РЕДЬЯРД КИПЛИНГ, НОВЕЛЛИСТ И ПОЭТ

1921 год. Одесса. В редакцию газеты «Моряк», где тогда работал К. Г. Паустовский, за­ходит Исаак Бабель. У него в руках сборник рассказов Р. Киплинга: «...он положил книгу на стол, но все время нетерпеливо и даже.как-то плотоядно посматривал на нее. Он вертелся на стуле, вставал, снова садился. Он явно нервничал. Ему хотелось читать, а не вести вынужден­ную вежливую беседу. Бабель быстро' перевел разговор на Киплинга, сказал, что надо писать такой же железной прозой, как Киплинг, и с полнейшей ясностью представлять себе все, что должно появиться из-под пера. Рассказу надлежит быть точным, как военное донесение или банковский чек. Его следует писать тем же твердым и прямым почерком, каким пишутся приказы и чехи. Такой почерк был, между прочим, у Киплинга. ...Я видел из своего окна, как Бабель вышел из редакции и, сутулясь, пошел по теневой стороне Приморского бульвара. Шел он медленно, потому что, как только вышел из редакции, тотчас раскрыл книгу Кип-, линга и начал читать, ее на ходу. По временам он останавливался, чтобы дать встречным обойти себя, но ни разу не поднял головы, чтобы взглянуть на них»!.

История, рассказанная Паустовским, — это не просто литературный анекдот из жизни бу­дущего автора «Конармии», а свидетельство очевидца об отношении к Киплингу молодой советской литературы, которую' в двадцатые—тридцатые годы буквально заворожил его «твердый и прямой почерк». Писатель, хорошо известный еще в дореволюционной России как «бард империализма», чей огромный талант скован его националистическими взглядами, убежденный враг Советской власти, оплакавший крушение Российской империй, по иронии судьбы оказался нужен и близок именно тем, кто, казалось бы, должен был предать его ана­феме. Для >Виктора Кипа и Юрия Олеши, для Эдуарда Багрицкого и Владимира Луговского он становится одним из главных литературных наставников, у которого они находят столь созвучное их поискам сочетание точной, подчас жестокой натуральности изображения с ро­мантическим пафосом борьбы и героического деяния.

Особенно сильно возрастает интерес, к киплинговекой поэзии, прежде почти не перево­дившейся на русский язык. Так, по воспоминаниям В. Шкловского, в конце гражданской вой­ны петроградские поэты особенно «увлекались сюжетным стихом и Киплингом»2. Талантли­вая ученица Н. С. Гумилева и М. Л. Лозинского Ада Оношкович-Яцьша издает, в 1.922 году сборник переводов стихотворений Киплинга; тогда же Н. Тихонов пишет свои лучшие бал­лады, в которых отчетливо слышатся интонации и ритмы «железного Редьярда». «Густую

1 Паустовский К. Рассказы о Бабеле//И. Бабель. Воспоминания современников. М., 1972. С, 11-12.

2 Шкловский В. Жили-были. М., 1966. С. 370.

толпу растолкал он плечом /И о чем слыхал, рассказал о том./ ...Но тот, кто б смеялся, смеялся зря/Перед темным, как смерть,'лицом царя» — так звучал Киплинг в переводе Оношкович-Яцына. «Сказал с землею набитым ртом:/Сначала пакет—нога потом».../И Кремль еще спит, как старший брат,/ Но люди в Кремле никогда не спят»,— а это уже Тихо­нов, который несколько лет спустя посоветует молодым пролетарским поэтам «поучиться стиху у Киплинга», избегая при этом «прямого подражания».

В то время, когда советская литература «училась стиху» у Киплинга, литература англий­ская презрительно повернулась к нему спиной. По мнению британской либеральной интелли­генции, «железный Редьярд» с его проповедью «права сильных» и звонкими гимнами во сла­ву британской империи и ее беззаветных строителей так и не смог перешагнуть черту, отделившую век прошедший от настоящего, некалендарного века двадцатого, и потому'пре­вратился в одиозный анахронизм, в олицетворение всего ретроградного и антигуманного. Если в девяностые годы за" стремительным, феерическим взлетом к мировой славе совеем еще молодого журналиста из индийских колоний с восхищением следили даже такие иску­шенные ценители литературы, как Р. Л. Стивенсон или Г. Джеймс, то после первой мировой войны властители дум нового поколения демонстративно перестали замечать былого куми­ра. «Это лауреат без лавров, забытая знаменитость», — иронизировал тогда по его поводу Т. С. Элиот. Красноречивый факт: в 1936 году на похороны Киплинга в Вестминстерском аббатстве не явился ни один крупный английский писатель — для культуры его смерть насту­пила несколькими десятилетиями ранее.

Когда в начале тридцатых годов на'родину из эмиграции возвратился критик и литера­туровед Д. П. Мирский, много лет'преподававший в Лондонском университете, его ^весьма удивил высокий авторитет «барда империализма» у «поэтических представителей страны, максимально враждебной всей его идеологии». «Английский и американский интеллигент, претендующий в какой-нибудь мере на звание «высоколобого», глубоко презирает Киплин­га,— писал он.— В его прозе он готов еще признать выдающийся талант, не художника, но по крайней мере блестящего газетчика-очеркиста, но стихи Киплинга он вовсе исключает из литературы. В Англии Киплинг — поэт численно огромной, но культурно ограниченной пуб­лики, поэт благонамеренного, империалистически лояльного обывателя,' не читающего дру­гих современных стихов... У нас его высоко ценят многие из лучших наших поэтов, и пере­воды из Киплинга почти так же характерны для некоторой части советской поэзии, как переводы из Гейне.и Беранже для 60-х годов, переводы из Верхарна для символистов и пере­воды из Эредиа — для их эпигонов» 1.

Сам Мирский относился к Киплингу с не меньшим презрением, чем «высоколобые», и потому решил, что советские писатели-увлеклись им по непониманию классовой сущности явления, стремясь создать идеализированный образ «достойного врага». Однако в действи­тельности речь шла о другом — о приятии или неприятии той концепции человека, которая в читательском сознании прочно ассоциировалась с «железным Редьярдом», о признании или непризнании определенной модели мира, вменяющей в моральную обязанность личности до­бровольное подчинение «высшему закону». Именно эту модель и отвергли английские и аме­риканские писатели «потерянного поколения», ибо бессмысленная бойня на фронтах первой мировой войны, совершавшаяся во имя «высшего закона» — во имя отечества, государства, империи, — полностью дискредитировала в .их глазах идею служения, идею героической жертвенности.

«Погибли-то мириады,

И среди них лучшие,

За сдохшую ' старую суку,

За стухшую цивилизацию,

В открытой улыбке рот до ушей,

Острые взоры под крышкою гроба —

За несколько сотен изувеченных статуй,

За несколько тысяч истрепанных книг»2.

1 Мирский Д. Статьи о литературе. М., 1987. С, И4—145.

2 Поэзия США. М., 1982. С. 400-(пер. А. Парина).

Так в 1920 году. выразил всеобщее умонастроение американец Эзра Паунд, и нет ничего удивительного в том, что сочинения Киплинга вошли в число «истрепанных .книг», памятников «стухшей цивилизации», которой послевоенное поколение предъявило свои счеты. . '

По замечанию Н. А. Анастасьева, западная литература двадцатых годов, рожденная войной, отвернулась от Киплинга как от идеолога «внеиндивидуальной коллективности»'. Но советская литература, рожденная революцией, имела много точек соприкосновения с ки-плинговекой концепцией,'ибо тоже исходила из того, что личность обязана принести свои ин­тересы, желания, нравственные убеждения на алтарь великого общего дела, великой цели, оправдывающей средства, хотя, конечно, вкладывала в эти понятия противоположное — не -охранительное, а революционное—содержание. Когда Э. Багрицкий,, например, предельно. заостряя императив эпохи, писал: «Но если он (век.— А. Д.) скажет: «Солги!» — солги! / Но если он скажет: «Убей!» — убей!», он, по сути дела, призывал к тому же самоотречению, что и Киплинг, несмотря на очевидное несходство их представлений об идеалах, ради которых это самоотречение совершается: Сам тип мышления оказался -сходным, и потому создава­лись благоприятные условия для литературного влияния.-

Выступая на Первом съезде Союза советских писателей, Алексей Сурков потребовал от (уэтарвААаинйй. шгю^ахуры «мужественного гуманизма», В основе, которого лежит «суровое и прекрасное понятие ненависть». «Давайте не будем размагничивать молодое красногвар­дейское сердце нашей хорошей молодежи интимно-лирической водой, — призывал он.—Да­вайте не будем стесняться, несмотря на возмущенное бормотанье снобов, простой и энергич­ной поступи походной песни, песни веселой ,и пафосной, мужественной и строгой» 2. Вот эту энергичную поступь походной песни, эту проповедь суровой мужественности, замешанной на священной ненависти к врагу, это презрение к бормотанию. снобов и находили «молодые красногвардейские сердца» в балладах и рассказах Киплинга. Он нравился «своим муже­ственным стилем, своей солдатской строгостью, .отточенностью и ясно выраженным муж­ским началом, мужским и солдатским»3, — вспоминает, например, о юношеском увлечении Киплингом К. Симонов, напечатавший в конце тридцатых годов несколько отличных перево­дов его стихотворений.

Такой односторонний, внеисторический взгляд на Киплинга был обязан своим возникно­вением определенным тенденциям в самой советской литературе, которая тогда тщательно очищала себя от влияний, чуждых пафосу коллективизма. Именно «железный Редьярд» — «враг без маски», «политический поэт британского империализма», воспитатель «новых кад­ров, для грядущих войн» — в известном смысле оправдал взятое ею направление, так как тре­бовал борьбы, отпора, создания своих «походных песен» и солдатских маршей. Поэтому и издавали его у нас главным образом во второй половине тридцатых годов, поэтому и пре­увеличивали его значение для современной западной литературы, хотя в ней уже давно гос­подствовали иные кумиры.

Очередную переоценку Киплинга произвела вторая мировая война. В. трудные месяцы «Битвы за Англию» 1940 года о нем вдруг вспомнили те самые «высОколобые», которые дву­мя десятилетиями ранее подвергли его остракизму, а один из их духовных вождей, Т. С. Элиот, даже выпустил сборник избранных киплинговских стихотворений, сопроводив его весьма сочувственной вступительной статьей. С другой стороны, жесткая военная реаль­ность быстро разрушила «романтические» иллюзии у молодых советских писателей и поэтов, а вместе с иллюзиями рухнул и созданный ими образ «железного Редьярда». «В первый же день на фровте в 1941 году я вдруг раз навсегда разлюбил некоторые стихи Киплинга,— пи­сал К. Симонов. — Киплинговская военная романтика, все то, что, минуя существо стихов, подкупало, меня в нем в юности, вдруг перестало дметь отношение к той войне, которую

1 Анастасьев Н. Продолжение диалога. М., 1987. С. 144.

2 Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М. 1934. С. 515. ., . . .

3 Симонов К. Глазами человека моего поколения//Знамя, 1988. Хо 3. С. 27.

я видел, и ко всему, что я испытал. Все это в 41-м году вдруг показалось далеким, малень­ким и нарочито-напряженным, похожим на ломающийся мальчишеский бас»1.

Неудивительно поэтому, что в послевоенные годы у нас в стране Киплинга признавали лишь как автора замечательных детских сказок и рассказов о Маугли, а все прочее в его на­следии безоговорочно отвергалось уже по чисто политическим причинам. Лишь в самые по­следние десятилетия мы снова. — пока еще робко—стали обращаться к «взрослым» расска­зам и стихотворениям писателя, на этот раз не минуя их сущности, -и начали обнаруживать в них то, чего раньше не замечали, — сложность, неоднозначность, глубину, присущие только. подлинному художнику,, а не автору пропагандистских однодневок.

Герой киплингОвского романа «Свет погас», живописец Дик Хелдар, сказал-, что в худо­жественном творчестве; у «всякого на одну удачную работу приходится по меньшей мере Четыре неудачных. Зато одна эта удача сама по себе искупает все прочее». Сейчас, когда раз­веялись многие, мифы и .предубеждения, окружавшие творчество Киплинга, нельзя, не при­знать, что и в его прозе, и в его поэзии было немало «искупающих все прочее» удач, выдер­жавших проверку временем. Представить их читателям — такова задача этого сборника, в который включен целый ряд произведений писателя, ранее, на русский язык не переводив­шихся, а представить творческий путь Киплинга в контексте его исторической эпохи, без позднейших наслоений, — цель настоящей статьи.

Редьярд Киплинг родился в 1865 году в Индии, куда его отец, неудачливый декоратор и скульптор, отправился с молодой женой в поисках постоянного заработка, спокойной жиз­ни и солидного положения в'обществе. До шести лет мальчик рос в кругу дружной семьи, в родном доме, где его воспитанием занимались, в основном, индийские няни и слуги, от­чаянно баловавшие своего подопечного. В воспоминаниях Киплинга эта пора его жизни — идиллия, рай, Аркадия. Недаром героем нескольких лучших его рассказов станет очарова­тельный ребенок, умница и шалун, боготворимый взрослыми, а о шестилетнем диктаторе по имени Тодс он напишет почти то же самое, что в автобиографии о самом себе: «Примерно восемьдесят джампани в Симле и еще примерно сорок саисов Души не чаяли в маленьком Тодсе. Встречаясь с ними, Тодс говорил приветственно: «О брат!» Тодсу не'приходило в го­лову, что кто-то может не подчиниться его приказу, и, когда мама Тодса бывала не в духе, он выступал посредником между нею и слугами. Мир и порядок в доме зависели от Тодса:

его обожали все домочадцы, от дхоби до мальчишки, присматривающего за собаками... Он, разумеется, умел говорить на урду, но вдобавок владел многими менее важными языками — например, чхота боли, на котором изъясняются женщины — и с одинаковым успехом беседо­вал и с лавочниками, и с горцами-кули» 2.

И вдруг этот свободный, по-домашнему уютный мир рухнул — Редьярда вместе с млад­шей сестрой отправили в Англию на попечение дальних родственников, которые держали не­что вроде частного пансиона. Здесь всем заправляла хозяйка — жестокая вздорная ханжа, как будто сошедшая со страниц диккенсовского романа. Она сразу невзлюбила независимого мальчишку, и для него начались годы нравственных и физических мучений: допросы с при--отрастаем, запреты, изощренные наказания, побои, издевательства. В этом «Доме отчаяния», описанном в автобиографическом рассказе «Мэ-э, паршивая овца...», Редьярд досконально изучил науку ненависти и познал бессилие жертвы. Потрясенный .внезапной потерей семьи и свободы, он даже не пытался бунтовать, но исступленно мечта»».,;.®.. мести, осуществить ко­торую ему удастся лишь много лет спустя, во «второй», художественной реальности — когда

' 'Пит. по: Анастасьев Н. Продолжение диалога. С. 117. . • 2 Киплинг Р. Избранное. Л., 1980. С. 257—258. Джампани (хинди) — носильщик паланкинов. Саис (хинди)—конюх, грум. Дхоби (хинди)—мужчина-прачка. Чхота-б о ли (хинди, букв.: малая речь) — жаргонная разновидность урду, которую Киплинг в дет­стве знал лучше английского языка. ,

владыка зверей Маугли снесет с лица земли обидевшую его деревню,: когда герой автобио­графического романа «Свет погас» изобьёт до полусмерти лицемера издателя, когда славные английские солдаты будут уничтожать злых. и коварных врагов. •

В реальности же обыденной Редьярд был вовсе не «железным»'мстителем, а слабым ре- . бенком, и в конце концов нервы его не выдержали. После особенно унизительного наказания (за какую-то ничтожную провинность мальчика заставили ходить в школу с надписью «лгун» на груди) он тяжело заболел, на несколько месяцев полностью потерял зрение и долго ба­лансировал на грани умопомешательства. Спас его только приезд матери, которая догада­лась, в чем причина болезни, и немедленно забрала детей из «Дома отчаяния». Но хотя Ки­плинг и утверждал впоследствии, что перенесенные им страдания навсегда лишили его способности «испытывать подлинную, личную ненависть к людям», детские страхи продол­жали преследовать его всю жизнь, возвращаясь в кошмарах и галлюцинациях, отзываясь в рассказах и стихах. Избавление от источника ужаса и объекта ненависти вовсе не означало, что ожесточенное за шесть лет ада сознание снова вернулось к блаженному неведению ин­дийского рая, ибо, как напишет Киплинг в «Паршивой овце», «когда детским губам довелось испить полной мерой горькую .чашу Злобы, Подозрительности, Отчаяния, всей на свете Люб­ви не хватит, чтобы однажды изведанное стерлось бесследно, даже если она ненадолго вер­нет свет померкшим глазам, и туда, где было Неверие, заронит зерна Веры». Обезличенная, загнанная внутрь ненависть не перестала быть ненавистью, так же как подавленный ужас не перестал быть ужасом.

Не менее важным (и тоже весьма болезненным) оказался для Киплинга и опыт мужской школы, куда его определили после возвращения матери в Индию. В этом питомнике буду­щих «строителей Империи», где он провел почти пять лет, от воспитанников требовали не столько знаний, сколько послушания и соблюдения полувоенной дисциплины. Учителя доби­вались желаемых результатов строгостью, а в случае необходимости — поркой; старшие без­жалостно угнетали младших, сильные — слабых; независимость поведения каралась Как свя­тотатство. Если в «Доме отчаяния» Киплингу пришлось испытать на себе насилие отдельной личности, то теперь он столкнулся с безличным насилием Организации. Ему — болезненному очкарику, никудышному спортсмену, книгочею — приходилось особенно трудно, но и на этот раз он не пытался бунтовать, а стоически сносил, все тяготы муштры; Более того, осмысляя впоследствии полученные им в школе уроки Подчинения, Киплинг полностью оправдал си­стему палочного воспитания. С его точки зрения, она необходима и справедлива, поскольку приучает индивидуума беспрекословно исполнять отведенную ему социальную роль, обузды­вает низменные инстинкты, прививает чувство общественного долга и корпоративный дух, без чего невозможно служение высшим целям. Кульминация его сборника рассказов из школьной жизни «Стоки и компания» (1899) — фантасмагорическая сцена, где Директор, во­площение авторитета и власти, самолично лупцует палкой всех до единого учеников, которые восторженно приветствуют это торжество Порядка и Дисциплины. Как видно, школе уда­лось доказать Киплингу благость упорядоченного, подчинённого регламенту насилия, уда­лось внушить ему, что, говоря словами его же афоризма, «игра важнее тех, кто в нее играет».

Редьярд Киплинг закончил школу не по годам зрелым человеком, с оформившимся ми­ровоззрением, со сложившейся системой ценностей. Семнадцатилетний юноша, он уже твер­до решил стать писателем, ибо только литература, способности к которой. обнаружились у него очень рано, обещала удовлетворить его амбиции (военная карьера была закрыта из-за слабого здоровья, а на продолжение образования не хватало средств). Необходимо было лишь обрести опыт реальной жизни, обрести материал для творчества, и поэтому он с ра­достью ухватился за возможность вернуться к родителям в Индию, где его ждало место кор­респондента в газете города Лахора. Новая встреча с полузабытой страной раннего детства окончательно вылепила из Киплинга гражданина и художника. Кочевая жизнь колониально­го газетчика сталкивала его с сотнями людей и ситуаций, бросала в самые невероятные при­ключения, заставляла постоянно играть с опасностью и смертью. Он писал репортажи о вой­нах и эпидемияхт^вел «светскую хронику», брал интервью, заводил множество знакомств как

в «английской», так и в «туземной» Индии. Журналистская 'поденщина научила его внима­тельно наблюдать и еще более внимательно слушать: постепенно он превращается в велико­лепного знатока местного быта и нравов, мнением которого интересуется даже британский главнокомандующий, граф Роберте Кандагарский. ,

Профессиональная репортерская выучка не только помогла Киплингу получить глубокое знание разных сторон индийской жизни, которое долгие годы будет служить ему надежным источником творчества, но и повлияла на постррение киплинговского образа личности — той маски, в которой он представит себя миру. Если можно говорить о театрализованной позе" Киплинга, то это поза не участника, но ироничного зрителя, циника, вездесущего- регистрато­ра событий и коллекционера характеров, бывалого человека, отлично знающего «жизнь как она есть», но эмоционально от нее отчужденного. «Киплинг'.видел значительно больше, чем чувствовал»,— сказал о нем один проницательный современник, уловив характернейшую осо­бенность его жизненной позиции. Защитный механизм отчужденности и безразличия, выра­ботанный еще в «Доме отчаяния», за семь лет газетной работы превратился в тип литератур­ного и бытового поведения: подлинное «я» старательно прячется от посторонних взоров, а взамен предлагается искусно стилизованный образ «специального корреспондента», ко­торый вступает с реальностью лишь в чисто профессиональный .контакт. Отсюда, конечно, — почти маниакальное стремление включить в свой кругозор как можно больше'внешних форм бытия, как можно больше человеческих типов, занятий, групп, каст, систем, обрядов; отсюда же — ненасытная жажда новых впечатлений, красок, звуков, запахов; отсюда и страсть к пу­тешествиям, которые осмысляются как единственный путь к познанию истины. И вновь от­крытая Киплингом Индия — огромная, многоликая и многоукладная страна, где соприкаса­лись две великие культуры, «Запад и Восток», и где поэтому можно было с легкостью добыть материал для алчного журналистского взора и слуха, — предоставила его художе­ственному мышлению достаточно новых, еще не освоенных традицией сюжетов, образов, мотивов, знаков, чтобы репортажность стала литературным приемом.

С точки зрения литературной эволюции появление первых киплинговских новелл из ин­дийской жизни с их установкой на заведомо незнакомый читателю, экзотический материал (чужая природа, странные нравы и обычаи, восточный быт, ..жизнь колониальных чиновников и солдат) следует считать исторически неизбежным — ведь не случайно в те же восьмидесятые годы, когда Киплинг начал печатать в колониальных газетах свои. очерки и рассказы, сенса­ционным успехом в Англии пользуются «Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсона и «Копи. царя Соломона» Р. Хаггарда, также откликнувшиеся на потребность в экзотике. Но если Стивен­сон или Хаггард вступают в полемику с господствующим в английской прозе социально-пси­хологическим романом (Т, Гарди, Дж. Мередит, Г. Джеймс и др.), противопоставляя ему другую жанровую разновидность—стилизованный .авантюрный, роман, то Киплинг выби­рает совершенно' иные средства. Его моделью становится «физиологический очерк», жанр, находящийся на самой периферии современных ему литературных систем, и, модифицируя его, он преобразует очерк в сюжетную новеллу. Которой, кстати сказать, английская тради­ция до Киплинга почти не знала.

Введение экзотического материала на сжатом пространстве новеллы потребовало от Киплинга особого внимания к/проблеме авторского слова. Выработанные романом формы повествования вряд ли могли его удовлетворить, поскольку они были отмечены клеймом ка­нонической литературной условности, тогда как Киплинг стремился внушить читателю, что ему рассказывают чистую правду — «все, как оно есть на самом деле». Вот здесь и пригоди­лась журналистская техника, пригодилась хорошо отработанная интонация очевидца проис­шествий, излагающего только факты: свои «простые рассказы с гор» (так назывался его первый, вышедший в 1888 году прозаический сборник) Киплинг, как правило, ведет от перво­го лица, но обращенное к читателю «я» принадлежит не участнику событий (как, скажем, у Стивенсона и Хаггарда), а безымянному Репортеру—проницательному наблюдателю и внимательному собеседнику, который с протокольной точностью передает увиденное и услышанное. ' -

Пользуясь материалом, который прежде считался непригодным для литературы, Кип-

.10 .

линг и не пытается его «олитературить», привязать к -какой-либо из существующих стилисти­ческих систем. Его рассказчик-репортер как бы транскрибирует реальность, а не переводит ее на другой, более привычный язык —в текст вводятся непонятные, «заумные» для читателя индийские слова, профессиональные термины, местные географические названия, арготизмы, что создает иллюзию полной достоверности, «жизни», а не искусства. Авторское слово в ки-плинговских новеллах подчеркнуто сухо, бесстрастно, безлично; оно никогда не сливается с. чужими, экзотическими голосами, но—явно или неявно — заключает в себе их оценку;

именно в нем воплощается «правильная», «своя», выдающая себя за. объективную точка зрения, с которой может идентифицировать себя читатель.

Особенно остро эта двуплановость ощущается в .тех случаях, когда авторское слово вы­ступает только как посредник между читателем и словом экзотического героя. Киплинг чрезвычайно широко пользуется сказом — то есть «такой формой повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонации обнаруживает установку на устную речь рассказчика»!. Чужая для автора (и для читателя) точка зрения тогда получает у него возможность самовыявления: индийцы разных каст и верований, полуграмотные солдаты ко­лониальных войск, моряки, всякие искатели приключений попадают в авторский кругозор вместе со своими речевыми манерами, лексиконами, даже диалектными особенностями про­изношения. Так, в «Воротах Ста Печалей» читатель слышит исповедь курильщика опиума, в новелле «В наводнение» — рассказ старого индуса, а новеллы из солдатского цикла вос­производят монологи современных «трех мушкетеров» — йоркширца Лиройда, ирландца Малвени и лондонца Ортериса, причем каждый из них говорит на соответствующем регио­нальном диалекте. Взаимодействуя между собой, репортажное слово автора и экспрессивное, индивидуализированное слово героя сообщают друг другу обаяние правдоподобия, ибо чита­тельское сознание, воспринимающее сказ на фоне консервативной .литературной традиции, «узнает» в его непривычных интонациях голос «живой жизни»:и, следовательно, проникается еще большим доверием к авторской точке зрения 2. '. .

Столь же полемическими по отношению К традиции должны были показаться современ­никам и киплинговские «казарменные баллады», которым .он в первую; очередь обязан своей славой «народного поэта». Еще в школьные годы внимательно изучив все основные, поэтиче­ские языки эпохи — Тенниеона, Браунинга, Суинберна, прерафаэлитов во главе с Россетти, — Киплинг очень скоро преодолел их влияние, ощутимое в юношеских стихах. Как это часто бывает в истории литературы, его «декларацией независимости» стали пародии на всех из­вестнейших поэтов-викторианцев, которые он опубликовал вскоре после приезда в Индию (сборник «Отзвуки», 1884). Уже в этих ранних опытах стих, так. сказать, пропитывается про­зой — внелитературный, экзотический быт сополагается с условно-литературными системами и обнажает их искусственность. А когда опробованный в пародиях антитрадиционный диа­лект отделяется от пародируемого языка и обретает самостоятельное существование в фор­мах баллады, на свет рождается новый, собственно киплинговский «железный» стиль, главный признак которого — последовательная «прозаизация» стиха.

В поэзии, как и в прозе,. Киплинг опирается на жанры периферические, находящиеся на «задворках литературы». Он смело вводит в свои баллады солдатский сленг, испрльзовав-- шийся прежде лишь в юмористических журналах; он обращается к рифмам и' интонациям популярных комических опер Гилберта и Салливана; он строит стихи как подтекстовку к ме­лодиям распространенных песен, маршей и романсов. Даже когда источником ему служит жанровая схема, канонизированная «высокой» поэзией, он и то изменяет ее до неузнаваемо­сти: так, например, позаимствовав у Браунинга идею «драматического монолога» для своих поэм «Мэри Глостер» и «Гимн Мак-Эндрю», Киплинг применил в них размер и систему рифмовки, немыслимые для браунинговской традиции.

Но почему же стихи Киплинга столь упорно не желают походить на Поэзию? Дело

1 Эйхенбаум Б. Литература. Л., 1927. С. 214.

2 Ср.: «Стилистический натурализм (передача устной речи рассказчика),-как и всякий другой, знаменует собой отказ от условностей старого литературного канона» (Б. Эйхен­баум. Цит. соч. С. 225).

11

здесь, по-видимому, заключается в том, что Киплинг, как заметил Т. С. Элиот, никогда не ставил перед собой специфических для поэзии задач, а пытался распространить в сферу по­этического языка свою типично прозаическую установку на новый материал и предельное правдоподобие его подачи. И действительно, киплинговские баллады, подобно новеллам,— это «простые истории» из жизни, рассказанные либо бесстрастным репортером, либо персо­нажем — выходцем из народной среды. Слово в них, если .использовать замечание Ю. Н.. Ты­нянова по поводу баллад русских киплингианцев, «теряет почти все стиховые краски,. чтобы стать опорным пунктом сюжета, сюжетной точкой» 1. Оно хочет быть прежде всего точным и достоверным, а затем уже поэтичным, и все блистательно используемые Киплингом верси-фикационные приемы подчинены этой доминанте его поэзии. ,:..,•.

В «Казарменных балладах» Киплинга нет обычного эпического повествователя. Место его занимает рассказчик с непривычной для читательского: сознания, резко обозначенной ре­чевой манерой—как в прозаическом сказе. Его. монолог обычно обращен к невидимому со­беседнику, с которым может отождествить себя читатель; реже перед нами диалог, по­строенный по фольклорным и песенным образцам. Во всех случаях, однако, слово персонажа экзотично для литературной традиции, ибо принадлежит низшим речевым стилям — кокни, солдатскому жаргону, просторечью. Даже эвфонически стих организован с оглядкой на не­правильное или диалектное произношение рассказчика, которое передано через графику.

Таким образом, балладная поэзия Киплинга оказывается в такой же степени лишенной личностного начала, как и его проза,— и в стихах голос автора как психологически опреде­ленной личности надежно укрыт за многоголосьем всевозможных томми аткинсов, которые ведут читателя за собой в грубый и жестокий мир боя, казармы и плаца. В этом смысле творчество Киплинга вообще поразительно безлично, и, может быть, в этой непроницаемо­сти таится одна из возможных разгадок его популярности.

Даже в автобиографии, у которой, кстати сказать, крайне показательное название «Кое-что о себе» (1936), Киплинг скорее прячет, чем открывает свое лицо. Знакомясь с ней, мы все время ощущаем, что нас дурачат, водят за нос, что нам подсовывают конкретное, осязаемое, материально-вещественное «кое-что» вместо духовной целостности. Наконец в последней главе мы попадаем в святая святых — кабинет писателя, и кажется, вот сейчас произойдет долгожданная встреча, но нет: посетителю описывают сорта бумаги и карандашей, говорят о достоинствах ручек и настольных ламп, но. человека по имени Редьярд Киплинг увидеть при этом так и не. удается. Подобный эффект возникает и при чтении лучших киплинговских рассказов и стихов, ибо их абсолютная, внеисторическая, материальная точность тоже есть следствие, продолжая метафору, «пустоты кабинета». Мы знаем, что Томми Аткинс — оче­редной литературный персонаж, что Индия Киплинга — миф, что Маугли — сказка. Знаем — и продолжаем верить их создателю, потому что он объективен, как скрытая камера.

Разумеется, наше рассуждение ни в коем случае, не относится к авторской оценке изобра­жаемого. В отличие от точки зрения, оценка у Киплинга всегда субъективна, всегда окрашена своим временем и идеологией. Более того, благодаря «жизнеподобию» текста, она превра­щается в программу, в модель поведения, на которую следует ориентироваться в повседнев­ной деятельности и которая, надо сказать, нашла себе немало приверженцев в Англии конца XIX века. По многочисленным свидетельствам современников, вплоть до первой мировой войны большинство британских офицеров старательно имитировали стиль жизни и строй ре­чи мужественных субалтернов из рассказов «железного Редьярда», ;а воспетые им англо-ин-дийцы изо всех сил тщились соответствовать своему «неоромантическому» изображению, льстившему их провинциальному самолюбию.

Впрочем, не только офицеры и англо-индийцы строили себя и свою жизнь, руковод­ствуясь киплинговской программой. В противоположность одновременно выдвинутым моде­лям символистского «жизнетворчества», предназначенным для аристократии духа (см., на-

1 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М;, 1977. С. 192. Там же сказано, что «баллада могла создаться на основании точного слова, почти прозаически-чест­ного». :

12

пример, «исповедь» Оскара Уайльда), программа Киплинга была рассчитана на массовое потребление. В принципе, ей мог следовать каждый, кто признавал основной ее императив — целенаправленное созидательное действие. Для Киплинга человека определяет отнюдь не то, что он есть, а то, что он совершает. Высмеивая благополучных буржуа и рафинированных интеллигентов, которые не участвуют в «Большой Игре», он противопоставляет этим том-линсонам и глостерам-младшим .своих идеальных героев — людей дела, бескорыстных тру­жеников, которые отправляются на край света, чтобы прокладывать дороги, возводить мосты, лечить; управлять, защищать, строить — словом, чтобы нести, стиснув зубы, «бремя белых». Преображая мир, герой Киплинга преображает и самого себя: только действие при­дает смысл его существованию, только действие выковывает из «Дрожащей твари» сильного Человека. . , .

Эта доктрина социального активизма не была новинкой для английской культуры XIX века. Еще задолго до Киплинга поэт-лауреат А. Теннисон сформулировал ее в лаконичном девизе: «Бороться и искать, найти и не сдаваться!» Наверное, все образованные англичане помнили наизусть и заключительные строки из девятой главы философского романа -Карлей-ля «8аг1ог Е.е5аг1и8» (1836): «Вставай, вставай! Какую бы работу ни нашла твоя рука, выпол­няй ее, не щадя сил. Работай, трудись, пока длится Сегодня, ибо грядет Ночь, в которой че­ловеку уже не дано трудиться». Однако киплинговская программа, несмотря на все ее сходство с манифестами ранних викторианцев, по сути своей весьма сильно от них отличает­ся, так как принадлежит иному культурному контексту.

Дело в том, что классическое викторианское сознание было'еще сознанием по преимуще­ству религиозным, не сомневающимся ни в божественности человеческой души, ни в транс­цендентности истины. Поэтому вопрос о смысле и цели созидательного действия был для не­го решен изначально — работая, человек выполнял божественную волю и постигал скрытую от разума сущность явлений; труд отождествлялся с молитвой, с откровением, с приобще­нием к «сверхдуше». Но к концу столетия казавшаяся незыблемой, твердыня викторианского сознания дала заметную трещину. Под мощным натиском открытий естественных наук, осо­бенно дарвиновской теории эволюции и ее социологических интерпретаций, картина мира резко изменилась: приняв «смерть Бога» за аксиому и отбросив за ненадобностью систему трансцендентных абсолютов, культура предложила взамен новую концепцию космоса, ко­торый стал мыслиться человеку «гигантской фабрикой,; где с оглушительным шумом снуют челноки и крутятся мириады колес и шестеренок... и где он почувствовал себя глупым без­домным ребенком»!. С потерей высшего смысла бытия человек утратил веру в собственное предназначение. Если прежде он видел свою жизненную задачу .в, восхождении к божествен­ной истине, то теперь, низведенный до положения.детерминированной пылинки в детермини­рованной вселенной, остро ощутил свою полную беспомощность, ощутил себя игрушкой в руках внеположных ему сил — биологических, экономических, социальных.

У. Б. Йейтс недаром назвал киплинговское поколение'трагическим. Ведь, пожалуй, это­му поколению первым в мировой истории пришлось стать свидетелем окончательного раз­рыва, «великой цепи, связывающей землю с небом» (Р. Браунинг) и осознать, что. за «крутя­щимися колесами» эмпирической .реальности таится Пустота, Ничто. Киплинг вместе со своим поколением испытал ужас перед опустевшей вселенной. «Бывают минуты, — говорит он, — когда душа опускается во мрак, ее охватывает страх заброшенности и обреченности, она сознает собственную беспомощность, и это — самый реальный ад, на который мы обре­чены». Но сумевший скрыть свой личный ужас от самого себя, он считал, что человек дол­жен точно так же поступить и с ужасом метафизическим — должен, как сказано в «Молитве Мириам Коэн», спустить «завесу» на пустоту и мрак реальности.

Предлагая своим-, современникам императив активного действия, Киплинг предлагал ;не что иное, как свой вариант подобной «завесы». Именно в действии, он видел: единственное спасение от бессмысленности мира, «мост между Отчаянием и гранью Ничто». Однако дей­ствие может придать смысл человеческому существованию, только когда оно санкционирова-

1 Так описывал общее мироощущение тех лет английский психолог Г. Эллис. .13

но высшей, надындивидуальной целью. У Карлейля. был Бог, а что же может оправдать самопожертвование киплинговских героев-колонизаторов? Ведь, как писал в повести «Сердце тьмы» Джозеф Конрад: «Завоевание земли — большей частью оно сводится к тому, чтобы отнять землю у людей, которые имеют другой цвет кожи или носы более плоские, чем у нас,—цель не очень-то хорошая, если поближе к ней присмотреться. Искупает ее только идея, идея, на которую она опирается, — не сентиментальное притворство, но идея».

Такой идеей у Киплинга стала идея высшего нравственного Закона, то есть господствую­щей над человеком и нацией системы запретов и разрешений, «правил игры», нарушение кото­рых строго карается. Еще в юности'присоединившийся к братству масонов и знающий, какой дисциплинирующей, связывающей силой обладает единение-в таинстве, Киплинг смотрит на мир как на совокупность разнообразных «лож» или, точнее говоря, корпораций, каждая из которых подчиняется собственному Закону. Если ты волк, убеждает он, ты должен жить по закону Стаи, если матрос — по закону Команды, если офицер — по закону Полка. С законом соизмеряется любой твой поступок, любое-высказывание или жест; они служат опознава­тельными знаками твоей принадлежности к корпорации, которая читает их как зашифро­ванный текст и дает им окончательную оценку. Всякое поведение ритуализируется: через ритуал—этот, по Киплингу, «спасительный якорь» человечества—люди посвящаются в таинство Закона, ритуал позволяет им "выказать преданность общему делу и. отличить «своего» от «чужака». ;

Согласно представлениям Киплинга, принудительные для человека законы выстраивают­ся в иерархию, пронизывающую снизу вверх весь миропорядок — от закона семьи или клана до закона, культуры и универсума. Его знаменитая, но не всегда правильно понимаемая сен­тенция: «О, Запад есть Запад, Восток'есть Восток, и с мест они не сойдут, пока не предстанет Небо с Землей на Страшный господень суд», как раз и означает, что Европа и Азия мыслят­ся им как две гигантские корпорации, каждая из которых обладает собственными внутренни­ми законами и ритуалами, как два самодовлеющих единства, неизменные, равные только са­мим себе и закрытые друг для друга. Но есть «великие вещи, две как одна:

во-первых — Любовь, во-вторых — Война», по отношению к которым оба закона совпадают:

оба они требуют от влюбленного верности и самопожертвования, а от воина — беззаветной отваги и уважения к врагу. Так возникает узкая площадка, на которой непроницаемая грани­ца между корпорациями временно раздвигается, высвобождая место для честного поединка или.короткого любовного объятия; но к тем; кто (подобно героям рассказов «За чертой» и «Без благословения церкви») пытается «остановить мгновенье», Закон неумолим — они ли­бо гибнут, либо вновь оказываются перед сплошной стеной, преграждающей вход в чужой мир.

Вопреки распространенному мнению, Киплинг никогда не отрицал достоинств азиатской культуры. Более того, он терпеливо пытался понять закон Востока, расшифровать его код и даже взглянуть на мир с его точки зрения. Проблема выбора, с которой сталкивается главный герой его лучшего романа «Ким» (1901), колеблющийся между восточной и запад­ной системами ценностей, была отчасти и его проблемой. В рассказе «Чудо Пурун Бхагата», например, он с сочувствием описывал духовные искания индийского мудреца, отказавшегося от блестящей карьеры, чтобы в мистическом самоуглублении и созерцании познать тайну бытия. И все же сам ду')с Востока, в котором Киплинг видел прежде всего пассивное начало, не мог удовлетворить его ненасытную .потребность в действии. Как и Ким, он всегда в ко­нечном счете выбирает Запад, выбирает азарт «Большой Игры», и даже Пурун Бхагат у него забывает, что по закону Востока мудрец не должен вмешиваться в божественный промысл, и идет спасать жителей обреченной деревушки. . '

Однако оппозиция «Восток — Запад» отступает на второй план по сравнению с централь­ной антитезой творчества Киплинга «империя — неимперия», которая синонимична тради­ционному противопоставлению добра злу или порядка хаосу. Рассматривая общество как це­почку замкнутых корпораций, каждая из которых регулирует поведение своих членов через собственный Закон, он неминуемо должен был прийти к идее Корпорации всех Корпораций, являющейся носителем Закона всех Законов: ведь совместное действие группы, как и одиноч-

14

ное действие человека, тоже нуждается в оправдании высшей целью. Таким средоточием санкционирующей истины Киплинг и увидел Британскую Империю, которая приобрела в его глазах значение почти трансцендентальное: в ней он обнаружил законодателя и вождя, веду­щего «избранные народы» к эсхатологическому спасению. Имперский мессианизм стал его религией, и с пылом апостола он бросился обращать в нее весь земной шар.

В результате возникла вторая литературная маска Киплинга — маска Оратора, к которой были подобраны соответствующие ей витийственные и морально-дидактические жанры: ода, послание, сатира, панегирик, эпиграмма, притча. И уже не рассказчик или репортер обра­щается в них к читателю, а сама идея Закона и Империи, воплощенная в подчеркнуто высо­ком слоге, стилизованном под церковный гимн, псалмы и библейские книги пророков. Более того, дидактическое витийство постепенно начинает распространяться и на «низшие», ска­зовые жанры: к концу девяностых годов у Киплинга все чаще и чаще встречается совмеще­ние двух масок, когда Оратор как бы накладывает на себя стилистический грим экзотическо­го рассказчика, в котором он продолжает свою проповедь имперского мессианства. Все чаще обращается Киплинг и к истории Британии; находя в ней корневую систему, которая питает •творимый им миф об Империи и англосаксах как единственном народе, пекущемся о ми­ровых судьбах, — миф, наделяющий обыденное поведение «среднего человека» высшим нрав­ственным смыслом и преобразующий «труды дня» колонизаторов в рыцарские подвиги «ис­требителей драконов».

Но, творя свою легенду, Киплинг вынужден постоянно соотносить ее с той реальной действительностью, из которой она рождена, — вынужден замечать вопиющие несоответствия между желаемым и действительным, между отвлеченным чертежом разумного миропорядка и его малоприглядным политическим воплощением. Боязнь того, что Империя не выполнит возложенную на нее миссию, заставляет его не только проповедовать^ но и обличать, требуя от «строителей Империи» соблюдения высшего нравственного Закона. Его политические сти­хи и гимны девяностых годов («Песнь мертвых», «Отпустительная молитва», «Гимн перед битвой» и др.) полемически заострены против хвастливого джингоизма 1, получившего рас­пространение во многих слоях английского общества: в них он призывает страну не упивать­ся легкими победами, а трезво всмотреться в собственные слабости и понять свое предназна­чение как бескорыстную жертвенность, как беззаветное служение «великой цели»:

В формулировке Киплинга «бремя белых» — это покорение низших рас ради их же собствен­ного блага, не грабеж и расправа, а созидательный труд и чистота помыслов, не высокомер­ное самодовольство, а смирение и терпение.

Окончательно сложившись к концу девяностых годов, киплинговская картина мира слов­но бы застыла в неподвижности, окаменела и без всяких изменений перекочевала в век два­дцатый. Его систему ценностей не смогли поколебать ни позорная для Британской империи агрессия в Южной Африке, ни катастрофа первой мировой войны (на которой погиб его сын), ни идейный кризис двадцатых годов. Пожалуй, только в самые последние годы жизни Киплинга в его творчестве наметилось некое подобие сдвига, но в целом художественное мы­шление писателя на протяжении многих лет движется по заданному кругу, претерпевая, как точно заметил Т. С. Элиот, лишь внешние мутации, а. не внутреннее развитие.

Безусловно, в этой неспособности к развитию, в этой застывшей неизменности Киплин­га — одна из коренных слабостей его таланта, но, видимо, в ней же и одна из разгадок его «магнетической силы». Обращаясь к разнообразному жизненному и языковому материалу, Киплинг всякий раз пытается организовать его так, чтобы сквозь плотную вещественность художественной реальности просвечивала жесткая конструкция универсального мифа о чело­веке—мифа, в котором место богов занимает высший нравственный Закон, воплощенный в Империи, а место культурных героев — «дети Марфы», простые труженики, механики, мо­ряки, солдаты, преданные своей корпорации и отдающие все духовные и физические силы служению общему делу. В некоторых случаях, когда нравственная ценность произвольно приписывается чисто политическим акциям или проявлениям личной жестокости, мифологи-

\* Джингоизм— крайне милитаристская разновидность английского шовинизма. 15

зация действительности оборачивается у Киплинга насилием над ней, но в лучших своих рас­сказах и стихах ему удается, говоря словами Андре Моруа, установить связь «с самыми древними и глубокими слоями человеческого сознания» 1.

Хотя предложенная Киплингом модель мира крайне проста и сводит человека и универ­сум к набору элементарных категорий, сами эти категорий (жизнь — смерть, порядок — хаос, сила — слабость, действие — пассивность, знание — неведение, корпорация — одиночество, ци­вилизация — природа) образуют сетку координат, которую, в принципе, любая культура мо­жет признать «своей». Сейчас, когда Британская империя, обожествленная Киплингом, кану­ла в Лету, мы без особого труда узнаем в ней метафору, заменяющую в мифе понятие высшего авторитета, и точно так же с легкостью «вчитываем» наши собственные значения в остальные киплинговские категории.

Подобной, же силой воздействия обладает и этический кодекс Киплинга, который открыт для всех, подчас взаимоисключающих толкований и применений. Бесспорно, Киплинг — мо­ралист, но, как это ни парадоксально звучит, моралист без определенной морали. Неустанно апеллируя к нравственному Закону,и требуя от .человека соблюдения жестких правил поведе­ния, он, однако, нигде не оговаривает прямо, что именно с его точки зрения добродетельно, а что греховно. Абсолютную этическую ценность он приписывал лишь таким человеческим качествам, как мужество, энергия, преданность, стойкость, которые положительно оцени­ваются в любой системе.долженствовании. Когда, скажем, он призывает: «Владей собой сре­ди толпы смятенной, тебя клянущей за смятенье всех, верь сам в себя, наперекор вселенной, и, маловерным отпусти их грех», то каждый человек—от злодея до праведника — способен принять эту заповедь «доверия к себе» за руководство к действию. Его этический кодекс, та­ким образом, сводится к признанию необходимости такого кодекса: это структура, в кото­рую не подставлены элементы, или, так сказать, грамматика морали, а не ее словарь.

Размышляя над уроками прошлого, герой романа современного английского писателя Джона Фаулза «Даниэл Мартин» приходит к выводу, что воспетая Киплингом Британия бы­ла страшной болезнью, всеобщей галлюцинацией, тогда как истинная Англия — «это свобода быть самим собой, беспрестанно двигаться, словно спора, носимая ветром, ни с чем себя надолго не связывать — только с подвижностью свободы. Не подчиняться никому и ничему, любой ценой не подчиняться». С такой — экзистенциалистской — точки зрения Киплинг, одержимый идеей, Высшего Закона, безусловно, оказывается не «английским», а «британ­ским» писателем, и недаром на Западе его иногда; называют одним из предтеч тоталитариз­ма. Однако нельзя забывать, что «страх свободы», испытанный Киплингом, есть вполне есте­ственное состояние человека и общества в момент перехода, в момент выбора, и писатель, стремясь преодолеть его, -предлагал не антигуманные утопии, но сохранение общего фунда­мента цивилизации — предлагал, помнить о «бйгах. азбучных :истин». Заблуждаясь,. цепляясь за уходящие идеалы и ценности; за исторически обречённые формы государственности, Ки­плинг тем не менее искренне стремился служить «простому человеку», стремился, помочь ему победить страдания и одиночество, ужас и отчаяние, научить мужеству и стойкости перед ли­цом надвигающегося апокалипсиса. Подлинный .Высший Закон, к&торому он—правда, не всегда — подчинялся, был законом словесного .искусства, законом 'вечности, и потому, как сказал У. X. Оден, Киплинг принадлежит к ..числу тех, .в ком себя. длит и кого прощает

Время. , ."1"''1"^..^- ' . . ...11.;.11. •• ^'^•^•.''..^'УУ '. '"'••• ' "••.•. : .'- • :':'^ '•';;'''• • '•',•"•-• '

: , ; '; ' • •- - А. Долинин

1 Маиго;5 А. Ма§}с1еп8 е1 1о§;с1еп8. Рапа, 1935. Р. 46. 16