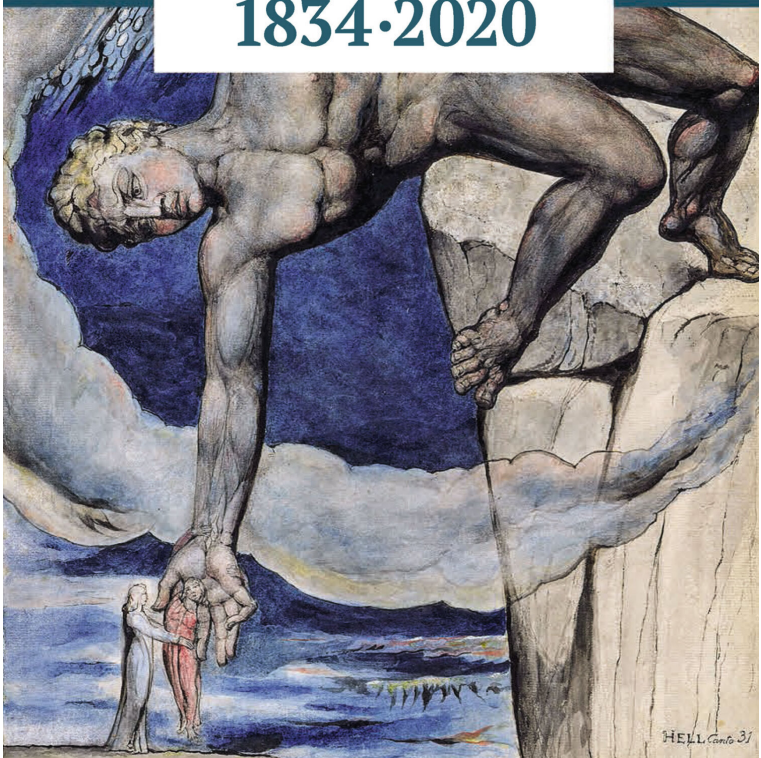
Вера Сердечная

УИЛЬЯМ БЛЕЙК
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

1834·2020



Вера Владимировна Сердечная

Уильям Блейк в русской культуре (1834–2020)

Текст книги предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=65886705
Уильям Блейк в русской культуре (1834–2020). Монография: Городец; Москва; 2021
ISBN 978-5-907220-82-9

Аннотация

Книга предлагает непривычный ракурс: взгляд на Уильяма Блейка через призму русской культуры. Из текста можно узнать, как из «сумасшедшего», мистика и символиста Блейк в русской критике стал «воинствующим гуманистом», а затем и просто значительным поэтом и художником. Автор описывает палитру переводческих стратегий в переложении Блейка на русский с 1834 до 2020 года. Здесь можно прочесть забытые переводы Владимира Эльснера (Киев, 1912), а также впервые открытые переводы из Блейка Николая Гумилева (Петербург, 1919–1921) и Серафимы Ремизовой (Париж, 1920–1930-е). Можно больше узнать о поэте и художнике-мозаичисте, эмигранте Борисе Анрепе, который считал себя наследником Блейка и писал свои пророческие поэмы, многие из которых до сих пор не опубликованы. Наконец, можно увидеть, как в поэтический диалог с Блейком вступают

такие поэты, как Бальмонт и Балтрушайтис, Хармс и Гумилев, Бродский и Вениамин Блаженный, Юрий Стефанов и Андрей Тавров, и такие музыканты, как Дмитрий Смирнов, Александр Белоусов и Леонид Федоров.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие 7
Благодарности 11
Блейк под прицелом литературоведения 13
Блейк и романтизм: 15
Blake studies: 58
Конец ознакомительного фрагмента. 65

Вера Сердечная
Уильям Блейк в русской культуре (*1834–2020*)
Монография

© Сердечная В., 2021
© ИД «Городец», 2021

* * *

Предисловие

Когда пришла идея этого почти детективного расследования – поиск Блейка в русской культуре?

Может быть, в тот момент, когда я услышала слова: «Да ваш Блейк сатанист, зачем им заниматься». Или когда прочла в статье литературоведа Алексея Богданова о том, что Блейк стал известен в России только после 1957 года [Богданов, 2010]. А может быть, и тогда, когда этой темой заинтересовалось издательство «Bloomsbery», готовившее коллективную монографию «Блейк в Европе» и пригласившее меня для описания рецепции Блейка в России.

Когда я взялась за описание, выяснилось, что в теме полно белых пятен. Выяснять их оказалось крайне любопытно: с самого 1834 года, когда была опубликована первая статья о Блейке на русском, и до 2020-го творчество английского романтика, поэта и художника находит поклонников среди русских читателей, писателей, критиков, переводчиков, художников и музыкантов. Путь исследования был интересным и подарил немало открытий, которые, надеюсь, порадуют и читателя.

Но давайте немного о самом Блейке. Английский художник и поэт Уильям Блейк (1757–1827) жил на смене эпох, застал Французскую революцию и сочувствовал ей, и на протяжении всей жизни занимался созданием собственного худо-

жественного мира. Начав с лирики, он пришел в итоге жизни к огромным эпическим полотнам, в которых реалии истории и географии причудливо сочетались с духовными учениями и воплощались в фигурах авторской мифологии.

В результате низкого происхождения и непрестижной профессии гравера Блейк не смог войти в круги литературно-художественного бомонда Лондона, и его творчество осталось, по большому счету, незамеченным. Колридж прочел одну из его книг и оставил любопытные замечания, однако Блейк так и остался поэтом-одиночкой, который сам печатал свои книги, изобретя способ иллюминированной печати, и слыл сумасбродом.

Возрождение памяти о Блейке произошло в 1860-х годах, когда Александер Гилкрист написал его биографию, а прерафаэлиты братья Россетти подготовили к печати сборник его произведений, далеко не полный. Начиная с рубежа XIX и XX веков Блейка все больше читали; его стихи и картины были открыты вновь как свидетельство глубокого и поэтического осмысления реальности. Вначале читатели обнаружили прелесть лирики Блейка, а затем оценили и его поэмы. Он был воспринят как мистик, как лирик, как философ; в его творчестве обнаружили глубокие связи с неоплатонизмом и гностицизмом.

Открытие Блейка прерафаэлитами и символистская критика способствовали тому, что он был воспринят как «предтеча символистов», далеко опередивший свое время, однако

впоследствии его имя и творчество были возвращены в контекст английского романтизма.

Вместе с тем опыт восприятия творчества Блейка показывает, что он действительно предвосхитил многие открытия и течения европейской мысли; так, его трактовка сексуальных отношений, во всем богатстве историко-культурных интерпретаций, во многом предшествовала открытиям психоанализа. Каждая новая школа критики находила в поэзии и живописи Блейке совершенный объект для анализа: Роман Якобсон с позиций формального метода доказывал абсолютную симметричность его стихотворения; мифокритика обнаруживала глубины мифологических взаимоотношений не только в его поэмах, но и в лирике; деконструктивизм увидел в незамкнутых структурах Блейка стремление к расшатыванию готовых схем. Каждая новая эпоха открывает в Блейке черты принципиально близкие, занимаясь прибавлением смыслов: этот процесс идет от символизма и психоанализа до наших дней.

Творчество Блейка прирастало и прирастает интерпретациями, и облик самого этого творчества оказался обликом позднейшей рецепции. Своя история рецепции Блейка есть и в Британии, и в Германии, и в Японии, и также в России. Значительная русская рецепция Блейка исследована лишь отрывочно; многие факты, важные и для истории русской культуры, остались незамеченными.

В исследовании наследия Блейка рецепция очень важна

в силу того, что этот автор, существенно опередивший свое время и открытый лишь спустя десятилетия после смерти, собственно и возник как культурный феномен только в позднейшей оценке его творчества. Блейк был воспринят как поэт и художник лишь спустя полвека после смерти, и особенности его эстетики, мировоззрения, авторской мифологии воссоздаются в творчестве, критике, откликах его творческих наследников, среди которых были и русские.

Благодарности

Эта книга не появилась бы без инициативы издательства «Блумсбери», а также Сибиллы Эрл и Мортона Пэйли, пригласивших меня для работы над темой «Блейк в России» и открывших мне Лондон Блейка. Благодарю Дмитрия Николаевича Жаткина за то, что поверил в мою тему и выступил научным консультантом работы: его внимание вдохновляло и придавало сил.

Спасибо Андрею Таврову, написавшему мне, что читал мою первую книгу, когда создавал свой стихотворный цикл о Блейке. Это было крайне важно услышать!

Я глубоко признательна моим замечательным учителям, прежде всего кафедре зарубежной литературы Кубанского госуниверситета и безвременно ушедшей Наталье Всеволодовне Мошкиной. С печалью и благодарностью я вспоминаю вдохновенного Дмитрия Смирнова, который был настоящим блейкианцем.

Я признательна всем, кто консультировал меня: Анне Урюпиной, Олегу Коростелеву, Raili Marling и Anne Lange, а также сотрудникам архивов и библиотек, вместе с которыми я прорывалась к маленьким открытиям. Благодарю Таню Тютвинову за душевное тепло и содержательные диалоги. Спасибо каналу «АРХЭ» за то, что пригласил прочесть лекции онлайн, – в одной из них кратко изложено содержа-

ние этой книги.

Спасибо друзьям, которые были рядом и верили в меня иногда больше, чем я сама: Оле и Паше Жердевым, Юле Тупикиной, Леше Лишуте, Наташе Шаинян, Тане Джуровой, Наташе и Игорю Садыковым и всем-всем-всем.

И самое главное СПАСИБО – моим родителям, сестре, мужу и сыну, которые никогда не сомневались во мне.

Блейк под прицелом литературоведения

He represented that he had made Adam
מלאך יהוה

Блейк и романтизм: проблемные области теории

Как язвительно пишет в конце XIX века отечественный критик, «С 1813 года начали проникать в русские журналы – темные слухи о каком-то романтизме» [Трубачев, 1889, 37.8, 310]. Однако Блейк долго не входил в круг признанных романтиков, и не только в России. В мировом литературоведении Блейк был признан как ведущий поэт своего времени и принят в «большую шестерку» английских романтиков только в 1960-е годы. В русском литературоведении Блейка до сих пор иногда относят к предромантикам, хотя в мировой науке о литературе, по мнению отдельных ученых, «эта критическая категория уже исчезла с горизонта»[1] [Shaffer, 2019, xiii].

Определение места Уильяма Блейка в истории европейского литературного романтизма связано не только с уточнением формально-содержательных координат его поэтического творчества, но и с уточнением актуального содержания самого понятия «романтизм».

В конце XX века А. В. Михайлов писал: «все мы обладаем научным понятием романтизма, складывавшимся и уточнявшимся на протяжении по крайней мере ста пятидесяти

[1] «that critical category has now disappeared from view».

лет» [Михайлов, 1997, 23], – однако такой оптимизм выглядит не вполне обоснованным. Определение сущностных черт понятия «романтизм» хотя бы в рамках литературоведения остается непростой задачей. Проблему эту сформулировал американский философ А. О. Лавджой почти сто лет назад: «слово „романтик“ стало обозначать так много, что само по себе оно не имеет значения. Оно прекратило исполнять функции вербального знака»[2] [Lovejoy, 1924, 232].

Проблема романтизма как теоретического конструкта – проблема весьма глобальная; настолько серьезная и трудно решаемая, что в последние десятилетия в русском философском и литературном дискурсе, кажется, не предпринято сколько-нибудь серьезных попыток свести явление романтизма в новое понятийное единство.

Так, даже в новых изданиях философских словарей прослеживается горьковское разделение романтизма на «пассивный» и «активный» [Гайденко, 2001], давно признанное несостоятельным [Аникст, 1980 и др.]. В большей или меньшей мере современные авторы пособий по литературе повторяют определения советского времени, которые говорят о романтизме: а) как об «идейном и художественном движении»; б) как о «художественном методе». Однако оба эти значения, использующиеся в учебной и научной литературе, страдают от недостаточной определенности.

---

[2] «the word 'romantic' has come to mean so many things that, by itself, it means nothing. It has ceased to perform the function of a verbal sign».

Понятие романтизма как творческого (художественного) метода, противостоящего реализму на протяжении всей истории литературы [см., в частности, Тимофеев, 1955, 65], до сих пор бытует в литературоведении, хотя оно исчерпало методологическое содержание и доказало свою несостоятельность, и обоснованным признано не противопоставление, а принципиальное единство романтизма и реализма как эстетических явлений: «сущностные расхождения романтизма и реализма проявлялись в рамках *общей задачи:* интерпретации, соответственно авторскому мировосприятию, смысла и законов реальности, а не перевода ее в конвенциональные, риторические формы» [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994, 34; курсив наш – В. С].

Литературным «движением», то есть объединением согласно мыслящих творцов на базе единой идеологической или философской платформы, таким как футуризм или символизм, романтизм также не был: ни международным, ни даже в отдельных странах. И сами романтики, признанные таковыми позднее, далеко не всегда признавали понятие романтизма или же дихотомию романтический / классический, а также, как правило, не идентифицировали себя как писателей романтического направления.

В частности, «в действительности те писатели, которых сейчас считают участниками романтического движения в Великобритании, никогда себя так не определяли»[3] [Day,

[3] «Certainly those writers that are now thought of as a part of a Romantic movement

1988, 84]. То же и с немецкими романтиками: «Они – Новалис, Людвиг Тик, братья Шлегели – сделались „романтиками“ тогда, когда сознание эпохи связало их теоретико-типологическую мысль с их опытами поэтического творчества» [Михайлов, 1997, 22]. Известно, что Байрон, образец романтического поэта, свою причастность к романтизму отрицал, подвергая сомнению и принципиальные его понятия, например, воображение: «В наши дни стало модным превозносить то, что зовется „воображением“ и „фантазией“ и, по сути, является даром вполне заурядным; любой ирландский крестьянин, хлебнув немного виски, сочинит и нафантазирует вам куда больше, чем какой-нибудь современный поэт» [Байрон, 1980, 322]. Таким образом, романтизм не вполне отвечает понятию литературного направления (движения), почти с самого начала выступая не как название для творческого объединения авторов, но как теоретический конструкт, инструмент типологического обобщения.

Однако и как явление в истории литературного процесса, и между исследователями-литературоведами данный термин понимается далеко не однозначно. В частности, расходятся мнения о том, кто может и должен быть отнесен к романтикам, и таким «проблемным» автором оказывается не только Блейк.

Так, например, исходя из «органической логики литерату-

---

in Britain never thought of themselves as such».

роведческого развития», А. В. Михайлов отказывает в принадлежности к романтизму немецкому поэту Гёльдерлину: «Гёльдерлин не осознавал себя романтическим поэтом. И, главное, его творчество совсем и не соответствует поэтике, эстетике, исканиям, начинаниям, устремлениям немецких романтических поэтов» [Михайлов, 1997, 24].

Сложности обнаруживаются и в анализе историко-философских оснований понятия «романтизм». Одной из важнейших побудительных причин появления романтизма нередко называют реакцию на Просвещение (и классицизм). Согласно классической формуле Маркса и Энгельса, из которой было обязано исходить отечественное литературоведение советской поры, романтизм представлял собой «первую реакцию на французскую революцию и связанное с нею Просвещение» [цит. по: Аникст, 1980, 8]. Вместе с тем романтизм вовсе не отвергает Просвещение, но наследует ряду его тенденций. Так, именно в философии Просвещения обосновывается начало европейского индивидуализма: перенос центра внимания с общественных норм на «мыслящее я» в новоевропейской истории происходит в просветительской идеологии. Французская революция, обычно трактуемая как историко-идеологический «двигатель» романтизма, также во многом обязана освободительной мысли Просвещения. Романтики больше унаследовали от XVIII века, чем отбросили: можно привести в пример философию Руссо, Дидро и Гердера [Виппер, 1989, 16]. Социально-гумани-

тарный пафос романтизма существенным образом развивает идеи Просвещения, и так далее.

Очевидно, что понятие романтизма, в богатстве синхронического среза его определений, вызывает много вопросов. Очевидно также, что недостаточность единого понятийного содержания в романтизме, как и его оценка в разные эпохи, связана с историческим развитием семантики термина, которое необходимо исследовать для выявления адекватных и неадекватных следов множества теоретических концепций, создавших современное понятие «романтизм».

Понятие *romantic*, появившееся в английском языке в 1650-х годах, происходит от слова *romaunt* (рыцарский роман), которое было заимствовано из французского веком ранее [Day, 1998, 79] и восходит к названию Рима. Слово *romantic* обозначало старинные истории (на романских языках), наполненные волшебством, загадочными замками и невиданными страстями. В XVII–XVIII веках, с распространением рационализма Просвещения, это слово приобрело значение «фантастический», то есть «недостоверный», но вместе с тем и «красочный», и «экзотичный».

Одним из первых, кто терминологически обосновал «романтическое» как литературный термин, был английский поэт и литературный критик Томас Уортон (1728–1790). Он противопоставляет литературе античности «романтическую» литературу Средних веков и Возрождения, обосновывая ее развитие от восточных сказок и рыцарских романов:

«И из этих начал или причин <…> произошел этот <…> вид воображения, который в конце концов стал основанием для чудесных механизмов более возвышенных итальянских поэтов и их ученика Спенсера»[4] [Warton, 1774, v. 1, 72]. Уортон сделал важное методологическое наблюдение: он обратился к литературной форме, к особенностям образного строя и «механизмам» поэзии, что, в итоге, является более крепким основанием для теоретико-литературного обобщения, чем тематические наблюдения.

В дальнейшем *romantic* в таком значении переходит в немецкую теорию литературы и движется далее по Европе. Наиболее последовательно противопоставление романтической и «классической» литератур звучит в венских лекциях Августа Шлегеля 1807–1808 годов: «изобрели для обозначения своеобразного характера *современного* искусства, в противоположность *античному* или *классическому,* название *романтизм.* Этот термин <…> происходит от слова romance, от названия народных языков, образовавшихся путем смешения латинского с древненемецкими диалектами, подобно тому как новейшая образованность произошла от соединения чужеродных элементов северных племен с остатками древности» [Шлегель, 1980, 127]. Возможно, именно Август Шлегель первым формирует идею о том,

---

[4] «And from these beginnings or causes <…> that <…> mode of imagination arose, which at length composed the marvelous machineries of the more sublime Italian poets, and of their disciple Spencer».

что «классика» и «романтика» – это два противоположных и вечных художественных метода в истории культуры: «противоречие, существующее между устремлениями древних и современных, симметрически или, я бы сказал, систематически проходит через всякое художественное творение, проявляясь и в изобразительных искусствах, и в поэзии» [там же]. Из этой концепции, вероятно, ведет свое происхождение и идея борьбы «романтизма» и «реализма» в советской теории литературного процесса. В романтическом универсализме Шлегеля очевидно и влияние просвещенческого энциклопедизма, который стремится охватить весь мир рамками логических координат. Шлегель прочерчивает очертания этого противопоставления, которые сейчас кажутся скорее поэтическими, чем научными: античные храмы – готика; Юг – Север; радость – меланхолия; единство формы и содержания – их разделенность; (формальное) совершенство – (духовный) идеал; пластические искусства – живописность; разграничение – объединение противоположностей [там же, 128–134]. Впоследствии это сформулированное и развернутое Шлегелем противопоставление «классического» и «романтического» прозвучит в лекциях Колриджа в 1812–1813 годах, но не приживется в Англии. Эта теоретическая антитеза будет популяризирована мадам де Сталь в книге «О Германии» (De l'Allemagne), вышедшей в начале 1810-х.

Гегель в лекциях по эстетике (1817–1829 годы) внес свой вклад в теорию искусства романтического. Он воссоздает

становление искусства следующими этапами:

1) символическая форма искусства (искусство Востока, обращенное к возвышенному; иносказание: басни, притчи, загадки и метаморфозы);

2) классическая форма искусства (искусство античности, взаимопроникновение идеала и его облика);

3) романтическая форма искусства (искусство христианское; проникнутое любовью, общинностью; рыцарский эпос с его идеалами чести, любви и верности; приключения) [Гегель, 1969, т. 2].

Определение Гегелем романтического искусства лежит в его логике саморазвития духа в человеческой истории: «Возвышаясь к себе, дух приобретает внутри самого себя ту объективность, которую он тщетно искал во внешней и чувственной стихии бытия; он ощущает и знает себя в единении с самим собою. Это возвышение составляет основной принцип романтического искусства <…> красота в прежнем смысле остается все же чем-то подчиненным и превращается в духовную красоту в себе и для себя внутреннего, то есть внутри себя в бесконечной духовной субъективности» [там же, 232]. Гегель, словно глядя с огромной дистанции, всю литературу новой Европы, начиная со средневековья, готов наречь романтической, поскольку основой ее становится христианство: здесь и рыцарские романы, и Фридрих Шлегель, и Шекспир, и Клейст, и Сервантес, и Ариосто. Получается, что Гегель провозглашает романтическим все новоевропей-

ское. Как отмечал по этому поводу Александр Н. Веселовский, противопоставление классического и романтического как древнего и современного «отчасти верно, но ничего не объясняет» [Веселовский, 1939, 517–519].

В дальнейшем эпитет «романтический» как имеющий два основных значения: 1) «средневековый», 2) «современный», – заимствуется в других странах. Вот определение романтизма в словаре С. Гогоцкого 1876 года: «Так называют направление поэзии средневековой в отличие от классической у древних народов – греков и римлян. <…> В классической поэзии имели в виду преимущественно рельефное описание видимых форм жизни, а в романтической – больше внутреннее чувство и преимущественно любовь. В новые времена также различали иногда классицизм – подражание классическим писателям от романтизма, не стесняющегося бывшими формами поэзии и дающего перевес свободным порывам вдохновения. Но иногда отличают романтизм католический от протестантского» [цит. по: Гогоцкий, 2009, 185]. Трактовка термина принципиально отличается от более поздней, советской: здесь и отсылка к средневековью, и своя классификация (католический и протестантский), и понимание классицизма как подражания романтиков классикам (!).

О сложностях понимания «романтического» как исторически меняющегося понятия можно судить, например, по такому замечанию из труда А. В. Михайлова к «Орлеанской

деве» Шиллера: «Тут слово „романтический“ – еще в своем „доромантическом“ употреблении; однако вся естественная простота слова, его привычность для своего времени оборачиваются предельной сложностью, если надо вполне ясно сказать, в каком именно смысле употребил здесь Шиллер слово „романтический“» [Михайлов, 1997, 24].

Итак, в течение как минимум полувека терминологической точности в понятии романтизма нет; «романтическим» в начале XIX века называют, так или иначе, «современное» искусство: это определение более хронологическое, нежели типологическое.

Проблемой стал и очередной метафорический перенос термина: «романтический», «романтика» довольно рано стали терминами о чувствах. Вяземский писал дочери из Парижа, что Гюго и его жена живут «не на классический, а на романтический лад: Гюго сошелся с артисткой из маленького театра; жена его тоже имеет утешителя» [цит. по: Манн, 2007, 14]. М. М. Бахтин пишет о героях Л. Толстого: «Романтизм и влюбленность, существовавшие в их отношениях, постепенно пропадают» [Бахтин, 2000, т. 2, 241]. В своих лекциях по русской литературе в 1920-х годах Бахтин говорит: «В начальный период Блок – узкий романтик» [там же, 349], что подразумевает особый тип любви-преклонения: «Основным образом его поэзии является Прекрасная Дама, и с ней сочетается только то, что сочетается с Богоматерью. Это – рыцарский культ Прекрасной Дамы, как пони-

мали его в средние века» [там же]. Но далее о том же Блоке Бахтин говорит как о «романтике» в ином смысле: «Здесь Блок – чистый романтик: кто прикреплен к чему-то определенному, тот ничего не ищет; у кого ничего нет, тот может приобрести все» [там же, 352]. Здесь романтик означает «идеалист-бессребреник». А что значит «поверхностный романтизм» [там же, 281] Верховенского? В течение XX века термин теряет определенность, становится предельно многозначным и отвлеченным.

Кроме того, существует пласт значений, связанных с понятием «романтики», в том числе, например, «революционной романтики», и ряд привычно употребляемых атрибутов романтизма, которые требуют критического пересмотра, в частности, концепт «двоемирия». В отечественном литературоведении, например, творчество Маяковского маркировалось как «социалистический» или «революционный» романтизм [Бушмин, 1966].

Вообще, рассмотрение истории литературы как эволюционного движения по направлению к социалистическому реализму серьезно ограничило возможности советского литературоведения, которое вынуждено было всерьез делать заключения о большей или меньшей ущербности того или иного направления литературы. Вот пример подобной точки зрения: «романтизм оказался как бы не в силах реализовать им же самим выдвинутых задач <…> сама народность – один из главных эстетических принципов романтизма – не могла

быть достигнута в произведениях романтиков в полной мере, ибо национальное своеобразие явления – это не внешний атрибут его, а форма его существования, которая, следовательно, требует в искусстве не называния только, а раскрытия самой структуры явления, показа его во всех многообразных реальных связях, т. е. в конечном счете требует реалистического принципа отражения» [Бушмин, 1966, 272]. Перед советским литературоведением в целом стояла непростая задача представить каждый предыдущий этап как в чем-то уступающий соцреализму, недостаточно совершенный, и оно было вынуждено искать в каждом направлении «положительные» и «отрицательные» стороны, что сказывалось на объективности. Так, одним из недостатков романтизма оказывалось и его заинтересованное обращение к истории: «большинство романтиков смотрели не вперед, а в прошлое и видели спасение от бед новой цивилизации в возврате к отжившим формам производства и общественных отношений» [Аникст, 1980, 8].

Сегодня понятие романтизма, в частности, в отечественном литературоведении, страдает от напластования фрагментов теории и идеологий самого различного происхождения.

Определений романтизма начитывается несколько тысяч. Как известно, Ф. Шлегель отказался от идеи давать определение романтизму, потому что ему не хватило и 125 листов [Реале, Антисери, 1997, т. 4, 5]. Любые простые оппозиции

в определении романтизма могут привести к односторонней трактовке; так, противопоставление романтизма и классицизма как «сердца и ума» [Wernaer, 1910, 3] и следующее обобщение этого принципа выводит из фокуса рассмотрения всю философию романтизма, сводит его к сентиментализму.

Э. Бергум писал в 1941 году: «Тот, кто пытается определить романтизм, приступает к опасному занятию, которое унесло много жертв»[5] [цит. по: Furst, 1969, 1]. Александр Н. Веселовский отмечает, что термин этот «случаен», отмечая его связи с христианской мыслью, народностью, классицизмом, XVIII веком и пр. [Веселовский, 1939, 517–518]. Интересно, что Веселовский предлагает обозначить классицизмом любое «общепринятое» направление, а романтизмом – новаторское, стремясь придать этим понятиям общекультурный смысл: романтизм – это параллель к понятию культуры против цивилизации, это «либерализм в литературе» [там же, 517]. В принципе Веселовский отмечает большинство противоречий, которые свойственны понятийному употреблению термина: «борются против классицизма, употребляя орудия, которыми философы XVIII века боролись против веры; восстановляют бога <…> и готовят пути к неверию и сатанизму; воспевают родину – и человечность» [там же, 518]. В журнале «Вопросы литературы» в 1958–1959 годах прошла дискуссия, в которой отрицалась

[5] «He who seeks to define Romanticism is entering a hazardous occupation which has claimed many victims».

возможность создать общее понятие романтизма.

Позднесоветский «Литературный энциклопедический словарь» вообще не дает обобщающего определения: «Романтизм, одно из крупнейших направлений в европ. и амер. лит-ре кон. 18-1-й пол. 19 вв., получившее всемирное значение и распространение» [Гуревич, Манн, 1987, 334]; далее рассматривается историческое развитие термина и конкретизируются его аспекты, такие как двоемирие, ирония и пр.

Противоречия трактовки романтизма очевидны, например, в следующем определении из недавней «Теории литературы»: «Романтизм – художественное направление, для которого инвариантом художественной концепции мира и личности стала система идей: зло неустранимо из жизни, оно вечно, как и вечна борьба с ним; „мировая скорбь“ – состояние мира, ставшее состоянием духа; индивидуализм – качество романтической личности, романтизм – новое художественное направление и новое мироощущение, романтизм – искусство нового времени, особый этап в развитии мировой культуры» [Борев, 2004, т. 4, 220]. В частности, первая часть определения, говорящая о пессимизме направления, определенно не отвечает принципиальным моментам мирового романтизма, в особенности раннего.

Более состоятельным выглядит определение А. Е. Махова: «движение в европейской и американской культуре конца 18 – первой половины 19 в. Р. противопоставил механистической концепции мира, созданной наукой Нового времени

и принятой Просвещением, образ исторически становящегося мира-организма; открыл в человеке новые измерения, связанные с бессознательным, воображением, сном» [Махов, 2001, 893]. Здесь очевидно восприятие романтизма прежде всего как мировоззрения (с несколько неопределенной категорией «движение в культуре»), которое определяет и поэтику.

Интересно уточняющее определение, в котором говорится лишь о поэтике романтизма: «РОМАНТИЗМА ПОЭТИКА – в противоположность классической поэтике воплощения может быть охарактеризована, при всем многообразии форм, как поэтика романизации и развоплощения – раскрытия бесконечного в конечном, становящегося в готовом, необыкновенного и таинственного в обыкновенном, непостижимого в известном и понятном» [Рымарь, 2008, 220]. При некоторой расплывчатости определения оно, по крайней мере, представляет собственную концепцию романтической литературы, а не суммирует разнородные признаки явления.

При этом в различных литературоведческих культурах понятие романтизма трактуется по-разному. Так, например, современная писательница Айн Рэнд пишет: «Романтизм – это эстетическая категория, основанная на признании того, что человек способен к волевому акту <…> Романтизм – продукт девятнадцатого века (в значительной мере подсознательный), результат двух мощных влияний – аристотели-

анства, освободившего человека, утвердив могущество его разума, и капитализма, давшего разуму свободу воплощать свои идеи на практике (второе влияние само по себе вытекало из первого)» [Рэнд, 2011, 100–103]. Очевидно, что в привычной для отечественного исследователя философско-исторической парадигме причины и признаки романтизма иные: родоначальником романтического более привычно считать не Аристотеля, а Платона, а его причиной – не капитализм, а протест против капитализма.

«Романтизм», по истечении более чем двухвековой истории термина, являет собой многозначное понятие, которое трактуется различно в этапах своего развития, в различных культурных парадигмах и в литературоведческих традициях. Оно имеет отношение и к философскому течению, и к литературе, и к живописи, в предельно широкой трактовке обозначая период времени с общими характерными приметами, а в предельно узкой – имена и творчество отдельных лиц.

К концу XX века, осознав наличие существенных противоречий в содержании термина «романтизм», исследователи нередко приходят к отказу от его понятийной трактовки. Так, когда А. В. Михайлов пишет, что термин «романтизм» «„связан“ историей, судьбой народа в его истории» [Михайлов, 1997, 25], и что «ни романтизм, ни классицизм, ни барокко невозможно определить формально-логически» [там же, 26], – он, по сути, отказывается от использования слова

в научных целях, как литературоведческого термина. С. Н. Бройтман практически не использует понятие «романтизм» в монографии о русской лирике [Бройтман, 1997], говоря просто об эпохе нетрадиционалистской и диалогической поэтики (либо деканонизации литературы).

Вместе с тем устойчивое употребление термина «романтизм», в частности, в литературоведении, и постоянная актуализация его, даже расширение значения – неслучайны. Факты активного использования данного понятия в XXI веке как в русском литературоведении [Борев, 2001; Вишневская, Сапрыкина, 2002–2010; Ботникова, 2003; Грешных, Лихина, Васкиневич, Свиридов, 2003; Халтрин-Халтурина, 2009; Хачатуров, 2010; Махов, 2017], так и в зарубежном [Löwy, Sayre, 2002; Holland, 2009; Blanning, 2012; Breckman, 2015; Safranski, 2015; Casaliggi, 2016; Hamilton, 2019] свидетельствуют не только о традиционности исследований и привычности термина, но и о существующей в нем насыщенной и объемной предметно-понятийной составляющей, которая не теряет своей актуальности, однако, по всей видимости, нуждается в теоретическом уточнении.

Как писал сто лет назад американский литературовед Ирвинг Бэббитт, самое опасное при определении романтизма – «принять за главное более или менее взаимосвязанную группу фактов, которые в действительности вторичны: например, сконцентрироваться на обращении к средневековью как центральному факту романтизма, в то время как это обращение

не более чем симптоматично; и оно далеко от того, что составляет суть явления»[6] [Babbitt, 1919, 2–3].

Сегодня представляется важным и обоснованным говорить о литературном романтизме, «укоренив» его как во времени, так и в эстетико-философской идентичности. Романтизм как явление, в частности, литературы, необходимо заново дедуцировать, извлечь из массы конкретных текстов, по возможности очистив от наносных социологических, психологических и других инотеоретических концепций, от бесперспективной тематической трактовки. Отечественное литературоведение так или иначе должно также сводить воедино мировую теорию литературы с наработанными практиками исследования романтизма в русском советском литературоведении, отбрасывая лишнее и оставляя только принципиально важное.

Работу по уточнению понятия романтизма начало отечественное литературоведение конца XX века, определяя романтизм уже не в марксистской историко-социологической перспективе и не через противопоставления (романтизм vs классицизм, романтизм vs реализм), а через более общие понятия поэтики. С. С. Аверинцев в 1980-е годы говорит о конце XVIII в. как о конце традиционалистской установки как таковой [Аверинцев, 1981, 7]; далее было определено,

[6] «A fruitful source of false definition is to take as primary in a more or less closely allied group of facts what is actually secondary – for example, to fix upon the return to the Middle Ages as the central fact in romanticism, whereas this return is only symptomatic; it is very far from being the original phenomenon».

что эпоха романтизма открыла «индивидуально-творческий тип» художественного сознания [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994, 4]: она начала его, но не исчерпала; этот тип определяет нашу культуру до сих пор. В дальнейшем поэтика этой эпохи, начиная с романтизма, получила также название «поэтики художественной модальности» [Тамарченко, 2004].

С. Н. Бройтман признается: мы можем зафиксировать, начиная с конца XVIII в., новый тип поэтики, но, «хотя выяснены некоторые принципы новой поэтики, целостное представление о ней в науке пока отсутствует» [там же, 222]. Отмечаемые часто как своеобычные признаки романтизма, некоторые отмеченные, «схваченные» черты этой поэтики характерны для всего объема литературы и XIX века, и последующих. Остановимся на них несколько подробнее.

Ситуация романтической акцентуации в философии, искусстве, мировоззрении в конце XVIII в. исходит в первую очередь из изменившегося самоощущения европейца. Его идентичность, постепенно освобождаемая в философско-эстетических революциях Ренессанса и Просвещения, сформировалась как идентичность уникальной личности, уникального и ни с кем не сравнимого субъекта истории.

В романтизме провозглашена «автономная личность», что подразумевает «субъективизм» романтиков; объект изображения переносится извне наблюдающего сознания вовнутрь. В этом смысле закономерно рождение гибридно-

го литературного вида, лироэпики, как привнесение в эпос личностного начала. И так же закономерно то, что из литературы вытесняется риторика: любые правила оказываются не столь важны перед законом индивидуального творческого сознания. «Романтизм принес с собою прямое полнозначное слово без всякого уклона в условность. Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду» [Бахтин, 2003, т. 1, 224]. Это какой-то новый уровень искренности, первичность литературы, которая отказывается вечно воссоздавать идеальные образцы и хочет обрести собственный голос.

Романтизм – это нескончаемый субъект, который уже не себя «влагает» в мир, как в заготовку, но меряет мир собой; ему присуща «непрерывная активность романтического сознания, которая лишь в некоторой мере запечатлела себя в художественных произведениях и ни в коей мере ими не исчерпывается» [Махов, 2017, 7]. Как пишет М. М. Бахтин: «Я не могу всего себя вложить в объект, я превышаю всякий объект, как активный субъект его <…> конкретное переживание своей субъектности и абсолютной неисчерпанности в объекте, момент, глубоко понятый и усвоенный эстетикой романтизма (учение об иронии Шлегеля), в противоположность чистой объектности другого человека» [Бахтин, 2003, т. 1, 118]. И дело тут не в индивидуализме, не в «эгоизме» романтиков; а в том, что былая система предписываю-

щих правил (прежде всего в творчестве) взламывается и отвергается. Отсюда – отказ от риторических готовых формул; отсюда – психологизм. Отсюда – жанр романа, полиродовая и сложная структура словесности, которая станет главной в литературе до сегодняшнего дня.

Более того, и герой становится личностью, уже не только объектом изображения, но и субъектом: «романтики впервые создают в литературе не образ-характер, а образ-личность» [Тамарченко, 2004, 237]. Странно живой герой становится подобен автору, автор узнает в нем себя. Явление лирического героя развивается в романтизме с небывалой мощью; отныне любое произведение так или иначе будет прочитываться «в поисках» лирического героя. Я завершаю мир в акте творения; мир незавершен, и моя задача – задача творца. Это всесилие – истинное начало модерна, но этот модерн еще не трагичен, поскольку еще не знает пределов простору личности.

В то время как Просвещение, в стремлении охватить мир познающим сознанием, стремилось классифицировать и описать его в энциклопедическом проекте, романтизм уже понимает, что это утопия: мир больше и богаче любых схем и описаний. Принципиально важным шагом европейской мысли и творческой практики становится открытие незавершенности мира – и героя; отсюда возникают романтическая ирония и фрагментарность как жанровый прием. Так, М. М. Бахтин пишет о принципиальной «незавершенности» ро-

мантического героя: «Герой, например, не закрыт и внутренне не завершен, как и сам автор, поэтому он и не укладывается весь целиком в прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, в конце концов как случайный для данного героя. Такой незакрытый герой характерен для романтизма, для Байрона, для Шатобриана, таков отчасти Печорин у Лермонтова и т. д.» [Бахтин, 2002, т. 6, 95].

Важнейшие константы художественной природы литературы романтизма – сложность иносказания (авторская аллегория) и небывалые ранее отношения автора и героя. Это отмечал в романтизме и Бахтин: автор выражает героя через самого себя, подходит к нему, в новой степени, как к равному. Вот начало истинного диалогизма автора и героя в литературе. Классицизм предлагает готовые формы знаков для говорения о мире; романтики создают личные, авторские знаки, еще, может быть, не совсем символы, но сложно устроенные аллегории. Таков голубой цветок Новалиса, герои произведений Гельдерлина, Блейка, Шелли.

Незавершенность мира оказывается незавершенностью процесса творения мира (и отсюда роль автора как со-творца). Н. Т. Рымарь обозначает это качество как «поэтику развоплощения стихии вечного творчества в человеке, мире, истории» [Рымарь, 2008, 220]. Эта идея воплотилась у Шеллинга в концепции «вечного творчества» (ewige Bildung). Автор-творец сливается со своим творением: «Основа ро-

мантической образности (образ бесконечного) есть самопереживание: „Все во мне и я во всем“» [Бахтин, 2003, т. 1, 118]. И вместе с тем мир находится в вечном становлении, – как и литературное произведение; оно никогда не окончено, его фрагментарность принципиальна; «в этом осознании несоизмеримости готового творения и неостановимого движения духа, который никогда не станет „готовым“, собственно, и состоит романтическая ирония» [Махов, 2017, 7].

Искусство начинает пониматься не как работа по правилам (в духе нормативных поэтик и вечного стремления воссоздать идеальные образцы), а как игра с правилами, которые создаются в процессе творчества (и отсюда – стирание жанровых границ). Игра с жанрами, с размерами, с сопоставлениями; контрасты, гротеск и арабески. «В романтизме – оксюморное построение образа: почеркнутое противоречие между внутренним и внешним, социальным положением и сущностью, бесконечностью содержания и конечностью воплощения» [Бахтин, 2003, т. 1, 259].

Отсюда же – и поиск инокультурных и иновременных идеалов, и эстетизация фольклора. «Консерватизм» романтиков происходит от их дерзкого оборота в не-античное прошлое как источник красоты и истины; «революционность» их – того же происхождения, только это дерзание направлено на будущее. И, конечно, историческая концепция каждого романтика, хоть Блейка, хоть Новалиса, хоть Байрона, сложнее, чем просто «консерватизм» или «прогрессивность». Как от-

мечает К. Колбрук, «романтизм *как проблему* можно определить как исторически определенный текст: изначально это пост-просвещенческая реакция против универсальных систем – против сведения мира к предопределенным ячейкам, – за которой следует признание того, что засилье воображения и хаос требуют некоторых границ»[7] [Colebrook, 2013, 12]. Как писал Блейк в поэме «Иерусалим», «я должен создать систему, или буду порабощен чужими системами»[8] [Blake, 1988, 153].

Подведем итоги обзору философских оснований романтизма, которые становятся источником и для черт романтической поэтики.

Источник романтического сознания связан с зародившимся в Просвещении переосмыслением личности, которое завершается в романтизме. Личность, осознающая себя как центр познающей вселенной, оказывается свободна от ограничений любой более ранней поэтической формы, свободна от жанровых рамок и рамок былых эстетических идеалов. Этот запал личностной свободы от романтизма переходит и в настоящее время, утверждение творческой свободы стало отличительным знаком неканонической, авторской эстетики, вот почему существует серьезный теоретический со-

---

[7] «Romanticism as a problem might appear to be captured in the received historical narration of an initially post-enlightenment reaction against universalizing systems – the reduction of the world to so many units determined in advance – followed by recognition that the imagination's violence and chaos requires some forming of limits».

[8] «I must Create a system, or be enslav'd by another Mans».

блазн обозначить романтизм как «творческий метод».

Вновь открытая свобода личности предопределяет переосмысление образа автора как творца, демиурга собственной вселенной, и потому автор становится ключевой фигурой текста, а его герой, также осознаваемый как личность, становится alter ego автора. Автор вступает с ним в субъект-субъектные отношения; развивается понятие лирического героя.

Отталкиваясь от ряда традиционных эстетик, и прежде всего от классицизма, романтизм в своей художественной практике утверждает ряд принципиальных положений:

• разомкнутость, незавершенность и вечное становление мира (вместо энциклопедической полноты описания);

• универсализм мира; важность противоположных, взаимодополняющих сторон бытия (вместо однозначной морали);

• сложность авторского иносказания (вместо системы разработанных традиционных аллегорий);

• интерес к средневековому искусству, готике (вместо идеализации античности);

• эстетическая объективация фольклора как явления искусства;

• фрагментарность как жанровый принцип, обоснование гибридных жанров романа и лироэпической поэмы как отражающих сложность и незавершенность мира (на смену строгой жанровой иерархии);

• синтетичность познания, смешение наук и искусств в

единую «симфилософию» (Ф. Шлегель) (вместо классификации знаний);

• романтическая ирония как свидетельство неполноты нашего знания о мире.

Результатом всего этого становится, по крайней мере в раннем романтизме, еще не тронутом суровой отрезвляющей философией одиночества в толпе, концепция радостной открытости человека миру – то самое состояние, которое Блейк воссоздает в «Песнях невинности», а Ф. Шлегель называет «фестивальностью» и «урбанностью» (Festivalität, Urbanität).

В то же время представляются сомнительными теоретические перспективы следующих атрибутов романтизма:

• разделение на «революционный» (демократический, активный) и «реакционный» (аристократический, пассивный);

• понимание романтизма как вечного, вневременного «нереалистического» творческого метода;

• концепция романтического «двоемирия» [Гуревич, Манн, 1987, 334]: разрыв между реальностью и мечтой, отчасти свойственный позднему немецкому романтизму, не может быть характеристикой всего романтического периода; для раннего романтизма, напротив, свойствен универсализм, всеобщность восприятия мира;

• далеко не для всего романтизма свойственна идеализация «патриархальной старины» [Гуревич, Манн, 1987, 335];

• определяющий конфликт «герой и толпа» также свой-

ствен далеко не для всей творческой практики романтизма.

Вышеперечисленные проблемы определения романтизма относятся и к Блейку, которого исследуют уже более полутораста лет. Приступая к разговору о его творчестве, также необходимо очищать восприятие от наработанных в Blake studies штампов: биографических («сумасшедший визионер»), социологических («воинствующий гуманист»), тематических («поэт зла» или, напротив, «детский поэт»). Начиная расшифровку иносказаний Блейка, исследователи приходили к абсолютно противоположным выводам: кто-то, как автор «Словаря Блейка» С. Фостер Дэймон, воссоздавал стройную и сложную аллегорическую систему, а кто-то предлагал отказаться от попыток интерпретации его поэзии, доказывая принципиальную незавершенность его иносказаний. Творчество Блейка само по себе непросто, а уж его соотнесение с понятием романтизма и тем более сложная задача.

У Блейка есть своя история признания как романтика в мировом литературоведении. Вплоть до последней трети XX века он, как и, например, Джейн Остин, Уильям Купер и Бернс, оставался изолированным феноменом английской литературы. Принципиальным родом литературы романтизма считалась лирика, а хронологические границы английского романтизма строго датировались: от 1789 года (Французская революция) и до 1832 года (избирательная реформа, Great Reform Bill) [Simpson, 2003]. Признанию Блейка как

романтика отчасти мешала его репутация «мистика», то есть писателя как бы вне времени и социума, сложившаяся в процессе его рецепции прерафаэлитами и символистами (братья Россетти, Суинберн, Йейтс, Элиот); и в дальнейшем он долго оставался своего рода литературным одиночкой.

Нортроп Фрай, один из ведущих исследователей Блейка в середине XX века, стремится ввести его в контекст литературного процесса, однако делает это не в рамках романтизма. Он предложил для ряда близких авторов: Беркли, Стерна, Грея, Макферсона («Поэмы Оссиана») – объединяющее понятие «эпоха Блейка» (the age of Blake) [Frye, 1947, 167–168], синоним предромантизма. Еще в книгах 1950-х годов при описании английского романтизма творчество Блейка не упоминалось – например, в монографиях «Английские поэты-романтики» [Raysor, 1956] или «Главные поэты английского романтизма» [Thorpe, Baker, Weaver, 1957]. Как предшественник романтизма Блейк появляется в учебнике 1958 года [Anderson, Buckler, 1958, v. 2, 139–149].

Однако начиная с 1950-х годов Блейк постепенно начинает рассматриваться в соотношении с эпохой романтизма. Так, Р. Уэллек то называет Блейка, в силу его приверженности воображению и мифопоэтике, первым из романтиков [Wellek, 1949, 161], то отказывает ему в принадлежности к течению, пересмотрев понятие романтизма в свете немецких философских источников явления [Wellek, 1963, 218]. М. Пекхэм утверждает, что Блейк – «несостоявшийся романтик

<…> Просвещение плавилось вокруг него, но он в страхе откатился на позиции раннего шестнадцатого века»[9] [Peckham, 1970, 213]. Особенно интересен пример с Уэллеком: здесь очевидно, как пересмотр роли Блейка находится в тесной связи с переосмыслением понятия основ романтизма.

Большую роль в утверждении Блейка как романтика сыграли Д. Эрдман, решительно преодолевший миф об оторванности поэта от своего времени [Erdman, 1954], и Г. Блум, написавший, в частности, о том, что «современная английская поэзия – изобретение Блейка и Вордсворта»[10] [Bloom, 1968, 17]. Блейка начинают включать в антологии романтической поэзии [Auden, Pearson, 1950; Bewley, 1969 и пр.]. Постепенно великая пятерка романтических поэтов (Big Five: Вордсворт, Колридж, Байрон, Шелли, Китс) превратилась в великую шестерку, Big Six.

В отечественной критике Блейка достаточно долго относили к предромантизму – понятие, которое по понятным причинам еще труднее определить, чем романтизм. В критике советского периода писали: «Блейк был первым провозвестником романтического направления в английской литературе» [Елистратова, 1957, 189]; «Он стал предтечей революционного романтизма Шелли и Байрона» [Некрасова, 1957, 4]. Н. Я. Дьяконова не находит возможным включить

---

[9] «failed Romantic <…> the Enlightenment dissolved around him, but he retreated in fear to an early sixteenth-century position».

[10] «modern poetry, in English, is the invention of Blake and Wordsworth».

главу о Блейке в свою книгу «Английский романтизм. Проблемы эстетики», поскольку он был слишком изолирован от романтического движения [Дьяконова, 1978, 7]. «Предвосхищает» романтизм Блейк и в статье «Литературного энциклопедического словаря» [Гуревич, Манн, 1987]. Современный автор Е. В. Халтрин-Халтурина аргументирует то, что Блейк относится к предромантизму, так: «видения, наполняющие его поэзию, более походят на мистические пророчества (= плод вдохновения), чем на „озарения“ (= плод воображения)» [Халтрин-Халтурина, 2009, 284–285]. Эта аргументация любопытна, однако вопрос о принципиальной дифференциации вдохновения и воображения требует дальнейшего прояснения и не выглядит однозначным. Впрочем, с 1970-х годов о Блейке уже и в отечественной критике нередко пишут как о романтике.

Понятно, что попытка «вписать» Блейка в романтизм как движение была безнадежна: он был в своем роде творческим одиночкой, хотя и отзывался на произведения других английский поэтов той поры (например, написал небольшой ответ на байроновского «Каина»). В англоязычной критике Блейк был признан одним из «большой шестерки» поэтов-романтиков только в 1970–1980-х годах.

Обратимся к принципиальным признакам романтизма, как перспективного обобщающего исследовательского понятия, в отношении к Блейку.

Начнем с главного: с романтического субъекта. У Блей-

ка достаточно сложная концепция человека и личности, глубоко укорененная в христианско-мистической традиции. В пророческих поэмах Блейк высказывает свою концепцию человека с большой силой, и не всегда глубоко зашифровывает в иносказании. Например, он пишет в самой своей яркой и «публицистичной» поэме «Бракосочетание рая и ада»:

«1. Душа и Тело неразделимы, ибо Тело – частица Души и его пять чувств суть очи Души.

2. Жизнь – это действие и происходит от Тела, а Мысль привязана к телу и служит ему оболочкой.

3. Действие – Вечный восторг»[11] [перевод А. Сергеева; цит. по: Блейк, 1978, 256].

Нужно отметить здесь: Блейк утверждает сущностное единство человека. И более того: изначально человек открыт ко всему миру и имеет возможность воспринимать его абсолютно неограниченно. Правда, эта возможность когда-то была ограничена (так Блейк трактует грехопадение), но это может и должно быть исправлено: «Если б врата познания были открыты, людям открылась бы бесконечность. Но люди укрылись от мира и видят его лишь в узкие щели своих пещер»[12] [Блейк, 1978, 263].

---

[11] «1. Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of Soul discernd by the five Senses. the chief inlets of Soul in this age.2. Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy.3. Energy is Eternal Delight» [Blake, 1988, 34].

[12] «If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks

Блейк заостряет свое высказывание о человеке и Боге, подавая его из уст «Дьявола»; но очевидно, что этот Дьявол – лишь повествовательный голос, риторическая маска: «Поклоняться Богу – значит чтить дары его в людях, отдавать каждому должное и больше других любить великих людей; кто завидует и возводит хулу на великих, тот ненавидит Бога, ибо нет во вселенной иного Бога»[13] [Блейк, 1978, 268]. И, наконец: «И люди забыли, что Все божества живут в их груди»[14] [там же, 262].

Эта радикальная трактовка концепции богочеловечества в высшей мере выражает радикальность перемены, которая произошла с европейским человеком в конце XVIII в.

Человек у Блейка – всесилен и воплощает божество; тем более это касается творческого начала, которое олицетворено у Блейка в образе кузнеца-Лоса. Да и о Христе Блейк пишет: «Иисус, и его апостолы, и ученики – все были художниками»[15] [Blake, 1988, 274]. И далее (в документе, известном как «Лаокоон»):

> *Молитва – это исследование искусства.*
> *Восхваление – это практика искусства.* <…>

---

of his cavern» [Blake, 1988, 39].

[13] «The worship of God is. Honouring his gifts in other men each according to his genius. and loving the greatest men best, those who envy or calumniate great men hate God, for there is no other God» [Blake, 1988, 43].

[14] «Thus men forgot that All deities reside in the human breast» [Blake, 1988, 38].

[15] «Jesus & his Apostles & Disciples were all Artists».

Действие есть искусство[16] [*там же*].

Вместе с тем и ограничения для вольного человеческого духа Блейк более чем сознает. Ведь «бесконечный мир восторга» закрыт для него, скрыт его телесной сущностью: «скрыт вашими пятью чувствами». Отсюда растет глобальный миф Блейка, развернутый в «пророчествах»: это история падшего человечества и пророчество о его избавлении от последствий грехопадения. Трактовка грехопадения далека от моралистической; Блейк уравнивает грехопадение с трагическим разделением и ограничением человеческого духа, которое произошло в вечности и происходит с нами каждый день.

Блейк, одновременно со своими немецкими современниками, в том числе Гете и Шлегелями, независимо от них развивает концепцию взаимодополнения противоположных сторон бытия, романтическую диалектику. У него это и состояния невинности и опыта, и ангелы и дьяволы «Бракосочетания», и Порождающие и Пожиратели в пророчествах. Это та же идея, которую утверждают в своих гимнах цикличности мира Шелли («Ода к западному ветру») и Гельдерлин, Новалис в своих «Гимнах к ночи». Блейк, впрочем, добавляет: две противопоставленные стороны бытия не только всегда присущи ему, но и помогают движению мира: «Без противоположностей нет развития. Влечение и отвращение,

---

[16] «Prayer is the study of Art.Praise is the Practise of Art. <…>Practise is Art».

разум и энергия, любовь и ненависть необходимы для человеческого существования»[17] [Blake, 1988, 34]. Главное, что утверждает Блейк, – две противоположности находятся на разных полюсах истинного бытия, но им противопоставлено антибытийное отрицание, Negation: «Есть отрицание, а есть противоположность. / Отрицание должно быть разрушено, чтобы искупить противоположности»[18] [Blake, 1988, 142]. «Отрицания – это не противоположности: противоположности существуют одновременно; отрицания не существуют»[19] [там же, 162]. «Отрицание Бога создает ад»[20] [там же, 605].

Несомненно, что Блейк пользуется сложным авторским иносказанием; вообще есть ощущение, что он испытывает крайнюю степень творческой свободы, находя основания для творчества ни в чем ином, как в самом себе и своем видении творчества. «Вечное тело человека – это воображение. Это сам Бог / Божественное Тело <…> Оно проявляет себя в произведениях Искусства»[21] [Blake, 1988, 273]. Блейк критикует Сведенборга за вторичность и морализм, Поупа – за

---

[17] «Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence».

[18] «There is a Negation, & there is a Contrary. / The Negation must be destroyd to redeem the Contraries».

[19] «Negations are not Contraries: Contraries mutually Exist: But Negations Exist Not».

[20] «The Negation of God constitutes Hell».

[21] «The Eternal Body of Man is The Imagination. that is God himself / The Divine Body <…> It manifests itself in his works of Art».

аллегоризм, Вордсворта – за излишнюю преданность миметическому изображению природы (а не свободный полет воображения).

Сложен вопрос о психологизме Блейка; но несомненно, что он видит в себе автора-героя своих пророчеств, а его Лос – творческий двойник автора. Психологизм Блейка любопытным образом физиологичен, он отражает характерный для романтиков синтетизм восприятия мира. Блейк-эпик с помощью инструмента сложной аллегории «перепрыгивает» наследие сентиментализма, создавая совершенно особенный тип описания внутренних переживаний как борьбы стихий и титанов:

Моя душа – семь очагов, непрестанно грохочут мехи
По моему люто пылающему сердцу,
расплавленный металл течет
По венам моих огненных конечностей: О любовь!
О жалость! О страх!
О боль! О муки, горькие муки оставленной любви![22]

[Blake, 1988, 221]

Эпосы Блейка, при всей их огромности и попытках систематизации, отвечают и романтической незавершенности – в том числе и потому, что сам Блейк свою мифологическую

[22] My soul is seven furnaces, incessant roars the bellowsUpon my terribly faming heart, the molten metal runsIn channels thro my fiery limbs: O love! O pity! O fear! O pain! O the pangs, the bitter pangs of love forsaken

систему делает открытой, нарушает и варьирует ее. Это своего рода энциклопедия истории и духовной жизни человечества – но она не может быть полна и завершена, как не может быть (как поняли романтики) исчерпывающей любая энциклопедия.

Риторическую традицию прошлого (Мильтон, библейские пророки) Блейк использует активно, но последовательно занимается ее деконструкцией в рамках синтетического авторского мифа. Получающееся иносказание оказывается более чем сложным: попросту отпугнув его современников, оно уже многие десятилетия представляет вызов для исследователей более поздних эпох. Так, в поэмах Блейка библейские патриархи становятся детьми гиганта-кузнеца Лоса, Мильтон странствует по вселенным многомерного мира, в итоге падая в левую ступню рассказчика-Блейка огненной звездой, как воплощение бардовской творческой смелости (поэма «Мильтон»). Использование богатства наработанных трактовок Библии лишь отчасти помогает в исследовании художественного мира Блейка, служит отправной точкой в сложных многомерных лабиринтах его воображения.

Блейк свободен и в выборе эстетических идеалов: он, в частности, сравнительно невысоко ценит искусство греков и египтян, как и Рубенса, и Рембрандта с их тенями и драпировками; впрочем, и капища язычников-друидов, по его мнению, не истинно вдохновенны. Блейк воодушевляется пророками Библии, противопоставляя их излишне рас-

судочным античным авторам; среди вдохновенных художников он называет Микеланджело и Рафаэля, Шекспира и Мильтона [Blake, 1988, 544]. Он высоко оценивает средневековое искусство, истово отрицая определение «темные века» и говоря о принципиальной роли Гения, а не времени: «Кроме того, нужно смотреть на готические фигуры и готические здания, а не говорить о Темных веках или вообще веках! Все эпохи равны. Но гений всегда выше эпохи»[23] [Blake, 1988, 649]. И более того, истинное искусство – всегда готично: «готическая церковь является представителем истинного искусства, называемого готическим, во все века»[24] [там же, 559]. Блейк приходит и к прямому противопоставлению классиков и средневековья, весьма характерному для романтизма: «Греческая форма – математическая. Готическая форма – живая»[25] [там же, 270].

Блейк не работал с фольклором как собиратель; но его лирика, в особенности связанная с детской темой, показывает глубокое знакомство с фольклором и воссоздает его ритмику [Adlard, 1972; Devere, 2009]. Известно, что Блейк пел свои стихи как песни, не зная музыкальной грамоты; это говорит, в частности, о родстве его лирики с народной. Образы фейри и гномов, мотивы страшных историй повторяются

---

[23] «Besides. let them look at gothic Figures & gothic Buildings, & not talk of Dark Ages or of Any Age! Ages are All Equal. But Genius is Always Above The Age».

[24] «a Gothic Church is representative of true Art Calld Gothic in All Ages».

[25] «Grecian is Mathematic Form. gothic is Living Form».

в его наследии, творчески переосмысленные. Вместе с тем Блейк далеко не стремится уподобить свою речь речи простонародной, в отличие от Вордсворта или Колриджа. И если в «Песнях невинности» очевидно стремление к максимально упрощенному языку, то в пророческих поэмах стилистическим ориентиром автора становятся тяжеловесные каденции Ветхого Завета, – эпическая словесность также фольклорного происхождения, однако переплавленная в горниле переводов, традиций истолкований и поклонения.

В области создания гибридных жанров Блейк становится одним из пионеров британского романтизма: его пророчества, от публицистичного «Бракосочетания» до эпичного «Иерусалима», фрагментарны в принципе, наполнены отрывками различной художественной модальности и жанрового притяжения. В лаве художественного вдохновения дробятся и плавятся обрывки эпоса, лирики, публицистики, драмы, объединяемые мощным авторским началом. Принципиально важно в этом аспекте создание Блейком единой словесно-визуальной структуры, креолизированного текста: тексты в его иллюминированных книгах перемежаются с изображениями в границах одного награвированного листа; и его графика значительно влияет на трактовку авторского иносказания. В этом отношении Блейк уходит дальше всех своих современников, последовательно и осмысленно сплавляя текст и картинку, вербальное и визуальное.

Жанровое смешение связано и с синтетичностью позна-

ния. Блейк смешивает ветхозаветных пророков и Мильтона, сдабривая их собственным образным восприятием физиологии, географии и физики. Он, задолго до Уитмена, стремится охватить поэтическим взором весь мир, составляя каталоги стран. Он создает в больших пророчествах собственную, весьма впечатляющую концепцию творения мира как сотворения человека, то есть ограничения безмерного духа плотью; в этой игре масштабов солнце становится эритроцитом, а глаз – планетой, вращающейся на своей орбите.

Вопрос о романтической иронии в отношении сочинений Блейка вполне правомочен, несмотря на кажущуюся серьезность его обличья поэта-пророка, и неоднократно поднимался в критике [Wessells, 1966; Garber, 1977; Simpson, 1979; Colebrook, 2004]. Романтическая ирония, родившаяся как концепт в раннем немецком романтизме, в отличие от иронии риторической, переворачивает отношения между формой и смыслом, означающим и означаемым: она заставляет нас самих конструировать значение высказывания в перформативной активности [Simpson, 1979]. Как пишет Дж. Гиллеспи, Блейк стал основателем собственной разновидности романтической иронии: в «Бракосочетании рая и ада» «с помощью поразительно необычного рассказчика от первого лица Блейк ведет нас – в неоднородной смеси прозы и стихов, уровней дискурса, точек зрения и образов – мимо зловещих апокалиптических символов, словно в кошмаре; но космическая необъятность поэмы может внезапно превратить-

ся в странный драматический диалог или монолог; и несопоставимые уровни и содержание подвешены в нарративном сознании, которое, как процесс сна, содержит все противоречия и получает свою динамику из своего собственного парадоксального напряжения»[26] [Gillespie, 2008, 328]. Другой яркий пример романтической иронии – серия риторических вопросов, создающая напряженный синтаксис «Тигра» Блейка. Автор здесь ироничен по отношению к ограниченной картине мира: он проверяет вопрошанием образ бога-демиурга, сомневается вообще в возможности однозначного познания мира, – и в итоге стихотворение выражает «пределы ограничивающего интеллекта»[27] [Colebrook, 2004, 67].

Одним из аргументов против принятия Блейка в круг романтиков обычно служит то, что Блейк был оторван от литературно-художественных кругов своего времени, однако это одиночество сильно преувеличено. Блейк иллюстрировал произведения Мэри Уолстонкрафт, «Могилу» Блэра, «Ночи» Юнга, стихотворения Грея. Сам Блейк, хотя и не

---

[26] «by means a startlingly unorthodox first-person narrator, Blake conducts us – in a heterogeneous mixture of prose and verse, levels of discourse, points of view, and imagery – pass past ominous apocalyptic symbols as in a nightmare; but the cosmic vastness of the poem can as suddenly telescope into a wry dramatic exchange or monologue; and the disparate levels and contents are suspended in a narrative consciousness which, as a dream process contains all contradictions and derives its dynamics from its own paradoxical tension».

[27] «the limits of the defining intellect».

был хорошо известен своим современникам-поэтам, читал их стихи и горячо отзывался на них.

Так, Блейк упрекал Вордсворта за его «подражание природе»: «Я вижу в Вордсворте, как его природный человек постоянно восстает против духовного человека, и тогда он не поэт более, а философ-язычник, враг всей истинной поэзии или вдохновения» [Blake, 1988, 665]. А на байроновского «Каина» он откликается драматическим отрывком «Призрак Авеля» (The Ghost of Abel, 1822), награвированным на двух листах. Блейк предпосылает тексту такое посвящение и предисловие:

Лорду Байрону в пустыне
Что ты здесь, Илия?
Может ли поэт усомниться в видениях Иеговы?
У природы нет очертания:
но у воображения есть. У природы нет мелодии,
но у воображения есть!
В природе нет сверхъестественного, она тленна:
воображение – это вечность[28]

[Blake, 1988, 270].

Таким образом, Блейк оказывается полноправным представителем романтизма, воплощая в своем поэтическом

[28] To LORD byron in the WildernessWhat doest thou here Elijah?Can a Poet doubt the Visions of Jehovah? Nature has no Outline:but Imagination has. Nature has no Tune: but Imagination has!Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity

творчестве основные закономерности развития романтического мышления. Творчество его подтверждает идею о том, что романтизм – прежде всего не цеховые объединения поэтов или прозаиков, но этап развития общественного сознания, эпоха в становлении европейской цивилизации и искусства. И Блейк, не признанный поэтом при жизни и долго не признаваемый романтиком впоследствии, вполне достоин занимать свое законное место в ряду ранних романтиков.

Blake studies: история мировой рецепции

История исследований наследия Уильяма Блейка наглядно отражает эволюцию методологии литературоведения и искусствоведения: от биографизма и мифологической школы, от структурализма и неомарксизма к исследованиям в области постмодернистских разомкнутых структур, гендера и рецепции. Интересно отметить, что каждая новая эпоха открывает в Блейке черты принципиально близкие, занимаясь прибавлением смыслов: этот процесс идет от символизма и психоанализа до наших дней.

Произведения английского романтика, награвированные им лично способом иллюминированной печати, являются синкретическими памятниками живописи, книжного дела и литературы; мы остановимся главным образом на восприятии Блейка как поэта, тем более что это направление рецепции было важнейшим в течение всего XX века. Как отмечает блейковед Моррис Ивз, «метафора, вдохновившая большинство открытий в исследованиях Блейка XX века, такова: Блейк – это поэт»[29] [Eaves, 1988, xiv].

Важно отметить, что для самого Блейка, как явствует

[29] «the metaphor that made most twentieth-century advances in the study of Blake possible: Blake is a poet».

из нарративной структуры его произведений, весьма значимы диалогичность голосов повествователей, их преломления друг в друге и многообразие источников дискурса. Подобно тому, как «Голос дьявола» в «Бракосочетании рая и ада» – это не голос библейского Врага и не голос автора, но реплика некой аллегорической многомерной фигуры, – так и истины Господа, переданные через Исайю и Иезекииля автору, а им – читателю, существуют в сложной диалогичной вселенной, где истина создается в коллективном познании мира с помощью различных медиумов-посредников: речи и письма, гравировки и печати, живописи и чтения. Образуется своего рода коллективный интеллект, где каждый индивидуум имеет частицу знания, и лишь вместе они собираются в истинное знание (нужно вспомнить, что один из главных антагонистов в мифологии Блейка имеет имя Selfhood, Самость). «Коллективный интеллект не только стратегия для Блейка; это основание его онтологии»[30] [Whitson, Whittaker, 2013, 8]. Как и стратегии его познания: Блейк относится к тем авторам, чье величие воссоздается в сумме рецептивных отражений. В современной цифровой цивилизации «историческая персона по имени „Уильям Блейк“ – лишь один узловой пункт в увеличивающемся сложном сообществе, которое постоянно устанавливает и переосмысливает то, о чем мы говорим,

[30] «Collective intelligence is not just a strategy for Blake; it is a foundation of his ontology».

когда произносим имя Блейка»[31] [там же, 13].

История восприятия наследия Блейка в западном литературоведении имеет несколько периодизаций [Shivshankar, 1990; Williams, 2006]. Мы посчитали, что история его исследования может быть логически подразделена на несколько важнейших этапов:

1) 1790-е – 1850-е: биографический подход и анекдоты (Робинсон, Каннингем);

2) 1860-е – 1920-е: модерн и мистицизм: первые издания и начало интерпретации (Гилкрист, Йейтс, Дэймон);

3) 1940-е – 1970-е: структурализм: систематическое изучение авторской мифологической системы и исторических обстоятельств (Фрай, Эрдман);

4) 1980-е – 2010-е: постструктурализм: переход к незамкнутым структурам, гендерные исследования, неомарксизм.

Блейк, сравнительно известный художник-гравер и малоизвестный поэт, не вызывал при жизни особого интереса критиков и биографов: «Пророк, почти неизвестный в собственной стране, за рубежом Блейк был практически неизвестен»[32] [Erle, Paley, Introduction, 2019, 4]. Все упоминания о нем при жизни, скрупулезно собранные и прокомментиро-

---

[31] «The historical person named „William Blake“ is only one node in an increasingly complex society that continually defines and redefines what it is that is referred to when the name Blake is uttered».

[32] «A prophet almost unknown in his own country, abroad Blake was scarcely recognized at all».

ванные Дж. Бентли-мл., составили один том [Bentley, 1969; Bentley, 1975]. Как отмечал один из первых его биографов К. Робинсон, работы Блейка «в основном вызывают насмешки, но у него есть несколько поклонников»[33] [цит. по: Bentley, 1975, 29].

Интересно отметить, что Блейк остался «почти неизвестен таким авторам, как Вордсворт и Колридж, с которыми он сегодня объединен в антологиях английской романтической поэзии»[34] [Eaves, 1988, xi]. Однако его великие современники все же читали некоторые его произведения. Так, в 1810 году Роберт Саути вспоминал, что Блейк показывал ему «в высшей степени безумную поэму под названием „Иерусалим“»[35] [цит. по: Erle, Paley, 2019, 3].

Вордсворт, который прочел «Песни невинности и опыта», вероятно, в конце 1820-х годов, говорил о Блейке следующее: «Нет сомнений, что этот бедный человек был сумасшедшим, но есть нечто в его сумасшествии, что интересует меня больше, чем здравомыслие лорда Байрона и Вальтера Скотта!»[36] [цит. по: Bentley, 1975, 30].

Колридж, в 1818 году прочитавший «Песни невинности и

---

[33] «whose works have been the subject of derision to men in general, but he has a few admirers».

[34] «He was barely known to the writers such as Wordsworth and Coleridge with whom he is now yoked in anthologies of English poetry».

[35] «a perfectly mad poem called Jerusalem».

[36] «There is no doubt this poor man was mad, but there is something in the madness of this man which interests me more than the Sanity of Lord Byron & Walter Scott!»

опыта», написал о них в письме переводчику Г. Кэри: «Этим утром я читал странную книгу – то есть стихотворения с диковинными и интересными картинками в качестве обрамления. Я бы сказал, что книга награвирована, – но указано, что напечатана и нарисована автором У. Блейком. Он человек Духа, – и, думаю, несомненно сведенборгианец, – а также *явный* мистик. Наверное, вы улыбнетесь, заметив, что я называю *мистиком* другого поэта; но воистину я завяз в самой трясине здравого смысла по сравнению с мистером Блейком, апокалиптичным или даже ана-калиптичным поэтом и живописцем!»[37] [цит. по: Bentley, 1975, 54–55]. Колридж играет с этимологией слова «апокалипсис»: греческая приставка *apo*– — означает «снимать с», корень *calypse* – «покрывать», приставка *ana*– — «вновь», «опять». Если апокалипсис – это снятие покровов, то Блейк-мистик набрасывает на реальность новые покровы. «Пророческие видения Блейка, таким образом, не приоткрывают ранее скрытую истину, но возвращают любой проблеск истины во тьму»[38] [Haggarty, Mee, 2013, 39].

---

[37] «I have this morning been reading a strange publication – viz. Poems with very wild and interesting pictures, as the swathing, etched (I suppose) but it is said – printed and painted by the Author, W. Blake. He is a man of Genius – and I apprehend, a Swedenborgian – certainly, a mystic empathically You perhaps smile at my calling another Poet, a Mystic; but verily I am in the very mire of commonplace commonsense compared with Mr. Blake, apo- or rather anacalyptic Poet, and Painter!»

[38] «Blake's prophetic visions thus do not reveal previously hidden truths, but return any glimmer of truth to obscurity».

Затем Колридж пишет более пространное письмо сведенборгианцу Ч. Талку, знакомому Блейка, у которого и взял эту книгу. В нем он довольно серьезно критикует Блейка-рисовальщика: «Титул и следующее изображение совмещают всевозможные технические ошибки с <…> немногими достоинствами»[39] и пр. [там же, 55]. Колридж останавливается на стихах и по очереди оценивает их с помощью условных знаков: от 0 (наименее понравились) до θ (понравились в наивысшей степени). К последним относятся «The Divine Image», «The Little Black Boy», «Night». О некоторых стихотворениях Колридж высказывается подробнее, и эта критика производится с позиций жизнеподобия, что демонстрирует принципиальную разницу в творческом методе Блейка и озерной школы. В частности, в стихотворении «Infant Joy» он предлагает замену последних строк и пишет: «… двухдневный ребенок не может, не умеет *улыбаться* – и невинность, и истина природы должны совмещаться. Младенчество – слишком священная вещь, чтобы ее приукрашивать»[40] [там же, 56]. Также Колридж критикует противопоставление холодной церкви и теплого паба в «The Little Vagabond».

Важен тот факт, что Блейк был совершенно незнаком

---

[39] «Title page and the following emblem contain all the faults of the Drawings with <…> few beauties».

[40] «a Babe two days old does not, cannot smile – and innocence and the very truth of Nature must go together. Infancy is too holy a thing to be ornamented».

Колриджу до этого времени, хотя тот вращался в гуще национальной культурной жизни с 1790-х годов. Причины малой известности Блейка состояли в том числе в его низком, ремесленном происхождении, в том, что он не попал в Королевскую Академию художеств [Erle, Paley, Introduction, 2019, 4], в причастности к религиозному движению диссентеров и в том, что гравер оставался низшей профессией в иерархии художественных занятий [Wiliams, 2006, 2–3].

Вместе с тем определенный интерес у современников Блейк вызывал – правда, больше не как поэт или художник, но как занятная личность, полусумасшедший или вполне сумасшедший духовидец, о котором можно было рассказывать анекдоты. В той или иной мере в этом духе писали о Блейке все современники: Бенджамин Малкин [Malkin, 1806], Джон Томас Смит [Smith, 1828], Аллан Каннингем [Cunningham, 1830] и Генри Крэбб Робинсон [Robinson, 1869].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.