным в природе, сопутствующая этому мотиву атмосфера опасности, риска и т. д. Эти мотивы присутствуют в своеобразном виде и в начальной главе романа Чапека, составляя ее основу.

Духу приключенческой эрики отвечает в этой главе и довольно динамичный темп повествования без замедляющих описаний и психологических экскурсов. Преобладает диалог, действие, лаконичные образные характеристики.

Но дело не только в том, что Чапек следует принципам романа приключений, реализуя его жанровые возможности, используя, в частности, его возможности интриговать читателя. Вольно или невольно он берет себе в союзники память читателя, поддерживая те ассоциации, которые связаны у него с романами Жюль Верна, Стивенсона, Джека Лондона и др., и которые пробуждают знакомое ощущение экзотической атмосферы, романтики открытий, неведомых опасностей и единоборства с природой. Такие ассоциации дремлют в сознании каждого читателя, знакомого с приключенческой литературой, и, разбуженные, настраивают его восприятие на определенный лад, приблизительно так же, если воспользоваться отдаленным сравнением, как размер первых строк стихотворения настраивает на определенную ритмическую волну.

Чапек сам оставил свидетельство о той жанрово-стилевой традиции, которую он наследовал в произведении.

¹ М. Б а х т и н. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963, стр. 360.

Герой романа, коммерсант Бонди, характеризует не только деятельность ван-Тоха как «приключенческую» и «романтическую», но и упоминает писателей, с которыми у него ассоциируется этот «стиль»: «Стиль капитана ван-Тоха, я бы сказал, был стилем приключенческих романов. Это был стиль Джека Лондона, Джозефа Конрада и других. Старый, экзотический, колониальный, почти героический стиль». Те же ассоциации варьируются в таких определениях деятельности ван-Тоха (в устах Бонди они звучат с оттенком снисходительного пренебрежения), как «приключенческая, юношеская эпика», «сказка о жемчуге и кораллах». Бонди вспоминает и «Синдбада-морехода» из «Тысячи и одной ночи» (V, 112).

Однако приключенческая сюжетно-стилевая канва, интригующая, экзотическая основа повествования все время испытывает у Чапека противодействие «корректирующего» начала. Речь идет о прозаическом и юмористическом заземлении экзотики. Этому отчасти служит и сам образ капитана, через восприятие которого вначале и «воспроизводится» происходящее.

Так, обильный поток брани по адресу экваториальных островов, которые капитан не называет иначе, как «дыра», «проклятые», «проклятушие» (любимое слово в жаргоне ван-Тоха), не только является средством характеристики героя, но и по-своему вводит в общую атмосферу романа. Для капитана посещение тропических островов (во всяком случае до обнаружения загадки залива Девл-Бей) — проза и будни. «Эти крысы в Европе воображают, будто здесь можно найти хоть что-нибудь, о чем никто еще не знает. Ну и дураки же, прости господи! <...> Новые месторождения! В Паданге есть новый публичный дом, это — да, но новые месторождения?... Я знаю, сэр, все эти острова, как свои штаны <...> Согласитесь, сэр, в Европе — ну, там еще, пожалуй, можно что-нибудь открыть, но здесь!» (V, 9) и т. д. «Наложение» прозаической краски на романтику приключенческих мотивов и экзотику экваториальных стран придает всему повествованию то своеобразие и ту особую «жизнейскую» убедительность, которая составляет неотъемлемую особенность мастерства Чапека-художника.

И сам образ капитана также «апокрифичен». Это не только, или даже не столько, традиционный капитан приключенческих романов, решительный в действиях мор-

ской волк, сколько ворчливый исполнитель воли парходных компаний, лысый, грузный человек, многословный собеседник. Презрение ван-Тоха к «вшивым» туземцам нелицеподно оттеняется комическим сходством его собственных представлений с суждениями местного торгового агента:

«Капитан ван-Тох покачал головой.

— Никаких чертей не существует <...> Это была какая-нибудь рыба или в этом роде.

— У рыбы,— пробормотал, запинаясь, метис от кубу и португальца,— у рыбы нет рук, сэр. Я не батак, сэр, я посещал школу в Бадьюнге... и я еще помню, может быть, десять заповедей и другие точные науки; образованный человек всегда распознает, где черт, а где животное. Спросите батаков, сэр.

— Это дикарские суеверия,— объявил капитан, улыбаясь с чувством превосходства образованного человека. — С научной точки зрения это бессмыслица. Черт и не может жить в воде. Что ему там делать?» (V, 11—12).

Нетрудно заметить, что обе реплики построены по одной «схеме»: повторяется одно и то же комическое противоречие. Благодаря этому возникает и комическое соотношение самих этих реплик, представлений капитана и туземца. Презрительно-высокомерное отношение капитана к торговому агенту в свою очередь находит аналогию в презрении последнего к представителям местного племени батаков. Образ капитана и островитянина комически взаимоотносятся один в другом.

Дело, однако, не просто в юмористическом рисунке образа капитана (образы комического плана можно встретить и у Жюль Верна). Чапековские комические решения простираются за пределы чисто характерологической сферы, затрагивая непосредственно жанровую модель. Если типичным мотивом той разновидности приключенческого жанра, о которой шла речь, является загадка природы, встреча с незнакомым в природе, то привычным элементом сюжетного построения в таком жанровом типе оказывается постепенное и все более тесное сближение героя с неизвестным. Нередко демонстрируется соплательное стремление и готовность идти навстречу неожиданным и неведомым опасностям ради объяснения загадки. В ступенчатой градации сюжета (или его определенного звена) часто отражаются этапы преодоле-

ния препятствий для приближения к разгадке тайны, последовательно отпадают возможные варианты предположительных объяснений, иногда возникают новые². В данной связи крайне показательно, что этот, можно сказать, ключевой мотив и важнейший сюжетослагающий элемент жанра, получает у Чапека сниженную, комическую интерпретацию. Капитан ван-Тох принимает решение отправиться в Чертов залив после изрядной дозы пальмовой водки, когда он уже не помнит расположения стран света (штрих весьма выразительный по отношению к капитану морского судна).

«Мало-помалу глаза капитана налились кровью, и пальцы стали плохо повиноваться ему. Были уже сумерки, когда он встал, подтягивая брюки.

— Собираетесь спать, капитан? — вежливо спросил метис от черта и дьявола.

Капитан ткнул пальцем в пространство.

— Хотел бы я посмотреть, — сказал он, — какие там есть на свете черти, которых бы я еще не видал. Эй ты, где тут этот проклятый северо-запад?

— Там, — показал метис. — Куда вы, сэр?

— В пекло, — хмыкнул капитан И. ван-Тох. — Загляну в Девл-Бей» (V, 18).

Эти комические обстоятельства подчеркиваются затем и в сцене беседы ван-Тоха с Бонди, когда события на острове Танамаса повторно воспроизводятся в рассказе капитана: «Вот и вбил я в свою старую глупую голову, что должен рассмотреть этих чертей поближе. Правда, я был выпивши, но нагрузился я потому, что эти идиотские черти не выходили у меня из головы. Там, на экваторе, многое, брат, возможно» (V, 38).

Таким образом, стержневой сюжетный мотив получает

² Загадка, которую требуется разрешить, лежит и в основе детективного жанра, но там акцент делается на реконструкции событий, точнее, на логическом решении «головоломки»; «детективное произведение — это логическое решение искусственно расставленных вещественных загадок», «мотив загадки — альфа и омега детективного произведения», — писал Чапек (K. Čapek, *Marsyas čili na okraj literatury. Praha, 1931, str. 209, 210*). В приключенческом жанровом типе и том его варианте, о котором мы говорим, логическая реконструкция событий не обязательный, даже очень редкий компонент. На первый план скорее выступает отвага, с которой человек идет навстречу целой цепи неожиданностей для сближения с тайной. Впрочем, существуют и «переходные» формы.

комическое воплощение. (Вновь заслуживает быть отмеченной параллель между поведением капитана и местного торгового агента, рассказавшего ван-Тоху о морских чертях и о своей встрече с ними. Во время этого рассказа произошел, в частности, такой обмен репликами:

— «А вы не были пьяны? Не надрались часом? (вопрос капитана. — С. Н.).

— Был, сэр. Иначе меня не понесло бы туда» (V, 11).

По прошествии некоторого времени та же психологическая ситуация повторится с самим капитаном.)

В литературе о Чапеке можно встретить упреки в том, что, великолепно владея всевозможными формами художественной условности, он порой прибегает к обычным «описательным» картинам в духе «традиционного реализма». Такое мнение высказано, в частности, А. Матушкой в его монографии о Чапеке³, в целом весьма содержательной. Однако, во-первых, реализм далеко не исключает условных форм (все дело в их качестве), во-вторых, конкретно-наглядная картина или деталь не являются у Чапека самоцелью (как и у большинства крупнейших мастеров реализма. О самодовлеющем увлечении пластикой изображения вообще нельзя говорить как об отличительной черте реализма). Не только эпизод, сцена, но и деталь у Чапека всегда частица целого, выполняющая свою функцию в художественной системе, функцию, которая далеко не сводится к тому, чтобы просто вызвать конкретно-чувственное представление. Так, периодически повторяющееся упоминание о том, что капитан шумно сморкнется в платок небесно-голубого цвета, заключает в себе смешение высокого и низкого, ту иронию, которые в конечном счете связаны со всем стилем повествования, «уравновешивающим» элемент исключительности прозаической обыденностью, юмором, пародийным налетом. Можно сказать, что подоплеку нарисованных в главе иртин составляет юмористическая полемика с канонической приключенческой моделью. Чапек как бы делает «оппоравку» к приключенческому жанру на обыденность и тривиальность. О пальмах он не скажет иначе, как в самом прозаическом контексте, упоминая одновременно стоящих кур, которые клевали неизвестно что на грязном вытоптанном дворике под пальмами» (V, 18). Эта деталь

³ А. М а т у ш к а. *Človek proti skaze...*, str. 254 и сл.

словно бы «приближает» к читателю посредством хорошо знакомых будничных картин экзотический «кампонг», который оборачивается знакомой деревней. Поправка на «тривиальность» — прием, вообще очень характерный для Чапека, для его художественного мышления и, в частности, для его отношения к сложившимся литературным представлениям. Чапек любит задаваться вопросом, который можно сформулировать: «А как бы это было на самом деле?». Вспомним начало юморески «Как делается газета», где юмор рождается из соотнесения представлений о репортере, почерпнутых в детективных романах, и картин обычной редакционной жизни (симптоматично и название всего цикла юмористических очерков о театре, газете и кино — «Как это делается»). Вспомним также «Рассказы из одного кармана» и «Рассказы из другого кармана», наконец, «Книгу апокрифов», которая состоит из «еретических» переосмыслений традиционных литературных сюжетов и образов. Отталкиваясь от них, Чапек создает свои, чаще всего «тривиальные» версии⁴.

В начальных главах «Войны с саламандрами» перед нами также своего рода апокриф приключенческого жанра и приключенческих мотивов.

Речь не идет, однако, об элементарном сатирическом «снижении» жанрового прототипа, о простом пародировании его. Чапек не отказывается от использования возможностей экзотико-приключенческого жанра. Образная мысль писателя движется не только от экзотико-романтического к банально-повседневному, но порой и в обратном направлении. Вопреки скепсису капитана необыкновенные существа действительно оказываются в зале. Вопреки предположениям Бонди, ожидающего скучного разговора с посетителем о поставке в тропики швейных машин и паровых котлов, посетитель (ван-Тох) рассказывает о необыкновенных вещах. Собираясь выслушать капитана, Бонди думает: «Опять какие-нибудь торговые дела (...), господа, какая тоска!» и мысленно шутит: «нет, ты расскажи мне, Синдбад-мореход, о Сурабае или об островах Феникса. Не притягивал ли тебя Магнитный утес, не уносила ли тебя в свое гнездо птица

⁴ Ср. эссе О. Кралика о рассказе К. Чапека «Голубая хризантема». В кн.: К. Чапек. О krásе a spravedlnosti. Olomouc, 1964, str. 55—69.

Тох? Не возвращаешься ли ты с грузом жемчуга, корицы и безоара?» (V, 35). И вдруг посетитель действительно начинает рассказывать о диковинных животных и о жемчуге.

Экзотика и юмор взаимопроникают и в изображении туземцев, которые всю ночь отгоняют чертей барабанным боем и криками, а утром требуют за это оплаты у капитана, проведенного ночь на берегу залива и потревоженного «нечисть». Приключенческий жанр, составляющий своего рода «грунт» главы, как бы сплавлен с юмористическим и бытовым жанром (если под последним понимать изображение житейской повседневности). Напряжение, возникающее между романтико-экзотическим, приключенческим и тривиальным, обыкновенным, создает неповторимую комическую атмосферу, неповторимый стилевой рисунок (который позволяет говорить как о намеренном или интуитивном следовании традиции, так и об одновременном отталкивании от нее)⁵.

Экзотическую, приключенческую стихию «размывает» и прозаическая атмосфера оживленных торгово-колониальных связей, которая с первых страниц романа пролиняет в него. Острова Чапека — не одинокие, полуобитаемые или полупосещаемые острова, какие часто можно встретить в произведениях приключенческого жанра. Упоминания о торговых компаниях и агентствах, пароходных линиях, портовых городах, «министерстве колоний» во множестве королевы, колониальных товарах; появление и тексте наряду с малайскими словами английских (или испорченных английских) выражений, подчеркнутые «сэр», «саиб», «туан» в обращениях туземцев к белым — все это способствует передаче атмосферы оживленной торгово-колониальной жизни. Позже из этой атмосферы родится существенный комплекс проблематики романа. Но и первая глава уже содержит «кристаллы», которым суждено в дальнейшем разрастись в новые тематические комплексы. словно нечаянно брошенный мазок, вскользь брошенная фраза на поверку оказываются зародышами новых художественно-тематических тенденций. Такие

⁵ Ил. Мукарижовский усматривает в обиходном принципе стилистики Чапека «стремление постигнуть противоречие между правилом и исключением, будничным и необычным» (J. Mukařovský. K otázce individualního slohu v literatuře. — «Česká literatura», 1958, č. 3, str. 262).

«попутные», казалось бы, штрихи зачастую выполняют двойную функцию: служат средством локальных характеристик и вместе с тем являются предвестниками дальнейшего, пока еще скрытого, движения образного замысла. Едва приметный «огонек» темы коммерции, денег, жажды богатства раз-другой загорается уже в первой главе. Однако в связи с тем, что основное внимание читателя сосредоточено пока на другом, этот перспективный для романа тематический мотив остается еще на втором плане. Отдельные, еще слабые вспышки этого мотива выглядят случайными, связанными лишь с непосредственной мотивировкой появления парохода «Кандон-Бандунг» близ небольшого экваториального острова, а также с мотивировкой того, что капитан ван-Тох держит на корабле двух ныряльщиков — искателей жемчуга с Цейлона. (Эти эпизодические персонажи понадобятся автору в свою очередь, чтобы подтвердить рассказы местных жителей о таинственных существах, якобы обитающих в Чертовом заливе. Участие туземцев в обследовании залива, перед которым они испытывали животный страх, было бы малоинтересным. Чапек заранее мотивирует присутствие двух сингалезцев на пароходе.) Однако, как мы сказали, проза коммерческих отношений уже налагает и определенный отпечаток на приключенческую стихию, снимаемая с нее часть экзотического ореола (сама тема поисков жемчуга, не редкая в приключенческой литературе, в достаточной мере экзотична).

Предоставим слово самому капитану, объясняющему причины, которые забили его к далеким берегам, и напоминающему о тех пружинах, что движут поведением людей и связями между континентами: «Видите ли, сэр, (...) эти молодчики у нас в Амстердаме, эти проклятые денежные мешки вдруг придумали: жемчуг, любезный, поищите, мол, там где-нибудь жемчуг. Теперь ведь все сходят с ума по жемчугу и всякое такое (...). Ясно — вложить монету в жемчуг. А все потому, что вы, мои милые, вечно хотите воевать или еще что-нибудь в этом роде. Бойтесь за свои денежки. Вот что. А это, сэр, называется — кризис» (V, 8). С этими словами капитана в роман входит мир больших общественных зависимостей, мир денежно-экономических отношений, пока что входит «косвенно». Писатель затрагивает эту тему как бы «невзначай», «мимоходом». В дальнейшем она выдвинется на передний

план. Сейчас же ощущаются «первые дуновения» этой темы.

Синтез приключенческо-экзотического элемента с трианальной действительностью в ее буднично-бытовых и торгашески-прозаических проявлениях и создает тот юмористический рисунок, который составляет основу повествования. Такая особенность дает себя знать не только в более крупных, «каркасных» элементах структуры произведения, но и в его микрокосме, вплоть до стилистики и лексики. Не составило бы труда подобрать примеры, аналогичные тем, что мы приводили, говоря о контексте, в котором появляется у Чапека упоминание о пальмах. Показательны даже собственные имена, которые использует автор. Как известно, они нередко относятся к числу нейтральных в художественном отношении элементов произведения. О творчестве Чапека этого нельзя сказать.

В работах, посвященных драмам чешского писателя, уже отмечалось, что собственные имена у него часто сближаются с тропом, заключают в себе или синекдохическую обобщенность, которая порой доходит до замены имен указанием на профессию, должность и т. д. (*Маршал* в пьесе «Белая болезнь», *Профессор* в пьесе «Разбойник»), или нечто от символики (барон *Крюг*, от нем. «der Krieg» — «война» в пьесе «Белая болезнь»; *Россум* от «разум» в драме «R. U. R.» и т. п.⁶). В «Войне с саламандрами» Чапек также не пренебрегает возможностями использования собственных имен в художественных целях, хотя и здесь этот прием выступает не столь обнаженно и распространяется не только на имена действующих лиц, но и на географические названия. Образную функцию при этом выполняет зачастую не семантическое значение имен и названий, а какой-либо их вторичный признак. Одним из средств создания экзотического колорита служит, например, своеобразный подбор ориентальных географических названий. Таковы названия островов с типичной восточной огласовкой (повторение гласной в слогах или стечение гласных): Танамаса, Танабала, Баньяк, Пини, Джилоло, Тахуара, Тараива, Такароа, Фангиора, Фироира, и более известные: Суматра, Формоза и т. д.

⁶ Ср.: А. В о л к о в. Трагедия Карела Чапека «Белая болезнь». // сб.: «Критический реализм в литературе западных и южных славян». М., Изд-во «Наука», 1965, стр. 286—287.

Несмотря на то, что в нашей подборке эти названия, приведенные одновременно, производят впечатление однообразия и очевидной нарочитости, при чтении романа такого ощущения не возникает. Писатель обладает художественным тактом в дозировке таких названий, вкрапляет их в текст в соответствующих пропорциях и вводит также названия другого типа, такие, как Цейлон, острова Клиппертон, Церам, Принцессы острова и т. д.⁷ Вместе с тем, эта дозировка достаточна, чтобы придавать определенную окраску общей эмоциональной атмосфере.

Сходную функцию несут и рассыпанные в тексте названия городов, поселений, пароходов. Такие собственные имена, как Паданг, Бадьюнг, «Кандон-Бандунг», нарицательное «кампонг», звучащие, по выражению одного из героев романа, «как удары гонга», — это своеобразная звуковая эссенция восточного колорита.

В обоих рассмотренных случаях звуковой рисунок собственных имен по сути дела выполняет роль тропа, вызывая, особенно при повторениях такого рода слов соответствующие ассоциативные представления — в данном случае связанные с экзотическим восточным колоритом⁸.

⁷ Исключение составляет, пожалуй, лишь один случай, когда длинный перечень тихоокеанских островов объясняется тем, что писателю надо было показать масштабы распространения саламандр (V, 81).

⁸ Можно уверенно утверждать, что такое употребление собственных имен не является случайным и далеко не объясняется тем, что область земного шара, в которой происходит действие произведения, изобилует экзотической для европейского уха топонимикой. Перед нами также не просто плод интуитивного чутья писателя, но и вполне осозанный и целенаправленный прием. Об этом свидетельствуют случаи, когда Чапек непосредственно вводит в текст упоминание об экзотическом звучании ориентальных географических названий, заставляя думать о них своих героев. Так, один из персонажей романа пытается вспомнить: «Как, собственно, называется этот коралловый остров? Тараива, говорил капитан, Тараива или Тахуара, или Тараихатуара-тахуара. Что, если вернуться домой и сказать нашему Джеесу: «Папа, мы побывали даже на Тараихатуара-тахуара» (V, 58). Или еще более яркий пример: «Пан Бонди продолжал вертеть в руках визитную карточку. Корабельный якорь. Captain И. ван-Тох. Сурабая — где она, собственно, Сурабая? Кажется, где-то на Яве? На пана Бонди повеяло дыханием неведомой дали. «Кандон-Бандунг» — это звучит, как удары гонга. Сурабая... И сегодня, как нарочно такой тропический день... Сурабая...» (V, 32). Известный эмоциональный акцент здесь чувствуется даже в интонационном рисунке. Авторское повествование незаметно пере-

Но одновременно, как уже говорилось, в тексте присутствует и «встречная» стилистическая тенденция, как бы растворяющая и ассимилирующая экзотику. (Впрочем, говорить об ассимиляции и растворении экзотики — не вполне точно. Строго говоря, Чапек попеременно «посылает» в сознание читателя «сигналы», связанные то с экзотикой, то с житейской прозой.) Паданг, например, упоминается в бранном монологе капитана, в окружении такой лексики, как «крысы», «дурни», «публичный дом». Упоминание о Гонконге мелькает в грубоватом рассказе моряка, сообщающего, что саламандры «цокают как шлюхи в Гонконге». Опять-таки — все это звучит в романе не столь нарочито, как в извлечениях. Но как бы то ни было, в стилевой микроструктуре произведения мы обнаруживаем тот же сплав экзотического, исключительного и будничного, прозаического, что и в его общей архитектонике⁹. Перейдем, однако, к вопросу о дальнейшем развитии сюжета.

Добавляя новые детали к тайне залива Девл-Бей и подтверждая догадку читателя о том, что с помощью загадочных подводных обитателей капитан охотился за жемчугом, писатель продолжит тему бизнеса, прибыльного начинания во второй главе: вернувшись в Европу, ван-Тох ищет богатых компаньонов для крупного дела, а чтобы подтвердить его реальность, демонстрирует своим собеседникам горсть жемчужин, которые он небрежно носит в кармане.

идит в несобственно прямую речь, а та в свою очередь выдержана в интонации легкого мечтательного волнения. В этой интонации немалую роль играет повторение слова «Сурабая».

⁹ Тенденцию к использованию собственных имен и названий не только по прямому назначению, но и в качестве элемента поэтики можно обнаружить и в другом лексико-тематическом пласте романа. Можно заметить, что из европейских городов Чапек упоминает исключительно торговые города, и при этом города традиционной мореходных и колониальных держав (Лондон, Амстердам, Марсель...). Имена членов экипажа парохода «Кандон-Бандунг» также синеждоичны: скандинавские, голландские, ирландские, они несут в себе элемент обобщенности, неудовимо напоминая о европейской мореходной традиции: Йенсен (швед), Гумундсен (исландец), ван-Тох (голландец, позже сказывающийся чезом — показательно сама замена фамилии на «морскую»), Дингль (ирландец)... Такие навааны и имена вызывают у читателя едва заметные ассоциации и с атмосферой литературной традиции романов о мореплавании и одновременно с колониально-европейскими связями.

Еще немного — и капитан ван-Тох встретится с крупным финансовым магнатом и директором ряда компаний и концернов Бонди и расскажет ему о тайне залива на острове Танамаса и о возможностях выгодного промысла. Третья и четвертая главы (ван-Тох на приеме у Бонди) очень важны для понимания структуры романа. Во-первых, здесь полностью разъясняется загадка залива Девл-Бей: капитан открывает своему собеседнику то, что автор держал до сих пор в секрете от читателя, оставляя простор для догадок, хотя и направляя их в определенное русло. Из рассказа капитана явствует, что в заливе водилась неизвестная и сохранившаяся только там разновидность крупных морских саламандр (ван-Тох называет их «ящерками»), отдаленно напоминающих внешним видом человека. Во-вторых, приключенческий жанр перерастает в научно-фантастический (предшествующие главы содержали лишь отдельные легкие намеки на возможность такого развития).

Строго говоря, фантастическим является уже вымышленный факт обнаружения нового вида саламандр, хотя здесь Чапек и рассуждал по аналогии с известными фактами и научными гипотезами. Он хорошо знал, например, о загадке озера Несс в Северной Шотландии. Как известно, в этом озере неоднократно было замечено некое крупное животное, в котором подозревали гигантского угря, исполинского тритона, тюленя с длинной шеей или потомка плезиозавров, вымерших около пятидесяти миллионов лет назад. (В 1963 г. существование таинственного животного было подтверждено специальной экспедицией, сумевшей даже несколько раз заснять его на киноплентку, что, впрочем, не разъяснило загадки, которой Чапек посвятил, как раз в 1934 г., даже заметку в газете¹⁰. Любопытно, кстати, что автор «Войны с саламандрами» высказал решительные сомнения в существовании лохнесского чудовища.)

Тема реликтовых животных — подлинных и вымышленных — вообще благодарный материал для научной фантастики. Вспомним хотя бы рассказы Г. Уэллса «Остров Эпиорниса» (о сохранившихся чудом яйцах давно вымершей птицы, из которых удалось вывести птенцов),

¹⁰ См.: G. A přece je to mořský had.— «Lidové noviny», 24. ledna 1934, str. 7.

«Обсерватории Аву», «Морские пираты» (о неизвестных науке видах животных), роман Конан Дойля «Затерянный мир» и др. Однако, не ограничиваясь художественной гипотезой о существовании неизвестного вида морских саламандр, Чапек идет дальше. Он делает допущение, что «ящерки», обнаруженные ван-Тохом, оказались необыкновенно смысленными и восприимчивыми животными, которых удалось быстро приспособить для добычи жемчуга с морского дна, а затем и обучить применению ножа для вскрытия раковин. Отсюда уже один шаг до использования саламандрами кинжала, а затем гарпуна как оружия в борьбе с акулами, смертельными врагами «ящерок» ван-Тоха.

«Реализуется» и мимоходом брошенное в самом начале романа упоминание о строительных способностях подводных существ. Там это была фраза одного из туземцев о том, что у морских чертей под водой целый город, — фраза, выглядевшая как домысел суверенных островитян. Затем она как будто получила некоторое подкрепление в замечании Йенсена: «Посмотрите, сэр, — заметил Йенсен, когда они гребли обратно к судну, — как здесь сразу стало мелко. Отсюда тянется ровная отмель до самого берега, — показал он, тыкая веслом в воду, — как будто под водой какая-то плотина» (V, 16). Однако это интригующее наблюдение осталось в первой главе без объяснения. Эта деталь, как и фраза туземца, допускавшая различные предположения и оставлявшая простор для догадок, лишь психологически подготавливала читателя к определенному развитию мысли. Она была тем чеховским «звучащим» предметом, которое теперь, в четвертой главе, «выстрелило». Теперь она получила однозначное объяснение: по наблюдениям ван-Тоха, саламандры, подобно бобрам, перегородили весь залив подводными плотинами, оберегая себя и свое потомство от штормов и акул. Ван-Тох рассказывает также Бонди, что он научил саламандр применять рычаг. Вырисовывается перспектива освоения саламандрами определенных навыков труда, а вместе с тем перспектива усиления фантастического элемента в романе и постепенного перевода его в иную плоскость. (Чтобы не терять сюжетной нити произведения, напомним, что Бонди предоставляет в распоряжение ван-Тоха судно, которое под предлогом торговых рейсов он может использовать для перевозки саламандр и добычи жемчуга.)

ПРИНЦИП ГАЗЕТНОЙ ЭПИКИ

Последующие главы романа знаменуют собой в некотором смысле новое качество в структуре произведения. В них нет обихих, «сквозных» героев. Уже не появляется, как бы отодвинувшись в тень, ван-Тох, с которым до сих пор непосредственно было связано развитие сюжета и вокруг которого вращалось повествование (теперь лишь через других героев читатель время от времени слышит о нем). Бонди, как и ван-Тох, даже косвенно фигурирует далеко не во всех главах, а затем также сойдет со сцены. Действующими лицами большинства глав становятся эпизодическими герои, которые лишь один-два раза появляются в романе.

Объединяет эти главы другое. Перед нами мозаика картин и эпизодов, которые представляют собой, так сказать, историю знакомства человечества с саламандрами, историю их открытия. Пока допотопные земноводные мирно жили в Чертовом заливе, наводя страх на туземцев, и служили лакомством для акул, о них никто не знал. Теперь, хотя ван-Тох и компаньоны Бонди и держали столь необычный, но доходный промысел жемчуга в глубокой тайне, слухи о саламандрах стали понемногу просачиваться во внешний мир, тем более, что люди все чаще стали сталкиваться со странными животными. Собрание отрывочных эпизодов, создающих картину знакомства человечества с саламандрами, которые расселяются на новых островах и все больше преуспевают в подражании человеку (все чаще встречаются, например, саламандры, которые овладели человеческой речью), и представляют собой последующие главы.

Не только герои этих глав разные. Действие их также происходит в разных местах земного шара. В одном случае это портовая набережная в Марселе, где встретились два знакомых моряка, одним из которых оказался Йенсен, давно уволенный, как мы помним, из команды ван-Тоха, а вторым только что списавшийся с парохода ирландец Дингль. Он рассказывает Йенсену о странностях их бывшего хозяина, который возит в трюмах то ли зверей, то ли чертей, а затем выпускает их близ островов, чтобы через некоторое время вернуться и за гарпуны и ножи выменять у них жемчуг. Правда, матрос не вполне ясно помнит, что в его впечатлениях о ван-Тохе, продав-

номся чертям, — действительность, а что — результат белой горячки. (Это обстоятельство избавляет Чапека от необходимости всесторонних мотивировок: происходящее вырисовывается где-то на грани фактов и фантазии простоватого матроса. Пробелы и изъяны фантастической гипотезы «списываются» за счет рассказчика и в других фантастических произведениях Чапека.)¹¹

Следующая глава («Яхта в лагуне») переносит нас на тропический остров в общество богатой американской молодежи, путешествующей на яхте, подаренной киномагнатом сыну после сдачи им университетских экзаменов. Встреча юных путешественников, зараженных киномагией, с саламандрами помогла проникнуть сведениям о необычных животных в печать и в кино.

Действие одной из глав происходит в лондонском зоопарке, где сторож от нечего делать выучил саламандру говорить и читать газету. В соседней главе мы оказываемся очевидцами праздника в провинциальном чешском городке Новый Страпец: бродячий балаганщик, выдающий себя за ван-Тоха, показывает там саламандру, живущую у него в железном баке и знающую таблицу умножения. Читатель попадает также на тихоокеанские острова вместе с участниками научной экспедиции и т. д.

¹¹ Эмилия Марти в драме «Дело Макропулос» также рассказывает о тайне эликсира жизни в состоянии опьянения (там это, правда, было нужно автору еще и в качестве психологической мотивировки той решимости, с которой героиня поведала секрет, триста лет длинным лет державшийся ею в тайне). Отчасти теми же наблюдениями могла быть продиктована и форма романа «Кракатит», действие которого может истолковываться как галлюцинации большого инженера. Стремление автора «спрятать концы» и замаскировать уязвимые пункты научно-фантастического допущения можно обнаружить и в драме «R. U. R.» Историю синтеза живой протоплазмы, а затем и создания искусственных людей-роботов рассказывает в этой пьесе главный директор концерна Домин, мало посвященный в научную сущность дела. Он попросту воспроизводит заученный рекламный текст и сам признается своей красивой собеседнице, что «физиология не его ремесло» и что он сам не все понимает.

Небезынтересно, что к «маскировке» пробелов научно-фантастических гипотез прибегают и другие писатели. Например, в романе Г. Уэллса «Первые люди на Луне» в качестве рассказчика выступает человек, постоянно оговаривающий свою некомпетентность в технике и являющийся, что он способен лишь в самых обихих чертах повествовать об антигравитационном экране, созданного его другом. (См.: Герберт Уэллс. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 3. М., 1964, стр. 15, 16 и др.)

Чем дальше, тем все больше удаляется автор от своих первоначальных героев и исходного места действия, расширяя карту событий романа, охватывающих теперь разные пункты земного шара.

Но дело не только в том, что меняется место действия и герои. Каждая глава (иногда — эпизод) написана в своем стилевом ключе или по меньшей мере со своим стилевым акцентом. Некоторые же из них в полном смысле слова представляют каждый раз новые жанрово-стилевые формы. И это не прихоть автора. Жанр и стиль здесь — производное от того, чьими глазами воспринимаются события. Эти формы — как бы разные призмы восприятия происходящего.

Некоторые главы (порой жанрово-стилевые потоки в повествовании) восходят к различным разновидностям научного жанра. Вы встретите также большие пласты и куски, построенные на имитации газетных жанрово-стилевых форм, в частности, на пародировании газетного штампа и рекламы, на использовании определенных возможностей кинематографических жанров и стилей. Целая глава представляет собой протокол собрания акционеров. Несколько раньше была использована форма записей в судовом журнале. Вместе с тем встречаются и главы более «привычного» профиля: юмористически окрашенный диалог двух моряков (глава «Капитан ван-Тох и его дрессированные ящерицы»); авторское повествование с частым переходом на несобственно прямую речь (глава «Праздник в Новом Страшеце»).

Такая особенность структуры романа является частным случаем более широкой и очень характерной для Чапека системы художественного построения — «передачи» событий и явлений через призму восприятия разных людей. Эта система, которую в разных вариантах Чапек практикует во многих своих произведениях (философская трилогия, объединяющая романы «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь»; повесть «Жизнь композитора Фольтина» и др.), состоит в том, что происходящее вырисовывается из суммы впечатлений разных лиц, дополняющих, корректирующих друг друга, а в чем-то расходящихся и не совпадающих. Какие-то звенья происходящего вообще остаются «неувиденными», неизвестными, пропущенными. Читатель может восполнить их сам, порой в нескольких вариантах, возможность которых

допускают сообщенные ему «факты» и версии. В некоторых же пределах писатель так и оставляет расхождения в восприятии событий разными лицами «разомкнутыми».

Чапек как бы доводит до логического конца принцип, осуществленный еще Толстым (хотя мы далеки от предположения здесь генетической связи), у которого авторское повествование всегда несет на себе отсвет восприятия происходящего тем или иным героем, присутствующим в данной сцене. Чапек разъединил такие «восприятия», в чем-то даже «разомкнул» и противопоставил их друг другу, вплоть до того, что в повести «Гордубал» читателю предлагаются три сюжетно-психологических версии событий, из которых ни одна не утверждается как вполне истинная. Читатель оказывается в положении человека, который, не будучи очевидцем событий, знакомится с их картиной в нескольких вариантах. Не сводя полностью «концы с концами», автор делает читателя свидетелем и активным участником пестрого и различного, «не исчерпленного до дна» «живого» восприятия «живой» жизни. Через сумму таких «восприятий» вместе с тем достаточно отчетливо проступают события, процессы и люди.

Генезис описанного приема в творчестве Чапека и определенной мере связан с особенностями его философских взглядов. Стимулирующую роль могла играть и литературная традиция, представленная, как отметил и А. Матушка, в Англии именами Стерна, Стивенсона, Дж. Конрада, Генри Джеймса, Ст. Гудсона, О. Хаксли, во Франции — Эд. Эстонье, которые применяли принцип чередующихся повествователей и точек наблюдения. Из русских писателей в том же ряду можно было бы назвать Мормонтова, Толстого и «диалогический роман» Достоевского. Однако суть дела у Чапека не столько в том, что картина складывается из свидетельств разных лиц, сколько в том, что их восприятие событий не совпадает.

Такая особенность изображения приобретает разный смысл в разных произведениях. В трилогии («Гордубал» — «Метеор» — «Обыкновенная жизнь») она вбирает в себя философское представление о сложности постижения истины, а также души человека, в повести «Жизнь композитора Фольтина» помогает поставить проблему аутентичности человека, аутентичности самовыражения художника. В первой книге романа «Война с саламандрами» подобная структура (мозаика разных «свидетельств»), поми-

мо всего прочего, как нельзя лучше соответствует замыслу перейти к показу «безличного» процесса, и к тому же процесса, развертывающегося во всемирном масштабе. Мы уже говорили — и дальше это будет показано более обстоятельно, — что «Война с саламандрами» представляет собой глобальную утопию, события которой охватывают весь земной шар и развертываются в масштабах всего человечества. Человечество в целом является, так сказать, объектом эксперимента и героем произведения. Конечно, это нельзя понимать в абсолютном смысле, ибо в соответствии с сатирическим замыслом человечество представлено в романе лишь определенными общественными силами и определенной стороной своей деятельности, определенными стихийными процессами. Постепенный переход к изображению таких процессов и готовят главы, о которых идет речь.

Глобальной утопией была и драма Чапека «R. U. R.», хотя события всемирного охвата становились там известными читателю через отражение их в жизни горстки людей, управляющих и служащих комбината по производству роботов, обитателей острова, на котором был построен комбинат (в драме немногим более двух десятков действующих лиц, если не считать толпы роботов)¹².

Форму более непосредственного изображения больших «безличных» процессов Чапек искал в своих романах. Чтобы нагляднее представить себе путь, по которому пошел Чапек, небезынтересно обратиться к практике Г. Уэллса. В творчестве английского романиста глобальная утопия занимает видное место. В изображении событий и процессов, принявших всемирный характер (или же в изображении

¹² Поместив героев своей сатирико-утопической пьесы на острове, Чапек в некотором смысле следовал давней литературной традиции. Английский исследователь утопий А. Л. Мортон пишет: «Понятие острова заключает в себе представление о чем-то законченном, ограниченном, а возможно и отдаленном, то есть обладает как раз теми качествами, какие нужны, чтобы дать пищу нашему воображению. Правда, мы можем найти Утопии, размещенные под землей и на дне морском; либо окруженными горами, где-нибудь в сердце Африки или Азии и даже на другой планете; либо весьма отдаленными во времени, а не в пространстве, и все же большинство Утопий помещено на островах» (А. Л. Мортон. Английская утопия. М., ИЛ, 1956, стр. 14). Однако в пьесе Чапека остров только центр событий, принявший характер всемирного процесса. Фактически действующим лицом пьесы является все человечество.

общей картины жизни человечества в будущем), у Г. Уэллса можно выделить три способа подачи материала.

1) Повествование ведется от лица персонажа романа, очевидца событий.

2) Повествование ведется от имени автора, но организуется в основном вокруг впечатлений центрального героя, ставшего участником или свидетелем событий; в той или иной мере они и передаются через его восприятие.

В обоих случаях в романе присутствует «личная» сюжетная линия главного героя, оказавшегося причастным к событиям мирового масштаба. Такая сюжетная линия и служит путеводной нитью повествования и средством приобщения героя и читателя к макрособытиям и макропроцессам. Так построены романы «Машина времени» (1895), «Когда спящий проснется» (1897), «Война миров» (1898), «Война в воздухе» (1907). Неизбежным следствием такой организации материала является изображение лишь фрагмента событий. Их наблюдение локализовано территориально или же связано с перемещением героя, за которым как бы следует автор и читатель. В романе «Война миров», например, нападение марсиан на нашу планету изображается прежде всего в той мере, в какой события касались Англии и даже уже — области, прилегающей к Лондону. Правда, автор расширяет «информацию» посредством ссылки на рассказы других героев романа, на слухи, на газеты, или же просто сообщает некоторые сведения от своего имени. В некоторой степени читатель получает, таким образом, и представление о происходящем в мировом масштабе. Тем не менее основу романа составляет изображение событий, связанных с наблюдениями конкретного центрального героя. Уэллс и сам отмечал в 1908 г., что его романы, созданные до этого времени, «в сущности говоря, были всегда как бы монографиями, посвященными одному персонажу»¹³.

Такой тип подачи материала не только имел свои достоинства, но и таил в себе определенные ограничения и неудобства. Недаром этот способ практически ничем не отличается от способа, применяемого Уэллсом и в тех романах, где фантастические события действительно носят локальный характер и их значение исчерпывается региональными рамками, когда события ограничены по свое-

¹³ Герберт Уэллс. Собрание сочинений, т. 14, стр. 297.

му воздействию на жизнь и касаются лишь узкого круга лиц или, точнее, локальной среды (романы «Щица богов», «человек-невидимка»). Между тем объект изображения в глобальной утопии качественно иной. Автор оказывается перед необходимостью изображать не только ограниченный круг людей, а массовые процессы, «все человечество», проследить изменения не столько частных, индивидуальных судеб, сколько жизнь общества в целом. Косвенным свидетельством трудностей, которые подстерегали писателя, может служить роман «Война в воздухе» (в этом романе, написанном в 1907 г., Уэллс предсказал и изобразил мировую войну). Автор вынужден перемещать своего центрального героя, глазами которого воспринимаются события, из Англии в Германию, а затем в США, в Канаду и, наконец, снова в Англию и мотивировать эти перемещения чисто случайными обстоятельствами.

3. Иное решение глобальной утопии дано Уэллсом в романе «Освобожденный мир» (1913). Произведение начинается как роман-эссе, как авторское обобщенное изложение истории человечества и лишь затем вводятся герои, рассказ о деятельности которых «вплавляется» в обобщенное авторское повествование (эссеистская основа по-прежнему продолжает играть значительную роль). При этом главные герои в сюжетном отношении слабо связаны между собой, так что полоса повествования, организованного вокруг одного из них, сменяется полосой, в которой в центре внимания оказывается уже другой герой. Такие «полосы» имеют тенденцию как бы к обособлению в самостоятельные повести.

Эссеистский элемент в романе «Освобожденный мир» хорошо показывает направление, в котором шли поиски Уэллса, стремившегося найти способ говорить о процессах и говорить в обобщенном виде, найти тип синтетического повествования, не утрачивая живых героев и сцен.

Ознакомившись, таким образом, с творческими проблемами, которые ставит перед автором специфика глобальной утопии¹⁴ и задача изображения макропроцессов как процессов, вернемся к Чапеку. О драме «R. U. R.»

¹⁴ Наша классификация, естественно, не может служить критерием художественной ценности произведений, зависящей от многих показателей.

уже была речь. В своем первом романе «Фабрика Абсолюта» писатель стал искать форму непосредственного изображения утопического стихийного процесса. Произведение было задумано как собрание эпизодов, происходящих в разных местах и с различными людьми: сначала только в Праге и в Чехии (где был изобретен атомный «карбюратор», разлагавший материю и освобождавший заключенную в ней духовную энергию, бесплотный абсолютный дух), а затем и за ее пределами (канонизация абсолютного духа в Ватикане, дипломатическая конференция на одном из океанских островов, появление нового Наполеона во Франции и т. п.). Действующие лица таких эпизодов разные (лишь иногда повторяющиеся), но к наиболее важным из событий почти на всем протяжении романа оказывается причастным финансово-промышленный магнат Бонди (во многом напоминающий героя из «Войны с саламандрами», носящего то же имя). В меньшей степени это относится к главному виновнику событий, изобретателю Мареку, выпущившему из материи зачатого в ней духа. Марек также присутствует в романе на всем его протяжении, периодически появляясь перед читателем, но выступая скорее в роли наблюдателя процесса, которому он дал толчок своим изобретением. Бонди в отличие от него оказывается закулисным дирижером многих событий (что имеет и символический оттенок). Тем не менее и его активность постепенно сходит на нет, и основной процесс развивается «автоматически», независимо от воли отдельных героев. Функция центральных персонажей, таким образом, ослаблена, но не снята совсем.

Чапек назвал в подзаголовке «Фабрику Абсолюта» «романом-фельетоном», а в одном из предисловий «серией фельетонов», зафиксировав тем самым сходство с газетной практикой. Действительно, можно провести аналогию между собранием эпизодов и серией газетных корреспонденций. Автор выступает в «Фабрике Абсолюта» как бы в роли репортера отдельных локальных событий, связанных с одним общим процессом. Впрочем, в романе почти нет непосредственной стилизации газетных жанров. Рассказ о каждом эпизоде выдержан в духе обычного авторского изложения (в данном случае сатирически окрашенного). Однако тенденция к созданию общей картины, которая слагалась бы из суммы разрозненных информации, из мозаики многочисленных фрагментов процесса, связанных с

разными героями, уже ясно выражена. Вскоре автор почувствовал, что и эта форма недостаточна, ощутил потребность в обобщенно-конспективном, синтетическом изложении. В главе, озаглавленной «Извинения хроникера», писатель сетует на свои «колебания» и «стесненное состояние», вызванное тем, что, показав начальную стадию процесса на отдельных конкретных эпизодах, он вынужден перейти к его обобщенному изображению: «...вспомните, какие последствия имел пуск каждого карбюратора. Увеличьте в тысячи раз эти последствия, и вы сразу поймете положение хроникера. С какой радостью я следовал бы вместе с вами за каждым только что изготовленным карбюратором, поглядывал, как его грузят на повозку, дал бы сенца, кусок хлеба или сахару ломовым лошадям <...> хроникер признается, что из него не получится историограф; там, где историк <...> спрессует тысячи и сотни тысяч мелких, живых, личных событий в некую густую, легко поддающуюся формированию материю <...>, хроникер видит лишь отдельные случаи и даже находит удовольствие в них <...>. Исторический же синтез повелевает хроникеру, чтобы он абстрагировался от полосатой тельняшки, от карусели и от самого пана Биндера и оставил в качестве «исторической сути» и научного экстракта лишь констатацию того, что «религиозный феномен сразу же захватил самые различные слои населения» <...>, и хроникер, с сожалением оглядываясь назад, должен отважиться на суммарное изображение некоторых социальных и политических событий, которые со всей неизбежностью последовали»¹⁵. Затем автор вводит в роман форму историографического изложения утопического процесса. Такое изложение ведется от имени автора и перемежается изображением отдельных эпизодов (местами стилизуются также сообщения с театра военных действий).

Итак, роман одного центрального героя и даже роман-река (вообразим его утопический вариант) имел свои неудобства для изображения «безличных» процессов и воплощения глобальной утопии, вынуждал к локализации изображаемых событий, лишал автора той свободы обобщенных характеристик, возможности которых представляют, например, формы, родственные публицистическим и научным жанрам. Но, с другой стороны, синтетическое

изложение связано с ограничением живых сцен, обладающих мощными возможностями воздействия на читателя. Чапек нашел выход в суммировании процесса, подобно тому, как это бывает в газете, где такая сумма складывается из живых свидетельств и из разных информационных той или иной степени обобщенности. Не случайно Чапек называл газету «эпикой современности».

«Фабрика Абсолюта» — своего рода структурный прообраз романа «Война с саламандрами», однако прообраз сравнительно бледный. В «Войне с саламандрами» принципы газетной эпикой получили дальнейшее развитие и обогащение.

Во-первых, Чапек отказался вообще от связующей частной сюжетной линии, от сквозных героев. С первого взгляда исключение составляет образ Повондры, но функция этого образа совершенно иная, как мы убедимся в дальнейшем. Более того, он выглядит как юмористическая пародия на образ центрального героя: мнение Повондры о его исключительной роли в событиях не соответствует действительности и предстает в комическом свете. Частные же сюжетные линии ван-Тоха и Вонди исчерпываются уже в первой книге романа. Единственным сквозным сюжетом произведения остается утопический процесс — эволюция взаимоотношений человеческого мира с возникающим рядом миром саламандр¹⁶.

¹⁵ Ср. характеристику структуры романов «Фабрика Абсолюта» и «Война с саламандрами», данную Е. Штросовой: «Оба романа начинаются в сфере индивидуальных событий: первый открывается событиями, связанными с инженером Марском, изобретателем атомного карбюратора, второй — событиями, связанными с ван-Тохом, обнаружившим мысленных саламандр. Индивидуальная история обоих героев вскоре, однако, теряется, захлестнутая волной бурных процессов, которые вызваны их открытиями, оба героя появляются затем снова то тут, то там, но лишь как одни из многих, только в эпизодах (уточним, что в «Войне с саламандрами» ван-Тох появляется лишь в первой книге романа. — С. Н.). Действие расслаивается на два потока, превращается в цепь эпизодических, «подробных» сцен на первом плане, и в общий, «всемирный» процесс на втором плане (по отношению к «Войне с саламандрами» термин «второй план» представляется в данном случае не вполне правомерным: вторая книга романа, например, почти полностью носит обобщенный характер. — С. Н.). Второй план выдержан в «нероманической форме», т. е. подан не в виде истории отдельного героя, а в форме внятных сообщений, хроникерских записей и т. д. Таким развитием действия определяются и характер персонажей: собственно все они,

¹⁵ К. С а р е к. *Továrna na Absolutno. Praha, 1962, str. 77—79.*

Во-вторых, картина утопического процесса складывается теперь из суммы локальных сцен и эпизодов (имеющих свои частные сюжеты) и различного рода обобщенных информационных (это не только авторское хроникально-эссеистское изложение, но и стилизация научных статей, репортажей, газетных обзоров, документов и т. п.). Локальные сцены и эпизоды происходят в разных местах земного шара и связаны каждый раз с новыми героями (лишь некоторые из них и только в первой книге романа появляются повторно). Образуется комплекс, родственник «газетной эпике» и состоящий из «живых свидетельств» и информации разной степени обобщенности.

В-третьих, развивая принцип передачи событий через призму восприятия разных людей, Чапек словно бы превратил часть эпизодических персонажей непосредственно в повествователей, предоставив им излагать «живые» впечатления или выступать с обобщениями. Многие из таких повествователей выступают в роли авторов газетных статей, исторических обзоров, репортажей, научных трактатов, путевых записок и т. д. Широко стилизуются и анонимные формы — документы, биржевые бюллетени, воззвания и т. п. Роман превращается в систему различных жанрово-стилевых форм, в систему разных призм восприятия и форм повествования — еще одно средство дифференциации синтетического изложения.

В-четвертых, сами повествователи и типы сознания, отраженные в анонимных формах, становятся зачастую объектом сатиры, комического освещения.

В полном объеме со всеми этими особенностями произведения мы столкнемся в дальнейшем. Пока что наш разговор касается той стадии развертывания романа, когда автор начинает отходить от остросюжетного повествования, связанного с ван-Тохом. Это стадия расширения сферы событий романа и постепенного его перерастания в глобальную утопию, главным сюжетом которой становится

включая и «виновников» сюжета, — эпизодические герои, в обоих романах нет центрального героя (по отношению к роману «Фабрика Абсолюта» мы слегка ослабили бы этот тезис, имея в виду образ Бонди, который предстает там в роли «остаточного», «редуцированного» центрального героя. — С. Н.), область второго сюжетного плана не имеет конкретных персонажей вообще» (Е. Strohsová. Román pro služky a Čapkovo směřování k epičnosti. В сб.: «Structura a smysl literárního díla». Praha, 1966, стр. 135).

процесс. Роман в этой фазе превращается в поток эпизодов, сцен, «научных» и «газетных» сообщений. В дальнейшем от изображения суммы эпизодов автор перейдет к изложению, в котором основой будет служить синтетическое повествование, а эпизоды как бы окажутся вписанными в него.

СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ И САЛАМАНДРЫ

Одной из центральных в первой книге романа является глава «Яхта в лагуне» (она довольно значительна по объему и разбита автором на две части). События этой главы могут служить образцом локального эпизода, герои которого ни разу не встречаются больше в романе. Глава интересна и в другом отношении. Некоторые ее черты как бы повторяют в миниатюре структурные особенности произведения, взятого в целом. Мы имеем в виду прежде всего синтез разных жанрово-стилевых форм и приемов. Глава подобрала в себя такое содержание и столько форм, что могла бы стать объектом самостоятельного научного анализа. Если говорить конкретнее, она близка своим внутренним строением начальным картинам романа, в которых мы отмечали совмещение экзотического, романтико-приключенческого элемента, с одной стороны, и комического, буднично-бытового и пародийного — с другой. Таков же общий стиливый рисунок и здесь. Однако взаимопроникают и наслаиваются друг на друга теперь несколько иные стихии. Чапек как бы отталкивается от иного исходного жанрово-стилевого прообраза, от стиля приключенческого жанра (и больше, пожалуй, фильма, чем романа) и его «светском» варианте, романтизирующем и эстетизирующем жизнь элиты.

Внешняя тема главы — путешествие группы юных американцев на собственной яхте в тропики, где на одном из островов они встретят саламандр. В известном смысле повторяется вариант с загадкой природы, с которой, однако, на этот раз столкнулись молодые люди, думающие не о доходном деле, подобно ван-Тоху, а о развлечениях и инновенциях — они увлекаются киносъёмками.

Но эстетической тональности «грунтовой» стиливой поток как бы «на октаву выше», чем в главе о ван-Тохе.

В основе исходной модели лежит не просто экзотически-приключенческое начало, но и элемент эстетического любования. Уже тематические мотивы говорят сами за себя: путешествие-прогулка в тропики на белоснежной яхте, влюбленные пары, увлечение киноискусством и т. д. В размышлениях юного владельца яхты Эйба, которые с самого начала пронизывают авторское повествование и часто вытесняют его (несобственно прямая речь то и дело перерастает во внутренний монолог), непосредственно появляется тема красоты природы, красоты женщины и искусства. Поэтична сама цветовая гамма «зрительных» образов: белый, золотой, перламутровый, солнечный — таков набор красок. Созданию поэтического колорита служат и собственные имена. Главная героиня, возлюбленная Эйба — «Лили Валлей <...>, златокудрая Ли, Белая Лилия, длинноногая Лилиан». Тут, как мы видим, и сравнение с лилией, и мягкий перелив звуков, сохраненный в русском переводе (и ассоциации с фигурой, принятой за эталон красоты в американской кинематографии). Незабразлично для общей атмосферы и название яхты — «Глория Пикфорд». Сразу вспоминается известная кинозвезда Голливуда Мэри Пикфорд.

Но на эту поэтическую основу вновь наслаиваются юмористические нотки, постепенно нарастающие до остросатирического звучания и превращающие жанр великосветской идиллии в сатиру на нее. Ниже приводится начало главы, в котором мы подчеркнули характеристики прозаического и комического плана, вначале едва заметные, затем все более сильные: «Мистер Эйб, прищурившись, глядел на заходящее солнце. Ему хотелось как-то высказать, до чего это красиво, но крошка Ли — она же мисс Лили Валлей, по документам Лилиан Новак (первый лукавый намек, подмывающий поэтические ассоциации: Новак — самая распространенная чешская фамилия, подобно русским «Иванова», «Кузнецова» или «Смирнова». — С. Н.), а для друзей златокудрая Ли, Белая Лилия, длинноногая Лилиан — и как там ее еще называли в ее семнадцать лет — спала на горячем песке, закутавшись в мохнатый халат и свернувшись в клубок, как прикорнувшая собачка. И Эйб ничего не сказал о красоте природы и только вздыхал, шевеля пальцами босых ног, чтобы вытряхнуть песчинки. Недалеко от берега стоит на якоря яхта «Глория Пикфорд», эту яхту Эйб получил от

ипапаша Леба за то, что сдал университетские экзамены. Молодчина папаша Леб, Джесс Леб, магнат кинопромышленности и так далее. «Эйб, пригласи нескольких приятелей или приятельниц и поезди по белу свету!», — скажил старик. Папаша Джесс молодец, первый сорт (жаргон американских кинобоевиков врывается в поток любования, напоминающего в оригинале интонационным рисунком библейскую «Песнь песней». — С. Н.). И вот теперь там, на перламутровой поверхности моря, застыла «Глория Пикфорд», а здесь, на горячем песке, спит крошка Ли. У Эйба захватило дух от счастья. Спит, как маленький ребенок, бедняжка. Мистер Эйб ощутил непреодолимое, страстное желание спасти Ли от какой-нибудь опасности. «Собственно говоря, следовало бы действовать и жениться на ней», подумал молодой мистер Леб, и сердце его сжалось от сладостного и мучительного чувства, в котором твердая решимость смешивалась с малодушием. Мамаша Леб наверное не согласится на это, а папаша Леб только руками разведет: «Ты с ума сошел, Эйб». Родители просто не могут этого понять, вот и все. И мистер Эйб, нежно вздохнув, прикрыл полой купального халата беленькую лодыжку Ли. «Как глупо, — смущенно подумал он, — что у меня такие волосатые ноги!»

Господи, до чего здесь красиво, до чего красиво! Жаль, что Ли этого не видит. Мистер Эйб залюбовался красивой линией ее бедра и, по какой-то смутной ассоциации, начал думать об искусстве. Ли ведь тоже артистка. Киноартистка. Правда, она еще не играла, но твердо решила сделаться величайшей кинозвездой всех времен! (V, 56—57).

Если до сих пор мелькали только юмористические искорки, то в последней фразе вспыхивает уже язычок сатирического пламени¹⁷. Дальше внутреннее развитие обривной мысли идет по пути обнажения ограниченности и глупости «крошки Ли» и безвольной мечтательности

¹⁷ В связи с мечтой Ли «сделаться величайшей кинозвездой всех времен» насыщается комически-претенциозным смыслом и название яхты «Глория Пикфорд». Чапек здесь соединил имя и фамилию двух американских кинозвезд Глории Свенсон и Мэри Пикфорд, подобно тому, как он поступил в романе с фамилиями Маллармэ и Валери, отдав фамилию вымышленного французского поэта Маллори. Глория Свенсон, кстати, упоминается в статье Чапека «Состязание «Фильм—Драма». (См.: К. Сапек. Film versus drama. — «Studia» 1929, т. 3, стр. 65—66).

Эйба, по линии развенчания и интерес в молодых путешественников, и их увлечения искусством, и их морали и т. д.

Особенность главы «Яхта в лагуне» состоит в том, что комический эффект в значительной степени достигается здесь с помощью классических приемов психологического анализа (еще одна художественная традиция, на которую опирается Чапек). Широко использован способ переноса событий через непосредственную демонстрацию сознания героя (Эйба), применяется несобственно прямая речь, внутренний монолог. Писатель мастерски воссоздает зарождение и развитие мысли, движение потока ассоциаций, возвращение памяти к беспокоящим впечатлениям и т. д.

В основе своей комизм связан с тем, что у Эйба периодически появляются сомнения в очаровательности его возлюбленной, которые он стремится подавить. Он старается в душе защитить Ли, поддерживая у себя состоянии влюбленности. Все это бросает комический свет и на него самого, и на героиню. Защита Эйбом мисс Ли «передается» таким образом, что она приоткрывает истинное лицо героини и компрометирует самую защиту. Таковы, например, мысленные возражения Эйба матери, которая не хочет женитьбы сына на Лили и вообще осуждает ее. Доводы матери не приводятся, но они «просвечивают» сквозь последовательность ассоциаций Эйба, образующих тонкий иронический подтекст, из которого явствует, что мамаша Эйба осуждает Ли за легкое поведение; да и аргументы Эйба оборачиваются полупризнаниями: «Ли, ведь тоже артистка. Киноартистка. Правда, она еще не играла, но твердо решила сделаться величайшей кинозвездой всех времен, а если Ли что-либо задумает, то обязательно добьется своего. Вот этого-то как раз и не понимает мамаша Леб. Артистка — это ... одним словом, артистка и не может быть такой, как другие девушки. К тому же другие девушки ничуть не лучше (!), решил Эйб. Например, эта Джэди, там, на яхте, такая богатая девица, ... а я знаю, что Фред ходит к ней в каюту. К а ж д у ю н о ч ь, я вам доложу, в то время, как я и Ли..., а ведь Джэди даже и не артистка (!)» (V, 57) и т. д. В дальнейшем слова «артистка», «артист» вообще намагничиваются фривольными комическими ассоциациями. Когда, например, Эйб, в душе которого вдруг заговорило какое-то

целомудренное чувство, просит обнаженную Ли надеть халат, она отвечает ему: «А что здесь такого? Сразу видно, Эйб, что ты н е а р т и с т» (V, 69).

Часто автор предоставляет непосредственно прорываться сомнениям Эйба, его «критическому голосу», который он старается заглушить. Так, только что процитированный внутренний монолог переходит в размышления Эйба о «конкурсе ног», который устроили девицы: «А Фреду нечего было затевать этот дурацкий конкурс красивых ног. Это можно устраивать где-нибудь на Палм-Бич¹⁸, но не в своей интимной компании». А девушкам не следовало так высоко задирать юбки. Это уже, собственно, были не только ноги...» (V, 57).

Литературный эталон «сладкой жизни» разрушается сатирической интерпретацией: «Папаша Леб сказал: «Повзжай, да постарайся повидать побольше». А что мы видели? (Мистер Эйб старался припомнить, но в памяти его всплывала только одна картина: Джэди и Ли показывают свои ноги, а Фред, широкоплечий Фред, сидит перед ними на корточках» (V, 58).

В приключенческом романе нередко встречается мотив спасения любимой женщины от опасности. Найдем мы его и в главе «Яхта в лагуне». И вновь характерно, что центральный для главы сюжетослагающий мотив, как это было и в главе, посвященной ван-Тоху, решен в духе комического апокрифа — в данном случае с сильным сатирическим коррективом. Очень часто в романах подобный эпизод совпадает с кульминацией и развязкой сюжетного развития, после которой следует обычно счастливый брак. О женитьбе Эйба будет повод сказать позже. Что касается подвига ради возлюбленной, то эта тема уже в самом начале главы заявлена в мечтах Эйба: «Мистер Эйб ощутил непреодолимое, страстное желание спасти Ли от какой-нибудь опасности» (V, 56). Такая возможность вскоре представится ему: неожиданно появляются саламандры, Эйб, хотя и трусящий, но желающий показать себя героем, выручает халат Ли, окруженный животными, а затем через скопище саламандр несет испуганную Ли на руках к лодке. Такова внешняя канва событий. Однако они освещены еще внутренним монологом Эйба, передающим

¹⁸ Палм-Бич — аристократический приморский курорт во Флориде (США).

его ощущения. (В авторском описании поведения Ли также воспроизводится восприятие Эйба) «Мистер Эйб взял ее на руки. Ли казалась на вид легонькой, как облачко. «Черт возьми, это тяжелее, чем ты думал, верно? — спросил Эйба холодный критический голос. — И теперь у тебя обе руки заняты; если эти звери на нас нападут, что тогда?»

— Ты не побежал бы бегом? — предложила Ли.

— Хорошо.... — пропыхтел Эйб, с трудом перебирая ногами. <...>

— Ну, беги, же, беги быстрее! — простонала Ли, истерически дрыгая ногами, и в шею Эйба вонзились ногти, покрытые серебряным лаком.

— Черт возьми, Ли, пусти же, — взвыл Эйб.

<...>

— Можешь опустить меня на землю, — прошептала Ли как раз в тот момент, когда у Эйба окончательно отнялись уже и руки и ноги. Эйб тяжело дышал, отирая локтем пот со лба.

— Иди к лодке! Поживее! — скомандовала крошка Ли.

<...> — Ну же, шевелись, Эйб, — прошептала крошка, пробираясь к лодке. — Они опять здесь.

Мистер Эйб Леб отчаянно напрягал усилия, чтобы столкнуть лодку в воду. А тут в нее влезла мисс Ли, махая рукой на прощанье.

— Перейди на другую сторону, Эйб, а то им не видно меня.

<...> Лодка, наконец, закачалась на волнах <...>

— Правда, они ужасно милые? А правда, я велико л е п н о провела сцену с ними?» (V, 67—69).

Словно вновь отвечая на вопрос: «а как бы это было на самом деле?», автор в соответствии с логикой характеров Эйба и мисс Лили решает традиционный мотив приключенческих романов и центральную сцену главы в духе комического апокрифа: подчеркиваются прозаические обстоятельства, легкомысленность Лили, истерический испуг которой мгновенно сменяется желанием позировать, ее повелительное отношение к Эйбу и пренебрежение к его усилиям, озлобленность Эйба на Лили, проблески у него внутреннего «критического голоса», и т. д.

Средством сатирических характеристик служит также пародийная стилизация киносюжетов. Киномания не

только является сатирической темой главы, темой, которая в интересах сюжетного развития пересекается с темой саламандр», — такой тематический мотив сопровождается и обращением писателя к жанрово-стилевым формам киноискусства. В главу органически входят киноимпровизации «крошки Ли», представляющие в сущности приключенческие киносюжеты (см. V, 59—61, 70, 71, 78), которые она рассказывает Эйбу и остальным спутникам (каждый раз подчеркивая, что это был бы «ш и н а р н ы й фильм»).

«Представь себе, что я была бы на этом острове Робинзоном... Женщина-Робинзон! Правда, совершенно новая идея?»

<...> меня в бессознательном состоянии выбросила бы на берег волна. На мне была бы пижама в голубую полоску, что так понравилась тебе вчера <...> голубой цвет поразительно идет к моим волосам <...> я все время играла бы одна. <...> Лили Валлей в главной и вообще единственной роли.

— А что бы ты делала в течение всего фильма?

<...> У меня уже все продумано. Купалась бы и пела на скале.

— В пижаме?

— Без, — сказала крошка. — Ты не думаешь, что я имела бы огромный успех? <...>

Потом меня похитила бы горилла. Понимаешь, такая страшная, волосатая, черная горилла. <...> Горилла удивительно подойдет к моему оттенку кожи <...> А когда горилла понесет меня на руках, из лесной чащи выйдет молодой прекрасный дикарь и заколет ее. <...> Этот дикарь возьмет меня в плен и приведет в становище каннибалов <...> Людоеды захотят принести меня в жертву своим идолам и споют при этом гавайские песни. Знаешь, как негры поют в ресторане «Парадиз». Но тот молодой людоед влюбился бы в меня, — прошептала крошка Ли с широко раскрытыми от восторга глазами, — и ... потом еще один дикарь влюбился бы в меня, скажем, — предводитель этих каннибалов <...> а потом один белый <...> его мог бы играть Фред <...> Фред из ревности боксирует с ним на скале над морским прибором. Получится шикарно: силуэт Фреда на фоне неба! Правда, блестящая идея? При этом они оба упали бы в море.... — Ли прошептала. — Тут и пригодится эпизод с акулой <...> А я

бы вышла замуж за этого красивого дикаря. — Златокудрая Ли вскочила. — Мы стояли бы тут на берегу... на фоне солнечного заката... совершенно нагие... и диафрагма постепенно закрывалась бы» (V, 59—61).

Мы опустили целый ряд попутных деталей: радостные предположения Ли о гибели всех участников путешествия, кроме нее (первым в числе погибших оказался ее возлюбленный Эйб), ее ядовитые выпады по адресу соперницы Джэди (вбирающие в себя типичные черточки женской ревности и дух профессиональной артистической среды с завистливо-мстительными отношениями между актрисами) и т. д. Но и без этих деталей видно, что перед нами приключенческий киносюжет определенного толка. Его отличительные особенности: внешняя красивость сцен и кадров и полное пренебрежение жизненной логикой, сведение содержания к эротическим отношениям и борьбе мужчин за женщину; подчинение всего содержания демонстрации физических данных актрисы, ее sex appeal. Отчасти все это является гиперболической типизацией определенной направленности целой серии западноевропейских и особенно американских кинофильмов, да и романов 20—30-х годов. В той или иной степени к их числу относятся, например, и фильмы о Тарзане (Чапек знал фильмы этого цикла, Вейсмюллер, игравший Тарзана, упоминается в следующей части романа), а также голливудский фильм «Торговый флаг», который мисс Ли называет в связи со своим очередным кинопроектом. (Упоминания в романе об этих фильмах могут в какой-то мере служить указанием на жанрово-стилевую традицию, от которой отправлялся Чапек, так же, как упоминание Дж. Лондона и Дж. Конрада в первой главе.) В утрированном виде специфическая атмосфера подобных фильмов и романов (типа серии Берроуза о Тарзане или американской «космической оперы») имела тенденцию превратиться в один из тех безличностных «массовых стилей» невысокого пошиба, которые формируют вкусы «широкой публики» и столь типичны для XX в. Мы еще будем иметь возможность убедиться в том, что осмеяние шаблонного стандартизированного мышления, механического копирования представлений — один из главных аспектов сатиры в романе, связанный с центральной его проблематикой.

Обобщенный авторский комментарий к сюжетам мисс Лиди звучит в оценке Фредом одного из ее «никарных» сю-

жетов: «Ли, — серьезно сказал Фред, — это до того глупо, что, ей-богу, это можно снять. Я буду просто удивлен, если старый Джесс не сделает из этого грандиозный фильм» (V, 79).

Комическое несоответствие действительности с определенным родом представлений, восходящих к киношаблону и литературным банальностям, часто лежит и в основе конкретных авторских характеристик. Все время как бы ведется внутренний спор автора с ходячими литературными представлениями. Напомним коротенький эпизод съемок сцены для фильма: «Ли медленно, томно встает и поднимает руки к небу. Легонький пенюар соскальзывает с ее плеч. Теперь на песке стоит белоснежная Лиля, грациозно вздымая руки над головой, как всегда делают после обморока» (V, 74). Это обобщающее — «как всегда делают» — имеет здесь диаметрально противоположный обычному, иронический смысл.

Писатель фиксирует черты нетребовательного киноштампа, соотнося его с тривиальной прозой жизни. Следует отметить — да это видно и из предыдущего анализа, — что ирония по отношению к «исходной» жанровой модели в главе «Яхта в лагуне» гораздо сильнее, чем в начальных главах романа. «Угол расхождения» между представлениями автора и атмосферой литературного «образа» измеряется уже не юмористическим, а сатирическим градусом.

С кинодраматургическими жанрами главу сближает и подчеркнутая подача материала через динамичные зрительные образы или выразительные реплики. В юмористическом эссе «Как делается фильм» Чапек так определял специфику образа в кино: «герой, перешедший из книги на экран, уже не может просто вспомнить свою возлюбленную; он должен «трясущимися руками закурить папиросу, быстро встать и подойти к окну» или что-нибудь в этом роде. В равной степени для кино не годится голое утверждение, что сердце героини разбито; вместо этого она должна «медленно брести осенним парком, где деревья роняют листья то на одинокую аллею, то на статую Амура». Персонажи кино не имеют права что-нибудь просто подумать, — они должны произносить все вслух с условием, что это будет не очень длинно. Они могут куда-нибудь шагать или «украдкой смахивать на-

бежавшую слезу», могут даже писать письмо, но это должно делаться с рекордной быстротой, чирк-чирк и готово. Для кино существует лишь то, что можно видеть или слышать. Выражаясь научно, сценарий есть перевод образов на язык действия...» (II, 74). Именно этому требованию и отвечают не только киносюжеты Ли, но и авторский «портретный комментарий», которым сопровождается рассказ героини: «Ли открыла свои бездонные синие глаза»; «гладкий лобик наморщился»; «Взгляд, брошенный из-под опущенных ресниц, наглядно продемонстрировал силу женских чар»; «Крошка Ли задумалась»; «Крошка Ли оперлась на локоть»; «Ли <...> с удовлетворением посмотрела на собственные икры» (V, 59, 60). Эти фразы словно взяты из киносценария, в котором предусмотрены возможности общего, среднего и крупного планов. Таким образом, не только сами любовно-приключенческие киноимпровизации Ли стилизованы в духе кинематографического жанра, но и авторский рассказ о том, как героиня излагает свои киносюжеты, вбирает в себя нечто от стиля кино. Отчасти сближение с этим стилем можно обнаружить и в некоторых других сценах — в описании конкурса красивых ног, в эпизоде съемок фильма о «тритонах», приносящих жемчуг мисс Лили, и т. д.

В главе обыгрывается также стиль кинорекламы и кричащих газетных заголовков — сцена придумывания текстов к фотографиям и кадрам, запечатлевшим встречу молодых людей с саламандрами. В этих титрах уже известные читателю приключения, выглядевшие весьма прозаически (вся компания основательно побаивалась неизвестных животных, несмотря на мощное прикрытие в виде пулемета), изображаются в сенсационно-крикливой форме, имеющей очень мало общего с тем, что было: «Дочь промышленника из Милуоки снимает для фильма ископаемых ящеров!», «Фред-бейзболист воюет с чудовищами», «Тритоны осыпают жемчугом Белую Лилию», и — в стиле экстренного выпуска: «Киноартистка подверглась нападению морских чудовищ! Sex арреал современной женщины покоряет первобытных ящеров! Вымершие пресмыкающиеся предпочитают блондинок!» (V, 77—78).

Отметим еще одну особенность сатирического мышления Чапека, налагающую отпечаток и на концовку главы «Яхта в лагуне». Это склонность писателя мыслить

парадоксами. Его роман вообще изобилует парадоксами. Очень часто те или иные куски и «блоки» произведения завершаются пуант в виде парадокса. Чапек доводит мысль до остроты парадокса, раскрывая противоречие до комического превращения его в прямопротивоположное, когда его полюса, его противочлены как бы меняются местами. Напомним рассказ Дингля о саламандрах, которых ван-Тох возит на своем судне: «— Отвратительно, — передернулся Дингль. — Все в бородавках, дружище! Матерь божия, я бы к ним не притронулся. Они, шаверное, ядовитые!»

— Почему? — буркнул швед. — Я, брат, служил как-то на судне, которое возило людей. И на верхней и на нижней палубе — везде люди. Женщины, и все такое прочее. И танцуют, и играют в карты... я там был кочегаром, понимаешь? Ну, а теперь скажи мне, олух, что ядовитое?»^{18а} (V, 51).

Такова же модель рассуждений ван-Тоха о бесперспективности поисков новых месторождений жемчуга в тропиках: «Я знаю, сэр, все эти острова, как свои штаны <...> Согласитесь, сэр, в Европе, ну, там еще, пожалуй, можно что-нибудь открыть, но здесь...» (V, 9). Экзотические страны оказываются открытыми больше, чем Европа. Но самое интересное состоит, может быть, в том, что комическое развитие темы, как уже говорилось, на этом обычно не кончается. Убедив читателя в чем-либо, Чапек нередко устремляется как бы в обратном направлении, строит парадокс противоположного смысла. Иногда сатирическая мысль Чапека предстает в виде целого сериала таких комических переходов от одной крайней точки к другой.

Нет необходимости множить число примеров. Важнее подчеркнуть, что собственно и «выворачивание» жанра романистике (депоэтизация приключенческого жанра или пародирование фильма из жизни элиты) также имеет в себе что-то от мышления парадоксами. В основе развития микро- и макросюжетных линий часто тоже лежит прин-

^{18а} Любопытно, что аналогичным колким афоризмом Чапек украсил и свой рассказ об истории романа: «Но зотя саламандры и ящеры жили лишь предлогом для изображения человеческих дел, автору пришлось изживать и в их образ: это был эксперимент не без риска, но в конце концов ведь столь же увлекательно и столь же страшно заниматься в образ человеческих существ» (V, 466).

цип парадокса. Глава «Яхта в лагуне», например, завершается сразу тремя парадоксальными сатирическими поворотами:

1. Мисс Лили, духовное убожество которой было столь блестяще раскрыто перед читателями, действительно-таки становится известной киноактрисой.

2. Фильм по сюжету «крошки Ли», о котором Фред сказал, что он настолько глуп, что его можно взаправду снять, на самом деле был поставлен¹⁹.

3. Наконец, мистер Эйб, влюбленный в «крошку Ли» и порицавший Джэди за то, что к ней в каюту каждую ночь ходил Фред, женится именно на Джэди. («Его лучший друг, Фред-бейзболист, был шафером на его свадьбе, отпразднованной с величайшей пышностью при участии многочисленных выдающихся представителей политических, артистических и иных кругов». — V, 80.)

Для того, чтобы в полной мере оценить сатирический ход Чапека, вспомним традиционный «свадебный» финал многих приключенческих романов, когда герой оказывается счастливым обладателем руки и сердца героини, которую с риском для жизни он вырвал из пасти смерти или плена.

Как мы видели, художественная специфика главы «Яхта в лагуне» во многом связана с комическим переосмыслением Чапеком различных идейно-стилевых форм, притом форм, тяготеющих к стереотипности, к паблону сюжетов, мотивов, представлений. Писатель сохраняет определенные структурные и стилиевые элементы этих форм, но одновременно «пронизывает» их новыми элементами, внутренне полемическими по отношению к представлениям, которые чаще всего облакаются в такие формы. Дух дешевых литературных представлений, банальной поэтизации, дискредитируется комическими сопоставлениями с жизнью. Юмористическая соотнесенность различных аспектов повествования с литературными «прообразами»²⁰ иногда едва уловима и только безотчетно ощущается читателем как

некая общая комическая атмосфера (канва основных событий и сюжетослагающих мотивов). В других случаях такая соотнесенность граничит с обнаженной пародийной стилизацией, рассчитанной на более непосредственные ассоциации читателя со знакомой ему литературной и кинематографической продукцией (киносюжеты «крошки Ли», стиль газетных сенсаций и кинорекламы).

В повествовании воплощается как бы двойственный и рациональный процесс типизации, в котором одновременно участвует и литературная память писателя, запас сведений о распространенных литературных представлениях, и знание жизни.

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ФИКЦИЯ

По мере воплощения авторского замысла все большую роль в романе начинает играть научно-фантастический компонент, а вместе с тем все очевиднее становится своеобразие структуры произведения, в котором одновременно воплощены принципы научно-фантастического и комического жанра.

Герберт Уэллс так определил функцию научного начала в фантастике: «Чтобы облегчить читателю игру по правилам, автор фантастических повестей должен помочь ему, пользуясь каждой возможностью, но ненавязчиво, прийти к невозможной гипотезе. С помощью правдоподобного предположения он должен вынудить у него неосторожную уступку и продолжать рассказ, пока соприкоснется иллюзия <...>. До сих пор, если оставить фантастику о научном исследовании, фантастический элемент вводился с помощью магии <...>. Но в конце прошлого века стало трудно извлечь из магии хотя бы каплю веры и подлинность происходящего. Мне пришлось в голову, что обычное интервью с дьяволом или волшебником можно с успехом заменить искусным использованием положений науки. Это не было великим открытием. Я только заменил старый фетиш современным и приблизил его, сколько было возможным, к настоящей теории»²⁰.

²⁰ Г. Уэллс. Невероятное с повседневном. — «Вопросы литературы», 1933, № 9, стр. 174.

¹⁹ «В свое время был сделан грандиозный фильм производства «Джесс Леб Пикчер» с мисс Лили Валлей в главной роли. Кроме нее, в фильме было занято шестьсот негид, один Нептун и двенадцать тысяч статистов, наряженных допотопными ящерами» — V, 79. (Воспроизводятся, как мы видим, типичные особенности постановочной пышности американских кинобестселлеров, о которой Чапек писал еще в 1918 г. в статье «Драматургия фильма». — См.: К. Dramaturgie filmu. — «Národní listy», 2. ledna 1918, str. 2).

Существуют, разумеется, виды фантастических произведений, в которых условность ощущается читателями и принимается в качестве «правила игры» как бы с самого начала. Такова, например, сказка, хотя, обратившись к генезису сказок, мы обнаружили бы, что и здесь вопрос оказывается не таким простым. Многие из сказок восходят к древним верованиям человека — анимистическим, тотемическим, антропоморфическим и т. д., восходят к давним, впоследствии отмершим, представлениям людей о «возможном». То, что некогда было равноценно реальному значению и смыслу и составляло содержание мировосприятия, становилось затем, как это часто бывает в искусстве, поэтической формой. С другой стороны, не случайно в наше время сказки больше всего пользуются успехом у детей, которые не столь отчетливо ощущают реальные связи вещей и явлений (кроме того, и в сказках расторгнуты далеко не все причинно-следственные зависимости, за пределами основных допущений они сохраняются). Можно было бы далее говорить о фантастических произведениях, в которых откровенная условность находит «оправдание» в их очевидной иносказательности, в наличии второго, глубинного смысла. «Немотивированность» фантастики иногда предназначена передать абсурдность определенных явлений, которые она отражает. Порой внимание читателя удерживается конструированием и заострением в условно-фантастических формах философских, морально-этических и иных вопросов и т. д., и т. п.

Но несмотря на то, что существуют разные степени и формы условности, что все многообразие фантастических произведений не уместится в рамки одной тенденции, английский писатель очень верно заметил существенную зависимость эволюции фантастической литературы от изменения человеческих представлений о реально возможном. Действительно, приключения Одиссея, по-видимому, далеко не казались современникам Гомера столь фантастическими, как читателю нашего времени. У Чапека есть великолепный рассказ «Офир», юмор которого как раз и основан на наблюдении исторической относительности представлений людей о возможном. Герой рассказа — беглый каторжник с галер, является к венецианскому дожу и выдает себя за купца, ставшего жертвой пиратов, а до этого якобы побывавшего в легендарной стране Офир. Дож и ученый епископ поверили и рассказам о царстве,

где золото ценится ниже железа, и вымыслу о россыпях жемчуга, из которого офирыне будто бы жгут известь, и епископам о птице Нох, и описаниям «крылатых мулов» с «любединными крыльями» (эти описания соответствовали представлениям дожа и епископа о Пегасе). Дож уже готов был предоставить пришельцу корабль для экспедиции в страну золота. Но незадачливый лжец немедленно был скован в кандалы, как только упомянул о «диких ослах с черными и белыми полосами». Вполне реальное описание лжеца казалось венецианскому правителю верхом неправдоподобия. По Уэллсу, читатель в некотором смысле напоминает венецианского дожа: его доверие к фантастическому вымыслу надо поддерживать, опираясь на его собственные представления о возможном. А эти представления изменяются. В конце XIX в. интерес читателей к магии, чудесам и сверхъестественным силам был уже в значительной степени утрачен. Но развитие науки предоставило новым богатейшие возможности для мотивировки фантастических событий.

Творчество Чапека развивалось в русле традиции, заложенной Жюлем Верном и Г. Уэллсом. Но в отличие от Верна, который был увлечен прежде всего самим предвидением и предсказанием грядущих достижений и побед человеческого разума, у Чапека так же, как и у Г. Уэллса, научно-фантастические допущения становятся одновременно инструментом анализа общественной жизни, ее процессов и тенденций. Научно-фантастическая гипотеза в произведениях чешского писателя служит обоснованию исторического процесса. Вымышленные факты, положенные в основу научной фикции, дают толчок утопическим событиям. Таково же их назначение и в романе «Война в слаймандрамах».

Однако это только одна сторона. Другая особенность романа состоит в том, что как раз по мере углубления научно-фантастическую стихию Чапек «раскрывает» фантастичность изображаемого, вводя озорные анахронизмы, юмористические аллюзии и намеки на современную жизнь. В начальных главах романа, повествовавших о приключениях и начинаниях ван-Тоха, ничего подобного не было. Юмористические акценты там еще не выводили в пределы иллюзии достоверности, и, наоборот, служили одним из средств к достижению этой иллюзии — вспомогательным о насыщении экзотико-приключенческих мотивов жи-

тейски правдоподобными ситуациями, обстоятельствами, подробностями. Теперь картина меняется. Изыскивая новые и новые убедительные мотивировки событий, писатель в то же время уже косвенно признается, что это фикция, условный, воображаемый эксперимент. Нагнетая новые и новые правдоподобные обстоятельства и детали, он порой словно вдруг перехлестывает, вводя, например, такие «реалии», которые выдают вымысел. Он возьмет да вдруг и сошлется на публикацию статьи о человекоподобных саламандрах в газете «Лидове новины», в которой печатался сам роман, или даст перечень названий океанских островов с такими замысловатыми и в подборке юмористически звучащими названиями, что они оставляют у читателя подозрение в лукавой шалости автора²¹. Или развернет откровенную аллюзию на американский образ жизни и т. д.

Дело в том, что в замысел писателя входило создать на базе научно-фантастического допущения широкую и в достаточной мере конкретную сатиру на современную жизнь. Поэтому параллельно с развитием научно-фантастической гипотезы в романе происходит наращивание комических параллелей с современной жизнью. Гипотеза служит движущей пружиной экспериментального сюжета. Последний в свою очередь обрастает картинками, сценами, процессами, которые имеют не только непосредственный смысл или соответствуют обобщенным представлениям о тех или иных жизненных тенденциях (как это было, например, в романе «Кракатит»), но и рассчитаны на комические аналогии читателя с более или менее конкретными явлениями современной действительности. А такого рода аналогии по самой своей природе предполагают обнажение фикции, комическую соотнесенность изображаемого с хорошо известными читателю фактами и явлениями. Следует в этой связи подчеркнуть, что синтезированные Чапеком жанровые формы разнятся по характеру условности, по своим внутренним установкам. Если научно-фантастический жанр ориентирован в принципе на достижение иллюзии подлинности изображаемого, то памфлетно-аллю-

²¹ «По более или менее достоверным данным, этих животных можно было найти на Соломоновых островах, на острове Шоутена, на Кампинга-маранги, Бутарита и Тапетуза, на группе островов Нукуфетау, Фунафути, Нуканоно и Фукаофу, наконец даже на Хиану, Уахука, Уану и Пукапука» (V, 81).

зионные и гротесковые формы комического (а именно к ним относится теперь сатира Чапека) предполагают двуплановость восприятия: непосредственному впечатлению от образа сопутствует соотнесение изображаемого с конкретным жизненным прообразом. Читатель «узнает» этот прообраз в вымышленной действительности, что и порождает комическое сближение его с карикатурной моделью.

С другой стороны, Чапек может теперь позволить себе ослабить иллюзию подлинности, так как читатель уже втянут в игру воображения, захвачен представлением об иллюзии человекоподобных животных по пути человечности, увлечен проблемами, которые возникают в этой связи. Теперь можно поддерживать интерес не столько иллюзией подлинности происходящего, сколько самим существом эксперимента, богатым потенциалом проблемы. К Чапеку в полной мере относятся слова П. Палиевского, описанные им об Уэллсе и Шоу, которые «довели искусство делать отвлеченную мысль образом до высшей виртуозности: проблемы зажили у них такой же захватывающей живостью, как излюбленные герои старой литературы»²².

Но, играючи выдавая условность, писатель не отказывается от живых и правдоподобных мотивировок — они по-прежнему присутствуют в романе, служат обоснованию логики утопического процесса, делают его «реально» интуитивным. Озорные перебивы иллюзии, намеки на мистификацию как раз оттеняют искусство, с которым имитируется подлинность событий. Все это создает неповторимую игру чапековского юмора.

Об исходных научно-фантастических посылах (открытые реликтовых животных, способных к подражанию человеку) мы уже говорили. Теперь Чапек словно бы расширять и вглубь развивает научно-фантастическое допущение, расширяя его плацдарм. При этом не довольствуясь гипотезой как таковой (а она сама по себе уже является шагом к сближению художественного жанра с научным), он непосредственно прибегает к комической стилизации научных форм изложения. Подавляющая часть главы «Andrias Scheuchzeri» написана в форме отчета экспедиции, обследовавшей места обитания саламандр в Океании. В главе «О человекоящерах» в свою очередь стилизо-

²² П. В. П а л и е в с к и й. Постановка проблемы стиля. М.: «Теория литературы». М., Изд-во «Наука», 1965, стр. 28.

ван жанр научно-популярной газетной статьи, или, пожалуй, эссе. Найдем мы в романе и отчет об экспериментальных исследованиях. Короче говоря, то, что читателю было известно по приключениям ван-Тоха, как бы подвергается теперь научному осмыслению и объяснению. Такие осмысления иногда влетают в авторское повествование и предваряются ссылкой на те или иные «научные источники» и авторитеты, в других случаях вырастают в самостоятельные жанрово-стилевые «островки» (автор в стилизованной форме излагает научные мнения или приводит непосредственно в «оригинале» научные работы).

Одна из особенностей организации материала, сообщающая роману неподражаемую комическую атмосферу, состоит в том, что Чапек ставит вымышленные факты в один ряд с подлинно известными науке и «стирает» грань между ними. Так, саламандры, сохранившиеся в заливе Девл-Бой, оказываются тождественными ископаемой исполинской саламандре, отпечаток которой действительно был найден в 1700 г. В отчете научной экспедиции не только проводится идентификация этих видов, но и содержатся сведения о месте «мнимо вымершей» саламандры в подлинной биологической системе, устанавливается семейство, род, вид с указанием на сходство и различия с другими действительно существующими в природе представителями отряда хвостатых земноводных (все это с точным использованием латинских названий, с перечнем характерных биологических признаков и т. п.). Но тут же появляются и комический элемент, сообщается о том, что мнение экспедиции стали оспаривать другие ученые и вопрос был запутан в полемике.

Сами вымышленные и «вмонтированные» в роман научные сообщения и статьи о саламандрах включаются в контекст подлинной научной литературы. Цитируется, например, подлинное сочинение Иоганна Якоба Шейхцера, нашедшего в 1700 г. отпечаток ископаемой саламандры в энингенских каменоломнях и принявшего его за отпечаток скелета древнего человека, который жил, по его представлениям, в эпоху всемирного потопа. Приводится даже подлинная зарисовка, сделанная Шейхцером. Далее упоминается Кювье, исправивший ошибку Шейхцера и установивший, что скелет принадлежит саламандре. Делаются отсылки к запискам Рандольфа и Монтгомери «Два года на островах Манихики» (1885), на книгу Корнгольда

«Хвостатые земноводные» («Urodela», Berlin, 1913) и т. д. Сам отчет научной экспедиции подается как извлечение из «Национального географического ежемесячника» Колумбийского университета, который якобы и организовал экспедицию на средства «консервного короля» Дж. С. Тиннера. Другая статья приписана вымышленному бременскому профессору Владимиру Угеру, а публикация — газете «Лидове новины», в которой длительное время, а также в момент создания романа, сотрудничал К. Чапек. (Роман и печатался, как уже говорилось, в этой газете.)

Таким образом, достигается впечатление, что история саламандр ван-Тоха является просто новым дополнением уже давно и доподлинно известных фактов. Швы между фантазией и действительностью как бы маскируются. Мы сказали «как бы», ибо постановка вымышленных фактов в один ряд с подлинными выполняет двоякую функцию: и внушает доверие к возможности изображаемого, и компрометирует его, стимулируя внимание к переносному, «побочному» смыслу повествования, «легализирует» пародию. Вообще Чапек одновременно использует теперь возможности двух разных художественных систем: разрушая иллюзию правдоподобности, которую несет с собой научно-фантастическая гипотеза и которая является мощным средством художественного воздействия, он тут же «покоряет» читателя другим способом — меткостью и остроумием юмористических параллелей с конкретными явлениями современной жизни. Читатель попеременно находится в плену то одной, то другой системы воздействия. Да и сами переходы между ними, облеченные в форму мистификации, поддерживают интерес. Автор как бы дразнит читателя, ведя изложение на грани серьезности и шутки. Косвенно признавшись в вымысле, он затем устремляется по пути новой имитации истинности процесса. Вводятся даже комические повороты, основанные на том, что мнения ученых, оспаривающих существование саламандр или сомневающихся в их способности к подражанию человеку, вступают в противоречие с фактами, которые уже известны читателю по ходу действия романа. Рассказы островитян о том, что саламандры умеют говорить, строят подводные насыпи и крадут ночью на полях мотыги и другие орудия, решительно отводятся в отчете научной экспедиции как несостоятельный вздор: «Здесь мы явно имеем дело с примитивными сказками и поверья-

ми, объясняемыми, пожалуй, отвратительным видом безобидных исполинских саламандр и тем, что они ходят на двух ногах, напоминая этим человека» (V, 85). Того же рода недоумение профессора Угера, гипотеза которого о стремительной миграции саламандр в поисках пищи наталкивается на странный факт, свидетельствующий о том, что «в своем шествии они как бы перепрыгивают через некоторые острова» (V, 105). В комической форме типизируется и априорно скептическое отношение авторитетов к открытиям неспециалистов: «еще более крупные специалисты утверждали, что этот вид саламандр науке неизвестен, а следовательно, и не существует» (V, 80).

В основе своей научно-фантастическая гипотеза все же тщательно мотивируется. Научно-фантастическое допущение постепенно растет, как снежный ком. То, что стало известным читателю, в свою очередь подвергается дальнейшему «научному» осмыслению, обрастает новыми гипотезами. Начиная с определенной стадии развития сюжета, Чапек задерживает внимание читателя уже на гипотезах «второго порядка», например, на вопросе о том, как могло случиться, что саламандры выжили в течение целых геологических эпох. Какого-либо однозначного ответа не предлагается, как это часто и бывает в науке. В качестве возможного варианта выдвигается предположение, что третичные животные могли сохраниться, скажем, в замкнутом водоеме, в отделившемся от моря заливе, где они были избавлены от конкуренции более приспособленных обитателей глубин и изолированы от врагов, а затем уже вновь попали в море. Цитируется маленькая заметка (вымышленная) из газеты начала прошлого века о любопытном случае, якобы происшедшем с экипажем английского военного судна, капитан которого на небольшом коралловом острове «в астралийском море» обнаружил «человекоящеров», ходящих на задних ногах (вновь «кусочек» приключенческого жанра). Матросы прочесали неводом все озеро, населенное диковинными животными, и перебили их, кроме двух особей, которых доставили на корабль, чтобы отвезти на родину. Но те близ Суматры открыли оконце подпалубного помещения и вырвались на свободу. Читателю предоставляется вместе с профессором Угером домысливать сообщение старых газет, перебрасывая мостик от острова Танамаса и залива Девл-Бойк к австрало-новозеландской области—этому заповеднику

нашей планеты, где на самом деле в изобилии сохранились реликтовые животные, в том числе знаменитое «живое ископаемое» — гаттерия, населявшая землю еще 150 миллионов лет назад, до появления на ней не только человека, но и млекопитающих²³.

Такое щедрое обоснование предыстории саламандр и биологическая ретроспектива, с первого взгляда, были даже не столь уж обязательны для дальнейшего движения сюжета. В этой широте словно ощущается что-то от преизбытка возможностей неисчерпаемой темы и богатства воображения (в лучшем смысле этого слова), от расточительной и лукавой щедрости большого таланта. Однако в последней книге романа, как мы увидим, биологическая история саламандр понадобится Чапеку для пародийной сатиры на расистские концепции. И еще в одном отношении развитие научно-фантастической гипотезы было остро необходимо для Чапека.

Внимательный читатель заметит, что события и процессы, меняющие всю картину жизни человечества, в утопических произведениях Чапека вписываются в сущности в очень небольшой для такого жанра отрезок времени, охватывающий всего каких-нибудь несколько десятилетий. Чапек не переносит нас в далекое будущее, отстоящее от современности на столетия или тысячелетия, как это зачастую делает Г. Уэллс (вспомним романы «Машина времени», «Когда спящий проснется» и др.). В утопиях английского писателя те или иные черты современной жизни «укрупняются» и доводятся до своего логического завершения с помощью проекции их в далекое будущее, где они как бы полностью проявляют себя. В творчестве Чапека подобные случаи встречаются всего лишь однажды, да и они касаются небольших и периферийных произведений («Письма из будущего» и цикл афоризмов «Побасенки будущего»). Чапек скорее предпочитает отодвинуть начало событий в прошлое, чтобы их разгар совпал с современностью (ср. драму «Дело Макропулос», сюжет которой основан на том, что эликсир жизни был якобы найден еще триста лет назад, а героиня, испившая

²³ К. Чапек, по всей вероятности, не знал о самой большой в мире современной ящерице «комодо-варане», обитающей на маленьком индонезийском острове Комодо и достигающей трех метров длины. Достоверные сведения об этом реликтовом животном появились уже после второй мировой войны.

напиток бессмертия, живет среди нас). Чаще же всего Чапек оперирует допущением таких именно фантастических событий, которые влекут за собой стремительное ускорение современных процессов, так что действие произведения не претерпевает более или менее заметного сдвига ни в прошлое, ни в будущее. Не машина времени уносит читателя в даль грядущих веков, а просто небывальными темпами, словно под влиянием мощного катализатора, меняется действительность, бурно нарастают и достигают гигантских масштабов определенные процессы, до предела обнажая какие-то особенности современной жизни и потенциал определенных общественных тенденций. Не составляет исключения из этого правила и роман «Война с саламандрами». Действие этого произведения, охватывающее всю эволюцию саламандр, также укладывается в сравнительно узкие хронологические рамки. Оно развертывается на протяжении жизни всего лишь одного поколения и практически «вписано» в современность ²⁴.

Чтобы не утратить доверия читателя к логике эксперимента, Чапеку нужно было «обосновать» и мотивировать стремительный рост численности саламандр и заселение ими в течение каких-нибудь нескольких лет островов и побережий Мирового океана. Деятельность ван-Тоха по расселению саламандр была явно недостаточным аргументом. Поэтому писатель «перекрывает» этот аргумент еще одним, привлекая более мощные, научные доводы. Он берет на вооружение теорию так называемого биологического взрыва, полушутя-полусерьезно стилизуя ее. Как известно, эта теория касается далеко не редких в природе случаев, когда тот или иной биологический вид, попав в новую жизненную среду, начинает проявлять неизмеримо более высокую жизненную активность, чем прежде. Эта теория (хотя и без употребления самого термина «биологический взрыв») и излагается применительно к саламандрам в научно-популярной статье профессора



К. Чапек

²⁴ Единственный «сквозной» герой романа, пан Повондра, в первой книге появляется в качестве швейцара Бонди, впускающего к нему ван-Тоха, в последней главе — это «почтенный старец» (V, 261), которому «далеко за семьдесят» (V, 265). Его сын восьмилетним мальчиком впервые видит саламандру в балагане бродячего циркача, тринадцатилетним холостяком узнает из газет о первых стычках саламандр с людьми, а семьянином и отцом двух детей «дошкольного возраста» становится очевидцем поражения человечества в войне с саламандрами.

Угера. Правда, в угеровском варианте она приобретает некий мистический оттенок, впитывает в себя что-то от философии Бергсона, от виталистской концепции «жизненной силы». Но рассуждения Угера окрашены и налетом авторской иронии. Подверстывая размышления Угера к заметке из газет столетней давности, Чапек излагает их, сохраняя то же архаическое правописание и некоторые устаревшие обороты, что и в самой заметке.

Поскольку саламандры обнаружили исключительные способности к подражанию человеку, то от теории биологического взрыва легко было перейти к предположению, что их стремительная эволюция может пойти и дальше в этом направлении. В порыве нахлынувшего вдохновения Угер размышляет: «Не исключено, что природа имела большие виды на эту саламандру, что ей предстояло развиваться все дальше и дальше, все выше и выше — кто знает, до каких пределов?... (Профессор Угер почувствовал, как при этой мысли у него забегали по спине мурашки; кто знает, не должен ли был Andrias Scheuchzeri стать человеком миоценовой эпохи!...) <...> Это не д о р а з в и в ш е е с я животное внезапно попадает в новую, несравненно более благоприятную для него среду; скрученная пружина распрямляется... С каким жизненным порывом, с каким миоценовым размахом и рвением устремляется Andrias по пути развития! <...> И кто может ныне сказать, каких высот достигнет он при том мощном размахе своей эволюции, свидетелями которой мы являемся <...>» (V, 105—106). Предположение Угера — своего рода эскиз будущего процесса, пока что сделанный в предположительной форме и призванный исподволь подготовить читателя к вероятной перспективе событий.

Мастерство имитации научного мышления и научных форм изложения простирается до воссоздания комических промахов научной мысли, расхождений разных ученых в толковании фактов, типизации профессиональных слабостей ученых. Ирония Чапека приобретает особенно ехидный оттенок, когда источником научных споров (в которых тонет истина о происхождении и биологическом виде саламандр) оказываются националистические страсти: после отчета экспедиции Колумбийского университета голландские исследователи причислили исполинскую саламандру к иному семейству и дали ей другое название, а область ее распространения ограничили островами, при-

надлежащими Голландии; французские ученые стали утверждать, что родиной саламандр являются французские колонии, английские отстаивали первенство британских владений. «В связи с этим возникло много споров о приоритете и прочих чисто научных вопросах. В результате получилось так, что естественное название каждой страны отстаивало собственных исполинских саламандр и с яростным ожесточением отвергало исполинских саламандр других наций» (V, 86)²⁵.

Сама область научно-фантастической проблематики становится сферой осмеяния националистических пристрастий, пока что осмеяния скорее юмористического. В дальнейшем и эта сфера даст автору большой материал для сатиры, а сам прием сопоставления тенденций в жизни разных наций и государств станет одним из основных в романе. Сейчас же писателю важно прежде всего мотивировать способность саламандр к эволюции по стопам человека, заинтриговать читателя воображением такой возможности, обеспечив тем самым простор для развития экспериментального сюжета и развертывания иронических сопоставлений. В этой связи никак нельзя согласиться с Галиной Янашек-Иваничковой, которая наличие разных жанрово-стилевых пластов в романе Чапека, смену приключенческого жанра иными формами относит к числу недостатков, а в качестве причины «стилевой неоднородности» романа называет «противоречие между творческим замыслом и трудностями его реализации, вытекавшими из того, что описываемые явления не укладывались в конвенционные формы, в которые писатель намерен был их облечь»²⁶.

²⁵ В приведенном примере можно вновь увидеть маскировку упомянутых мест фантастической гипотезы (множественность точек зрения избавляет писателя от приведения «точных данных» при сохранении видимости, что такие данные в принципе возможны; развернув перед читателем однозначную картину, автор затем как бы отшучивается, ссылаясь на то, что точная интерпретация фактов далеко не всегда бывает достоянием и научного мышления). И в то же время это обнажение мистификации.

²⁶ Н. Я н а с з е к - И в а н и ч к о в а. Karol Čapek czyli drammat humanisty. Warszawa, 1962, str. 215. Ср. также: «Традиционная структура (konwencja) авантюрно-приключенческого романа ломается под тяжестью проблем европейской современности, которая таит в себе поистине не меньшие сенсации, чем те, что встречают путешественников на не тронутых цивилизацией морях и материках, но это сенсации иного рода, не поддающиеся изображению при

Прежде всего трудно предположить, что Чапек задумывал вначале весь роман выдержать в духе приключенческого жанра. Высказывания писателя о замысле произведения, которые уже цитировались (см. стр. 13), также говорят об обратном. О том же свидетельствует и структура других утопических произведений Чапека, в которых динамичная и увлекательная завязка является лишь прелюдией к дальнейшим событиям. Последние же связаны с переключением внимания на большие «безличные» процессы.

Польская исследовательница исходит в своих рассуждениях о «пороках конструкции» романа из увлечений Чапека «периферийными» жанрами, тривиальной эпикой, в которой он ценил искусство увлекать массового читателя. Однако ни такого рода увлечения и оценки, ни использование Чапеком известных принципов «популярных» жанров в своем творчестве еще не дают оснований измерять достоинства структуры его произведений степенью и последовательностью воплощения этих принципов, верностью им на протяжении всего романа. Сила Чапека заключалась как раз в синтезе разных художественных возможностей.

Авантюрно-приключенческий элемент понадобился писателю не просто для придания роману привкуса развлекательности. Такой жанрово-стилевой компонент органически связан со своеобразием научно-фантастической гипотезы. Она выступает в начале романа прежде всего в своем природоведческом, биологическом аспекте (мотив столкновения с неизвестным и неожиданным в природе, загадка реликтовых животных, оказавшихся способными к активному подражанию человеку). Постепенно, по мере того, как автор мотивировал способность саламандры к эволюции по стопам человека и быстрое заселение ими побережий Мирового океана, обеспечив тем самым простор для развития «экспериментального» сюжета и развертывания иронических картин и аналогий, научно-фантастическая гипотеза, а вместе с ней и параллель «люди — саламандры» переводятся в иной план, и сатирик обращается непосред-

ственно к тем проблемам, ради которых роман собственно и был написан. Поэтому Янашек-Иваничкова, допуская, нам кажется, ошибку в своих общих послылках о «пороках конструкции» романа, несравненно ближе к истине, когда делает оговорку о сильных сторонах структуры произведения, в котором проявляется «искусство заинтересовать массового читателя», «держат его в напряжении», «приобщать к «сложным философским проблемам»²⁷. Но ведь само это приобщение стало возможным только благодаря соединению разных структурно-стилевых элементов.

Вопрос, затронутый польской исследовательницей, можно вместе с тем поставить в иной плоскости. Роман Чапека не утрачивает действия с уходом со сцены ван-Тоха. Но это действие, как мы увидим дальше, — уже не активность отдельного героя, а взаимодействие процессов и тенденций. Внимание Чапека к безличным процессам и обезличенным силам, властно проявляющим себя в жизни человечества, не случайно. Оно по-своему отражает ощущение того разрыва между «естественным» человеком и отчужденными от него объективными процессами, который образовался с установлением буржуазных отношений и затем усиливался²⁸. В этом смысле произведения Чапека действительно демонстрируют отклонение от традиционной эпики, вызванное тем, что в окружающем его мире нет единства между устремлениями, усилиями человека и условиями для их проявления. Особенно выразительным примером могут служить драма «R. U. R» и романы «Фабрика Абсолюта» и «Кракатит». В этих произведениях инициатива героя (большие научные открытия) сразу же наталкивается на полную независимость от его воли тех процессов, с которыми начинает взаимодействовать результат его активности. В этом смысле эпическое начало в произведениях Чапека действительно «теряет крылья». Но дело в том, что замысел его романов и драм как раз и направлен на раскрытие противоречия между «естественным» человеком и обезличенными процессами, между микромиром и макромиром. Переход от динамического сюжета, связанного с одним героем, к показу процесса исходил в замысел автора.

помощи художественных средств, свойственных такой структуре (konštrpcji). И именно тогда в книгу Чапека врывается эссе, и монолитность художественной структуры «Войны с саламандрами» так же, как это было и с другими произведениями, оказывается поколебленной» (там же, стр. 219).

²⁷ Н. Janaszek-Ivaničková. Karol Čapek..., str. 219.

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Немская идеология. Сочинения, т. 3, стр. 33, 67 и др.

САТИРИЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ

К концу первой книги романа саламандры как образ начинают выступать в новой художественной функции. Если раньше они были только своего рода «коллективным персонажем» приключенческого и научно-фантастического жанра, то теперь они становятся для писателя (пока что в отдельных случаях) также и средством сатирических аналогий. Можно выделить при этом несколько типов сопоставлений:

1. Подражание саламандр людям как повод для высмеивания пороков человека и общества.

2. Подражание людей саламандрам как основа сатирической характеристики (особенно это касается изображения нравов и норм поведения, писатель чаще всего использует в таких случаях тему модных увлечений, сенсаций, рекламы).

3. Обращение людей с саламандрами как косвенное отражение взаимоотношений между самими людьми. (В связи с тем, что саламандры во многом напоминают человека, писатель получает возможность, изображая действия людей по отношению к саламандрам, вызывать у читателя ассоциации с аналогичным отношением людей к людям. Помимо непосредственного изображения, возникает второй — ассоциативный план, уже сатирический.)

Первый прием составляет основу главы «Эндрью Шейхцер». Стилевой основой ее является пародирование газетного и рекламного штампов. Если смотреть глубже, это пародия и сатира на «омертвленную» мысль, на окостеневшие, безличные, механически перенимаемые представления.

Проблема живой мысли и мертвого штампа давно привлекала внимание Чапека. Интерес к ней был вызван не только профессиональным вниманием писателя к тайнам литературного «ремесла», но и его философскими раздумьями о путях человеческого познания, об истинности отражения фактов, явлений, процессов действительности в словесных формулах, о стереотипности многих пространственных представлений. Чапек говорил, что «никакой логический обман, никакая бессмыслица не совращает (nekožuprije) так человеческое мышление, как фраза <...>. Определенные сочетания слов делаются при-

вычкой, а затем и убеждением»²⁹. Размышления на эту тему привели Чапека к созданию таких циклов миниатюр, как «Критика слов» (1920) и «В плену слов» (1933). Многократно тема словесного штампа и штампа представлений появляется и в его юмористических произведениях. «Мы ищем в газетах, что нового, — иронизировал Чапек, — и в результате уже не видим собственными глазами новое в мире. Люди столько всего придумали, чтобы только не нужно было думать»³⁰. Нередко сатирический эффект и достигается в произведениях Чапека с помощью непосредственной демонстрации «мышления» штампами, или точнее, демонстрации потока штампов, вытесняющего или выменяющего мысль. Таков, например, источник комизма в рассказе Чапека «Эксперимент профессора Роусса» (1928), который в известном смысле предваряет главу «Эндрью Шейхцер» в «Воине с саламандрами». Содержание рассказа вкратце сводится к следующему. Ученый-психолог проводит публичный сеанс психологических опытов. Метод его состоит в том, что он называет какое-либо слово, и испытуемый партнер должен мгновенно назвать другое слово, которое всплывает в его сознании по ассоциации. Когда диалог доведен до автоматизма, ученый отгадывает тайные мысли, скрытые поступки, подавленные влечения. Сравнительно легко ему удается таким способом раскрыть тайну убийства, в котором преступник не сознавался до этого. Но следующий случай ставит его в тупик; приглашенный из публики мужчина сыплет пачками штампов:

«... — Рука.

— Братская рука помощи. Рука, держащая знамя. Руки, сжатые в кулаки. Нечист на руку. Дать по рукам.

— <...> Горизонт.

— Пасмурный <...> Тучи на нашем политическом горизонте. Узкий кругозор. Открывать новые горизонты.

— Оружие.

— Отравленное оружие. Вооруженный до зубов. С развевающимися знаменами. Нанести удар в спину. Вороломное нападение <...> Пыл битвы. Избирательная борьба» (I, 141—142), и т. д.

²⁹ К. Чапек. V zajeti slov. Praha, 1933, str. 9—10.

³⁰ К. Чапек. Anesthesia.—«Přítomnost», 4. ležna 1933, str. 12. Приведенные высказывания Чапека, естественно, не означают его принципиального скепсиса по отношению к газетам. И сам он всю жизнь с увлечением работал в газете.

С трудом профессор догадывается, что перед ним представитель прессы.

Псевдомышление высмеяно в рассказе «Эксперимент профессора Роусса», так сказать, в чистом виде, в принципе. Собственной комической темой рассказа является возможность замены естественных индивидуальных ассоциаций и представлений безжизненными клише. В главе «Эндрю Шейхцер» просвечивает и направленность интересов, «убежденных», которую прививает печать, проникнутая духом рекламы, сенсаций, моды и стандарта. Иными словами, в рассказе шла речь о псевдомышлении как таковом, теперь обнажается и «содержательная» направленность «массового стиля». Как и в рассказе, Чапек использует форму стенографической записи. В данном случае это запись беседы экспертов с саламандрой, своего рода интервью:

«Как вас зовут?

— Эндрю Шейхцер.

— Сколько вам лет?

— Не знаю. Хотите иметь молодежавый вид? Носите корсет Либелла.

— <...> Кто величайший английский писатель?

— Киплинг.

— Очень хорошо. Вы читали что-нибудь из его произведений?

— Нет. Как вам нравится Мэй Уэст ³¹?

— Лучше мы будем спрашивать в а с, Энди. Что вы знаете из английской истории?

— «Генриха Восьмого»

— Что вы о нем знаете?

— Наилучший фильм последних лет. Феерическая постановка. Изумительное зрелище ³².

— Вы видели этот фильм?

— Не видел. Хотите узнать Англию? Купите формальютку.

— Что вы больше всего хотели бы видеть, Энди?

³¹ Мэй Уэст — известная американская опереточная и драматическая актриса, «сексуальная кинозвезда» 30-х годов, автор пьесы «Секс» (1926), исполнительница главной роли в фильмах «Красотки 90-х годов» (1934), «Путь в общество» (1935). До прихода в кино была профессиональной «жрицей любви» (прим. наше.— С. Н.).

³² Речь идет об английском фильме «Шесть жен Генриха Восьмого» реж. Алекс. Корди (прим. наше.— С. Н.).

— Гребные гонки Кэмбридж — Оксфорд, сэр.

— Сколько частей света?

— Пять.

— Очень хорошо. Назовите их.

— Англия и остальные.

— Назовите остальные.

— Это большевики и немцы. И Италия.

— Где находятся острова Джильберта?

— В Англии. Англия не станет связывать себе руки на континенте. Англии необходимо десять тысяч самолетов. Посетите южный берег Англии.

— Разрешите осмотреть ваш язык, Энди?

— Да, сэр. Чистите зубы пастой «Флит». Самая экономичная. Лучшей не существует. Английская продукция. Хотите, чтобы у вас хорошо пахло изо рта? Пользуйтесь пастой «Флит» (V, 92—93).

Последние два ответа, в которых по принципу механических ассоциаций соединяются газетные штампы и рекламные трафареты, особенно сильно напоминают рассказ «Эксперимент профессора Роусса» — и это одно из наглядных свидетельств аккумуляции в романе ранее накопленного художественного опыта, возникавших уже прежде в творчестве Чапека сатирических мотивов.

Чапек завершает «интервью» заключением экспертов, до конца обнажая аналогию между саламандрой, выучившей шаблонные фразы, и обывателем, кругозор которого формируют бульварные газеты:

«1. <...> саламандра, содержащаяся в лондонском зоологическом саду, умеет говорить, хотя и несколько скрипящим голосом; располагает приблизительно четырьмястами слов, говорит только то, что слышала или читала. Само собой разумеется, что о самостоятельном мышлении у нее не может быть и речи. Язык у нее достаточно подвижный. Голосовые связки <...>.

2. Названная саламандра умеет читать, но только вечерние газеты. Интересуется теми же вопросами, что и средний англичанин, и реагирует на них подобным же образом, то есть в соответствии с общепринятыми, традиционными взглядами <...>

3. Ни в коем случае не следует переоценивать ее интеллект, так как он ни в чем не превосходит интеллекта среднего человека наших дней» (V, 94).

В заключении экспертов, таким образом, еще раз под-

черкивается и заостряется то, что собственно уже донесено до читателя в самом содержании беседы с саламандрой, но заострение сделано в форме точного научного вывода, в форме научной параллели между умственным уровнем саламандры и «среднего человека». Форма изложения, преследующая цель снять сенсацию со способности саламандр к разговорной речи, имеет своим сатирическим «негативом» утверждение, что средний человек по уровню интеллекта не отличается от саламандры. При этом здесь возникает еще один сатирический план: изложение строится таким образом, что читатель остается в неведении, пропонируют ли ученые эксперты сознательно или их собственный уровень таков, что они и сами не ощущают убийственного приговора, вынесенного ими не саламандр, а «среднему англичанину», читателю вечерних газет. И в других местах романа Чапек нередко делает объектом сатиры самого повествователя, оставляя читателя в неуверенности относительно мыслительного уровня рассказчика, как бы приближающегося к уровню саламандр. Во второй книге романа этот прием будет распространен и на основного повествователя, которому автор передаст слово.

Приведенное интервью с саламандрой, читающей газеты, — не единственное в романе. В другом случае с ней беседует известный профессор, получающий на свои вопросы такие же стереотипные, неосмысленные ответы. Эпизод завершается блестящей по остроумию «pointo». Знаменитый профессор раздраженно обращается к директору зоопарка: «— Простите, сэр, <...>, но не можете ли вы показать мне какое-нибудь животное, которое не читает газет?» (V, 92).

Человек, читающий газеты, отождествляется здесь с животными, с неспособным к мышлению существом, а животное, не читающее газет, с человеком — пример знакомого уже нам чапековского приема парадокса, сжатого здесь до предельно емкой формы.

Второй тип сатирических аналогий, основанных на подражании людей саламандр, как уже указывалось, в некотором смысле прямо противоположен первому. В качестве модели используется главным образом увлечение модой, падкость на сенсацию. «В научных изданиях и в газетах стали все чаще и чаще встречаться известия о появлении в самых различных районах Тихого океана неведомых доселе животных, похожих на исполинскую

саламандру <...> Подводные чудовища пользовались большим успехом у читателей. Тритоны вошли в моду особенно в Соединенных Штатах; в Нью-Йорке выдержало триста представлений роскошно поставленное обозрение «Посейдон» с участием трехсот самых хороших тритонид, nereид и сирен; в Майэми и на калифорнийских пляжах молодежь купалась в костюмах тритонов и nereид (три нитки жемчуга и больше ничего), а в Центральных штатах и штатах Среднего Запада необычайно разрослось «Движение за искоренение безнравственности (ДИБ)», дело дошло до публичных манифестаций, причем несколько негров было повешено и несколько сожжено» (V, 80—81).

Вновь отметим «многоярусность» чапековской сатирической мысли, многократность ее движения от одной крайней точки к другой, повторяющиеся в новых и новых плоскостях переходы изображаемого в свою противоположность. Сатирическое изображение предстает как бы в виде целой цепи таких переходов.

Особенно часто прием аналогии, основанный на подражании людей саламандр, Чапек использует для осмеяния нравов высшего общества, не упуская случая упомянуть о его распущенности.

Третий тип сатирического параллелизма, когда обращение человека с саламандрами напоминает об аналогичном обращении с людьми, особенно обильно будет представлен во второй книге романа (развернутая аналогия с работоторговлей, например). Но впервые этот прием также появляется в начальной книге. Типичным образцом может служить отчет научной экспедиции на океанские острова, бесчеловечное описание в этом отчете встречи с саламандрами: «Мы ждали на берегу с ружьями в руках <...> Вскоре саламандры вылезли на песок <...> Они расселись широким полукругом и начали извиваться своеобразным движением, в котором участвовала только верхняя половина тела; казалось будто они танцуют. В. Клейншмидт привстал, чтобы лучше видеть. Тогда саламандры повернули к нему головы и на мгновение совершенно замерли; потом стали приближаться к нему с большой быстротой, издавая свистящие и лающие звуки. Когда они были на расстоянии примерно семи шагов, мы выстрелили в них из ружей. Они обратились в поспешное бегство и бросились в море; в тот вечер они больше не показывались. На берегу остались только две мертвые саламандры

и одна с перебитым позвоночником, издававшая своеобразные звуки вроде «божемой, божемой, божемой». Она издохла, когда В. Клейншмидт вскрыл ей грудную клетку» (V, 82).

Как и во многих других случаях, сатирическая характеристика замкнута здесь на образ самого повествователя. В саркастическом свете предстают не только описанные события, но и сама бесчеловечная «призма» их восприятия, сам носитель сознания, глухого к человечности,— в данном случае автор отчета о научной экспедиции.

Чтобы закончить характеристику описанного приема, приведем еще один, особенно наглядный образец, взятый из второй книги романа и показывающий одновременно, как писатель совмещает фантастические аналогии с непосредственным изображением *конкретных* явлений.[‡]

«В американской печати время от времени появлялись сообщения о девушках, якобы изнасилованных саламандрами во время купания. Поэтому в Соединенных Штатах участились случаи, когда саламандры хватали и подвергали линчеванию,— чаще всего путем сожжения на костре. Напрасно ученые протестовали против этого народного обычая, утверждая, что строение тела саламандры совершенно исключает подобные преступления с их стороны; многие девушки показали под присягой, что саламандры приставали к ним, и тем самым для каждого нормального американца вопрос был решен <...> Тогда же возникло и «Движение против линчевания саламандр», во главе которого стал негритянский священник Роберт Дж. Вашингтон; к нему примкнуло свыше ста тысяч человек, впрочем, почти исключительно негров. Американская печать подняла крик, заявляя, что это движение преследует разрушительные политические цели; дело дошло до нападений на негритянские кварталы, причем было сожжено много негров, молившихся в своих церквах за братьев саламандр. Ожесточение против негров достигло своей высшей точки, когда от подожженной негритянской церкви в Гордонвилле (штат Луизиана) пожар распространился на весь город» (V, 178—179). Этот пример, по-видимому, не требует комментариев.

У ИСТОКОВ УТОПИИ

На рубеже первой и второй книг романа сатирические аналогии приобретают новое качество — они наполняются социальным содержанием в собственном смысле этого слова.

До сих пор научно-фантастическая основа романа тяготела к естественно-биологической теме (загадка природы) и преломлялась главным образом через призму приключенческого жанра. На этой основе и кристаллизировались юмористические и сатирические очаги.

Теперь приключенческий элемент сходит на нет. Фантастическая гипотеза в своем биологическом аспекте получает дальнейшее развитие (читатель узнает много нового о биологической природе саламандры), но приобретает иную, так сказать, «социально-экономическую» функцию (мотивировка рабочих способностей саламандры, их приспособляемости к новым климатическим условиям и т. п.). Эксперимент Чапека перерастает в общественный по своему смыслу. Научно-фантастическая фикция, а вместе с ней параллель «люди — саламандры» переводится в общественный план.

Организующим началом художественной мысли становятся сатирические аналогии, касающиеся политической, социальной, международной жизни. Можно сказать, что это ключ к художественной структуре последующих картин романа, которые представляют собой сплошную систему взаимопроникающих аналогий и отражений. Однако такого общего утверждения еще недостаточно. Оно не выявляет своеобразия этого приема Чапека. Ори-

гинальность же его основана на двойственном характере того «образа» саламандр, который создан автором. У саламандр есть общее и с человеком, и с животными. Они и выступают то в качестве людей, то в качестве животных. Автор постоянно держит представления читателя в этой пограничной зоне. Ассоциации читателя все время колеблются между представлением о людях и животных, об одухотворенных и неодухотворенных существах. Акцентируя попеременно то одни, то другие ассоциации, слегка сдвигая представления читателя в ту или иную сторону, писатель получает богатейшие возможности для создания бесчисленных сатирических вариаций¹.

Описанный прием Чапека напоминает принцип метафоры, состоящей в подстановке на место одного (ожидаемого) слова и соответствующего ему представления другого слова и другого представления. Тем самым художник активизирует воображение и мысль читателя, заставляя его искать сходства и различия, вызывает непривычные ассоциации и связи представлений. Этим путем и идет микропроцесс познания и эмоционально-оценочного сопереживания читателя в такой клеточке художественного произведения, какой является метафора. Аналогия «люди — саламандры», обнимающая весь роман Чапека, по сути дела также может быть приравнена к гигантской материализованной метафоре, получающей конкретное наполнение в составляющих ее бесчисленных элементах более частного порядка — сюжетных, характерологических и т. д. Однако «образ» саламандр не утрачивает «самостоятельности», не сводится к иллюстративной или аллегорической функции, а только лишь соприкасаясь (в узком и широком значении этого слова) с определенными областями человеческой практики, насыщается поочередно соответствующими сатирическими ассоциациями и

¹ До Чапека сходный прием (с научно-фантастическим обоснованием) был применен Г. Уэллсом в романе «Остров доктора Моро», хотя тематические рамки сатиры в этом произведении, также очень глубокой и меткой, значительно уже, а научно-фантастическая гипотеза оставляет впечатление некоторой механистичности (изменение психики животных и приближение ее к человеческому сознанию с помощью хирургических оперативных вмешательств в их организм). Из современных писателей близким чапекоскому приемом пользуется Веркор. Его роман «Люди или животные?» тоже основан на стирании грани между человеком и животным (через роман проходит ироническая мысль о трудности проведения этой грани).

представлениями, или же придает ироническую окраску человеческой деятельности, изображенной в романе.

Аналогия «люди — саламандры» не выступает у Чапека в виде сопоставления, при котором саламандры олицетворяли бы все время какой-либо один тип людей, общественных групп, тип социального поведения, как это было, если слегка огрубить, в пьесе «Из жизни насекомых». Функция «образа» саламандр богаче. Она переменчива. Оставаясь конкретными, «живыми» персонажами научно-фантастического произведения, носителями сюжетного развития, саламандры служат писателю средством, с помощью которого он демонстрирует по ходу действия романа самые различные модели взаимоотношений между людьми — демонстрирует их порознь и в синтезированном виде, в гротесковых сращениях.

Но помимо того, что поведение самих саламандр то и дело вызывает многообразные ассоциации с практикой человека, писатель, как уже говорилось, и непосредственно изображает в романе вымышленную человеческую деятельность, в которой отражаются определенные явления и тенденции объективной действительности. Само дальнейшее движение сюжета оказывается связанным с этой действительностью, с ее типичными социальными явлениями. Если в первой книге романа в качестве своеобразного усилителя процесса эволюции саламандр была использована модель биологического взрыва, то теперь Чапек обращается к социальной практике. Роль нового усилителя, вливающего новую порцию энергии в сюжет, выполняет на этот раз создание всемирного капиталистического концерна по использованию саламандр. Вступает в свои права закон погони за прибылью, раздувающий процесс до огромных масштабов, — повторяется логика сюжета драмы «R. U. R.» и романа «Фабрика Абсолюта», в которых законы современной промышленности и коммерции (они «не от бога», — говорил Чапек) также служат естественным двигателем процесса.

Демаркационная линия, разделяющая две фазы в сюжетном развитии произведения и в воплощении авторского замысла проходит через главу «Синдикат «Саламандра»». Эту главу с полным основанием можно назвать как эпилогом первой книги, каковым она по существу и является, так и прологом всего последующего содержания

ромапа. В этой главе впервые в полную силу заявляет о себе новое качество: широкое обращение писателя к общественной проблематике в собственном смысле этого слова.

Источником развития сюжета становится теперь включение саламандр в производственный процесс, приобщение их к производственным и социальным отношениям человеческого общества. История саламандр оказывается непосредственно зависящей от этих отношений. При этом сразу бросается в глаза, что исходным образцом служат автору социально-экономические отношения капиталистического мира, моделирование их становится тем новым фактором, который решающим образом влияет теперь на «саморазвитие» экспериментального сюжета. Чапек строит движение фантастического сюжета по аналогии с социально-экономическими явлениями и процессами в буржуазном мире, как бы снимая с них «схему». Против них и обращается своим острием сатира.

Глава «Синдикат «Саламандра» облечена автором в форму протокола. Это протокол собрания акционеров. Держатели акций подводят итоги своей прежней деятельности и обсуждают планы на будущее. Читатель узнает из главы о смерти ван-Тоха, а также о том, что уже в течение нескольких лет существует акционерное общество, которое занимается добычей жемчуга, негласно используя для этой цели дрессированных саламандр. В описываемый момент деятельность компании находится под угрозой кризиса, так как во всем мире резко упали цены на жемчуг, который все в больших количествах выбрасывался на рынок.

Основной смысл главы сводится к тому, что предприниматели расценивают вантоховский способ ведения дела как устаревший. Именно здесь стиль ван-Тоха характеризуется как стиль приключенческих романов, старый «героический колониальный стиль» и «детская забава», которая не годится для «современной» эпохи. Взамен «ребяческой сказки о жемчугах» выдвигается «современная концепция» — «продавать саламандр как рабочую силу». Пронизывая текст ироническими напоминаниями о прогрессе, писатель развертывает сатирическую картину этого современного способа предпринимательства, блестяще используя двойственный характер образа саламандр для аналогий с эксплуатацией человека. Над «новой кон-

цепцией» неизменно витает эта параллель: по отношению к саламандрам деловые люди оперируют понятиями и представлениями, которые связаны то с человеком, то с животными. В основу сатиры кладется ироническое сближение проектов эксплуатации саламандр с социальной практикой по отношению к человеку. Такое сближение возникает на почве все той же двуплановости образа саламандр, позволяющей говорить о них и как о людях. Наша мысль, по-видимому, будет более понятна из следующего примера (выступление одного из акционеров): «〈...〉 саламандры годятся для строительства плотин, дамб и волнорезов, для углубления гаваней и каналов, для удаления мелей и илистых наносов, для очистки водных путей сообщения; они могут укреплять и регулировать морские побережья, расширять пространство, занятое сушей, и тому подобное. Во всех этих случаях речь идет о колоссальных работах, требующих сотен и тысяч рабочих рук, о работах, настолько обширных, что даже современная техника никогда не отважится взяться за них, пока не будет иметь в своем распоряжении *испещенно дешевую рабочую силу*» (V, 114). Если этот отрывок иллюстрирует упомянутый прием в принципе и еще не включает в себе сатирического элемента, то рядом возникают уже непосредственные сатирические параллели с практикой эксплуатации человека. Чапек при этом прекрасно понимает механизм капиталистической эксплуатации. Одно из основных предложений, выдвинутых на собрании акционеров, звучит таким образом: «〈...〉 предлагаю просто-напросто продавать саламандр как рабочую силу 〈...〉 Прокормление саламандры обходится в несколько сантимов в день; если продавать пару саламандр, скажем, за сто франков и если рабочая саламандра может выжить, допустим, хотя бы один год, то любой предприниматель шутя окупит такое капиталовложение. (В о з г л а с ы о д о б р е н и я)» (V, 113).

Чапек сумел очень много извлечь, казалось бы, из сухой протокольной формы, хотя он и не прибегает к народийному осмеянию протокольного жанра. Интерес читателя поддерживается также не «лепкой характеров». Можно, конечно, заметить, что сквозь особенности мысли, доводов, предложений участников обсуждения просвечивают черты их психологического облика. Особенно это относится к главе концерпа — Бонди. В его выступле-

ниях ощущается сознание силы. Это человек большого размаха, мыслящий крупными экономическими категориями, мастер закулисной тактики (исход собрания заранее предрешен: в папках Бонди лежат проекты и соглашения на колоссальные суммы, договоры, которые остались только подписать). Но читателя увлекает прежде всего загадка дальнейших событий (глава — один из узловых сюжетных пунктов. От него зависит направление, в котором пойдет развитие саламандр). Сделав читателя свидетелем эксперимента ван-Тоха с использованием полуприрученных земноводных, а в более широком смысле — свидетелем эксперимента с продвижением саламандр по пути эволюции человека, автор ставит его теперь перед дополнительными условиями: добыча жемчуга с помощью саламандр оказывается бесперспективной... Читателя интригует и вопрос о том, как выйдут из положения акционеры. Каждый из них вносит свои предложения, сквозь которые проглядывают как их индивидуальные характеры, так и типичные черты хищной и деловой предпринимательской практики.

Мысль собрания сначала напряженно бьется над решением вопроса о том, как добиться получения максимальных доходов от использования саламандр (проект продажи саламандр как рабочей силы появляется в конце собрания). Предложения следуют одно за другим и отпадают, натолкнувшись на контраргументы. Последовательно возникают идеи: усиления контроля за интенсивностью работы саламандр и за тем, не утаивают ли они жемчуг (но эти меры увеличили бы административные расходы и не гарантировали бы честности самих контролеров); снижения расходов на кормежку саламандр и на оружие для них, ибо ван-Тох «слишком нянчился с саламандрами», и т. д. Наконец, выдвигается та самая «новая концепция», о которой уже была речь. Теперь собрание ищет решения вопроса, как избежать конкуренции: ведь проданные саламандры будут размножаться и у новых хозяев. Возникает даже предложение продавать одних самцов (но оказывается, что изолированные от самок, они вскоре становятся вялыми, безжизненными и гибнут) или стерилизовать их (но это обошлось бы слишком дорого). Однако все вопросы заранее продуманы заправилами компании: достаточно мощный концерн, сосредоточивший в своих руках не только поставку саламандр, но и корма для них, орудий труда,

инструментов, строительных материалов, будет огражден от конкуренции уже тем, что, владея миллиардами саламандр, он сможет при необходимости снижать тарифы до такого уровня, который обеспечивает «абсолютный перевес над любым конкурирующим предприятием». («Пусть кто-нибудь попробует, господа; недолго он будет соперничать с нами» — V, 116.) Бонди набрасывает проект грандиозного монополистического объединения: «Членами синдиката, кроме нашей Компании, стали бы определенные крупные предприятия и мощные финансовые группы, например, один известный концерн, который будет изготавливать специальные металлургические инструменты для саламандр (...), затем — химический и пищевой картель, который будет изготавливать дешевый патентованный корм (...), группа транспортных компаний, которая берется на основании имеющегося у нее опыта сконструировать и запатентовать специальные гигиенические резервуары для перевозки саламандр; блок страховых обществ (...); наконец, разные лица, которые связаны с промышленностью, экспортом и банками, и которых пока, по весьма серьезным соображениям, мы называть не будем» (V, 115, 116). Достояна внимания эта последняя фраза, в которой великолепно схвачена как связь современных монополий с influentialными правительственными кругами, так и сохранение этой связи в тайне (ср. ниже: «не станем упоминать о высокопоставленных лицах, которые уже сейчас весьма благосклонно относятся к синдикату» — V, 118).

Чапек вообще создал великолепную, и, наверное, в данном случае можно сказать, точную модель современного буржуазного монополистического объединения, господствующего в целой отрасли производства, охватывающего не только основные, но и дочерние и смежные предприятия, связанного с финансовым капиталом, с правительственными и военными кругами разных стран («Если мы начнем менять карту суши и моря, то этим, господа, заинтересуются и великие державы» — V, 118) и беспощадно подавляющего более слабых конкурентов.

Но, пожалуй, самое главное заключается в том, что писатель схватил основу основ, принцип принципов буржуазных социально-экономических отношений, при которых рабочая сила выступает в качестве товара. Этим и отличается, как небо от земли, «современная концепция» от примитивного промысла ван-Тоха... Куда там просто-

ватому капитану. Продажа скота, как людей, продажа людей, как скота! — вот саркастическая чапековская аналогия, метафора-перевертыш, которая все новыми и новыми сатирическими гранями будет представлять в начале второй книги романа, будет обнаруживать все новые и новые возможности.

В литературе о Чапек можно встретить мысль о том, что деятельность ван-Тоха и синдикат Бонди олицетворяют два этапа в развитии капитализма — эпоху первоначального накопления капитала и монополистическую стадию. Ассоциации такого рода, естественно, могут возникать. Для них есть известные основания. Однако бесспорное во второй своей части, это утверждение в первой своей половине слишком грубо. Думается, что в таком выводе проявляется тенденция к невольному сближению мышления Чапека с марксистскими представлениями и категориями, к числу которых относятся и понятие «первоначального накопления». Но на этом методологическом аспекте вопроса мы не будем останавливаться. Приведенный тезис можно опровергнуть, исходя из совершенно иных доводов, из материала самого романа. Дело в том, что Чапек отнюдь не идеализирует той эпохи в истории человечества, которая на нашем языке носит название эпохи первоначального накопления капитала. Как раз наоборот. Во второй части романа аналогии и параллели между современностью и эпохой колониального грабежа и разбоя (каковой и была эпоха первоначального накопления) — важнейшее оружие саркастической иронии автора по поводу человеческого прогресса или, точнее, теневых сторон и явлений истории человеческого рода.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ХРОНИКА

Во второй книге романа Чапек продолжает свой эксперимент, который как бы предназначен теперь ответить на иронический вопрос, какая же жизненная школа ожидает саламандр на пути очеловечивания. Сюжетное развитие вступает в полосу собственно социальной утопии. Содержанием романа становится язвительно нарисованная история эволюции саламандр под влиянием человеческой цивилизации, история возникновения цивилизации саламандр.

За вычетом двух небольших обрамляющих главок, основной массив второй книги так и озаглавлен «По ступеням цивилизации». В подзаголовке названа и форма повествования «История саламандр». Как мы видели, от повествования, организованного вокруг одного центрального героя (ван-Тоха), Чапек постепенно перешел в первой книге романа к мозаике глав и эпизодов (создававших в сумме картину знакомства человечества с саламандрами и сообщавших об их первых шагах в подражании людям). Теперь такой способ изложения перерос в «сгущенную» форму — в конективное повествование «исторического» характера, которое Чапек называл в романе «Фабрика Абсолюта» «синтетическим» и «суммарным». Человечество и саламандры предстают как два прикасающихся мира, а объектом внимания становятся обезличенные, стихийные процессы. Излагается обобщенная история «саламандрового века» — излагается, однако, не от имени автора. Перед нами вновь система разных призм восприятия событий. Авторская речь в главе вообще отсутствует.

Вторая книга романа написана цельным куском и стилизована как эссе историка-публициста, оперирующего определенной суммой источников и иллюстративного материала, преимущественно газетного типа: сообщениями телеграфных агентств, торговыми бюллетенями и экономическими обзорами, репортажно-документальными свидетельствами и даже «фотографиями». Имитируются и научные жанры. Материал источников (каждый раз это новая форма с четко выраженным структурно-стилевым своеобразием) чаще всего выносятся в обширные сноски, иногда приводятся в тексте, выделенный более мелким шрифтом. По объему он составляет более половины главы. Особенности исторического жанра имитирует и библиография научной литературы по истории саламандр. Список содержит вымышленные книги на немецком, английском, итальянском, французском и испанском языках. Рядом сделана и озорная отсылка к первой книге «Войны саламандрами», которая также фигурирует в качестве источника. Маленький рассказ о газетной коллекции индийца Повондры, открывающий вторую часть романа, включает в себя пародийно-юмористические мотивы историковедческого вступления, в котором содержится «характеристика и критика» источников.

Новая форма повествования связана с дальнейшей реализацией внутреннего замысла романа, обусловлена новым предметом внимания. Им стал теперь своего рода общественно-исторический процесс. Было бы, однако, ошибочным ожидать на основании сказанного, что во второй книге романа изображаются повторение саламандрами истории человечества. Чапек не стремится воспроизвести последовательные этапы и события человеческой истории, как это делает, например, Анатолий Франс в романе «Остров пингвинов». Пародийная история пингвинов легко соотносится в сознании читателя со стадиями развития человеческого общества (и Франции) — с возникновением частной собственности, средневековыми междоусобицами, буржуазной революцией, наполеоновскими войнами и более близкими событиями. В общем движении сюжета А. Франс придерживается исторической канвы, идет по историческим вехам, изображая, хотя и выборочно, сатирически шаржированную, но подлинную историю человечества, облеченную в форму истории пингвинов. Энергия сатиры рождается из соотнесения читателем исторического процесса с его карикатурным изображением, в котором читатель узнает этот процесс (точнее, определенные его стороны) и одновременно разные виды его интерпретации (церковной, консервативно-официальной и т. д.), пародируемые писателем.

В произведении Чапека нечто совсем иное. Перед нами научно-фантастическая история обучения саламандр цивилизации. Картина этого процесса и проливает иронический свет на то, чему же может научиться человечество и что оказалось бы близким в человеческой цивилизации животным, что выбрали бы из общественной жизни людей существа, уподобившиеся человеку, но не поднявшиеся до его духовного уровня.

Вначале внимание сосредоточено на тех уроках, которые саламандрам преподносит социальная и международная практика людей, изображается школа, пройденная саламандрами в результате их общения с людьми. Для этого на взаимоотношения людей и саламандр автор переносит практику отношений (социальных, национальных, международных), существующих в современном обществе. Иногда, впрочем, появляются и своего рода ассоциативные исторические реминисценции или же создается гротескный сплав разновременных исторических явлений.

Возникает еще одна плоскость сатирических параллелей: достигается ироническое сближение современных отношений в человеческом обществе с разгулом неприкрытого разбоя и насилия, существовавшим раньше. Точно так же «строительным материалом» гротесковой действительности романа зачастую служат одновременно явления из разнородных сфер общественной жизни, что опять-таки позволяет сатирически сближать их между собой.

Наконец, важную сатирическую функцию выполняет сама система разных призм восприятия, через которые преломляется и вырисовывается социально утопический процесс. Писатель избрал, в частности, особый тип основного повествователя-историографа, облик которого угадывается за общей атмосферой изложения. Хроникер оптимистически расценивает и общественную практику людей, как она проявляется в использовании саламандр, и возникновение цивилизации саламандр, и процесс начавшегося затем духовного «саламандривания» человечества (термин Чапека). В образе историографа запечатлен, так сказать, тип официального, примитивно оптимистического исторического сознания «саламандрового века». Авторская позиция и идейная направленность романа находятся в обратном отношении к прямому смыслу оценок повествователя, являются их сатирическим негативом. Сатирический эффект возникает за счет несоответствия между основными и некоторыми частными утверждениями историографа, развитием мысли и ее подтверждением, и особенно за счет расхождений, хотя не всегда диаметральных, между общим пафосом исторического обобщения и содержанием «документального», иллюстративного материала.

Рассмотрим оба эти случая по порядку. Пример, приводимый ниже, заимствован из той части главы, в которой повествователь рассказывает о создании школ для саламандр: «Вполне естественно, что и в других государствах стали раздаваться призывы к обязательному систематическому обучению саламандр в подчиненных государственному надзору школах. Постепенно к этому пришли во всех приморских странах (...); а так как саламандровые школы не были обременены грузом старых классических традиций человеческих школ и могли, следовательно, воспользоваться всеми новейшими методами психотехники, технологического воспитания, допризывной подготовки и

другими последними педагогическими достижениями, то в них вскоре установилась та наиболее современная и с научной точки зрения самая прогрессивная система обучения, которая по праву сделалась предметом зависти всех педагогов и воспитанников человеческой школы» (V, 163—164). Сатирическое смещение смысла достигается здесь почти исключительно упоминанием о «допризывной подготовке», упоминанием, сделанным как бы мимоходом, в перечне приемов обучения. Эти два слова заливают ироническим светом всю партию рассуждений о преимуществах новой школы, сообщают словам повествователя эффект, прямо противоположный тому, на который они рассчитаны. Строго говоря, ту же функцию выполняет, особенно в более широком контексте, чем мы имели возможность воспроизвести, и замечание об отсутствии в школах для саламандр «груза классических традиций». Но едва заметное ироническое свечение этих слов дополнительно усиливается последующим упоминанием о допризывной подготовке.

Выдерживая основное полотно повествования историка в сдержанно-апологетической тональности (какая и приличествует историографу, подчеркивающему свою объективность), Чапек одновременно пронизывает его токами иронии. Сатирические разряды рождаются из нечаянно прорывающихся признаний и противоречий, которые историк не хочет замечать или, может быть, не способен заметить, как это было не раз и с другими повествователями в романе, не отличавшимися блеском интеллекта и скорее мыслившими штампами. Сатира вновь замкнута на образ повествователя. Однако токи иронии в главе — это, так сказать, блуждающие токи, которые появляются лишь местами и не распространяются на весь текст. В противном случае они парализовали бы и саму научно-фантастическую основу, что не входило в замыслы писателя. На этой основе держится сюжет².

² Впрочем, в самом начале главы, где Чапек, по-видимому, еще искал тональность, описанный тип повествователя не выдержан до конца. В «голосе» рассказчика громче, чем в иных местах изложения, слышится «голос» автора и сатирические акценты звучат сильнее, чем в последующем тексте: «В ту эпоху история вырабатывалась — если можно так выразиться — в крупных масштабах, поэтому и темпы истории необычайно (предположительно — раз в пять) ускорились. Сейчас мы просто-напросто не можем ждать несколько сот лет, пока с нашим миром случится что-нибудь хорошее или дур-

Отметим еще одну особенность иронических очагов, рождающихся в повествовании историографа: комические несоответствия между его посылками и их подкреплением не остаются замкнутыми в пределах чисто логических неувязок (как это было с рассуждениями ван-Тоха о водных чертях), не остаются в рамках собственных событий романа (как это было с удивлением Угера по поводу того, что саламандры в своей миграции минуют отдельные острова, как бы «перепрыгивают» их). Зачастую такие комические противоречия имеют теперь еще одно измерение, включают в себя ассоциации читателя с «лежащей вне романа» современной политической действительностью, с известными читателю конкретными явлениями, событиями, фактами международной и общественно-политической жизни 30-х годов. Сами эти факты, естественно, не называются, но смысловая или образная модель строится так, чтобы напомнить о них. Повествователь рассказывает, например, о тех перспективах, которые открыло использование саламандр для преобразования суши и моря, для создания «новых Атлантид». Затем называются конкретные проекты: «Почти каждый день появлялись на свет новые гигантские проекты. Итальянские инженеры предлагали, с одной стороны, построить «Великую Италию», охватывающую почти все пространство Средиземного моря (между Триполи, Балеарскими и Додеканесскими островами), а с другой — создать на восток от Итальянского Сомали новый континент, так называемую Лемурию, которая со време-

ное. Например, переселение народов, которое когда-то тянулось несколько веков, при современной организации транспорта могло бы быть полностью осуществлено за каких-нибудь три года; иначе на нем ничего не заработаешь. Точно так же обстоит дело с ликвидацией Римской империи, с колонизацией вновь открытых континентов, с истреблением индейцев и так далее. Все это можно было бы устроить теперь несравненно быстрее, если поручить дело финансово мощным предприятиям. В этом отношении грандиозные успехи синдиката «Саламандра» и его огромное влияние на мировую историю, несомненно, указывает путь грядущим поколениям» (V, 133—134). «Вмешательство автора» в цитированном отрывке более ощутимо, чем в остальном повествовании историка. Однако структура «блока» та же самая: в начале и в конце идут апологетические утверждения историографа, а между ними, отделенные переходной прослойкой «нейтральных» примеров, иллюстрирующих эти утверждения, вводятся факты из иного логического ряда, подрывающие доверие к мнению историографа, придающие обратный смысл его утверждениям о прогрессе человечества.

нем покрыла бы весь Индийский океан <...> Япония разработала и отчасти осуществила проект устройства нового большого острова на месте Марианских островов, а также собиралась соединить Каролинские и Маршалские острова и два больших острова, заранее наименованные «Новый Ниппон» <...> Ходили также слухи, будто немецкие инженеры тайно строят в Саргассовом море тяжелый бетонный материк, то есть будущую Атлантиду, которая могла бы угрожать Французской Западной Африке <...> В Голландии приступили к осужению Зеландии. Настала радостная эпоха потрясающих технических замыслов...» (V, 149—150).

Очертания «новых Атлантид» в описанных проектах совпадают с заведомо известной читателю картой территориальных притязаний трех самых агрессивных в 30-е годы государств. Не случайно эти государства и названы первыми (далее в иной связи упоминаются США, Франция и Голландия). Для активизации читательских ассоциаций итальянский проект «прозрачно» назван проектом «Великой Италии», а применительно к Германии «подтекст» непосредственно выведен наружу. При этом эффектно используется атмосфера легендарных, романтических представлений, связанных у читателя с Атлантидой. Чапек сталкивает их с далеко не романтическими представлениями: «будущую Атлантиду, которая могла бы угрожать Французской Западной Африке». (Заслуживает внимания и такая деталь, как *тайное* строительство Германией нового материка. Писатель вызывает ассоциации с характернейшей чертой германской государственной политики — скрытой подготовкой к войне. Этот сатирический мотив будет затем повторяться в романе.)

Таким образом, сатирические противоречия в утверждениях повествователя выступают в форме иронического расхождения между пафосом его обобщений и ассоциациями читателя с современным международным общественным опытом.

И все же основной поток исторической хроники выдержан в духе сухой фактической информации. Минные поля иронии встречаются не так часто. Параллельно используется, однако, другое мощное средство сатирической компрометации оценок и мнений хроникера — расхождение их с «документальным» материалом, соотношение информации историка с иными свидетельствами. Для нагляд-

ности построение главы можно было бы представить в виде двухъярусной композиции. Первый ярус — основной поток исторического повествования, выдержанный в единой жанровой форме. Второй — «документальный» и иллюстративный материал, выносимый в сноски (к вынесению в сноски можно условно приравнять и те случаи, когда такого рода материал остается в тексте и просто выделяется типографским способом). Во втором ярусе — царство разнообразных газетных жанров. Глава предстает в виде потока обобщений историографа и сопутствующих им «свидетельств», «сообщений», «документов», передающих комическую пестроту фактов, мнений, оценок, которые то совпадают, то расходятся. На этой «сетке» и возникает картина процесса обучения саламандр у человека.

В принципе соотношение верхнего и нижнего ярусов аналогично соотношению общего пафоса повествования историографа и его конкретных утверждений. Но расхождение здесь зачастую сильнее, хотя, естественно, документальный материал не ограничен этой функцией, порой он в прямом смысле подтверждает и конкретизирует рассказ повествователя, делает более наглядной иллюзию реальности утопического процесса. Внутренняя структура газетных жанров «нижнего яруса» в свою очередь также неоднородна. Чаще всего и документальные свидетельства повторяют двойное построение: их общая направленность опровергается как бы нечаянным сатирическим подтекстом. Повествователи и здесь зачастую говорят не то, что подтверждается фактами или прорывающимися признаниями, пафос обобщения компрометируется конкретными примерами и т. п.

ГРОТЕСК.

ИРОНИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ ПАРАДОКС

Как это видно из только что сказанного, вторую книгу романа насквозь пронизывает ирония, часто саркастическая ирония, присутствующая на всех уровнях повествования. Против чего она обращена? Обобщенно говоря, — против бесчеловечных отношений в человеческом мире, по сути дела, буржуазном мире. Эти отношения резонируют

в гротесковой действительности романа. Сатирический гротеск достигает во второй книге особой масштабности и становится главным средством создания вымышленной действительности. Но это гротеск особого рода. Гротескный мир романа постепенно выростал из всей системы научно-фантастических мотивировок, которую мы наблюдали, прослеживая развитие сюжета. Саламандры во второй книге романа уже стали отвечать представлению о животном-человеке. Это позволяет писателю проецировать во взаимоотношение между миром людей и саламандр социальные отношения человеческого общества. Упрощенная до предела социальная практика (с животными можно не церемониться) выступает благодаря этому в своем неприкрытом, уродливом виде, в своей элементарной сущности, с которой сдержута драпировка. Эксплуатация животных становится зеркалом эксплуатации человека. При этом разные типы и методы социального насилия — современные и отошедшие или отходящие в прошлое — как бы сливаются воедино, в некое сгущенное гротескное целое. Гротеск в романе Чапека основан не на капризе автора, не на прихотливых искривлениях исходных явлений жизни, а, по существу, на внутренне мотивированном слиянии ее разнородных сфер, чаще всего достаточно определенных, хотя и образующих некое новое конкретное представление, некую новую «действительность». Взаимная диффузия разнородных сфер и порождает мощные вспышки сатирических аналогий и ассоциаций, позволяет писателю сближать и отождествлять, казалось бы, чуждые друг другу явления, в которых он открывает для читателя родство и близость, находя для них единый обобщающий знаменатель.

С первых страниц второй книги романа получает дальнейшее развитие сатирическая тема торговли живым товаром. Изображение торговли саламандрами, сцены заключения сделок, оформления оптовых заказов на саламандр, картины обучения животных на приморских фермах, отлова саламандр и отправки их покупателям писатель насыщает ассоциациями одновременно с работоторговлей, казарменной практикой и современной буржуазно-коммерческой постановкой дела (биржа, курсовые бюллетени и т. п.). Благодаря этому сатирически сближаются или, лучше сказать, отождествляются между собой и сами эти сферы, так же, как они сближаются с представлением о практике обращения со скотиной, с животными. Доми-

нирует, однако, параллель между работоторговлей и «современной концепцией». Возникает и непосредственное сопоставление биржевой деятельности с рабовладельческим рынком. Таким сопоставлением открывается «приводимая» историографом популярная газетная статья, автор которой хочет продемонстрировать, как далеко ушло человечество, как изменилась и расцвела организация торгового дела, какие невиданные размеры оно приобрело, но, не желая этого, проводит сравнение по сходству. Биржа оказывается увеличенным в тысячи раз багдадским базаром, на котором продавали рабов.

Далее это сближение развивается в описании категорий дрессированных саламандр и в сведениях об их стоимости, о курсе цен на них, в картинах саламандровых ферм и дрессировки животных. В газетном обзоре «рационально организованной торговли» саламандрами взаимопроникает терминология и лексика, применяемая в обычном обиходе раздельно для характеристики обращения с животными, рабочими, рабами, солдатами, арестантами. Соответственно этому возникает и круг представлений, гротескно сближающих эти сферы между собой:

«Л и д и н г — это специально отобранные, интеллигентные, как правило, трехлетние саламандры, тщательно выдрессированные для исполнения обязанностей надсмотрщиков и десятников в рабочих колоннах саламандр. Они продаются только поштучно <...>. Сингапурские лидинги, говорящие на хорошем английском языке, считаются наилучшими и самыми надежными <...> Х э в и — это тяжелые, атлетически сложенные, обычно двухлетние саламандры <...> они продаются только командами <...>. Они выдрессированы для самых тяжелых физических работ, как, например, ломка скал, выворачивание больших камней и т. п. <...> На каждую такую команду полагается, как правило, один лидинг в качестве десятника и надсмотрщика <...>. С п а у н — это просто-напросто саламандровый помет, точнее — головастики в возрасте до одного года. Их покупают сотнями, и они имеют очень хороший сбыт, главным образом благодаря своей дешевизне и тому, что их перевозка требует минимальных издержек» (V, 140—141).

Еще более саркастические ассоциации сопровождают описание дрессировки саламандр на фермах. Здесь взаимопроникают и сплываются представления о зверофермах,

школах и казармах, погонщиках и офицерах, врачах и ветеринарах, преподавателях и солдатах, дрессировке и уроках и т. д.: «с наступлением сумерек саламандры вылезают из подводных нор на берег и собираются вокруг своих преподавателей, обычно отставных солдат. Первый урок — это урок языка; преподаватель произносит перед саламандрами разные слова, например: «копать», и наглядно объясняет их смысл. Потом он выстраивает их по четыре в ряд и учит маршировать (...), после перерыва саламандры обучают обращению с разными инструментами и оружием (...), по окончании занятий саламандры возвращаются в воду и получают саламандровые сухари» (V, 142—143). Даже это слово «сухари» не случайно здесь. Оно тяготеет к тому же кругу представлений: о тюрьме, солдатской службе и т. д.

Описание отлова саламандр и погрузки их на специальные суда призвано вызвать ассоциации и с ловлей животных и с насильным набором в армию, или отправкой на принудительные работы, благодаря чему вступают в сатирическую связь сами эти представления: «Погрузка производится ночью; судовой офицер, управляющий фермой и ветеринар садятся за освещенный лампой столик, а сторожа и команда отрезают саламандрам путь к морю. Саламандры одна за другой подходят к столику, где их осматривают и решают, годны ли они к работе. Отобранные саламандры влезают затем в шлюпки, которые отвозят их на судно. Они делают это по большей части добровольно, то есть подчиняясь строгому приказанию, лишь иногда приходится применять легкие принудительные меры, как, например, «связывание» (V, 143). Негатив этой картины — сравнение или, скорее, отождествление ловли животных с набором солдат для какой-нибудь колониальной армии.

Не прошел писатель и мимо социальной функции религии: «По ходатайству Общества покровительства животным на каждом наливном судне имеется капеллан, который следит, чтобы к саламандрам относились по-человечески, и каждую ночь обращается к ним с проповедью, внушая им почтение к людям, а также долг благодарности, повиновения и любви к их будущим хозяевам, не имеющим других помыслов, кроме желанья отечески заботиться об их благополучии» (V, 143—144). Всего несколько фраз, но в них обобщено самое существо социальной деятель-

ности церкви. (Фраза о том, что «капеллан следит, чтобы к саламандрам относились по-человечески», полностью компрометируется более широким контекстом и приобретает язвительно-иронический смысл.) За картиной отношения к животным встает образ отношения к человеку.

Образ рассказчика в статье о «рационально организованной торговле» саламандрами близок по типу образу основного повествователя-историографа. Он горячий поклонник описываемой практики и стремится представить ее в наилучшем свете. Создается пародия на тип газетчика, так сказать, официального толка. «Есть люди, которые расшифровывают название S-Trade (торговля саламандрами) как Slave-Trade, т. е. работорговля. Ну, что же! Как объективные наблюдатели, мы можем сказать, что если бы старая работорговля была так хорошо организована и так безупречна с гигиенической точки зрения, как теперешняя торговля саламандрами, мы могли бы только поздравить рабов» (V, 144).

Непосредственно вслед за статьей о «рационально организованной торговле» саламандрами историограф приводит в качестве документальной иллюстрации беллетризованный очерк об облавах на диких саламандр. Это опять новый жанр и новый тип рассказчика, в какой-то степени контрастный по отношению к повествователю предшествующей главы. На этот раз автор репортажа — журналист, нанявшийся матросом на судно, чтобы собственными глазами увидеть охоту на саламандр. Он критически воспринимает «современное корсарство». Чапек подписал очерк монограммой «неистового репортера» Э. Э. Киша (Э. Э. К.). Профессиональное искусство репортера передано в этом очерке подчеркнутыми приемами беллетризованной подачи материала: композиционный контраст, символично-публицистическая концовка и т. д. Сценам избиения и ловли саламандр предшествует, например, описание танца саламандр. «В такие лунные ночи саламандры выходят на берег и танцуют, вы можете подойти к ним вплотную — они не заметят вас (...). Трудно передать впечатление, производимое пляской саламандр (...) <описание танца> (...) прибавьте к этому молочно-белый свет луны и протяжный ритмический шум прибора; во всем этом было нечто непреодолимо магическое, я бы сказал — колдовское» (V, 147). И сразу далее: «Мы сузили кольцо вокруг танцующих животных (...). «К центру бегом» — скомандовал офицер.

Мы бросились на извивающийся круг, глухие удары весел обрушились на спины саламандр <...> Это был сплошной клубок черного, извивающегося, смятенно квакающего мяса, на которое сыпались глухие удары <...>, когда оглушенных саламандр побросали в шлюпку, офицер сухо командовал — «Следующих!» И снова на затылки саламандр посыпались удары дубинки» (V, 146). Далее возникает иной сатирический контраст: «Этот офицер по фамилии Беллами, был образованный и скромный человек, превосходный шахматист <...>. Так мы поймали свыше двухсот саламандр; около семидесяти осталось на месте: они были, по-видимому, мертвы, и не стоило перетаскивать их» (Там же). В том же духе выдержано описание перевозки саламандр в вонючих резервуарах, пропахших нефтью.

Заключительная часть очерка — своего рода размышления о виденном, преподнесенное в образной форме, в виде беседы журналиста с офицером, возглавлявшим экспедицию, беседы, протекающей за шахматной партией. Здесь аналогия с работорговлей выражена уже непосредственно, намеренно выведена «наружу», что и соответствует типу критически настроенного репортера:

«— Слушайте, Беллами, — сказал я ему, — вы порядочный человек и, как говорится, джентльмен. Неужели вам не противно служить делу, которое не что иное, как гнуснейшая работорговля?»

Беллами пожал плечами.

— Саламандры это — саламандры, — уклончиво проворчал он.

— Двести лет назад говорили, что негры это негры.

— А разве это не так? — ответил Беллами.

<...> Возможно, что именно такой же порядочный и скромный Беллами ловил когда-то негров на Берегу Слоновой Кости и перевозил их на Гаити или в Луизиану, предоставляя им подышать в трюме. И он не думал сделать ничего плохого этот Беллами. Беллами никогда не хочет ничего плохого. Поэтому он неисправим» (V, 148—149).

Фамилия офицера выбрана с умыслом: «Bellamy» означает в переводе с французского «милый друг», «приятный человек». Кроме того, в чешском, как и в русском языке, эта фамилия вызывает едва уловимые ассоциации со словом «белый», поддержанные в сцене романа символической шахматной партией между рассказчиком и офицером, в

которой черные проигрывают. Эпизод с партией имеет впрочем, и другое назначение. Она служит поводом для обобщенных раздумий рассказчика: «Меня вдруг охватило такое чувство, будто каждый ход на шахматной доске не нов и был уже когда-то кем-то сыгран. Быть может, и наша история была уже кем-то разыграна, а мы просто переставляем свои фигуры, делая те же ходы, и стремимся к тем же поражениям, какие уже были когда-то» (V, 149).

В этих строках слышится мысль самого Чапека, звучит его горькая ирония в отношении прогресса человечества, мотив круговорота истории, мотив повторения прежних пороков человеческого общества. С этим же мотивом мы столкнемся в финале романа. Однако и там и здесь он выполняет еще одну функцию: помогает провести укоризненное сближение современности с позорными страницами прежней человеческой истории. Такое сближение достигается и другими средствами, например, упоминанием об участии в негласной охоте на саламандр парходных компаний и монополий, вызывающих у читателя совершенно конкретные «современные» ассоциации: «Наряду с мелкими предпринимателями этим современным корсарством занимаются и большие парходные компании. крупнейшая из которых — Тихоокеанская торговая компания, ее правление находится в Дублине, а президентом состоит достоуважаемый Чарльз Б. Гарриман» (V, 148).

Изображенные Чапеком картины не являются непосредственной аллегорией ни одного из процессов, происходящих в человеческом обществе. Это гротесковая «действительность» научно-фантастического романа. Но в эту действительность одновременно проецируются, как бы налагаясь друг на друга, гиперболизированные черты различных форм бесчеловечных отношений в человеческом обществе, она создается писателем, использующим образцы человеческой общественной практики, благодаря чему соответствующее освещение получает и сама эта практика.

Следующий объект осмеяния — бесчеловеченная наука. С первого взгляда может показаться странным, что Чапек создает карикатурные образы ученых. Известно, что писатель питал огромный интерес к науке, имел в этой области незаурядные познания и, восхищаясь пытливостью и силой человеческого ума, называл, например, «современную атомную физику величайшим триумфом человеческого интеллекта». Как раз в 1934 г. Чапек написал прощико-

венные строки о М. Склодовской-Кюри³. Глубоко прав чешский поэт М. Голуб, отметивший, что «ни в одном из произведений Чапека нет принципиального скепсиса по отношению к общественным последствиям научного прогресса»⁴. И в данном случае обличается не наука вообще, а наука, из которой выхолощены ее гуманистические цели. Осмеянию подвергается самодовлеющая наука, бездушные анатомы, лишённые сердца. С другой стороны, осмеивается утилитаризм, поставленный на службу бесчеловечной общественной практике.

Обе эти темы распределены между двумя гротескными очерками: «Первый конгресс хвостатых земноводных» и «Сообщение о соматических предрасположениях саламандр». Жанр первого очерка — репортаж-фельетон, второго — научное сообщение об экспериментальных исследованиях. Первый написан в легком и непринужденном французском стиле (конгресс происходил в Сорбонне, и автор фельетона — французский репортер), второй, наоборот, отличается «немецким» педантичным слогом и утилитарной направленностью исследования. Юмор фельетона все время вращается вокруг параллелей, вначале только шуточных, между саламандрами и самими учеными, исследующими их «душевную жизнь» с помощью мучительных опытов-истязаний. К концу фельетона параллель между животными и «венцом творения, как еще и сейчас (после мировой войны и других исторических событий) именуется человек» (V, 151), звучит в устах фельетониста все более зло и превращается в парадоксальное сравнение ученых мужей с подопытными саламандрами не в пользу первых: «меня мучило сомнение, имеем ли мы право (в строго научном смысле) говорить о душевной жизни нас самих (то есть людей), пока мы не выпотрошили друг у друга различные доли головного мозга и не перерезали один другому чувствительные нервы <...> я думаю, что это (саламандра. — С. Н.) — невероятно терпеливое и добродушное создание. Ведь ни одна из выступивших с докладом знаменитостей не

³ К. С. Paní Curie. — «Lidové noviny», 6. července 1934, str. 7.

⁴ Выступление М. Голуба на международном симпозиуме, посвященном 75-летию со дня рождения Чапека. Симпозиум был организован Союзом писателей Чехословакии и Европейским сообществом писателей и проходил в сентябре 1965 года в Марианских Лазнях. Цитируется по рукописи стенограммы. Наш отчет о симпозиуме опубликован в ж. «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 270—275.

сообщала, чтоб бедняга Andrias Scheuchzeri когда-нибудь пришел в ярость <...>

— Слушай, саламандра, если когда-нибудь придет твой день, не вздумай научно исследовать душевную жизнь людей!» (V, 153).

Писатель всей логикой образов и картин во второй книге романа подводит читателя к мысли о том, что саламандр обучил жестокости человек.

Автором отчета «о соматических предрасположениях саламандр» Чапек сделал вымышленного гамбургского ученого Вурмана. Это германский вариант исследовательской деятельности. Помимо символики собственных имен (немецкий город, немецкая фамилия), ту же функцию выполняет заглавие на немецком языке: «Bericht über die somatische Veranlagung der Molche». Исследователя отличает еще большая жестокость экспериментов. В деловом тоне описываются испытания саламандр зноем и холодом, испытания на физическую выносливость (контрольный опыт с человеком), эксперименты с химическими воздействиями, проверка регенеративной способности тканей и органов тела (удаление конечностей, печени, глаз, языка, желудка, удаление верхней части туловища от нижней!). И характерный вывод — о пригодности саламандр в качестве солдат.

Здесь же Вурман излагает опыты своего коллеги «доктора Вальтера Хинкеля», который изыскивал «возможности использования саламандр в качестве полезного сырья» и исследовал перспективу промышленного получения из саламандр йода и фосфора, использования их кожи, непригодной к выделке, в качестве сырья для производства искусственной кожи. (Нетрудно видеть, что, не названная прямо, здесь проходит тема пресловутых немецких эрзацев.) Сообщение завершается отчетом об опытах по препарированию ядовитого мяса саламандр с целью превращения его в съедобное: «Мы съели в таком виде саламандру по кличке Ганс; это было умное и развитое животное, отличавшееся большими способностями к научной работе; оно работало в отделении д-ра Хинкеля в качестве лаборанта, и ему можно было доверить самые тонкие химические анализы. Мы подолгу беседовали с ним в свободные вечера, забавляясь его ненасытной любознательностью. К сожалению, нам пришлось расстаться с нашим Гансом, так как он ослеп после моих экспериментов с трепанацией

черепа. Мясо у него было темное и поздраватое, но не вызвало никаких неприятных последствий. Не подлежит сомнению, что в военное время саламандровое мясо может служить желательной и дешевой заменой говядины» (V, 157—158).

Животное здесь выглядит человеком, человек—животным, людоедом. Впрочем, фашиствующие ученые, проводившие опыты на живых людях, вскоре превзошли фантастические картины Чапека, написанные с безудержным сарказмом.

Как мы видели, в разрешении сюжетных ситуаций, которые были рассмотрены, все время повторяется иронический парадокс: человек оказывается более бессердечным и жестоким, чем животное. Этот насмешливый парадокс лежит и в основе общего построения всей центральной книги романа, составляет внутреннее содержание утопического процесса. Логика сюжета заключает в себе язвительную мысль о том, что человечество научило саламандр бесчеловечности.

Значительная часть второй книги посвящена показу жестокости человека,— конечно, не человека вообще, а человека—носителя общественных пороков и недугов, социального гнета, милитаризма, национальной и государственной вражды, человека-автомата, машиноподобного специалиста, лишённого мысли и чувства. Лишь затем показано повторение человеческой практики саламандрами.

С точки зрения внутренней логики романа глубоко закономерно, что вслед за гротескными картинками, обличающими общественную (по существу буржуазную) практику человека, Чапек вводит в роман газетную анкету на тему: «Есть ли у саламандр душа?»... Сатирический заряд анкеты, ее центр тяжести сосредоточен в ответе, приписанном Бернарду Шоу: «Души у саламандр, безусловно, нет. В этом их сходство с человеком» (V, 159).

Чапек не просто с блеском имитирует афористический и парадоксальный стиль Шоу⁵. Парадокс Шоу — точка,

⁵ На публичном диспуте в английском театре после премьеры пьесы Чапека «R. U. R.» (1923) Б. Шоу, говоря о роботах Чапека как существах, «лишенных оригинальности и инициативы», назвал самым типичным обращением роботов присутствовавшую в зале публику. Чапек знал об этом эпизоде. Не исключено, что это сыграло какую-то роль при рождении чапековского «афоризма Шоу».



Б. Шоу. Рисунок К. Чапека

в которой сходятся все идейные нити повествования. Это итог и вывод предшествующих картин и вместе с тем скрытый прогноз дальнейшего развития событий. Это фокус романа, к которому сходятся сатирические лучи от образов людей, от картин, запечатлевших их общественную практику, чтобы затем разойтись вновь и очертить собирательный образ саламандр. В афоризме Шоу, может быть, полнее, чем где бы то ни было, обнажено внутреннее содержание саркастической иронии Чапека: саламандры учатся бездушию у людей.

А как понимает душу человек?

«В них нет никакого sex appeal! А значит нет и души» (V, 160), — ответ американской кинозвезды, секс-бомбы Мэ́й Уэ́ст.

«Пусть саламандры, лишь бы не марксисты! Курт Губер» (немецкий ответ). «У них любопытная техника и стиль плавания: мы можем многому у них научиться, в частности, при плавании на длинные дистанции» — Тони Вайсмюллер (Джонни Вейсмюллер — известный спортсмен и актер, игравший Тарзана).

Анкета — великолепный образец юмористического воссоздания особенностей жанра: разноплановость и пестрота ответов, ответы не на тему и т. д.... Наряду с имитацией действительно существующих лиц Чапек типизирует в одной-двух чертах характерные тенденции общественных (философских, психологических) умонастроений, характеризующих различные страны, на которые указывает соответствующее звучание имен участников анкеты⁶. Но сквозь это богатство оттенков и комических ракурсов, создающих впечатление живости, а не преднамеренной схемы, проступает главная сатирическая мысль: души нет прежде всего у самого человека, нет человечности в его общественной практике. Человек выступает в качестве существа, достойного обучающихся у него животных, или, скорее превосходящего их своей бесчеловечностью. Такой парадокс, как мы сказали, не ограничен рамками анкеты и отдельных образов: он лежит в основе построения и общего сюжета, он охватывает всю главу, подготавливая ироническое собирательное представление о саламандрах, создающих себя по образу и подобию человека.

Сказанное, разумеется, не означает принципиального неверия Чапека в человека. Писатель осмеивает и критикует лишь определенные, отрицательные стороны человеческой практики. Этическим критерием сатиры как раз и являются гуманистические нормы. Можно было бы повторить высказывание К. Чапека о комедии «Из жизни насекомых», которую он называл «моралите» и «критикой», отмечая, что «авторы в этой связи, естественно, избирали примеры из числа наиболее мрачных и безобразных». К роману «Война с саламандрами» это высказывание может быть отнесено не только в полной мере, но в некотором смысле даже с большими основаниями, чем к пьесе. В комедии

⁶ Кроме немецкого ответа, см., например, индийский ответ: «У них есть душа, как есть она у каждого создания и каждого растения, как есть она у всего живущего. Велико таинство жизни. Сандра-бхарата Нат» (V, 160).

сатирическое обличение не обладало такой степенью социальной и политической определенности, как в романе (если брать его в целом).

ПО СТОПАМ БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТИ

Для осуществления сатирического замысла Чапеку нужно было существо, очень близкое человеку, нужен был его двойник. С другой стороны, такой двойник должен был отличаться от человека некоей неполноценностью, так сказать, отсутствием души, чтобы он олицетворял лишь внешние черты человеческой цивилизации. Необходимо было создать иллюзию того, что саламандры вплотную приблизились к человеку, а их образ жизни — к человеческой цивилизации, и в то же время сохранить дистанцию и принципиальную разницу между ними и человеком. Историограф рассказывает о постепенной эволюции саламандр, которые, будучи втянуты в производственный процесс, начинают самостоятельно вырабатывать отдельные изделия, все более сложные, овладевают техническими и прикладными научными знаниями и создают подводой целые отрасли промышленности. В качестве одного из средств, с помощью которого сохраняется доверие читателя к вымыслу, писатель успешно использует прием незаметной психологической подготовки читателя к каждому новому сообщению о прогрессе саламандр. Он готовит такие сообщения как бы исподволь, на периферии повествования. Так, сведения о том, что саламандры сами начали заниматься производством определенных предметов, вводятся в связи с описанием споров на тему, не представляет ли труд саламандр конкуренции труду рабочих (V, 183—185). На этих спорах сосредоточено главное внимание. Сообщая, что тезис о конкуренции был отвергнут, повествователь подробно излагает аргументы, приводится такой, например, довод, как растущее расширение производства, обеспечивающего саламандр инструментами, машинами, строительным материалом — цементом, лесом и т. п., что повышает занятость рабочих. Далее как бы вскользь, в дополнение, только в качестве еще одного аргумента, сообщается: «Наконец, в самое последнее время саламандры

стали заказывать разные детали машин по собственным чертежам; из них они монтируют под водой пневматические сверла, молоты, подводные двигатели, печатные станки, подводные радиопередатчики и другие механизмы собственной конструкции» (V, 185). Несколько позже это замечание получит развитие, но вновь в сходном контексте. Основным предметом внимания остается проблема претворения конкуренции саламандр с человеком. Сообщается, что саламандрам были предписаны определенные ограничения, лимитирующие сферу их производства: «вышеозначенные работополучатели группы S (земноводные) могут быть заняты только в воде или под водой, а на берегу — лишь на расстоянии не более десяти метров от высшей черты прилива». И далее: «они не имеют права добывать уголь или нефть на морском дне, не имеют права производить для сбыта на суше бумагу, текстильные товары или искусственную кожу из водорослей и т. д.» (V, 187). Избрана такая форма, при которой читателю остается неясным, идет ли речь о совершившемся или о возможном. Не утверждается, что саламандры добывают нефть или производят бумагу, но сам запрет поселяет в сознании читателя представление, что они в принципе способны заниматься широкой самостоятельной производственной деятельностью, охватывающей целые отрасли промышленности. Более того, как бы невзначай появляется дополнительная нотка — беглый намек на возможность экономического соперничества саламандр с людьми («для сбыта на суше»), и т. д.

В конце концов писатель может сказать: «У саламандр есть, таким образом, свои подводные и подземные города, свои столицы в пучине, свои Эссены и Бирмингамы на дне морском, на глубине от двадцати до пятидесяти метров; у них есть свои перенаселенные фабричные кварталы, гавани, транспортные магистрали и миллионные скопления населения; словом, у них есть свой мир, более или менее неведомый <...> людям, но, по-видимому, высоко развитый в техническом отношении. У них нет, правда, доменных печей и металлургических заводов, но люди доставляют им металлы в обмен на их работу. У них нет своих взрывчатых веществ, но люди продают им эти вещества. Источником энергии для них является море с его приливами и отливами, с его подводными течениями и разницей температур; правда, турбины дали им люди, но

саламандры умеют ими пользоваться, а разве цивилизация не есть просто-напросто умение пользоваться тем, что придумал кто-то другой?» (V, 194—195).

Однако автору важно было, развертывая эволюцию саламандр, не только сближать их с человеком, но и все время поддерживать у читателя конкретное представление о них как о животных. Упомянутые обследования физиологии и психологии саламандр были удобным поводом для того, чтобы подключить мысль о заурядности умственного уровня саламандр, а посредством натуралистических описаний опытов над саламандрами напоминать о них как о животных, уравнивая ассоциации с человеком.

С середины второй книги романа параллельно с утверждениями о создании саламандрами под водой не только городов, но и типографий, институтов появляются и ограничительные тенденции, ставящие предел в их сближении с человеком (в глубоком смысле этого слова): «под трезвым светом науки саламандры в значительной мере утратили свой первоначальный ореол исключительности и необычности; в качестве объекта психологических испытаний они проявили весьма средние и неинтересные свойства; на основании научных выводов их высокую одаренность отнесли к области легенд. Наука открыла нормальную саламандру, которая оказалась скучным и довольно ограниченным созданием. Только газеты все еще отыскивали время от времени какую-нибудь чудо-саламандру, которая умела множить в уме пятизначные числа, но и это перестало тешить публику после того, как было доказано, что при надлежащей тренировке этому может научиться и обыкновенный человек. Словом, люди начали видеть в саламандрах нечто столь же обыденное, как арифмометр или автомат» (V, 154). Не случайно сравнение с механизмами. Отныне, рассказывая о копировании саламандрами человеческой цивилизации, писатель будет одновременно ограничивать *качественный* характер этого процесса, будет подчеркивать механистичность, стереотипность, бездушную утилитарность мышления саламандр, отсутствие у них индивидуальности, творческого начала, чувств. Вместе с тем движению обратной мысли, все полнее выявляющей ограниченность саламандр, сопутствует поток парадоксов и сатирических «рикошетов», бьющих по человеческой посредствен-

ности, шаблону мнений, обывательским стадным инстинктам. Представление о безликой посредственности саламандр «подключается» к разным темам: к описанию саламандровых школ (обыгрывается проблема классического и реального образования), к теме освоения саламандрами языка (они никак не могли научиться различать «я» и «мы»), к изложению церковных споров о религии для саламандр («Несколько ббльшим распространением пользовался среди саламандр монизм, некоторые из них верили также в материализм, Золотой Стандарт и прочие научные догмы»⁷; V, 180). Прибегает писатель и к чисто символическим образам. В частности, повторяется символический мотив, использованный уже ранее в пьесе «R. U. R.»: инстинктивная неприязнь собак к саламандрам (в «R. U. R.» это были роботы), в которых они чувствуют животных. Именно животный склад неодухотворенного «сознания» саламандр объясняет усвоение ими чисто внешних и бесчеловечных форм человеческой практики.

Мы уже говорили о том, что новые тематические и идейные мотивы в романе Чапека накапливаются сначала как бы на периферии главного потока мысли, выступают сперва как побочные акценты. В дальнейшем такие «дополнительные» акценты как бы перемещаются на главную магистраль повествования, приобретают значение ведущих идейно-тематических мотивов. В главе «По ступеням цивилизации» можно проследить две такие темы, исподволь предвещающие дальнейшее развитие романа.

Одна из них — постоянно приводящая к столкновениям своекорыстная политика различных государств (в романе фигурируют только буржуазные государства). В философской плоскости романа эта тема ставится шире. Писатель сетует на трагикомическую противоречивость человеческого мира, постоянно расщепляющего интересы, устремления государств, наций, социальных групп. С этим отчасти связан очень частый у Чапека прием одновременной фиксации пестрого и безнадежно разноречи-

⁷ Следует отметить, что смысл, который вкладывал Чапек в слово «материализм», отличен от нашего. Имеется в виду этический материализм. В близком значении у нас иногда употребляется слово «материалист» при характеристике человека, преследующего только материальные цели. В приведенном контексте слово «материализм» — своего рода синоним веры в «Золотой Стандарт», синоним представления об отсутствии духовных интересов и человеческих чувств.

вого хаоса мнений, точек зрения, тенденций. Таков в романе набор воззваний, обращенных к саламандрам и представляющих различные партии, объединения, союзы — от ультрареакционных до левых и рабочих организаций. Все они обращаются к саламандрам, стремясь привлечь их на свою сторону. Сам факт хаотической разноголосицы устремлений, борьбы разных тенденций и является предметом иронии писателя. Но особо акцентируются столкновения империалистической политики разных государств. Эта тема становится затем сквозной и освещается более широко и конкретно, при этом сатирик типизирует специфические особенности политики различных стран. По отношению к Англии высмеиваются расхождения демократических принципов, провозглашаемых как основа британской политики, и практика колониализма⁸; по отношению к Германии — тайная подготовка к агрессивной войне (аналогична направленность характеристик, касающихся Италии и Японии), жестокость и расизм⁹; по отношению к США — прежде всего преследование негров, животная ненависть к ним, а также практика теилоризма, стандартизация не только производства, но и духовной жизни.

Сближение вымысла с современной действительностью идет не только по пути типологии непосредственной политической практики различных государств. Наряду с этим привлекаются и другие характерные черточки национальных и государственных особенностей, нередко

⁸ См., например, сообщение агентства Рейтер о запрещении Англией ввоза саламандр на Британские острова: «Правительство не намерено допускать, чтобы хотя бы одна-единственная саламандра работала на побережье или в территориальных водах Британских островов. Мотивом этих мероприятий, заявил сэр Самюэль, является, с одной стороны, безопасность британских берегов, а с другой — старые законы и договоры о запрещении работоторговли» (V, 135). И следом (только в порядке добавления и уточнения): «Отвечая на вопрос члена парламента, мистера Б. Рассела, сэр Самюэль сказал, что это положение не распространяется на британские доминионы и колонии» (там же).

⁹ Ср. стр. 105—106 настоящей работы или стр. 195 романа, или: «принципиальные противники вивисекции подписали много протестов и петиций, требуя запрещения научных экспериментов на живых саламандрах. В ряде государств действительно были изданы такие законы». И далее, в сноске: «В частности, в Германии была строго запрещена всякая вивисекция — впрочем, только биологам евреем» (V, 171).

уже не сатирические, а юмористические. По отношению к Чехословакии, например, основой комической характеристики служит комплекс национальной неполноценности малой нации и стремление искусственно пропагандировать свою культуру за рубежом (V, 166—171).

Способ типизации национальных и государственных особенностей сводится, таким образом, к выделению всего одной-двух черт, которые и заостряются. Не будучи ограничены чисто политической проблематикой, особенности национальной жизни больше всего тяготеют все же к ней, к теме фатальных международных противоречий. Трагикомическое нежелание и неспособность преодолеть эти противоречия в силу эгоизма политики каждого государства лежат в основе периодически повторяющихся в романе картин международных переговоров: «Что касается самой женевской комиссии по изучению саламандрового вопроса, то она проделала большую и ценную работу, выразившуюся главным образом в тщательном уклонении от всех жгучих политических и экономических вопросов. Она непрерывно заседала в течение многих лет и провела свыше тысячи трехсот заседаний, посвященных усердным дебатам по вопросу о едином международном названии для саламандр <...> она ревностно и добросовестно занималась этим до самого конца Саламандрового Века, но так и не пришла к какому-нибудь единодушному окончательному решению» (V, 193).

Второй темой, которая накапливается «на обочине» повествования, в попутных деталях и замечаниях, является тема обучения саламандр обращению с оружием. Нет-нет, да и мелькнет словно бы случайное упоминание о соприкосновении саламандр с военной деятельностью человека. Ведется рассказ о быстром численном росте саламандр, о заселении ими новых и новых побережий и континентов — и вскользь только одна фраза: «Некоторая регулярная убыль саламандр, причиной которой были акулы, прекратилась почти совершенно, когда саламандр вооружили подводными револьверами и пулями дум-дум для защиты от хищных рыб» (V, 135)¹⁰. Несколькими страницами дальше описание саламандровых ферм, как уже говорилось, намеренно сближено с пред-

¹⁰ Напомним, что разрывные пули дум-дум были военной новинкой в 20—30-х годах.

ставлением о казармах и военном обучении. Через полтора десятка страниц в отчете о физиологических обследованиях гамбургского ученого Вурмана вывод о редкой регенеративной способности саламандр (отрастание удаленных конечностей и даже некоторых органов тела) сопровождается мыслью о возможности практически использовать это свойство животных: саламандра «могла бы быть первоклассным, почти неуничтожаемым военным животным; к сожалению, этому препятствует ее миролюбивый характер и отсутствие у нее естественного оружия» (V, 157). Но жестокости их научат люди. Они же снабдят их оружием. Целзя не процитировать еще один кусочек текста, исключительный по изяществу вложенной в него иронии. Это речь мэра города Ниццы, торжественно предрекающего саламандрам повторение пути человечества и создание такой же цивилизации, «нового культурного мира на дне океана»: «Я вижу, как в пучине морской вырастают новые Афины и новый Рим; вижу, как расцветает там новый Париж с подводными Луврами и Сорбоннами, с подводными *Триумфальными арками* и *Могилами неизвестных солдат*, с театрами и бульварами» (V, 191). Тонкий, ядовитый и горький укор человеческому роду.

В романе Чапека мы встретим и указание на юридическое закрепление военной повинности саламандр: «Насколько известно, законы о саламандрах были изданы прежде всего во Франции. *Первый из них* определял обязанности саламандр в случае мобилизации и войны...» (V, 175).

В ряду такого рода характеристик свое место занимают и сатирические символы. «Сами саламандры позднее приняли почти всюду иную религию, причем неизвестно, откуда они ее взяли. Это было поклонение Молоху, которого они представляли в виде исполинской саламандры с человеческой головой; по слухам у них под водой были огромные идолы из чугуна, которые они заказывали у Армстронга или Крупна, но подробности их религиозных обрядов, будто бы необычайно таинственных и жестоких, так и остались неизвестными, потому что совершались под водой. Вероятно, эта религия распространилась у них потому, что имя Молоха напоминало им естественно-научное (*molche*) или немецкое (*Molch*) название саламандр» (V, 181).

Здесь, как мы видим, создается гротескный комплекс, в котором взаимопроникают представления о Молохе, жестокости, фанатизме, ассоциации с военным производством (пушечные короли Армстронг¹¹ и Крупп) и опять-таки язвительные ассоциации с Германией. Источником последних служит не только фамилия Круппа, но и параллель между звучанием слова Молох и немецким названием саламандр. Да и тайный характер жестоких образцов вызывает ассоциации с неоднократно отмечавшейся нами особенностью германской политики.

В финале второй книги в картине лондонской конференции по саламандровскому вопросу оба тематические мотива, исподволь выставлявшие в романе (тема фатальных противоречий и конфликтов между государствами и тема милитаризма), сливаются воедино, а в третей, заключительной книге они составляют основное ее содержание.

Вырастающий теперь в символ бесчеловечности, гротескно-собирательный образ саламандр слагается в основе своей из трех первоэлементов. В нем сливаются представления о бездушном животном начале, о мертвом машинном автоматизме и одновременно об определенных явлениях человеческого социального бытия — общественной и международной жизни. С некоторых пор на сатирическую параллель «люди — животные» как бы наслаивается, срастаясь с ней, метафора «человек — машина». Подобная метафора когда-то легла в основу драмы Чапека «R. U. R.». Тупой механистичностью и автоматизмом поведения, шаблоном мышления саламандры все больше начинают теперь походить на роботов. «Двойственный» прежде образ саламандр как бы приобретает третье измерение, ассоциации читателя колеблются уже между представлением не только о людях и животных, но и о машине. Все это позволяет писателю проецировать в представлении о саламандрах разнообразные явления и тенденции современной жизни, противоречащие человеческой сущности. Сатирик создает некую антитезу этой

¹¹ Армстронг, Вильям Джордж (1810—1900) — английский инженер, изобретатель новых видов артиллерийской техники, одно время директор королевских пушечных заводов, владелец машиностроительных и оружейных предприятий. Состязался и конкурировал с Круппом в совершенствовании артиллерии. Основал фирму Армстронг и Уитворт. Фирма Виккерс—Армстронг активно содействовала вооружению Германии в 20—30-е годы.

сущности. Воображению читателя рисуется не только невероятное множество животных, подобно тучам сарапчи заполонивших мир, но и некое фантазмагорическое подобие человеческого общества, второе «человечество» или, лучше, — «античеловечество», состоящее из человекоподобных существ-автоматов.

Собирательному образу саламандр свойственна большая степень обобщенности. В той фазе романа, о которой идет речь, он даже несколько абстрактен, как бывает абстрактно воплощение в образе отвлеченной мысли и отвлеченного качества. Обесчеловеченная цивилизация саламандр — своего рода совмещенное отражение многих и разных явлений общественной жизни, вырастающее до масштабов многозначного символа, в котором сходятся и концентрируются разные темы романа — тема безличного и безмозглого стандарта, стереотипа, штампа, тема бездушного утилитаризма, тема милитаризации общественной жизни, культ силы, экспансии, борьбы за «жизненное пространство» и т. д. Метафорическое отождествление «человек — машина» также не возникло в результате произвольно выбранного сравнения. Оно связано у Чапека с ощущением определенных унифицирующих тенденций буржуазной цивилизации, подавляющей личность. Эта нота прозвучала уже в анкете о саламандрах. Один из ответов на вопрос, «есть ли у саламандр душа?», гласил: «Насколько я мог наблюдать Andrias'a, я могу сказать, что у него нет индивидуальности, они все как один похожи друг на друга, одинаково старательные, одинаково способные... и одинаково невыразительные, — словом, в них воплощен подлинный идеал современной цивилизации, то есть Стандарт» (V, 159). В роман входит проблематика, связанная с несовпадением уровня научно-технического развития и духовно-социального прогресса, входит представление о человеке-автомате, включенном как слепо функционирующая деталь в огромный общественный механизм. Отчасти опираясь на факты (прежде всего из политической жизни Германии), отчасти предвосхищая их, Чапек обобщал и предсказывал, что подобный механизм, состоящий из немыслящих и бесчувственных существ-автоматов, способен в военизированном, деспотическом государстве срабатывать как оружие гигантских злодеяний. Это и будет показано дальше в романе, в памфлетном изображении гитлеровского рейха,

фашистской идеологической и государственной машины, с помощью которой гитлеровцы создали и воспитали свою армию, невиданную по тупой бесчеловечности, животной жестокости и фанатизму. Эта армия, как и предсказывал Чапек в своем романе, была вскоре затем использована и качестве орудия для осуществления бредовых расовых идей порабощения человечества, для массовых кровавых преступлений, не имеющих аналогий в истории человечества.

В образе саламандр Чапек предугадал также некоторые проблемы утилитарного, «потребительского» общества, лишенного больших идей и интересов, исторических идеалов и т. д. Представление о саламандрах и их цивилизации вообще вырастает в емкий символический образ, способный вступать в ассоциативную связь с любыми фактами обезчеловечивания социальной практики и атомизации человека, поглощения духовных запросов материальными, нивелировки и обесценивания личности и т. д.

В финале второй книги романа появляется сатирическая партия, стилизованная как рассуждение историкографа и подчеркивающая некоторые аспекты образа саламандр.

Мы говорили о парадоксе, который лежит в основе главной сюжетной линии второй книги романа и в основе многочисленных более частных поворотов образной мысли. Вся вторая книга — разветвленный сатирический парадокс, реализуемый в разных плоскостях и на разных уровнях повествования. Но своей кульминации он достигает, пожалуй, в образе повествователя, одобряющего и восхваляющего «осаламандривание» мира. Образ историкографа — это образ человека, выступающего с панегирическим обоснованием превосходства саламандр, превосходства животного, механистического начала над человеческим:

«И если у саламандр нет, допустим, собственных идей, то у них все же вполне может быть собственная наука, Правда, у них нет своей музыки или литературы, но они прекрасно обходятся и без них. И люди начинают приходить к выводу, что это замечательно современно... Стало быть, уже и человек может кое-чему научиться у саламандр,— и не удивительно: разве не пожинают саламандры великолепных успехов? А с чего же и брать людям пример, как не с успешных деяний? Никогда еще в истории человечества не производилось, не строилось

и не зарабатывалось столько, как в эту великую эпоху. Да, ничего не скажешь: вместе с саламандрами в мир явился гигантский прогресс, новый идеал, именуемый Количеством¹³. «Мы, люди Саламандрового Века», — говорилось тогда с обоснованной гордостью; куда до него обветшалому Человеческому Веку с его медлительной, мелочной, бесполезной возней, которую называли культурой, искусством, чистой наукой или как там еще! Подлинные сознательные люди Саламандрового Века не станут уже тратить время на размышления о Сути Вещей; им хватит дела с одним их количеством и массовым производством. Бесперывное увеличение производства и потребления — вот все будущее мира; а посему — пусть будет еще больше саламандр, чтобы еще больше произвести продукции и еще больше сожрать! Попросту говоря, саламандры — это Множественность; их эпохальная заслуга в том, что их так много. Только теперь дано человеческому разуму работать в полную силу, ибо он работает в огромных масштабах, в условиях, когда производительная мощь доведена до предела, а обороты капитала достигли рекорда; короче, настала великая эпоха» (V, 196—197).

Итак, картина цивилизации, из которой изъяты идеи, творчество, философия, искусство, культура, традиции, личность, изъято гуманистическое содержание, духовная жизнь. Олицетворение бесчеловечности и жестокости, безликого шаблона мышления, бездушного стандарта, темной силы, если угодно, слепой массы, черни — в смысле толпы. Отнюдь, однако, не рабочих. Не было бы ничего более далекого от истины, как проведение параллелей между трудящимися и саламандрами. Рецензируя, как раз во время работы над романом, книгу испанского

¹³ Заслуживает внимания, что цитируемый текст почти дословно совпадает с тем, что Чапек говорит в одной из своих статей об американском образе жизни, высмеивая «евангелие» Америки: темп и скорость («человек измеряется только числом, характеризующим его производительность»), успех (обогащение), идеал количества, по поводу этого идеала писатель ехидно замечает: «Европа перестанет быть самой собой, если освоит фанатизм размеров. Ее мера не количество, а совершенство. Это прекрасная Венера, а не Статуя Свободы» (К. Чапек. О американизме. В кн.: К. Чапек. О вѣсех обеснѣх..., стр. 79—80). С другой стороны, естественно, обобщающий смысл «саламандризма» нельзя сводить только к критике указанных явлений.

философа Хосе Ортеги-и-Гассета «Восстание толпы», Чапек специально подчеркивает: «Говоря о толпе, Ортега не имеет в виду рабочие массы, но посредственного человека, какой бы ни была его социальная принадлежность»¹⁴. У Чапека вообще не найти ни одного пренебрежительного или высокомерного высказывания о рабочих. Наоборот, он всегда тепло и с уважением говорил о них и вообще высоко ценил всякий труд, людей труда. Вслед за романом «Война с саламандрами» он пишет роман «Первая спасательная», в котором образы рабочих овеяны симпатией автора, а атмосфера дружбы, чувство коллектива (хотя и не в социальном смысле) неотделимы от основной его направленности¹⁵. И если Чапек долго не проводил четкой дифференциации понятий «коллектива» и «толпы» (он противопоставлял микромир человека неустроенности и катастрофичности общественного и международного бытия), то как раз во время создания «Войны с саламандрами» (а точнее говоря, даже несколько раньше) эти понятия стали все больше расходиться в его сознании. Об этом свидетельствуют и призывы Чапека к коллективным антифашистским действиям (своеобразным эквивалентом которых являются в романе призывы Икса — см. дальше). Дух шаблона и посредственности, носителями которого являются саламандры, близок представлению об обывательской стихии, тому представлению о толпе, «массе» в специфическом значении недифференцированного, немслящего коллектива, какое бытовало, например, в фашистской Германии. Не случайны в романе бесчисленные параллели с Германией, которые в третьей книге романа будут занимать уже целые главы. Наконец, не случайно и сходство приведенной характеристики саламандр с представлением о цивилизации как о расцвете практицизма, широко развитом в свое время предтечей нацистской идеологии О. Шпенглером. Обычно сатиру на Шпенглера усматривают лишь в главе

¹⁴ K. Čapek. *Vzpouza davu.* — «Přítomnost», 17. ledna 1934, str. 42.

¹⁵ «Шаптеры, какая элита рабочих: страшная и прекрасная профессия, вечно рисковать жизнью, вдыхать угольную пыль и крушить черные скалы, чтобы согрелись другие! <...>», — говорил Чапек, вспоминает Ольга Шайнфлюгова. — Как эти люди молча и точно делают свое дело, презирая смерть, представление о которой неотделимо от их профессии, так же, как и скудный заработок» (Olga Scheinpflugová. *Ceský román. Praha, 1948, str. 408*).

«Вольф Мейнерт пишет свой труд». Между тем сходство можно уловить и в образе историографа «саламандрового прогресса» и особенно в заключительной части второй книги, откуда и взят процитированный отрывок. (К вопросу о Шпенглере и его философской системе мы еще вернемся.)

Почти в каждой утопии Чапека катастрофическим событиям предшествует картина «бума», картина словно бы намечившегося благополучия, правда, благополучия в самом примитивном, плоско-утилитарном, обывательском смысле слова. Эту сытую успокоенность обывателя и его педальновидные иллюзии о наладившемся ходе вещей и высмеивает писатель. Такой повторяющийся мотив в сюжетном развитии его романов и драм («R. U. R.», «Фабрика Абсолюта» и затем «Война с саламандрами») едва ли можно свести к чисто художественному приему. Он был подсказан самой жизнью. В нем можно почувствовать отражение собственных впечатлений писателя. Чапеку не раз довелось быть свидетелем относительной стабилизации экономической, да как будто и общественной обстановки, за которой следовал экономический кризис или война. Отсюда та ирония в изображении Чапеком затишья и предгрозовой кульминации преуспевания. Этой атмосферой проникнуты и финальные страницы второй книги романа, изображающие расцвет деловой активности. Историограф возвещает о начале золотого саламандрового века, симптом которого он видит и в международной конференции по вопросу об ограничении вооружения саламандр.

Описание лондонской конференции проникнуто оптимизмом повествователя, предрекающего вечный мир. Оптимизм этот подмывается, однако, теми сведениями, которые «приводит» историограф. Вновь перед нами описание «с двойным дном». Информация хроникера (выдержанная в стиле отчета о международных переговорах) состоит как бы из двух частей. В первой излагаются пункты достигнутого соглашения о регулировании вооружения саламандр. Во второй — предложения, которые не были приняты. Они и выдают тайные корыстные помыслы участников переговоров: «<...> были отвергнуты: английское предложение, чтобы морские державы не вводили обязательного военного обучения саламандр (владычица морей и первая держава мира по числу колоний заинтересована в

сохранения статус кво, но в этом не заинтересованы другие страны.— С. Н.) <...>, немецкое предложение — выжигать на каждой саламандре клеймо того государства, в подданстве которого она состоит, другое немецкое предложение, чтобы каждому приморскому государству разрешалось иметь лишь установленное в известной пропорции число саламандр (Германия, тайно готовящаяся к войне, заинтересована в ограничении роста военной силы других государств.— С. Н.); итальянское предложение, чтобы государствам, располагающим избытком саламандр (!), были предоставлены для колонизации новые побережья или участки на дне моря; японское предложение, чтобы над саламандрами (черными от природы) осуществляла международный мандат японская нация как представительница цветных рас» (V, 198). (В обоих последних случаях — прозрачный намек на колониальные притязания. Ядовитый переносный смысл имеет и замечание об «избытке саламандр» в Италии.)

Подытоживая, можно сказать, что во второй книге романа научно-фантастический сюжет, переведенный теперь в социальную и общественно-политическую плоскость, перерастает уже в глобальный воображаемый эксперимент, в сатирическую утопию, приобретающую заметные черты памфлета. В форме изложения синтезируется прием обобщенного исторического повествования с принципом «газетной эпики» и многопризменным отражением изображаемого процесса. При этом зачастую и сами повествователи или типы сознания, воплощенные в «анонимных» жанрах, оказываются объектом сатиры. Чапек нашел оригинальную форму, позволившую ему мобилизовать возможности различных жанров и создать гротесковый фантастический образ саламандр, который вначале позволяет ему демонстрировать бесчеловечную социальную практику, а затем становится сам собирательным сатирическим образом. «Саламандризм» выступает как олицетворение обезчеловеченного бытия, как символ нивелировки личности, преобладания технической цивилизации над духовной, потребления над творчеством, силы над познанием, штампа над мышлением. Пронизанный взаимоотражениями с общественной практикой людей, образ саламандр все чаще начинает теперь сопримкасаться и с областью международных отношений, военной деятельностью человека.

ДВА АСПЕКТА ПОСЛЕДНЕЙ КНИГИ РОМАНА

Внешняя форма повествования в третьей книге романа, особенно в начальных ее главах, ближе всего подходит под определение военно-исторического эссе, международной военно-политической истории, изложенной, как и прежде, с привлечением материала «источников» и «документов», однако изложенной уже не от имени повествователя, знакомого нам по второй книге романа, а от имени автора. (Соответственно поток изложения уже не деформируется сеткой «помех», которые писатель намеренно создавал во второй книге, чтобы вызвать эффект, обратный оценкам повествователя. Сатирические цели достигаются теперь иными средствами, голос же автора является одновременно и голосом рассказчика, хроникера и судьи эпохи войны с саламандрами.) Если смотреть глубже, не ограничиваясь констатацией внешней формы, заключительная книга романа представляет собой политический памфлет и одновременно философский трагико-иронический гротеск.

Как уже говорилось, роман Чапека можно рассматривать в качестве своеобразного воображаемого эксперимента, поставленного автором в масштабах человечества, при этом поставленного с ироническим умыслом, с намерением продемонстрировать пагубные тенденции современной жизни. При помощи научно-фантастического допущения сатирик заставляет человеческую действительность взаимодействовать с миром существ, способных к

подражанию человеку, перенимающих определенные черты человеческой цивилизации, но чуждых истинной духовной жизни людей. В результате такого взаимодействия возникает как бы сделанный в особых лучах снимок с обезчеловеченных отношений в человеческом обществе. К подлинной одухотворенности человека саламандры глухи и невосприимчивы. Они способны копировать деятельность людей лишь в меру ее утилитарности или отклонения от человеческой сущности. Мир саламандр — особым образом отфильтрованная человеческая действительность, обезчеловеченное подобие мира людей. Сочувственное отношение саламандр к тем или иным явлениям человеческого общества уже само по себе становится индикатором псевдоchеловечности этих явлений. Привлекательность для саламандр тех или иных форм человеческой практики приобретает значение иронической оценки этих форм.

В третьей, заключительной, книге произведения эксперимент Чапека достигает своей кульминации. Саламандры начинают копировать макроотношения, существующие в человеческом обществе, его большую политику, международную жизнь. До сих пор эта тема отражалась в романе по преимуществу косвенно или эпизодически. Теперь она стала основным предметом сатирических обобщений. Обученные людьми военному искусству, привыкшие к представлению о войне и вооруженных конфликтах людей как к жизненной норме, саламандры поднимаются против человечества. Нашествие саламандр, позволяющее писателю развернуть широкие аналогии с современной политической ситуацией, становится гротескным олицетворением империалистической агрессии, в значительной степени олицетворением политики фашизма.

Вместе с тем сохраняет силу и второй иронический аспект эксперимента. Война саламандр против человечества служит автору своего рода экспериментальным условием, помогающим раскрыть противоречия человеческого мира, его пороки (они обнажаются в реакции человечества на экспансию саламандр).

Если «война миров» в романе Уэллса — это прежде всего испытание технического уровня земной цивилизации в сравнении с цивилизацией марсиан (лишь в качестве вторичных возникают другие мотивы), то чапековская «война миров» от начала и до конца — моральный

экзамен для человечества, испытание моральной состоятельности его международной практики. Победа или поражение человечества зависят исключительно от отношений, которые господствуют в самом человеческом мире. Правда, научно-фантастический элемент получает развитие в романе и применительно к военной технике саламандр. Они располагают необычным оружием — подводными пневматическими сверлами. Это позволяет им, оставаясь практически недосыгаемыми и неуязвимыми, закладывать под острова и побережья континентов многокилометровые шурфы и поднимать на воздух огромные участки суши. Но стоит лишь прекратить поставку саламандрам взрывчатых веществ, которые они получают от людей, и они окажутся бессильными. Однако именно этого-то люди и не могут сделать, так как логика международной вражды и недоверия оказывается сильнее доводов разума и общечеловеческих интересов: каждое государство боится ослабить разрывом с саламандрами свой экономический и военный потенциал, опасается в чем-то проиграть и, даже наоборот, стремится опередить других в вооружении своих саламандр, чтобы оставаться в выигрыше. «Сегодня я кончил последнюю главу своего утопического романа. Герой этой главы — национализм. Действие весьма просто: гибель мира и людей»¹, — писал Чапек в связи с завершением работы над книгой. Понятие «национализма» следует здесь толковать расширительно. Содержание романа показывает, что это не только национализм в собственном смысле слова, расистская идеология и практика, как наиболее полное и крайнее выражение национализма, но и своекорыстная, эгоистическая политика вообще. В трагических противоречиях этой политики, по мысли писателя, и задыхается современный мир. В ней скрыта гибельная опасность для человечества.

Изложенным и определяется, с одной стороны, ярко выраженный памфлетный характер третьей книги и, с другой, дыхание трагизма, которое ощущается в ней. Темперамент памфлета сообщает роману целая система гневных параллелей с современной общественно-политической жизнью, ради которых книга собственно и была

¹ К. Чапек. Ничего нового. В кн.: «День мира». М., 1937, стр. 486.

написана и которые приобретают теперь особую масштабность и силу. Что касается философской атмосферы, то подоплеку художественных построений третьей книги романа составляет определенная философская модель — модель противоречий человеческого общества, которые восходят к одному главному, почти фатальному противоречию. Его можно уловить сквозь все многообразие картин, образов и оттенков мысли: эгоистическая политика и корыстные частные интересы отдельных государств неизменно вступают в конфликт с общечеловеческими интересами и международными договорами. Эта мысль Чапека лежит и в основе композиционной связи между второй и третьей книгами романа. Они соединены по принципу контраста. Вторая книга завершалась, как мы помним, сценой международных переговоров о регулировании вооружения саламандр, завершалась торжественным предсказанием вечного мира. Третья книга озаглавлена «Война с саламандрами» и открывается описанием вооруженных конфликтов между саламандрами и людьми. С первых страниц читателю ясно, что «высокие договаривающиеся стороны» проводят прежнюю политику, пренебрегая договорными обязательствами и вооружая своих саламандр, поставляя оружие саламандрам и т. д.

Такова же и внутренняя логика главы «Инцидент в Ламанше», повествующей о вооруженном столкновении между французскими и английскими саламандрами в результате того, что Англия и Франция тайком возводили на дне пролива («в оборонительных целях») подводные крепости и фортификационные сооружения, которые угрожали бы соседу. И в дальнейшем читатель вновь и вновь становится свидетелем аналогичных ситуаций.

Смех в третьей книге романа становится зачастую саркастически-горьким и тревожным, часто сопровождается или даже вытесняется ощущением трагизма. Это находит объяснение не только в том, что автор остро чувствует и в полную меру осознает опасность фашистской агрессии, нависшей над миром, но и в философских представлениях Чапека о фатальных противоречиях, тяготеющих над человеческим родом, о подспудных неконтролируемых силах, которые влекут и гонят наш мир к катастрофальным конфликтам, к пропасти войны. Все это, вместе взятое, и придает последней книге романа как черты памфлета, так и оттенок философского трагизма.

Одна из неотъемлемых особенностей памфлета как жанра — его злободневность, непосредственная связь изображаемого с конкретной и обязательно современной или не потерявшей актуального смысла недавней действительностью. Памфлет — противоборство действующим силам, поединок с силами, проявляющими активность. Именно это сопоставление с человеческой историей, причём историей самой актуальной, и заставило меня сесть к письменному столу и написать «Войну с саламандрами» (V, 465), — комментировал Чапек свой роман.

Другая особенность памфлета — определенность сатирического адреса. Автор памфлета словно бы идет на боевое соприкосновение с противником.

По ходу анализа романа нам неоднократно приходилось говорить о том, что Чапек насыщает его своего рода реалиями. Таковы и подлинные названия географических пунктов, городов, стран, к которым привязываются события (ср. уже первую фразу романа: «Если бы вы стали искать на карте островок Танамаса, вы нашли бы его на самом экваторе, немного к западу от Суматры». — V, 7). Таковы упоминания действительно существующих лиц — ученых, журналистов, актеров, спортсменов, промышленников, политических деятелей. Текст фантастического произведения пестрит названиями известных газет, телеграфных агентств, научных, общественных и экономических учреждений и организаций. В романе встречаются отсылки к подлинным литературным источникам. Перечень можно было бы продолжить. С помощью такого рода «реалий» вымышленная действительность романа как бы бесчисленными нитями связана с конкретной современностью.

В других случаях (их также немало в романе) Чапек создает, так сказать, псевдореалии — по образцу известных читателю фактов, имен и т. п., с которыми сохраняется ассоциативная связь. Таково, например, имя вымышленного французского поэта Поля Маллори, образованное от имен Стефана Малларме и Поля Валери. Можно в этой связи упомянуть также эпизодический образ ученого-физиолога Петрова, которому в лондонском зоопарке показывают говорящую саламандру. Его фамилия

порождает ассоциации с И. П. Павловым (источником ассоциаций служит русский тип фамилий, привычная близость имен Петра и Павла; содержание беседы ученого с директором зоопарка — «условные рефлексы») ². По подобному принципу образовано и имя руководителя «Движения против линчевания саламандр» — «негритянского священника Роберта Дж. Вашингтона». Но здесь уже более сложный прием, рассчитанный на сатирический (а не юмористический) эффект, на ассоциации не только с негритянским деятелем Букером Вашингтоном, но и с известным президентом США, борющимся за независимость Америки. Приблизительно говоря, прием предполагает сатирическую ассоциативную аналогию между прежним порабощенным положением Североамериканских Штатов и современным положением негров в США. (Американская фамилия, ставшая символической, выполняет и еще одну, если можно так сказать, «эмблематическую», функцию, подчеркивает типичность описываемого именно для США.)

Следующая разновидность описанного приема основана на сходстве образной модели с какими-либо конкретными проявлениями современной общественной жизни той или иной страны, ее политики и т. п. В качестве наглядного образца можно назвать уже упоминавшиеся планы создания «новых Атлантид», очертания которых рассчитаны на знакомство читателя с картой захватнических притязаний определенных государств (Италия, Германия, Япония), названных в качестве инициаторов создания новых материков. В других случаях уже и страна непосредственно не называется. Ориентиром, направляющим ассоциации, служит лишь косвенный признак. Вспомним один из ответов на вопрос, «есть ли у саламандр душа?» Этот ответ звучит: «Пусть саламандры, лишь бы не марксисты! Курт Губер» (V, 160). Здесь указанию сатирического адресата равнозначно типичное немецкое звучание имени и фамилии участника анкеты. Уже приводился еще более любопытный случай, когда символическую функцию выполняет немецкое написание фразы или отдельного слова и даже готический шрифт. Но возьмем

² Мы уже высказывали соображения о названии яхты «Глория Пикфорд», содержащем намек на наивные и честолюбивые мечты «крошки Ли» о карьере кинозвезды, которая затмила бы славу Глории Свенсон и Мэри Пикфорд.

эпизод, во время которого выясняется, что саламандры не позволяют людям купаться в определенном районе Северного моря, потому что, по слухам, у них под водой построены какие-то заводы. Здесь не сказано о том, что это военные заводы. О последнем читатель догадывается, благодаря тому, что эпизод происходит на Северном море, а это в свою очередь вызывает ассоциации с Германией, проводившей тайное военное строительство, в том числе подводного флота. Используется символика места действия. (Восприятие намек подготовлено и тем, что автор уже неоднократно вызывал у читателя аналогичные ассоциации с фашистской Германией, которые оставили след в его сознании.)

Таким образом, наряду с типизацией тех или иных общих явлений современной общественной жизни, не связанных к каким-либо конкретным странам, лицам и т. п. (вспомним, раскрытие социальной функции религии: капеллан на судне, призывающий саламандр к послушанию хозяевам), Чапек очень часто моделирует общественную практику конкретных стран в ее специфических чертах, а также стимулирует ассоциации читателя с известными ему конкретными событиями.

Охарактеризованные приемы, порождающие, естественно, многочисленные разновидности, комбинации, ответвления, мы найдем уже во второй книге романа. В значительной степени они и придают ей памфлетную окраску. Но в третьей книге памфлетное звучание достигает максимальной силы и становится всеобъемлющим. В заключительной книге особенно много непосредственных параллелей с конкретными фактами современной политической и международной жизни. История агрессии саламандр против человечества «вписана» в действительность, памфлетно сближенную с международной обстановкой 30-х годов — сближенную не только отдельными чертами, но и общей ситуацией: канун и начало агрессии, бесплодные международные переговоры и т. д. Чапек изображает политику великих (буржуазных) держав, которые фигурируют в романе под своими собственными именами и теперь уже отнюдь не эпизодически, как это было раньше. Автор создает модели международной политики разных государств. Целые куски романа посвящены политике Германии, Англии, Франции. Рассматривая одно общее противоречие, о котором мы говорили, писатель в

то же время прибегает к его сатирической, памфлетной индивидуализации применительно к разным странам. Способ, с помощью которого это делается и о котором частично уже шла речь, можно проиллюстрировать еще одним примером из второй книги романа. Этот пример обладает тем достоинством, что интересующий нас принцип сатирической индивидуализации предстает в нем в своем элементарном, неосложненном виде. Уже упоминался библиографический список вымышленных трудов о саламандрах, который предпослан главе «История саламандр». Перечень содержит книги на немецком, английском, итальянском, французском и испанском языках. Приводим его: «Г. Крейцман «История саламандр», Ганс Тиеце «Саламандра XX столетия»; Курт Вольф «Саламандра и германская нация»; сэр Герберт Оуэн «Саламандры и Британская империя»; Джованни Фокаджа «Эволюция земноводных в эпоху фашизма»; Леон Бонне «Земноводные и Лига наций»; С. Мадариага «Саламандры и цивилизация» (V, 133). Этот библиографический перечень отражает в миниатюре будущие тематические аспекты романа (и не случайно напоминает цитированный на стр. 22 черновой набросок плана произведения). Но самое главное, названия книг несут в себе тот принцип ассоциаций с современной писателю действительностью, в частности международной жизнью, ее конкретными тенденциями и институтами, который станет затем одним из главных средств сатирического обличения. В подборе названий отражается специфическое направление политической жизни отдельных государств: имперская политика Великобритании, германский национализм, итальянский фашизм. Для наглядности можно было бы привести аналогию с принципом, лежащим в основе известной категории анекдотов, в которых в комических целях обыгрываются характерные черты национальной жизни различных стран. Часто такие анекдоты носят форму ответа на вопрос, как поступают в тех или иных случаях и ситуациях представители разных национальностей (англичанин, немец, француз, русский и т. д.). Если продолжить аналогию, можно сказать, что Чапек словно бы отвечает на вопрос, как ведут себя в политике разные страны, каким образом они реагировали бы на события саламандрового века или, другими словами, на обесчеловеченную цивилизацию саламандр.



К. Чапек в рабочем кабинете

Если в приведенном примере этот принцип только намечен, то в дальнейшем он был разработан писателем в целую систему сатирической типизации идеологической жизни и политики различных стран. Эта система включала и типологические обобщения, и сатирические реалии, и «псевдореалии», и ассоциативные аллюзии, аналогичные упоминавшимся, но разрастающиеся в целые памфлетно-комплексы. Часто такому сатирическому приему сопутствует более мягкая, юмористическая передача национального колорита, осуществляемая обычно с помощью «эмблематичных» для той или иной страны примет: упоминание Фудзиямы в связи с Японией, газонов и принца Уэльского — с Англией. Такие приметы, характеризующие национальное своеобразие и дающие жизнь конкретным деталям, обогащают образ, делают его более разносторонним и разнотональным, хотя обычно при этом и сохраняется в качестве ведущего сатирический мотив. Обратимся для иллюстрации вновь к примеру со строительством «новых Атлантид»: «Япония разработала и отчасти осуществила проект устройства нового большого острова на месте Марианских островов, а также собиралась соединить Каролинские и Маршалльские острова и два больших острова, заранее наименованные «Новый Ниппон»; на каждом из них предполагалось даже устроить искусственный вулкан, который напомунил бы будущим островитянам священную Фудзияму» (V, 150).

По отношению к странам, политика и государственная жизнь которых не обладает выразительными специфическими чертами или в данном контексте не подвергается осмеянию, Чапек иногда ограничивается мягкой юмористической характеристикой, фиксирующей просто особенности национальной жизни. (Своеобразные вариации описанных приемов служат основой высказываний Повондры, который в рассуждениях о политике разных стран исходит из житейских представлений об особенностях быта и привычек разных народов; см. V, 263—266.)

Вернемся, однако, к сатирическим комплексам, вырастающим в целые памфлетные главы и очень характерным для третьей книги романа.

Ярким образом такого комплекса может служить глава «Der Nordmolch» — убийственный памфлет на нацистскую идеологию и политику Германии. Писатель как

бы развертывает в этом памфлете тему, обозначенную в заглавии книги Курта Вольфа: «Саламандры и германская нация». Чапек заставляет экспериментальный сюжет романа вплотную соприкоснуться с нацистской действительностью. В памфлетно-сатирическом свете предстает эталон расистского восприятия мира. Саламандры с их животной глухотой к человечности, с их бездушным автоматизмом роботов становятся идеальным материалом для осуществления замыслов германских фашистов. Рождается нацистский «аспект» дальнейшего сюжетного развития.

Саламандры привлекают внимание теоретиков расизма, которые открывают «нордических саламандр» и находят в них идеал высшего расового типа. Соответствующий характер приобретает изображение «прусского» воспитания германских саламандр и т. д. «Через несколько лет после возникновения первых саламандровых колоний в Северном и Балтийском морях немецкий исследователь д-р Ганс Тюринг установил, что балтийская саламандра — очевидно, под влиянием среды — отличается некоторыми особыми физическими признаками; она как бы несколько светлее, ходит прямее и ее френологический индекс свидетельствует о том, что у нее более узкий и продолговатый череп, чем у других саламандр. Эта разновидность получила название «Der Nordmolch³ или der Edelmolch⁴ (Andrias Scheuchzeri varietas nobilis erecta Thuringi»⁵; V, 224).

Чапековская метафора-перевертыш наполняется новым сатирическим содержанием. Представление о саламандрах вступает в связь с германской «животной доктриной», с представлением о высшей расе и, наоборот, представление о нордическом расовом типе, как и о создателях расистской теории, насыщается ассоциациями с животными. Местами писатель дополнительно усиливает такие ассоциации. Слова, «очевидно, под влиянием среды» в цитированном отрывке обладают особенно язвительным звучанием именно потому, что стирают грань между понятием биологической, животной, и германской среды.

³ Северная саламандра.

⁴ Благородная саламандра.

⁵ Andrias Scheuchzeri — благородная, прямоходящая разновидность Тюринга.

Воспроизводится одновременно и такая особенность германского национализма, как претензия на научную обоснованность шовинистической идеологии. Известно, что расовая теория была подготовлена десятками научно-образных трудов по истории, геополитике, этнологии и т. д.

Писатель ведет сатирическое повествование, удовлетворяя одновременно двум заданным условиям: известным читателю «фактам», которые относятся к биологической истории саламандр, находке Шейхцера и др., и логике расовой теории, которая дает новое толкование этим фактам. Здесь вновь пригодилась биологическая история саламандр, столь щедро показанная в первой книге романа. Задержка в эволюции саламандр, которую в начале романа по-своему пытался объяснить профессор Угер, получает в осмыслении германских нацистов такую интерпретацию:

«Разве не немецкая земля была первичной родиной всех саламандр нового времени? Разве не Энинген был их колыбелью — тот Энинген, где немецкий ученый д-р Иоаганн Якоб Шейхцер нашел величественный след саламандр еще в миоценовых отложениях? Нет ни малейшего сомнения в том, что первичный Andrias Scheuchzeri родился на германской территории за много геологических эр до нашего времени; и если он рассеялся впоследствии по другим морям и климатическим зонам, то заплыл за это вырождением и задержкой в своем развитии; но, как только он вернулся на свою прародину, он снова становится тем, чем был когда-то: благородной северной шейхцеровской саламандрой — светлой, прямоходящей и с продолговатым черепом. Следовательно, только на немецкой почве могут саламандры вернуться к своему чистому наивысшему типу <...>. Германии необходимы поэтому новые обширные берега, необходимы открытые моря, чтобы повсюду в немецких водах могли размножаться новые поколения расово-чистых, первичных, немецких саламандр. «Нам нужны новые жизненные пространства для наших саламандр», — писали германские газеты» (V, 221—222). С тупой, упрямой методичностью повторяется в сочинении немецкого публициста навязчивая идея о «светлой, прямоходящей» саламандре «с продолговатым черепом».

Перед нами германская версия уже знакомого чита-

телю сюжета, версия, подчиненная расистской интерпретации и предстающая в сатирическом свете не только потому, что за высший расовый тип выдается животное, но и благодаря соотнесению читателем «подлинных фактов», несмысла прозаических, смешных, гротескно уродливых, с их пафосным националистическим истолкованием.

Памфлет «Der Nordmolch» имеет «цепное» построение и состоит из нескольких «блоков», объединенных общей ведущей мыслью, но обладающих и известной тематической самостоятельностью. После описанного Чапек вводит эпизод открытия памятника Шейхцеру в Берлине, которое сопровождалось бурной шовинистической шумихой. Сцена открытия памятника завершается сатирическим «скульптурным» символом: «Великий ученый был изображен с толстым фолиантом в руке; у ног его сидела, выпрямившись, благородная северная саламандра и устремляла взоры вдаль, к необъятному побережью мирового океана» (V, 222).

Опять-таки эпизод с открытием памятника и шовинистическим ажиотажем вокруг этого события — не просто плод фантазии автора. Писатель и тут отталкивается от подлинной действительности Германии. В 30-е годы в качестве одной из форм разжигания расистских страстей в Германии широко практиковались всевозможные торжества по увековечению побед германского оружия и героев германской славы. Превозносились, в частности, подвиги германского племенного вождя Арминия, разбившего когда-то римлян, и т. д.

К описанию открытия памятника подключаются в свою очередь английские и французские отклики на германские военные угрозы, звучавшие во время торжественного митинга в Берлине. Военные прогнозы французских журналистов стилизуются таким образом, что читатель узнает в них описание современной германской военной машины: «в лице своих балтийских саламандр Германия имеет постоянную, грозно вооруженную армию, насчитывающую сейчас пять миллионов профессиональных боевых саламандр, которую она может немедленно ввести в бой в воде или на суше <...>. Прибавьте к этому еще каких-нибудь семнадцать миллионов саламандр, предназначенных для технической и тыловой службы и готовых в любой момент выступить в роли резервной или оккупационной армии. Сейчас балтийская саламандра — луч-

ший солдат на свете; психологически она обработана в совершенстве и видит в войне свое подлинное и высшее призвание; она двинется в бой с воодушевлением фанатика, холодной сообразительностью техника и убийственной дисциплиной истинно прусской саламандры» (V, 223—224).

В этом отрывке обращает на себя внимание малочисленность непосредственных образных характеристик. Во всяком случае их не больше, чем в обычной, живо написанной газетной статье. Каждая фраза несет в себе, так сказать, реальную информацию. Было бы нетрудно расчленить все сообщение на пункты, каждый из которых содержит обобщение действительных специфических особенностей германской военной системы, гитлеровской концепции солдата и вооруженных сил. Описание настолько точно, что стоит заменить слово «саламандры» на «солдаты», и текст будет мало отличаться от подлинных сообщений военно-политических обозревателей времени подготовки гитлеровской Германии к войне.

Самое главное, однако, состоит не в том, что достигается иллюзия аутентичности жанра, жанра газетного военно-политического обозрения. Малочисленность частных образных определений служит средством достижения документального сходства с конкретной политической действительностью. Взятый же в целом этот отрывок — единый развернутый памфлетный образ, ибо представление о саламандрах, живущее в сознании читателя и перенесенное на германскую военщину с помощью синонимической пары «саламандры — германские солдаты», сообщает всей картине остросатирическое звучание. Каждый «пункт» и смысловой кусочек текста насыщается двойным содержанием. Сведения о «фанатизме» солдат-животных, об их «холодной сообразительности техника», «убийственной дисциплине», «психологической обработке» саламандр, в результате которой они «видят в войне свое подлинное и высшее призвание», удовлетворяют одновременно представлению о германском идеале солдата и о саламандрах.

Наступательная сила сатиры Чапека коренится в том, что он максимально близок в своих обобщениях к конкретной действительности Германии. И дальше писатель продолжает фиксировать типичные черты общественной жизни и политики. Речь идет, например, о лихорадочном

строительстве германского подводного флота, о тайной проверке немецкой технической разведкой на английской территории эффективности пневматических сверл, которые могли бы быть использованы саламандрами в военных целях. Воспроизводятся такие черты германской тактики в международных отношениях, как отрицание всяких военных замыслов на словах при одновременной демонстрации военной силы: «Конечно, немецкие официальные круги резко и категорически отрицали угрозы, содержащиеся в процитированной нами статье, объявляя ее от начала и до конца злонамеренным вымыслом и враждебной пропагандой; одновременно в Балтийском море происходили, однако, большие комбинированные маневры германского флота, сухопутных вооруженных сил и военных саламандр. Во время этих маневров минные роты саламандр на глазах у иностранных военных атташе взорвали участок просверленных снизу песчаных дюн в районе Рюгенвальде площадью в шесть квадратных километров» (V, 225—226).

Наконец, в завершение главы высмеивается такая характерная черта германской жизни, как воспитание детей в духе нацистской военной пропаганды: «Море, залившее взорванный участок побережья, получило потом название «Шейхцерова моря» и сделалось местом бесчисленных школьных экскурсий и походов немецких детей, распевających популярный саламандровый гимн:

«Solche Erfolge erreichen
nur deutsche Molche»⁶ (V, 226).

Забегая несколько вперед, укажем, что блестящим образцом памфлетного искусства Чапека и свидетельством его ненависти к бесчеловечной общественной практике является также гротескно-символический образ Верховного Саламандра, возглавляющего агрессию саламандр и предъявляющего ультиматум человечеству (глава «Верховный Саламандр предъявляет требования»). Верховным Саламандром оказался человек, не побрезго-

⁶ «Таких успехов достигают только немецкие саламандры». (Ср. высказывание Чапека в одной из его газетных статей: «За границей мы видим странную армию: дети, одетые в военную форму и обучаемые метать гранат, дети, с малых лет воспитываемые так, чтобы они стали орудием насилия и войны». — К. С а р е к. Jako každého roku. — «Lidové noviny», 23. dubna 1933, str. 1.)

вавший предать человеческую природу. Образ шефа саламандр — персонафикация бесчеловечности и претензий на мировое владычество. Этот образ — олицетворение смертоносных разрушительных сил, подобное образу Кащея Бессмертного из народных сказок. Появлению Верховного Саламандра не случайно сопутствуют в романе символы враждебной человеку стихии, тупой механической силы, ночи — символы, обрамляющие ультимативные выступления шефа саламандр по радио: «был слышен какой-то гул, похожий на шум машин или морских волн; в этот протяжный, бесконечный рокот внезапно ворвался страшный, скрипучий голос; все описывали его одинаково: глухой, квакающий, как бы искусственный голос, к тому же невероятно усиленный мегафоном; этот лягушачий голос возбужденно кричал <...>» (V, 247). Пока что это еще не голос Верховного Саламандра, а голос саламандры-диктора, но он также — и, конечно, не случайно — сближен с голосом Верховного Саламандра: «И тогда среди ночной тишины раздался хриплый утомленный, но все же повелительный голос» (там же). И после текста радиопередачи: «Утомленный хриплый голос умолк, и снова стал слышен только монотонный гул не то машин, не то моря» (V, 247). В описании второго выступления Верховного Саламандра снова повторяется упоминание о его «усталом, хриплом, сердитом голосе» (V, 249) и шуме «темного, холодного моря» (V, 250).

Разумеется, дело не только в ассоциациях, связанных непосредственно с образным решением эпизода выступления Верховного Саламандра по радио. Этот образ-символ вступает в связь со всем содержанием романа, со всем собирательным и многозначным «образом» саламандр. Ассоциации как бы стягиваются здесь в один тугий узел. И само упоминание о шуме моря и машин стимулирует оживление читательских ассоциаций с нечеловеческой саламандровой стихией, рожденной морской пучиной и с бездушным машинным автоматизмом. Титул Верховного Саламандра представляет собой своего рода *pointe* и завершенное метафоры «люди — саламандры»: Верховный Саламандр — это человек-саламандра.

Вместе с тем при всей многозначности и обобщенности образа Верховного Саламандра как символа зла, жестокости, бесчеловечности, символа преступного использования скопившихся в обществе стихийных сил, Чапек свя-

ывает этот образ и с совершенно конкретным объектом сатиры. Принцип многозначного символа совмещается здесь со знакомым нам уже приемом, смысл которого состоит в том, чтобы вызвать представление о действительно существующих лицах. Образ Верховного Саламандра не только обобщенный символ, но и одновременно памфлетная сатира на Гитлера.

В главе «Автор беседует сам с собой» происходит такой диалог о властелине «Новой Атлантиды»: «Там теперь диктаторствует Верховный Саламандр — великий заносватель, техник и солдат, Чингис-хан саламандр и разрушитель континентов. Любопытнейшая личность.

(— Слушай, а он в самом деле саламандра?)

(— Нет. Верховный Саламандр — человек. Его настоящее имя Андреас Шульце, во время мировой войны он был где-то фельдфебелем.)» (V, 274).

Если упоминание о Чингис-хане придает этому образу обобщенность, раздвигает границы символа, то фраза «во время мировой войны он был где-то фельдфебелем» и имя Верховного Саламандра явно призваны породить конкретные ассоциации с Гитлером. Мы уже подробно говорили о тех приемах, которые применяет Чапек, обыгрывая в романе имена подлинных лиц. В одних случаях он использует такие имена без изменений, в других — сохраняет определенные их элементы и поддерживает ассоциации косвенным путем. В приведенном диалоге именно второй случай. Конструируя имя Андреаса Шульце, Чапек: 1) использует символику распространенной немецкой фамилии, 2) сохраняет ассоциативную связь с «первооткрывателем» саламандр Иоганном Якобом Шейхцером (и соответственно опять-таки с Германией, равно как и с расистским ажиотажем вокруг открытия памятника Шейхцеру в Берлине и т. д.), 3) сохраняет связь с «научным наименованием» зоологического вида исполненных саламандр *Andrias Scheuchzeri* (стимулируются ассоциации читателя с представлением о саламандрах как о животных), и, наконец, 4) вызывает непосредственные аналогии и ассоциации с Гитлером: инициалы Андреаса Шульце совпадают с инициалами Гитлера (Адольф Шикльгрубер). Затем эти ассоциации дополнительно усиливаются и «проявляются» упоминанием о фельдфебельской службе Андреаса Шульце во время мировой войны (Гитлер в первую мировую войну был ефрейтером).

Конечно, и эта деталь имеет не только конкретный смысл. В ней также содержится обобщенная мысль о случайных авантюристах и бесчеловечных проходимцах с фельдфебельским кругозором, которые оказываются иногда в пору скопления огромных стихийных сил на положении распорядителей этих сил. Но остается фактом и конкретный сатирический адрес.

Недвусмысленный намек на Гитлера появляется, впрочем, не только в главе «Автор беседует сам с собой». Ультимативное выступление Верховного Саламандра порождает такие же ассоциации благодаря уже одному требованию жизненного пространства, которое он предъявляет человечеству.

Для истории возникновения образа Верховного Саламандра существенно, что как раз в 1932—1934 гг., т. е. в канун создания «Войны с саламандрами» и непосредственно во время работы над романом, Чапек написал ряд газетных заметок о германских и итальянских милитаристских радиопередачах и, в частности, о выступлениях по радио Гитлера и Муссолини ⁷.

В свете этих фактов едва ли покажется случайным появление в романе сцен ультимативных выступлений Верховного Саламандра по радио. Заслуживает внимания, что в упомянутых заметках можно обнаружить и отдельные непосредственные лексические совпадения с текстом соответствующих страниц романа ⁸. Но если даже

⁷ G. Hlasy z Německa.— «Lidové noviny», 30. června 1932; G. Hlas z amplionu.— «Lidové noviny», 14. února 1933; G. Mussolini v rozhlase.— «Lidové noviny», 7. října 1934.

⁸ И в заметках и в романе все время фигурирует, например, «рипль», «рычащий» голос: «drsný a veliký hlas chvílemi se třepící v chrapot» («Mussolini v rozhlase»), «unavený hlas klesal až v chrčivý, síleži srozumitelný chrapot» (К. Чапек. *Válka s Mloky*. Praha, 1958, str. 228). «chraptivý <...> velitelský hlas» (там же, 225), «chraptivý rozhněvaný hlas» (там же, 227), «chrapot» (там же, ср. также 233). В заметке «Голос из репродуктора» впечатление от голоса Гитлера и его манеры выступить передается словами «skřeky», «seskrčené chraptění», «tygří zařvání», в заметке «Муссолини по радио» фигурирует определение «zvířecí skřehot». В романе те же характеристики используются для описания голоса диктора-саламандры: «skřehotavý hlas» (str. 226), «skřehotal rozčilený hlas» (str. 227), «šišerný a jaksí radostný skřehot» (str. 228). По-видимому, сама такая характерная деталь как нечеловеческий хриплый голос саламандры-диктора и Верховного Саламандра была подсказана впечатлением от искаженной передачи голоса в несовершенных радиоприемниках того времени.

не принимать во внимание буквальных лексических совпадений, любопытно само направление образных обозначений и тропов, в обоих случаях связанных с зоологическими уподоблениями и с военным бытом. Говоря о манере выступлений «Гитлера и других деятелей современной Германии», Чапек прибегает к сравнениям ее с «фельдфебельским криком» и голосами животных: «это нечто среднее между фельдфебельскими криками на казарменном дворе и звериным рычанием» («Муссолини по радио»). В заметке «Голос из репродуктора» этот образ развернут и разветвлен: «Тот, кто в прошлую пятницу поймал на своем приемнике Германию, тот услышал *голос, мало похожий на звуки, обычно доносящиеся из репродуктора, вопли, с какими третьесортный актер играл бы, скажем, Гетца фон Берлихинген, рычащие хрипы «Verrat» патетические восклицания «Recht», «Aufsteig» или «Volk» и вновь какой-то тигринный рев* — вот так и создается эта продукция. Одна добродушная женщина, мало посвященная в мировые проблемы, остановилась испуганная у репродуктора: «Ой-ой-ой, что же это играют? Это, знать, какой-нибудь насильник». Выступал канцлер Германской империи, фюрер Адольф Гитлер».

Все это помогает понять генезис многих элементов памфлета Чапека и непосредственно образа Верховного Саламандра.

НАЗИДАТЕЛЬНАЯ АЛЬТЕРНАТИВА

Выступая на международном симпозиуме в Марианских Лазнях, посвященном 75-летию со дня рождения К. Чапека, финский писатель Кай Лайтинен обратил внимание на то, что в романах и драмах Чапека изображается не свершившаяся уже гибель человечества, а самый процесс, ведущий к ней. В утопиях-предостережениях Чапека всегда присутствует «поворотный момент, когда человечество еще имеет возможность выбрать. В «R. U. R.» люди могли бы остановить производство роботов, в «Войне с саламандрами» могли прекратить поставку оружия и взрывчатых веществ саламандрам. В романе «Кракатит» инженер Прокоп принимает решение, отказываясь предоставить кракатит для военных целей».

В повторении этой ситуации, в подчеркивании ее Чапеком, по мысли Лайтинена, заключен особый актуальный смысл и для наших дней. «Чапек как бы говорит нам, что человечество имеет возможность и в принципе способно понять ситуацию и сделать выбор пути»⁹.

Такой «поворотный момент» в «Воине с саламандрами» специально выделен и акцентирован Чапеком, в частности, композиционными средствами. После того, как была показана неотвратимость агрессии саламандр (и — симптоматично — сразу после главы «Der Nordmolch», в которой эта агрессия выступает в качестве образа фашистской подготовки к завоевательным походам), Чапек констатирует альтернативу, вставшую перед человечеством. Она воплощена в двух смежных главах: «Вольф Мейнерт пишет свой труд» (прогноз гибели человечества и торжества «саламандризма», призыв приспособиться к нему) и «Икс предостерегает» (призыв к объединению и отпору саламандрам).

Глава «Вольф Мейнерт пишет свой труд» вновь носит памфлетно-пародийный характер. Идеино-концепционный прообразом Чапеку послужили прежде всего сочинения известного немецкого философа, одного из предшественников нацизма Освальда Шпенглера (1880—1936) — факт этот отмечался в литературе о Чапеке, однако никем не анализировался. Автор нашумевшей в свое время двухтомной книги «Закат Европы» (1918—1922), Шпенглер обратился в ней как раз к проблемам судеб культур и цивилизации (к тем проблемам, что волновали и авторов глобальных утопий, романов о будущем человечества). Полностью отрицая прогресс и всякую духовную преемственность в жизни человечества, Шпенглер рассматривал историю каждой культуры (египетской, индийской, греко-римской, современной европейской и т. д.) как самостоятельный феномен. Немецкий философ развязал историю человечества на разрозненные судьбы отдельных культур, ничем якобы не связанных между собой и чуждых друг другу. Для Шпенглера каждая культура или раса — носительница субъективного мироощущения или даже мифотворчества, совершенно недоступного и непроницаемого для сознания, принадлежащего

⁹ Цит. по чешскому тексту стенограммы симпозиума (Жай Лайтинен выступал на английском языке).

к иным культурно-историческим мирам. По убеждению Шпенглера, в истории человечества нет ни общечеловеческих истин и ценностей, ни причинно-следственных связей, ни собственно самой истории — нет ничего, кроме периодического возникновения из хаоса, а затем расцвета и гибели изолированных, локальных культур. Все они повторяют извечный роковой путь: от самоутверждения и расцвета духа (в религии, искусстве, общественной практике) — к истощению духовной энергии и умиранию. Все они переживают свою юность, зрелость и старость. Последнюю, закатную или «зимнюю» стадию такого цикла Шпенглер называет цивилизацией. Цивилизация — этап окостенения и омертвления культуры. В это время религиозные и метафизические искания уступают место эмпирическому практицизму, полет духа — утилитарным стремлениям, творчество — механическому мышлению, интенсивная внутренняя жизнь — внешним притязаниям, внешнеполитической активности и агрессивной завоевательской деятельности.

Сенсационную славу книге Шпенглера принесло прежде всего уверенное предсказание им близкой гибели европейской культуры, которая якобы уже тоже вступила в свою последнюю стадию, чтобы затем бесследно сойти со сцены. Позади остался расцвет европейского духа, блестящий взлет мысли и искусства. Впереди — гибель. Лишь предсмертная фаза еще продлится в течение некоторого времени, продлятся будни утилитарно-практического техницизма, эпоха цезаристской, империалистической политики.

Самое, может быть, поразительное состоит в том, что предсказав смерть Европы, Шпенглер отнюдь не был озабочен и опечален этой перспективой, а принял ее как должное, уверяя, что перед лицом неумолимого закона разумнее посвятить себя той прозаической и суровой деятельности, которая отвечает новой фазе развития, чем жить гуманитарными миражами минувших эпох.

Более того, рассуждения Шпенглера перерастают в апофеоз заката Европы: «Не отчаиваться в жизни должны мы, а полюбить эту судьбу»¹⁰. Его книга — апофеоз бессердечного утилитаризма и агрессивной политики.

¹⁰ Цит. по сб.: «Освальд Шпенглер и Закат Европы» (Сб. статей Н. А. Бердяева, Я. М. Букипана и др.). М., 1922, стр. 87.

Оказывается, что именно на стадии «цивилизации», которую якобы переживает современная Европа, суждено в полную меру проявиться прусскому духу или, по терминологии Шпенглера, духу «прусского социализма». Так он называет повиннистические и захватнические вожделения «прусского коллектива», противопоставляя этот истинный, по его словам, социализм учению Маркса, который якобы «перетолковал противоположность рас в противоположность классов»¹¹.

Сущность рассуждений Шпенглера об «инстинкте» прусского социализма, которые он называет «зерном» всей своей философии¹², достаточно емко и точно выражена в его заявлении о том, что в этом инстинкте, «всцело направленном вовне, живет старая фаустовская воля к власти, к бесконечному, страшная воля к неограниченному мировому господству в военном, хозяйственном и интеллектуальном смысле»¹³.

Концепция Шпенглера олицетворяла для Чапека теоретическое обоснование бесчеловечной практики и была удобной отправной моделью для сатирической демонстрации антигуманистических расовых теорий.

Меньше всего памфлет чешского писателя можно назвать *литературной* пародией. Он не стремится пародировать стилистический почерк Шпенглера, хотя сохраняет жанр и некоторые стилевые черты философского эссе, искусство которого нельзя отнять у немецкого философа. Главный смысл сатиры — в подчеркнутой передаче общего духа системы «кенигсбергского философа-отшельника», как его называет Чапек (символ пруссачества), в раскрытии антигуманистической сущности его философии. Пародийно-памфлетный эффект достигается одновременно несколькими средствами.

Во-первых, Чапек до предела сжимает философское построение Шпенглера, как бы снимая с него схему и воспроизводя лишь основные ее моменты. Благодаря этому оголяется каркас его рассуждений, и с особой рез-

костью проступает связь пророчества о гибели культуры и восторгов автора. Они уже в меньшей степени разделены теперь посредующими звеньями (о которых, впрочем, не всегда заботится и сам Шпенглер). Памфлет Чапека акцентирует увлеченность ученого философа идеей заката человеческого духа, готовность и легкость, с которой он отрывается от человеческой духовной природы и предает ее. Тон задает уже сатирический «портрет» Мейнерта, открывающий главу и сопровождаемый сатирическими символами «закатов», «крови». (При этом кровавоогненные краски закатов, вдохновивших Мейнерта, оказываются следствием взрывов, которые производили германские военные саламандры, поднявшие в небо тучи песка, — заключительный эпизод предыдущей главы — «Der Nordmolch»). «Мы можем живо представить себе, как он бродит по берегу моря с непокрытой головой, в развевающемся плаще, и смотрит восторженными глазами на потоки огня и крови, заливающие больше половины небосвода. «Да, — шепчет он в экстазе, — да, пришла пора писать послесловие к истории человека!» (V, 226—227).

Во-вторых, Чапек усиливает впечатление от прогноза гибели европейской культуры, распространяя его на все человечество. Собственно говоря, сатирик тем самым лишь выявлял тот факт, что, без сожаления перечеркивая европейскую культуру, немецкий философ замахивался на общечеловеческие ценности. (Чапек называл Европу «миром тысячелетнего образования, очагом разума, лабораторией человеческого прогресса»¹⁴.) Пренебрежительное отношение к европейской культуре было формой явной пропаганды обезчеловечивания жизни вообще.

При этом, распространив предсказание Шпенглера на все человечество (книга Шпенглера называлась «Закат Европы» — «Untergang des Abendlandes», труд Мейнерта Чапек озаглавил «Закат человечества» — «Untergang des Menschheit»), Чапек сохранил безжалостное отношение мыслителя к гнущимся ценностям (которые охватывают теперь уже полностью человеческий род и его духовную сущность)¹⁵.

¹¹ Освальд Шпенглер. Пруссачество и социализм. Пг., Academia, 1922, стр. 61. Шпенглер буквально заявляет, что социальности — это вообще только немцы, «другие же народы не могут быть социальными», что «перед нами стоит задача освободить от Маркса прусский социализм» (там же, стр. 6).

¹² Там же, стр. 5.

¹³ Там же, стр. 22.

¹⁴ G. Vystřely v Marseille. — «Lidové noviny», 10. října 1934, str. 1.

¹⁵ Стилистическим выражением этого служит резкость бескомпромиссных отрицательных определений по отношению к гуманистическим традициям, человеческим идеалам, по отношению к фи-

В-третьих,— и это самое главное,— пафос обеспечения человеческой деятельности, свойственный Шпенглеру, предстает в памфлете Чапека как самозабвенное обоснование гибели человечества в пользу торжества животного начала, торжества саламандр. Опять-таки можно сказать, что писатель собственно лишь называет настоящим именем моральное оправдание бесчеловечной жестокости. Образ здесь — гиперболическое заострение существа философии Шпенглера.

Из противоречивости и разнородности современного человеческого общества, из наличия противоборствующих сил в нем Мейнерт делает вывод о том, что на смену человечеству должно прийти однородное целое, каким и являются саламандры. «Для биологических человеческих групп, таких, как раса, нация, или класс, существует единственный естественный путь к блаженному состоянию ничем не нарушаемой однородности: надо расчистить место для себя, истребив всех других» (V, 228). Но это невозможно сделать, сохраняя верность гуманистическим традициям (мнимым и ложным для Мейнерта — Шпенглера): «Мы обзавелись слишком многими доктринами и обязательствами, которыми оберегаем «других», вместо того, чтобы от них избавиться; мы выдумали кодекс нравственности, права человека, договоры, законы, равенство, гуманность и прочее; мы создали некую фикцию человечества, понятие, объединяющее и нас и «других» в воображаемом «высшем единстве» (термин Шпенглера.— С. Н.). Какая роковая ошибка! Нравственный закон мы поставили выше биологического» (V, 228).

Стремление объединить человечество на почве гуманистических идеалов Мейнерт называет «великодушной глупостью», «предельным идеализмом» (V, 228). Крушением таких надежд и попыток он объясняет и «замыслы организовать человеческое общество иначе, с помощью радикального освобождения места для одной нации, одного класса, одной религии» (V, 229). Радикальный выход из этого «заколдованного круга» — уступить место саламандрам: они гомогенны и однородны, «они совершенно не нуждаются ни в одной из тех вещей, в которых человек ищет успокоения и облегчения от ме-

гафизического ужаса и страха перед жизнью; они обходятся без философии, без веры в загробную жизнь и без искусства; они не знают, что такое фантазия, юмор, мистическое чувство, мечта, игра; они насквозь проникнуты реализмом. Нам, людям, они столь же чужды, как муравьи или сельди; они отличаются от этих существ только тем, что приспособились к другой жизненной среде, а именно — к человеческой цивилизации. Они устроились в этой среде так, как устраиваются собаки в человеческих жилищах, они не могут прожить без нее, но от этого они не перестают быть тем, чем они являются: весьма примитивным и мало дифференцированным семейством животных» (V, 230).

После такой характеристики (Мейнерт отнюдь не идеализирует саламандр — так же, как Шпенглер не идеализирует стадию цивилизации) особенно зло выглядит вывод о необходимости пойти навстречу устремлениям саламандр, т. е. животных.

«Они неминуемо должны будут захватить мировое господство. Думаете, они настолько безумны, чтобы пощадить человека? <...>. Нет, восклицал Вольф Мейнерт, подобной исторической бессмыслицы саламандры не допустят — хотя бы уже потому, что они извлекают предостережение из моей книги!» (V, 231). «Будет лишь одна нация с единым уровнем. И мир этот будет лучше и совершеннее, чем был наш. Это — единственно возможный Счастливый Новый Мир. Что ж уступим ему место; угадывающее человечество уже не сможет совершить ничего иного — только ускорить свой конец, озарив его трагической красотой, пока и это еще не поздно» (V, 231—232).

Мы намеренно привели подробные выдержки, чтобы воспроизвести каркас рассуждений Вольфа Мейнерта, повторяющий в общих чертах изложенную выше схему рассуждений Шпенглера и логику неожиданных поворотов его мысли.

В главе «Вольф Мейнерт пишет свой труд» есть две плоскости авторской критики — общефилософская и более конкретная, политически злободневная. В общефилософской плоскости Чапек критикует всякое противопоставление общечеловеческим ценностям центробежных тенденций. К числу последних он, по-видимому, относит и вульгарно понятый им принцип классовой борьбы. Об этом можно судить по приводившейся уже фразе,

лософии, нравственности, искусству и т. д. В данном случае Чапек передает и типологические особенности стилистики Шпенглера.

в которой общегуманистические цели противопоставляются идее «освобождения места для одной нации, одного класса, одной религии». Чапек в данном случае не выражает отношения к высказыванию Мейнерта, «приведенному» просто как констатация и искажающему самую цель классовый борьбы. Диалектика классового и общечеловеческого, классового и общенародного была недоступна Чапеку. В некоторых формулировках писателя слышатся также отголоски эволюционистских иллюзий, направленных против всяких решительных вмешательств в историю. Это вступает в явное противоречие со всем обличительным духом романа, с резким протестом автора против определенных тенденций современной общественной и международной жизни. Они, наконец, противоречат в какой-то мере и призывам Чапека к борьбе, вложенным в прокламации Икса, о которых будет сказано позже. Однако весь огонь конкретного обличения писатель направляет против «идиотского предрасудка физиологической расы»¹⁶, который нацисты противопоставляли «нравственному закону» и который был для Чапека крайним проявлением «эгоистической политики». Сатирик высмеял в своем памфлете то «предательство интеллектуалов», о котором он писал в публицистических статьях, видя в «измене» интеллигенции одну из причин прихода гитлеровцев к власти в Германии. В 1934 г. он заявлял:

«Мы присутствуем при одном из величайших скандалов в мировой истории: целая нация, целая держава опустилась до веры в животное начало, в расу и подобные бессмыслицы. Посмотрите, целая нация, включая университеты, профессоров, пасторов, литераторов, врачей и юристов! Как вы думаете, могла бы быть провозглашена эта животная доктрина, если бы каждый образованный человек в этой высокообразованной стране пожал плечами и сухо заявил, что он не позволит делать с собой эти идиотские штуки? Произошло не что иное, как огромное предательство образованных людей, и это наводит на страшные размышления о том, на что способна интеллигенция»¹⁷.

¹⁶ К. Чапек. *Odkud váne vítr.* — «Přítomnost», 7. června 1933, č. 23, str. 362.

¹⁷ К. Чапек. *Zima 34.* — «Přítomnost», 3. ledna 1934, str. 13.

Антитеза «нравственного закона» и «закона зоологического», мысль о предательстве интеллектуалов и лежит в основе главы «Вольф Мейнерт пишет свой труд», в которой эта мысль выражена через гиперболический памфлетно-пародийный образ восторженного теоретического обоснования идеи гибели человечества в пользу мирового господства животных.

Для полноты соотнесения памфлета чешского писателя с книгой Шпенглера необходимо сказать, что Чапек передает и такую особенность его философской системы, как повышенное внимание к вопросам искусства. Искусство занимает очень большое место в рассуждениях Шпенглера, ибо, в соответствии с его взглядами, искусство и есть символическое выражение «души» культуры, одна из главных сфер проявления мифотворящего духа в период его максимальной активности. Вместе с тем на стадии «цивилизации» искусство тоже умирает. Немецкий философ опять-таки отнюдь не сожалеет об этом, а вдохновенно призывает повернуться спиной к искусству, так же как и к философии, и к нравственности. В памфлете Чапека этот призыв Шпенглера превращается в пропаганду Мейнертом «саламандризма» (одновременно в тексте содержатся намеки на современные течения в искусстве, категорически отвергающие традиции): «Очевидно, под влиянием пророческой книги Мейнерта литературный и художественный авангард в культурных центрах провозгласил лозунг: «После нас хоть саламандры!» Будущее принадлежит саламандрам. Саламандры — это культурный переворот. Пусть у них нет своего искусства — зато они не обременены грузом идиотских идеалов, иссохших традиций и того обветшалого, нудного школярского хлама, который назывался поэзией, музыкой, архитектурой, философией или культурой вообще; все это дряхлые слова, от которых нас тошнит <...> Мы, молодые, расчищаем путь для будущего всемирного саламандризма, мы саламандры завтрашнего дня. Так родилось в поэзии молодое направление «саламандрианцев», возникла тритоническая (трехтональная) музыка и пелагическая живопись, которая вдохновлялась образами медуз, морских звезд и кораллов» (V, 232—233). Уже говорилось о воссоздании Чапеком характерной для стиля Шпенглера решительности отрицательных определений по отношению к традициям, идеалам, философии,

искусству, нравственности, общечеловеческим ценностям¹⁸.

И тем не менее, как бы ни была очевидна связь, которая существует между сатирой Чапека и книгой Шпенглера, смысл главы нельзя ограничить рамками памфлета на один конкретный факт из истории немецкой философской мысли и предьстории нацизма. Как и в других случаях, в этой главе проявляется характерная черта чапековских образных построений, в которых не только содержится обобщение, но и фокусируется не одно, а одновременно несколько конкретных явлений. Есть, например, серьезные основания предполагать, что уже в самом имени Вольфа Мейнерта Чапеком вновь заложены ассоциации с Гитлером. Точнее, имя Вольфа Мейнерта заключает в себе как бы два слоя иносказаний. С одной стороны, в этом имени подчеркнуто зоологическое и своекорыстное начало (Wolf — «волк», и mein, meiner — от «мое», «свое»), с другой стороны, не исключено, что в нем вновь «запрограммированы» и более конкретные ассоциации. Вольф легко соотносится с созвучным «Адольф», а mein meiner — может ассоциироваться не только с эгонистической (вследствие немецкого звучания слова — прежде

¹⁸ Ср. у Шпенглера: «Если под влиянием этой книги люди нового времени, нового поколения возьмутся за технику вместо лирики, за мореплавание вместо живописи, за политику вместо теории познания, они сделают то, что соответствует моим желаниям и ничего лучшего им пожелать нельзя» (Oswald Spengler. *Der Untergang des Abendlandes*. В. I. München, 1923, S. 54, или: «За поразительно ясные, высоко интеллектуальные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, прецизионной машины, за тонкость и изящество некоторых химических и оптических методов я готов отдать все уворованные стили современной художественной промышленности вместе с живописью и архитектурой» (там же, стр. 61), или: «Нет бессмертных творений... Высочайшие достижения бетховенской мелодики и гармонии покажутся будущим культурам идиотическим карканьем странных инструментов. Скорее, чем успеют истлеть полотна Рембрандта и Тициана, переведутся те последние души, для которых эти полотна будут большим, чем цветные лоскуты» (ук. сб., стр. 13). Ср., с другой стороны, полярно противоположное мнение Чапека о традициях: «Образованность — это наследство, в которое мы уходим корнями, это опыт, накопленный человечеством в течение столетий. Откровенно говоря, это огромный подарок, который достается нам совершенно даром. Мы лишь тогда находимся на уровне эпохи, когда мы на высоте того, что создали и познали люди до нас; гора, на вершине которой мы стоим, насыпалась тысячелетиями» (K. Čapek. *Co je kultura?* — *Přítomnost*, 21. února 1934, str. 123).

всего германской) политикой, но и, скажем, с «Mein Kampf», — другим «трудом» германского деятеля, трудом, в котором расистская «животная доктрина» и поправка «нравственного закона», идея мирового господства получили свое законченное выражение, что и закрепило за этой книгой славу «библии людоедов». Сложность намека для читателя едва ли может служить достаточным основанием, чтобы усматривать в указанных созвучиях чистую случайность.

Выше уже было показано, что Чапек часто прибегает к довольно сложному сатирическому осмыслению собственных имен и использует целую систему разнообразных и порой даже более отдаленных косвенных намеков. Обобщенная символика собственных имен с использованием буквального, нарицательного значения слова — не новый для Чапека прием. Он встречается и в других произведениях, в том числе написанных задолго до «Войны с саламандрами». Достаточно напомнить об именах персонажей романа «Кракатит» (Дэмон — демон, Вилли — воля), олицетворяющих испытания и искушения, через которые предстояло пройти инженеру Прокопу, создателю страшного оружия, в борьбе за сохранение секрета своего изобретения. С другой стороны, можно назвать ряд случаев, когда собственное имя непосредственно конструируется таким образом, что содержит в себе одновременно и обобщенную символику и конкретные намеки.

Такой прием будет встречаться и в последующем творчестве Чапека. В пьесе «Белая болезнь» (1937), например, приближенный диктатора-милитариста, возглавляющий военную промышленность, носит имя Крюг, которое одновременно напоминает и немецкое «der Krieg» — «война» и фамилию Крупна¹⁹. Еще до премьеры пьесы посол фашистской Германии в Чехословакии потребовал замены имени Крюга, которое и было переделано в сценическом варианте на скандинавский лад и приобрело форму «Олаф Крюг». Кстати, замысел «Белой болезни» уже жил в сознании Чапека во время работы над романом «Война с саламандрами». На вопрос,

¹⁹ Ср.: А. Волков. Трагедия Карела Чапека «Белая болезнь». В сб.: «Критический реализм в литературах западных и южных славян», стр. 294.

как долго создавалась эта пьеса, Чапек отвечал: «Месяц. В голове вынашивал три года»²⁰⁻²¹.

К анализу памфлета Чапека на расистскую доктрину и на философию Шпенглера можно добавить, повторяя уже высказанную нами мысль, что определенные точки сатирического сближения с книгой Шпенглера есть, по видимому, и в конце второй книги, в дифирамбических оценках историком-повествователем «саламандризма», который он противопоставляет «обветшалому Человеческому Веку с его <...> культурой, искусством, чистой наукой», «размышлениями о Сути Вещей» и т. д. (V, 196—197).

Как говорилось, глава «Вольф Мейнерт пишет свой труд» приемом антитезы тесно связана с последующей главой «Икс предостерегает». Вместе взятые, эти главы представляют собой своеобразный диптих, в основе которого лежит принцип контрастного сближения. Этот принцип проводится на всех уровнях художественного построения, начиная уже с символики имен. Если в имени Вольфа Мейнерта подчеркнуто зоологическое, своекорыстное начало, то об авторе анонимной брошюры, содержание которой «передается» во второй главе, Чапек сообщает: «Многие считали, что ее написал кто-то из князей церкви, так как в английском языке буква «икс» (X) служит сокращенным обозначением Христа» (V, 233).

Разумеется, было бы наивным предполагать, что писатель видит противовес философии Мейнерта, противопоставляя к ней в христианстве. Религия не раз оказывалась объектом беспощадного сатирического осмеяния Чапека. Исключения он не делает и для христианства. И если писатель не был материалистом в философском смысле, то вместе с тем его невозможно заподозрить и в иллюзиях по отношению к общественной практике религиозных и церковных институтов, хотя в борьбе против сил войны он и придавал им известное значение. Христос в данном случае — литературный символ объединяющего, миролюбивого начала, связанный по контрасту с противоположным символом, заложенным в имени Вольфа Мей-

нерта. В этом смысле упоминание о Христе отнюдь не возникло в качестве случайной, попутной детали, что подтверждает и повторение этого символа в конце главы. Точно так же не случайно памфлет «Икс предостерегает» появился в Англии, в то время как труд Мейнерта «привязан» к Германии — антитеза демократии и фашизма. В более удобном контексте мы постараемся дальше показать, что Чапек возлагал некоторые иллюзорные надежды и на политику Англии по отношению к Германии.

Прием контрастной переключки можно проследить на все протяжении обеих глав, хотя есть в них и близкие или даже одинаковые утверждения, от которых авторы обоих трактатов как бы расходятся в противоположные стороны. Характеристики саламандр, например, по существу совпадают и в книге Мейнерта и в брошюре Икса, и совпадают даже настолько, что в работах о Чапеке авторское мнение о саламандрах нередко иллюстрируется как высказываниями Икса, так и определениями Мейнерта. Оба видят в саламандрах воплощение животного начала, чуждого человеку. Но Мейнерт, в согласии с духом философии Шпенглера и в соответствии с гитлеровской «животной доктриной», расценивает эти качества как достоинство; Икс, наоборот, гневно восстает против них. В рассуждениях Мейнерта постоянно нарастают сочувственные интонации, переходящие в дифирамбы «саламандризму». Характеристики же Икса пронизаны негодованием и протестом: «Если бы саламандры не были по крайней мере так чудовищно посредственны! — с тоской восклицал Икс. — Да, они более или менее образованы, но это делает их тем более ограниченными, ибо они взяли от человеческой цивилизации только то, что есть в ней авторитарного и утилитарного, механического и прикладного. Они стоят около человечества, как Вагнер около Фауста, но разница в том, что они удовлетворяются этим и их не гложут никакие сомнения <...>. Они выбросили из человеческой цивилизации все, что было лишено непосредственной полезности, всякую игру, фантазию, грации; тем самым они лишили ее всего, что было в ней человеческого, и усвоили только ее оголенно-практическую, утилитарную, техническую сторону. И эта жалкая карикатура на человеческую цивилизацию изумительно процветает <...>. Фауст будет учиться тайнам преуспе-

²⁰⁻²¹ Fr. Feigl. K. Čapek o úspěchu Bílé nemoci. (Interview). — «A-Zet ranní», 5. března 1937, č. 45, str. 3.

вающей посредственности у своего ученика и слуги! Одно из двух: или человечество столкнется с саламандрами в борьбе не на жизнь, а на смерть, или же оно бесповоротно осаламандрится. Что касается меня, меланхолически заканчивает Икс, то я предпочел бы первое» (V, 236—237).

Контрастно сближен жанр обоих сочинений: и труд Мейнерта, и воззвание Икса — памфлеты. Но первый направлен против человечества и человечности, второй — против саламандр, в защиту гуманистического принципа. Мейнерт любит гибелью человечества, с непоседливым авторским честолюбием увлекается пришедшей ему в голову идеей «заката человечества», выступает как апологет обесчеловечивания жизни, Икс призывает человечество к сплочению и к борьбе против саламандр во имя гуманизма. И Мейнерт и Икс констатируют кризисное состояние человечества, очутившегося перед угрозой поглощения саламандрами, но делают прямо противоположные выводы. Если Мейнерт находит, хотя и «трагическую», но «красоту» (V, 232) в «закате человечества» и принимает «саламандризм», даже восхищается им, то памфлет Икса перерастает в призывы, напоминающие антифашистские манифесты 30-х годов. К концу он превращается в прокламацию с четко сформулированными предложениями и призывами:

«Безумцы, перестаньте, наконец, кормить саламандр!

«...»Сама природа управится тогда с излишком саламандр! Только бы люди, человеческая цивилизация и человеческая история перестали работать на саламандр.

И перестаньте поставлять саламандрам оружие.

Запретите снабжать их металлами и взрывчатыми веществами, не посылайте им наших машин и изделий. Вы ведь не станете поставлять зубы тиграм и яд змеям; не станете подогревать огнедышащий вулкан или разрушать плотины, чтобы открыть путь наводнениям! «...».

Пусть будет создана Лига наций против саламандр!

Все человечество должно быть готово отстаивать свое существование с оружием в руках. Пусть по инициативе Лиги наций, короля шведского или папы римского будет созвана всемирная конференция всех цивилизованных государств, которая создаст Всемирный союз или по крайней мере Союз христианских (!) наций против саламандр!» (V, 237—238).

*My životovými spínateli a dny, jak vážným kladem rodu lidského se
jeví. Kladem stáje, jak daleko dovedem odložit, co má být, a co
nemá a neopložit, ať už v blízkosti nebo na vzdálené straně.*

*Požámem a sami sebe, požámem se a ostatní odt. svých státních židů,
ať už jakýmkoli způsobem, ať už jakýmkoli způsobem, ať už jakýmkoli způsobem,
ať už jakýmkoli způsobem, ať už jakýmkoli způsobem, ať už jakýmkoli způsobem,
ať už jakýmkoli způsobem, ať už jakýmkoli způsobem, ať už jakýmkoli způsobem.*

*Pro ježtož, že žijeme v době, kdy se vše děje tak rychle a tak
nebezpečně, že se nemáme ani čas na to, abychom si všimli, jak
se věci dějí, a jak se věci dějí, a jak se věci dějí.*

*Pro ježtož, že žijeme v době, kdy se vše děje tak rychle a tak
nebezpečně, že se nemáme ani čas na to, abychom si všimli, jak
se věci dějí, a jak se věci dějí, a jak se věci dějí.*

*Pro ježtož, že žijeme v době, kdy se vše děje tak rychle a tak
nebezpečně, že se nemáme ani čas na to, abychom si všimli, jak
se věci dějí, a jak se věci dějí, a jak se věci dějí.*

*Pro ježtož, že žijeme v době, kdy se vše děje tak rychle a tak
nebezpečně, že se nemáme ani čas na to, abychom si všimli, jak
se věci dějí, a jak se věci dějí, a jak se věci dějí.*

*Pro ježtož, že žijeme v době, kdy se vše děje tak rychle a tak
nebezpečně, že se nemáme ani čas na to, abychom si všimli, jak
se věci dějí, a jak se věci dějí, a jak se věci dějí.*

Черновик антифашистского воззвания чешских писателей, написанный рукой К. Чапека, 1934 г.

За этими призывами нетрудно разглядеть конкретные меры, которые писатель считал целесообразными в борьбе против агрессивной политики фашизма. Характерно, что бывший «непротивленец» Чапек выдвигает даже требование с оружием в руках защищать гуманистические принципы. Небезынтересно в этой связи, что в 1934 г. сам Чапек участвовал в составлении антифашистского манифеста чешских писателей²².

В конце романа, в своеобразном эпилоге «Автор беседует сам с собой» Чапек еще раз вернется к Мейнерту и Иксу. Он еще раз подчеркнет всю преступность предательства интеллигенции и легкомысленность стремлений к искусственной переделке мира. «Сказал тоже—Вольф Мейнерт. Вольф Мейнерт — интеллигент. Есть ли что-нибудь достаточно пагубное, страшное и бессмысленное, чтобы не нашлось интеллигента, который захотел бы с помощью такого средства возродить мир» (V, 271). Чапек в конце романа отождествит себя с Иксом: «Я делал, что мог: своевременно предупреждал людей; ведь Икс — это отчасти был я» (V, 270).

Главы «Вольф Мейнерт пишет свой труд» и «Икс предостерегает» символизируют тот «поворотный пункт» в истории человечества, ту альтернативу выбора пути на роковом историческом перекрестке, о которой Кай Лайтинен говорил, имея в виду утопии чешского писателя, а сам Чапек — действительность 30-х годов. «Европа или вступит в полосу войны и серии катастроф <...>. Или — эта возможность еще не исключена — изберет другой путь <...>. Мы не имеем права думать, что человечество и через тысячу, десятки тысяч лет будет таким же глупым и примитивным, чтобы в разрешении своих конфликтов уподобляться псам на улице. Однажды наступит очередь методов не столь животных. Почему бы не начать уже сейчас?»²³. Эта мысль повторяется у Чапека в 1934—1935 гг. из статьи в статью...

²² В недавно вышедшей книге газетных статей Чапека воспроизводится и фотокопия черновика антифашистского заявления чешских писателей, написанного рукой Чапека (К. С а р е к. *Na břehu dnů*. Praha, 1966, str. 290).

²³ К. С а р е к. *Europa*. — «Život», 1934. Цит. по кн.: Karel C а р е к. *Na břehu dnů*. Praha, 1966, str. 292.

Непосредственно после глав, символизирующих возможность выбора пути, т. е. после выступлений Мейнерта и Икса, в романе изображается начало войны саламандр против человечества — взрыв большого участка суши в Луизиане, а затем ультиматум Верховного Саламандра. События в Луизиане были приняты вначале за землетрясение. В телеграммах сообщали о катастрофе как о пробуждении тектонической активности земли в этом районе мира. Все это не только художественный ход автора научно-фантастического романа, но и материализация метафоры-символа, заключающей в себе представление об активности темных, «подземных», катастрофальных сил. Еще в романе «Кракатит» Чапек использовал родственный символ, назвав новое взрывчатое вещество, обладающее колоссальной силой и ставшее объектом борьбы милитаристских кругов разных держав, по имени вулкана Кракатау, об извержении которого много говорили в конце XIX и начале нашего века. Интересно, что аналогичные сравнения Чапек употреблял и в своей публицистике. Так, в связи с убийством в Марселе короля Югославии Александра и министра иностранных дел Франции Луи Барту Чапек писал, что «здесь опять словно в трещине обнажилось огненное, вулканическое чрево Европы»²⁴. Теперь та же самая по существу метафора материализована в «реальных» событиях научно-фантастического произведения.

События, изображенные в главах «Землетрясение в Луизиане» и «Верховный Саламандр предъявляет требования», служат как бы «сюжетным» подтверждением опасений Икса. За этими событиями последовала международная конференция — автор представляет людям еще одну возможность ономниться и принять меры в обстановке, когда агрессия стала уже фактом. Но изображение конференции в Вадузе вновь выливается в памфлет. Основная его тема — попустительство агрессору, форма — сатира на международные переговоры. Изложение ведется в стиле живого отчета о дипломатической конференции, местами переходящего как бы в протокольную запись.

²⁴ G. Vystřely v Marseille. — «Lidové noviny», 10. října 1934, str. 1.

Нет никаких сомнений в том, что картина конференции создана по образу и подобию многочисленных международных переговоров, проводившихся в конце 20 и начале 30-х годов, в частности в Лиге наций (действие главы, кстати, и происходит в Альпах, близ Швейцарии)²⁵. На международных форумах в те годы обсуждался вопрос об агрессии Японии против Китая, проблема разоружения и целый комплекс вопросов, связанных с милитаризацией Германии. Общей чертой дипломатической жизни тех лет была политика поблажек агрессивным силам со стороны ведущих западных государств. Международные конференции того времени выглядят как вехи и ступени на пути легализации агрессивного курса фашистских правительств.

В памфлете Чапека и типизируется наглое поведение агрессивной стороны и уступки великих держав (как и всюду в романе, это только буржуазные государства). В соответствии с этим автор разрабатывает частные сатирические решения и мотивы. Они, естественно, приурочены к фантастической действительности романа, но в то же время в них запечатлены типичные приемы современной дипломатической практики, как бы перенесенные и эту действительность.

Писатель вскрывает расхождение между показной направленностью дипломатических усилий и их фактической сущностью, состоящей в потворстве хищникам. Вполне благовидные исходные мотивы оборачиваются увертками и формулами, ставящими в трудное положение не агрессора, а жертву. Источник такой практики — та самая эгоистическая политика, принцип которой Чапек однажды сформулировал в сатирическом афоризме, выказанном как изречение дипломата: «Полезно государству? Это либо то, что полезно мне, либо то, что вредно остальным»²⁶ (I, 552).

²⁵ Иронический смысл приобретает мотивировка выбора места для проведения конференции: «Она состоялась в Вадузе, потому что Высоким Альпам не грозила опасность со стороны саламандр и потому что там укрывалось уже большинство состоятельных людей и видных деятелей из приморских стран» (V, 254).

²⁶ Памфлетные мотивы главы «Конференция в Вадузе» нередко имеют свои параллели в сатирических афоризмах «побасенкаж» Чапека, создававшихся одновременно с романом или вскоре после его завершения и воплощенных часто те же мысли и ту же образную модель в предельно сжатой форме. Некоторые из этих афоризмов для иллюстрации приводятся нами дальше.

Стилизуя рассказ о конференции в виде изложения ее решений (авторская речь вбирает в себя слог дипломатических заявлений, оценок, формул), повествователь сообщает: «Прежде всего все страны (кроме Швейцарии, Абиссинии, Афганистана, Боливии и других государств, не имеющих морских побережий) принципиально отказались признать саламандр самостоятельной воюющей стороной <...> не исключена ведь была возможность, что признанное саламандровое государство пожелает распространить свой государственный суверенитет на все воды и берега, где живут саламандры» (V, 254), — как будто резонное нежелание признать за животными-агрессорами равное право с людьми. Однако на поверку такая формула оказывается лишь поводом и предлогом для отказа от воздействия на агрессора: «Отсюда следовал вывод, что юридически и практически невозможно объяснить саламандрам войну или оказать на них международное давление какими-нибудь другими способами; каждое государство имеет право выступать только против с о б с т в е н н ы х саламандр; это чисто внутреннее дело. Не может поэтому быть и речи о коллективном дипломатическом или военном демарше против саламандр» (V, 254).

Решения конференции по сути дела не только не предусматривают, но и запрещают коллективные акции против нападающей стороны. Эффект усиливается другим пунктом договора, снимающим запрет на поставку оружия саламандрам. Чапек воспроизводит типичную для международной практики уловку в виде ссылки на ранее заключенную аналогичную конвенцию, хотя и не выполняемую. При этом новым разъяснением оправдывается нарушение и прежнего договора, ибо якобы «нельзя запретить какому бы то ни было государству снабжать своих саламандр <...> оружием «для обороны собственных берегов» (V, 255)²⁷. И, наконец, как сатирическая *pointe* звучит заключительный пункт декларации, призывающей не раздражать агрессора в целях «сохранения добрых отношений» и «временно воздержаться от всяких мероприятий, которые саламандры могли бы считать репрессивными»

²⁷ Ср. сатирический афоризм Чапека: «Д и п л о м а т и я. Мы, конечно, осуждаем насилие, но готовы поставлять оружие» (I, 554).

(там же). Такого рода формулы взаимодействовали в сознании читателя не только с казуистическими приемами, выработанными дипломатией на протяжении ее истории, но и со злободневной женеvской действительностью.

Постепенно саркастический накал памфлета нарастает. Следующий объект сатиры — непосредственные переговоры с агрессором, которого приглашают-таки за стол конференции, уравнивая в правах с пострадавшей стороной. Представители саламандр (наемные адвокаты из Гааги, Парижа и Лисабона) де-юре отрицают акты агрессии, ссылаясь на землетрясения, и обвиняют в агрессии государство, подвергнувшись нападению и выступившие против саламандр²⁸, и тут же предъявляют новые территориальные требования, угрожающе напоминая о возможности новых землетрясений. Торгуясь, они предлагают также купить человеческий мир²⁹.

В конце концов участники переговоров соглашаются на обсуждение вопроса о разрешении саламандрам затопить центральный Китай с условием, что будут на «вечные времена» оставлены в цокое метрополии и их колонии. Далее представители саламандр требуют уже включить в зону затопления и другие провинции Китая, отвергают формулу о «вечных временах», соглашаясь лишь на двенадцатилетнюю отсрочку. Наконец, они нагло требуют от «заинтересованных государств» еще и компенсации за ликвидацию Китая (вновь нетрудно подыскать параллели в дипломатической практике 30-х годов, когда агрессоры стремились «заинтересовать» западные державы устранением «нежелательных» государств и режимов). ..А цока шли переговоры, агрессор делал свое дело, взрывая и затопляя новые и новые участки суши. Сцена конференции обрывается автором, когда приходит сооб-

²⁸ Ср. афоризм: «Над павшим врагом. Это он начал. Не вздумай он защищаться, все было бы спокойно» (I, 550).

²⁹ Ассоциация читателя с современными событиями опять активизируется некоторыми более конкретными параллелями. Так, при обсуждении требования саламандр на согласие конференции затопить Китай, упоминаются, в частности, «провинции Аньхуэй, Хэнань, Цзянсу, Хэбэй и Фуцзянь» (V, 260). Как заметил О. М. Малевич, эта деталь находится в прямой связи с выдвинутым как раз во время работы Чапека над романом (в сентябре 1935 г.) японским проектом о предоставлении «автономии» пяти северным провинциям Китая, что должно было послужить прелюдией к их захвату Японией (См.: О. М а л е в и ч. Комментарии. В кн.: К. Ч а п е к. Сочинения в пяти томах, т. V, стр. 477).

щение о том, что участь погибших городов постигла Венецию.

Памфлет строится, таким образом, по принципу ступенчатого усиления сатирической картины. Отказ от санкций против агрессора, согласие на равноправные переговоры с ним, уступки, сначала частные, а затем все более крупные, — такова последовательность скольжения к пропасти, последовательность, которую воссоздает писатель, снимая «схему» с деятельности Лиги наций и международной дипломатической практики западных держав. По этой схеме и протекает эксперимент писателя на заключительном своем этапе.

Необходимо оговорить, что в главе «Конференция в Вадузе» Чапек несколько выделяет в положительном смысле позицию Англии. Это тем более заметно, что в других случаях писатель не делал исключения для Великобритании. Ее имперская политика не раз оказывалась объектом сатирического осмеяния в романе. И это относится не только к колониальной практике владычицы морей — тема, широко затронутая в первой и второй книгах сатирической утопии. Писатель вообще не выводит Англию за пределы противоречий и повадок империалистического мира. Одна из начальных глав третьей книги романа — «Инцидент в Ламанше». Английская сторона выглядит здесь ничуть не лучше французской, коварные приготовления Англии к военным схваткам с южным соседом, отделенным проливом от британских берегов, предстают в столь же неприглядном виде, что и политика романского визави Великобритании. Не только в «Воине с саламандрами», но и в некоторых публицистических статьях Чапека можно встретить язвительные выпады по поводу заграничной политики Англии. Чапек саркастически отзывался, например, о предложениях министра иностранных дел Англии Джона Симона по разоружению. По поводу этого «секретного» плана, который стал достоянием гласности, Чапек писал: «<...> Сбрасывание бомб с самолетов будет ограничено территориально, т. е. будет запрещено сбрасывать бомбы в ненаселенных местах и рядом с ними. Максимальный допустимый калибр орудий будет сто двадцать сантиметров, но это ограничение сохранит свою силу лишь до тех пор, пока какой-либо из военных держав не удастся сконструировать орудие такого же или еще большего калибра. Так же примерно будет обстоять

дело с весом самолетов и танков. Газовая война будет запрещена полностью, но только в мирное время, в военное же время она будет разрешена и ограничена лишь территорией нашей планеты. По секрету сообщаем, что такой проект разоружения вызывает восторженное одобрение всех цивилизованных государств»³⁰.

Тем не менее глава «Конференция в Вадузе» написана с явным предпочтением английской позиции и с выделением ее среди остальных. Англия первой оказывается в состоянии войны с саламандрами (V, 250) и гордо отвергает переговоры с агрессором («Британский джентльмен, — заявил английский премьер от имени всей нации, — покровительствует животным, но не вступает в соглашения с ними»—V, 251, см. также 253). Представитель Великобритании отказывается заседать за одним столом с саламандрами, когда об этом заходит речь на конференции, и уезжает под предлогом «поправки здоровья» (V, 255). Англия проявляет готовность «обсудить вопрос о международных гарантиях, которые поставили бы известные границы <...> ужасным варварским нападениям, угрожающим всему человечеству» (V, 254). Англия предлагает, «чтобы все государства обязались по крайней мере прекратить поставку оружия и взрывчатых веществ саламандрам» (V, 254—255), — предложение, совпадающее с призывами Икса, броншора которого, как уже говорилось, тоже вышла в Англии. В наброске плана «Войны с саламандрами» глава «Икс предупреждает» первоначально носила даже заглавие «Таймс» предупреждает» и «Лорд (фамилия неразборчива. — С. Н.) предупреждает»³¹. Изображенная Чапеком политика Англии не дала результатов, натолкнувшись на разобщенность целей и действий разных государств. Единого фронта против саламандр создать не удалось. Однако в утопии продемонстрирована «добрая воля» гордого Альбиона.

Хотелось ли писателю тем самым сказать о наличии потенциальных сил, противостоящих агрессии, показать поучительный «образец» поведения в международных делах? Несомненно, но дело не только в этом. С Англией у Чапека было связано представление о стране конститу-

ционных устоев, возникших раньше, чем в любом другом государстве Европы. Писатель увлекался также определенными чертами английского характера, к числу которых он относил понятие «джентльменства» и «универсальных моральных принципов»³². В статье «Англия со стороны» Чапек писал: «Джентльмен — это человек, которому можно доверять. Вы можете положиться на его слово и на то, что он выполнит свои обязанности и обязательства <...>, к характеру джентльмена относится также <...> желание брать на себя обязательства, активно встать в любое время на сторону тех, кто находится в опасности, кто обороняется против несправедливости <...>. Состояние мира, в котором нации и государства питают глубокое недоверие друг к другу, является, разумеется, крайне неджентльменским состоянием <...>. Я бы сказал, что существует нечто вроде миссии джентльмена в мировой политике: принять меры, чтобы угрозы насилия и несправедливости исчезли всюду, где бы они не возникли, и всюду было расчищено место для доверия между государствами и нациями»³³.

Такого рода представления, идущие от идеализации национального английского характера и от желания увидеть высокие морально-этические принципы, воплощенными в международной политике, вероятно, отразились так или иначе и в описанном изображении Англии. Во всяком случае, внешняя политика Великобритании и, в частности, ее политика по отношению к Германии, состояла тогда в близоруко-снисходительном поощрении германского милитаризма и не давала повода для особых иллюзий. Более того, насколько можно судить по выступлениям Чапека в печати, в 1934 г. он связывал национальные интересы Чехословакии больше с Францией и СССР. В связи с обострением угрозы для Чехословакии со стороны Германии, Чапек писал в день шестнадцатой годовщины образования Чехословацкого государства: «Двадцать лет тому назад (т. е. во время мировой войны. — С. Н.) мы надеялись на Францию и в своих надеждах опирались на Россию. Ситуация отчасти повторяется»³⁴.

³⁰ G. Indiskrece z Ženevy. — «Lidové noviny», 14. července 1932, str. 5.

³¹ Цит. по фотокопии, хранящейся в Доме-музее К Чапека в Стржи.

³² K. Čapek. Anglie zvenčí. — «Přítomnost», 1934, č. 49, str. 775.

³³ Там же.

³⁴ G. Před dvaceti lety. — «Lidové noviny», 28. října 1934, str. 1.

Осталось добавить, что жизнь жестоко посмеялась над иллюзорными (и назидательными) представлениями писателя об английской миссии в международных делах. Точка под последней фразой романа была поставлена всего за три года до печально известного мюнхенского соглашения. Чехословакия, оказавшаяся разменной монетой в политической игре Англии и Франции, была брошена тогда в качестве подачки к ногам Гитлера. И особую роль в этом событии сыграл глава английского правительства Невиль Чемберлен, поведение которого, как небо от земли, отличалось от представления чешского писателя о джентльмене. Ровно через три года после начала публикации утопии Чапека в газете (по иронии судьбы буквально день в день — 21 сентября) правительство Чехословакии отвечало на ноту Англии и Франции, поддерживавшую требования Гитлера о передаче Судетской области Германии, и Чапек отмечал третью годовщину со дня публикации романа статьей «Защитим жизненные интересы республики».

Общая картина международных переговоров, изображенных в памфлете Чапека, оказалась куда более пророческой и близкой к действительности, чем его конкретные предсказания английской позиции, основанные на доверчивых иллюзиях. Это было источником трагических переживаний для самого Чапека. Вскоре после Мюнхена в Прагу приехал корреспондент газеты «Таймс», той самой «Таймс», которой чешский гуманист первоначально задумывал приписать свои предостережения и призывы, изложенные в воззвании Икса. Мистер Эсквайр имел поручение от газеты пригласить Чапека из «неспокойной» Праги в Англию. Состоялся горький разговор. Когда британский гость спросил писателя, не хотел ли бы он поехать в Англию и не нуждается ли он в чем-нибудь, Чапек ответил: «Я ничего не хочу, и мне ничего не нужно. Того, что я хотел, уже нет, то, что мне нужно, у меня отняли. Я любил и Англию. Мистер Чемберлен отнял ее у меня. Вы можете вернуть мне отнятое? Можете вернуть мою родину? My country? Не можете. Зачем же вы проявляете интерес ко мне, если в Мюнхене вас не интересовала моя родина»³⁵. Жизнь дописала памфлет Чапека и внесла в него свои коррективы.

³⁵ František Čapek. Na vlastní oči. Praha, 1959, str. 139.

Третья книга романа, таким образом, представляет собой целый ансамбль памфлетов, в которые облекается теперь сюжет о борьбе человеческого начала с бесчеловечным миром саламандр, о борьбе этих начал в самом мире людей. Каждый из памфлетов развивает определенный аспект сюжета и определенный тематический аспект сатиры. В одном случае обличается расовая теория и германский нацизм, в другом — философское обоснование бесчеловечной общественной и международной практики и предательство интеллигенции, в третьем — непосредственно фашистская агрессия и великодержавные претензии на порабощение человечества, в четвертом — попустительство агрессору. За каждым памфлетом стоит реальный прообраз в виде конкретных явлений современной политической жизни, конкретных фактов и лиц, что не исключает, однако, и специальных авторских обобщающих акцентов. В каждом случае памфлет приобретает свои жанрово-стилевые черты в зависимости от объекта сатиры и того типа общественной практики и сознания, которые обличаются. Мы встретим здесь сатирическую стилизацию наукообразной расовой теории, шовинистической нацистской публицистики, философского эссе и отчета о международных переговорах. Свообразие этих форм придает интенсивную и в каждом случае особую окраску авторскому повествованию. Основным «проводником» и средством сатиры, позволяющим разоблачать вредоносные тенденции современной жизни и осудить сознание, которое является носителем этих тенденций, по-прежнему остается собирательный образ саламандр, еще раньше впитавший в себя представление о бесчеловечности, о животном начале, о бездушном «машинном» автоматизме. Автор заставляет определенные типы современной политической практики отождествляться с этим образом, с атмосферой этого образа, или обличает их, изображая уступки саламандризму, неэффективность противодействия ему.

Одной из главных особенностей сатиры Чапека является сопоставительное моделирование политической, международной, социальной практики различных стран и государств. Это не только идейный, но и важный структурообразующий принцип произведения. В «Воине с саламандрами» как бы в перевернутом виде перед нами

предстает тот же принцип, что лежит и в основе путевых заметок Чапека, возникших в результате поездок писателя в разные страны. В путевых очерках Чапек любовался спектром человечности в разных национальных проявлениях, здесь — обличает различные варианты деформации и обезчеловечивания национального сознания национализмом. На этом приеме в значительной степени и основано соотношение практики различных государств с обезчеловеченным миром саламандр, который оказывается своего рода сатирическим индикатором. Во всем этом, между прочим, отчетливо проявляется связь Чапека с традициями отечественной, чешской, да и словацкой литератур, которые в силу определенных исторических обстоятельств всегда отличались особой чуткостью и повышенным вниманием к проблеме взаимоотношения наций и государств, к проблеме международной справедливости. Эта проблема часто оказывалась отправной в осмыслении более широкого круга вопросов уже со времени национального возрождения, со времени Я. Коллара, К. Гавличка-Боровского и Л. Штура. Критерий справедливости в национальных отношениях был одним из главных для Коллара, когда он помещал в свой фантастический ад и рай исторических деятелей и мыслителей, изображенных в поэме «Дочь славы».

Фиксация национально-значимых черт — основной прием типизации в «Картинах из России» Гавличка-Боровского, когда он поочередно излагает в очерках и письмах свои впечатления от Галиции, России, Белоруссии, Польши, Германии. Акцент на проблеме взаимоотношений между нациями и государствами нетрудно обнаружить и в дальнейшем развитии чешской литературы. Такая особенность мировосприятия была впитана Чапеком с атмосферой отечественных литературных традиций и национальной жизни и стала неотъемлемым элементом его модели мира. Трагедийная для Чехословакии международная ситуация, которая вырисовывалась к середине 30-х годов, еще более обострила внимание Чапека к этой проблематике, к конкретным формам обезчеловечивания отношений между народами, и к философским вопросам, связанным с ней. Небывалого накала в творчестве Чапека достигло сатирическое обличение смертоносных тенденций в международной политике. Роман «Война с саламандрами» постепенно превращался в памфлетную

панораму современной международной жизни, в центре которой находится политика фашистской Германии, Сатира Чапека дышит ненавистью и гневом. Но вместе с тем, как уже отмечалось, в третьей книге романа пролепывает и элемент трагизма, мы бы сказали, философского трагизма. Его источник, его природа яснее ощущаются в эпилоге утопии, о котором речь пойдет позже. Пока же необходимо коснуться еще одного вопроса.

НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ КОНЦЕПЦИИ

В романе фигурируют десятки и десятки стран. Крупные державы, особенно Германия, Франция, Англия, Италия, Япония, США, представлены отнюдь не эпизодически. Ни слова не сказано лишь об одной стране — о Советском Союзе.

Известно, что Чапек не принимал принципа классовой борьбы и диктатуры в любой форме, распространяя на эти понятия свое представление об «односторонней» политике и «динамическом принципе», который может вести к обострению жизненных противоречий и катаклизмам, к ослаблению центристских тенденций общечеловеческой интеграции. Правда, в пору создания романа под давлением логики действительности писатель невольно стал допускать возможность даже вооруженной борьбы против фашистской агрессии. Иными словами, его эволюционистские воззрения были поколеблены в какой-то своей сфере. Тем не менее их воздействие было еще определяющим и порождало большие противоречия в сознании писателя. Философские взгляды Чапека в основе своей были своеобразным вариантом просветительства. Отсюда его «осторожность» и по отношению к революционному советскому опыту.

С другой стороны, отвергая «методы», но будучи «согласным с идеалами» коммунизма, писатель испытывал колебания в оценках советской действительности. Даже в 20-е годы, когда у него чаще встречались критические высказывания об отдельных ее явлениях, он порой сомневался в объективности информации западной прессы и порой оговаривал условность своих оценок («если вообще можно верить современной истории, которую пишут пе-

чатные агентства и газеты)»³⁶. Советский Союз был для Чапека в некотором смысле «terra incognita». Сквозь предрассудки, однако, пробивался и интерес к опыту создания общества нового типа (ибо старым миром Чапек далеко не был удовлетворен). В рецензиях на книгу Джозефа Конрада «Глазами Запада» и на книгу Яна Бартоша «Россия и Европа», как отмечает О. Малевич, Чапек проводит мысль о том, что в данном случае «априорная вера лучше, чем априорное неверие»³⁷.

Начиная с 1934 г. интерес Чапека к Советскому Союзу заметно возрастает. В его воззрениях на советскую «экспедицию в будущее» накапливаются новые элементы. И если их не следует преувеличивать (позиция Чапека в этом вопросе оставалась все же позицией буржуазного демократа), то нельзя вместе с тем и игнорировать их. Чапеку, бесспорно, импонировала миролюбивая внешняя политика Советского Союза, политика СССР по отношению к самой Чехословакии (в 1935 г. как раз был заключен договор о взаимопомощи между Чехословакией и Советским Союзом) — высказывания писателя на этот счет мы уже приводили (см. стр. 163)³⁸. Спустя полгода после журнальной публикации романа «Война с саламандрами» Чапек даст очень высокий отзыв о проекте Советской конституции: «Советский Союз не только самая свободная страна, это страна, создающая новый тип демократии. Советский Союз поднимает высоко на щит принципы демократии, попираемые в некоторых странах. Не подлежит сомнению, что новый тип советской демократии оставит глубокие следы даже в тех странах, где существует фашистская диктатура. Сейчас, после опубликования проекта новой Конституции СССР, можно сказать, что в истории Европы начинается новая эра. Новая Советская Конституция означает прогресс для всего мира»³⁹. Тогда

³⁶ К. С а р е к. *Záchrani a zachranci*. — *Lidové noviny*, 14. července 1928, str. 1.

³⁷ О. М а л е в и ч. *Карел Чапек и Россия*. — *Вопросы литературы*, 1965, № 7, стр. 94—95.

³⁸ Небезынтересно в этой связи и высказывание брата писателя Й. Чапека, относящееся к тому же времени: «СССР при современном состоянии Европы является для меня страной, обладающей самой могучей из всех армий, какими располагают нефашистские государства, а тем самым является важным залогом мира и духовного развития» («U-Blok», 1934, sv. 4, str. 314).

³⁹ «Правда», 18 июня 1936 г.

же, отвечая на анкету журнала «Огонек», Чапек заявит «Мы приветствуем каждое достижение на том великом пути, который пролагает СССР. Уже самый факт того что совершается нечто великое, служит примером всем и поощрением для всех»⁴⁰.

В контексте таких взглядов, отмеченных печатью уважения «к доблестной попытке» советского народа «положить новые пути и дойти к новым целям»⁴¹ и к внешней политике СССР, становится понятным, что Чапек полностью исключил СССР из сферы изображения в своем романе, объектом которого была империалистическая политика, социальный гнет и т. п. Однако предрассудки по отношению к принципу классовой борьбы, нашедшие отражение и в отдельных штрихах в романе, удерживали писателя от того, чтобы изменить буржуазно-демократическим симпатиям. Роман, конечно, не перестает от этого быть универсальной сатирической критикой всего мира социальной несправедливости и империалистической политики. Но концепция действительности остается в нем незавершенной. В глобальной утопии Чапека есть большое белое пятно, обусловленное неясностью для него проблем, связанных с первой страной социализма и ее ролью в судьбах человечества. (Условная форма романа как раз позволяла без бросающихся в глаза натяжек опустить вопросы, на которые писатель не имел уверенного ответа.)

С другой стороны, утверждением общечеловеческих морально-этических ценностей, политики разума, высоких духовных принципов Чапек несомненно близок нам. Социализм в истинном и точном смысле слова является самым законным наследником и хранителем гуманистических ценностей и принципов.

⁴⁰ «Огонек», 1936, № 8—9, стр. 2.

⁴¹ Там же.

«ОБЫВАТЕЛЬСКИЙ ПЛАН» В РОМАНЕ

В заключительной главе произведения (если не считать своеобразного философского эпилога) читатель в последний раз встречается с единственным «сквозным» персонажем романа — паном Повондрой, о котором мы пока что почти не говорили.

Когда-то в молодости пан Повондра служил швейцаром в резиденции Бонди и в надежде на чаевые пропустил к нему на прием капитана ван-Тоха (в результате капитан получил ссуду для добычи жемчуга с помощью дрессированных саламандр). Затем Повондра с усердием собирал коллекцию газетных материалов о саламандрах и гордился тем, что без него не было бы ни изменений в мире, ни цивилизации саламандр. Потом он понял смертельную опасность для людей и стал терзаться сознанием вины. В конце романа читатель застаёт старика Повондру сидящим с удочкой на берегу Влтавы. Здесь его и постиг новый удар: он увидел первую саламандру, проникшую в Прагу.

Действие романа периодически как бы пересекается главами, в которых в роли основного героя выступает пан Повондра. Главы эти имеют одну особенность: они сравнительно легко изымаются из романа без заметного ущерба для течения событий (поэтому, между прочим, при анализе произведения до сих пор не было потребности специально говорить о них). Сцены и эпизоды, связанные с Повондрой, представляют особый план в романе, иную жизненную сферу, нежели та, которой посвящено остальное содержание утопии. Повондра изображается, как правило, в бытовой, домашней обстановке, в сфере житейских, семейных забот и радостей. Это заурядный, обывательский микромир, поданный крупным планом и «врезанный» в картину глобальных процессов, оттеняющий ее. В систему призм, через которые читатель видит обобщенные картины утопического процесса, Чапек время от времени как бы вставляет особое стеклышко, позволяющее видеть мир обывателей и частный мир рядовой заурядной семьи. В этом отношении можно провести аналогию с двухплановым построением драмы «Белая болезнь», в которой также, кроме основного, существует второй, обыватель-

ский план⁴². Как и в пьесе, в романе слабо проступает сюжетная связь этого плана с основным потоком действия. (Собственное мнение Повондры о его исключительной роли в событиях предстает в романе в комическом свете.) Но показ мира Повондры в романе, конечно, имеет свой смысл.

Соприкосновение этого мира с миром большой истории обладает своими специфическими особенностями, которые писатель и воспроизводит. Это или наивные и тщеславные представления мещанина о своей причастности к большой политике (сопровожаемые неизменной привычкой ислась порассуждать на эту тему), или стремление устроиться по принципу «нас это не касается». Образ Повондры глубоко комичен. Порой этот комизм приобретает сатирический характер. В уста Повондры Чапек вкладывает в финале романа близорукие рассуждения: «до нас не дошло и ладно; только бы дороговизны такой не было» (V, 263—264). «Там — немцы <...>. Это уж их дело. А к нам саламандры, конечно, не доберутся» (V, 266). «Те государства <...> ведут с ними войну, а мы нет. Мы — нейтральное государство, как же они могут на нас напасть» (V, 266). Такие рассуждения введены автором с откровенной сатирически-назидательной целью. Недаром разговор Повондры происходит за пять минут до появления саламандр в Праге.

В драме «Белая болезнь» отношение Чапека к обывательской стихии, к эгоистической морали мещан, их приспособленчеству и подверженности вредоносным инстинктам, шаблону представлений, официальной военной пропаганде будет с первого взгляда еще более резким, почти саркастическим. Но это только с первого взгляда, ибо нельзя забывать, что сатиру на обывательскую стихию в романе впитывает в себя и изображение саламандр с их животным кругозором, их посредственностью и тупой готовностью идти в бой за «жизненное пространство». Повондра лишь частично представляет обывательскую стихию. Этот образ вместе с тем является в романе «носителем» темы частной, семейной жизни. Повондра изображается в роли отца, затем деда. И если в «Белой болезни», рисуя

⁴² См. А. Р. Волков. Трагедия Карела Чапека «Белая болезнь». В сб.: «Критический реализм в литературах западных и южных славян», стр. 385—386.

обывательский мир отталкивающими красками, автор делает исключение для образа Матери, то в «Войне с саламандрами» эквивалентом такому подходу является тема отцовских и дедовских чувств Повондры, тема его маленьких внучат, которым нашествие саламандр грозит гибелью.

Ирония автора по адресу своего героя сопровождается одновременно сочувствием непритязательному миру частной жизни (и жизни как таковой), на которую надвигается катастрофа.

Повондра — слепой обыватель и одновременно маленький «частный человек», в недоумении и бессилии стоящий перед лицом макропроцессов, влекущих мир в неизвестность. Понимая относительное бессилие маленьких людей и иронизируя над их представлением о мире, Чапек в то же время не снимает с них вины. Обыватели могут быть и жертвами, и пособниками. Диалог Повондры с сыном звучит как мораль о необходимости всеобщего противодействия злу, хотя в нем и повинны в первую очередь сильные мира сего:

«—〈...〉 и это все наделал я, не нужно было пускать капитана... Пусть люди узнают когда-нибудь, кто виноват во всем...»

— Ерунда, — непочтительно возразил сын. — Выбросьте это из головы, папаша. Это сделали все люди. Это сделали правительства, сделал капитал. Все хотели иметь побольше саламандр. Все хотели на них заработать. Мы тоже посылали им оружие и всякое такое... Мы все виноваты» (V, 268).

Если мысль о всеобщей вине имеет определенную поучительно-воспитательную направленность, то в словах сына Повондры звучит одновременно, различимая также в других местах романа, и тема неких объективных подспудных сил, тяготеющих, подобно року, над человечеством. В своих статьях Чапек называл эти силы «экономическим и политическим национализмом».

НЕРЕШЕННАЯ ФИЛОСОФСКАЯ ТЕОРЕМА

Подведя человечество к гибельной черте, Чапек прерывает гигантский эксперимент и, словно бы выйдя из-за кулис, вступает в беседу с читателем. Автор обнажает

художественный прием, лежащий в основе всего произведения, и начинает вслух размышлять о результатах опыта и о далеких последствиях и перспективах событий.

Эпизод романа перекликается, хотя и слабо, с самым началом произведения, когда присутствие автора ощущалось в формулах: «...если бы вы спросили капитана»; «Но если бы вы вместо всяких назойливых расспросов предоставили капитану ворчать, то вы могли бы узнать побольше»; «И вот после долгих предисловий и отступлений мы подходим, наконец, к тому моменту, когда 〈...〉» (V, 7, 8, 10) и т. п. Автор лишь постепенно, хотя и уверенно погружал читателя в гипноз вымысла. Далее формулы, типа приведенных, уже не встречаются. Зато наступает очередь иных напоминаний о действительности, тех «реалий» и «псевдореалий», тех моделей конкретных событий и явлений (преимущественно современных), которые служат «строительным материалом» для сотворения воображаемого мира. Местами писатель прибегает к комическим поворотам, которые особенно «озорно» возвращают читателя к действительности и, на мгновение «пробуждая» его, оттеняют искусство, с которым создается иллюзия реальности. Однако и в этих случаях нет формул, которые воспринимались бы как высказывания автора о своем произведении, течении событий и т. п.

В конце романа эта условность художественной иллюзии снимается. Оборвав сцену Вадузской конференции, а затем оставив Повондру с его горем, писатель дает титр: «Автор беседует сам с собой». Начинается обсуждение итогов эксперимента. Впрочем, художественный прием обнажается не до конца. Разговор идет исключительно о действительности романа, хотя в политических и философских обобщениях все время резонирует современность. В отдельных случаях аналогии усилены: отождествление автора с Иксом, прозрачная параллель (уже от имени автора) между Верховным Саламандром и Гитлером (Чапек словно ставит дополнительный ориентир, стрелка которого указывает на основную объект сатиры) и т. д.

Беседа автора с самим собой строится как обнажение творческого процесса, творческих раздумий писателя, «расписанных» на два голоса. Один голос предлагает те или иные решения и варианты, делится соображениями, второй — взвешивает, высказывает доводы за и против, не соглашается или, наоборот, поддерживает и развивает

мысль и образ. В диалоге все время слышится спор между желаниями автора, его симпатиями и контрольным диктатом действительности.

В этом споре вновь всплывают, теперь уже в обобщенном и сгущенном виде, и получают завершение многие мотивы, прозвучавшие ранее.

Одно из страстных несбывшихся желаний автора — чтобы люди прислушались к советам Икса. В рамках финала получает завершение та «часть» романа, которая открывалась альтернативой, воплощенной в сочинениях Мейшперта и Икса. Замыкается круг, связанный с предостережениями Икса. Подводится своего рода баланс событиям, последовавшим за этими предостережениями. Мнение автора, высказанное в финале романа, повторяет главу «Икс предостерегает». Писатель в сжатой форме напоминает его призывы, теперь уже как свои собственные, и подчеркивает, что человечество гибнет, ибо люди не прислушались к голосу разума: «я делал, что мог; своевременно (!) предостерегал людей; ведь Икс — это отчасти был я. Я взывал: не давайте саламандрам оружия и взрывчатых веществ, прекратите мерзкие сделки с саламандрами и так далее — ты знаешь, что получилось... Все приводили тысячи безусловно правильных экономических и политических доводов, доказывали, что иначе поступить нельзя. Я не политик и не экономист; я не мог их переубедить» (V, 270).

Предостережения Икса и напоминания о них обрамляют свершившиеся в промежутке события. Тем самым читателю дается понять, что роковым является лишь один из двух вариантов возможного развития. Исход был бы иным, если бы голос Икса был услышан. Акцентируется предостерегающий и условный характер эксперимента в целом.

И тем не менее читателя не покидает ощущение трагизма. Частично это объясняется тем, что автор не только предупреждает о смертельной опасности, обличает антигуманистические силы, призывая к противодействию им, но и одновременно ужасается стихийности проявления слепых тенденций современной международной жизни, влекущих мир к бездне войны. Такие же двойственные интонации звучат и в статьях Чапека середины 30-х годов. С одной стороны, призывы к разуму и человеческим чувствам, надежда, что здравый рассудок еще может

восторжествовать, с другой — горечь от сознания того, что события развиваются покамест, подчиняясь не интересам мира и человечества, а хаосу своекорыстной политики различных государств. «Преодолеть экономический и политический национализм сегодня — это почти утопия, — восклицает Чапек, — или, в иной формулировке, революционная программа. Как бы то ни было — это единственный путь, открытый разуму и надеждам»⁴³.

В финале романа звучит горькое признание, что, изображая гибнущее человечество, автор, вопреки своему желанию, следовал объективной логике (естественно, в романе эта мысль усилена иронией):

«— Слушай, ты в с а м о м д е л е хочешь дать погибнуть всему человечеству?»

Автор нахмурился.

— Не спрашивай, чего я хочу. Думаешь, по моей воле рушатся континенты, думаешь, я хотел такого конца? Это простая логика событий; разве я могу вмешиваться в нее? Я делал, что мог. Я своевременно предупреждал людей» (V, 269—270).

Внутренний голос автора звучит как голос искусителя, соблазняющего привести события романа к благополучной развязке. Ему неохотно, с горечью и иронией отвечает второй голос — голос художника, в волнении наблюдающего за объективными процессами:

«— И ты готов допустить нечто вроде нового всемирного потопа?»

— Да отстань ты от меня! Разве я могу творить чудеса? Пусть будет, что будет. Пусть события идут своим несумолимым ходом! И в этом есть даже некоторое утешение: все происходящее свершается в силу внутренней необходимости и закономерности» (V, 271).

Ирония, заключенная в этих словах, — трагическая ирония. По поводу объективности процессов Чапек язвит, но не шутит.

«...знаешь, кто да же теперь, когда пятая часть Европы уже потоплена, все еще доставляет саламандрам взрывчатые вещества, торпеды и сверла? Знаешь, кто днем и ночью лихорадочно работает в лабораториях над изобретением еще более эффективных машин и веществ,

⁴³ К. Чапек. Европа.— «Život», 1934. Цит. по кн.: Karel Čapek. Na břehu dnů. Praha, 1966, стр. 292.

предназначенных разнести мир вдребезги? Знаешь, кто ссужает саламандр деньгами, кто финансирует Конец Счета, весь этот новый всемирный потоп?

— Знаю. Все промышленные предприятия. Все банки. Все правительства.

— То-то же. Были бы только саламандры против людей — тогда еще, наверное, что-нибудь можно было бы сделать; но люди против людей — этого, брат, не оставишь» (V, 272).

Действительно, направление международной жизни середины 30-х годов, практика попустительства агрессорам, чтобы не сказать поощрения их, не внушали особого оптимизма. Финал романа можно расценивать как признание Чапеком кризиса буржуазной демократии, признание ее бессилия блокировать агрессивные силы и предотвратить войну. Но есть еще иной, философский аспект вопроса, который встает в связи с трагической окраской финала романа. В конце утопии в более обнаженной форме выступает одна особенность философских представлений Чапека, которая и раньше скрыто присутствовала в образных моделях, воспроизводящих противоречия человеческого общества, однако до сих пор таилась преимущественно в «глубине» образных построений и часто к тому же корректировалась «живым материалом». Теперь она как бы выступила наружу.

Романы Чапека вообще нередко выливаются в философские размышления. Вспомним заключительную сцену романа «Кракатит», последние главы «Обыкновенной жизни», послесловие к философской трилогии. Чапек любит в эпилоге произведения (иногда и раньше) обнажить «исследуемые» в художественной форме проблемы, сконструировать логические модели, поставить обобщенные вопросы. Подобная тенденция есть и в романе «Война с саламандрами», который в третьей книге приобретает заметный философский оттенок, а в финале перерастает в беседу автора с самим собой и с читателем, имеющую в значительной степени философский характер.

В конце утопии писатель бьется над вопросом, суть которого состоит в том, что катастрофальные конфликты имеют объективную почву в разнонаправленных интересах и представлениях людей, наций и общественных групп.

«Были бы только саламандры против людей — тогда еще, наверное, что-нибудь можно было бы сделать; но

люди против людей...» — эта фраза имеет отнюдь не только сюжетный смысл. К тому же на смену каждому разрешенному противоречию приходят новые противоречия. В беседе автора с самим собой повторяется мотив всемирного потопа, гибели легендарной Лемурии и Атлантиды. Эти образные параллели к событиям романа, так же как и предсказанную автором будущую гибель саламандр в результате национальной вражды, можно, конечно, воспринимать как нагнетение одной и той же материализованной метафоры, призванной подчеркнуть всемирно-катастрофальный характер изображенных событий. В иронической параллели между будущим миром саламандр и современным состоянием человечества можно разглядеть намеренный художественный прием. Писатель нагнетает по сути дела один и тот же образ, вновь и вновь подносит зеркало к лику современности, ставит в конце романа многократный саркастический восклицательный знак, еще и еще раз обнажая сходство действительности с фантастическим вымыслом.

Но все эти объяснения не покрывают полностью указанных мотивов. К тому же этот мотив повторяет основную мысль драмы братьев Чапек «Адам творец», созданной за семь-восемь лет до романа, а в конечном счете восходит к еще более раннему представлению Чапека о человеческом обществе как о разноязыком Вавилоне, в котором люди не способны договориться между собой. Отголоски этой мысли можно встретить и в статьях Чапека, написанных одновременно с романом: «<...> мы все уже начинаем чувствовать», — сетовал Чапек в статье «Зима 1934 года», — что есть что-то странное и неразрешимое в противоречиях мировоззрений, поколений, политических принципов и всего, что разделяет людей. Мы принадлежим к одной нации, но словно говорим на разных языках и уже не можем понять друг друга. Для разных наций будто уже недействительна общая логика, общие понятия и единые этические нормы»⁴⁴. Некогда такое представление, если и не парализовало, то сильно ослабляло критическое отношение писателя к действительности, которое проявлялось скорее спонтанно, вступая в конфликт с философским постулатом, мало вдохновлявшим на противодействие

⁴⁴ К. Чапек. *Zima 34.* — «Prítomnost», 3. ledna 1934, str. 14.

чему бы то ни было ⁴⁵. Теперь его влияние проявляется в меньшей степени. В статьях Чапека все чаще встречаются прямо противоположные утверждения.

Еще в философской трилогии (1933—1934) Чапек отвергает мысль о том, что «истины не существует». «Она лишь глубже и труднее, — заключает писатель, — и действительность многограннее и сложнее, чем мы обычно это представляем себе» ⁴⁶. Чапек делает наблюдение, что человеческое «я» — это как бы сумма многих «я», сумма осуществленных и множества неосуществленных, оставшихся в потенциале, склонностей и возможностей. Благодаря этим бесчисленным возможностям, свойственным каждому, люди и могут понимать друг друга. «И уже существуют не только «я», а мы — «люди». Мы можем договориться на многих языках, которыми владеем. Теперь мы можем почитать человека, потому что он иной, нежели мы, и понимать его, потому что мы равны», ⁴⁷ — мысль поистине противоположная представлению о вавилонском смещении языков. Более того, и в цитированной статье «Зима 1934 года» Чапек не ограничивается констатацией хаоса мнений: «Можем мы <...> как-то помочь миру? Если бы я знал, что не можем, я был бы спокойным и печальным, но я чувствую с ужасным страхом, что можно еще и проиграть и выиграть. Еще можно противостоять фанатическому поглупению мира, еще можно не проповедовать, а договориться со всеми языками мира» ⁴⁸.

Как бы ни были уязвимы аргументы Чапека и его надежды найти общий язык со всеми (в романе писатель идет гораздо дальше, провозглашая и необходимость борьбы), в его статьях середины 30-х годов нет исторического пессимизма. Многие его высказывания противоречат тому философскому скепсису и мотивам круговорота истории, которые слышатся в финале романа, равно как эти мотивы в свою очередь противоречат обличительному пафосу

⁴⁵ А. Матушка верно заметил, что у Чапека «релятивизм воззрений не исключает абсолютизма чувств, посредством которых эмоционально обобщается, генерализуется то, что рассудком понимается лишь относительно» (А. М а т у š к а. *Človek proti skaze. Rokus o Karla Čapka*. Bratislava, 1963, str. 258—259).

⁴⁶ К. С а р е к. *Hordubal. Povětróň... Praha, 1958, str. 394.*

⁴⁷ Там же (послесловие К. Чапека), стр. 396.

⁴⁸ К. С а р е к. *Zima 34.— «Přítomnost», 3. ledna 1934, str. 14.*

сатиры, обращенной против определенных общественных сил, противоречат призывам писателя к борьбе (даже вооруженной). Более того, они вступают в разлад с той критикой релятивизма, которая содержится в памфлете на Шпенглера.

Можно соглашаться или не соглашаться с представлениями Чапека о путях развития человечества, выраженными в его статьях. Нетрудно найти противоречия в его взглядах, но нельзя не заметить его веры в поступательное прогрессивное развитие человечества. Подчеркивая, например, свои расхождения с методами коммунизма (Чапек, как уже говорилось, не принимал классовой борьбы и принципа диктатуры), писатель в то же время заявляет: «Но что касается доктрины и тактики ⁴⁹, я схожусь с социализмом, или, скажем прямо, с коммунизмом — в большинстве его идеалов <...> И пусть это социализм или нет, верую в обобществление средств производства и организацию производства и потребления, в конец капитализма, в право для каждого на жизнь, благосостояние и свободу духа, верую в мир, в соединенные штаты мира и равенство наций, верую в гуманизм и демократию, в человека, аминь» ⁵⁰.

Нет оснований делать из этого высказывания далеко идущие выводы или заключения о близости Чапека коммунистическому движению. Идеалы Чапека были абстрактно-социалистическими идеалами, вступавшими в конфликт со многими другими его убеждениями и его практической позицией в политической жизни. Для нашей темы, однако, важно другое: принципиальная вера Чапека в прогресс. Цитированные строки относятся еще к 1932 г., но и в пору работы над романом «Война с саламандрами» Чапек писал: «...мы можем быть уверены, что никакими историческими потрясениями и никакими успехами реакции не удастся остановить или сбить с верного пути определяющих сил развития <...> Несомненно, например, что ничем, в том числе войнами, не удастся остановить или повернуть вспять процесс устранения социального неравенства; само улучшение организации производства заставит усовершенствовать организацию

⁴⁹ Слово «тактика», по-видимому, употребляется в несколько необычном смысле.

⁵⁰ Karel Č a p e k. *O všech obecných...*, str. 136—137.

жизненного уровня всех людей <...> нельзя задержать процесс культурного и экономического выравнивания между слоями населения и между областями более развитыми и отсталыми»⁵¹. И в то же время, как мы уже сказали, в романе, главным образом в финале, звучит трагический мотив извечного повторения противоречий человеческого общества. Дело не в сюжетной развязке (поражение человечества в войне с саламандрами), которая в свое время упрощенно рассматривалась, в том числе автором этих строк, как свидетельство неверия Чапека в силы антиимпериалистического лагеря. Такая концовка, как справедливо заметил первым В. И. Шевчук, могла быть продиктована и стремлением писателя предупредить о смертельном характере опасности, нависшей над человечеством в виде угрозы фашистского порабощения⁵². Речь идет о другом — о философских мотивах, сопутствующих этой развязке. В их основе лежит грустная мысль о повторяющемся на каждом новом этапе расщеплении и поляризации интересов и взглядов людей, что неизбежно влечет за собой антагонистические столкновения.

Чапек верит в жизнеспособность гуманистических традиций, накопленных человечеством, в их конечное полное торжество. Он верит в грядущую гармоническую организацию человеческого общества (хотя, может быть, и не столь близкую), основанную на общечеловеческой этике. Он остро ощущает необходимость противодействия современным силам зла, которые он рассматривает как центробежные по отношению к общечеловеческой этике и морали. Но он не может избавиться от ощущения, что в его системе представлений не достает существенного звена. Писателя гложет червь сомнения, когда он ищет и не находит объективный залог устранения разнонаправленных тенденций, порождаемых самой жизнью. Писатель не может разрешить заданного жизнью противоречия. Он построил своего рода философскую теорему, своеобразное уравнение, исходной посылкой которого является факт объективного существования и возникновения разнонаправленных общественных, национальных и международных тенденций, а необходимым результатом — отсутствие

⁵¹ К. Чапек. *O jiných věcech našich.* — *Lidové noviny*, 25. prosince 1934, str. 4.

⁵² В. И. Шевчук. *Карел Чапек. Антифашистські твори. Літературно-критичний нарис.* Київ, 1958, стр. 119.

катаклизмов и кровопролитных конфликтов. Искомый промежуточный член уравнения, который давал бы надежный ключ к реальному решению этой проблемы в обозримом будущем, оставался неизвестным писателю. Его заменяла горячая, но абстрактная вера в силу гуманистических традиций. Распутать всю цепь причин и следствий, порождающих «экономический и политический национализм» и приводящих к войнам, писателю было не под силу, в чем он и признавался («я не политик и не экономист»).

Трагедия релятивистских представлений Чапека, уже ослабленных к середине 30-х годов, но еще дававших себя знать, состояла не в том, что он исповедовал убеждение в относительности истины, относительности и «эгоистичности» интересов и представлений людей, общественных и национальных групп. Трагизм состоял в том, что как философ Чапек склонен был в известном смысле уравнивать противоборствующие тенденции на том основании, что они имеют объективную почву для своего возникновения. Он рассматривал их статически. Его релятивизм — статический релятивизм. Впрочем, в отличие от диалектики релятивизм статичен вообще. Противоречие не было по существу для Чапека формой развития и движения вперед, а казалось ему скорее препятствием на пути прогресса, эволюционного в своей сущности, по его представлениям. Последние оставались по сути дела в границах просветительства. Двигателем прогресса он считал просветительские идеи.

Постепенно, занимая все более непримиримую позицию по отношению к фашизму, Чапек тем самым начинал выходить из заколдованного круга своей философии, из сферы, где властвовала дурная абстракция трагической объективности разноязычного мира и повторяющегося расщепления интересов людей. Убедиться в прогрессивности одной позиции в противовес другим, вступить в борьбу, заняв позицию на одном из полюсов, означало уже на практике нащупать пульс развития через противоречие, через активное его преодоление.

Раньше Чапек-философ знал лишь путь «смягчения» противоречий. «Смягчения» не только «догм», но и «истин»⁵³, балансирования на дилемме (этим его и привле-

⁵³ К. Чапек. *Poznámky o tvorbě...*, str. 92.

кал по-своему понятый принцип буржуазно-демократического общественного устройства). «Абсолютизм чувств», основанный на молчаливом признании абсолюта определенных этических ценностей, давно уже, если не с самого начала, оказывался в разладе с такими философскими представлениями, с релятивистской теорией. Теперь диктат чувств и этики выводил его увереннее, чем когда бы то ни было раньше, на иной путь. Но процесс этот был далеко не законченным и протекал неровно и сложно.

Противоречивы статьи Чапека тех лет, противоречив и роман — хотя и в меньшей степени, ибо здесь непосредственные наблюдения художника и диктат чувств сказывались сильнее, сильнее проявлялось непосредственное влияние действительности.

Противоречия романа и особенно его финала отражают противоречия мировоззрения Чапека, особенности переходного периода, в который сатирическая утопия создавалась. Поэтому мы и обнаруживаем в романе и новое качество и «отзвук» прежних представлений, к числу которых относится мотив трагической объективности соперничающих тенденций в жизни человеческого общества. Не находя радикального ответа на трудный философский вопрос о способах предотвращения самой возможности катастрофических военных потрясений, возникающих, по его мнению, как равнодействующая разнонаправленных процессов в жизни человечества, Чапек, тем не менее, постепенно приходит в 30-е годы к выводу о необходимости практического усиления активности каждого человека в борьбе против сил агрессии и антигуманизма. Его произведения все больше направлены теперь на достижение этой цели. Свое место среди этих произведений занимает и «Война с саламандрами». Роман вобрал в себя такую энергию гнева и осуждения пороков современного общества, что стал оружием в борьбе за гуманистические идеалы. Этой энергии не снимают и звучащие в нем трагические ноты.

Но заключительная глава романа — не полный его эпилог. Идейным эпилогом сатирической утопии Чапека являются также последующие произведения писателя — драма «Белая болезнь» (1937), повесть «Первая спасательная» (1937) и последняя пьеса «Мать» (1938).

Как уже было сказано, роман «Война с саламандрами» и статьи Чапека середины 30-х годов обнаруживают тен-

денцию к преодолению им релятивизма. При соприкосновении с действительностью фашистской Германии прежние тезисы Чапека — «все правы по-своему», «никто не владеет истиной» и «судить некого» — лопнули, как мыльные пузыри. Признать правоту за «животной доктриной» гитлеризма писатель не мог. Она была прямой противоположностью тем морально-этическим принципам, которые Чапек считал главным итогом и завоеванием человеческой истории, развития человека как *человека*. Сказав в своем романе-памфлете решительное «нет!» многим тенденциям современной международной и политической жизни, Чапек устремился в своих новых произведениях к идеалу общественной активности человека, как бы развивая дальше программу Икса. Не случайно в пьесе «Белая болезнь» впервые у Чапека противостоят друг другу две поллярные силы, одной из которых безраздельно принадлежат все симпатии автора. Впервые в полный голос зазвучала тема борьбы. Правда, поединок врача Галена с милитаристом Маршалом — скорее символ борьбы. Но этот символ является принципиальным ее утверждением. Пьеса отдаленно напоминает роман Чапека «Кракатит». Тут и там герой обладает секретом крупного научного открытия. Но концепции произведений диаметрально противоположны. Инженер Прокоп, открывший вещество неслыханной взрывной силы, тоже борется — борется против попыток определенных кругов завладеть секретом, сделать его средством войны и насилия. Но ведь, в сущности, усилия изобретателя направлены на пресечение последствий его собственной инициативы. Его активность — отрицание собственной активности. Гален в «Белой болезни» пытается использовать свое открытие (секрет лекарства от страшной эпидемии) как средство принуждения и давления на сильных мира сего с целью заставить их отказаться от политики агрессии и войны. Его активность, его инициатива направлены на противодействие внешним силам. Это уже переход в наступление. Пьеса — этическое обоснование активного понимания долга (трагический финал драмы не снижает моральной победы Галена, а в сценарий фильма «Белая болезнь» Чапек вводит и образ преемника Галена). В предисловии к пьесе Чапек оговорил, что драма не указывает путей разрешения мирового конфликта, что его может разрешить лишь «политическая и духовная история, в которой

мы ангажированы не только в качестве зрителей, но и в качестве участников борьбы»⁵⁴.

После драмы «Белая болезнь» закономерно было появление повести «Первая спасательная». Лишь с первого взгляда она посвящена другим вопросам бытия. На самом же деле своей проблематикой она тесно связана с предшествовавшей драмой. На ином жизненном материале писатель решал в повести — решал не только для читателя, но и для себя — ту же проблему долга и героизма. Чапек изобразил в повести бригаду шахтеров, которые ведут работы по спасению своих товарищей, замурованных в шахте во время обвала, изобразил «горстку мужчин в крайнем напряжении сил, отваги и товарищества»⁵⁵. Надо подчеркнуть это слово «товарищество» — писатель устремился теперь в поисках реальных сил к коллективу. Делясь замыслом повести, Чапек говорил, что он хотел создать «книгу о мужской отваге, о разных типах и мотивах того, что называется героизмом, о мужской солидарности, иными словами, об определенных физических и нравственных ценностях, которые мы относим к числу самых высших, поскольку людям и нации нужны цельные и настоящие мужи»⁵⁶.

Трудно прокомментировать это намерение лучше, чем это сделал А. Матушка. Словацкий критик глубоко прав, говоря, что «Чапек вооружался против фашизма», что «Первая спасательная», «будучи прежде всего реалистической историей из жизни шахтеров, оказавшихся в исключительной ситуации, в то же время является балладой и повествованием с символическим смыслом», что «она поднимается над узколокальным значением и первичной сутью, чтобы во втором измерении означать не шахты, а мир, не спасение нескольких людей, а человечества, означать не шахтеров, а борцов против разрушительных сил»⁵⁷. Концепция героизма в повести «Первая спасательная» была философским эскизом драмы «Мать», в которой утверждается подвиг во имя борьбы за свободу родины, вообще борьбы против агрессии. Эпическая активность героя пришла в произведение Чапека, соединившись с идеей коллективной борьбы, с идеей антифашистского фронта.

⁵⁴ К. Чапек. *R.U.R. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1958, str. 99.*

⁵⁵ К. Чапек. *Poznámky o tvorbě..., str. 114.*

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ А. Матушка. *Človek proti skaze..., str. 295.*

РОМАН ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Своей силой роман «Война с саламандрами» обязан не только остроте восприятия Чапеком проблем современной жизни, богатству обличения бесчеловечных форм общественных и международных отношений, широкому обобщающему смыслу его образов. Сами эти качества неразрывно связаны с мобилизацией многообразных художественных средств. «Войну с саламандрами» по праву следует отнести к числу произведений, в которых осязательно проявляются черты художественного синтеза. В сатирической утопии Чапека, и особенно в ее макроструктуре, одновременно реализуются возможности различных жанровых типов. Синтез этих возможностей, поэтики многих жанров и порождает новое качество, позволяет прием сатирической антропоморфизации облечь в форму научно-фантастического сюжета, соединить принцип сатиры, основанной на зоологическом уподоблении, иными словами, принцип сатирической притчи, с принципом мысленного эксперимента, с картиной более мотивированного, чем в притче (хотя также условного), утопического процесса, с панорамным памфлетом на современную международную политику и ее конкретных носителей.

Порой оказываются взаимосвязанными и далеко не родственные жанры. Не так много общего, например, между приключенческим жанром и политическим памфлетом, приключенческим романом и философским гротеском. Они далеки друг от друга и генетически и функционально и лишь изредка (как правило, без научно-фантастического компонента) объединялись в одном произведе-

нии — у Свифта, Вольтера... В сатирической утопии Чапека они оказались органически взаимосвязанными. Они представляют собой полюса, между которыми простирается массив романа, плавно меняющий жанровые доминанты по мере развития сюжета. Приключенческая жанровая основа переходит в научно-фантастическое построение. Оно в свою очередь в нарастающих пропорциях насыщается особенностями сатирической социальной утопии, которая приобретает памфлетные черты и затем вообще трансформируется в широкий политический памфлет с привкусом философской трагической иронии. Вероятно, мы не особенно отклонимся от истины, сказав, что в романе Чапека ярко выражена тенденция к созданию произведения не только жанрового синтеза, но и скользящей жанровой шкалы.

Естественно, что роман — не просто сумма и последовательность многоликих художественных форм. Все они находятся в сложном взаимосоподчинении и взаимодействии друг с другом. Они выполняют свои функции в системе целого. Роман представляет собой некое динамическое единство, обусловленное целеустремленностью замысла и неповторимо индивидуальным авторским видением мира.

Черты жанрового синтеза наблюдаются и в других произведениях Чапека. Так, в драме «Дело Макропулос» фантастическая гипотеза (в данном случае о возможности продления человеческой жизни на целые столетия), характерная для научно-фантастического жанра, позволяет автору обострить вопрос о смысле человеческого существования, проблему истинно человеческого в человеке, создать образ человека, лишённого чувств. С детективным жанром пьесе сближает построение действия как реконструкция событий, разгадки тайны (в том числе разгадки противоречий в характере главной героини, отражающих в свою очередь глубинную проблематику произведения). «Экспериментальный» сюжет пьесы имеет в себе что-то от философского построения, от постановки «мысленного опыта», а парадоксальный итог эксперимента с бессмертием, которое оказывается не таким уж заманчивым, граничит с сатирой.

Драма содержит в полуреализованном потенциале и элемент социальной утопии — перспектива возможных вариантов изменения социальной структуры человеческо-

го общества. В зародыше здесь даже три варианта социальной утопии, отражающих определенные тенденции современной общественной жизни. В пьесе представлен и ницшеанский проект создания бессмертной касты господ, порабащающих смертное человечество, и симпатичная Чапеку мечта о царстве труда и равенства, в котором нет борьбы за существование, и типично буржуазные планы основания патентованного концерна по торговле эликсиром жизни. (Одновременная фиксация целого «шучка» общественных тенденций, взятых в обобщенном виде, — емкий и очень характерный для Чапека прием, также напоминающий чем-то обобщенность научного мышления и сближающий пьесу с типом драмы, известной под названием «диспута идей».) В пьесе обнаруживается и использование некоторых мотивов и сюжетных ситуаций тривиальной мелодрамы, приобретающих в новом контексте особые качества. И все это — в нерасторжимом единстве цельного организма произведения, несущего на себе печать неповторимой личности автора и его восприятия жизни.

Аналогичным образом разные художественные и жанровые принципы выполняют свои функции и в романе «Война с саламандрами». Самое главное — научно-фантастическая гипотеза позволяет создать образ экспериментального человекоподобного существа, экспериментальной обезчелоченной действительности, которая, взаимодействуя с человеческим миром, выявляет его пороки. Роман обладает притягательной силой философской задачи и мысленного эксперимента, словно заимствованного из «занимательного» обществоведения, действует на читателя иллюзией реальности (в том виде, в каком ее знает научно-фантастическая литература) и захватывает остротой памфлетной сатиры с совершенно определенным адресом.

Синтез различных художественных форм у Чапека — не просто художественный прием, а органическое отражение своеобразного мира чувств и мыслей писателя, круга его интересов и круга жизненных явлений, которые оказывались в поле его зрения и вступали в связь между собой. Оригинальность художественного состава романа, представляющего собой экстракт возможностей различных жанров, в том числе стоящих на грани литературы и науки, литературы и публицистики, газеты, отражает ори-

гинальность сознания Чапека, которому свойственна и зоркость сатирика, видящего несоответствия между показной драпировкой многих общественных явлений и их бесчеловечной сущностью, и внимание к общим вопросам развития человеческого рода, к проблеме истинно человеческого в человеке, к вопросу «что есть человек?» и т. д. Не только проблематика, но и структурные особенности художественного мышления Чапека роднят его с мышлением философским. Речь идет о стремлении к большой обобщенности, о склонности мыслить проблемами и укрупненными моделями человеческих отношений, демонстрировать и поверять их с помощью экспериментальных построений и т. д. Отсюда особая роль интеллектуального начала, дедукции, «стратегии мозга», если воспользоваться собственным выражением Чапека.

В романе взаимодействуют две, как бы противоположно направленные тенденции. С одной стороны, это стремление создать иллюзию реальности происходящего (роман — система мотивировок), с другой, — после того как читатель увлечен и захвачен, автор начинает все чаще приоткрывать фикцию, обнажая условность изображения, вызывая все новые и новые ассоциации не только с типичными явлениями и процессами, но и прямо с конкретными фактами и событиями современной политической жизни, создавая своеобразные аллюзии. Напряженное внимание читателя поддерживается то живостью изображения и метко схваченных типичных ситуаций, типажей, деталей (а также имитацией аутентичности газетных, научных и других жанровых форм), то, наоборот, намеренным нарушением иллюзии реальности и переключением внимания читателя на совершенно конкретные факты действительности, на философско-политические проблемы. Повествование держится на грани иллюзии реальности (в ее научно-фантастическом варианте) и лукавой иронической мистификации, мистифицированного иносказания.

Мышление Чапека отличается силой рациональных построений, но вместе с тем оно, как заметил А. Р. Волков в упоминавшихся работах, «тропично». Писатель стремится материализовать троп, как «реальную» картину. Эту задачу ему во многом облегчает научно-фантастический жанр. Весь роман можно рассматривать как гигантский материализованный сатирический троп. Но таким же тропом являются нередко и частные картины (вспом-

ним землетрясение в Луизиане, закаты, вдохновившие Мейнерта, и т. д.). Уходя в условность, писатель представляет ее как мотивированные события, как реальность, достигая иллюзии жизнеподобия, обнажает условность, оттеняя ее актуальный смысл.

Взаимовлияние различных художественных сфер и жанров — процесс, постоянно идущий в литературе, хотя на ранних стадиях ее развития и в периоды господства нормативных эстетик он проявляется слабее и имеет свои специфические черты¹. В XX в. этот процесс приобрел особенно интенсивные формы в связи с возросшей ролью индивидуального творчества художника, усилившимся международным литературным обменом и неизмеримо усложнившейся системой перекрещивающихся связей и взаимозависимостей в самой общественной жизни. Естественно, что этот процесс по-разному протекает в творчестве разных писателей. Картину, не менее яркую, но совершенно иную по сравнению с Чапеком, дает, например, творчество другого замечательного чешского художника того же времени — Владислава Ванчуры.

Своеобразие синтеза жанров в творчестве Чапека состоит в том, что одновременно взаимодействуют многие жанровые типы, часто далекие друг от друга, используются не отдельные их элементы, а ключевые принципы. Черты жанра, как правило, сильно выражены, даже акцентированы (лишь иногда заимствуется только внешняя форма повествования). Важную роль в художественной системе Чапека играют традиции жанров, считавшихся в прошлом столетии периферийными: приключенческий, научно-фантастический, не говоря уже о газетных жанрах. Они наполняются у него новым содержанием, приобретают новые функции: помогают создать исключительные «экспериментальные» обстоятельства, емкую, выразительную и захватывающую условную модель, обобщенно показывать явления и процессы и т. д.

Но в романе «Война с саламандрами» находит применение не только синтез, но и нечто напоминающее монтаж

¹ Д. С. Лихачев показал, например, что в древнерусской литературе преобладал тип ансамблевого объединения различных жанровых элементов, сохраняющих в рамках таких произведений-ансамблей относительную самостоятельность и целостность (См.: Д. Л и х а ч е в. Работа, которую необходимо продолжить. — «Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 54—61).

различных жанровых форм, когда они соединяются по принципу, так сказать, сочинительной связи и сохраняют относительную самостоятельность. Картина жанровой структуры романа будет более богатой и многообразной, если рассматривать произведение по частям, более «крупным планом», и учитывать многочисленные «попутные» жанрово-стилевые тенденции и формы, которые вовлекаются в общий поток повествования со своими специфическими возможностями и особенностями. Мы обнаружим в романе и запись в судовом журнале, и киносюжет, и протокол собрания акционеров, и торгово-экономический обзор, и биржевой бюллетень, и руководство по кройке и шитью, и прокламации, и судебный отчет, и много других форм, особенно восходящих к различного рода газетным и научным жанрам. Многие из таких форм представляют собой цельные островки в романе, другие в большей или меньшей степени ассимилированы, но налагают сильный отпечаток на характер повествования — десятки и десятки форм, оттеняющих и «подсвечивающих» друг друга. Повествование как бы скользит по ним или, точнее говоря, поочередно воплощается в эти формы, подобно тому, как и в макроструктуре произведения наблюдается смена жанрово-стилевых доминант.

Для романа характерно использование не только «позитивных» возможностей различных жанровых типов, но и многочисленные комические их интерпретации. Частным случаем является создание своеобразных жанровых «апокрифов», основанных на юмористическом или сатирическом переосмыслении традиционных жанровых канонов и типичных для них мотивов, на юмористической полемике с литературным жанровым прообразом (таково отталкивание Чапека от приключенческой жанровой модели).

Восприятие каждого литературного произведения основано на его взаимодействии с жизненным опытом читателя. Ярко выраженная особенность романа Чапека состоит в том, что он апеллирует одновременно также и к литературному опыту читателя. Ассоциации читателя ориентированы не только относительно действительности, но и относительно литературы (в широком смысле этого слова). Присутствуют как бы две «системы сигнализации». Помимо того, что автор заставляет читателя узнавать и угадывать в вымышленном им мире художественную (часто

гротесковую) типизацию процессов и явлений современной жизни, а также возбуждает ассоциации с конкретными фактами, событиями, лицами, он «эксплуатирует» знакомство читателя с литературой, газетой, наукой, публицистикой. Писатель опирается на это знакомство, с одной стороны, выдерживая сходство с соответствующими жанрами (для мотивировки сюжетного развития, имитации аутентичности, достижения иллюзии реальности и т. д.) и, с другой, — используя их в сатирических целях.

Автор не просто в сатирическом свете изображает события и процессы. Он часто преломляет их через сатирическую типологию различных форм «обесчеловеченного» сознания. Последние в свою очередь облакаются в одежды различных жанров или жанровых разновидностей². Таков принцип имитации историографического жанра, составляющего основу второй книги романа и разработанного в варианте наивно-оптимистического и до тупости бесчеловечного исторического сочинения, пафос которого компрометируется обратным эффектом конкретных аргументов, а также ассоциациями читателя с фактами современной политической жизни.

В сатирических целях используется и взаимодействие различных жанровых форм, точнее, расхождения различных «свидетельств», вложенных в эти формы, в уста разных повествователей. Такая сеть несовпадений, пронизывающих весь роман, — одно из главных средств реализации авторского сатирического замысла.

Таким образом, в процессе создания романа Чапека большую роль играла «вторичная типизация», восходящая к литературным (научным, философским, историографическим) «прототипам», жанровым и идейным, и позволяющая писателю создавать разнообразные сатирические конфронтации представлений и мнений, соотносить их между собой и с действительностью.

Конечно, роман Чапека — органическое порождение его собственного, глубоко самобытного художественного сознания. Но это сознание впитало в себя, конденсировало и огромный опыт действительности, и гигантский опыт литературы. Выражаясь современным языком, в твор-

² В известных пределах здесь можно было бы провести аналогию между сатирической утопией Чапека и романом А. Франса «Остров пингвинов», в котором повествование стилизуется в духе житийной литературы, консервативной историографии и т. д.

ческом процессе у Чапека поток информации от жизни, определявший направление его интересов и оценок, сливался и взаимодействовал с мощным потоком информации от литературы. Новаторство писателя выросло на базе гигантского синтеза и переосмысления литературных (в том числе научных, газетных, публицистических) традиций и форм, мобилизованных для критики современной общественной жизни.

Чапек высказывал мысль о том, что «новые формы не возникают из предшествующих форм, искусство не возникает из искусства. Оно всегда рождается заново из неискусства, из жизни, из грубой действительности. Оно постоянно вновь добывается, в периоды же художественного развития, когда традиции не прерваны, оно по крайней мере вбирает в себя материал из сферы, лежащей вне искусства, и, пересоздавая его, пересоздает себя»³. Но, с другой стороны, писатель полушутя признавался, что он «мог бы назвать, пожалуй, всего лишь трех-четырех авторов, которые не имели влияния» на него. «Вообще же я учусь у каждой книги, которая попадает мне в руки»⁴. «Я не понимаю, что позорного в этой «подверженности влияниям». Тот, кто читал Библию, и не испытал ее влияния, читал ее зря. Кто ни разу в жизни не поддался влиянию Шекспира, или Достоевского, или Бальзака, пусть подавится своим самомнением. С чем бы великим я ни сталкивался, все это оказывало на меня влияние <...> Однако нужно возделывать собственный сад»⁵. В этих высказываниях отражается понимание диалектики литературного процесса.

Будучи во всеоружии литературной эрудиции, ассимилировав огромный опыт предшествующей и современной мировой литературы, Чапек тем не менее отправлялся не от заданной формы, а от объекта, превыше всего ставя «интенсивность духа, который сосредоточенно ищет конкретную и закономерную форму для новых представлений»⁶. «Ничем не могу помочь,— писал Чапек по поводу

романа «Война с саламандрами»,— но литература, не интересующаяся действительностью и тем, что творится с миром, литература, которая не желает реагировать ни окружающее с той силой, какая только дана слову и мысли, такая литература — не мое амплуа»⁷.

На этом пути, во имя вторжения в жизнь, и происходила встреча жизни и литературы, нового и традиционного, совершался синтез и обогащение традиций, рождалось новое качество и совершались художественные открытия.

⁷ К. Чапек. *Poznámky o tvorbě...*, str. 110.

³ К. Чапек. *Několik poznámek k moderní literatuře*.— «Přehled», XI, č. 3, 10. října 1913, str. 54.

⁴ К. Чапек. *Poznámky o tvorbě...*, str. 79.

⁵ К. Чапек. *O cizí vlivy*.— «Lidové noviny», 23. listopadu 1924, str. 2.

⁶ К. Чапек. *Italické listy. Anglické listy...* Praha, 1958, str. 56.

ОБ УСЛОВНОСТИ И РЕАЛИЗМЕ

Сейчас уже преодолены предрассудки по отношению к условным формам в реалистическом искусстве и те упрощенные трактовки этого вопроса, которые не так давно сказывались в советском литературоведении. В теоретических работах Б. Сучкова, А. Михайловой, А. Мясникова, В. Днепровы и других, в специальных работах по фантастике К. Андреева, А. Громовой, Е. Брандиса, В. Дмитриевского, в исследованиях по творчеству Б. Брехта, Б. Шоу, Г. Уэллса и других писателей авторы убедительно показали, что критерием ценности условных форм должен быть сам характер и функция этих форм. Все это делает излишним подробное освещение этой темы в связи с Чапеком и позволяет ограничиться лишь некоторыми замечаниями.

Творчество Чапека развивалось по пути постепенного усиления в нем реалистического начала¹. Следует, правда, оговорить, что Чапек частично разделял, особенно в начале литературной деятельности, свойственные многим чешским писателям несколько суженные представления о реализме, связывая это понятие лишь с творческой практикой конкретного литературного направления XIX в. Такого рода взгляды находят объяснение и в не-

¹ Ср.: О. М. Малевич. *Путь Карела Чапека к реализму*. В сб.: «Развитие реализма в славянских литературах». Л., 1962, стр. 38—57.

которых особенностях чешского литературного процесса². Тем не менее Чапек высоко ценил реализм, особенно русский. «Все это не подражание жизни, — писал он еще в начале своего творческого пути о Достоевском и русском реализме, — а состояние подлинной жизни, жизненные факты или жизнь сама. Если бы вообще можно было разделить мир на действительный и фиктивный, на жизнь и искусство, это творчество принадлежало бы скорее жизни»³. Восхищаясь Достоевским, он говорил: «Его творчество — нечто чудовищно невозможное: это крайнее *abstractum in concreto*; с неведомой силой оно соединяет в себе самую осязаемую действительность с высочайшим духом, отнюдь не подчиняя действительность духу; они стоят рядом или проникают друг друга, несливающиеся, взаимно противоборствующие и расщепленные»⁴. Высоко ценил Чапек и Толстого.

В то же время, если реализм привлекал чешского писателя как «школа жизненной правды», то у реалистов XIX в. ему одновременно недоставало тех форм обобщенности, которые он находил в возможностях условного образного переосмысления действительности. По всей видимости, именно таков смысл замечания Чапека о том, что реалисты «за деревьями не видели леса» и сосредоточили свое внимание на изображении «одинок»⁵, т. е. отдельного человека. Бросается в глаза, что это запальчивое заявление, сделанное в той же статье, где дана восторженная оценка русского реализма, вступает в противоречие с тезисом о «крайней абстрактности в конкретном». Думается, что мы правильно пойдем автора (не оправдывая неточности формулировок), если возьмем это высказывание в контексте поисков новых форм обобщения, поисков «космосоциальных» зависимостей, таких образных моделей, которые в емкой форме позволяли бы схватывать целые явления, вплоть до тенденций и процессов всемирного охвата, запечатлевать их в едином образ-

² См. подробнее в нашей статье «Творческая индивидуальность и общие тенденции литературного процесса». В сб.: «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., 1964, стр. 84.

³ К. Чапек. *Literární poznámky o lidskosti*. — «Umělecký měsíčník», роён. 1, 1912, ч. 5, стр. 137.

⁴ Там же, стр. 135.

⁵ Там же, ч. 4, стр. 103.

ном построении, в образе-тропе. Приведенное высказывание сделано писателем, который в молодости увлекался символическим и метафорическим образом, а также рационалистическими моделями жизненных явлений, зачастую моделями очень широкого диапазона. Характерно, что Чапека не удовлетворял «стилизм» Флобера — обрисовка предмета, события путем накопления деталей, создание образа посредством «присоединения штриха к штриху», которое Чапек сравнивал с декоративной вышивкой⁶. Зато его привлекали писатели эпохи Ренессанса и Просвещения (последние, в частности, своим философским рационализмом), а также разнообразные поиски новых возможностей образа в современной литературе, в том числе экспрессионистской, что отразилось и в драмах Чапека начала 20-х годов. Постепенно искания писателя все больше и больше наполнялись «объективированием впечатлений».

«Да, реализм,— писал он в 1924 г.,— по поводу этого грубого и позорного слова нам придется теперь предьявить рекламацию. Как известно, реализм вульгарен, поверхностен, приземлен, материалистичен и вообще низок; к тому же он уже давно и много раз превзойден — и все же! ... Идти за фактами, думать и жить фактами, открывать действительность, иметь пристрастие к фактам, знать обо всем и знать многое, не строить из себя святого простака — я утверждаю, что это тоже реализм. Быть современным, обыкновенным, человеческим, достаточно искусственным и очень внимательным, иметь открытые глаза и открытое сердце, не кадить громкими словами, не оглушать лозунгами, а деловито, четко, по-мужски, делать свое дело — есть реализм. Схватывать суть вещей не просто глазами, нюхом и грязными лапами, а всем своим разумом и духовным началом, всеми ясными и парящими функциями духовного в человеке, удостоверяться в вещах посредством пристального размышлений, ощущать их своим страстным сочувствием и определять их место с помощью чистой логики — есть реализм. Ты можешь сделать нищего из морщин, ключев волос, лохмотьев и тому подобного. Но настоящий нищий создан или сделан не из морщин, ключев волос и лохмотьев, а из нищенствования,

⁶ V. D y k, St. K. N e u m a n n, br. Č a p k o v é. Korespondence z let 1905—1918. Praha, 1962, str. 120.

скорби, прошений, терпения, ожидания и неподвижности. Подлинная, тяжкая и ранящая действительность заключается не в морщинах и вшивых сединах, не в лохмотьях, а в том, что это человек, что он стоит, ждет и хочет, чтобы ты его заметил. Иными словами, действительная действительность — не причина и модель для живописи, а ее конечная, высшая цель. Действительность надо не копировать, а создавать всеми творческими силами души и сердца⁷. Неожиданный, на первый взгляд, конец с провозирующими формулировками значит не больше, чем утверждение права художника на образ, отличный от эмпирической копии и передающий сущность. Это утверждение права или, скорее, обязанности художника активно вторгаться в жизнь с целью воздействия на нее.

В 30-е годы высказывания автора «Войны с саламандрами» о природе художественного творчества и творческого процесса, о психологии творчества неизменно вращаются вокруг вопроса о постижении писателем объективного содержания жизненных явлений, объективной логики вещей: «<...> у художника <...> есть <...> жизненные впечатления (prožitky), фантазия и симпатии, но все зависит от того, что он из них сделает, как объективирует их в своем творчестве. Иначе его личным душевным переживаниям вы не будете верить. Само по себе жизненное впечатление — еще отнюдь не произведение <...>. Если бы личные впечатления все оправдывали, автор мог бы сослаться: что я написал и как написал — это просто мое впечатление и баста! — какая там еще критика. Согласитесь, что такой автор был бы глупым и самонадеянным»⁸. И задачу критики в соответствии с этим Чапек усматривал в том, чтобы контролировать «жизненную правдивость литературы»⁹. Во многих высказываниях писателя эти общие мысли о творческом процессе конкретизированы и развиты. Он, в частности, не устаёт говорить о значении для писателя запаса жизненных наблюдений, знания «эмпирии», в том числе политической, что особенно важно для нашей темы. (Под

⁷ K. Č a p e k. O Josefu Čapkově. В кн.: Josef Č a p e k. Čtyřicet reprodukcí. Praha, 1924, str. 10.

⁸ K. Č a p e k. Past kritiků a její důsledky.— «Přítomnost», 1933, č. 11, str. 170.

⁹ K. Č a p e k. Žije český autor nesprávně? — «Lidové noviny», 15. října 1933, str. 9.

«эмпирией» Чапек понимал и факты, добытые из книг, специальной литературы и т. д.). «Возьмем, например, политический роман. Согласитесь, что основные политические понятия и факты могут и должны быть известны каждому нормальному гражданину; существует нечто вроде политической эмпирии, которая носится в воздухе, — достаточно уметь рассудительно читать, видеть и немного мыслить. А теперь вспомните несколько политических романов последних лет. Прямо стыдно смотреть, как чешский писатель представляет себе политику: какая болтовня, какие фальшивые ноты, какой вульгарный и глупый романтизм <...>. Право на фикцию — еще не есть право на ложь»¹⁰.

Говоря о знании жизни, писатель, конечно, имеет в виду не только запас представлений о конкретных фактах, но и наблюдение взаимосвязей и взаимозависимостей жизненных явлений. С требованием знания жизни органически связана повторяющаяся мысль Чапека о том, что образ и произведение создаются по принципу поисков вероятностных возможностей развития характеров, событий, процессов, вероятностного разрешения коллизий: «Никто не мешает вам выдумывать что угодно, ибо область возможного неисчерпаема. За каждым лицом и событием открывается беспредельность, радостно волнующая своими перспективами. Но стоп! Заметьте! Едва вы станете на этот путь, как обнаружите, что и по пути фикций можно продвигаться с уверенностью, только проверяя правильность каждого шага. В этом все дело! И вот ломай себе голову, какая из возможностей наиболее возможна, сражайся с собственной фантазией, стереги, чтобы она не сбилась с того таинственного и правильного пути, который называется правдой <...>, главная идея фикс фантастов — гоняться за действительностью окольными путями миражей»¹¹, — так говорит один из героев повести Чапека «Метеор», высказывая, несомненно, мысли автора. Фактически ту же мысль о саморазвитии событий под контрольным диктатом действительности выражает и авторский голос в эпилоге «Война с саламандрами».

¹⁰ К. Чапек. *Žije český autor nesprávně? — «Lidové noviny», 15. října 1933, str. 9.*

¹¹ К. Чапек. *Hordubal. Povětroň. Obyčejný život. Praha, 1958, str. 193—194.*

Конечно, эта общая закономерность художественного мышления по-своему преломляется в фантастическом жанре. Но тем не менее и применительно к нему она сохраняет свою силу. И здесь уместно вспомнить очень глубокое высказывание Уэллса, равнозначное, наверное, формулировке одного из важнейших законов фантастической литературы: «Интерес поддерживается не самой выдумкой, а нефантастическими элементами, — обобщал английский писатель и продолжал: — <...> Всякий может выдумать людей наизнанку, или антигравитацию, или миры, напоминающие гантели. Эти выдумки могут быть интересны только тогда, когда их сопоставляют с повседневным опытом и изгоняют из рассказа все прочие чудеса. Тогда он становится человеческим. «Что бы вы почувствовали и что бы не могло с вами случиться, — таков обычный вопрос, — если бы, к примеру, свиньи могли летать и одна полетела бы на вас ракетой через изгородь? <...> Или, если бы вы стали невидимы?» Но никто не будет раздумывать над ответом, если изгороди и дома тоже начнут летать, или если бы люди обращались во львов, тигров, кошек и собак направо и налево, или если бы каждый по желанию мог исчезнуть. Не остается ничего интересного, если все возможно <...> Когда писателю-фантасту удалось магическое начало, у него остается одна забота: все остальное должно быть человеческим и реальным. Необходимы прозаические детали и строгое следование гипотезе. Всякая выдумка, которая выходит за пределы основного предположения, немедленно придает всему сочинению оттенок безответственности и глупости. Когда высказана гипотеза, интерес повествования сосредоточивается на том, чтобы наблюдать чувства и поведение человека под новым углом зрения»¹². Эти мысли Уэллса, естественно, относятся не только к микроскопу произведения, но и к общей его логике, также подчиненной закону «фатальности возможностей», если воспользоваться выражением Чапека¹³.

Фантастика и объективирование жизненных наблюдений все время взаимопроникают и в романе Чапека. Соб-

¹² Г. Уэллс. *Невероятное в повседневном. — «Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 174—175.*

¹³ Подробнее об этом вопросе см. в нашей статье «Карел Чапек и некоторые проблемы творческого процесса». В сб.: «Критический реализм в литературах западных и южных славян», стр. 256—276.



К. Чапек и Г. Уэллс в Праге в 1938 году

людение жизненной логики, ее внутреннего взаимодействия с фантастическими допущениями — та незримая нить, за которую держится писатель, создавая ситуации, сцены, типажи. Тем не менее и сам условный элемент зачастую не только позволяет видеть вещи «под новым углом зрения», но и служит более непосредственным средством объективирования жизненных явлений, их внутреннего содержания. Отожествление в гигантском сатирическом тропе тех или иных тенденций современного мира с животным началом — не что иное, как заостренное выявление их подлинной, объективной бесчеловечной сущности.

Искусная постановка проблем, их заострение при помощи мысленного эксперимента и логически рассчитанных приемов, «тропизм» мышления сочетаются с объективным анализом, проверяются знанием жизни, объективированием и «саморазвитием» образной мысли. «Контроль» осуществляется как средствами авторской «логической калькуляции» (ср. IV, 527), так и вживанием в образ героев или повествователей, которое напоминает творчество актера (IV, 527—528). Принцип же объективирования образной мысли, подчиняющейся логике харак-

теров, событий, явлений и т. д., и есть один из главных принципов реализма.

Имея в виду лучшие произведения Чапека, о нем можно сказать его собственными словами, произнесенными им в связи с 60-летием Г. Уэллса: «Как писатель он соединяет утопическую фикцию и фантастику с документальным реализмом и огромной книжной эрудицией»¹⁴.

Само сближение с научным мышлением, стремление оперировать емкими условными моделями, в которых схватывалось бы не только и даже не столько внешняя «кажимость» явлений, сколько их сущность, — также характерная черта реализма в некоторых его модификациях нашего столетия (к которым, однако, многоликое и полифоническое развитие реалистического искусства, разумеется, не сводится). Вообще следует сказать, что последовательно проведенный принцип воображаемого эксперимента, основанного на взаимодействии заданных искусственных условий с действительностью, предполагает верность объективным критериям и логике этой действительности. Условные формы в этом смысле даже труднее «обычных», они особенно чувствительны к нарушениям жизненной логики, которые влекут за собой утрату контакта с читателем. Каждому знакомо то ощущение фальши и натяжек, возникающее порой при чтении научно-фантастических произведений, если автор нарушает принцип «вероятности».

Однако объективирующее начало в разной степени присутствует в различных произведениях Чапека и проявляется в разных формах. Если взять, например, комедию «Из жизни насекомых», то, хотя автор и писал, что он «судил в этой пьесе класс, который называется буржуазией», картины этой сценической притчи почти лишены конкретно-исторических примет времени. Символично-аллегорические образы пьесы — воплощение определенных отвлеченных качеств (собственничества, милитаризма и т. д.) как таковых. Пьеса напоминает произведения средневековой или просветительской литературы, в которых автор зачастую шед от обобщенного представления об определенных пороках или добродетелях, стремясь «воплотить» понятие скупости, зависти, разврата

¹⁴ К. Чапек. H. G. Wells. — «Lidové noviny», 20. září 1936.

или справедливости, целомудрия и т. д. В «Войне с саламандрами» сказывается сильная сторона такого рода обобщений. После роботов Чапека образ саламандр стоит, пожалуй, на втором месте по степени обобщенности. И недаром саламандр порой также упоминают в образно-нарицательном смысле, желая передать представление о штампе, бездушии и т. д. Обобщенность делает этот образ очень емким, позволяет применять его к очень разным фактам, далеко не ограниченным временем создания романа и теми явлениями, которые имел в виду писатель. Но вместе с тем второй своей стороной этот образ Чапека тяготеет к конкретно-историческому обличению сил зла в тех формах, какие породила современная писателю эпоха.

Можно подойти к роману и с иной точки зрения. Сатирическая утопия Чапека связана с развитием интеллектуальных форм в литературе XX в., основанных на возрастающей роли непосредственной демонстрации идей и проблем с помощью искусных приемов «стратегии мозга». Такие формы имеют, однако, в потенциале не только достоинства, но и свои недостатки. В них таится опасность утраты индивидуального видения мира, утраты живого впечатляющего образа и — не в последнюю очередь — утраты писателем ощущения «живой жизни». Вероятно, последнюю опасность чувствовал и Чапек. («Это ужасно, насколько самая глубокая философия оказывается бессильной рядом с куском жизни»¹⁵, — писал он.)

Принцип «газетной эпики», положенной в основу глобальной утопии, также был в какой-то мере попыткой, и попыткой безуспешной, парализовать названный недостаток. Этот принцип состоял в соединении в рамках единого раскрытия сюжета «живых картин» (в которых перед читателем непосредственно предстают персонажи со своим обликом, живые типажи) и многообразных типов обобщенного повествования, которое дополнительно дифференцируется за счет привлечения различных жанровых и повествовательных форм (при этом резко подчеркнута их структурно-стилевая специфичность). Своеобразным замещением живых героев служат в романе и типажи повествователей, которые угадываются за рассказом. Соз-

¹⁵ Цит. по кн: O. S c h e i n p f l u g o v á. *Český román. Praha, 1948, str. 450.*

дается целая система призм, через которые процесс виден как бы с разной степенью приближения. Роман отличается многообразная градация форм — от непосредственного изображения до обобщенных, синтетических «картин» процесса.

Роман Чапека связан с областью естественно-научного мышления, философии, общественно-политического анализа, публицистики. Он возник в зоне соприкосновения собственно художественного сознания и иных форм освоения действительности. Но бесчисленные нити тянутся от него и к многоликим традициям мировой литературы — от Вольтера и Свифта до Жюль Верна, неоромантиков (Джозеф Конрад, Р. Л. Стивенсон), Ф. Достоевского, Анатоля Франса и старших современников писателя — Г. Уэллса и Б. Шоу. Определенными своими качествами (через названных писателей и помимо них) он связан и с традициями реализма XIX в., в частности с традицией впечатляющего конкретного художественного образа, который не сходит на нет в романе, хотя и выступает в различных соотношениях с «синтетическими» и условными формами. Как мы стремились показать, писатель искал путей синтеза этих стихий — интеллектуальной, условной и конкретно-чувственной, тропа и живого впечатления (отсюда, в частности, частая материализация тропа как реальной «мотивированной» картины, чему в немалой степени способствовал научно-фантастический жанр).

Естественно, говоря о реализме романа, следует принимать во внимание идейные и философские противоречия, наложившие свой отпечаток на него и порой отклоняющие художественные обобщения автора от последовательной верности объективному наблюдению. Роман несет на себе печать исходных философских представлений автора, в которых «не связаны концы с концами». Трудно согласовать, например, непримиримый антифашистский и гуманистический пафос сатиры, доходящей до призывов к пресечению преступной политики, с той философской апологией чисто эволюционной интеграции общечеловеческих ценностей, которую писатель противопоставляет «соперничеству» разных начал (не исключая и классовых), видя в такой «конкуренции» и борьбе источник потрясений и катаклизмов. Писатель мог найти выход из заколдованного философского круга, единственно признав противоречие движущим рычагом развития,

а классовую борьбу — движущим противоречием общества. Но этого, как известно, не случилось.

Справедливости ради надо напомнить, что противоречивость исходных идейных посылок, которые вступали в разлад с объективирующей тенденцией, можно встретить и у крупнейших реалистов прошлого (достаточно назвать Бальзака, Толстого, Достоевского). С другой стороны, такие противоречия — типичная черта критического реализма XX в.

Весь вопрос в том, в какой мере подобные драматические противоречия влекут за собой то искажение и «зачернение» образа объективного мира, о котором говорил Л. Леонов, имея в виду некоторые страницы романа Л. Толстого «Воскресение»¹⁶. Противоречия Чапека, хотя и ощутимо сказываются в романе, не снимают ни богатства проблематики, ни огромного объективного содержания, которое впитала в себя сатирическая утопия чешского писателя, ни обличительной силы его памфлета. Более того, роман предстает перед нами как заметная веха в развитии мировой литературы XX в.

Роман сыграл свою роль во всемирной борьбе за умы и сердца, в разоблачении фашизма, став одним из самых сильных литературных обвинений расистской «животной доктрины» и гитлеровского крестового похода против человечества и человека¹⁷. В этом смысле он стоит в одном ряду с такими произведениями, как «Волшебная гора» Томаса Манна (1921) и созданные в те же годы, что и памфлет Чапека, романы «Бэлпингтон из Блэпа» и «Игрок в крокет» Г. Уэллса, «Семья Оппенгейм» Л. Фейхтвангера и др. Еще большую близость, в определенных границах — структурное родство с сатирической утопией Чапека, обнаруживают такие антифашистские романы-предостережения, как социально-фантастический гротеск Синклера Льюиса «У нас это невозможно» или роман

¹⁶ Л. Леонов. Слово о Толстом. М., 1961, стр. 20.

¹⁷ Уже в феврале 1941 г. вместе с произведениями писателей-коммунистов И. Ольбраты, М. Майеровой, В. Незвала гитлеровцы запретили в Чехословакии и произведения Чапека, предупредив органы надзора над печатью о недопущении также отзывов «о книгах, драматических произведениях, статьях и иных сочинениях этих писателей». См. фотокопию секретного распоряжения в кн.: J. H á j e k. Národní umělkyně Marie Majerová. Praha, 1952 (иллюстративные приложения, фотокопия № 19).

Уэллса «Самовластие мистера Парэма», или его же киносценарий «Облик грядущего».

Наследник и воспреемник многообразного гуманистического наследия и идейно-художественного опыта мировой литературы, чешский писатель сам стал участником ее дальнейшего обогащения. Традиции Чапека, естественно, нельзя ограничивать чертами его художественного новаторства в узком значении этого слова. К числу традиций Чапека относится (и в этом смысле он соратник других передовых писателей нашего века) прежде всего борьба за гуманистические принципы, против обесчеловечивания человеческих отношений, острота постановки вопроса о сущности человека. В атмосфере неснятой угрозы атомной войны и агрессивных посягательств империалистических государств, рецидивов фашизма и мракобесных расистских страстей этот вопрос остается далеко не академическим и в наши дни. О его злободневности напоминает и разрыв между нравственным и экономическим развитием, дающий себя знать в ряде стран и, в частности, тех, где образовалось так называемое «потребительское общество», в котором относительное материальное благополучие находится в явном разладе с отсутствием исторических идеалов. Собственно, это и есть та самая диспропорция между качественным и количественным развитием, которая волновала Чапека еще в драме «R. U. R.», а затем в «Войне с саламандрами». Б. Сучков отмечает: «В сущности многие писатели, столкнувшиеся в наши дни с явлениями, характерными для «неокапитализма», исследующие духовные последствия одностороннего развития «общества массового потребления», — например, Дюрренматт в «Физиках», обращающий внимание на опасность для человечества от научных открытий, используемых властью имущими для подавления свободы и творческой мысли человека, Макс Фриш, показавший в романе «Номо Фабер», что одностороннее воздействие технического прогресса обесчеловечивает человека, или Макс фон дер Грюн <...> во многом развивают круг идей, очерченных пьесой Чапека»¹⁸. В той или иной степени это можно распространить и на роман «Война с саламандрами». В наши дни возрастает и потребность в изучении

¹⁸ Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1967, стр. 437—438.

непредвиденных, «безымянных» процессов и возможных аномалий, связанных с научно-технической революцией и дальнейшим развитием человечества.

Но к числу традиций мировой литературы, которые также представляет Чапек, особенно романом «Война с саламандрами», относится и активность в обличении конкретных сил и носителей социального зла, шовинизма и империализма. И в наши дни по-прежнему широко читаемый роман Чапека воспитывает ненависть к идеологам войны, к бесчеловечной практике и идеологии в любых ее формах. Он будит мысль и чувства читателя.

Вместе с тем и в более узком профессиональном смысле творческий опыт Чапека, пусть это только небольшая часть многообразных поисков и достижений современной литературы и лишь одна из тенденций в ее развитии, также стал источником творческих импульсов. «Чапек вместе с Уэллсом был одним из основателей совершенно новой ветви литературы в искусстве XX в. Эта новая литература называется социальная фантастика, литература фантастического реализма», — так сказал о Чапеке советский писатель А. Стругацкий на чапековском симпозиуме 1965 г. в Марианских Лазнях¹⁹. О том же говорили и другие участники встречи, приехавшие из разных стран мира, чтобы воздать должное литературе Чехословакии и одному из ее крупнейших писателей.

Как каждое значительное явление искусства, Чапек незримо живет в современной литературе. Его присутствие можно ощутить наряду с традициями Шоу, Брехта и других художников в современной «проблемной» драме, которая komponуется как заостренная и обнаженная постановка этического, морального или философского вопроса. Зритель решает его как дилемму, как задачу вместе с героями на сцене (подобная драма, кстати, получила значительное развитие в современной чешской литературе). Таков же, например, роман Веркора, в котором условная модель служит раскрытию философской проблемы.

С традициями Чапека соприкасаются и произведения-притчи (с нередким «апокрифическим» использованием известных сюжетов и жанров), произведения-прогнозы и предостережения. «Если нам, чехам, посчастливилось иметь несколько утопических пьес Карела Чапека, то

¹⁹ Цит. по тексту стенограмм.

нет ничего удивительного в том, что актуальную идею я выразил с помощью утопии»²⁰, — говорил чешский писатель-коммунист Витезслав Нежал в связи с постановкой его драмы «Сегодня солнце заходит еще над Атлантидой», написанной как утопия-предостережение об опасности атомной войны. Традициям Чапека близок и активный синтез различных жанров, в том числе научной фантастики и сатиры, который в последние годы практикует, в частности (по собственному его признанию) Станислав Лем²¹. Мимо опыта Чапека вообще едва ли прошел хотя бы один современный писатель-фантаст. Несметные потоки чапековских роботов населяют страницы современных фантастических и сатирических романов. Счет им давно потерян. Он, безусловно, превысил численность роботов, толпа которых осаждала в пьесе чешского писателя директорскую виллу Домина.

Однако к числу поучительных традиций Чапека относится и его умение ценить многообразие возможностей литературы. Это находит отражение уже в синтетическом характере его собственного художественного мышления, в многоликом характере его творчества, включающем и смелые фантастические построения, и самые реальные картины в узком смысле этого слова. Та же черта проявляется и в многочисленных душевных высказываниях Чапека о творчестве писателей самого разного склада, среди которых мы найдем и Бальзака, и Достоевского, и Толстого, и Сенкевича, и Шоу, и Франса, и Голсуорси, и Т. Манна, и Роллана, и Горького... В отличие от некоторых современных критиков, делающих порой ставку на якобы «всеспасительную» силу одной какой-либо новоиспеченной формы, Чапек умел ценить полифоническое развитие литературы, многообразие традиций, талантов и дерзаний. Но непременным признаком подлинного искусства для него была истинная и глубокая озабоченность писателя судьбами мира и человека.

²⁰ «Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou». Národní umělec Vítězslav Nezval o svém novém dramatu. — «Lidová demokracie», 27. listopadu 1955.

²¹ Имеется в виду выступление Ст. Лема на встрече с читателями в Праге в сентябре 1965 г. после симпозиума в Марианских Лазнях, посвященного Чапеку.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	3
<hr/>	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ	11
<hr/>	
АПОКРИФ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО ЖАНРА	23
ПРИНЦИП ГАЗЕТНОЙ ЭПИКИ	38
СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ И САЛАМАНДРЫ	49
НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ФИКЦИЯ	61
САТИРИЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ	76
<hr/>	
У ИСТОКОВ УТОПИИ	83
ИСТОРИЧЕСКАЯ ХРОНИКА	90
ГРОТЕСК. ИРОНИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ ПАРАДОКС ПО СТОПАМ БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТИ	97 109
<hr/>	
ДВА АСПЕКТА ПОСЛЕДНЕЙ КНИГИ РОМАНА	123
ИСКУССТВО ПАМФЛЕТА («ЭТО НЕ УТОПИЯ, А СО- ВРЕМЕННОСТЬ»)	127
НАЗИДАТЕЛЬНАЯ АЛЬТЕРНАТИВА	144
ПАМФЛЕТ, ДОПИСАННЫЙ ЖИЗНЬЮ	157
НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ КОНЦЕПЦИИ	167
«ОБЫВАТЕЛЬСКИЙ ПЛАН» В РОМАНЕ	170
НЕРЕШЕННАЯ ФИЛОСОФСКАЯ ТЕОРЕМА	172
<hr/>	
РОМАН ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА	185
<hr/>	
ОБ УСЛОВНОСТИ И РЕАЛИЗМЕ	194

Сергей Васильевич Никольский

Роман К. Чапека «Война с саламандрами»

36

Утверждено к печати Институтом
славяноведения Академии наук СССР

Редактор издательства Г. А. Гудимова

Художник Л. С. Кассис

Технический редактор Ф. М. Хенух

Сдано в набор 23/II 1968 г.

Подписано к печати 11/VI 1968 г.

Формат 84×108^{1/32}. Печ. л. 6,5. Усл. печ. л. 10,92+1 вкл.

Уч.-изд. л. 11,2. Тираж 3500 экз. А 00000

Тип. зак. 264. Бумага

Издательство «Наука».
Москва, К-62, Подсоесь
2-я типография издат
Москва, Г-99, Шубинск



Бориславский /
Василий

неиспеченные
дарины (с
сахаром?)
сметаной

Тесто для
пирожков
с начинкой (сметана,
сахар)

рецепт на бутле
Молочные супы

Сметана,
Сахар

Сметана

Сметана

Сметана

Сметана



НБ ПНУС

260645