

«О МАЯКОВСКОМ» В. ШКЛОВСКОГО

В. Б. Шкловский написал много книг и много произведений, еще не собранных в книги; он является одним из самых производительных советских писателей. Но главное значение, главная особенность В. Шкловского в том, что он создал новый литературный жанр, которым свободно владеет лишь он сам и некоторые его литературные единомышленники (впрочем, никогда не достигающие уровня своего учителя, потому что в состав понятия «жанр» входит своеобразие личности изобретателя жанра, а это качество не передается и не наследуется).

Для характеристики литературного жанра Шкловского можно привести множество образцов из его прозы. Пока приведем лишь один, а дальше добавим еще.

Там, где родился Маяковский, «много лесов, хотя в Батуми в то время привозили доски для ящиков из Австрии.

Это хорошие места. Весной горы стоят, покрытые серой травой, а деревья в цвету, как в дыму».

Особенность Шкловского здесь сказывается во фразе, что в лесную страну привозили доски для ящиков из Австрии. За этой экономической прозой скрывается картина старой, безрассудно устроенной России и ее закавказского «захолустья». Шкловский часто — и в этой книге и в прежних — вводит в текст глубокую деловую прозу, глубокую и деловую в том смысле, что она лишена даже формального поэтического признака (метафоры или другого внешнего украшения), но эта проза Шкловского действует как сила поэзии, потому что в ней содержится новость мира или неизвестная сторона действительности. В этом заключается один из элементов жанра, разработанного Шкловским. Фраза же «деревья в цвету, как в дыму» — хороша, но ее мог бы написать и заместитель Шкловского. Если же Шкловский захочет, то он сможет написать образ растений, родственной предыдущему, гораздо более точно. Например: «Дома покрыты голубой пеной цветущих кустов, как будто кипятили сирень, и она убежала, покрывши весь город шапками пены». Это уже очень хорошо. Достаточно было вспомнить домашнее хозяйство (сирень... убежала, как вскипевшее молоко или варенье на кухне). Но за чувством своей силы, за быстротой работы Шкловский допускает иногда и небрежность, недостойную его знаний и таланта. «Из Багдади поехал Маяковский учиться в Кутаиси. Ехал в маленьком, если мне не изменяет память, одноконном дилижансе... Какие-то деревья цветут розовым». Ошибка в словах «какие-то»: надо было назвать деревья по имени; отсюда же вторая ошибка — «розовым»: что это «розовое»? Шкловский очень редко, почти никогда не употребляет подобных слов, вроде «какие-то», «вдруг», «кто-то» и прочие, потому что он человек знаний и памяти. Ведь он знает даже, что маленького Маяковского везли учиться именно в одноконном, а не параконном дилижансе, точно бежал следом за ним, но забывает деревья, живу-

щие и теперь, помня, однако, о давно умерших одноконных дилижансах. Надо знать и помнить все ненужное, попутное и мимолетное тоже. Оно потребуется писателю.

Образ В. Маяковского в книге Шкловского нигде не воссоздается с сосредоточенной воскрешающей энергией, но зато автор везде его касается и, лишь коснувшись, тотчас же делает ответвление в сторону. Ответвлений этих, или косвенных характеристик, столь много, что они своей чашей покрывают основной кряж дерева, на котором они растут. Хорошо это или плохо? Смотря как сделать. Если сделать так, что ответвления интересней кряжа, когда, так сказать, служебные подробности живут на свету и покрывают тенью основной ствол темы, — тогда плохо. Так же плохо, как если бы боковая ветвь истощила преждевременно материнское дерево или, другое сравнение, если бы пицца состояла больше из пряностей и меньше из хлеба и мяса.

Изучим, как это сделано у Шкловского.

«Говорят, как он (Маяковский) сопротивлялся в тюрьме, и это верно, Владимир Маяковский был крепчайший человек.

Но ему было шестнадцать лет.

Мальчика продержали в одиночке пять месяцев. Он вышел из тюрьмы потрясенным.

В тюрьме он очень много прочел, — столько, что можно сообразить только потом.

Вышел он, зная, что такое мысль и как человек отвечает за свои убеждения.

Маяковский в тюрьме научился быть товарищем и в то же время научился замкнутости.

Это был очень скрытный, умеющий молчать человек.

Маяковский ушел из Бутырок зимой без пальто, пальто было заложено. Он пришел домой, в маленькую квартиру. Надо было опять красить яйца для магазина Дациаро...» Еще несколько строк — и непосредственное, прямое изображение Маяковского «ответвляется», автор переходит на работу косвенным приемом. «В одном рассказе Уэллса на окраине города живут обедневшие муж с женой... Люди большого города любят ручную работу и механизмируют художника... Один мой друг по Лефу... Фабрика массовым образом изготавливает только оригинальные галстуки». Весь этот боковой способ для характеристики бедной судьбы мальчика Маяковского — и, стало быть, введение к образу всего Маяковского — сам по себе настолько любопытен, что имеет для читателя самодовлеющий интерес; в этом сила «бокового хода» Шкловского, а не в том, что таким приемом глубже и точнее изображается натура юного Маяковского. Литературный прием работает отдельно, вне своей служебной нагрузки. В данном случае такой способ письма напоминает поведение того мальчика, которого родители послали в магазин купить хлеба, но мальчик, встретив товарищей, заигрался с ними на дворе, забыл, куда его послали, потерял деньги и после был приведен матерью за руку домой, а отцом наказан.

Мы понимаем намерение автора. Он хочет изобразить мир, в котором рос его любимый друг и поэт, и не желает упустить ничего, что послужит в пользу его вечной памяти и в объяснение его жизненной судьбы. Но и для описания мира, окружающего поэта, требуется, чтобы у автора была налицо осязаемая для читателя глубокая душевная привязанность к поэту, не затеняемая живописными подробностями этого внешнего мира. Тогда мир, описываемый Шкловским, был бы воодушевлен и составлен воедино образом героя, а не распадался на фрагменты. При обилии же отдельных живописных картин, лишь косвенно, декоративно относящихся к поэту, читатель может остаться при впечатлении, что в мире есть чем заинтересоваться и кроме личности скончавшегося поэта; на свете всего много. Но ведь книга написана (должна быть написана) именно о Владимире Маяковском, и издана она в 1940 году...

В этом смысле, нам кажется, автор сам слишком любит истекшую и текущую жизнь, чтобы быть слишком потрясенным творчеством, судьбой и кончиной великого поэта. Автор позволяет себе заниматься (изредка, правда, — не всегда) игрою своего ума и таланта, вместо того, чтобы в данной книге посвятить свои серьезные способности всецело В. В. Маяковскому, поскольку эта книга посвящена поэту, поскольку Маяковский не повод и не может служить поводом для лишнего доказательства или упражнения таланта и ума какого бы то ни было одаренного писателя. Нельзя и не надо стараться быть постоянным любимцем публики или «милым грешником» ее. Это занятие не для нас. Мы не «у ковра», а в литературе.

Мы хотим сказать следующее. Нужно любить, когда пишешь книгу не вообще искусство, не вообще литературу, не вообще даже человечество или лучшую идею о нем, а нужно любить в этот момент только избранную тему, точнее — только данного человека, которому посвящены все усилия писателя. Тогда, как результат этого увлечения, появится все: и литература и служение лучшей идее человечества нашего времени.

Увлечение же Шкловского литературным искусством, это его увлечение затухает в книге образ В. В. Маяковского. Автор слишком профессионал, чтобы быть художником, предавшимся своему делу со страстью невинности, с надеждой неопытности. Профессионал любого дела знает, что у него «не получится не может», что удача его не минует, рука сама знает, как делать. Надо, однако, отказаться от сознания собственной удачи, чтобы научиться вперед работать безошибочно.

Но разве эта книга Шкловского — неудача? Нет, она сделана умело и профессионально, в духе того жанра автора, которым он настолько овладел, что из жанра можно сделать уже механизм, поэтому большой погрешности, большой ошибки или неудачи у автора не может быть. Опытность в искусстве может предупреждать ошибки и предохранять от создания шедевров. Один писатель сказал как-то: мы слишком опытные, чтобы не напечататься! Это — отвратительная уверенность, потому что писательский опыт, не обновляемый, не питаемый жизненной судьбой, есть гибель для художника.

Писатель в каждой своей новой вещи должен быть готовым на риск ошибки и провала, потому что он не только строитель, но и исследователь.

Обратимся к тексту книги: «На памятнике Пушкину, в постаменте, перевернутая надпись. А в общем — весна» (Маяковский — юноша, и Шкловский здесь традиционен в своем жанре: он сбивает «боковым» вмешательством начатую тему: пусть надпись перевернута, но «в общем — весна». Маяковский вырастет, будет революция, и надпись исправят). Далее: «Красная площадь от утреннего света как будто усеяна костями. Ребрами и черепами кажется булыжник».

И может быть, утренняя мостовая похожа на озеро, покрытое рябью, и к берегу пристал неуклюжий корабль Торговых рядов».

Это относится к Москве, это относится к автору, написавшему сценарий «Минин и Пожарский», это, допустим, еще раз доказывает прогрессивную роль торговой буржуазии («корабль Торговых рядов»), но это не обязательно имеет отношение к сущности Маяковского. Такая поэтическая иллюстрация может иметь отношение и к другим темам, а в литературном искусстве нам не нужны взаимозаменяемые детали детской игрушки «меккано». Ведь это не все равно, что Маяковский, а что Минин и Пожарский — оба.

Продолжим доказательство своего положения о вреде пользования повторяющимся жанром, а затем перейдем к тем страницам книги, где автор пытается сломать пределы собственной литературной привычки, то есть где он ближе приближается к решению поставленной темы.

«Ахматова конкретна, — пишет Шкловский, — как мастер лимузинов».

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой».

«Как мастер лимузинов» — Шкловский сказал для своеобразия. Означает же это вот что: Шкловский думает: у всех же так, трогают вначале что-нибудь, допустим, — колени. А затем — одинаково. Это похоже, как лимузины, думает Шкловский. Он не понимает, что мысли и действия людей в одинаковых обстоятельствах тоже почти одинаковы (и здесь нет ничего дурного, порочащего), но чувства их всегда разнятся, чувства их всегда индивидуальны и однократны. Действия шаблонны, а жизнь неповторима. Ахматова пишет именно об этом, а Шкловский, не понимая, думает о производстве лимузинов: играя метафорой, автор и выигрывает одну метафору. И вскоре тут же он пишет: «Поэзия ждала конкретности». Конкретность как раз и заключается в изображении чувства, мысли и действия человека, в описании его однократного характера. В книгу же Шкловского столько впущено всякого материала, который мог относиться и к теме о Маяковском, мог касаться и темы о «Русских пропилеях», что основному образу, изображаемому автором, мешает слишком густая среда. Конкретность темы съела ее объясняющая обстановка. «Основание» столь обильно, что кирпичи фундамента вышли не только в надстройку, но даже на чердак. В таком здании жить трудно, но существовать, конечно, возможно. И автор подробно описывает, как существовал тогда Маяковский: кто были его знакомые, какие надежды питали люди его времени. Автор изображает эту среду чрезвычайно подробно, с точным знанием предметов, с фамилиями, адресами, с указанием дома и даже строительными изменениями в домах: «Был такой кружок, сейчас в его помещении на Дмитровке — прокуратура, но помещения не узнаете: дом надстроен. Когда-то там было Общество свободной эстетики... Здесь был центр Москвы, здесь было новое благородное собрание. Внизу был бильярд, туда ходил Маяковский».

Все это верно и точно, но сделано одно упущение. Здесь в книге, как и раньше и позже в ней же, не сделано усилия от внешнего перейти к внутреннему — от среды к человеку, то есть к Маяковскому. И среда продолжается, а поэт просто существует в этой среде «самотеком».

В. Шкловский отлично знает петербургско-московскую литературную обстановку того времени и превосходно изображает ее, пользуясь своей почти фотографической памятью. А нам хотелось бы, помимо душных петербургско-московских литературных ущелий, увидеть в книге образ Маяковского, ищущего выход из этих ущелий на улицу, населенную народом. Ведь Маяковский и тогда имел в сердце и сознании своем, — пусть в первоначальном звездообразующем виде, — то, что объявилось в нем позже во всеуслышание. Важно было узнать Маяковского именно тогда, а не теперь, это тем легче сделать, что В. Шкловский любил Маяковского и ценил в нем огромного поэта и тогда, в далеком прошлом, в юности поэта.

«Искусство — это одна суета», — говорит Брик, а Шкловский помнит и записывает. Интересно, что бы вышло, если бы Брик определил искусство как полезную деятельность и занялся бы этой деятельностью. Чуковский пишет о Маяковском (в те, конечно, времена): «И, конечно, я люблю Маяковского, эти его конвульсии судороги, сумасшедше-пьяные всхлипы о лысых куполах... о букете из бульварных проституток... но ведь, шепну по секрету, Маяковский иллюзионист, визионер...» И дальше — тот же критик: «...вот Маяковский, симулянт сумасшествия, огненности, а на деле (открыть секрет?)...» Таковы были писавшие о Маяковском и знавшие его, шепчущие и открывающие что-то по секрету пошляки, а Маяковский противостоял им почти в одиночестве.

Вот этого, такого, главного Маяковского читатель и желал бы более всего увидеть изображенным в книге друга умершего поэта, в книге В. Б. Шкловского. Если бы существовал этот образ в книге Шкловского, тогда никакая обильная, подробная, биографическая среда не помешала бы ему: среда бы его не съела, как в книге (в формально-литературном отношении), он бы сам съел среду, как приблизительно и было в действительности — при помощи Октябрьской революции, среду, столь ненавистную и столь ядовитую, что она из последних сил успела отомстить поэту.

Страницы книги, посвященные заповеди «мне отмщение и аз воздам», — воздам за друга, в память и в славу его, — лучшие в работе Шкловского, лучшие потому, что они глубже и реальнее показывают привязанность автора к поэту и тоску по нем. Здесь В. Шкловский уже менее считается с законами собственного жанра, с пределами и условностями литературно-художественного искусства, он идет напрямую, публицистически, и он выигрывает. Если бы такие страницы распространялись на всю книгу, — мы имели бы лучшую монографию о Маяковском. Если бы В. Шкловский сломал границы своей литературной привычки, он бы написал о Маяковском, может быть, как никто из его современников. Он уже приближался вплотную к решению темы, но начал слишком рано тормозить себя; с первых страниц книги он погрузился в «среду», в житейскую кашу, оторвав свое внимание от единственного лица.

Мы отдаем В. Б. Шкловскому свое большое уважение — в признание того, что он и сам отлично понимает правду того, о чем мы тут написали. Мы пишем здесь не ради поучения, а ради напоминания.

Итак, в книге много страниц, посвященных отомщению за поэта. Приведем в заключение несколько строк из них: «Магеллану удалось объехать Америку, удалось соединить океаны, но живым на родину он не вернулся.

Маяковский получил признание в январе 1930 года, когда читал поэму «Ленин» в Большом театре.

Это было признание партии.

Но был он организационно в РАППе.

А РАПП был группировкой, школкой, она содержала в себе литературный заговор.

Он искал товарищей, в РАППе ему товарищей не было».

И дальше: «Прошел один человек, другой прошел. Были они с портфелями. Шли разговаривать о своих организационных делах. Прошел низкорослый человек с голым черепом, обтянутым бледной кожей.

Нес он рыжий, большой, блестящий портфель. Человек очень торопился: Маяковского шел перевоспитывать».

К сведению В. Шкловского здесь надо сказать, что этот человек не стал бы торопиться даже ради перевоспитания Маяковского: он торопился по более сугубо близко касающимся его делам; если бы он торопился по делу Маяковского, в этом был бы элемент какого-то понимания Маяковского, а какое же там было понимание?

И вот Маяковский умер. Он «лежал в светло-голубой рубашке, там, рядом на цветной оттоманке около мексиканского платка». «День, светло, очень много народа». «Не было раппов. Они сидели дома и совещались, готовили резолюцию».

Магеллану было трудно, но земной шар один, и он его объехал, он завершил открытие мира; дело же поэзии не окончено, и за поэтом всегда остается, всегда возможен подвиг.

СКАЗКИ РУССКОГО НАРОДА

Государственное издательство детской литературы предприняло, а в начальной степени уже и осуществило, большое дело: многотомное издание свода сказок русского народа. Отдельные сборники русских сказок издавались и прежде, но эти сборники имели столь много крупных недостатков, что давно уже настало время издать русские сказки в новой редакции. Составители таких сборников обычно пересказывали сказки, «причем, — как говорит А. Толстой, — пересказывали их не народным языком, не народными приемами, а «литературно», то есть тем условным, книжным языком, который ничего общего не имеет с народным». Кроме этого недостатка, отмеченного покойным А. Н. Толстым, прежние сборники не были полными сводами сказок, то есть многие народные сюжеты остались вне сборников.

Известное собрание русских сказок А. А. Афанасьева, — вообще говоря, одна из лучших работ в области русского фольклора, — страдает, однако, существенным ущербом: сказки обрабатывал ученый, человек, любящий народное творчество и знающий его, но не художник; не будучи же художником, это дело вполне хорошо исполнить нельзя. Если мы вспомним такого идеального обработчика народных сюжетов, как Пушкин, и качество созданных им сказок, то наша мысль, что «составить» или «обработать» сказку посылить лишь художнику, и немалому, станет ясной.

Первый том русских сказок, обработанных А. Н. Толстым, во многом обязан своим высоким качеством тому, что в него вложен поэтический труд первоклассного писателя. Свой метод работы над сказкой А. Н. Толстой излагает следующим образом: «...Я поступаю так: из многочисленных вариантов народной сказки выбираю наиболее интересный, коренной и обогащаю его из других вариантов яркими языковыми оборотами и сюжетными подробностями. Разумеется, мне приходится при таком собирании сказки из отдельных частей или «реставрации» ее, дописывать, дополнять недостающее, но делаю я это в том же стиле — и со всей уверенностью предлагаю читателю подлинно народную сказку, народное творчество со всем богатством языка и особенностями рассказа».

Этот способ работы, как доказал А. Н. Толстой, хорош. Однако своеобразие народной сказки в том, что она не является однажды созданным и навсегда запечатленным произведением: она движется из уст в уста, от сказителя к сказителю, от переписчика к переписчику; каждый такой рассказчик почти всегда является и соавтором сказки, то есть он что-то изменяет в ней, при этом от его творчества сказка иногда улучшается и приобретает более глубокий смысл, а иногда обедняется и утрачивает свои первоначальные высокие качества. Процесс творчества сказки продолжается десятилетиями и столетиями, в нем участвуют представители нескольких поколений народа. В этом сложном процессе мудрое поэтическое начало сказки, оформленное в конкретный сюжет, может ступешаться, измениться, переработаться в другое начало, в другую идею, может быть, столь же ценную, но иную; сказка, наконец, может предаться забвению и умереть. Вмешательство в процесс творчества народной сказки таких корифеев литературы, как Пушкин и Лев Толстой в прошлом, такого большого художника, как А. Н. Толстой в наше время, имеет своей целью восстановление, воссоздание наилучшего коренного варианта данной сказки из всех вариантов, созданных народом на тему этой сказки. Но этого мало, писатели дополнительно обогащают и оформляют народную сказку силой своего творчества и придают ей то окончательное, идеальное сочетание смысла и формы, в котором сказка остается пребывать надолго или навсегда. С удовольствием можно сказать, что издание первого сборника русских

народных сказок, обработанных А. Н. Толстым, отвечает самым высоким требованиям в отношении к этой высокой бессмертной народной литературе.

Но первый небольшой том народных сказок — лишь начало дела; необходимо издать весь свод русских сказок. Этот свод, помимо своей великой художественной и этической ценности, должен явиться как бы материальным хранилищем сокровища русского языка, драгоценнейшего достояния нашего народа.

Детгиз понимает значение поставленной им перед собой задачи. Дело создания свода русских народных сказок сейчас продолжается.

«МАЛАХИТОВАЯ ШКАТУЛКА» П. БАЖОВА

Первоначальным автором уральских сказов из жизни и быта горнорабочих был старый, уже давно умерший человек — Василий Алексеевич Хмелинин. Слышал эти сказы, а затем литературно разработал и издал старый уралец — наш современник тов. П. Бажов.

Несомненно, конечно, что и В. А. Хмелинин был не самым первоначальным автором уральских сказов — он был одним из соавторов этих произведений, сложенных поколениями уральских горнорабочих.

Сам В. А. Хмелинин не считал свои рассказы сказками, он даже сердился, когда кто-нибудь из слушателей сомневался в реальности существования «тайных сил» природы. «Старик, — пишет П. Бажов, — рассказывал так, будто он сам все видел и слышал».

В результате — сказы Хмелинина можно рассматривать как своего рода историко-бытовые документы. В них не только отразилась полностью тяжелая жизнь старого горняка, но и его наивное понимание «земельных чудес», и его мечта о других условиях жизни.

В. А. Хмелинин называл устно передаваемые им произведения как «побывальщины», то есть как реально существовавшую правду, которую он «нагляделся, наслушался за свои восемьдесят лет жизни».

«Тайные силы» природы, действующие в сказах Хмелинина — Хозяйка Медной Горы, Полоз, Змеевки и др., — это лишь высшие человеческие существа, наделенные страшной, таинственной и мудрой силой, хотя они и не всегда, а лишь изредка принимают человеческий образ.

Страшная таинственная и мудрая сила этим вымышленным, но в то же время желательно реальным существам нужна не ради самих себя, не ради своего блага, но ради установления справедливого порядка жизни среди людей. Она, эта «тайная сила», одним помогает, других наказывает, барам и начальству всегда враждебна.

В сущности, «тайная сила» есть решительный, одаренный глубоким знанием природы, мира и людей авангард человечества. И уже в то время, когда жил, глядел, слушал и участвовал в жизни В. А. Хмелинин, авангард человечества, просто говоря — передовой отряд людей, увлекающий всех вперед, а при необходимости и жертвующий своей жизнью, существовал, пусть не в таком сознательном и развернутом виде, как в наше время.

«Тайная сила» появляется не без причины. Ее причинами являются либо благородство человека, доказанное подвигом, либо эта причина происходит из глубины древности, когда люди жили иначе, то есть, по представлению рассказчика, более счастливо. В этой древности жили, как сообщают Хмелинин и Бажов, «старые люди». Не по возрасту старые, а просто дело было в старину. Авторы даже называют время,

когда это было, — уральский «медный век» или что-то очень давнее, когда люди «золотыми камнями зверя глушат, медными топорами добивают». Одним словом, давно, но все же еще не забыто и будто как на живой памяти. Только золото и медь имели значение по весу, а цены не имели.

Живут эти «старые люди потихоньку», «никого не задевают», «себя сильно не оказывают», «были они не русьски и не татары, а какой веры-обычая и как прозывались, про то никто не знает. По лесам жили. Одним словом, стары люди». Эти «стары люди» отличались от современников Хмелинина тем, что они в «полтора раза, может, больше» — «здоровые были», а главное — жили куда более ладно и мирно, в стороне от прочего белого света.

Но вот пришло время — началось покорение Сибири Ермаком. После покорения Сибири некоторые «казачишки» Ермака избаловались (самого Ермака уже не было в живых) и стали бродить по разным сторонам целыми ватагами. Одна такая ватажка забрела в тихую сторону «старых людей». Увидели «казачишки» там вольное золото, которое прямо на верху земли лежит, и вовсе разбаловались — «хватовщина пошла», чуть до смертоубийства не дошло. «Старых людей казачишки» на испуг стали брать, из «оружья пальнули». Но «старые люди сильно смелые были: это они сперва только испугались». И «старые люди» побили казаков, только трос из них убежали к своим, унеся с собой некоторую толику золота и самородков.

Пожив среди своих и погуляв, попьянствовав, как следует, казаки снова стали собирать ватагу, чтобы идти к «старым людям» — на грабеж их, на насилие над ними, за золотом. Один же казак, Соликамский родом, искал хорошей жизни, а грабеж и пьянство не считал за жизнь; он «отшатился» от казаков и попытался даже усостыжить их. Казаки посчитали Соликамского человека предателем и «сильно его изранили». Соликамский человек еле отбил от казаков, а затем решил пойти к тем «старым людям», которых казаки грабить собираются, чтобы предупредить их. Дошел Соликамский до старых людей. «Увидели старые люди — чужестранный человек лежит весь кровью измазанный... А бабы набежали первые-то... Тут еще девка случилась, ихнего старшины дочь. Смелая такая, расторопная, хоть штаны на нее надевай, и красивая — страсть... Одним словом, любота. Одно плохо — сильно большая была. Прямо сказать, великанша. И как раз девка на выданьи. Ну, ей и приглянулся, видно, пришлый-то. А он тоже, по-нашему, мужик рослый был. Из себя чистый, волосом кудрявый, глаза открытые. Ей и любопытно стало. Пока другие бабы охали да ахали, эта девка сгребла раненого в охапку, притащила в пещеру и давай за ним ходить».

Соликамский человек велел «старым людям» убрать с глаз долой самородки золота — «хоть вон в Азов-гору стаскайте», и драгоценные камни он тоже велел упрятать туда. Но слух о золоте уже далеко прошел, и разные люди явились с пушками в тихий край «старых людей».

Задумались тогда «стары люди» — что им дальше делать, как теперь жить, — «и придумали переселиться на новые места, где золота вовсе нет, а зверя, птицы, рыбы было вдосталь».

Соликамский указал «старым людям», в какую сторону им надо подаваться, а сам не пожелал с ними идти: «смерть, — говорит, — чую близку, да нельзя мне». Большая девка тоже объявила, что она никуда от своего милого не уйдет и останется с ним. «Выхожу тебя, — говорит девушка, — проживем сколько-нибудь». Так велика, искренна и женственна была ее любовь; она уже знала, что ее любимый — обреченный человек, он обречен на смерть, и согласилась обречь себя тоже на гибель или на вечное горе.

Соликамский человек понимал свою судьбу, но он также был способен предвидеть судьбу всеобщую, всех людей.

«Будет и в нашей стране такое времячко, когда ни купцов, ни царя даже звания не останется, — говорил Соликамский человек своей невесте. — Вот тогда и в нашей стороне люди большие да здоровые расти станут. Один такой подойдет к Азов-горе и громко так скажет твое дорогое имячко. И тогда зарой меня в землю и смело и весело иди к нему. Это и будет твой суженый. А пока прощай, моя ласковая. — Вздыхнул в последний раз и умер, как уснул. И в ту же минуту Азов-гора замкнулась».

И с той поры лежит в горной пещере «умерший человек, а рядом девица неопи-санной красоты сидит и не утихаячи плачет». Но Азов-гора при жизни старого рас-сказчика так и не открылась: «Может, вам, молоденьким, посчастливит», — пообещал рассказчик своим юным слушателям.

Так заканчивается первый и самый лучший, по нашему мнению, рассказ в кни-ге — «Дорогое имячко».

Самым молодым слушателям старого Хмелинина действительно посчастливи-лось: они узнали «дорогое имячко», которым не только все богатства земли открыва-ются, но и освобождается человек от бедности, от злобы, от трусости — для своего счастья, своей славы. Великая любовь той «большой девицы», которая вечно плачет над телом своего любимого «умершего человека», снова возродится, воскреснет среди людей, и это чувство будет цениться дороже всякого золота и «кразелитов». В наше время пророчество Соликамского человека сбылось.

Сказ «Дорогое имячко» изложен тем живым, верным языком, который дает ощу-щение и времени и места действия, и индивидуальности рассказчика, и философии народа, который сложил этот сказ. Каждому образу, понятию или действию дается единственно точная, неповторимая словесная форма. Слово здесь является органи-ческой частью самого данного действия и только ему принадлежит. Малейшее не-соответствие слова изображаемому этим словом факту уже искажает и самый факт, и все исчезает: и правда, и искусство. Таких нарушений органического строя речи в «Малахитовой шкатулке» очень немного, и мы их здесь поэтому не коснемся.

Большинство сказов книги П. Бажова объединяет одна верная и счастливая народная идея. Эта идея заключается в том, что добро природы дается лишь в доб-рые, рабочие руки; в руках врагов и хищников народа это добро может находиться лишь временно и ненадежно. Здесь есть точное ощущение всемирного исторического нравственного закона: жизнь и работа людей вскоре, с течением времени, приведет их к счастью и высокой судьбе, то есть, что история обязательно прогрессивна. При-рода и ее «магические» силы словно идут навстречу этому желанию добрых, то есть трудящихся людей, — в этом и состоит вся «сказочность» книги П. Бажова. На самом же деле «магия» заключается в работе людей и в их воле к своему счастью и освобож-дению — в этом содержится правда сказочной книги «Малахитовая шкатулка».

О «ЛИКВИДАЦИИ» ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

(По поводу романа К. Чапека «Война с саламандрами»)

1

В редакционном предисловии к русскому переводу романа К. Чапека приво-дятся слова самого автора по поводу его нового произведения: «...Сегодня я кончил последнюю главу своего утопического романа. Герой этой главы — национализм. Действие весьма просто: гибель мира и людей. Это отвратительная глава, основанная только на логике. Да, это должно так кончиться...» И еще несколько слов: «Писать са-

тиру: самое плохое, что можно сказать людям, — это не обвинять их, а только делать выводы из их современной действительности и мышления».

Автор сказал нам этим следующее: он изучил современную действительность цивилизованного человечества и самый способ мышления и поведения современного человека, сделал из этого все логические, по мнению автора, выводы и пришел к необходимому, единственно возможному результату — человечество должно физически и духовно погибнуть. Во всяком случае, если из осторожности смягчить этот жестокий результат, погибнуть должно человечество в его современном виде, но возможно, что какие-нибудь жалкие, одичавшие орды людей останутся кое-где в ущельях и складках земли, чтобы потом, по прошествии тысячелетий, опять начать крутить шарманку цивилизации, подобно своим забытым, погибшим предкам.

Оставляя пока в стороне вопрос о литературном, конкретном воплощении Чапком темы о «гибели мира и людей», скажем несколько слов о самой этой теме.

В самые последние годы на Западе появилась целая серия романов, написанных на одну и ту же мучительную тему — о возможности и даже неизбежности гибели человеческого рода. Некоторые западные авторы разрабатывали эту тему условно, удаляясь от гнетущей европейской действительности, которая набухает гноем фашизма, другие писатели прямо, непосредственно, публицистически вникали в эту действительность.

Сообщим на память несколько примеров. Джемс Джойс в романе «Улисс» пытался доказать, что, строго говоря, человека вообще не существует, поэтому вся проблема о жизни или гибели человеческого рода не имеет смысла и содержания. Джойс подверг, так сказать, сверхточному, крайне детальному исследованию человеческий характер в лице дублинца Блума, автор совершил медленное путешествие по этой человеческой душе и обнаружил ее несостоятельность; вернее, Джойс ничего там не открыл — никакой ценности или хотя бы потенциального смысла существования человека, тех вещей, которые имеют абсолютное значение.

Жизнь сведена Джойсом к течению событий, величиною с атом, — к потоку пустика, слегка раздражающих человека, и это раздражение, собственно, и составляет жизненный процесс. Но, во-первых, если действительность и состоит из атомов, то человеческий опыт никогда не имеет дела с каждым атомом в отдельности, но всегда лишь с большими соединениями их. Во-вторых, в романе Джойса мы видим не реального человека, а человека, искаженного экспериментирующим пером автора романа, перетертого в его опытной реторте в прах, превращенного в собственные экскременты. Свой исследовательский механизм Джойс использовал как машину для разрушения.

Но нельзя вести анализ с таким истирающим насквозь усердием, чтобы живое разлагалось в мертвое, если хочешь понять живое, и поэтому вольная или невольная дискредитация человеческого существа, которая получилась у Джойса в его романе, неубедительна.

У одного малоизвестного западноевропейского писателя есть рассказ под названием «Познание сущности»; в этом рассказе изображается любовь юноши к девушке, причем юноша, обожая свою прекрасную невесту, томится над вопросом: почему его возлюбленная столь красива, почему она непрерывно дает ему чувство счастья, прелесть вечно взволнованной жизни? Может быть, в самой душе и в теле его возлюбленной есть нечто таинственное, отсутствующее во всех других людях? До времени это остается неизвестным. Но вскоре девушка умирает, и тогда вся мучительная, потрясенная любовь юноши обращается в странное, мучительное желание разгадать тайну очарования умершей. Он, пользуясь лабораторией отца, инженера-химика, и сам будучи начинающим биологом, превращает холодное тело своей невесты путем его обработки реактивами в разные продукты. Эти продукты были известны и обыкновенны, их можно было бы добыть еще больше, скажем, из туловища коровы. Осиро-

тевший любовник делает из добытых таким образом веществ светильник — фитиль и жидкое горючее масло — и зажигает огонь. Светильник загорелся, из фитиля пошла копоть, смутное серое пламя осветило комнату испытателя таинственной сущности любви. Затем масло в светильнике выгорело, стало темно, юноша положил голову на стол, где недавно лежал труп его возлюбленной, и умер. Если погибшую невесту представить себе символом действительности, то пытливый юноша, ищущий в трупе источник жизни, будет синонимом писателей, подобных Джойсу. Истинное решение темы изложенного выше рассказа находится как раз в обратном: в сбережении невесты, а не в бессознательном умерщвлении ее ради страстного, темного и невежественного желания — получить возможность экспериментировать над ее трупом.

К тому же ряду писателей, что и Джойс, относится Марсель Пруст («В поисках утраченного времени»). Люди Пруста обнаруживают, так сказать, принципиальную существенную несостоятельность человека вообще (по крайней мере автор пытается доказать это положение); смысл или содержание жизни для персонажей Пруста заключается в комбинации прирожденных, «первоначальных» инстинктов и впечатлений, причем всякая связь с действительным миром должна быть принципиально нарушена. Человек остается круглым сиротой, в котором лишь дрожат остатки чувств и мыслей, некогда и кем-то (может быть, предками) заработанные в опыте реальной жизни, а теперь все более тающие, ослабленные, превращающиеся в сновидения и в смерть. Прустовский человек подобен травяной былинке с засохшим корнем; былинка еще может немного пожить вне земной почвы, питаясь запасом своих внутренних соков, но это уже будет ее умирание.

Ни Джойс, ни Пруст не поминают слова фашизм, но дискредитация человека, разрушение его образа, больше того, попытка ликвидировать самые принципы и всякое оправдание человеческого существования (даже с точки зрения его собственных, единичных интересов) — все это ведет к такому умалению человека, к такой моральной, философской и физической профанации его, что, выходит дело, он заслуживает лишь казни, и если сам человек бессилен будет осудить себя на смерть и выполнить свой приговор, то более «мужественные» посторонние люди будут правомочны это сделать за него. Мы теперь знаем имя этих «мужественных» посторонних людей.

Другие, по времени более поздние, авторы пришли к теме об уничтожении человека и человеческого рода уже не через предвидение, предчувствие или «анализ», а путем прямого наблюдения факта уничтожения человека в действительности.

Такие авторы работают зачастую почти публицистическим пером: они желают создать произведения, обозначающие одновременно вопль и пророчество. Некоторые из них (Луи Селин, «Путешествие на край ночи») ограничиваются лишь воплем и признанием себя и человека вообще «мерзавцем собственной жизни», подлежащим истреблению (заметим здесь опасность и лживость такого, довольно частого в западной литературе сознания себя «мерзавцем»: как бы эти «мерзавцы» прежде себя не уничтожили несколько миллионов других, — вовсе не сознающих себя мерзавцами! — ведь сознательным «мерзавцам» жить скучно, не найдут ли они для себя спорта и утешения в истреблении других, а себя отсрочат в последнюю очередь?). Другие писатели подвергают современность исследованию с целью открыть «логическим путем» средство для спасения человечества и этим совершить пророчество. К последним писателям мы причисляем Р. Олдингтона и К. Чапека. Об Олдингтоне уже была наша предыдущая статья, теперь мы обратимся к Чапеку, написавшему роман на общую тему для многих современных крупнейших западноевропейских писателей — о гибели человечества и о спасении его.

Капитан дальнего плавания ван-Тох обнаружил, будучи сильно пьяным, на побережье тропического моря «очаровательных топтыжек». Эти топтыжки были разновидностью морских ящериц, или саламандр. Саламандры ходили, топтались на задних лапках и шевелили передними, как детскими ручками, — неумело, беспомощно, но тем более привлекательно для сердца старого, бездетного капитана. Он их довольно долго наблюдал, он их обучил открывать ножом раковины устриц, которыми питались саламандры, а они сами тут же догадались открывать эти раковины любой скорлупкой. Далее капитан увидел, что саламандры самостоятельно могут строить плотины и дамбы, подобно бобрам. Наиболее способных саламандр ван-Тох вооружил стальными ножами, и саламандры, дотоле беззащитные, стали убивать своих смертельных врагов — акул; он подарил саламандрам железные тачки для работы по постройке жизненно необходимых для этих животных гидротехнических сооружений и кое-какие другие материалы и инструменты. В обмен за эти услуги капитан получал от саламандр жемчуг, так что общение с ними представляло деловой интерес.

Прибыв на родину, капитан ван-Тох предлагает капиталисту Г. Х. Бонди организовать жемчужный промысел путем устройства саламандровых ферм, снабжения саламандр инструментом для работы и обороны и подкармливания их.

Почти одновременно с ван-Тохом, или немного позже его, одаренных саламандр открывают в другом районе тропического мира. Путешествующие на яхте молодые богатые бездельники, нечто вроде начинающих киноартисток и бейсболистов, случайно вступают в контакт с саламандрами в одной лагуне. При этом выясняется, что саламандры могут разумно произносить человеческие слова: так, они попросили у одной девицы нож, в чем сказалась, вероятно, их прежняя выучка у капитана ван-Тоха. Точнее говоря, здесь обнаружилась крайняя восприимчивость саламандр к полезным знаниям, ибо эти саламандры, встреченные молодыми путешественниками, были не те, которых обучал ван-Тох; однако первоисточником человеческих знаний, пропагандистами их были именно вантоховские саламандры.

Но ван-Тох не был единственным учителем саламандр. В лондонском зоологическом саду одна саламандра, наслушавшись людей, заговорила сама. Своей болтовней она мешала работать сторожу-уборщику и надоедала ему, тогда он научил ее читать газеты вслух, чтобы самому не терять времени на чтение их.

Мышление саламандр, имевшее до сих пор инстинктивную, рефлекторную или какую-либо другую специфически-животную форму, теперь, овладев человеческим языком, получив первое представление о комплексе человеческих понятий, быстро очеловечилось и само. Причем сознание саламандр обнаружило тенденцию к большему, чем у людей, здравому смыслу и рациональности, хотя оно, это сознание животных, и копировало на первых порах весь бред и абсурд человеческих отношений западного, позднего капитализма. Вот небольшая сцена беседы ученых людей с саламандрой, сцена высокого сатирического уровня.

«Ученый. — Как вас зовут?

Саламандра. — Эндрию Шейхцер.

У. — Сколько вам лет?

С. — Не знаю. «Хотите иметь молодежавый вид? Носите корсаж Либелла».

У. — Какой сегодня день?

С. — Понедельник. Отличная погода, сэръ. В эту субботу на скачках в Ипсومه будет бежать Гибралтар.

У. — Сколько будет трижды пять?

С. — Для чего это?

У. — Считать умеете?

С. — Да, сэр. Сколько будет двадцать девять на семнадцать?

У. — Предоставьте нам спрашивать, Эндрию. Назовите нам английские реки.

С. — Темза.

У. — А еще?

С. — Темза.

У. — Других не знаете? Кто царствует в Англии?

С. — Король Георг. Да хранит его бог!

У. — Хорошо, Энди! Кто величайший английский писатель?

С. — Киплинг.

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

С. — Нет. Как вам нравится Мэй Уэст?

У. — Лучше мы будем спрашивать вас, Энди. Что вы знаете из английской истории?

С. — Генриха Восьмого.

У. — Что вы о нем знаете?

С. — Наилучший фильм последних лет. Сказочная постановка. Изумительное зрелище.

У. — Вы видели этот фильм?

С. — Нет, не видела. Хотите познакомиться с Англией? Купите себе форд-малютку.

У. — Что вы больше всего хотели бы видеть, Энди?

С. — Гребные гонки Кембридж — Оксфорд, сэр.

У. — Сколько есть частей света?

С. — Пять.

У. — Очень хорошо. Назовите их.

С. — Англия и остальные.

У. — Назовите остальные.

С. — Это немцы. И Италия.

У. — Где находятся острова Джильберта?

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

У. — Можно ли осмотреть ваш язык, Энди?

С. — Да, сэр. Чистите зубы пастой Флит. Экономно расходуется. Наилучшая из всех. Английская продукция. Хотите, чтобы у вас хорошо пахло изо рта, — пользуйтесь пастой Флит.

У. — Спасибо. Хватит»...

В сущности, автор в ответах саламандры изобразил нам мышление распространенного на Западе человеческого типа — мышление, в котором постоянно ассоциируются образы и понятия пропаганды, предрассудков, рекламы шовинизма и невежества, мышление, почти разрушенное, раздробленное различными идеологическими «воздействиями» эксплуататорского общества... В некоторых местах беседы саламандра, однако, уже проявляет более значительный разум, чем ее ученый собеседник. Например: «Сколько будет трижды пять?» — «Для чего это?» — переспрашивает саламандра: вопрос ученого слишком элементарен, этим вопросом нельзя проверять умственных способностей саламандры, и она отмщает ученому: «Сколько будет двадцать девять на семнадцать?» Это действительно требует напряжения сообразительности для ответа. «Предоставьте нам спрашивать», — стусевывается ученый.

В протоколе беседы ученые записывают: «Не следует переоценивать ее (саламандры) интеллигентность, так как она ни в чем не превосходит интеллигентности среднего человека наших дней».

Любое животное было бы на первых порах удовлетворено такой оценкой своей интеллигентности.

3

Капитан ван-Тох, духовный отец саламандр, скончался. Промышленник Г. Х. Бонди преобразует скромную Тихоокеанскую экспортную компанию во всемирный Саламандровый синдикат. Бонди защищает свой проект синдиката перед акционерами-учредителями: «Жемчуг никогда не может быть предметом самодовлеющего, вертикально и горизонтально разветвленного предприятия. Лично для меня это дело с жемчугом (основной товарный продукт Тихоокеанской компании, добываемый саламандрами. — А. П.) служило только небольшим развлечением... Вопрос о том: что же теперь?.. посоветуйте, что нам делать через три года с пятнадцатью миллиардами саламандр? ...в настоящий момент двенадцать тысяч саламандр заняты в сайгонском порту на работах по сооружению новых доков, пристаней и молов... Это — первый опыт в большом масштабе. Этот опыт, господа, дал в высшей степени удовлетворительные результаты. Сейчас уже не приходится сомневаться в будущем саламандр. Этим далеко еще не исчерпываются задачи Саламандрового синдиката. Синдикат будет выискивать на всем земном шаре работу для миллионов саламандр. Он будет представлять проекты и общие планы покорения моря. Будет пропагандировать утопию и грандиозные мечты. Будет представлять проекты новых берегов и каналов, плотин, связывающих между собою целые континенты, искусственных островов для трансокеанской авиации, новых материков, воздвигаемых среди океана. В этом — будущее человечества... Мы, господа, дадим миру тружеников моря... Я хотел бы, чтобы мы мыслили в масштабах миллиардов саламандр, десятков миллионов рабочих рук, преобразований земной коры, нового сотворения мира и новых геологических эпох. Мы можем теперь говорить о будущих Атлантидах, о все большем и большем расширении старых континентов за счет мирового океана, о новых материках, которые создает само человечество...»

Г. Х. Бонди, будучи лишь предпринимателем, хотя и всемирного размаха и аппетита, тоже ошибся: он недооценил значение своего Саламандрового синдиката. В этот синдикат, судя по дальнейшему ходу романа, объединилось почти все человечество, сначала ради эксплуатации саламандр и обогащения за счет их труда, а затем — для борьбы с ними. Синдикат начал собою целую саламандровую эпоху человечества.

Кроткие, трудолюбивые, понятливые животные, питаясь дешевым кормом, доставляемым синдикатом, в кратчайшие сроки строили грандиозные сооружения, на которые потребовались бы десятилетия человеческого массового труда и миллиардные вложения. Саламандры же работали почти бесплатно, точно труд был их жизненной необходимостью, причем плодовитость саламандр была настолько велика, что морские и океанские отмели стали походить на суп с головизной или головастиками. Счет рабочих саламандр шел уже на миллиарды; помет их (потомство) синдикат мог продавать почти тоннами. Усердная работоспособность саламандр, их обильная плодовитость — дети быстро вступали в ряды работающих родителей, — создали необыкновенно высокую производительность труда, неизвестную ранее человечеству. Те работы материкового, геологического масштаба, о которых мечтал Г. Х. Бонди, реализовались саламандрами в натуре.

Но и этой превосходной производительности труда животных оказалось недостаточно. Уже с самого начала эксплуатации саламандр в их труд были положены принципы рационального человеческого труда. Саламандры были разбиты на категории по степени их подготовки к работе, умелости и признакам квалификации. Саламандрам в интересах продуктивности труда стало необходимым передать технические знания, а также и связанные с ними гуманитарные дисциплины.

Ханжество и святошество в лице старых буржуазных дев помогли тут саламандрам. Благодаря «неостывающему пылу» некоей мадам Циммерман для саламандр были учреждены классические гимназии. Миллионеры покупали за большие деньги ученых саламандр, «бегло говорящих на девяти языках». Саламандры быстро поднимались по всем ступеням человеческой цивилизации; среди них уже появились собственные доктора соответствующих наук, защитившие диссертации перед человеческими научными учреждениями; ради них сочинялись специальные философско-религиозные учения (правда, саламандры так и не поняли, зачем им нужен бог, в этом их интеллигентность, несомненно, превышала человеческую); обсуждался вопрос о возможности смешанных браков между людьми и саламандрами (если бы это было анатомически возможно, то люди, конечно, пошли бы на такие браки); наконец, в человеческом обществе появился саламандровый культ — люди сами стали поклоняться Великой Саламандре, неизвестной самим саламандрам, и подражать животным в звуках, в движении и в танцах (подражать саламандрам в здравом, атеистическом рассудке люди, очевидно, не могли), но позже, как говорит автор, саламандры приняли какую-то иную религию, поклоняясь исполинской саламандре с человеческой головой: наверное, человеческая авторитарная мистика въелась даже в животных, но скорее всего, к тому появилась у саламандр административная, общественная необходимость.

Увеличивать производительность своего труда и для самих саламандр стало жестокой необходимостью, поскольку они обладали чудовищной способностью к размножению. Для новых саламандровых поколений требовалась прирезка новых «территорий», поскольку старые районы уже были заселены вплотную. Дело в том, что для жизни саламандр необходимы отмели, лагуны и как можно более развитая конфигурация берегов. Новые поколения саламандр могут размещаться лишь при условии, если предпринять гигантскую реконструкцию всех материков планеты и засыпать, скажем, материалом Британских островов океанские пучины (саламандры и не могут жить на слишком глубоких местах). Овладев всей суммой человеческих знаний, саламандры, конечно, легче и лучше выполняют необходимые для них работы, и они это поняли.

Автор здесь предлагает нам в сатирическом плане еще и свою оценку всего комплекса человеческих знаний в культуры: так ли он глубок и велик, этот комплекс, чтобы его не могли, почти шутя, освоить способные животные, подгоняемые необходимостью выжить?

Далее автор предлагает читателю еще несколько вопросов. Например: «Разве цивилизация не есть просто-напросто умение пользоваться тем, что придумал кто-то другой? И если у саламандр нет, допустим, собственных идей, то у них все же вполне могут быть собственные знания. Пусть у них нет своей музыки или литературы, но они прекрасно обходятся и без них. И люди начинают приходить к выводу, что это замечательно современно... Как видно, и человек может кое-чему поучиться у саламандр, и в этом нет ничего удивительного; разве не достигают саламандры огромнейших успехов?.. вместе с саламандрами в мир пришел колоссальный прогресс и идеал, имя которому — Количество... Саламандры — это просто-напросто Множество; они создают эпоху именно тем, что их так много... словом, наступила великая эпоха. Так чего же еще не хватает, чтобы действительно настал счастливый новый век всеобщей удовлетворенности и процветания?.. Честное слово, ничего!» — немного иронически и довольно серьезно отвечает автор романа.

Где-то мы, однако, уже слышали все эти слова. Культура и Цивилизация, Творчество и Техника, История и Природа, Однократная Неповторимая Оригинальность и Стандарт, Качество и Количество — это уже противопоставлялось. Одним из авторов подобного «учения» был Освальд Шпенглер (главное его сочинение «Закат Европы»,

вероятно, хорошо известно К. Чапеку, так как он, несколько иносказательно, упоминает Шпенглера в своем романе). Предшественниками Шпенглера были русские реакционные мистики Н. Данилевский и К. Леонтьев, а последователями всех их в России являлись Бердяев, Франк, Степун и др.

Разделяя, по-видимому, точку зрения Шпенглера (в отношении внутреннего, душевного устройства саламандр), Чапек пишет, не замечая никакого противоречия: «У саламандр есть свои подводные и подземные города. У них есть столицы в пучине, свои Эссены и Бирмингемы на дне морском... у них есть свои перенаселенные фабричные кварталы, гавани, транспортные магистрали и миллионные скопления населения; словом, у них есть свой мир... по-видимому, высокопрогрессивный в техническом отношении... Источником энергии является для них море со своим приливом и отливом, со своими подводными течениями и разницей температур» и т. д.

Вопрос, который мы сейчас обсудим, имеет принципиально важное значение, потому что, очевидно, даже лучшие, передовые писатели Запада вольно или невольно разделяют кое в чем «учение» Шпенглера. Чапек в соответствии с этим «учением» допускает, что можно построить свои столицы в морской пучине, свои Эссены и Бирмингемы, использовать энергию моря и т. п., и одновременно все это может быть сделано абсолютно «бездушными», хотя и цивилизованными существами — животными-саламандрами: иначе говоря, Чапек убежден в противоположности Искусства и Техники или Культуры и Цивилизации, принимая, что второе произошло из первого как старец из юноши.

Современный фашизм широко пользуется книгами Шпенглера как философией господ и идеологией фюреров, как средством подавления трудящихся, как орудием их прогрессивной эксплуатации, доводящей людей до духовной и физической гибели.

Неужели столь одаренный, проницательный, сатирический писатель, как Чапек, не понимает, что ныне большинство трудящегося человечества — это техники, потому что всякий современный труд связан с использованием машин и технических приспособлений? И что означает противоположение Культуры и Цивилизации, иначе говоря, Творчества и Техники?

Оно, это противоположение, означает круглое невежество людей, разделяющих такую точку зрения, их неосведомленность ни в культуре, ни в технике, если за всем этим не скрывается простого, злого, утилитарно-политического намерения. Мы это постараемся доказать, но вначале оговоримся, что нам печально наблюдать в людях, сознательная деятельность которых посвящена борьбе с фашизмом, скрытые, может быть, невнятные для них самих элементы реакции.

Просим нас извинить за эту резкую формулировку, но мы вынуждены были ее здесь применить, потому что вопрос идет об одной из основ мировоззрения современного западноевропейского человека.

«Мы люди Саламандрового века» — это говорилось с чувством законной гордости; так в какую же дверь мог толкнуться Человеческий век со своей медлительной, мелочной и кропотливой возней, которая именовалась культурой, искусством, чистой наукой или как-то там еще! — пишет Чапек в романе. Сатирическая интонация здесь налицо, но тут есть и другая вещь, тоже налицо, Саламандровый век, животная жизнь — дела, дескать, несносные, гнетущие, но что же делать, раз саламандры сильнее нас: не лучше ли, чем тосковать и скулить впустую, открыто признать торжество своего врага, покориться ему и мужественно испытать свою тяжкую судьбу до конца, сохраняя гордое, спокойное лицо? Чапек здесь опять лишь повторяет Шпенглера, предлагавшего людям культуры остаться на своем посту до конца, как солдатам, которых забыли сменить, и пасть мертвыми на жесткую, сухую землю «цивилизации», отчетливо понимая, что так и быть должно, что другого исхода нет, что — «идушие на смерть

тебя приветствуют». Фашизм подобрал у Шпенглера это сентиментально-дилетантское, невежественное «учение», потому что фашизму нужна покорная гибель людей, фашизму необходимо создать в людях внутреннюю блаженную и сладострастную настроенность, направленную к самоуничтожению во имя славы и эгоизма фюреров, во имя господства цезарей империализма, — но зачем такую «теорию» потребовалось Чапеку трактовать в своем романе — то грустно, то испуганно, то иронически (а чаще с отчаянием и скрытой печалью), вместо того чтобы раздробить стальным сатирическим пером темную голову взбесившегося глупца и указать великое пространство будущего, лишь временно покрытое тенью очередного, хотя и самого беспощадного врага человеческого рода — фашизма? Не следует писателю содрогание собственного сердца принимать за подземные толчки приближающейся всемирной катастрофы. Человечество (в целом) еще не видело добра в исторической жизни, оно, по словам Маркса, переживает лишь свою предысторию — не означают ли поэтому все попытки «приговорить» человечество к ликвидации, к смерти, к поглощению его «саламандрами» только вариации того же реакционного невежества (невежества, служащего, однако, вполне сознательным инструментом подавления и угнетения в руках класса господ) — невежества и еще страха? Но невежество и страх — ведь это лучшие гарантии сверхэксплуататорского режима! Зачем же антифашисту К. Чапеку потребовалось в своем романе в столь грустное для него заблуждение? Допускаем, что это вышло у автора почти бессознательно, благодаря трагическому (а иногда комическому) течению событий в современной Западной Европе, но истинный писатель ни при каком ходе вещей не должен утрачивать своего сознания.

4

Итак, по Чапеку, саламандры — это существа техники, механического труда, стандарта, количества, размножения. Усвоив от людей их техническую цивилизацию, построив подводные и подземные Бирмингемы, столицы и великие пути сообщения, саламандры все же не приобрели человеческого гения или воодушевления, они остались прежними, почти неодушевленными животными.

Следовательно, техника и духовная культура, по Шпенглеру и по Чапеку, вовсе не обязательно должны совмещаться, наоборот, они могут быть антагонистами.

Схема здесь такова: некое культурное, оригинально-творящее человеческое начало образует как бы оазисом во времени определенный исторический мир; затем творческое начало изживает себя, и тогда результаты, плоды бывшего творчества начинают эксплуатировать последние представители угасающей исторической культуры — наступает период техники, склероза творческих сил.

Эта теория имеет явно мистический характер. Что такое культурное «творческое начало» и откуда оно происходит? Свой дар знаний, свою способность к работе и творчеству всякий человек получает из двух источников: исторического опыта прежних поколений и личного отношения к действительности, посредством труда; последнее — личный труд — идет в конце концов в общую историческую сокровищницу, обогащая наших потомков добавочным опытом и познанием действительности, пусть даже этот наш вклад будет невелик. Правда, есть один вид «труда», который лишь проживает и расхищает историческое наследство и в духовном и в материальном отношении, — это деятельность эксплуататоров.

Что служит вообще источником и средством для создания культуры? Это, конечно, работа человека в реальном мире — пусть такая работа в ее высшей или своеобразной форме называется творчеством. Но, как мы выше говорили, современная работа человека всегда связана с использованием технических орудий: техника и труд теперь неотделимы, техника стала универсальным средством человеческой работы и отчасти

заменой ее. Материальное же благо, равно как духовное (в смысле приобретения новых знаний, притом всяких знаний — производственных и нравственных), невозможно себе представить иначе, как только нажитым в общественном труде, в практическом отношении к действительности. Следовательно, технический труд, то, что является источником по крайней мере современной европейской культуры (или цивилизации: мы здесь не будем рассматривать казуистическую разницу этих понятий), — техника (и труд) объявляются «неодушевленными предметами», знаменующими собою эпоху упадка западной культуры. Иначе говоря, что является создателем человеческой души, то считается, наоборот, ее разрушителем: техникой могут владеть и бездушные животные, саламандры. Именно оттого саламандры и освоили технику столь превосходно, что они «без души», а первичные изобретатели техники — люди — обречены на гибель.

Скучно бывает копаться в этом абсурде, но мы здесь обязаны рассмотреть и абсурд.

Реальная человеческая история — и теперь и две тысячи с лишним лет назад, в античную эпоху — совершилась и совершается, конечно, совсем иначе, чем полагает Шпенглер или кто-либо другой, подобный ему. Техника есть именно признак воодушевленного человеческого труда, и она лежит в начале всякой культуры, а не в конце ее.

Если под техникой К. Чапек имеет в виду более узкое понятие «машинизма», который внешне как будто не требует творческого напряжения работника, то и это представление можно легко опровергнуть. К. Чапек, наверно, слышал про отбойный молоток Стаханова и про паровоз Кривоноса. В отбойном молотке и паровозе нет ничего нового, но всем известно, какое новое, чисто творческое применение дали этим машинам двое знаменитых советских рабочих (а вслед за ними и еще сотни тысяч рабочих на самых различных механизмах — от обувной машины до простой мотыги). Как раз этот технический, творческий акт вначале лишь двух рабочих стал одним из главных источников для развития новой всемирной культуры человечества — коммунизма.

Для чего это совершено? Для того чтобы в мире было как можно более хлеба, одежды, жилищ, как можно более глубокой музыки, литературы и мысли, чтобы обеспечить для будущего времени гораздо более успешный и быстрый прогресс человечества, чем теперь. И в результате советского, стахановского движения культура сразу же получила новое развитие: доказательством этому служат новые школы, библиотеки, театры, дворцы и т. п. Мы здесь лишь напоминаем про эти общеизвестные факты.

Видимо, ход истории совершается совсем не теми силами и не в том направлении, как предполагают некоторые мыслители и писатели на Западе. Рассуждая о технике, они на самом деле не имеют о ней представления, кроме того, которое выработало их идеалистическое, спекулятивное мышление. Они легко «перевешивают» трудовой опыт и сознание сотен миллионов людей одной своей головной литературной «догадкой»; говоря предосудительно о «технике», которая производит великое количество всевозможных продуктов, они не могут указать хотя бы одну такую страну, где был бы накормлен хлебом весь народ до одного человека (про СССР некоторые западноевропейские мыслители и философы не поминают вовсе, может быть, именно потому, что эта страна своей практикой опровергает все их концепции). Где же тут крайнее, даже «удручающее» развитие техники? Скорее она находится лишь в начале своего действительного всемирно-исторического прогресса, временно стиснутая ныне в каменеющем скелете капитализма. Разговор о количестве, в которое будто бы благодаря технике превратилось в качество, есть темное недоразумение. Неужели автор романа думает, что так просто редкое, вновь открытое, оригинальное превратить

в массовое, общедоступное? Пусть кто-нибудь из критиков техники это попробует... Пусть они сделают общедоступными хотя бы хлеб, одежду и работу — это ведь тоже элементы культуры.

Разгадка изложенного выше отношения к культуре, к технике и к судьбе целого человечества заключается в том, что погибающий класс вырабатывает в себе трупный яд еще прежде своей исторической смерти, и этим ядом он заражает не только своих коренных представителей, но и людей «по соседству» — из других общественных групп, — даже тех людей, которые желают быть в оппозиции к костенеющему классу господ. У таких людей общественное, гибельное состояние господствующего класса может иногда превращаться в индивидуально-своеобразное ощущение, обманывающее прежде всего их самих.

В силу индукции, «прямой наводки» из чуждого им паразитического общества, впечатлительным и талантливым интеллигентам кажется, что они сами тоже должны погибнуть, а умирающие бывают убеждены, что жизни без них на земле больше не будет. Они, эти люди, подобны трогательным детям, играющим на чужом поле битвы и первыми попадающим под пулеметный огонь.

5

Обратимся к дальнейшей судьбе саламандр и определим, кого же автор имел в виду под этими условно-фантастическими животными.

Туземцы на Цейлоне убили несколько саламандр. Саламандры в ответ «напали на какую-то деревню». Хищническое судно «Монроз» прибыло на Кокосовые острова для охоты на саламандр. Саламандры отогнали людей, после чего одна большая саламандра явилась перед капитаном и сказала: «Отправляйтесь обратно!» Капитан спросил: «Я хочу знать, что вы сделали с моими людьми» (до того нападшими на саламандр). «Они не должны были нападать на нас, — сказала саламандра, — возвращайтесь на свое судно, сэр!» «Капитан... помолчал немного, а потом совершенно спокойно говорит: — Ну, ладно! Стреляйте, Дженкинс! — И механик Дженкинс начал стрелять в саламандр из пулемета», «...и они (саламандры) падали, как скошенные колосья. Некоторые из них стреляли из своих револьверов в мистера Линдлея (капитана), но он стоял со скрещенными на груди руками и даже не пошевелился».

«...через несколько недель к Кокосовым островам подошла канонерка его британского величества «Файр-болл»... из моря вышли саламандры, уселись на песке в большой круг и начали свой торжественный танец. Тогда канонерка его величества пустила в них первую шрапнель».

Так началась война человечества с саламандрами, — очевидно, по вине представителей человечества. Государства Европы, испугавшись саламандр, стали готовиться к войне не с саламандрами, а прежде всего одно с другим: «Крепость на английской стороне была занята двумя дивизиями тяжелых саламандр и приблизительно тридцатью тысячами работающих саламандр, на французской — тремя дивизиями первоклассных военных саламандр».

То есть, вступив в конфликт с саламандрами, европейские страны хотели напасть прежде всего одна на другую посредством тех же саламандр.

Саламандры поняли эту игру, затеянную не из расчета, а из безумия людей, и ударили по всему европейскому человечеству, ударили так, как только могли ударить двадцать миллиардов саламандр, вооруженных всей «заимствованной» человеческой цивилизацией, помноженной на их трудоспособность и количество...

А что же им было делать другое? Ведь саламандры теперь уже убедились, что человечество им не нужно и опасно: люди на них нападают и расстреливают их из пулеметов; все, что было ценного и достойного в цивилизации, саламандры уже ос-

воили; для естественного размножения им нужна реконструкция планеты, новое распределение океанов и континентов, а на континентах живут люди.

Конечно, думает автор романа в лице своих персонажей, во всем виноваты сами люди. «Это сделали все люди. Это сделали правительства, это сделал капитал... Все хотели иметь побольше этих саламандр. Все хотели на них заработать. Мы тоже посылали им оружие и всякое такое... Мы все в этом виноваты...»

И далее автор говорит уже от своего имени: «Я не политик и не экономист; я не мог их (людей) переубедить; что делать, по-видимому, мир погибнет и потонет; по крайней мере, это будет осуществлено с помощью науки, техники и общественного мнения, причем будет пущена в ход вся человеческая изобретательность. Никакой космической катастрофы, но исключительно лишь государственные, хозяйственные и прочие тому подобные соображения... Против этого ничего не поделаешь».

Так что же, саламандры, следовательно, — дети людей, потому что в самих людях есть, очевидно, саламандровое начало, приводящее их к гибели: «Все в этом виноваты». Люди есть «саламандры» и притом больше, чем им кажется, ибо именно люди из жалких, безвестных и редких животных воспитали могучую армию победителей человечества. «Знаешь, — спрашивает автор у самого себя, — кто одалживает саламандрам деньги, кто финансирует этот конец света, весь этот новый всемирный потоп?» — «Знаю, — отвечает его внутренний собеседник. — Все наши промышленные предприятия. Все наши банки. Все наши правительства».

И автор кончает свой роман утешительным легкомыслием: «Все мировые океаны будут зачумлены. Море будет заражено искусственно культивированной лягушачьей чумой. А это, брат, конец. Саламандры погибнут». — «Все?» — «Все до единой. Это будет вымерший род... А потом континенты постепенно опять начнут расти благодаря речным наносам... и все опять придет в такой же вид, как было прежде. Возникнет новый миф о всемирном потопе...» — «А потом?» — «Этого я уж не знаю...»

Чапек полагает, что саламандры не способны победить лягушачью чуму, хотя они и способны победить человечество. В соответствии с воззрением Чапека на технику это возможно, поскольку саламандры, будучи техниками, не способны к изобретательству и творчеству; в соответствии с истинным значением и содержанием техники — это пустяки, и саламандры легко найдут возможность обеззаразить мировые водоемы от лягушачьей чумы.

Завершается роман вопросом: «А потом?» и ответом: «Не знаю». Самая существенная часть романа, ради которой и стоило бы его весь писать, состояла бы как раз в положительном ответе на заданный вопрос; но эта часть романа не написана. Наиболее интересным и необходимым для нас является именно то, что будет «потом», после победы людей над саламандрами, — новый человеческий мир, — если согласиться с автором, что саламандры — это суть фашистобразные существа. Но не будет ли эта победа мнимой, ибо, по Чапеку, саламандры вооружились всем от людей, в том числе животные переняли от представителей человечества и свой фашистский, агрессивный характер? Вспомним, кто первый напал на саламандр и привил им чувство и технику войны... Следовательно, если говорить последовательно, победа над чапековскими саламандрами еще не избавит мир от фашизма — пусть даже все эти животные будут истреблены.

Некий фашистский зародыш останется внутри самих людей, в их капиталистическом способе хозяйства, в их отношениях друг с другом — там же, где этот зародыш был и до появления саламандр. Так в чем же выход, в чем состоит действительная, принципиальная и абсолютная победа над фашизмом? Автор всерьез не отвечает на этот вопрос; он делает усилие над собой и неубедительно произносит: мы погубим саламандр лягушачьей чумой.

В более полном тексте романа, подготовляемом к изданию отдельной книгой, автор допускает повторение, точное копирование саламандрами современной истории капиталистического человечества, доведение «животными», вместо людей, этой истории до конца, завершение ее. Автор рассуждает таким образом: на Востоке, в Лемурии, «еще живут топтыжки капитана ван-Тоха, исконные, тихоокеанские, полудикие саламандры, над ними владычествует King Salamander (король саламандр), ветхий, «отсталый» саламандра-старичок. И есть другие саламандры, освоившие другую область — Атлантику. Эта область «цивилизованная, обьевропеившаяся и американизировавшаяся, достигшая полной зрелости с точки зрения техники и духа времени... Там теперь диктаторствует Chief Salamander — великий завоеватель, техник и солдат. Чингис-хан саламандр и взломщик континентов. Он человек, а не саламандра. «Его настоящее имя — Андреас Шульце, а во время мировой войны он был где-то фельдфебелем».

«— Ах, вот оно как!..» — «— Ну, да, конечно. То-то и оно. Ну так, значит, Атлантида и Лемурия... Лозунг гласит «Лемурия — лемурам! Долой инородцев!» и тому подобное. Между атлантами и лемурами растет пропасть взаимного недоверия и наследственной вражды не на жизнь, а на смерть. Атланты презирают лемуров и называют их «грязными дикарями», «а лемуры фанатически ненавидят атлантских саламандр» — и так далее. «Дело дойдет до мировой войны саламандр против саламандр... Лозунг будет — «Мы или они!» И тогда «более прогрессивные, европейски образованные атланты отравят лемурские моря химическими ядами и культурами смертоносных бактерий, и притом с таким успехом, что будут зачумлены все мировые океаны». В этом отравленном, зачумленном мире, очевидно, погибнут и лемуры, и атланты.

Здесь автор, по нашему мнению, работал не в полную силу и способность своего таланта. Ход последних событий находится в антагонистическом противоречии с причинами, породившими эти события. Попробуем за автора наметить те события, которыми можно было бы без особых противоречий «закончить» его роман, подчиняясь в этом случае духу и замыслу всего романа. Столь способные существа, как саламандры, конечно, предвидели бы, что в результате отравления морей они и сами погибнут все целиком (даже многие миллионы людей сейчас предвидят последствия будущей мировой войны, а саламандры ведь более одаренны, чем люди, потому что саламандры на всех поприщах, не только на военном, победили людей; пусть автор с этим не согласен, но и мы с ним не согласны — по причинам, изложенным выше).

Далее. На всякий яд, на всякую «чуму» и «химию» наследниками человеческой цивилизации было бы почти немедленно изобретено противоядие.

Больше того. И атланты, и лемуры стали бы пользоваться почти одним и тем же оружием войны, несмотря на разницу в культуре и технической квалификации между атлантами и лемурами. Это произошло бы неминуемо, поскольку, по Чапеку, саламандры унаследовали от людей не один лишь их разум, но и все их безумие, шовинизм и предательство; в силу этих последних «способностей», многие саламандры-атланты перешли бы на сторону лемуров и передали бы лемурам высокие военные знания атлантов. Кроме того, лемуры наняли бы среди атлантов шпионов и послали бы к атлантам своих разведчиков. Благодаря этим обстоятельствам военные силы «передовых» и «отсталых» саламандр скоро уравнились бы, и началась бы долгая война на взаимное истощение: резкий перевес одной стороны над другой стал бы невозможен. Химия, отравы и лягушачья чума, которыми аргументирует автор, это суть разновидности старинной «божественной машины»; в реальной истории, в реальном мире эта машина действовать не будет.

Фантастика же автора есть тоже реальность, хотя она и приведена к сокращенному алгебраическому выражению.

Итак, идет мировая война саламандр: история человечества продолжается «руками» животных. Саламандры постепенно тают в смерти и изнеможении; они близки если не к полному исчезновению, то к оцепенению, к обратному превращению в беспомощных животных со смутным разумом, к беспомысленности в недрах природы. Тогда на сцену истории появляются, допустим, деловитые муравьи (вот кому к лицу «цивилизация», если понимать ее по Чапеку), и эти муравьи поедают миллиарды саламандр, павших на полях битв, и заодно облепливают туловища тех саламандр, которые еще движутся в сражениях или работают в тылу, объедая их до скелетов и растаскивая кости их по частям в свои «кучи-государства». Вмешательством муравьев и кончается война саламандр. Муравьи наследуют эпоху «саламандризма» и через нее — человечества. Такой конец романа не противоречил бы духу романа Чапека, и автор мог бы обойтись тогда без «божественной машины», предполагаемым действием которой он завершил роман. Продолжим еще немного наш вариант окончания чужого произведения, чтобы не ответить, подобно автору, на вопрос: «А что будет после муравьев?» — «Не знаю». Пожрав миллиарды саламандр, муравьи стали тучными и поверглись в долгое дремотное состояние «блаженства». Во время такого состояния их умертвили травяные вши — тли, которые, как известно, служат для муравьев дойными коровами и отчасти рабами. Каждая тля после того уползла на свободу — в траву и цветы. На свободе все тли погибли в цветах-паразитах, которые питаются насекомыми (здесь можно было бы привлечь на помощь ботаническую и энтомологическую терминологию). И далее автор попал бы в бесконечное коловращение обмена веществ в природе; в действие романа вошли бы даже минералы, магнитные токи и космические лучи — роман бы не мог быть закончен.

Причина дурной бесконечности такого романа в тех порочных, исторически ошибочных принципах, которые автор положил в основание своего произведения; именно, что человечество в силу своих внутренних качеств и отчасти внешних условий идет к своей ликвидации. Если это так, то роман Чапека можно закончить либо явлением «божественной машины», либо «коловращением веществ», то есть произведение вообще нельзя будет закончить. Автор предпочел первое, может быть, он и прав, потому что это короче. Нам же такой выбор автора позволяет догадываться, что Карел Чапек, вероятно, обладает некоторым пониманием того, что если человечеству действительно угрожает ликвидация, то преодолеть эту ликвидацию можно лишь начертанием плана выхода из этого угрожающего состояния и соответствующим революционным действием, а не пассивным предвидением «неминуемого» будущего, ожидающего всех нас, в виде участия в обмене веществ природы.

Этот выход уже существует. Он открыт для всего человечества советским народом; но странно, этот выход для Чапека словно не существует.

В последнем нашем замечании скажем про «ликвидацию» человечества — одну из распространенных идей среди западной интеллигенции, в том числе и среди антифашистской интеллигенции. Идея эта почти ровесница человечеству, в ней заключается «скрытое» желание угнетателей использовать угнетенных до смерти, до уничтожения последних, и одновременно в этой идее есть страх и опасение угнетателей, что, ликвидировав чрезмерной эксплуатацией и войнами трудящихся людей, угнетатели потеряют источник и смысл своего существования и сами исчезнут с лица земли.

Происхождение идеи ликвидации человеческого рода и ее авторы нам хорошо известны.

Но есть другая, несравненно более истинная идея. Это ликвидация «ликвидаторов» человечества. Мы приглашаем Карела Чапека к ней присоединиться.

Мы высоко ценим этого большого человека и писателя и уверены, что он в будущем обнаружит себя как сокрушительный художник, работающий более точно и счастливо, чем в «Войне с саламандрами».

ПРИМЕЧАНИЯ

В настоящей книге собраны критические работы Андрея Платонова, написанные и опубликованные в конце 30 — начале 40-х годов.

«О Маяковском» В. Шкловского

Впервые опубликована в качестве рецензии на книгу Шкловского «О Маяковском» (М. «Сов. писатель», 1940) в журнале «Литературное обозрение» (1940, № 17) за подписью Ф. Человеков.

«Малахитовая шкатулка» П. Бажова

В качестве рецензии на книгу П. Бажова «Малахитовая шкатулка» («Свердлиз», 1939) впервые была напечатана в журнале «Детская литература» (1940, № 6) за подписью Ф. Человеков.

Сказки русского народа

В качестве рецензии впервые была напечатана в журнале «Огонек» (1947, № 26). А. Платонов в этой статье дает свое решение проблемы отбора и издания свода сказок русского народа. Впоследствии Платонов согласно своим принципам сам обрабатывает русские сказки.

О «ликвидации» человечества

Впервые опубликована в качестве рецензии на роман К. Чапека «Война с саламандрами» («Интернациональная литература», 1938, № 2—3) в журнале «Литературный критик» (1938, № 7). С сокращениями статья перепечатана в «Литературной России» 29 августа 1969 года.