



Дмитрий СТАРКОВ

**Неоромантизм
как одно из направлений
раннего модернизма**

(на материале произведений Редьярда Киплинга)

**Новокузнецк
2017**

Центральная городская библиотека им. Н.В.Гоголя
Новокузнецкий городской
клуб любителей фантастики
«КОНТАКТ»



Дмитрий СТАРКОВ

**Неоромантизм
как одно из направлений
раннего модернизма**

(на материале произведений Редьярда Киплинга)

Новокузнецк
2017

УДК 821(4).09

ББК 83.3(4)

С77

СТАРКОВ Дмитрий Анатольевич

Неоромантизм как одно из направлений раннего модернизма :
(на материале произведений Редьяра Киплинга) / Дмитрий
Старков ; Новокузнецкий городской клуб любителей фантастики
«Контакт». – Новокузнецк, 2017. – 20 с.

Первая публикация курсовой работы Д. А. Старкова, выполненной
в Российском государственном педагогическом университете им. А. И.
Герцена (г. Санкт-Петербург) в 2011 г.

Введение

Исследование посвящено теме «Неоромантизм как ранняя фаза модернизма», раскрытой на материале произведений Редьярда Киплинга.

Теоретическая и практическая значимость данного исследования заключается в возможности использования его результатов для дальнейшего исследования взаимодействия этих творческих эстетик в рамках единого литературного процесса конца XIX – начала XX веков.

Целью работы является описание модернистских тенденций в творчестве Редьярда Киплинга как автора, признанного одним из ярчайших представителей неоромантического направления в английской литературе.

В рамках достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

1. Определение основных эстетических принципов модернизма в европейской литературе.
2. Исследование проявлений основных тенденций модернистской эстетики в творчестве Редьярда Киплинга.

В соответствии с поставленными задачами, данная работа разделена на две главы, сопровождаемые заключением, обобщающим результаты исследования.

Глава I. Основные эстетические принципы европейского модернизма

Возникновение модернизма обусловлено неприятием позитивистского миропонимания, преобладавшего в XIX в. Модернисты поставили под сомнение веру в то, что природой, обществом, индивидом управляют логически постижимые законы, что с точки зрения логики возможно познание объективной реальности. В своём стремлении обнаружить за «реальным» (внешним, поверхностным) «реальнейшее» (высшую истину, не постижимые разумом законы) модернисты отказываются от художественных идей реализма XIX в.

В основе новой, модернистской картины мира, с одной стороны, субъективизм, с другой – мифологизм. Субъективизм проявляется в преобладающем интересе ко всему личностному, нетиповому, выходящему за пределы социальной детерминированности. Отсюда стремление передать мельчайшие проявления душевной жизни, уловить динамику сиюминутных ощущений личности, взыскующей гармонии в мире, подавляющем человека своей абсурдностью.

Путь модернистов от субъективного к общему лежит через миф. Мифологическая образность используется ими, чтобы за хаосом изображаемого внешнего мира открылась область «реальнейшего», в бесконечном разнообразии внешних форм они видят вечное повторение универсальных коллизий.

§1. Мотивы поиска гармонии в абсурдном мире в творчестве европейских модернистов

Убежденность в том, что современный человек оторван от общества, в котором он живёт, и от окружающего мира, является одним из самых ярких общих для всех представителей модернизма мотивов. Герой модернистских произведений замкнут, одинок, постоянно ощущает свою беспомощность и абсурдность своего существования. Квинтэссенцией данного мотива, на наш взгляд, является роман Ж.-П. Сартра «Тошнота»: его главный герой, Рокантен, неожиданно ощущает отвращение ко всему, что его окружает; вещи перестают быть сами собой, превращаясь в восприятии героя в омерзительную, аморфную массу.

Как же обрести гармонию в отвратительном, подавляющем человека своей абсурдностью мире? На этот вопрос каждый из писателей-модернистов отвечает по-своему.

Семейная жизнь помогает обрести гармонические взаимоотношения с миром герою романа В. Вулф «К маяку», но уже после того, как эта жизнь для него потеряна навсегда: его жена умерла, а дети разъехались.

Просты и гармоничны взаимоотношения между мужчиной и женщиной в романе Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей», и именно этой гармонии не понимает и не принимает исполненный абсурда окружающий мир.

Цикл романов М. Пруста, объединённых общим названием «В поисках утраченного времени», посвящён детальному – до мельчайших подробностей – описанию детства писателя, с многочисленными ответвлениями, уточнениями и вставными историями. Здесь в качестве воплощения гармонии взаимоотношений с миром и собой, утраченного во взрослой жизни, представлено детство.

Герои Дж. Джойса последовательно ищут гармонии с внешним миром, уходя в свой собственный внутренний мир – мир мечты, мир поэзии. Всё становление героя романа «Портрет художника в юности», Стивена Дедала, есть последовательный уход от внешнего мира в мир поэзии. *«Развитие внутренней жизни поэта идёт каким-то своими путями: как ни важны для неё события внешней жизни, подлинный центр повествования и фокус авторских интересов – в душе самого Стивена. Его стремление отыскать и выразить своё поэтическое видение мира приходит в столкновение со всем духовным и социальным укладом ирландской жизни тех времен. В результате*

конфликта – отпадение от веры отцов, разрыв с родными, оставление родины. Стивен готов проклясть и католичество, и Ирландию. Но всё это – в нём самом. А от себя не уйти. Он и сам сознаёт, что покидает родину ради того, чтобы найти в себе и суметь выразить «несотворённое сознание» своего народа» [5]. Рождение души, по словам самого Стивена, – «медленное и тёмное рождение, более таинственное, чем рождение тела». И не случайно в центре внимания автора – не историческая ситуация тогдашней Ирландии, не внешние особенности ирландского быта (хотя и того и другого в романе предостаточно), но нечто иное: внутренняя жизнь, внутреннее становление молодого поэта. Само имя героя – Стивен Дедал – имеет в романе особое значение. Герой считает своим духовным предком и наставником древнего мастера Дедала, создателя лабиринта. Однако Стивен – поэт, а не зодчий, и его лабиринт не веществен. Его лабиринт – в нём самом, в собственной его душе. Вещность – история и быт – в романе интересны лишь постольку, поскольку служат основой внутреннего опыта Стивена, формирующегося путём преломления и переосмысления истории и быта. Мысль и сознание, напрасно ища выхода наружу, устремляются в глубину внутреннего опыта человека; жизнь как бы уходит внутрь себя, одушевляется изнутри, и тогда перед нею открываются новые перспективы. Так, в своих мечтах уносится в чудесные и привольные далекие страны герой рассказа «Аравия» из цикла «Дублинцы». Но стоит мечте попасть в сонное царство Дублина, она рассыпается в прах: недаром дублинский благотворительный базар с таким заманчивым, многообещающим названием «Аравия» – всего лишь жалкая пародия на настоящий праздник.

Этот последний пример вплотную приближает нас к пониманию образа Индии в творчестве Редьярда Киплинга. Как будет показано ниже, именно Индия (точнее, самые экзотические, наиболее удаленные от современной автору цивилизации стороны индийской жизни) стала для его героев воплощением гармонии с миром и самими собой. Удалённость от цивилизации здесь не случайна: именно буржуазная человеческая цивилизация является для автора воплощением того абсурда, от которого стремятся уйти герои писателей-модернистов.

§2. Мифологические мотивы в творчестве европейских модернистов

Одна из центральных проблем модернистских произведений, решаемая обычно «с точки зрения вечности», – это вопрос о месте личности, индивидуального сознания в составе Целого, в жизни космоса. Как правило, модернисты разочарованы в рационалистических

способах решения этой проблемы и ищут иные пути упорядоченного объяснения действительности и «контроля» над нею, иные, не заимствованные из арсенала научного знания и рационалистической философии, образцы строя и лада во Вселенной. Таким образом, модернисты возрождают в искусстве мифотворческий метод, возможности которого противопоставляются «атомистическому», раздробленному мышлению частного индивидуума в современном обществе – мышлению, утратившему связь с органическими истоками жизни.

Наиболее естественную близость к мифу испытала поэзия модернистов, поскольку поэт зачастую относится к совокупности используемых им метафор и символов не как к условным приёмам выразительности, а как к формам целостного познания сущности Вселенной. Не случаен энтузиазм, с каким многие поэты-модернисты относились к классической мифологии (П. Валери, Т. С. Элиот, Вяч. Иванов), к национальному пантеону сказочных персонажей (В. Хлебников, У. Б. Йитс), к древним эзотерическим учениям и их современным модификациям – теософии, антропософии (А. Белый, тот же Йитс, создавший собственную мистическую систему, и В. Хлебников с его пифагорейским обожествлением гармонии чисел). Эти поэты (в разной мере и с разных позиций) склонны были рассматривать своё искусство как род тайного знания, а себя – как посредников между космосом и человечеством, владеющих «заклинательной» силой, магией слов: «...Слово управляет мозгом, мозг – руками, руки – царствами» [6]. Они отрицательно относились к субъективизму романтиков XIX в., стремясь сделать поэзию выражением не личного психологического состояния, а универсума, тяготея к мифологизированным эпическим формам.

В то же время большинство модернистов-прозаиков переживали реконструированные мифологические представления не как естественную, «бытийную» почву творчества, а всего лишь как приемлемую эстетическую конструкцию. Мифологическое истолкование действительности у них достаточно скептически (даже иронично и пародийно – когда речь идёт о современности) и представляет собой произвольный акт её эстетического упорядочения. Т. С. Элиот писал, что в «Улиссе» Дж. Джойс открыл «...способ контролировать, приводить в порядок, придавать очертания и смысл той грандиозной панораме безнадёжности и анархии, которую представляет современная история. Вместо повествовательного метода мы можем использовать теперь мифический метод» (цит. по: [7]). Но в «Улиссе», созданном по субъективно избранной и педантически выверенной мифологической схеме, автор осуществляет над действительностью чисто эстетический, иллюзорный контроль.

Мифотворческий метод модернистов-прозаиков на деле оказывается лабораторно-экспериментальным формотворческим методом, парадоксальным рационалистическим мифотворчеством.

Обращение к мифу и его архетипам служило изображению современной жизни как проявления общих закономерностей человеческого бытия. Одним из ярчайших примеров использования этого приема является роман Дж. Джойса «Улисс».

Роман «Улисс» изначально был задуман Дж. Джойсом как современная «Одиссея». И в том, что место Одиссея занял дублинский обыватель, можно видеть дальнейшее развитие джойсовской теории и поэтики драмы: драма выявлялась на самом заурядном житейском материале, который для художника, по убеждению Джойса, никогда не утрачивает своей значимости. Судьба Блума, его жены Мэрион, певички в кабаре, писателя-неудачника Стивена Дедала не менее интересна, чем судьба их мифологических прототипов – Одиссея, Пенелопы, Телемаха. Время, история изменили оболочку – одежду, быт, поведение, язык. Но драма душ, борение страстей остались неприкосновенными, миф опрокинулся в современность, и был выведен закон его воплощения в слове.

Блум – самый важный из героев позднего Джойса – не случайно соотнесён с Одиссеем. Одиссей, по мнению Джойса, – самый цельный герой в мировой литературе. Прежде всего, Одиссей – сын, отец, муж, любовник, военачальник, пленник – привлекал Джойса полнотой жизненного опыта. Воплощение этого жизненного опыта в слове и есть задача художника. Недаром писатель Стивен Дедал в символическом плане – «духовный сын» Блума. Немота, которой тяготится этот писатель-неудачник, может быть преодолена лишь погружением в стихию жизни, которую и олицетворяет в романе Блум-Одиссей. Каждый характер в «Улиссе» – пародия на соответствующий образ «Одиссеи», с которой Джойс проводит постоянные параллели: если Одиссей решителен, силен и храбр, то Блум нерешителен, слаб и трусоват; если Телемак предан своей матери, то Стивен практически предаёт её, в момент смерти отказавшись исполнить её желание; если Пенелопа верна Одиссею все 20 лет его отсутствия, то Молли изменяет присутствующему мужу каждый день, мечтая об ещё большем; если гомеровские сирены кровожадны, то сирены Джойса (мисс Кеннеди и мисс Дус) меланхоличны и кротки; если Навзикая в «Одиссее» активна и легко завлекает Одиссея к себе, то Гертти Макдауэлл ограничивается лишь мечтами. Активности «Одиссеи» во всем противостоит пассивность «Улисса». Действия гомеровских героев транслируются в диалоги и видения героев Джойса. В этом, безусловно, может быть усмотрен

смысл – смысл мельчания, нивелировки действия (и героев) и в то же время роста, преобладания духовного начала, рефлексии и грез. У Гомера – сложность внешних событий при простоте (отсутствии) внутренних (душевных), у Джойса – простота внешней линии при необыкновенной сложности, запутанности внутренней. Сознание героев Джойса – это великое, беспредельное пространство, вмещающее в себя всё – ад и рай, Сциллу и Харибду, в нём могут скрываться ловушки и самообманы, утешения и скорби. Таким образом, «Улисс» Джойса – это новый миф, одиссея человеческого рассудка, интеллекта и мироощущения.

Подобное наложение современных проблем и коллизий на мифологические архетипы сознания потребовало совершенно нового, «антиклассического» отношения к повествовательному времени, отказа от эпического принципа хроникальности, последовательного изложения событий. Модернисты расчленили внешний и внутренний темп повествования, углубили разрыв между повествовательным и реальным временем до состояния антагонизма. Реальное время – это время историческое. Однако герой модернистов живет не в историческом времени (ибо история бессмысленна и не открывает тайн существования), а в мифологическом времени, в котором прошедшее и настоящее сосуществуют и спроецированы в неотличимое от них будущее. Всё, что происходит, происходит всегда и никогда, везде и нигде. Так, вся одиссея героя романа «Улисс» Дж. Джойса формально протекает в течение одного дня. За этот день Блум проделывает путешествие, на которое уходит 20 лет жизни героя «Одиссеи». Этот короткий временной отрезок, насыщенный отдаленными ассоциациями и воспоминаниями, представляет собой как бы аббревиатуру вневременного, мифологизированного человеческого бытия.

Глава II. Взаимодействие основных эстетических принципов неоромантизма и модернизма в творчестве Редьярда Киплинга

Редьярд Киплинг вырос и сформировался в годы широкой популярности позитивизма с его ведущей идеей материального прогресса, определяющего собой заодно и прогресс моральный. Антипозитивистская реакция, всё более усиливавшаяся к концу XIX века, приняла в области литературы разнообразные формы. Одним из самых влиятельных антипозитивистских литературных течений сделался неоромантизм.

Неоромантизм – одно из многочисленных определений, использовавшихся писателями и критиками рубежа XIX–XX вв. для описания переходности культуры от старого к новому – современному, молодому.

Несмотря на распространение в ряде стран и придание ему в 1920-х годах под влиянием немецкой «философии жизни» статуса историко-

литературного понятия, неоромантизм не стал общеупотребимым термином, так как обозначал, скорее, не конкретные стилистические признаки, а их общее свойство, некий «дух времени», в результате чего был постепенно поглощён другими сходными по содержанию концептами. Также и художников-неоромантиков нельзя назвать сплочённой группой. Среди них были люди самых разных убеждений и не во всем сходных художественных устремлений, но их сближала страсть к необычному, не укладывающемуся в привычные рамки викторианского быта, протест против ханжества, неприятие запрета на многие темы, интерес к проблеме человеческой активности и многое другое. Таким образом, неоромантизм – не готовый результат, не отдельно взятый стиль, но, скорее, многообразное развитие тех тенденций, которые были заложены европейской романтической культурой. Неоромантика в этом контексте означает не только смену классической картины мира в творчестве на неклассическую, но и формирование на этой основе нового типа идеализма.

Главным олицетворением неоромантики стал помимо своей воли Ф. Ницше. На это указывает вся эволюция его творчества, призванного свести романтическое с «небес» на «землю»: исходное влияние немецкого романтизма XIX в. в лице А.Шопенгауэра и Р.Вагнера; критика этого романтизма и его штампов посредством позитивистского инструментария Дж.С.Милля, Ч.Дарвина; отрицание антитезиса ради неоромантического синтеза – идеи сверхчеловека, который должен преодолеть противоположности, примирить «зверя» и «мудреца», идею и материю, жизнь и творчество.

Неоромантизм не мог не захватить и Кипплинга. Однако позитивизм оставил в умах многих будущих антипозитивистов прочный след. Конечно, неоромантики отказались от позитивистской идеи соотношения материального прогресса с прогрессом моральным. Но у Кипплинга идея материального прогресса трансформировалась достаточно сложным образом. Верность поэтическим идеалам, сильным и деятельным героям, далёким странам и необычайным приключениям сочеталась во всём его творчестве со стремлением быть поэтом современности, с острым чувством времени и ощущением романтики текущего дня. Своеобразное кредо Кипплинга ярче всего выражено в стихотворении «Королева». Поэты всех времён жалуются, что Романтика ушла со вчерашним днём – с кремнёвой стрелой, с рыцарскими латами, с последним парусником и последней каретой. «Её мы видели вчера», твердит поэт-романтик, отворачиваясь от современности. Между тем Романтика, говорит Кипплинг, ведёт очередной поезд, и ведёт его точно по расписанию, и это и есть новая романтика машины и пространства, которыми овладел человек. Таким образом, новый романтический герой, по Кипплингу, есть

герой по-романтически деятельный, но вместе с тем абсолютно современный. Это – рядовой строитель, созидатель могущественной Британской Империи, без которого не может быть её могущества. Не случайно в ранних кипплинговских новеллах носители подобного идеала предельно снижены – тем ярче контраст между новым романтическим героем и результатами его деятельности. Подобно героям модернистов, герои Кипплинга ищут своё место в мире, стремятся к гармонии с миром и самими собой, и находят её на переднем крае строительства, на дальних рубежах империи.

Образ этих дальних рубежей – Индии в творчестве Кипплинга совершенно мифологичен, несмотря на прекрасное знание Индии реальной. Предельная мифологизация Индии в творчестве Кипплинга, на наш взгляд, не случайна. Кипплинговская Индия – далёкая от реальности Индия-миф – служит для автора средоточием утраченной гармонии человека с миром и самим собой. В качестве наиболее яркого примера, подтверждающего это, можно привести стихотворение «Мандалай». Далёкая от серой, скучной, полной условностей Англии, прекрасная земля – Мандалай – единственное место, где лирический герой, простой солдат колониальных войск, мог быть счастлив. Всё стихотворение – словно бы сгусток тоски по утраченной гармонии, утраченному идеалу.

В пользу мифологичности кипплинговского образа Индии говорит и та естественная неприязнь, с которой отзывались о его творчестве индийские исследователи. В качестве одного из наиболее ярких примеров можно привести цитату из работы Б.Сингха (Singh B) «A Survey of Anglo-Indian Fiction», изданной в 1934 г. в Оксфорде: «Жизнь обычного индийца так же мало таинственна, как и жизнь среднего европейца, о чём Кипплинг, живя в Индии, должен был бы знать. Однако он постоянно подчеркивал всё, что есть ненормального, мистического в нашей жизни» [цит. по: 3]. Главными «обвиняемыми» при этом послужили для Б.Сингха произведения «Ким» и «Книги джунглей», внешне как будто далёкие друг от друга, но по сути весьма близкие, так как наиболее колоритно и емко отражают кипплинговское понимание Индии, а также – его видение личности и поиска её места в мире.

Мифологичны и герои Кипплинга, несмотря на их кажущуюся принадлежность исключительно сегодняшнему дню. *«Он – современный мифотворец, – справедливо отмечала Е. Гениева. – Его герои давно уже покинули пределы книжного переплёта, стали чем-то вроде архетипов»* [10, с. 5]. *«В структуре образа Кима, и особенно Ламы, органически соединены миф и реальность, акцентированы свойственные индийцам мифологемное мышление и мироотношение»,* пишет Б. Проскурнин [3].

§1. Мотивы поиска гармонии в абсурдном мире в творчестве Редьярда Киплинга

Мотив утраты и последующего обретения своего места в жизни, гармонии с собой и окружающим миром, отчётливо прослеживается уже в первом его крупном произведении – романе «Свет погас», впервые изданном в 1891 г. Герой романа, талантливый художник-баталист Дик Хелдар, прославился своими боевыми зарисовками. Но стоит ему покинуть передний край созидания Империи (т. е. отказаться от реального источника своего вдохновения и от своего места в окружающем мире), переехать в Лондон, начать угождать буржуазной моде и галерейщикам, а главное – без остатка поработить себя страстью к вздорной и горделивой девушке, более чем посредственной художнице Мэйзи, как он терпит катастрофу. Однако постигшая его из-за старой раны слепота призвана, по логике романа, подчеркнуть как слабость, так и силу воли Дика. Уже ослепшим он вновь отправляется в свой «Мандалай», чтобы обманом попасть на передовую и фактически намеренно погибнуть в первом же бою, доказав себе право сильной личности диктовать судьбе свои правила.

Три года спустя выходит в свет первая из «Книг джунглей», всего лишь через год за ней следует вторая. Здесь романтическим героем, естественным человеком новой индивидуалистической формации становится Маугли, выращенный волчицей и, будучи органической частью окружающего мира сумевший возвыситься над теми, кто его воспитал. Вместе с окружающим миром Маугли продельвает восхождение от низших форм жизни к высшим и тем самым подчеркивает стихийную целесообразность закона Джунглей (воплощающих гармонию в этом произведении). Не случайно антагонисты этого порядка – обезьянье племя бандар-логов, олицетворяющее губительные беспорядок и бесплодную мечтательность, являющееся злой карикатурой на лондонских эстетов, либеральных прожектеров, парламентских говорунов, бездарных генералов, всех тех, кому не знакомы действие, воля, самоотречение – населяют не джунгли, но заброшенный истинными созидателями и поглощённый джунглями город. Совершенно справедливым представляется и отношение прочих обитателей джунглей к бандар-логам, примерно соответствующее отношению к касте париев в современной Киплингу Индии.

Этот мотив носителей цивилизации как ревнителей ложных ценностей получает дальнейшее развитие в рассказе «Королевский анкас». В том же заброшенном городе отыскивается сокровищница, полная вещей, «за каждую из которых многие люди готовы были бы умереть». Скопленные ста королями сокровища стережёт Белая Кобра, никак не желающая верить, что наверху больше нет города, а её

сокровища никому не нужны и неинтересны. Символично то, что Белая Кобра всё так же готова убивать ради неприкосновенности сокровищ, но не в состоянии сделать это, т.к. потеряла от старости ядовитые железы. Маугли же не видит в сокровищнице ничего привлекательного: *«Не понимаю, – говорит он Белой Кобре. – Все эти вещи, твёрдые, холодные, непригодные для еды»*. Заинтересовал его только драгоценный королевский анкас – жестокое орудие, служащее для того, чтобы погонять поставленных на службу цивилизации слонов, – и то только потому, что изображения слонов на его рукояти «имели какое-то отношение к его другу Хатхи Молчаливому». В результате ложная ценность мертвого города не только не приносит никому радости, но и оказывается смертельно опасной. Это, как и ложность ценности, лучше всего может быть показано на диалоге Маугли с Багирой:

«... Очень многие люди охотно убили бы трижды в одну ночь, чтобы получить вот этот красный камень».

– Но ведь от этого камня палка гораздо тяжелее? Мой маленький блестящий нож лучше, и посмотри: красный камень не годится для еды. Почему же они стали бы убивать друг друга из-за него?»

Таким образом, закономерен и финал рассказа: ложная ценность, не принёсшая никому ни малейшей пользы, возвращается в забытую сокровищницу под мертвым городом. *«Эта вещь убила шестерых в одну ночь. Не выпускай же её отсюда»*, – говорит Маугли, личность, существующая в гармонии с окружающим миром, Белой Коброй.

Неестественность и губительность цивилизации для гармонии с миром подчёркивается на протяжении обеих «Книг джунглей». Особого упоминания заслуживают взаимоотношения Маугли с его антагонистами-людьми: деревенский охотник, обладатель мушкета Бульдео и деревенский жрец, наряду с бандар-логами и Белой Коброй являющиеся носителями цивилизации, не понимают и отвергают его (рассказ «Тигр! Тигр!»). В свою очередь, их обычаи и образ жизни также непонятны и неприемлемы для Маугли – настолько, что в рассказе «Нашествие джунглей» он говорит: *«В другой раз... говоря о человеческой стае и о Маугли, не соединяй эти слова вместе»*. Но в то же время, по мнению прочих обитателей джунглей, Маугли – человек. Таким образом, по Киплингу, секрет обретения гармонии – в сплаве живого и деятельного человеческого начала с мощью и естественностью начала природного.

Таков же и герой следующего крупного произведения Киплинга. В романе «Ким», изданном в 1901 г., по-философски, пожалуй, самом содержательном произведении Киплинга, речь идёт о герое, растущем в единении и гармонии с окружающим миром (всё теми же рубежами Империи), и гармоничность его – в сочетании деятельного

человеческого (европейского) начала и мощного, естественного природного (восточного) начала.

В центре романа – тема поиска своего места в мире. На этот путь Кипплингом направлен юноша, который совмещает черты Дика Хелдара и Маугли, европейца и естественного человека. Этот свой среди чужих и чужой среди своих выполняет по заданию английской разведки шпионское поручение. Но для автора важен всё же не индийский колорит, данный на сей раз с несколько неожиданной точки зрения, и не авантюрный сюжет. Существеннее, что перед читателем роман воспитания, роман об инициации. Став ради выполнения задания спутником странствующего ламы, который ищет таинственную Реку Стрелы (по сути, это также поиск гармонии с собой и окружающим миром), Ким проходит с ним от Калькутты до афганской границы, чтобы по-своему превзойти учителя и сделаться в перспективе действительным «Другом всему миру» – носителем живой воды знания. Постепенное приближение к единству мира, раскрывающемуся через его множественность, снятие барьеров между тем, что ранее в лице «Востока» и «Запада» казалось полными антиподами, также символизирует путь к обретению гармонии. Здесь примечательно также и то, что Ким, подобно прочим героям Кипплинга, является одним из армии созидателей, строителей Империи. Именно это созидание привело его на путь к гармонии, к умению, по выражению его спутника-ламы, быть свободным и безгрешным. Главный герой и его духовный наставник не мыслят себя вне или противопоставленными окружающей действительности. Их плотная «вписанность» в контекст времени и пространства концептуальна в романе: они растворены в них и являются их носителями. Поэтому созидательная деятельность Кима направлена и внутрь него самого и вовне, в далёкий мир имперских рубежей, исполненной гармонии волшебной Индии, и потому служит для упрочения его гармонии с миром.

Проводя параллель с героем более позднего романа воспитания «Портрет художника в юности» Дж. Джойса, нельзя не отметить, что эстетика, философия и поэзия Стивена Дедала направлены исключительно внутрь него самого, они – бегство от серой и будничной окружающей жизни. В отличие от Кима, Дедал противопоставлен окружающей действительности изначально. Результат его развития закономерен: бунт против обыденности оборачивается эстетством и мизантропией; родная страна, которая никогда по-настоящему не была для него родной, покинута; Стивен отпадает от веры отцов и разрывает всякие отношения с родными. Сумеет ли он обрести гармонию с миром и самим собой вдали от родины? Неизвестно. Им пока ещё не пережита та духовная истина,

что Добро и Красота если и не одно и то же, то по крайней мере вещи, неразрывно связанные одна с другой. Не случайно в заключительных строках романа Дедал, покидающий свою страну, пересказывает прощальные слова матери: «Молюсь, чтобы... ты понял, что такое сердце и что оно чувствует». Таким образом, вопрос об обретении Стивеном гармонии остается открытым.

§2. Мифологические мотивы в творчестве Редьярда Киплинга

Мистичность и мифологичность творческого мышления Редьярда Киплинга отмечали многие исследователи. В частности, Андре Моруа писал, что в лучших своих стихах и рассказах Киплингу удаётся установить связь «с самыми древними и глубокими слоями человеческого сознания». Ту же связь творчества Киплинга с «изначальными категориями и символами» замечают и Н. Дьяконова с А. Долининым [11].

А. Долинин, несколько упрощая кипплинговскую модель по сути, тем самым одновременно расширяет её применимость на различных уровнях, усматривая в ней некую всеобщую схему. *«Хотя, – пишет он, – предложенная Киплингом модель мира крайне проста и сводит человека и универсум к набору элементарных категорий, сами эти категории (жизнь-смерть, порядок-хаос, сила-слабость, действия-пассивность, знание-неведение, корпорация-одиночество, цивилизация-природа) образуют сетку координат, которую, в принципе, любая культура может признать "своей"»* [12. С. 16].

В этом отношении показательны прежде всего «Книги джунглей». Они представляют собой не что иное, как законченную мифологическую систему представлений автора о мире и месте человека в мире, целиком и полностью укладываемую в набор выделенных А. Долининым элементарных категорий. Совершенно в духе мифа и существующее в этой системе знание о происхождении всего сущего (в качестве наиболее показательного примера можно привести рассказ «Как в джунгли пришёл страх», стилизованный под мифическое сказание, а также наставления старших друзей Маугли).

Действие «Книг джунглей», как и действие любого мифа, протекает вне времени и пространства. Приметы ушедших и существующих цивилизаций (те же сокровища ста королей, погребённые под заброшенным городом, или мушкет охотника Бульдео) указывают, как нам видится, не на время действия, а лишь на то, что любая цивилизация преходяща, в отличие от вечного вместилища гармонии – джунглей: как джунгли поглотили город, несмотря на всё его величие и богатство, так поглощают и деревню, в чём не могут им помешать ни мушкет охотника Бульдео ни лживые измышления деревенского жреца-брамина. Будучи мифологизировано,

пространство, в котором возможна гармония с миром и самим собой, существует одновременно везде и нигде, всегда и никогда.

По-иному близок к мифу роман «Ким». Не случайно рядом с Кимом появляется учитель-лама, идеолог буддийской концепции справедливого Колеса Жизни с его двенадцатью жизненными фазами, неизбежно следующими одна за другой и символизирующими круговорот жизни человека от рождения до смерти и установление неизбежного и неизбывного порядка. Не случайна и лейтмотивная фраза в кульминационных главах романа: «Справедливо Колесо Жизни, не уклоняющееся в своём движении ни на волос!» По сути, весь роман – это дорога, странствие, одиссея главного героя в мифологизированном пространстве Индии, организованном естественным законом, порядком жизни, незыблемым от начала и до конца времён. Будучи единым целым с пространством и законом мифа, не мысля себя вне или противопоставленным ему, Ким существует в гармонии с миром и самим собой – в данном случае, одно прямо обусловлено другим. Не случайно всё, что он делает, воспринимается им не как работа или борьба за существование, но как Большая Игра. Подобно хитроумному Одиссею Гомера, он путешествует по пространству мифа, играя с ним.

Подчеркнем, что Киплинг в романе сосредоточивает внимание на существовании человека внутри этого упорядоченного пространства мифа, сколь бы пестрым оно ни было. Нельзя забывать, что писатель был горячим сторонником масонства, и идея универсального морального порядка была ему особенно дорога. Она господствует в «Киме», придя в него из двух «Книг джунглей», где, по мнению Ю.И. Кагарлицкого, каждый член общности был *«неповторимо своеобразен и вместе с тем подчинён Закону, а потому и составлял часть целого»* [14].

Романом «Ким» Киплинг как бы вступил в полемику с господствовавшей на рубеже столетий либеральной доктриной «примата индивидуальности» в этико-социальных и политических построениях, что ставит писателя в особые отношения с идеями мифического архетипа «сильного человека» и «человека действия».

Здесь, как нам представляется, уместна аналогия с более поздней из английских одиссей – романом «Улисс» Дж. Джойса, упоминавшимся выше. Одиссей-Блум, олицетворяющий в романе стихию жизни, далёк от гармонии с миром и самим собой. Одиссей, вырванный из пространства мифа и помещенный в пространство предельно реально изображенного в романе Дублина, будто бы превращается в собственного антипода: если Одиссей решителен, силен и храбр, то Блум нерешителен, слаб и трусоват. Действия гомеровских героев превращаются в диалоги и видения; невероятные приключения и подвиги переключиваются из внешнего мира во

внутренний, духовный мир персонажей «Улисса»; время действия сокращается до одного дня, а местом действия становится серый, равнодушный ко всем драматическим переживаниям героев Дублин. По сути, Блум – не кто иной, как Ким, перенесённый из мифологического пространства кипплинговской Индии в скучную и чужую для него Англию, и, подобно лирическому герою стихотворения «Мандалай», томимый тоской об утраченной гармонии среди всеобщего равнодушия и отстраненности. С этой точки зрения закономерным представляется то, что для раскрытия перед читателем духовных подвигов и приключений Дж. Джойсу пришлось привлечь на помощь – ни много ни мало – всю монументальность гомеровского мифа: раскрытие внутренней драмы личности невозможно без аналогии с драмой внешней, и потому новый миф не может не опираться на миф изначальный. Кроме этого, как нам представляется, серость и равнодушие джойсова Дублина не были бы столь поразительны без кипплинговской Индии.

Заключение

Подводя итог данной работы, мы можем сделать вывод о том, что творческая эстетика европейского модернизма неразрывно связана с неоромантической творческой эстетикой и является закономерным и логичным её продолжением, обусловленным, с одной стороны, кризисом позитивистских идейных и эстетических принципов, а с другой стороны – возрастающим в первой половине XX века интересом к проблеме взаимоотношений свободной личности и государства.

Выполненный в данной работе анализ творчества Редьярда Киплинга позволяет выявить в нём такие «краеугольные камни» модернистской картины мира, как субъективизм и мифологизм. Мифологизм картины мира Киплинга, казалось бы, служит той же цели, что и модернистский мифологизм: распространению субъективного до всеобщего, выявлению «реальнейшего», скрытого за хаосом видимого, вечно мира. Однако «реальнейшее» Киплинга существенно отличается от «реальнейшего» модернистов – и не в последнюю очередь по причине неприятия модернистского субъективизма. Субъективизм Киплинга основан на том, что каждая личность неповторимо своеобразна, но в то же время подчинена Закону – вековечному, эпическому естественному порядку. Таким образом, личность у Киплинга не противопоставлена внешнему миру в целом – и поэтому гармония индивидуума с самим собой прямо обусловлена его гармоническими отношениями с внешним миром. Это никак не предполагает модернистского противопоставления личности внешнему миру. Модернисты, пойдя ещё дальше неоромантиков в отрицании позитивизма, как бы полемизируют с неоромантиками и отрицают

наличие какого-либо естественного закона жизни. Между тем, Закон Киплинга всё же представляется им единственно возможным связующим звеном между личностью и внешним миром, и совершенно закономерно то, что без этого связующего звена герои модернистов чаще всего не могут обрести гармонии ни с миром ни с самими собой.



Список источников и использованной литературы

1. Энциклопедический словарь английской литературы 20 в. – М.: Наука, 2005. – С. 281-282.
2. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под редакцией проф. Горкина А.П. – М.: Росмэн, 2006.
3. Проскурнин Б.М. «Ким» Редьярда Киплинга: жанровая структура и проблемы перевода. – Пермь.: Вестник Пермского Университета. Российская и зарубежная филология. 2010. – Вып. 6(12).
4. Гениева Е. Ю. Перечитывая Джойса. // Джойс Дж. Избранное. – М., 2000. – С. 7-18).
5. Чернова И. Б. Модернизм // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978.
6. Хлебников В., Собр. произв., т. 5. – 1933, с. 188.
7. «Современные проблемы реализма и модернизм». – М., 1965, с. 258.
8. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джеймс Джойс Собрание сочинений: В 3 томах. Т. 3. Улисс: роман (часть III); перевод с англ. В. Хинкиса и С.Хоружего. – М.: ЗнаК, 1994. – С.363-605.
9. Романчук Л. «Улисс» Джойса как новый мифо-политический эпос. // «Завтра» (Москва). – 1997. – №3. – С.16-20.
10. Гениева Е. Индия, моя Индия... // Киплинг Р. Восток есть Восток: Рассказы, путевые заметки, стихи. – М.: Худ. лит., 1991. – С. 3-18.
11. Дьяконова Н., Долинин А. О Редьярде Киплинге // Киплинг Р. Избранное. – Л.: Худ. лит., Ленингр. отд., 1980. – С. 3-26.
12. Долинин А. Редьярд Киплинг // Киплинг Р. Рассказы, стихотворения. – Л.: Худ. лит., Ленингр. отд., 1989. – С. 5-16.
13. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / под редакцией В. М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003.
14. Киплинг Р. Ким / пер. с англ. М.Клягиной-Кондратьевой; предисл. Ю.И.Кагарлицкого. – М.: Советский композитор, 1991. – 255 с.
15. Киплинг Р. Ким. Книги джунглей / пер. с англ. А.Колотова и др. – Пермь: Кн. изд-во, 1991. – 507 с.
16. Джеймс Джойс Собрание сочинений: В 3 томах. – М.: ЗнаК, 1994.
17. Rudyard Kipling. The Collected Poems of Rudyard Kipling (Wordsworth Poetry Library). – Wordsworth, 1994. – 928 p.
18. Rudyard Kipling. The Light That Failed. – М.: Менеджер, 2002. – 240 с.

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Основные эстетические принципы европейского модернизма..	3
§1. Мотивы поиска гармонии в абсурдном мире в творчестве европейских модернистов	4
§2. Мифологические мотивы в творчестве европейских модернистов ...	5
Глава II. Взаимодействие основных эстетических принципов неоромантизма и модернизма в творчестве Редьярда Киплинга.....	8
§1. Мотивы поиска гармонии в абсурдном мире в творчестве Редьярда Киплинга.....	11
§2. Мифологические мотивы в творчестве Редьярда Киплинга	14
Заключение.....	16
Список источников и использованной литературы	18

На первой странице обложки и на с. 17 использованы иллюстрации
к «Книге джунглей» Редьяра Киплинга

Тираж 50 экз.



Издательство «Ник без Компані»