

**Е.М.Черноиваненко**

**Такая необыкновенная «Обыкновенная жизнь»  
Таке незвичайне «Звичайне життя»  
*So unordinary “Ordinary life”***

*В статье анализируется роман Карела Чапека «Обыкновенная жизнь» (1934), характеризуются особенности воплощённой в нём философской концепции, выясняется его значение в процессе эволюции мировоззрения писателя.*

*Ключевые слова: философский роман, чешский роман, Карел Чапек, литература и философия, художественное познание, художественный эксперимент.*

*У статті аналізується роман Карела Чапека «Звичайне життя»(1934), характеризуються особливості втіленої у ньому філософської концепції, з'ясовується значення роману в процесі еволюції світогляду письменника.*

*Ключові слова: філософський роман, чеський роман, Карел Чапек, література і філософія, художнє пізнання, художній експеримент.*

*The article studies Karel Capek's novel "Ordinary life" (1934), addressing the peculiarities of its philosophic idea, and its meaning in the evolution of author's world view.*

*Key words: philosophic fiction, Czech fiction, Karel Capek, literature and philosophy, artistic cognition, artistic experiment.*

*«Не только жизнь влияет на творчество,  
но и творчество влияет на жизнь поэта»*

*Я.Мукаржовский*

Приведенные в эпиграфе слова взяты из статьи «Поэт», написанной для «Литературной энциклопедии», которой так и не суждено было увидеть свет. В виде доклада Ян Мукаржовский прочитал эту статью 24 марта

1941 года на заседании Пражского лингвистического кружка [1]. Современного постмодернистски мыслящего критика эти слова поразят бессмысленностью содержания и архаичностью выражения. Он знает, что такое «письмо» и «ауктор», «дискурс» и «деконструкция», «фокализация» и «седиментация», но он не знает, что такое «творчество» и кто такой «поэт». Едва ли он может представить себе, что «письмо» способно оказывать какое-то влияние на автора, тем более - на его жизнь, ибо еще в год трагической Пражской весны Ролан Барт оповестил читающий мир о «смерти автора». Высказывание Я.Мукаржовского едва ли покажется хоть сколько-нибудь осмысленным и творцу постмодернистских текстов. Один из них признался в интервью: «... литература для меня – это мертвый мир. Все рассуждения о том, что какой-то роман написан очень живо, звучат для меня дико. Литература в моем понимании – это бумага, покрытая какими-то значками. Литература вообще – мертвый мир, как некое клише. Любое текстуальное высказывание или любое лирическое письмо изначально мертво и фальшиво» [2, 117]. Понятно, что продуцирование «мертвых и фальшивых» «текстуальных высказываний», «неких клише» вряд ли может существенно изменить жизнь человека, который ясно осознаёт: он всего лишь покрывает бумагу какими-то значками. И если сущность литературы передаётся навязчивым повторением слова «мертвый», то какое отношение может иметь литература к жизни?

Подразумеваемый ответ касается, конечно же, лишь литературы постмодернизма. Далеко не вся литература, даже созданная в эпоху, наступившую после заката модернизма, характеризовалась некрофильными наклонностями или хотя бы стоическим равнодушием к живой жизни. Далеко не для всех даже в эту эпоху литература была всего-навсего исписанной бумагой. Были не только башмачкины - были Поэты; было не только «письмо» – было Творчество; были не просто «тексты» – были произведения, заключающие в себе целый мир, настоящий, живой, нередко, может быть, даже более живой, чем мир жизни, но всегда тесно с

ним связанный. Именно жизненность была главным условием, главной чертой и главной ценностью подлинного творчества. В своем эссе «О так называемом бессмертии поэтического произведения» выдающийся чешский литературовед Фр. Кс. Шальда писал: «... настоящее поэтическое произведение является плодом человеческой *творческой деятельности*, а творчество есть прежде всего там, где есть *самая высокая мера жизненности*... То, что поэт или художник создает в своих произведениях, есть тоже *реальность*, и даже реальность *более реальная*, чем обыденная реальность явлений, чем, например, поля, леса, реки, чем столы и стулья, которые делает столяр, кувшины и горшки, которые делает гончар. Но для того, чтобы поэт или художник мог создать эту свою реальнейшую реальность, его произведение – стихотворение, картина, скульптура, симфония – должно быть прежде всего *поступком*: нет реальности без поступка, без действия, ибо нет иной реальности, чем человеческие поступки. Его произведение должно быть актом мужества, ставкой, ценой которой является его личность, весь он без остатка и уступок. Творчество – вещь беспощадно серьезная, даже когда совершается с улыбкой на устах...» [3, 27-28]. Создавая свое эссе в 1928 г., ученый имел в виду не только классику XIX века, но и современную ему литературу, в том числе и чешскую. И в ней тогда создавались произведения, которые были жизненными не только и не столько в силу своего жизнеподобия – они открывали миру реальной жизни нечто такое о нем самом, что могло бы изменить его к лучшему или хотя бы заставить всерьез задуматься, если бы только он этого захотел.

Озабоченность литературы жизненными проблемами обычно заметно усиливается в трудные времена, и это естественно: страдающий и сострадающий человек нуждается в помощи, в опоре для своего духа, в понимании смысла ставшего мучительным бытия. «Бумага, покрытая какими-то значками» ничего этого ему не даст. Таким трудным временем было для Европы начало 30-х годов. Правда, как потом стало понятно, в

дальнейшем Европу ждало куда более трудное и страшное время Второй мировой, но это стало ясно позднее. А тогда, в начале-середине 30-х, был тяжелый экономический кризис, обострение социальных, политических, межнациональных конфликтов и тревожное ощущение надвигающейся катастрофы.

Писатели по-разному воспринимали драматизацию жизни и по-разному реагировали на нее. Кто-то старался не замечать окружающих бед и продолжал писать лишь о собственных интимных переживаниях. Кто-то все больше отдавался политике, пытаясь подчинить ей и свое творчество. Кто-то пытался образумить людей едкой сатирой на мир, ими созданный. Кто-то своими произведениями взывал к извечным общечеловеческим ценностям – терпимости, состраданию, гуманности. На этом фоне творческое поведение Карела Чапека может показаться странным и необъяснимым: в 1932-1934 годах он пишет свою романную трилогию «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь», посвященную возможностям человеческого познания. Странно, конечно же, не то, что философ по образованию и складу ума обратился в своих произведениях к проблемам гносеологии, а то, что он обратился к ним в столь драматичных обстоятельствах. Что это – нечувствительность, равнодушие или сознательное игнорирование острых проблем общественной жизни?

С одной стороны, подозревать К. Чапека в чем-либо подобном трудно, ибо он всегда – и в художественном, и в публицистическом творчестве – живо реагировал на все, в чем проявлялось неблагополучие социального бытия. Вот и тогда, в разгар работы над трилогией, в газетной статье «Зима-34», опубликованной в «Пжитомности» 12 января, он писал: «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 проиграть и выиграть. Еще можно не проповедовать, а договориться со всеми языками мира». На равнодушие это совсем не похоже.

С другой стороны, «трилогия познания» посвящена сугубо философской проблематике, о чем сообщается, наверное, во всех литературоведческих трудах, в которых она исследуется или упоминается, и даже в школьных учебниках (так, в новейшем чешском пособии для учеников выпускных классов читаем в статье о Чапеке: «В тридцатых годах написал свободную романную трилогию, которая посвящена проблемам познания; Чапек здесь проявил себя как прагматик (т.е. сторонник философии прагматизма, основы которой заложил Вильям Джеймс – Е.Ч.), исходящий из релятивизма и плюрализма; полагает, что не всегда возможно определить истину как нечто однозначное и неизменное» [4, 64 ]). Нелегко понять, как связана эта «метафизика» с тогдашней злобой дня. Кроме того, следует объективности ради отметить, что во второй половине 20-х – первой половине 30-х годов имя К. Чапека нередко служило «символом полной аполитичности. Появлялись десятки карикатур, на которых Чапек изображался в своем садике с лейкой в руках или в обществе щенка Минды – так демонстрировалось его равнодушие к делам общества» [5, 133]. Как демонстрация такого равнодушия нередко рассматривалась и “трилогия познания”, особенно заключительный ее роман. В свое время философ Йозеф Лингарт утверждал, что здесь отразилось бегство Чапека «из безжалостного мира к животному теплу жизни «обычных» людей, к «прелестям» захудалых местечек (см. его роман «Обыкновенная жизнь») с их обывателями, стоящими в стороне от великих жгучих проблем эпохи» [6, 221].

Для тех, кто хорошо знает биографию и творчество Чапека, здесь нет противоречия: «трилогия познания» как раз и была ответом на вызовы времени. Для писателя конфликты социальные, политические, национальные, конфессиональные были конфликтами межличностными. По мысли Чапека, придерживавшегося философии релятивизма и плюрализма, устранить конфликты в отношениях между людьми можно будет лишь тогда, когда человек, обладающий своей «частицей» истины, научится уважать другого

человека с его истиной, а для этого необходимо познать и понять этого другого. Способен ли человек к глубокому и подлинному познанию ближнего? — вот основная проблема данного цикла романов. Если способен, то еще есть надежда «договориться со всеми языками мира». В каждом из составляющих цикл произведений эта проблема решается по-своему.

В романе «Гордубал» описывается трагедия закарпатского крестьянина Юрая Гордубала, возвратившегося с заработков из Америки и убитого любовником своей жены. История эта рассказывается в романе трижды. Первый раз мы видим ее события в их восприятии самим Гордубалом, второй раз – в их восприятии полицейскими, ведущими расследование, третий – в их восприятии судом. Три варианта истории предстают перед нами поразительно непохожими. Так утверждается идея непреодолимой субъективности познания человека «извне», затрудняющей восстановление объективной картины жизни.

В романе «Метеор» разные люди – писатель, ясновидец и сиделка – пытаются восстановить историю неизвестного им «пациента Х», умирающего в больнице после авиакатастрофы. Каждый из них строит свою версию биографии незнакомца на основе собственного жизненного опыта, однако в ряде моментов эти версии совпадают. Здесь уже субъективность познающего не является непреодолимым препятствием для познания истины. Нетрудно заметить, что идея «Метеора» представляет собой антитезис к идее «Гордубала».

«Обыкновенная жизнь», по давнему замечанию В.Харкинса [7, 142], является синтезом трилогии. Каков же итог осуществленного Чапеком художественного эксперимента?

Заключительный роман трилогии состоит из 36 глав. 34 из них занимает рукопись главного героя книги, две другие обрамляют эту основную часть повествования, по отношению к которой они являются рамками текста.

Автор записок — старый (по свидетельству соседа, немного его знавшего, ему «около семидесяти») высокопоставленный железнодорожный

служащий на пенсии, оканчивающий свои дни на тихой вилле (К. Чапек не дает герою имени). Однажды, пересаживая цветы в саду, он внезапно ощутил острое чувство близости смерти. Это и послужило толчком к написанию им записок: он решил подвести итоги собственной жизни. Впрочем, мысль об этом появилась у него давно. Год назад, прочитав биографию «какой-то знаменитости», чья жизнь изобиловала исключительными событиями и приключениями, герой задумывается о смысле и ценности своего ничем не примечательного существования: «Всю жизнь – я любил читать. Сколько прочитал я книг о разных удивительных приключениях, сколько встретил в них людей трагических судеб, исключительных характеров – словно и писать-то больше не о чем, кроме как о необычных, исключительных, единичных случаях! А жизнь между тем не из ряда вон выходящее приключение, жизнь – всеобщий закон; и все не обычное, не повседневное в ней – не что иное, как скрип в ее сочленениях. Не лучше ли славить жизнь в ее норме и обыденности? Неужели она – менее жизнь, когда ничто в ней не закрипело, не застонало, не грозило разбиться?» [8, 269]. Это признание героя очень важно: оно подсказывает, что целью записок является утверждение ценности обыкновенной, обыденной жизни. Биографию героя и впрямь трудно счесть хоть сколько-нибудь исключительной: детство в маленьком провинциальном городке, учеба в школе с такими же, как и сам, сыновьями мастеровых, поддерживаемое родителями стремление «выйти в люди», проезд в Прагу, короткий период богемного разгула, ссора с родными, желание зарабатывать деньги своим трудом, наконец, – долгие годы службы и тихая супружеская жизнь – все это тысячекратно повторялось в судьбах многих людей. Такова обыкновенная жизнь обыкновенного человека.

Текст записок отчетливо распадается на две части, что отмечается едва ли не всеми исследователями романа. 1-я часть (главы 1 – 19) отличается от 2-й (главы 20 – 34) как по формальному признаку – первая написана в форме монолога, вторая – диа- и полилога, – так и по

содержательному – как «ложное» описание от истинного. В 1-й части герой описывает свою жизнь, видит и оценивает себя словно бы извне. В поле его зрения оказываются лишь события, внутренние же мотивы поступков, смысл и значение их для героя остаются неизвестными. Здесь изображено то, что могло быть увидено всяким другим. Это ярко проявляется в высокой степени объективированности героя записок. В 1-й части он для героя-повествователя – не просто «я, когда был маленьким» или «я, когда был начальником станции», но именно «мальчик», «молодой человек», «начальник станции», «ловец форели» и т. п. Степень самообъективации настолько велика, что герой может описывать даже собственную внешность: «господин в чопорном мундире, в форменной фуражке, с интересными усиками на интересном, бледном лице»; «взгляните только, какие глубокие морщины прорезала жизнь у его губ!». Степень эта достигает предела тогда, когда изображаемый мир описывается как игрушечный, а сам герой изображается как марионетка [8,14].

Описывая одни лишь события своей жизни, герой не может утвердить ее ценность, ибо эти события слишком уж обыденны и малоинтересны. Смысл жизни видится герою лишь в том, чтобы «забраться как можно выше и наслаждаться собственным положением и почетом» [8, 325]. Попытка познать себя «извне», с позиции «другого» приводит к неудаче.

Во второй части записок возникает спор героя с самим собой, начинается активный процесс истинного самопознания. Внешне непримечательные события прошлого героя, рассмотренные изнутри, оказываются необычными и многозначными. В его жизни, как обнаруживается, было и прекрасное, и отвратительное, и трагичное, и героическое. Каждый поступок героя был результатом острой борьбы различных начал в его душе: эгоизма и бескорыстия, порочного сладострастия и высокой романтики, самоотверженности и трусости. Собственная личность представляется ему теперь как «толпа» личностей, «очень пестрая компания», идущая «по общей дороге» [8, 371].

Созданный героем в 1-й части записок его собственный образ осознается им сейчас как схематично-упрощенный: «Несколько недель назад начал я писать это и радовался – какое это будет славное, простое жизнеописание, словно отлитое из одного куска. Потом я понял, что немножко, пусть невольно, сам подгонял себя под эту простоту и целостность» [8, 369–370]. Следовательно, истинным образом личности героя является тот, который окончательно оформляется в конце второй части записок.

Познав себя как множественность, герой оказывается способным познать множественность мира – понимать и уважать другого человека и его правду. Записки оканчиваются страстной проповедью самоотверженной любви к ближнему: «Не видишь разве, что все другие люди, кем бы они ни были, - такие же, как ты, и каждый из них – тоже толпа! Ты и понятия не имеешь, сколько в вас общего; только присмотришься – ведь их жизнь *тоже* одна из неисчислимых вероятностей, заложенных в тебе! Ты тоже мог быть тем, что они: мог быть важной особой, или нищим, или поденщиком, голым по пояс; мог быть гончаром, или пекарем, или отцом девяти ребятишек, от уха до уха в повидле. *Все это – ты*, потому что и в тебе тоже разнообразие вероятностей. Можно смотреть на других людей и по ним узнавать, сколько всего скрыто в тебе. И любой из них живет чем-то твоим – и оборванец, которого уводит в наручниках полиция, и тихий, мудрый ламповщик, и пьяный сотник, заливающий горе вином, - все, все. Гляди, гляди хорошенько, чтоб наконец-то постичь, сколь многим мог бы ты стать; взглядишься попристальнее – в каждом увидишь часть самого себя и тогда, потрясенный, узнаешь в нем подлинно ближнего своего. ... Господи, сколько людей! Кто бы ты ни был – я узнаю тебя; ведь более всего нас уравнивает то, что каждый из нас живет в какой-то иной вероятности. Кто бы ты ни был – ты одно из моих бесчисленных «я». Ты – то дурное или то доброе, что есть и во мне; даже если б я ненавидел тебя – никогда не забуду, как страшно ты близок мне. Возлюблю ближнего, как самого себя; и ужаснусь его, как самого себя,

и противиться ему буду, как самому себе; его бремя буду чувствовать, его болью страдать и изнывать от бесправия, совершаемого над ним. Чем ближе буду к нему, тем полнее найду себя. Положу предел эгоисту, ибо сам эгоист, и послужу больному, ибо сам болен, не пройду мимо нищего на паперти, так как сам я беден, как он, и буду другом всем, кто трудится, ибо и я – один из них» [8, 383-384]. Так из решения гносеологической проблемы вытекает и решение мучившей Чапека этической проблемы – отыскания общего, объединяющего всех начала, которое, примирив противоречия, могло бы стать основой человеческого братства.

Еще в начале 70-х годов С.В.Никольский заявил о том, что трилогия «... получила в литературе о Чапек достаточно ясную характеристику» [9, 389]. Действительно, уже к тому времени «общим местом» в работах чапековедов стало утверждение о том, что признание писателем возможности взаимопонимания является неопровержимым свидетельством его отказа от релятивизма («в трилогии Чапек окончательно отказывается от релятивизма» [7, 144]; «писатель сбросил вериги ложного тезиса «каждый прав по-своему» и открыл себе путь для дальнейшего развития...» [9, 203]). С этим утверждением трудно согласиться: концепция героя «Обыкновенной жизни» построена на твердом релятивистском основании – тезисе об относительности истины, исповедуемой каждым человеком, и о равноправии всех таких «частных» истин; плюрализм же не «попирает тезис относительности истины», как считает С.В.Никольский [9, 203], а является его логичным развитием. Парадоксальность идеи об отказе Чапека от релятивизма, пожалуй, наиболее отчетливо проявилась в высказывании болгарского богемиста Н.Драганова: к полифоническому построению «Обыкновенной жизни» «...Чапек приходит через релятивизм, освобождаясь от этой философской системы» [10, 208].

Другим «общим местом» такого рода стало утверждение о том, что концепция, декларируемая героем «Обыкновенной жизни», является концепцией, исповедуемой самим автором романа. Слова героя стали едва ли

не во всех исследованиях приписываться самому Чапеку. Вряд ли этому стоит удивляться: если герой, по словам М.Погорского, «как «ноэтик» ... столь же релятивистски ориентирован, как Чапек» [11, 261], то «Обыкновенная жизнь» вполне закономерно может рассматриваться как иллюстрация к философскому построению, а концовка романа – как «публицистический трактат» [12, 271]. Утверждение о полном единстве взглядов автора и героя могло бы показаться вполне справедливым, если бы не одно «но»: сразу после «Обыкновенной жизни», в которой Чапеку, как принято считать, удалось найти способ разрешения всех противоречий и конфликтов, он пишет «Войну с саламандрами» – самую мрачную свою антиутопию, роман, полный скепсиса, горечи и гнева. Большинство исследователей пишет о том, что именно в это время в мировоззрении Чапека происходит перелом, но никто не пишет о том, чем он был вызван, как вообще он мог произойти после успешного завершения эксперимента в заключительном романе трилогии. Никто до сих пор не ответил внятно на вопрос, сформулированный уже достаточно давно М.Погорским: «Почему, все же, после трилогии, заканчивающейся патетическим призывом к абсолютной терпимости, у Чапека следовал период, готовящий «нетерпимость»?» [11, 261].

Таким образом, устоявшуюся в чапековедении характеристику трилогии, может быть, и можно считать ясной, но трудно признать лишенной противоречий. На наш взгляд, главным источником последних является отождествление автора и героя в финальном романе «трилогии познания». Увлечшись сопоставлением деклараций автора записок с публицистическими статьями автора романа, исследователи оставили без внимания тот факт, что роман Чапека не сводится к запискам отставного железнодорожного чиновника (в этом смысле показательно замечание Н.Драганова о том, что «Обыкновенная жизнь» полностью написана от 1-го лица [10, 187]). Текст «Обыкновенной жизни» включает в себя не только записки героя, но и две небольшие обрамляющие их главы. Ни в одной из известных нам работ о

романе они не анализируются, хотя значение этих глав для понимания особенностей структуры, а также идейного итога «Обыкновенной жизни» и всей трилогии трудно переоценить.

На первый взгляд, ничего особенного в двух главах-«рамках» не происходит. В них описывается разговор двух соседей недавно умершего героя романа. В первой (открывающей роман) безымянный доктор сообщает старику Попелу о смерти их соседа и предлагает тому прочитать записки покойного. Во второй главе (она последняя в романе) Попел возвращает доктору рукопись, обменявшись с ним несколькими фразами о герое.

Исключительно важно то, что две эти главы написаны от третьего лица, причем повествователь не объективирован здесь, а это означает, что его точка зрения предельно полно (если сравнить, например, с повествованием от рассказчика) совпадает с авторской. Это заставляет быть очень внимательным при их анализе.

Оба персонажа мало знали своего соседа. Пан Попел вспоминает о нем: «Мы с ним детьми в школу ходили. Потом долгие годы не виделись – только уж когда он в Прагу попал, в министерство, встречал его время от времени... раз или два в год» [8, 263]. И доктор признается: «Я даже толком и не знал, кто он, пока меня к нему не позвали. Тогда уж очень скверны были его дела» [8, 263].

Столь поверхностное знакомство могло породить лишь самое поверхностное знание ими героя. Поэтому-то, говоря о нем, оба они вспоминают только о его порядочности и аккуратности – Попел: «Был такой приличный человек...» [8, 263]; «сколько я его помню, был он такой порядочный, добросовестный человек. Прекрасный службист и прочее...» [там же]; «видно, самое это обыкновенное дело – умереть, раз сумел с этим справиться даже человек такой правильной жизни» [8, 264]; «скажите на милость: такой правильный человек, и вдруг – бац! – умирает...» - [там же]; «Хороший человек, – согласился доктор» [8, 263].

Однако сведения о герое персонажи получают не только из личного

общения с ним – оба они прочитывают его записки: к началу первого диалога с ними знаком доктор, а к началу второго – уже и Попел. Читая рукопись, оба они получают возможность видеть и оценивать его личность «изнутри», как он видел себя сам, что должно повлечь за собой существенное расширение и углубление их представлений о герое. Прочитав записки, вряд ли можно сказать о нем, что он был только лишь «аккуратным», «правильным» человеком. Но происходит невероятное: проникнув во все тайники души героя, зная всю сложность его внутреннего мира, доктор и Попел продолжают говорить о нем так, как если бы они были едва знакомы с ним. Во втором диалоге старик задумчиво произносит: «А какой был хороший, аккуратный человек...» [8, 386]. Доктор отвечает в тон ему: «А знаете, я переменял кусты дельфиниума у него в саду, – буркнул он. – Чтоб после него все в порядке осталось...» [там же]. Герой оказывается словно бы не узнанным ими.

Но, может быть, персонажи не поверили сложности внутреннего мира героя, не согласились или не поняли декларируемую им плюралистическую концепцию своей, как и вообще всякой человеческой, личности? Содержание их высказываний не подтверждает это предположение. Вот мнение Попела: «Господи, – сказал он вдруг, – сколько я мог бы рассказать о своей жизни! У меня, знаете, все было не так просто и... обыкновенно, как у него... Если бы я захотел все это как-нибудь объяснить – куда бы меня занесло!» [8, 386]. В ответе доктора нет прямого выражения его согласия с идеей автора записок, но нет и ее отрицания: «Мне такими делами заниматься некогда, – возразил доктор. – Копаться в себе и тому подобное... Благодарю покорно, с меня хватает этого свинства в других» [там же].

Налицо парадокс: поняв идею плюралистичности человеческой личности, познав всю сложность героя, доктор и Попел говорят о нем так, как он сам говорил о себе в первой части своих записок. Но ведь позже он ясно показал надуманность и ложность этого своего образа. Почему же старик Попел и доктор упорно держатся именно за него? Сознательно или

несознательно они это делают?

Ответить на эти вопросы нам помогает повествователь, который тщательно фиксирует не только высказывания персонажей, но и все то, что проявляет их душевные движения: интонации, жесты, позы, причем в описании их наблюдаются определенные закономерности.

Приступая к написанию записок, герой двояко объясняет их важность. Ощущая некоторую нескромность своего желания утвердить ценность своей, такой обыкновенной, жизни, он оговаривается: «Одним словом, напишу обо всем, чтобы потом аккуратно сложить и перевязать ленточкой» [8, 268]. Все его бумаги уже приведены в порядок: школьные табели, письма жены, приказы о переводах по службе, – осталось только перевязать ленточкой собственную жизнь. Во второй части записок герой ясно осознает абсурдность такой цели записок – он будет писать их, даже зная, что это ускорит его смерть.

Но его соседи, прочитав всю рукопись, понимают ее назначение именно в «абсурдном» смысле. Это подтверждается двукратным использованием одной детали. В первой главе доктор приносит и отдает Попелу «солидную, тщательно сложенную стопку листов, заботливо перевязанную лентой, словно папка с рассмотренными делами» [13, 258]. Последняя глава начинается тем, что Попел возвращает доктору рукопись, «вновь так же заботливо перевязанную, как если бы это была стопка рассмотренных дел» [13, 373]. Текстуальное сходство приведенных отрывков (тем более – у такого рационалистичного писателя, как Чапек) не может быть случайностью.

Искажение персонажами подлинного образа героя подчеркивается показом их жестов. Жест приобретает символизирующее значение тогда, когда персонаж, уже знакомый с записками, высказывает упрощающее сложность внутреннего мира героя оценочное определение его личности.

В первой главе содержание рукописи известно только доктору. Вот как подается повествователем его ответ на реплику Попела («Был такой

приличный человек...») [8, 263]: «Достойный человек, – согласился доктор, *продолжая подвязывать розу к палке*» (выделено нами. – Е. Ч.) [13, 257]. Прочитав записки и решив, что герой напрасно сократил себе жизнь волнениями, связанными с их написанием, Попел во второй главе «с чувством произносит»: «Бедняга» [8, 385]. И тут же следует описание его жеста: «Старик задумчиво *приглаживал загнутые уголки рукописи*» (выделено нами – Е. Ч.) [13, 374]. Жест позволяет понять скрытый смысл высказываний персонажей, почувствовать их стремление «выпрямить», «пригладить» подлинный образ героя.

Намеренность, осознанность этих действий подчеркивается описанием владеющего персонажами настроения крайнего смущения, проявляющегося в их интонациях и жестах: «Склероз, – лаконично ответил доктор» [8, 263]; «А он это описал, – вдруг молвил доктор» [там же]; «Доктор колебался. – Хотите, дам почитать, раз вы его старый товарищ»; «Ах, да, я ведь обещал вам рукопись, – рассеянно проговорил он...»; «Дальше пойдет уже не так чисто, – проворчал доктор» [8, 264]; «Прочитал, – буркнул старик, не зная, что бы сказать еще; помолчав, он воскликнул...» [8, 385]; «Господи, – сказал он вдруг...»; «Значит, – нерешительно начал пан Попел...»; «Да-да, – пробормотал врач...»; «Доктор отвернулся, делая вид, что ощипывает увядший цветок» [8, 386].

Странное дело: персонажи обмениваются несколькими фразами о человеке, которого почти не знали, но эта сцена проходит в атмосфере неловкости и подавленности. Такой эмоциональный фон диалогов подсказывает, что персонажи достаточно ясно осознают смысл происходящего: они снова «вгоняют» героя в тот упрощенно-схематичный, ложный его образ, от которого он сам отказался. Герой, заплативший за понимание своей сложности последними (и потому такими дорогими) неделями жизни, вновь оказывается всего только порядочным человеком. (В этом смысле характерно, что если в первом диалоге употребляется слово «řadný» («порядочный»), то во втором – слово «spořádaný», которое более

соответствует русскому слову «упорядоченный». Этим словом автор еще раз подчеркивает намеренность действий персонажей).

Что же заставляет доктора и Попела, преодолевая неловкость и смущение, разыгрывать комедию непонимания? Ответ здесь может быть только один. Именно осознание своей плюралистичности породило у героя ощущение близости ко всякому другому человеку, каким бы тот ни был. Именно на этом основывается у героя уважение и любовь к ближнему, желание бескорыстно служить ему. Доктор и старик Попел не хотят следовать столь ко многому обязывающим человеколюбивым этическим заповедям героя. Поэтому они вынуждены отказаться и от согласия с идеей плюралистичности человека. Поэтому-то они так упорно «не замечают» сложность личности героя.

Важно отметить и то, что, безусловно симпатизируя своему герою, разделяя его идею, автор не делает явно отрицательными его антагонистов: будь иначе, это проявилось бы либо в прямой оценке повествователем, либо в совершении ими откровенно отрицательных поступков. Они – обыкновенные люди, такие же, как и герой романа, каким он был до написания 2-й части своих записок. Изображение их имеет строго объективный характер.

В чем причина этой объективности? Зачем нужны эти персонажи в романе? Какова функция двух коротких глав, обрамляющих записки героя? Главный герой положительно решает основные проблемы, поставленные в романе. «Обыкновенный», «маленький» человек оказывается способным познать, понять и полюбить другого человека. Но автор не удовлетворяется этим, он идет дальше своего героя – пытается проверить действенность его концепции (ведь герой умер, его любовь к людям так и не успела воплотиться в поступках). Если «обыкновенный» человек *может* самоотверженно служить ближнему, то *захочет* ли он делать это? В двух главах-«рамках» К. Чапек ставит художественный эксперимент. На месте героя оказываются его соседи – такие же обыкновенные люди, как и он (вот в

чем смысл объективности их изображения). Стремление к «чистоте эксперимента» заставляет К. Чапека делать их такими же, как герой, а не явно отрицательными персонажами. Эксперимент дал неутешительный результат: соглашаясь с идеей плюралистичности человека вообще и самих себя в частности, персонажи отказываются от самоотверженного служения ближним. Основанная на плюрализме этика братства оказывается действенной лишь в теории. Для «обыкновенного», «маленького» человека она неприемлема - в нем побеждает эгоизм обывателя. Таков, на наш взгляд, подлинный идейный итог «Обыкновенной жизни» и всей «философской трилогии».

Такой итог должен был быть воспринят Чапекем как катастрофа: если в обыкновенном человеке побеждает эгоизм, мир обречен. И потому-то сразу после «Обыкновенной жизни» писатель создает «Войну с саламандрами», в которой человеческий эгоизм приводит мир к гибели, а главным ее виновником осознаёт себя обыкновенный «маленький» человек – швейцар Повондра. И потому после «Обыкновенной жизни» Чапек отказывается от релятивизма и занимает явно выраженную антифашистскую позицию, все более решительно выступая за вооруженную борьбу со злом.

Карел Чапек создал не иллюстрацию заранее заданной философской схемы – он создал художественный шедевр, в котором выстраданная его героем и дорогая самому писателю идея проходит беспощадное испытание. Как и подобает, по мысли Фр.Кс.Шальды, подлинному произведению искусства, «Обыкновенная жизнь» стала поступком, актом мужества. Поразительная жизненность романа проявилась и в том, что он заметно изменил жизнь и судьбу своего создателя, о возможности чего сказал тогда же Ян Мукаржовский.

## Литература

1. Mukařovský J. Básník // Mukařovský J. Studie z estetiky. – Praha: Odeon, 1966. – S. 144-152.
2. Литература или кладбище стилистических находок. Интервью с Владимиром Сорокиным // Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. – М.: Рэлинина, 1998. – С. 111-120.
3. Šalda F.X. O tzv. nesmrtelnosti díla básnického. Studie skoro moralistická. – Olomouc: Votobia, 1995. – 76 s.
4. Baláček V. Česká a světová literatura k maturitě.– Dubicko: INFOA, 2001.–167 s.
5. Бернштейн И.А. Поиски человека // Зарубежная литература. 30-е годы XX века.- М.: Наука, 1969. – С. 109-146.
6. Лингарт Й. Американский прагматизм. – М.: Изд-во иностр. лит., 1954. - 237 с.
7. Harkins W.E. Karel Čapek. – New York and London: Columbia University Press, 1962. – 354 p.
8. Чапек К. Обыкновенная жизнь // Чапек К. Собр. соч.: В 7-ми т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 3. - С. 263-386.
9. Никольский С.В. Карел Чапек–фантаст и сатирик. – М.: Наука, 1973. – 312 с.
10. Драганов Н. Проблеми на романовата поетика у Карел Чапек // Годишник на Софийския университет. Факултет по славянски филологии. Проблеми на славянските литератури. – Т. LXVIII, 2. – София, 1978. – С. 146-212.
11. Pohorský M. Noetické romány Karla Čapka / Pohorský M. Portréty a problémy. – Praha: Mladá fronta, 1974. – S. 173-210.
12. Никольский С.В. Карел Чапек и некоторые проблемы творческого процесса // Критический реализм в литературах западных и южных славян. – М.: Наука, 1965. – С. 247-283.
13. Čapek K. Hordubal. Povětroň. Obyčejný život. – Praha: Československý spisovatel, 1971. - 395 S.

**Статья впервые опубликована в издании:** Біблія і культура: Зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2003. – Вип. 5. – С. 256-260.