

Михаил Свердлов

Киплинг:

ПОЭТИКА ПРИСВОЕНИЯ ЧУЖОГО

Mikhail Sverdlov

Kipling: The Poetics of Appropriation of Alien

Михаил Свердлов (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент; Институт мировой литературы РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) mi-sverdlov@mail.ru.

Ключевые слова: чужое, отчуждение, захват смыслов, жанровый миф, пафос, аутсайдер

УДК: 21.111+82-1+801.73+325.3

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_138

В статье разбираются три случая утверждения героя через творческий захват чужих смыслов. Первый случай — поэтический акт экспансии через эмпатию, акт перевоплощения поэта в «совсем другого» или «чужого», обеспечивающий магическую власть над аудиторией и статус «пророка империи». Второй случай ближе к имперской теме: речь идет о покорении рынка промышленником, но при условии захвата им, «низовым» человеком, области высоких смыслов. Третий случай прямо относится к практике империализма: задача — разгадать загадку захвата британским офицером враждебной территории одним только актом воли и риторической игры.

Mikhail Sverdlov (PhD; Associate Professor, HSE University; Head Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature, RAS) mi-sverdlov@mail.ru.

Key words: alien, alienation, capture of values, genre myth, pathos, underdog

UDC: 21.111+82-1+801.73+325.3

DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_138

The article examines three cases of the hero's assertion through the creative capture of other people's meanings. The first case is the poetic act of expansion through empathy, the act of transforming the poet into a "very different" or "alien," which provides magical power over the audience and the status of "prophet" of the empire. The second case is closer to the imperial theme: we are talking about the conquest of the market by an industrialist, but on condition that he is a "grass-roots" person, who seizes the field of high meanings. The third case relates directly to the practice of imperialism. The task is to solve the riddle of the seizure of a hostile territory by the British officer's, which is made through the mere act of will and rhetorical play.

«Мне не приходит на ум ни один английский поэт, — признавался К. Рейн, — к кому бы относились столь же предвзято, как к Киплингу» [Raine 2000: 497]. Причины такого отношения, прежде всего в среде литераторов и критиков, более чем очевидны: Киплинга слишком часто оценивали только как «громогласного империалиста» [Banerjee 1976: 3], его репутация привычно мыслилась синонимичной «откровенной шовинистической (jingoistic)... традиции» [Varley 1953: 124]. «Политическая установка... являлась решающим фактором критической реакции на его творчество», — подытоживает А. Харрисон [Harrison 1975: 1].

В наследии Киплинга нетрудно найти весьма красноречивые подтверждения такого рода обобщениям. Вот в рассказе «Регулус» он заставляет своего персонажа с пафосом процитировать знаменитые строки из «Энеиды» Вергилия:

Римлянин! Ты научись народами править державно —
 В этом искусство твое! — налагать условия мира,
 Милость покорным являть и смирять войною надменных!

(VI, 851—853)¹

Вот он объясняет в письме ближайший политический смысл своего знаменитого стихотворения «Бремя белых», обращенный к американскому Сенату: «Говоря простым английским языком, если вы не аннексируете Филиппины и не возьмете над ними контроль, вас следует повесить»². Развертка такого рода цитат, от декларирования величия Римской империи как образца до руководства к колонизаторскому действию, формирует соответствующий стереотип. При желании всегда можно найти повод к прямому осуждению Киплинга («циническая романтизация беззаконного хищничества» [Мирский 1987: 159]); в последние сорок лет цитаты из него используют к тому же, чтобы, деконструировав идеологию Запада, выявить в ней рецидивы колониализма. Киплинговские формулы, собственно, и становятся инструментом деконструкции; как пишет Э.В. Саид, «вся система его (Киплинга как автора «Кима». — М.С.) идей группируется вокруг этих (расистских. — М.С.) представлений» [Said 1987: 31] — тем больший уличающий эффект дает обнаружение «киплинговских» зон в западной картине мира. Киплинг — это предел «ориентализма» как ложного направления западной мысли; после Саида, в постколониальных исследованиях, автор «Бремни белых» решительно взят как отрицательный образец; применяя его формульный образ как средство сравнения, в тех или иных проявлениях западной традиции диагностируют как опасную болезнь то, что Г. Рид назвал «киплинговщиной» (Kiplingsque)³.

Побочный результат такого тренда — уклонение от выяснения в Киплинге особенного и глубинного, сведение его к некоему общему знаменателю: исследователи по привычке то и дело подменяют разговор о философии писателя идеологическими схемами. В этой ситуации не мешает вернуться лет на семьдесят назад и в очередной раз вспомнить, что писал о «певце империализма» один из самых проникательных его истолкователей — Т.С. Элиот; это должно нам помочь, оттолкнувшись от Киплинга как идеологического «рупора», приблизиться к Киплингу ищущему и мыслящему. В своем классическом предисловии к киплинговскому «Избранному» Элиот предложил эффективный ключ к пониманию имперского поэта: его особое свойство — «универсальная чужеродность» (universal foreignness) [Eliot 1963: 23], он всякий раз, от англо-индийского детства до сассекской зрелости, оказывается в положении «чужого» (alien), более того — «пришельца с другой планеты» [Ibid.: 28]. Преодоление чужести — вот та жизненная задача, которая определила направление киплинговского творчества и сумму его идей. Глядя на поэтическую биографию Киплинга под этим углом, мы имеем возможность увидеть то, что стоит за его пафосом захвата и удержания чужих территорий, — а именно *пафос за-*

-
- 1 *Вергилий. Энеида* / Пер. с лат. С. Ошерова // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. С. 263. См. отсылку к Вергилию в издании: *Kipling R. A Diversity of Creatures*. London: Macmillan and Co, 1917. P. 256.
 - 2 *The Letters of Rudyard Kipling*. Vol. II / Ed. by Th. Pinney. Iowa City: University of Iowa Press, 1990. P. 347.
 - 3 Цит. по: [Enright 1973: 166].

хвата и удержания чужих смыслов. Эмпатически проникнуть в иной склад мыслей и чувств, найти себя в том, что мы бы привычно назвали «всемирной отзывчивостью», чтобы присвоить не-своё, чужое сделать своим, — такова творческая установка Киплинга, и именно в этом он видит залог расширительной власти «белого человека». Отсюда — известный киплинговский афоризм: «Что знает об Англии тот, кто только Англию и знает?»⁴; «свое» постигается через постижение/присвоение «другого», захват чужих смыслов — основа идентичности в поэтической системе Киплинга.

«Чужой, — размышляет В. Подорога, — тоже другой, но такой, с которым нет обратной коммуникации (“обратной связи”), нельзя отождествиться с его позицией, присвоить ее, ведь нельзя быть чужим самом себе» [Подорога 2018: 221]. По А. Пятигорскому, «“чужой” — это объективная эпистемологическая характеристика человека... Это тот, кого не знают, либо тот, кто непознаваем» [Пятигорский 2004: 410]. В ситуациях «чужести», постоянно повторяющихся в текстах Киплинга (взять хотя бы автобиографические нарративы — «детский» рассказ «Мэ-э, паршивая овца», «школьную» повесть «Сталки и компания» или линию взрослеющего Маугли в «Книге джунглей»), герой оказывается перед непреодолимой, казалось бы, границей; ее преодоление в киплинговском мире может совершиться только чудом — чудом творчества как власти и власти как творчества. Такова у Киплинга подоснова имперского прорыва.

В этой статье мы разберем три случая утверждения героя через творческий захват чужих смыслов. Первый случай — поэтический акт экспансии через эмпатию, акт перевоплощения поэта в «совсем другого» или «чужого», обеспечивающий магическую власть над аудиторией и статус «пророка империи». Второй случай ближе к имперской теме: речь пойдет о покорении рынка современным пиратом — промышленником, но при условии захвата им, «низовым» человеком, области высоких смыслов. Третий случай прямо относится к практике империализма: здесь мы попытаемся разгадать загадку захвата британским офицером враждебной территории одним только актом воли и риторической игры.

1

Характеризуя Киплинга, Элиот отмечал, что, в отличие от его старших современников Р. Браунинга и А. Суинберна, автор «Казарменных стихов», сочиняя стихи, даже не пытался «создавать поэзию»: «...когда он пишет стихи, которые не являются поэзией, причина этого не в том, что он пытался создавать поэзию и потерпел неудачу. Он имел другие цели...» [Eliot 1963: 8, 20—21]. Оруэлл, пытаясь решить то же уравнение со «стихами» и «поэзией», объявил Киплинга «плохим хорошим поэтом», но о целях «ужасающе вульгарных» стихов умного «версификатора» [Orwell 1995: XV] умолчал. Элиот в этом споре убедительнее: нет сомнения, что «вульгаризация» стиха была для «пророка британского империализма» [Ibid.: XVIII] стратегическим приемом, сознательным не в меньшей степени, чем «в случаях Стравинского и Пикассо», «смещением принятых

4 «And what they know of England who only England know?» (*Kipling R. The Works of Rudyard Kipling / With an introd. essay by G. Orwell. Norhaven: Wordsworth Editions Ltd., 1995*).

стандартов красоты» [Raine 2000: 499]. Все, что было чуждо прежней высокой поэзии, — новые диалекты, ритмы мюзик-холла, «мелочный» тематизм повседневной рутины — отныне присваивается поэтом. Зачем? Эта занятая журналистско-«версификатором» внеположная всему поэтическому территория становится плацдармом для атаки на высоты «великой традиции», для захвата Парнаса.

Понижение статуса поэта у Киплинга — от «барда» к «репортеру» — маневр в большой игре, в борьбе за поэтический захват мира и обретение власти над читателем. «Поэт-репортер» обретает немислимые в прежней военной поэзии возможности: он затем растворяется в «чужом» материале, становится незаметным и безличным, чтобы тем убедительнее предстать в грандиозном образе пророка и учителя нации.

Киплингская установка отчетливо обозначена в его программном стихотворении «Песня банджо». Банджо здесь — это метонимия певца нового типа: наследник «пра-пра-бабушки лиры» («The grandma of my grandma was the Lute»⁵) продолжает традицию, но не по прямой. Балладный певец со своим банджо отказывается от изысканных манер и высокого стиля «благородных» жанров: пусть «грубый» инструмент путешествует в том же вещевом мешке, что и мелочи солдатского быта, — «ложка, плошка, кофе и бекон»⁶, зато он становится поистине всеведущими и вездесущими. Для него больше нет чужого — ему везде место, он способен петь на любой лад: среди пастушеских лугов — переходит на элегический лепет; в пустыне звучит как барабан, задавая ритм боевой песне; в горах превращается в Роланов рог, чтобы прогреметь одой; в море — рассказывает балладу о странствиях нового Одиссея.

Так создается миф о поэте-репортере, как будто пародирующий романтический миф. Если эпонимом высокой, боговдохновенной поэзии является Орфей, то мифическим прародителем банджо (то есть «грубых звуков» баллады) объявлен сам Гермес. Для киплингской баллады характерно травестийное снижение: Гермес спускается с небес, чтобы предстать в образе Воры («Stealer»⁷) и придать лире «низкие» черты балладного банджо — железную башку и звонкую утробу. Это снижение означает особую миссию поэта-репортера: как и его бог-покровитель Гермес, он крадет, присваивает «чужие» смыслы, но с высшей целью — чтобы предстать великим посредником, трикстером, призванным связать в единую цепь земное и небесное. Выходит, что оборотная сторона простоты киплингского певца — это не только «бардовский» дар свидетельствовать о прошлом и будущем, о близком и далеком, но и новая, неведомая прежде способность соединять высокое с низким, умение проникать в тайные, скрытые от всех мысли и чувства любого «другого». То есть — универсальное преодоление «чужого».

Но главное в «Песне банджо» — это демонстрация огромной власти поэта-репортера над аудиторией — в этом он вполне готов посостязаться с романтическим бардом и победить его. Волшебный инструмент поэта-репортера застав-

5 *Kipling R. Op. cit. P. 101.*

6 *Киплинг Р. Песня банджо / Пер. с англ. А. Сергеева // Английская поэзия в русских переводах. XX век / Сост. Л.М. Арнштейн, Н.К. Сидорина, В.А. Скороденко. М.: Радуга, 1984. В оригинале: «I travel with the cooking-pots and pails — / I sandwiched 'tween the coffee and the pork...» (*Kipling R. Op. cit. P. 98*).*

7 *Kipling R. Op. cit. P. 101.*

ляет бойца поверить в спасительность абсурда войны («Славно, — значит, каждый против десяти»⁸), властная воля певца ведет солдата на смерть («Но последнее за мной слово, движущее в бой, / И ряды, сомкнувшись, выйдут умирать»⁹).

«The word is mine», «последнее слово за мной» — так балладное банджо утверждает свое первенство над романтической лирой: оно движет массами и проникает в душу к каждому. Бард скован условностью высокого жанра, его кругозор ограничен в кругу «прекрасного». От взгляда же киплинговского поэта-репортера не может укрыться ни одна мелочь, он открывает никому не ведомые факты, прослеживает забытые судьбы. Такова цена проникновения в «чужое» и его захвата — универсальная власть нового певца.

Выигрыш поэта-репортера — в проникновении в чужое сознание и манипулирование им. Напрасно марширующий солдат в стихотворении «Ботинки» («Boots») так опасается помешательства¹⁰ — поэтическая инстанция не даст ему сойти с ума. Все под контролем, ведь солдат марширует не сам по себе: в его отчаянном бормотании слышится властный голос поэта-репортера. «Отпуска нет на войне», — вновь и вновь повторяет пехотинец; а в подтексте звучит цитата из английской Библии: «...И нет отпуска в этой войне» («...And there is no discharge in that war», Еккл., 8:8) — стих получается двухголосым.

Зачем высокое слово замаскировано в «чужом слове» солдатского жаргона? Зачем поэт-репортер проникает в другого, перевоплощается в измученного бойца, говорит от его имени, его голосом, передает его взгляд, упершийся в ботинки впередиидущего? *Чтобы изнутри сознания бойца властно воздействовать на публику.* Прежде чем призывать в стихах к самопожертвованию, надо сначала создать впечатление последней, ничем не прикрашенной правды — отсюда выбор балладного языка. Пусть библейские слова будут сказаны простым солдатом, пусть он вложит в них свой ограниченный смысл — тем вернее они поведут за собой многих и многих. «Отпуска нет на войне», — в устах солдата это всего лишь утешительное общее место, вроде «ничего не поделаешь» или «такова жизнь». Но, используя в своих целях библейские аллюзии, поэт-репортер скрыто переиначивает эту фразу. «Отпуска нет на войне» — то есть: прими войну как закон, стань функцией, дисциплинированной «спицей в колесе», эффективным винтиком в машине общества — служи империи! Но сделай этот выбор с открытыми глазами, будь готов к адским испытаниям, будь готов умереть! В то время как солдат сокрушается и пытается унять муку, поэт-репортер, проникший в него, «чужого», и присвоивший его, — зовет и ведет.

Подсвеченные библейской цитатой, даже балладные факты и цифры воспринимаются по-другому. «I've-marched-six-weeks in 'Ell...»¹¹ — значит, сол-

8 Киплинг Р. Песня банджо / Пер. с англ. Е. Полонской // Киплинг Р. Избранные стихи. Л.: Художественная литература, 1935. С. 135. В оригинале: «Explaining ten to one was always fair» (Kipling R. Op. cit. P. 99).

9 Киплинг Р. Песня банджо / Пер. с англ. Е. Полонской // Киплинг Р. Избранные стихи. С. 138). В оригинале: «But the word — the word is mine, when the order moves the line / And the lean, locked ranks go roaring down to die» (Kipling R. Op. cit. P. 101).

10 «Men-men-men-men-men go mad with watchin' em»; «Oh-my-God-keep-me from goin' lunatic!» (Kipling R. Op. cit. P. 473). Перевод: «Все-все-все-все — от нее сойдут с ума»; «Бог-мой-дай-си — обезуметь не совсем» (Киплинг Р. Пыль / Пер. с англ. А. Онош-кович-Яцны // Английская поэзия в русских переводах. С. 147).

11 Kipling R. Op. cit. P. 474. Перевод: «Я-шёл-сквозь-ад — шесть недель...» (Киплинг Р. Пыль. С. 147).

дат *выдержал* в аду уже *целых* шесть недель — *вопреки* голоду, жажде, усталости. «Восемь-шесть-двенадцать-пять — двадцать миль на этот раз, / Тридвенадцать-двадцать две — восемнадцать миль вчера»¹² — значит, *всего* за два дня он *преодоле*л такое большое расстояние; «...forty thousand million / Boots...»¹³ — значит, как бы ни было ему тяжело, пехотинец стал *частью* *единого* тела пехоты, *деталью* *мощной* военной машины (как сказано в другом киплингском стихотворении — «рабы весла, но господя моря»¹⁴). Балладному персонажу может показаться, что силы его на исходе, что еще немного, и он сойдет с ума; но поэт-репортер внушает нам намеком: солдат выстоит и дойдет до цели.

Итак, исходной тезой киплингского поэтического мифа¹⁵ является ситуация двойного отчуждения: балладный певец изначально чужд парнасским дарам — высокой поэзии, а балладный персонаж, например солдат, оказывается под чужим небом, в чуждых условиях, под угрозой смерти. Но таковы предпосылки чуда — присвоения поэтом-репортером парнасской магии, подобное краже олимпийского огня Прометеем. Та власть, которую захватывает безличный, сливающийся с солдатской массой голос певца вопреки всему превышает чары Орфея: тот умирал диких зверей и обращал в танец деревья, этот — приобщает каждого бойца из многих и многих тысяч к высоким смыслам, чтобы и они чужое сделали своим; воздействие становится глубже, масштаб — шире.

2

От поэтического субъекта Киплинга перейдем к его герою, отчужденному от высоких смыслов и захватывающего их. По замечанию К. Рейна, особая роль певца «простых мужчин и женщин» в том и состоит, что он вывел на литературную авансцену аутсайдера (underdog [Raine 2000: 489–490]). Среди истинно энциклопедической выборки киплингских персонажей — армейцев, колониальных чиновников, индийцев низших каст, обитателей лондонского дна, рыбаков, матросов, механиков, инженеров, шпионов, журналистов свое место парадоксальным образом занимает и крупный промышленник, которому посвящена баллада «Мэри Глостер».

Почему и властитель рынка сэра Антони Глостер, герой этого стихотворения, тоже аутсайдер? Богатейший судовладелец, промышленный магнат, он тем не менее находится на обочине высокой культуры. Ситуация усугубляется тем, что умирающий миллионер произносит свой последний монолог, обращаясь к своему единственному сыну, который как раз претендует на положение культурной элиты: отец дал ему лучшее образование, что тем вернее стелкивает их как чужих друг другу. Само присутствие сына, выпускника Харроу и Тринити-колледжа, собирателя книг, фарфора и картин, у отцовского овра

12 Киплинг Р. Пыль. С. 147 («Seven-six-eleven-five-nine-an'twenty mile to-day — / Four-eleven-seventeen-thirty-two the day before...» Kipling R. Op. cit. P. 473).

13 Kipling R. Op. cit. P. 474 («Сорок тысяч миллионов ботинок...»).

14 «The servants of the sweep-head, but the masters of the sea» («Галерный раб». Kipling R. Op. cit. P. 474).

15 О поэтическом и жанровом мифе см.: [Свердлов 2002; 2005].

означает отчуждение умирающего от больших смыслов: он презирает декадентскую культуру, а при этом ему некому передать дело, у него нет продолжателя, он осознает обреченность своего рода; он потерпел полное поражение в своей идее родового прорыва (миссии полуграмотного отца, который обеспечивает будущее-в-культуре сына) — образование лишило наследника сэра Глостера цели и воли, более того, аристократическое воспитание, данное сыну, лишило обладателя верфей и пароходов — сына («Господи, ну почему он не мужчина?»); «Нет помощи от такого сына!»¹⁶).

Отчуждение говорящего и слушающего выражается в том, что с сыном, очевидно исповедующим «религию красоты», сэр Антони говорит на языке биржевых чисел и бухгалтерской цифири: сначала — «жирный куш страховки», «дешевые акции», «пятьсот в кассе», «три кузницы, двадцать людей»; затем — «девятиузловые суда», «шестьдесят процентов» от «прокатного вала», созданные «миллионы», «десять тысяч людей на службе, сорок судов прокат», «четверть миллиона кредита», «триста тысяч в наследство, кредит и с процентов доход»; и, наконец, «фунтов сто» в завещании любовнице, «пять тысяч» сыну за исполнение отцовской посмертной воли¹⁷. В сюжете «Мэри Глостер» смещена уже отработанная формула браунинговского драматического монолога: когда сэр Антони Глостер, баронет, предвидя скорую смерть, отдает последние распоряжения своему сыну, на место героического духа средневекового феодала (как, например, в стихотворениях Браунинга) здесь подставлена хватка современного «властителя рынка».

Перед лицом отчужденного от него сына и в преддверии смерти отец вроде бы должен осознать свое поражение. Но вместо этого следует последний прорыв и захват — чуждой магнату территории романтических смыслов. Следует серия парадоксов. Что движет в балладе волей к наживе? Великая любовь к покойной жене и верность ее заветам; в минуты отчаянья герою даже является ее призрак. Каковы последние распоряжения дельца? Они явно по ту сторону делового расчета — это плод «каприза, фантазии» («fancies»¹⁸): сэр Антони приказывает затопить корабль с его телом именно в тех координатах экзотических, южных морей, где когда-то умерла его жена. Что скрывается за последним контрактом судового магната? Красивый жест старого бойца-пирата, влюбленного не только в свою давно почившую подругу, но и в погубившее ее море. Чем, наконец, оборачивается само восхождение хищника первоначального накопления — от шкиперской палубы к трону владыки судоходства («merchant-prince»)? Увлекательным приключением длиной в жизнь.

Это столкновение деловой прагматики с романтикой — прорывной ход: романтическая топка освежается, захватывая непривычный, сопротивляющийся ей материал. Инерция романтизма сбита, чтобы пережить его смысловую энергию с новой силой. «Romance» именно потому и воспринимается «по-королевски» в известном киплингском стихотворении («Король»¹⁹), что скрывается «инкогнито» в повседневности и вещах как они есть — например, в девятичасовом поезде, прибывшем по расписанию («...Никем не видимая, /

16 «O God, why ain't it a man?»; «No help — my son was no help» (*Kipling R. Op. cit.* P. 133).

17 *Ibid.* P. 129, 130, 135, 136.

18 *Kipling R. Op. cit.* P. 134.

19 *Ibid.* P. 376.

Романтика была подана в девять-пятнадцать»²⁰), что его чудо — не задано, не предустановлено («unconsidered miracle»²¹).

Но какая идея приводит клиперы, паровозы и банковские сейфы «Мэри Глостер» и «Короля» к общему романтическому знаменателю? Это идея «пафоса» в шиллеровском смысле. Вспомним: по Винкельману, одним из первых переосмысливших аристотелевский пафос не как страдательное, а как утверждающее начало, пафос — это стремление «противопоставить страданию всю силу своего духа» [Винкельман 2000: 24]. Затем — Шиллер развивает винкельмановскую формулу: пафос есть «нравственное сопротивление страданию», порыв к «моральной самостоятельности», «независимости от всякого воздействия природы» [Шиллер 1935: 179, 184]. Идея пафоса скрывает в себе множество возможностей и ресурсов: «преодоление», «сопротивление», «самостоятельность», по сути, означают борьбу человека со своей ограниченностью, выход за предписанные ему пределы, превышение им себя, открытие сверхличного в личном.

И вот, если вернуться к киплинговской балладе, — оказывается, что Антони Глостер, с его тщеславием, грубостью, невежеством и смешным акцентом, в каждый решающий момент не равен себе. Завет его супруги в этом и заключался: метить дальше; повышать ставки, расширять горизонт. Чтобы повысить прибыль, герой стихотворения должен преобразовать судостроение, чтобы преобразовать судостроение, он должен преобразиться сам; чтобы «создать миллион», он должен «создать себя» («I've made myself and a million...»²²). Антони Глостер становится капитаном — жена «хватается за случай» («She took the chances...»²³) ради большего; все начинается с ремонта судов, но ему этого мало, и он начинает строить; все «возьмется с железом», но он смотрит в будущее и ставит на сталь, затем — на броню. Герой баллады не торгует, а «берет торговлю за шиворот» («...we collared the long-run trade...»²⁴). Что это? Не просто судостроение и торговля, а уже пафос судостроения, пафос торговли — действие с приращением стремящейся к пределу воли. Так сэр Антони движется к захвату высоких смыслов.

Но своего предела сэр Антони достигает не на пути по восходящей, а в движении по наклонной — от жизненных разочарований к смерти. Таков парадокс, соответствующий шиллеровскому закону пафоса: сила сопротивления прямо пропорциональна силе страдания («...О силе сопротивления или о моральной силе в человеке можно судить лишь по силе нападения» [Там же: 184]. Умирание как пассивное претерпевание превращается в прорывном опыте героя в пафос умирания («Never seen death yet, Dickie? Well, now is your time to learn»²⁵). Уход становится кульминацией воли и творческой энергии; прощающийся с миром магнат готовится пойти на дно, чтобы воссоединиться со своей женой и принести ей «сердце, полное сокровищ» («For the heart it shall go with the treasure»²⁶).

20 «And all unseen / Romance brought up the nine-fifteen» (Ibid. P. 377).

21 Ibid.

22 *Kipling R.* Op. cit. P. 129.

23 Ibid. P. 130

24 Ibid. P. 131.

25 Ibid. P. 136 («Ты не видывал смерти, Дикки? Учись, как уходим мы» — пер. А. Онош-кович-Яцыны и Г. Фиша (Английская поэзия в русских переводах. С. 141)).

26 *Kipling R.* Op. cit. P. 136.

В движении к смерти Антони Глостера угадывается вектор бескомпромиссного движения вдаль, заданный еще мифом Данте (из XXVI песни «Ада»). Путешествие к Малому Патерностеру для совершения посмертного обряда переключается с исходным пунктом романтического «dahin» — порывом дантовского Улисса к «чужому», вслед за солнцем в «безлюдный мир» («mondo senza gente»), к неизбежной гибели. В этом порыве угадывается, говоря словами Гегеля, «субстанциональный пафос» [Гегель 1958: 346] европейского человека; О. Шпенглер обозначит такое устремление европейской души именем Фауста, но в формулу фаустовской души, «прасимволом которой выступает чистое безграничное пространство», которая проявляется в «страстном порыве к бесконечному» [Шпенглер 1993: 524], вполне можно было бы подставить имя Улисса.

Именно по этой линии — преодоления всех «географически-материальных преград» [Там же: 528] — А. Теннисон в середине XIX века вывел формулу обновленного романтизма. В своей романтической парафразе XXVI песни «Ада» — драматическом монологе «Улисс» (1833—1842)²⁷ поэт провозгласил девиз абсолютного преодоления, указал предельный вектор северной души. В чем сила теннисоновского Улисса? В преодолении статики — в прагматически не мотивированном стремлении к неосвоенному и чуждому, вдаль, в отрыв, к движению без остановки; голодное к странствиям сердце Улисса («always roaming with a hungry heart»²⁸) всегда зовет за горизонт («To sail beyond the sunset, and the baths / Of all the western stars, until I die»²⁹ — прямая аллюзия на XXVI песнь «Ада»).

Итогом теннисоновского стихотворения становится манифестация романтического пафоса, неизменное руководство к действию для нескольких поколений: «Бороться, искать, найти и не сдаваться»³⁰. Не эти ли слова подсвечивают подтекст другого драматического монолога — как раз киплингвской «Мэри Глостер»? И в том, и в другом стихотворении героини отправляются вдаль и в смерть; порыв обоих — и сэра Антони, и Улисса — старческий, но преодолевающий старость и как будто саму смерть; цель обоих — за пределами бытия; оба бросают вызов отрицающему их времени. Не случайно слова из этих стихотворений будут повторять, как молитву: «to fight, to seek, to find and not to yield» откликается в «it's your time to learn»; четыре призывных глагола Теннисона будут выбиты на могиле полярника Р. Скотта в Антарктиде и в конце концов дойдут до бойскаутских лагерей и, через каверинских «Двух капитанов», до многомиллионной советской пионерии. Почему властно воздействуют эти уроки и призывы поздних романтиков? Потому что они аккумулируют те взятые, «выкраденные» из романтического арсенала идеи, которые продуктивнее всего на каждом витке истории; так, на место христианских упования и спасения «ищут и находят» новые лозунги стремления к смыслу-смерти, посюстороннего преодоления смерти.

Так отчужденный от высоких смыслов хищник-промышленник захватывает осваивает их в предсмертном акте, как прежде захватывал и осваивал чужую торговлю.

27 *Tennyson A. The Works of Alfred Lord Tennyson. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library, 1994. P. 147.*

28 «Всегда блуждающий с голодным сердцем» (Ibid.).

29 «Плыть за закат и купальни / Всех западных звезд, пока я не умру» (Ibid. P. 148).

Наконец, мы подошли к третьему случаю — прямого захвата киплингским персонажем чуждой территории и враждебных племен. Но и это непосредственно «имперское» дело совершается неожиданным путем — не силой, а в творческом порыве.

Эффект воздействия самых, наверное, известных стихотворных строк о своем и чужом, открывающих и замыкающих «Балладу о Востоке и Западе» Р. Киплинга, — в их завораживающей симметрии. Это симметрия тождества: «Запад есть Запад», «Восток есть Восток», «два сильных человека лицом к лицу» («two strong men stand face to face»³¹); симметрия антитез: геополитическое противопоставление («Запад — Восток», «два разных конца земли» — «the ends of the earth»³²) усилено космическим («Земля — Небо»). На понятийную симметрию накладывается композиционно-стиховая: в первой строке утверждается абсолютная *граница* (Запад и Восток никогда не встретятся), в третьей — абсолютное *отсутствие* границ («But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth»³³); во второй — стирание *космических* границ (между Небом и Землей), в четвертой — *национальных* и *социальных* (между сильными людьми); в той же строке до цезуры говорится о предельной близости («лицом к лицу»), после — о предельной дистанции («два края земли»). И так далее.

В результате уже с первых строк складывается впечатление столь же строгой, чеканной симметрии на уровне идей: Запад и Восток абсолютно равны себе и абсолютно противоположны друг другу, но противоположности приравниваются, когда сильный встречается с сильным. Однако если мы обратимся к самому сюжету баллады, то очень скоро убедимся в его лукавом несовпадении с афористическими тезисами зачина и финала: за очевидным утверждением («Запад есть Запад») скрывается вопрос (что есть Запад?); симметрия антитезы смещена: Запад не эквивалентен Востоку; симметрия тождества нарушена: сильный не равен сильному.

Сюжет баллады, вроде бы призванный подтвердить и проиллюстрировать законы, продекларированные в первых и последних четырех строках, на самом деле во многом противоречит им и вообще — в высшей степени парадоксален. Вождь мятежных племен Камал крадет лучшую кобылу из конюшни полковника; вора преследует полковничий сын. Его предупреждают: беглеца необходимо догнать до ущелья Джагей, за границей же ущелья любой преследователь превратится в жертву; но полковничьему сыну не удастся настичь Камала до этой границы. И вот начинается испытание человека Запада человеком Востока. Полковничий сын стреляет — конокрад комментирует: «“Ye shoot like a soldier”, Kamal said. “Show now if ye can ride!”» («По-солдатски стреляешь, — Камал сказал, — покажи, как ездешь ты»³⁴). Британский офицер на своем вороном пересекает границу враждебного ущелья и пускается в погоню за афганским разбойником под прицелом его людей; для последнего это только игра, силы неравны, и наконец вороной катится в пропасть. В довершение

30 «To strive, to seek, to find, and not to yield» (Ibid.).

31 Ibid. P. 234.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Ibid. P. 235.

всего спешившийся Камал выбивает из рук поверженного преследователя пистолет. И так, белый человек проиграл ловкому и сильному азиату во всем — в стрельбе, в езде, в борьбе; первый силен, но второй значительно сильнее; первый безрассуден и нерасчетлив, второй держит все под контролем.

Но когда приходит время другого испытания сильного человека Запада сильным человеком Востока — испытания словесной игрой — ситуация резко меняется. Камал угрожает на языке перифраз:

Если б руку с поводьями поднял я, если б я опустил ее вдрут,
Быстроногих шакалов сегодня в ночь пировал бы веселый круг.
Если б голову я захотел поднять и ее наклонил чуть-чуть,
Этот коршун несытый наелся бы так, что не мог бы крылом взмахнуть³⁵.

(Пер. Е. Полонской)

Но поверженный полковничий сын вдрут блестяще и легко («lightly») переворачивает перифразу, обращая ее против победителя:

Легко ответил полковничий сын: «Добро кормить зверей,
Но ты рассчитай, что стоит обед, прежде чем звать гостей.
И если тысяча сабель придут, чтоб взять мои кости назад,
Пожалуй, цены за шакалий обед не сможет платить конокрад;
Их кони вытопчут хлеб на корню, зерно солдатам пойдет,
Сначала вспыхнет соломенный кров, а после вырежут скот.
Что ж, если тебе нипочем цена, а братьям на жратву спрос —
Шакал и собака отродье одно, — зови же шакалов, пес.
Но если цена для тебя высока — людьми, и зерном, и скотом,
Верни мне сперва кобылу отца, дорогу мы сыщем потом»³⁶.

Говорящий усиливает метафору смерти как пира более чем убедительной метонимией («пир тысячи сабель» в ответ на «пир коршунов и шакалов»), чтобы вывести из этой метафоры другую — «восточная торговля» и дать зловеще асимметричный ответ, разрастающийся тысячекратной гиперболой смерти, языком будничного расчета и приценивания.

И что же? Белый человек, легко побежденный в стрельбе, скачке и борьбе, не просто побеждает в словесной игре; как не было симметрии в поражении, так нет ее и в победе. Поверженный в воинском поединке, он одним только удачным ответом и сильным жестом берет больше, чем мог бы выиграть в этом поединке. Мало того, что британскому офицеру возвращена кобыла, да еще с драгоценной упряжкой; получив в дар всего лишь пистолет, Камал отдает противнику сына:

«Нас двое могучих, — Камал сказал, — но она верна одному...
Так пусть конокрада уносит дар, поводья мои с бирюзой,
И стремя мое в серебре, и седло, и чапрак узорчатый мой».
Полковничий сын схватил пистолет и Камалу подал вдрут:
«Ты отнял один у врага, — он сказал, — вот этот дает тебе друг».
Камал ответил: «Дар за дар и кровь за кровь возьму,
Отец твой сына за мной послал, я сына отдам ему»³⁷.

35 Киплинг Р. Избранные стихи. С. 49.

36 Там же. С. 49—50.

37 Там же. С. 51.

Но ведь на деле это означает, что четырьмя фигурами речи (перифразой, парирующей перифразу противника; метафорой, опрокидывающей враждебную метафору; гиперболой, угрожающей в ответ на угрозу; разящей метонимией) полковничий сын замирил мятежную область и еще на одно ущелье раздвинул границы Британской империи.

Спрашивается, в чем причина столь неожиданного поступка лихого конокрада? Можно ли признать достаточным, например, объяснение Святополка-Мирского, видящего главное достоинство баллады в ее «идеологической четкости и обнаженности» [Мирский 1987: 158]? Согласно простейшей реконструкции смысла стихотворения Мирским, «единственный способ импонировать ему (гуземцу. — М. С.), — крайнее мужество и решимость, в уверенности, что за твою смерть индийское правительство жестоко его накажет. Тогда он в английском офицере признает своего “сахиба” и дает ему в слуги своего любимого сына» [Там же]. Согласно такого рода редуцирующей критике получается, что в действиях Камала преобладают страх и расчет; но откуда тогда в его жестах героическое воодушевление, вдохновение щедрости и широты, порыв к братанию?

Нет, чтобы объяснить это стихотворение, идеологической арифметики явно недостаточно. После слов белого человека пограничный вождь, можно сказать, испытывает момент истины; его мгновенная и обобщающая догадка выражена в жесте (он внезапно вцепляется в руку противника и резко поднимает его с земли) и изумленном вопросе («откуда ты — шутящий на рассвете со Смертью?»³⁸) — «What dam of lances brought thee forth to jest at the dawn with Death?»³⁸). Перед ним вдруг открылся скрытый смысл этой формулы тождества: «Запад есть Запад» — какой же это смысл? Что же вдруг понял в западном человеке разбойничий вождь Камал?

Не случайно Киплинг в своей «Песне Банджо» связал улиссовскую волю к странствиям и воинскую отчаянную готовность идти навстречу смерти (с прямой цитатой из «Улисса» Теннисона — «till he die»³⁹). Камала поражает в полковничьем сыне это чистое проявление фаустовской (улиссовской) души — его иррациональный, не объяснимый никаким расчетом и ни с чем не считающийся порыв за враждебную границу навстречу верной смерти. Но не только: он угадывает в Западе двуединую сущность — за героем, отчаянно рвущегося и прорывающегося за какую-либо границу, идут люди упорного труда, методично расчищающие и осваивающие новую территорию. Это, если воспользоваться названием другого стихотворения Киплинга, «дети Марфы»⁴⁰, добровольно ставшие дисциплинированными «спицами в колесе», эффективными винтиками в машине общества.

В стихотворении Теннисона эта двойственность западного человека была воплощена в образах героя Улисса и труженика Телемака, призванного к рутине повседневного управления и держания дикого народа в узде закона («...mete and dole / Unequal laws unto a savage race»⁴¹). «Он делает свою работу, я свою», — заключает теннисоновский Улисс. Это единство противоположностей — безудержной игры героических сил и упорного, расчетливого труда,

38 *Kipling R.* Op. cit. P. 236.

39 См.: *Ibid.* P. 99, 101.

40 *Ibid.* P. 382.

41 *Tennyson A.* Op. cit. P. 148.

строющего и уничтожающего («тысяча клинков»); этот союз идей человеческой стихийности и порядка, направленных к одной цели, — вот что покоряет мятежного вождя.

Однако и это еще не все, ведь помимо уважения и преклонения Камал испытывает к противнику чувства восхищения и любви. Такие чувства вызывают уже не сверхчеловеческая сила духа, не героическое величие, а своего рода лингвистический дар. Превосходство в мире Киплинга достигается в том числе и детской способностью переимчивости и усвоения иного. Обыкновенный человек принадлежит одному миру (например, миру белых людей), гениальный — многим мирам. Маугли в Джунглях говорит на всех языках: его понимают не только звери, но и змеи и птицы. Герой одноименного романа, мальчик Ким — «Друг всего мира», — свой как среди белых людей, так и среди индусов самых различных каст. От Улисса к ним переходит идея посредничества и овладения секретами разных миров, а вместе с тем они наследуют у божественных трикстеров их многоликость, протеизм, ролевою универсальность. Таков же, по сути, и поэт Киплинг: он тоже посредник, умеющий проникать в тайные, скрытые от всех мысли и чувства каждого человека, к какой бы культуре он ни принадлежал, волшебный вор смыслов, любовно преображающий «чужое» в «свое».

Именно в этом ряду оказывается полковничий сын, не только «перешутивший» смерть, но и переигравший соперника на его языковой территории — в состязании восточных парабол и перифраз. Поэтически острый ответ, данный человеком Запада на языке Востока, — вот что приходится особенно по сердцу Камалу.

Подведем итог. Мятежный вождь отдает Королеве своего сына, потому что угадывает за словом и жестом белого человека три великие стратегии Запада, устремленные к одной цели: безоглядный героизм преодоления любых границ, расчет и упорство в осваивании пограничья, артистизм, позволяющий свободно принадлежать нескольким мирам и свободно пересекать границы туда и обратно, — артистизм, свойственный в мире Киплинга прежде всего детям, поэтам и шпионам.

Высший артистизм — вот то свойство, которое позволяет столь разным персонажам Киплинга — таким как поэт, промышленный магнат и боевой офицер, — покорить чуждые территории смысла.

Библиография / References

- [Винкельман 2000] — *Винкельман И.И.* История искусства древности. Малые сочинения / Пер. с нем. И.Е. Бабанова. СПб.: Алетей, 2000.
- [*Winckelmann J.J.* Geschichte der Kunst Des Altertums. Kleine Schriften. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.)
- [Гегель 1958] — *Гегель Г.Ф.В.* Лекции по эстетике: В 3 кн. Кн. 3 / Пер. с нем. И. Попова. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958.
- [*Hegel G.F.W.* Vorlesung über Ästhetik: In 3 bks. Bk. 3. Moscow, 1958. — In Russ.)
- [Мирский 1987] — *Мирский Д.* Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987.
- [*Mirskiy D.* Stat'i o literature. Moscow, 1987.)
- [Подорога 2018] — *Подорога В.* Nature Morte. Строй произведения и литература Н. Гоголя. М.: РИПОЛ классик, 2018.
- [*Podoroga V.* Nature Morte. Stroy proizvedeniya i literatura N. Gogolya. Moscow, 2018.)

- [Пятигорский 2004] — *Пятигорский А.* Непрерываемый разговор. СПб.: Азбука-Классика, 2004.
(*Pyatigorskiy A.* Nепrekrashaemyi razgovor. Saint Petersburg, 2004.)
- [Свердлов 2002] — *Свердлов М.* О жанровом мифе: Что воспеваает английская ода? // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 103—126.
(*Sverdlov M.* O zhanrovom mife. Chto vospevaet angliyskaya oda? // Voprosy literatury. 2002. No. 6. P. 103—126.)
- [Свердлов 2005] — *Свердлов М., Стафьева Е.* Стихотворение на смерть поэта: Бродский и Оден // Вопросы литературы. 2005. No. 3. С. 220—244.
(*Sverdlov M., Stafyeva E.* Stikhotvorenie na smert' poeta: Brodsky i Auden // Voprosy literatury. 2005. 3. P. 220—244.)
- [Шиллер 1935] — *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике / Пер. с нем. А. Горнфельда и Э. Радлова. М.: Academia, 1935.
(*Schiller F.* Stat'i po estetike. Moscow, 1935. — In Russ.)
- [Шпенглер 1993] — *Шпенглер О.* Закат Европы: В 2 т. Т. 1. Образ и действительность / Пер. с нем. Н. Гарелина. Новосибирск: ВО «Наука», 1993.
(*Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes: In 2 vols. Vol. 1. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Novosibirsk, 1993. — In Russ.)
- [Banerjee 1976] — *Banerjee A.* Spirit Above Wars. A Study of the English Poetry of the Two World Wars. London: The Macmillan Press, 1976.
- [Eliot 1963] — A Choice of Kipling's Verse / Selected with an essay on Rudyard Kipling by T.S. Eliot. London: Faber and Faber, 1963.
- [Enright 1973] — *Enright D.J.* The Literature of the First World War // The Modern Age. The Pelican Guide to English Literature. London: Penguin Books, 1973.
- [Harrison 1975] — *Harrison A.* Kipling and Imperialism. Salisbury: University of Cape Town, 1975.
- [Orwell 1995] — *Orwell G.* Introduction // Kipling R. The Works of Rudyard Kipling / With an introductory essay by G. Orwell. Norhaven: Wordsworth Editions, 1995.
- [Raine 2000] — *Raine C.* In Defence of T.S. Eliot. Literary Essays. London: Picador, 2000.
- [Said 1987] — *Said E.W.* Introduction' and 'Notes' to Kim by Rudyard Kipling. London: Penguin Books, 1987.
- [Varley 1953] — *Varley H.L.* Imperialism and Rudyard Kipling // Journal of the History of Ideas. 1953. Vol. 14. No. 1. P. 124—135.