

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
УРАЛЬСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

при участии  
Института  
гуманитарных  
практик



**STUDIA  
HUMANITATIS**

- I **ХЭРОЛД БЛУМ**  
СТРАХ ВЛИЯНИЯ  
КАРТА ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ
- II **СЕРГЕЙ ЗЕНКИН**  
РАБОТЫ ПО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
- III **ХЭЙДЕН УАЙТ**  
МЕТАИСТОРИЯ: ИСТОРИЧЕСКОЕ  
ВООБРАЖЕНИЕ В XIX ВЕКЕ
- IV **НАТАЛЬЯ КУПИНА**  
ТОТАЛИТАРНЫЙ ЯЗЫК И ЯЗЫКОВОЕ  
СОПРОТИВЛЕНИЕ
- V **Поль ДЕ МАН**  
АЛЛЕГОРИИ ЧТЕНИЯ
- VI **КАМИЛЛА ПАЛЬЯ**  
Личины СЕКСУАЛЬНОСТИ: ИСКУССТВО И  
ДЕКАДАНС от НЕФЕРТИТИ ДО ЭМИЛИ  
ДИКИНСОН
- VII **ПЕТЕРСЛОТЕРДАЙК**  
КРИТИКА ЦИНИЧЕСКОГО РАЗУМА

**ХЭРОЛД  
БЛУМ**

**СТРАХ  
ВЛИЯНИЯ**

ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ

**КАРТА  
ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ**

Екатеринбург  
Издательство Уральского  
университета  
1998



ББК Ш401.18  
Б 708

Перевод с английского С. А. Никитина

Научные рецензенты перевода:

С. Л. Кропотов, М. Н. Липовецкий, Н. А. Черняева

Редактор Н. В. Чапаева

Издание осуществлено в рамках программы Центрально-Европейского университета «Translation Project» при поддержке Регионального издательского центра Института «Открытое общество» (OSI — Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд содействия» (OSIAF—Moscow).

Первоначально опубликованные на английском языке книги «Страх влияния» (1973) и «Карта перечитывания» (1975) печатаются в одном томе по соглашению с Oxford University Press Inc.

This translation into single volume of «A Map of Misreading» originally published in English in 1975 and «The Anxiety of Influence» originally published in English in 1973 is published by arrangement with Oxford University Press Inc.

### Блум Х.

Б 708 Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина.— Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1998.— 352 с.

ISBN 5-7525-0441-4

ISBN 5-7525-0443-0

Издание является первым полным русским переводом двух книг выдающегося американского литературоведа Хэролда Блума, представляющих собой изложение оснований созданной им теории поэзии, в соответствии с которой развитие поэзии происходит вследствие борьбы поэтов со своими предшественниками.

Б 4603010000-34  
182(02)-98

ББК Ш401.18

Copyright © 1973 by Oxford University Press, Inc.

Copyright © 1975 by Oxford University Press, Inc.

© С. А. Никитин, перевод на русский язык, составление, послесловие и примечания, 1998

ISBN 5-7525-0441-4

ISBN 5-7525-0443-0

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>СТРАХ ВЛИЯНИЯ</b>	
ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ	7
ПРОЛОГ. ТО БЫЛО ВЕЛИКИМ ЧУДОМ, ЧТО ОНИ	
ПРЕБЫВАЛИ В ОТЦЕ, НЕ ВЕДЯ ЕГО	9
ВВЕДЕНИЕ. РАССУЖДЕНИЕ О ПРИОРИТЕТЕ И ОБЗОР	
СОДЕРЖАНИЯ	11
КЛИНАМЕН,	
ИЛИ ПОЭТИЧЕСКОЕ НЕДОНЕСЕНИЕ	23
ТЕССЕРА,	
ИЛИ ДОПОЛНЕНИЕ И АНТИТЕЗИС	45
КЕНОСИС.	
ИЛИ ПОВТОРЕНИЕ И НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ	67
ПРОМЕЖУТОЧНАЯ ГЛАВА	
МАНИФЕСТ АНТИТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ	79
ДАЙМОНИЗАЦИЯ.	
ИЛИ КОНТР-ВОЗВЫШЕННОЕ	85
АСКЕСИС,	
ИЛИ ОЧИЩЕНИЕ И СОЛИПСИЗМ	99
АПОФРАДЕС,	
ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ МЕРТВЫХ	119
ЭПИЛОГ	
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПУТИ	132
<b>КАРТА ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ</b>	<b>133</b>
ПОПЫТКА ПОВЫСИТЬ ЛЭРОЛД БЛУМ И ТЕОРИЯ ТВОРЩИЯ	311
ПРИМЕЧАНИЯ	317

## ОГЛАВЛЕНИЕ

# СТРАХ ВЛИЯНИЯ

## ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ

### СТРАХ ВЛИЯНИЯ

ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ 7

### КАРТА ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ 133

БЛАГОДАРНОСТЬ 135

ВВЕДЕНИЕ. РАССУЖДЕНИЕ О ПЕРЕЧИТЫВАНИИ 137

#### ЧАСТЬ I

НАНЕСЕНИЕ ТЕРРИТОРИИ НА КАРТУ 141

1. ПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ФАЗЫ 142

2. ДИАЛЕКТИКА ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ 157

3. ПЕРВИЧНАЯ СЦЕНА ОБУЧЕНИЯ 169

4. ЗАПОЗДАЛОСТЬ СИЛЬНОЙ ПОЭЗИИ 188

#### ЧАСТЬ II

КАРТА 203

5. КАРТА НЕДОНЕСЕНИЯ 204

6. ПРОВЕРКА КАРТЫ: «ЧАЙЛД РОЛАНД» БРАУНИНГА 224

#### ЧАСТЬ III

ПРИМЕНЕНИЕ КАРТЫ 239

7. Мильтон и ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ 240

8. В ТЕНИ МИЛЬТОНА 256

9. ЭМЕРСОН И ВЛИЯНИЕ 270

10. В ТЕНИ ЭМЕРСОНА 285

11. В ТЕНИ ТЕНЕЙ: В НАШЕ ВРЕМЯ 299

ПОСЛЕСЛОВИЕ. ХЭРОЛД БЛУМ и ТЕОРИЯ ТВОРЕНИЯ 311

ПРИМЕЧАНИЯ 317

## **ПРОЛОГ**

**ТО БЫЛО ВЕЛИКИМ ЧУДОМ, ЧТО ОНИ ПРЕБЫВАЛИ В ОТЦЕ,  
НЕ ВЕДАЯ ЕГО**

*Уильяму К. Уимсотту*

И осознав, что выпал, вовне и вниз, из Полноты, он попытался вспомнить, что же была Полнота.

И вспомнил, но обнаружил, что нем и не способен рассказать о ней другим.

Ему хотелось сказать им, как она устремилась к отдаленнейшим пределам и воспылала страстью вне его объятий.

Она мучилась великой мукой, и сладость поглотила бы ее, не достигни она предела и не остановись.

Но страсть длилась помимо нее и нарушала предел.

Иногда ему казалось, что он вот-вот заговорит, но молчание длилось.

Ему хотелось сказать: «Бессильный и женственный плод».

**ВВЕДЕНИЕ**  
**РАССУЖДЕНИЕ О ПРИОРИТЕТЕ И ОБЗОР СОДЕРЖАНИЯ**

...Более серьезный,

Более придирчивый мастер придумал бы, как  
Утонченнее и строже доказать, что теория  
Поэзии — на самом-то деле теория жизни,

В запутанных уклонениях сравнений...

*Стивене. Обычный вечер в Нью-Хейвене*

В небольшой книге, которую Вы держите в руках, теория поэзии предстает как описание поэтического влияния, рассказ о внутрипоэтических отношениях. Эта теория стремится исправить, деидеализировать привычные представления о роли одного поэта в формировании другого. Еще одна ее задача — тоже связанная с исправлением — создание поэтики, способствующей развитию литературной критики, более соответствующей своему предназначению.

Б лежащей перед Вами книге историю поэзии практически невозможно отличить от поэтического влияния, поскольку историю эту творят сильные поэты, когда они, движимые стремлением расчистить пространство для своего воображения, перечитывают друг друга.

Меня интересуют только сильные поэты, главные герои истории поэзии, выбирающие борьбу со своими предшественниками не на жизнь, а на смерть. Таланты послабее идеализируют, а одаренные богатым воображением присваивают. Но ничто не дается просто так, и не бывает присвоения без сумасшедшего страха задолжать, ибо какой сильный мастер хочет осуществления того, что ему самому не по силам? Оскар Уайльд, сознавая свою неудачу в поэзии, вызванную бессилием перед лицом страха влияния, знал и мрачные истины влияния. «Балладу Редингской тюрьмы» трудно читать: настолько очевидно, что весь ее блеск только отражает сияние «Сказания о старом мореходе», а лирика Уайльда — словно антология всего английского Высокого Романтизма. Понимая все это, Уайльд, во всеоружии обычного своего остроумия, горько сетует в «Портрете мистера У. Г.» на то, что «влияние — • просто перенос личности, способ отдать кому-то самое дорогое, и осуществление влияния вызывает чувство утраты, а то и самую настоящую утрату. Каждый ученик что-то берет у своего учителя». Это страх влияния, и все же в этой сфере никакое обращение не может быть истинным. Два года спустя, в «Портрете Дориана Грея», Уайльд облагородил горечь этого замечания, превратив его в одно из элегантных наблюдений лор-

да Генри Уоттона, доказывающего Дориану, что всякое влияние безнравственно:

«Потому что влиять на другого человека — это значит передать ему свою душу. Он начнет думать не своими мыслями, пылать не своими страстями. И добродетели у него будут не свои, и грехи — если предположить, что таковые вообще существуют, — будут заимствованные. Он станет отголоском чужой мелодии, актером, выступающим в роли, которая не для него написана».

Чтобы отнестись догадку лорда Генри к самому Уайльду, достаточно прочитать написанную им рецензию на книгу Пейтера «Пристрастия», которая заканчивается исполненным замечательного самообмана утверждением, что Пейтер просто «несовместим с учениками». Кажется, будто любому великому эстетическому сознанию свойственна исключительная способность отрицать свои долговые обязательства, особенно заметная на фоне следующих друг за другом по пятам голодных поколений. Резкость Стивенса, крупнейшего, даже в сравнении с Уайльдом, наследника Пейтера, избличает его самого:

«Хотя я, конечно, пришел из прошлого, это мое собственное прошлое, а не прошлое, помеченное Кольриджем, Вордсвортом и т. д. Я не знаю никого, кто был бы в особенности важен для меня. Мой комплекс воображения-действительности — это мой собственный комплекс, хотя я и наблюдал его у других».

Он мог бы сказать: «...в особенности потому, что я наблюдал его у других», но поэтическое влияние едва ли правомерно считать главной темой размышлений Стивенса о поэзии. Позднее, перед самым концом жизни, его отрицания стали куда более настойчивыми и, как ни странно, юмористическими. В письме поэту Ричарду Эберхардту он излучает симпатию, больше всего похожую на симпатию к самому себе:

«Я симпатизирую Вашему отрицанию всякого влияния на мое творчество. Утверждения такого рода всегда меня очень раздражали, потому что я не знаю никого, кто влиял бы на меня, и я сознательно воздерживался от чтения слишком вычурных авторов, таких как Элиот или Паунд, чтобы не присвоить чего-нибудь хотя бы бессознательно. Но есть на свете порода критиков, разделяющих то, что они читают, в поисках отзвуков, подражаний, влияний, как если бы никто из нас не был просто самим собой, но складывался из множества других людей. Что же касается В. Блейка, я думал, это значит: Вильгельм Блейк».

Эта точка зрения, допускающая существование поэтического влияния разве что в работах чудовищно деятельных доктринеров, сама по себе лишь одно из изображений разновидности меланхолии или страха поэтического влияния. Стивене, если верить его настойчивости, был крайне индивидуальным поэтом,

таким же американским оригиналом, как Уитмен или Дикинсон, или как его современники Паунд, Уильяме, Мур. Но поэтическое влияние и не должно делать поэтов менее оригинальными; чаще всего оно делает их более оригинальными, хотя и не всегда совершенствует. Глубины поэтического влияния невозможно свести к изучению источников или к истории идей, к воспроизведению образов по образцам. Поэтическое влияние, или, как я его чаще буду называть, поэтическое недонесение, неизбежно предполагает изучение жизненного цикла поэта-как-поэта. Когда такое изучение обращается к контексту, в котором разыгрывается этот жизненный цикл, оно вынуждено в то же время исследовать отношения между поэтами, рассматривая их как случаи, родственные тому, что Фрейд называл семейным романом, и как главы в истории современного (современный здесь значит: после эпохи Просвещения) ревизионизма. Современный поэт, как показывает У. Дж. Бейт в книге «Бремя прошлого и английский поэт», — это наследник духа меланхолии, порожденной в сознании эпохи Просвещения скепсисом по отношению к доставшемуся ей в наследство здоровому воображению и древних мастеров, и мастеров Возрождения. В своей книге я в основном обхожусь стороной областью, которую с таким мастерством исследовал Бейт, для того чтобы сосредоточиться на параллелях внутривоэтических отношений и семейного романа. Используя эти параллели, я превращаюсь в сознательного ревизиониста некоторых важных положений Фрейда.

Насколько я могу о том судить, сильнейшее влияние на теорию влияния, представленную в моей книге, оказали Ницше и Фрейд. Ницше — пророк антистетического, а его «Генеалогия морали» — глубочайшее из доступных мне исследований ревизионистских и аскетических наклонностей эстетического темперамента. Исследованные Фрейдом защитные механизмы и их амбивалентное функционирование — вот точнейшие из найденных мною аналогов пропорций ревизии, определяющих внутривоэтические отношения. И все-таки в моей книге разрабатывается не-ницшеанская теория влияния, так как она намеренно буквальна и вслед за Вико настойчиво утверждает, что для сильного поэта все решает приоритет в пророчестве, ведь, лишившись приоритета, он вырождается, превращаясь в послыдша. Моя теория отвергает также и умеренно оптимистическую веру Фрейда в то, что счастливое замещение возможно, что второй шанс может спасти нас от повторяющегося поиска наших привязанностей. Поэты как поэты замещения не приемлют и до конца борются только за то, чтобы вернуть первый шанс. Как Ницше, так и Фрейд недооценивают поэтов и поэзию, и все же они оба приписывают фантазии силу большую, чем та, которой она на са-

мом деле обладает. Они к тому же, несмотря на весь свой моральный реализм, чрезмерно идеализируют воображение. Ученик Ницше Иейтс и ученик Фрейда Отто Ранк демонстрируют куда более глубокое знание и того, как художник борется против искусства, и того, как относится эта борьба к антитетической битве художника с природой.

Фрейд считал сублимацию высочайшим достижением человека, и это мнение делает его союзником Платона и традиций как иудаистской, так и христианской морали. Сублимация, о которой пишет Фрейд, подразумевает замену первоначального модуля удовольствия более благородным, что и возвышает второй шанс над первым. С точки зрения, представленной в моей книге, поэма Фрейда недостаточно серьезна, в отличие от серьезных поэм, написанных творческой жизнью сильных поэтов. В уравнивании эмоциональной зрелости с открытием приемлемых замещений есть, быть может, жизненная мудрость, в особенности в царстве Эроса, но не в этом мудрость сильных поэтов. Подчинившееся сновидение — это не просто фантазия о бесконечном удовольствии, но величайшая из всех человеческих иллюзий: видение бессмертия. Если «Ода: признаки бессмертия в воспоминаниях раннего детства» Вордсворта обладает всего лишь мудростью, которую мы находим и у Фрейда, нам не стоит называть ее «Великой Одой». Вордсворт тоже считает повторение, или второй шанс, существенным для развития, и его ода предоставляет нам возможность иначе направить наши влечения, используя замещение и сублимацию. Но печальная ода также пробуждает чувство неудачи и протест творческого духа против тирании времени. Критик-вордсвортианец, даже такой лояльный по отношению к Вордсворту, как Джеффри Хартман, может настаивать на твердом различении *приоритета* как концепции естественного порядка и *авторитета*, связанного с духовным порядком, но ода Вордсворта отказывается проводить это различие. «Стремясь обрести приоритет,— мудро замечает Хартман,— искусство борется с природой на почве самой природы и потому обречено на поражение». Книга, которую Вы читаете, доказывает, что сильные поэты обречены на неразумие такого рода: Великая Ода Вордсворта борется с природой на почве самой природы и терпит величайшее поражение, хотя оно и сохраняет ее величайшую грезу. Эта греза в оде Вордсворта осенена страхом влияния, вызванным величием стихотворения-предшественника, «Люсидас» Мильтона, в котором отказ от полной сублимации дается человеку с еще большим трудом, несмотря на очевидные уступки христианским учениям о сублимации.

Ведь всякий поэт начинает (хотя бы бессознательно) с восстания против неизбежности смерти, действуя решительнее, чем

прочие мужчины и женщины. Юный гражданин страны поэзии, или эфеб, как называли бы его в Афинах, уже противоестественный и антитетический человек, и с самого начала своего поэтического творчества он уже ищет то невозможное, которое до него искал его предшественник. То необходимое умаление значения поэзии, к которому приводит такой поиск, кажется мне неизбежной реализацией ее возможностей, что и подтверждают данные строгой литературной истории. Великие поэты английского Возрождения не побеждены своими последователями-Прометейцами, а вся традиция пост-Просвещения, т. е. романтизма, в лице ее модернистских и постмодернистских наследников свидетельствует о дальнейшем упадке поэзии. Размышления какого-то читателя не приблизят смерть поэзии, и все-таки утверждение, что наша традиционная поэзия умрет как самоубийца, будет убита своей собственной минувшей силой, кажется неоспоримым. Скрытая боль моей книги — боль за романтизм, который, при всей своей славе, был, быть может, лишь выдуманной трагедией, самообманном начинанием не Прометея, но ослепленного Эдипа, не узнавшего в Сфинксе свою Музу.

Слепой Эдип шел по дороге, ведущей к божеству оракула, и сильные поэты следовали за ним, превращая свою слепоту по отношению к предшественнику в ревизионистские прозрения своего собственного произведения. Шесть шагов ревизии, которые я намерен проследить в жизненном цикле сильных поэтов, могут с равным успехом и быть другими, и носить не те имена, которые я им присвоил. Я ограничил их число шестью, потому что мне показалось, что этого достаточно для понимания того, как один поэт отклоняется от другого. Имена, пусть произвольные, заимствованы из разных традиций, сыгравших важную роль в жизни западного воображения, и, я надеюсь, их можно будет использовать.

Величайший поэт, писавший на английском языке, исключен из моей книги по нескольким причинам. Одна из них — неизбежно историческая. Шекспир принадлежит допотопной эре гигантов, тому времени, когда страх влияния еще не стал центром поэтического сознания. Другая имеет прямое отношение к противопоставлению лирической и драматической формы. Чем более субъективна поэзия, тем большую власть приобретает отбрасываемая предшественником тень. Однако главная причина заключается в том, что предшественником Шекспира был Марло, поэт менее значительный, чем его великий последователь. При всей своей силе Мильтон уже вынужден был бороться, тонко и критично, с великим предшественником в лице Спенсера, и в этой борьбе он и сформировался, и деформировался. Кольридж, эфеб Мильтона и — позднее — Вордсворта, был бы рад обрести своего

Марло в Купере (или в еще более слабом Боулзе), но влияние не выбирают. Шекспир представляет величайший пример языка, в котором предшественник присваивается абсолютному, пример феномена, пребывающего за пределами области, исследуемой в моей книге. Битва меж равными силой могучими противниками, отцом и сыном, Лаем и Эдипом, на перекрестке дорог — вот каков мой предмет, хотя некоторые отцы, как мы увидим далее, — образы собирательные. Даже мне вполне ясно, что и сильнейшие поэты подвержены непоэтическим влияниям, но опять-таки мой предмет — только *поэт в поэте*, или изначальное поэтическое «я».

Изменение представлений о влиянии, похожее на то, что я предлагаю, поможет нам вернее прочесть поэзию любой известной в прошлом группы поэтов-современников. Рассмотрим, например, учеников-викторианцев Китса, неверно толковавших его в своих стихотворениях, в том числе Теннисона, Арнольда, Хопкинса и Росетти. Невозможно однозначно утверждать, что Теннисон одержал победу в долгой скрытой борьбе с Китсом, но его очевидное превосходство над Арнольдом, Хопкинсом и Росетти объясняется его частичной победой и их частичными поражениями или, по крайней мере, тем, что он сберег свое. Элегическая поэзия Арнольда неловко смешивает стиль Китса с антиромантической чувствительностью, в то время как мнимые глубины и натянутые обороты речи Хопкинса и крайняя мозаичность искусства Росетти несовместимы с возложенным на их поэтическое «я» бременем, которое им хотелось бы сбросить. В наше время стоит приглядеться к бесконечному соревнованию Паунда с Браунингом, да и к длительной и в основном тайной гражданской войне Стивенса с величайшими поэтами английского и американского романтизма — Вордсвортом, Китсом, Шелли, Эмерсоном и Уитменом. Так же как и в случае викторианских последователей Китса, это лишь примеры более строгого изложения истории поэзии, если уж ее нужно рассказывать.

Главной целью моей книги, вне всякую сомнения, станет изложение критических воззрений одного читателя в контексте как критики, так и поэзии его поколения, постоянные кризисы которых терзают его сильнее всего, а также в контексте его собственного страха влияния. В современных стихотворениях, больше других порадовавших меня, таких как «Залив Корсонс» и «Отметины» А. Р. Эммонса и «фрагмент» и «Больше дела» Джона Эшбери, я смог увидеть силу, борющуюся против смерти поэзии, и все-таки, в то же время, истощение последыша. Вот так же и в современной литературной критике, в таких книгах, как «Аллегория» Энгуса Флетчера, «По ту сторону формализма» Джефффри Хартмана и «Слепота и прозрение» Поля де Мана, вполне

прояснивших для меня мои собственные уклонения, я увидел попытки преодоления тупика формалистической критики, голого морализирования, в которое выродилась архетипическая критика, и антигуманистической плоской мрачности всех тех течений европейской критики, которые уже, должно быть, продемонстрировали, что способны добавить к прочтению любого стихотворения любого поэта все, что угодно. Промежуточная глава моей книги, предлагающая самую антитетическую критику из всех ныне существующих, — вот мой ответ на эти современные проблемы.

Теорию поэзии, представляющуюся серьезной поэмой и предлагающуюся на афоризмы, изречения и довольно-таки личный (хотя в широком смысле слова и традиционный) вариант мифологии, все же можно обсуждать, и, представляя доказательства, она может вызывать на обсуждение. Все, из чего складывается моя книга, — притчи, определения, разработка пропорций ревизии как механизмов защиты — все стремится стать частью единого размышления о том, сколь меланхолично безнадежно-настойчивое требование творческим духом приоритета. Вико, прочитав все творение как серьезную поэму, признал, что приоритет в природном порядке и авторитет в духовном порядке были едины и должны были остаться одним и тем же *для поэтов*, потому что только такая серьезность обосновывала Поэтическую Мудрость. Вико свел как естественный приоритет, так и духовный авторитет к собственности, и в этой герметической редукции я узнал *Ананке*, ужасную необходимость, по сей день властвующую над западным воображением.

Валентин, гностический мыслитель II века, вышел из Александрии учить Плероме, Полноте тридцати Эонов, множественности Божества: «То было великим чудом, что они пребывали в Отце, не зная Его». Отыскать то место, где ты уже есть, — такова цель самого безнадежного и скрытого во мраке поиска. Муза каждого сильного поэта, его София, охваченная солипсистской страстью к поиску, низвергается настолько далеко вовне и глубоко вниз, насколько это вообще возможно. Валентин установил Предел, до которого мог идти поиск, но если контекст поиска — • Безусловный Дух, космос величайших поэтов — наследников Мильтона, поиск не заканчивается нигде и никогда. София Валентина, вернувшись, слилась с Плеромой, и только ее Страсть, или Темное Стремление, выделилась в наш мир, расположенный по эту сторону Предела. Охваченный этой Страстью, этим Темным Стремлением, которое Валентин назвал «бессильным и женственным плодом», эфеб должен пасть. Если он восстанет, то, каким бы увечным и слепым он ни был, он будет сильным поэтом.



## ОБЗОР СОДЕРЖАНИЯ: ШЕСТЬ ПРОПОРЦИЙ РЕВИЗИИ

1. *Клиnamen*, поэтическое перечитывание, или недонесение, в собственном смысле слова. Я позаимствовал это слово у Лукреция, в поэме которого оно означало отклонение атомов, создающее возможность изменений во Вселенной. Поэт отклоняется от своего предшественника, читая его стихотворения так, что по отношению к нему исполняется *клиnamen*. Он проявляется в исправлении поэтом собственного стихотворения, исходящем из предположения, что до определенного пункта стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в том направлении, в котором движется новое стихотворение.

2. *Тессера*, дополнение и антитезис. Это слово я взял не у создателей мозаик, использующих его до сих пор, но из древних мистических культов, где оно обозначало вещь, по которой узнавали посвященных, скажем, осколок небольшого горшка, составляющий вместе с другими осколками весь сосуд. Таким прочтением родительского стихотворения поэт антитетически дополняет своего предшественника, стремясь сохранить его термины, но переосмыслить их, как если бы его предшественнику не удалось пойти достаточно далеко.

3. *Кеносис*, прерывающий механизм, похожий на защитные механизмы, которые вырабатывает сознание, пытаясь избежать принудительного повторения, *кеносис*, таким образом — шаг к разрыву с предшественником. Я взял это слово у св. Павла, в послании которого оно означало самоуничтожение, или самоопорожнение, Иисуса, принимающего сведение божественного к человеческому. Позднейший поэт, по-видимому, избавляясь от своего собственного озарения, от своей выдуманной божественности, уничижается так, будто он уже и не поэт, но это ослабление соотносится с ослаблением стихотворения предшественника, чем одновременно уничижается предшественник, и опорожнение позднейшего стихотворения оказывается вовсе не таким абсолютным.

4. *Аймонизация*, или движение к персонализированному Контр-Возвышенному, как реакция на Возвышенное предшественника. Я заимствовал этот термин из общего неоплатонического наследия, в котором он использовался для описания того, как опосредующее сущее, не божественное, не человеческое, входит в адепта, чтобы помочь ему. Позднейший поэт открывается тому, что он считает силой родительского стихотворения, принадлежащей не самому родителю, но сфере бытия, стоящей за этим предшественником. Он устанавливает такое отношение своего стихот-

ворения к родительскому, что уникальность раннего стихотворения становится сомнительной.

5. *Аскесис*, или действие самоочищения, направленное на достижение состояния одиночества. Я позаимствовал этот термин в таком же общем виде, в первую очередь, из практики колдунов-досократиков, таких как Эмпедокл. Позднейший поэт в ходе ревизии подвергается не опустошению, как при *кеносисе*, но сокращению; он отказывается от части своего человеческого дара воображения, с тем чтобы удалиться от других, и от предшественника в том числе, и устанавливает такое соотношение между своим стихотворением и родительским, которое вынуждает это последнее также подвергаться *аскесису*; дарование предшественника также подвергается усекновению.

6. *Анофрадес*, или возвращение мертвых. В данном случае я заимствовал слово, обозначавшее злое, несчастливое для Афин дни, когда мертвые возвращались навестить дома, в которых они некогда жили. Позднейший поэт в конце своего пути, уже отягощенный одиночеством воображения, почти что солипсизмом, удерживает свое стихотворение открытым стихотворению предшественника, и сперва мы, может быть, поверим, что колесо совершило полный круг и мы вновь очутились в канувших в Лету годах ученичества позднейшего поэта, в том времени, когда еще не заявила о себе в пропорциях ревизии его творческая сила. Но теперь стихотворение *удерживается* открытым предшественнику, тогда как некогда оно *было* открытым, и сверхъестественный эффект состоит в том, что новое стихотворение кажется нам не таким, как если бы его написал предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника.



**КЛИНАМЕН,  
ИЛИ ПОЭТИЧЕСКОЕ НЕДОНЕСЕНИЕ**

...Когда ты рассматриваешь  
Свечение, как оно взглянется в виновнейшие  
Отклонения сердцебиения и нанесет себя на них,  
Не притворяясь, не прячась во тьму...

А. Р. Эммонс

Шелли думал, что поэты всех времен вносят вклад в единую постоянно дописываемую Великую Поэму. Борхес замечает, что поэты создают своих предшественников. Если умершие поэты, как настаивал Элиот, определяют продвижение своих последователей в познании, это познание все-таки дело последователей, созданное живыми для удовлетворения нужд живых.

Но поэты или, по крайней мере, сильнейшие из них не обязаны читать, как обязаны читать даже самые сильные критики. Поэты — это не читатели, идеальные или обыкновенные, в стиле Арнольда или Джонсона. Когда они пишут, они не желают думать: «Вот мертвое, а вот живое в поэзии X». Когда поэты становятся сильными, они поэзию X не читают, потому что по-настоящему сильные поэты способны читать только себя. Быть справедливым для них значит быть слабым, а сравнивать точно и честно значит не быть избранником. Сатана Мильтона, архетип современного поэта в миг его величайшей силы, ослабевает, обращаясь к рассуждениям и сравнениям на горе Нифат, и таким образом открывает процесс упадка, достигающий кульминации в «Возвращенном Рае», где он наконец превращается в архетип современного критика в миг его величайшей слабости.

Попытаемся провести (само собой разумеется, легкомысленный) эксперимент: прочитаем «Потерянный Рай» как аллегория дилеммы современного поэта в расцвете сил. Сатана — современный поэт, ну а Бог — его мертвый, но все же присутствующий и ошеломляюще мощный предшественник или, точнее, поэт-предшественник. Адам — потенциально сильный современный поэт, но предстающий в миг своей величайшей слабости, когда ему еще предстоит обрести свой голос. У Бога нет Музы, и ему она не нужна, поскольку он мертв и его творческая способность проявляется только в прошедшем времени уже написанного стихотворения. Из живых поэтов в поэме у Сатаны есть Грех, у Адама — Ева, а у Мильтона — только его Внутренняя Возлюбленная, Эманация, которая беспрестанно оплакивает его грех глубоко внутри и к которой он четырежды величественно обращается на

протяжении поэмы. У Мильтона нет для нее имени, хотя он и называет ее несколькими именами, но, как он выражается, «Суть зову / Твою — не имя». Сатана, сильнееший даже в сравнении с Мильтоном поэт, ведет себя иначе, вызывая свою Музу.

Почему Сатана современный поэт? Потому что он предвещает беду, поселяющуюся в сердце Мильтона и Попа, очищенную изоляцией печаль Коллинза и Грея, Смарта и Купера, достигающую полной ясности в поэзии Вордсворта, образцового Современного Поэта, Поэта как такового. Воплощение поэтического Характера в Сатану начинается вместе с настоящим началом повествования Мильтона, с Воплощения Сына Божия и отказа Сатаны признать *это* воплощение. Современная поэзия открывается двумя декларациями Сатаны: «Мы времени не ведаем, когда / Нас не было таких, какими есть» и «В страданьях ли, в борьбе ли — горе слабым».

Последуем за поэмой Мильтона. Поэзия начинается с того, что мы узнаем не о Падении, но о том, что *мы падаем*. Поэт — наш избранник, и осознание избрания приходит к нему проклятием, опять-таки не «Я падший человек», но «Я человек, и я падаю» или даже: «Я *был* Богом, я *был* человеком (ибо для поэта это одно и то же), и я выпадаю за пределы себя самого». Когда такое сознание «я» достигает превосходной степени, *тогда* поэт ударяется о дно Ада или, скорее, попадает на дно бездны и своим действием создает там Ад. Он говорит: «Кажется, я уже не падаю; теперь я *падший*, следовательно, я нахожусь здесь, в Аду».

Там и тогда в этом зле находит он свое благо; он выбирает героическое знание проклятия и исследование пределов возможного после него. Альтернатива, должно быть, заключается в раскаянии, в полном приятии Бога, совсем другого, чем «я», пребывающего вообще за пределами возможного. Этот Бог — культурная история, мертвые поэты, помехи традиции, чересчур обогатившейся и уже ни в чем не нуждающейся. Но для того чтобы понять сильного поэта, нам придется пойти даже дальше, чем смог пойти он, назад, в равновесие, существовавшее до осознания падения.

Когда Сатана, или поэт, осматривается среди огненного озера, зажженного его падшим «я», первое, что он видит, — с трудом узнаваемое лицо его лучшего друга Вельзевула, иначе говоря, талантливого поэта, который не достиг осуществления и теперь уже никогда его не достигнет. И будучи по-настоящему сильным поэтом, Сатана интересуется лицом своего лучшего друга лишь постольку, поскольку оно открывает ему выражение его собственного лица. Столь ограниченный интерес не насмешка ни над нашими известными поэтами, ни над по-настоящему героич-

ческим Сатаной. Если Вельзевул покрыт шрамами, если он так непохож на забывшую им в счастливых светоносных сферах свою истинную форму, значит, и сам Сатана отвратительно обезображен, осужден, как Уолтер Пейтер, быть Калибаном Литературы, попался в ловушку неискоренимой бедности, нужды в воображении, тогда как некогда он был одним из самых богатых и не нуждался почти ни в чем. Но Сатана, одержимый проклятой силой поэта, отказывается лелеять эти думы и вместо этого обращается к решению своей задачи сплотить все, что осталось.

Эта задача, всеобъемлющая и глубоко художественная, включает все, что мы можем рассматривать как мотивацию к написанию любой поэзии, кроме открыто религиозной по своим целям. Ведь зачем люди пишут стихи? Сплотить все, что осталось, а не освятить и не утвердить. Героизм выносливости — согрешившего Адама из поэмы Мильтона или Сына в «Обретенном рае» — тема христианской поэзии, но едва ли таков героизм поэтов. Мы вновь слышим, как Мильтон восславляет естественную добродетель сильного поэта, когда Самсон насмехается над Гарафой: «Подойди / И к бою изготвься. У меня / В цепях лишь ноги, кулаки свободны». Последний героизм поэта, по мнению Мильтона, заключается в порыве к саморазрушению, славном оттого, что в нем он разрушает храм своих врагов. Организуя хаос, дисциплинируя видимую тьму, призывая своих приспешников вслед за ним побороть скорбь, Сатана становится героем, как поэт, обретающий то, что должно удовлетворить его, и в то же время знающий, что ничто не способно его удовлетворить.

к Это героизм прямо-таки на грани солипсизма, ни солипсистский, ни не-солипсистский. Последующее ослабление Сатаны в поэме, упорядоченное Простецом-Вопрошателем Мильтона, вызвано тем, что герой поддается солипсизму и таким образом унижается; повторяя во время монолога на горе Нифат на разные лады формулу «Отныне, Зло, моим ты благом стань», он превращается из поэта в повстанца, в ребячливого нарушителя условных категорий морали, в еще одного скучного предшественника сшудентствующих не-студентов, в вечного Нового Левого. Ибо современный поэт, обрадованный своей скорбной силой, всегда заведомо хорошо знаком с солипсизмом, только что отказавшись от него. От Вордсворта до Стивенса с таким трудом поддерживаемое равновесие поэта призвано обеспечить пребывание как раз там, где самим своим присутствием он говорит: «Все, что я слышу и вижу, исходит не иначе как от меня самого» — и все-таки в то же время: «Я не владею, но я существую, и раз я существую, я есть». Первое по сути своей, быть может, прекрасный вызов открытого солипсизма, возвращающий вспять, к чему-то вроде «Я времени не ведаю, когда меня не было такого, каков я есть».

Но второе означает выбор поэзии, а не идиотизма: «Нет предметов вне меня, потому что я пролижу их жизнь, единую с моей собственной, и, таким образом, «я есть, что я есть» означает «я тоже буду присутствовать, где бы и когда бы я ни пожелал». Я настолько изменчив, что всякий возможный шаг и в самом деле возможен, и если я сегодня исследую только свои собственные убежища, я, по крайней мере, *исследую\**. Или, как мог бы сказать Сатана, «в страданиях ли, в борьбе ли, счастлив я, ибо силен».

Печально наблюдать, как рассматривает Сатану большинство современных критиков, потому что на самом деле они его не видят. Едва ли возможно составить более представительный каталог невидящих, начиная с Элиота, говорящего о «кудрявом байроническом герое Мильтона» (и хочется, оглядываясь направо и налево, спросить: «О ком это?»), и кончая удивительным отступничеством Нортропа Фрая, насмешливо-любезно выдумывающего вагнерианский контекст (и хочется пожаловаться: «Настоящий критик, и к тому же член партии Бога, сам того не ведая!»). К счастью, у нас еще есть Эмпсон с его удачным объединяющим кличем: «Назад, к Шелли!» Туда-то я и отправляюсь.

Рассуждая о низости Мильтона по отношению к Сатане, его сопернику-поэту и темному брату, Шелли говорит о «вредной софистике», внедряемой Мильтоном в сознание читателя, которого подмывает взвесить все происки Сатаны, сравнить их с Господней злобой на него, и простить Сатану, ибо Господь зол безмерно. Позиция Шелли была искажена К. С. Льюисом, или Ангельской школой критики Мильтона, которая взвесила на весах и происки, и несправедливости Господни и нашла Сатану легким весьма. Шелли согласился бы с тем, что эта вредная софистика не стала бы менее вредной, если бы мы нашли (как то делаю я) Бога Мильтона легким весьма. Она была бы такой же софистикой и, будучи рассуждением о поэзии, оставалась бы таким же морализированием, а значит, и вредом.

Даже сильнейшие поэты сначала были слабыми, ведь начал каждый из них как Адам, строящий планы на будущее, а не как Сатана, оглядывающийся в прошлое. Одному из состояний бытия Блейк дает имя Адама, а другому — Сатаны и называет первое Пределом Сужения, а второе — Пределом Смутности. Адам — человек как он есть, или естественный человек, меньше которого наши фантазии стать не могут. Сатана — это вытесненное или обузданное желание естественного человека, вернее, тень, Призрак этого желания. Нам не выдержать видения, которое превосходит это призрачное состояние, но в нашей репрессивности поселяется Призрак, и вот наши желания достаточно сфокусированы, а сами мы достаточно сокращены. Достаточно, сетует дух,

не для того, чтобы жить, но для того, чтобы Осеняющий Херувим, эмблема, используемая Блейком (взятая им у Мильтона, и Иезекииля, и из Книги Бытия) для обозначения той доли творческой силы, что тратится на фокусирование и сокращение, заставил нас ужаснуться нашим творческим возможностям. Блейк совершенно верно называет его изменнической частью человека. До Падения (что для Блейка, отождествлявшего эти события, значило: до Творения) Осеняющий Херувим был пасторальным гением Тармасом, т. е. объединяющим процессом, сохраняющим неразделенность сознания, но и неподверженным опасности солипсизма, поскольку самосознание ему несвойственно. Тармас — сила осуществления поэта (или любого из нас), тогда как Осеняющий Херувим — сила, препятствующая осуществлению.

Ни одному поэту, даже такому целеустремленному, как Милтон или Бордсворт, не дано быть Тармасом, опоздавшим в историю, и ни одному поэту не дано стать Осеняющим Херувимом, хотя и Кольридж, и Хопкинс — оба в конце концов позволили ему овладеть собой, так же как, может быть, и Элиот. Поэт, опоздавший в традицию, — и Адам, и Сатана. Он начинает как естественный человек, утверждая, что ему некуда сжиматься, а кончает, превращаясь в вытесненные желания, фрустрированный только тем, что не может апокалиптически сфокусироваться. Но в середине пути величайшие из поэтов очень сильны, и они развиваются путем естественного усиления, которое отличает Адама в краткий миг его первоначального героического самоосуществления, которое отличает Сатану в краткий миг его более-чем-естественной славы. Как усиление, так и самоосуществление происходит только при посредстве языка, и со времен Адама и Сатаны ни один поэт не говорит на языке, свободном от того, что создан его предшественниками. Хомский замечает, что, разговаривая на каком-то языке, всегда знаешь много такого, чему никогда не учился. Дело критики — научить языку, ибо то, чему никогда не учатся, но что дарует язык, — это уже написанная поэзия. Этот вывод я сделал из замечания Шелли, что каждый язык — это останки недописанной циклической поэмы. Имеется в виду, что критика учит не языку критики (формалистическая точка зрения, которой все еще придерживаются сторонники архетипической, структуралистской и феноменологической критики), но языку, на котором уже написана поэзия, языку влияния, языку диалектики, господствующей в отношениях поэтов *как поэтов*. Поэт *в каждом читателе* не чувствует отчуждения от того, что он читает, но его непременно почувствует критик в каждом читателе. Именно то, что устраивает в читателе критика, может встревожить поэта, заставив испытывать страх, которым мы, читатели, научились пренебрегать себе же во вред. Этот страх, этот

модус меланхолии — страх влияния, темный и демонический урвень, на который мы ныне спускаемся.

Как становятся поэтами или, используя старую фразеологию, как осуществляется поэтический характер? Когда потенциальный поэт впервые обнаруживает диалектику влияния (или она его обнаруживает), впервые обнаруживает, что поэзия — одновременно вне и внутри него самого, он дает толчок изменениям, которые закончатся только тогда, когда в нем уже не будет поэзии, а к тому времени он давно уже утратит силу (или желание), позволяющую вновь открывать поэзию вне себя. Хотя всякое подобное открытие — самопознание, поистине Второе Рождение, и должно исполняться, в соответствии с чистым благом теории, в состоянии совершенного солипсизма, такое действие само по себе невыполнимо. Поэтическое Влияние в некотором смысле — удивление, страдание, радость *других поэтов* как эти чувства испытывает в глубине души едва ли не совершенный солипсизм, потенциально сильный поэт. Ибо поэт обречен учиться своим глубочайшим стремлениям у *других*. Стихотворение у него *внутри*, и все же он переживает позор и славу, когда *его находят* стихотворения — великие стихотворения, — приходящие *извне*. Утратить свободу в этом случае значит потерять право на прощение и узнать ужас потревоженного навсегда самовластия.

«Сердце каждого юноши, — говорит Мальро, — это могила, на которой написаны имена тысяч мертвых художников, но настоящими и единственными обитателями которой остаются немногие могучие, часто противоборствующие, призраки. Поэта, — добавляет Мальро, — преследует голос, призванный внести гармонию в слова». Поскольку Мальро интересовался в основном тем, что можно увидеть и пересказать, он пришел к формуле «от смеси к стилю», которая не подходит для поэтического влияния, так как движение к самоосуществлению ближе всего решительному духу максимы Кьеркегора: «Тот, кто желает работать, порождает собственного отца». Вспомним, как на протяжении столетий, от сыновей Гомера до сыновей Бена Джонсона, поэтическое влияние описывалось как отношения отца и сына, и признаем, что не *сыновство*, а поэтическое *влияние* еще один продукт Просвещения, еще один аспект картезианского дуализма.

Слово «влияние» приобрело смысл «иметь власть над кем-то» уже в схоластической латыни Аквината, но на протяжении столетий не было утрачено и его исконное значение «вливание», его первоначальное значение эманации, или силы, нисходящей на человечество со звезд. Сначала «быть под влиянием» значило получать эфирный флюид, льющийся со звезд, флюид, действующий на характер и судьбу и преобразующий все в подлунном мире. Сила божественная и нравственная, позднее — просто таинствен-

ная сила, проявляет себя вопреки всему, что казалось результатом сознательного выбора человека. Интересующий нас смысл — *поэтическое* влияние — слово приобретает очень поздно. Что касается английской критики, этот термин не встретишь у Драйдена, и в таком смысле его никогда не использовал Поп. Джонсон в 1755 году определяет влияние как астральное или моральное, говоря о последнем, что оно суть «преобладающая сила; направляющая и преобразующая сила», но примеры, которые он приводит, заимствованы из религии и частной жизни, но не из литературы. У Кольриджа, два поколения спустя, это слово появляется в литературном контексте и имеет, по сути дела, современное значение.

Но страх появился намного раньше такого употребления этого слова. Сыновья верность в отношении поэтов за время, прошедшее между Беном Джонсоном и Сэмюэлем Джонсоном, уступила место лабиринтным привязанностям в рамках того, что Фрейд остроумно назвал «семейным романом», а на смену моральной силе пришла меланхолия. Бен Джонсон еще рассматривает влияние как здоровье. Под *подражанием* он, по его словам, подразумевает «способность переработать субстанцию или сокровища другого поэта для своего собственного использования. Выбрать одного человека, превосходящего всех прочих, и следовать ему так, чтобы перерасти его, или любить его так, чтобы копию по ошибке можно было принять за оригинал». Таким образом, Бен Джонсон боится чего угодно, только не подражания, ибо, как ни забавно, но для него искусство — *тяжелая работа*. Но падает тень, и вместе со страстью к Гению и Возвышенному, отличающей пост-Просвещение, появляется также и страх, ведь искусство — вовсе не тяжелая работа. Эдвард Юнг, оценивавший *Генный* в духе Лонгина, лелеет в душе губительные добродетели поэтических отцов и предвосхищает настроения писем Китса и «Доверия к себе» Эмерсона, когда жалуется на великих предшественников: «Они *завладели* нашим вниманием и таким образом сделали для нас невозможным самопознание; они *предрешили* наше суждение в пользу своих способностей и таким образом снизили нашу самооценку; они *устраивают* нас снятием славы». А доктор Сэмюэль Джонсон, более стойкий человек с классическими предпочтениями, тем не менее создает сложную критическую матрицу, в которой понятия праздности, одиночества, оригинальности, подражания и изобретения смешаны самым странным образом. Джонсон рывкает: «Случай Тантала в сфере поэтического наказания вызывает жалость, потому что плоды, висящие над ним, ускользали из его рук; но на какое сочувствие могут рассчитывать те, кто, страдая от мук Тантала, никогда не подымут руки, чтобы облегчить свое положение?» Мы вздраги-

ваем от рыка Джонсона, вздрагиваем еще сильнее потому, что он подразумевает и себя, ведь он как поэт тоже был Танталом, жертвой Осеняющего Херувима. В этом отношении только Шекспир и Мильтон избегли розги Джонсона; даже Вергилий был обвинен в том, что он всего лишь обыкновенный раздражитель Гомеру. Ибо в лице Джонсона, величайшего английского критика, мы также имеем величайшего диагноста поэтического влияния. И все же диагноз принадлежит своему времени. Восхищаясь поэзией Уоллера, Юм думал, что Уоллер известен только потому, что Гораций так далек. Мы ушли еще дальше и видим, что Гораций не столь уж далек. Уоллер мертв. Гораций жив. «Ноша правления,— сетует Джонсон,— возложенная на плечи князей, увеличивается добродетелями их непосредственных предшественников» — и добавляет: «Тот, кто достигнет успеха, прославившись как писатель, столкнется с теми же трудностями». Нам слишком хорошо знаком заключенный в этих словах прогорклый юмор, и каждому читателю «Самореклам» дано насладиться неистовыми танцами Нормана Мейлера, борющегося со своим страхом, что он никуда не ушел от Хемингуэя. Или, что не столь забавно, можно перечитать «Дальнее поле» Ретке, или «Его игрушку, мечту, отдых» Берримена и обнаружить, что поле, увы, не слишком удалено от полей Уитмена, Элиота, Стивенса, Йейтса, а игрушка, мечта, самый настоящий отдых — это утехы тех же самых поэтов. То, что мы называем влиянием, для Джонсона и Юма было страхом, но пафос сохраняется, а вот достоинства остается все меньше.

Поэтическое Влияние, как его по традиции называют,— это часть древнейшего явления интеллектуального ревизионизма. А ревизионизм, как в политической теории, так и в психологии, теологии, праве, поэтике, в наше время изменил своей природе. Ревизионизму предшествовала ересь, но ересь стремится изменить усвоенное учение, изменяя систему равновесий, но не прибегая к тому, что можно назвать творческим исправлением, которое и отличает современный ревизионизм. Ересь начинается со смещения акцентов, тогда как ревизионизм следует усвоенному учению до определенной точки и затем отклоняется от него, настойчиво уверяя, что именно в этой точке, но никак не ранее, было избрано неверное направление. Фрейд, размышляя о ревизионистах своего учения, бормочет: «Только задумайтесь о сильных эмоциональных факторах, которые для многих делают согласие с другими или подчинение им невозможным», но Фрейд слишком тактичен, чтобы проанализировать сами эти «сильные эмоциональные факторы». Блейк, свободный, к счастью, от такого рода такта, остается глубочайшим и оригинальнейшим теоретиком ревизионизма со времен Просвещения и до наших дней и верным

помощником в развитии новой теории Поэтического Влияния. Порабощение системой предшественника, говорит Блейк, удерживает от творчества, навязывая сопоставления и сравнения, в первую очередь, своих собственных творений и творений предшественника. Поэтическое Влияние, таким образом — болезнь самосознания; но и Блейк не свободен от этого страха. Мучавшая его литания злодеяний мощно явилась ему в видении величайшего из его предшественников:

...Мужеженщины Драконоподобные,  
Религия скрыта Войной, Драконом красным и скрытой Шлюхой,—  
Все это видно в Тени Мильтона, а он и есть Херувим  
Осеняющий...

Как и Блейк, мы знаем, что Поэтическое Влияние — это неразделимо переплетенные в лабиринте истории приобретение и утрата. Какова природа этого приобретения? Блейк отличал Состояния от Индивидов. Индивиды проходят через Состояния Бытия и остаются Индивидами, но Состояния — всегда в движении, всегда изменяются. И только Состояния, но отнюдь не Индивиды, виновны. Поэтическое Влияние — это прохождение Индивидов, или Частностей, сквозь Состояния. Как всякий ревизионизм, Поэтическое Влияние — дар духа, приходящий к нам только вследствие того, что может быть названо, вполне беспристрастно, извращением духа, или того, что Блейк точнее назвал извращением Состояний.

На самом деле случается, что один поэт влияет на другого или, точнее, стихотворения одного поэта влияют на стихотворения другого величием духа, даже взаимным великодушием. Но наш легковесный идеализм здесь неуместен. Там, где речь идет о великодушии, испытывающие влияние поэты меньше и слабее: чем больше великодушия и чем разнообразнее его проявления, тем беднее рассматриваемые поэты. И здесь тоже влияющий влияет по недоразумению, хотя кажется, что это неизбежное или почти бессознательное влияние. Я перехожу к главному принципу моего рассуждения, который не правильнее всех прочих в силу своего неистовства, а просто сравнительно верен.

*Поэтическое Влияние — когда оно связывает двух сильных, подлинных поэтов — всегда протекает как перечитывание первого поэта, как творческое исправление, а на самом деле это — всегда неверное истолкование. История плодотворного поэтического влияния, которое следует считать ведущей традицией западной поэзии со времени Возрождения, — это история страха и самосохраняющей карикатуры, искажения, извращения, предна-*

меренного ревизионизма, без которых современная поэзия как таковая существовать бы не смогла.

Мой Простец-Вопрошатель, уютно свернувшийся в лабиринте моего собственного бытия, протестует: «Как использовать такой принцип, каким бы истинным (или ложным) ни было рассуждение, из него исходящее?» Следует ли напоминать, что поэты не обычные читатели и в особенности не критики в истинном смысле критиков, обычных читателей, достигших высочайшей силы? А что *есть* Поэтическое Влияние в конце-то концов? Может ли его исследование на самом деле быть чем-то, кроме нудной охоты на ведьм, подсчета аллюзий, занятия, которое вскоре в любом случае приобретет апокалиптические черты, когда перейдет от ученых к компьютерам? Не существует ли завещанного нам Элиотом шибболета, согласно которому хороший поэт крадет, тогда как бедный поэт выдает испытываемое им влияние, заимствуя чужой голос? И разве нет у нас великих Идеалистов литературной критики, отвергающих поэтическое влияние, от Эмерсона с его максимами: «Следуй только себе, никогда не подражай» и «Немыслимо, чтобы душа... снизошла до того, чтобы стала повторять саму себя», до Нортропа Фрая, преобразившегося в Арнольда наших дней и упорно утверждающего, что Миф Участия избавляет поэтов от болезненного страха задолжать?

Перед лицом такого идеализма сразу же вспоминается великое замечание Лихтенберга: «Да, мне тоже нравится восхищаться великими, но только теми из них, работ которых я не понимаю». Или, тоже из Лихтенберга, одного из мудрецов Поэтического Влияния: «Делать прямо противоположное чему-либо — тоже подражание, и определение понятия «подражание», справедливости ради, должно бы включать оба эти понятия». Лихтенберг подразумевает, что Поэтическое Влияние не что иное, как оксюморон, и он прав. Но тогда и Романтическая Любовь — тоже оксюморон, ведь Романтическая Любовь — ближайший аналог Поэтического Влияния, еще одна блестящая извращенность духа, хотя и направленная в противоположную сторону. Поэт, противостоящий своему Великому Оригину, должен найти в нем ошибку, которой в нем нет, а в сердцевине этого поиска — высочайшая добродетель воображения. Любовник обманым путем вовлечен в самое сердце утраты, но в силу взаимной иллюзии он встречается со стихотворением, которого не существует. «Когда двое влюбляются, — говорит Кьеркегор, — и начинают думать, что созданы друг для друга, самое время им расстаться, ибо, продолжая, они все теряют и ничего не приобретут». Когда эфеб, или юный мужественный поэт, встречается со своим Великим Оригином, для него настало время продолжать, ибо он все приобрел, а его

предшественник ничего не потерял; если правда, что рке все написавшие поэты пребывают по ту сторону утраты.

Но существует состояние, которое называется «Сатана», и в его резкости поэты должны отвечать за себя. Ибо Сатана — это чистое или абсолютное сознание «я», вынужденное признать свою внутреннюю связь со смутностью. Состояние Сатаны — это, таким образом, устойчивое сознание дуализма, того, что ты попался в ловушку бренности, не просто в пространство (в тело), но равно и в циферблат. Быть чистым духом и все же познать в себе предел смутности; утверждать, что возвращаешься в «до Творения-Падения», и все же вынужденно поддаваться числу, весу и мере — такова ситуация сильного поэта, возможного воображения, противостоящего вселенной поэзии, словам, которые были и будут, ужасному сиянию культурного наследия. В наше время ситуация становится более безнадежной, чем даже в восемнадцатом веке, гнавшемся за Мильтоном, чем даже в девятнадцатом веке, гнавшемся за Вордсвортом, и наши сегодняшние и будущие поэты могут утешаться единственной в своем роде мыслью, что после Мильтона и Вордсворта никто, ни Йейтс, ни Стивене, не был Титаном.

Исследовав около дюжины источников поэтического влияния вплоть до наших дней, легко обнаруживаешь того, кто и есть великий Замедлитель, Сфинкс, душная в колыбели даже сильных воображением: это — Мильтон. Ките высказал девиз английской поэзии после Мильтона: «Жизнь для него, смерть для меня». Эта смертельная жизненность Мильтона — состояние Сатаны в нем, и его нам показывает не столько характер Сатаны в «Потерянном рае», сколько редакторское отношение Мильтона к Сатане в себе самом, сколько отношение Мильтона ко всем сильнейшим поэтам восемнадцатого века и к большинству поэтов девятнадцатого.

Мильтон — центральная проблема любой теории и истории влияния, написанной на английском языке; может быть, даже более важная, чем Вордсворт, который ближе нам и Китсу и который сталкивает нас со всем тем в современной поэзии, т. е. в нас самих, что наиболее проблематично. Эту линию воображения, в которой Мильтон — предок, Вордсворт — великий ревизионист, Ките и Уоллес Стивене, среди прочих, — зависимые наследники, объединяет именно честное признание действительного дуализма, противоположное свирепому желанию преодолеть все дуализмы, властвующему над провидческой, пророческой линией, начинающейся со Спенсера с его относительно спокойным темпераментом и проходящей через поэзию в разной степени свирепых Блейка, Шелли, Браунинга, Уитмена и Йейтса.



Вот настоящий голос линии размышления, поэзии утраты, а также голос сильного поэта, принимающего свою задачу и высмеивающего все остальное:

...Прощай, блаженный край!  
Привет тебе, зловещий мир! Привет,  
Геена запредельная! Прими  
Хозяина, чей дух не устрашат  
Ни время, ни пространство. Он в себе  
Обрел свое пространство и создать  
В себе из Рая — Ад и Рай из Ада  
Он может. Где б я ни был, все равно  
Собой останусь...

Для К. С. Льюиса, или Ангельской школы, эти строки являются собой пример нравственного идиотизма и обречены на осмеяние, если мы не забудем начать день ежеутренним «Ненавижу!» по адресу Сатаны. Если же мы не столь утончены морально, на нас, похоже, сильно подействуют эти строки. Не то чтобы Сатана не ошибался; он, конечно, ошибается. Есть ужасный пафос в его «собой останусь», поскольку он не останется собой и никогда уже собой вновь не станет. Но он знает это. Он приемлет героический дуализм с его сознательным отказом от Радости, дуализм, в котором почти все варианты влияния в литературе, написанной на английском языке после Мильтона, находят самое себя.

Для Мильтона неизбежным основанием всякого опыта падения становится утрата, а обрести рай может только Один Великий Человек, а не какой-то поэт. И все же Великим Оригиналом Мильтона, как сам он признался Драйдену, был Спенсер, даровавший своему Колину Рай Поэта в VI книге «Королевы фей». Милтон — как подчеркивают и Джонсон, и Хэзлитт — был, в отличие от своих потомков, не способен страдать от страха влияния. Джонсон настаивает на том, что из всех, заимствовавших у Гомера, у Мильтона — наименьший долг, прибавляя: «Он, естественно, был самостоятельным мыслителем, презирающим помощь как помеху: он не отказывался от обращения к мыслям и образам предшественников, но и не стремился к нему». Хэзлитт в лекции, которую слушал Ките и которая впоследствии повлияла на предложенную Китсом концепцию Негативной Способности, отмечал позитивную способность Мильтона поглощать своих предшественников: «Читая его работы, мы чувствуем на себе влияние могущественного интеллекта, который становится тем более отличным от других, чем ближе к ним подходит». Что же, вынуждены мы спросить, в таком случае имел в виду Милтон, называя Спенсера своим Великим Оригиналом? По крайней мере,

вот что: Милтон во второй раз родился в романтическом мире романа Спенсера, и, когда он отверг то, что посчитал объединяющей иллюзией романа Спенсера, приняв настоящий дуализм как боль бытия, он отказался от рассмотрения Спенсера как Другого, от мечты об Инаковости, свойственной всем поэтам. Отказываясь от целостности, озарившей его юность, Милтон, если можно так выразиться, стал отцом поэзии, всепоглощающей страстью которой становится тема власти духа над вселенной смерти или, как это выразил Вордсворт, вопрос о том, насколько душа — хозяин и владыка, а внешнее чувство — слуга ее воли.

Ни один современный поэт не целен, каковы бы ни были высказываемые им убеждения. Современные поэты вынуждены оставаться бедными дуалистами, потому что их бедность, их нищета — это то, с чего начинается их искусство, недаром Стивене говорил о «глубокой поэтичности бедных и мертвых». Поэзия может быть, а может и не быть спасена человеком, но она приходит только к тем, кто испытывает крайнюю потребность в ее образах, хотя в этом случае она может прийти и под личиной ужаса. И эта потребность обнаруживается сначала в том, как юный поэт, или эфеб, переживает опыт другого поэта, Другого, пагубное величие которого возрастает под взглядом эфеба, взвизгивающего на него, как на свет, воссиявший в окружающей тьме, так, как Бард Познания Блейка смотрит на Тигра, Иов — на Левиафана и Бегемота, Ахав — на Белого Кита, Иезекииль — на Осеняющего Херувима, ибо все это — видения Творения, ставшего злым и обманчивым, сияния, угрожающего Прометею Поиску, к которому готовится каждый эфеб.

Для Коллинза, для Купера, для многих других Бардов Чувствительности Милтон был Тигром, Осеняющим Херувимом, не впускающим новый голос в Поэтический Рай. Эмблема нашего рассуждения — Осеняющий Херувим. В книге Бытия он — Ангел Божий; в книге Иезекииля он — Царь Тирский; у Блейка он — падший Тармас и Призрак Мильтона; у Йейтса он — Призрак Блейка. В нашем рассуждении он — бедный демон со многими именами (их столько же, сколько сильных поэтов), но сначала я опишу его, не используя имен, поскольку последнее имя страха, сдерживающего человеческую творческую способность, еще не названо. Он — то, что делает людей жертвами, а не поэтами, демон дискурсивнос<sup>TM</sup> и остающихся в тени последовательностей, псевдоэзегет, превращающий писания в Писание. Он не может задушить воображение, ибо ничто не способно на это, и он, во всяком случае, слишком слаб, чтобы задушить кого бы то ни было. Осеняющий Херувим может притвориться, что он — Сфинкс (как притворяется в кошмарах Чувствительности призрак Мильтона), по Сфинкс (произведения которой могущественны) воплощает

женское начало (или, по крайней мере, женственно-мужское). Херувим воплощает мужское начало (или, по крайней мере, мужественно-женское). Сфинкс задал загадки, и душит в объятиях, и в конце концов разбивается насмерть, а Херувим только не пускает, он появляется только затем, чтобы встать на пути, он может только преграждать путь и ничего более. Но на дороге — Сфинкс, и мимо нее еще надо пройти. Разгадчик загадок скрыт в каждом сильном поэте, выходящем на поиски. Глубочайшая ирония поэтического призвания заключается в том, что сильные поэты способны справиться с задачей посложнее, но не в состоянии решить задачу попроще. Они проходят мимо Сфинкса (в противном случае они не смогли бы быть поэтами, их хватило бы лишь на первый сборник), но не могут преодолеть преграду Херувима. Обыкновенные люди (а порой поэты послабее) могут пройти мимо Херувима и остаться живыми (пусть их жизнь и не будет Совершенной Жизнью), но приближаясь к Сфинксу, рискуют умереть в ее объятиях.

Ибо Сфинкс естественна, а Херувим человек. Сфинкс — страхи пола, а Херувим — творческие страхи. Сфинкс встречается на пути назад, к истокам, а Херувим — на пути вперед, к возможности, если не к исполнению. Хорошие поэты — мощные борцы на дороге, ведущей назад, отсюда глубокая радость их элегий, но только некоторые из них открыты видениям. Чтобы преодолеть Херувима, требуется не столько сила, сколько упорство, беспощадность, постоянное бодрствование; ибо он, преграждающий, воспрещающий творчество, не засыпает мертвым сном, к чему всегда склонна Сфинкс. Эмерсон думал, что поэт разгадывает Сфинкс, воспринимая природную целостность, или сдается на милость Сфинкс под ударами мелочей, которые не надеются свести воедино. Сфинкс, как считал Эмерсон, — это природа и загадка моего появления из природы, а значит, Сфинкс — это то, что в психоанализе называется Первичной Сценой. Но что такое Первичная Сцена для поэта *как поэта*? Это половой акт его Поэтического Отца и Музы. Во время которого его и зачали? — Нет, во время которого им не удалось его зачать. Он должен сам себя зачать, он сам должен сделать так, чтобы Муза, его мать, родила его. Но Муза столь же опасна, как Сфинкс или Осеняющий Херувим, и может превратиться в любого из них, хотя чаще превращается в Сфинкс. Сильному поэту не удается зачать себя, он должен дожидаться своего Сына, который определит его, так же как он определил своего собственного Поэтического Отца. Зачать здесь означает узурпировать, и это — диалектический труд Херувима. Приближаясь к центру нашей печали, мы должны взглянуть прямо на Херувима.

Что осеняет Херувим в Книге Бытия? в книге Иезекииля? в поэзии Блейка? Бытие 3:24: «И изгнал Адама, и поставил на Востоке у сада Едемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни». Раввины считают херувимов, упомянутых в Книге Бытия, символом ужаса *присутствия* Бога; для Раши они — «Ангелы разрушения». Иезекииль 28:14—16 дает нам даже более жестокий текст:

«Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять (mimshach, «широкопростирающимся», согласно Раши), и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня творения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония. От обширности торговли твоей внутреннее твое исполнилось неправды, и ты согрешил; и Я низвергнул тебя как нечистого, с горы Божией изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огнистых камней».

Здесь Бог обвиняет Царя Тирского, который назван херувимом потому, что херувимы в скинии и в Храме Соломона простирали свои крылья над ковчегом и таким образом защищали его, так же как Царь Тирский однажды защищал Эдем, сад Божий. Блейк — это еще более свирепый пророк Осеняющего Херувима. С точки зрения Блейка, Вольтер и Руссо были Осеняющими Херувимами Валь, а Вала — иллюзорная красота мира природы, пророки же натуралистического Просвещения — ее приближенные. В «коротком эпосе» Блейка «Мильтон» Осеняющий Херувим стоит между воплотившимся Человеком, который одновременно Мильтон, Блейк и Лос, и эманацией, или возлюбленной. В «Иерусалиме» Блейка Херувим стоит как преграда на пути от Блейка-Лоса к Иисусу. Ответ на вопрос о том, что осеняет Херувим, поэтому таков: у Блейка — все, что осеняет сама природа; в книге Иезекииля — богатства земли, но, следуя парадоксу Блейка, *будучи этими богатствами*; в книге Бытия — Восточные Ворота, Путь к Лр<sup>ев</sup>У Жизни.

В таком случае Осеняющий Херувим отделяет? Нет, у него нет на то власти. Поэтическое Влияние — это не отделение, но превращение в жертву — разрушение желания. Эмблема Поэтического Влияния — Осеняющий Херувим, потому что Херувим символизирует то, что воплощено в картезианской категории *протяженности*; поэтому о нем и говорят как о «mimshach», широкопростирающемся. Не случайно Декарт и его сподвижники и ученики были самыми последовательными врагами поэтического видения, как его понимает романтическая традиция, ведь картезианская *протяженность* — это основная категория современного (в противоположность восходящему к Св. Павлу) дуализма, ошеломляющей бездны между нами и объектом. Декарт считает объекты локализованными пространствами; в том, что ро-

мантические визионеры восстают против Декарта, но, за исключением Блейка, не идут достаточно далеко (Вордсворт и Фрейд равно остаются картезианскими дуалистами, для которых присутствующее — это отстоявшееся прошлое, а природа — универсум локализованных пространств), заключена глубокая ирония. Нас, воспитанных на этих картезианских редукциях времени и пространства, поразила опасная порча, разновидность отрицательного аспекта поэтического влияния, литературной *инфлюэнцы*, эпидемического страха. Вместо излучения эфирного флюида нам выпало на долю поэтическое вливание оккультной (т. е. невидимой и неосязаемой) власти, которой обладают не звезды, а люди. Оторвите сознание как *напряженность* от внешнего мира как *протяженности*, и сознание научится — как никогда раньше — своему собственному одиночеству. Одиноким мыслителем, не склонным считать себя сыном и братом, становится, как сатира на картезианский Гений, Уризен Блейка, архетипом сильного поэта, пораженного страхом влияния. Если существуют два разных мира: один — мощная математическая машина, распространяющаяся в пространстве, и другой — мир неспособных к распространению мыслящих душ, тогда мы поместим наши страхи в этот протяженный в прошлое универсум, а если Другой помещен в прошлое, наше видение преувеличивает значение Другого.

Тогда Осеняющий Херувим — демон постоянства; его мрачное очарование заключает настоящее в прошлом и сводит мир различий к серости единообразия. Тожество прошлого и настоящего едино с тождеством сути всех объектов. Это «вселенная смерти» Мильтона, и в ней поэзия жить не может, ибо поэзия должна перескакивать с места на место, должна поселиться в непоследовательной вселенной, создать эту вселенную (как это сделал Блейк), если не может ее найти. Непоследовательность — это свобода. Пророки и передовые аналитики равно воспевают непоследовательность; в этом Шелли и феноменологи согласны друг с другом. «Предсказывать, говорить в прямом смысле заранее, это по-прежнему дар тех, кому доступно будущее в неограниченном смысле слова, как то, что нам предстоит, а не то, что является результатом прошлого». Так пишет Я. Х. ван ден Берг в своей «Метаблетике». В статье Шелли «Защита поэзии», которую Йейтс справедливо рассматривал как глубочайшее рассуждение о поэзии, написанное на английском языке, голос пророка трубит хвалу той же самой свободе: «Поэты—это жрецы непостижимого вдохновения; зеркала, отражающие исполинские тени, которые грядущее отбрасывает в сегодняшний день».

«Он доказывает существование Бога, исчерпывая возможности»,— таково примечание Сэмюэля Беккета к строке «Итак, я сам себе не сын» из его стихотворения «Whoroscope», драма-

тического монолога, написанного от имени Декарта. Триумф Декарта проходит как литературное видение, вовсе не обязательно дружественное по отношению к другим вымышленным образам. Немногочисленные последние стихотворения Беккета, написанные на английском языке, слишком искусные, чтобы пойти на открытый протест, содержат сильные молитвы о непоследовательности.

И все же нет ни явного предубеждения картезианцев против поэтов, ни аналога Платоновых возражений против их власти. Декарт в своих «Частных мыслях» даже пишет: «Может показаться удивительным, что великие мысли чаще встречаются в произведениях поэтов, чем в трудах философов. Это потому, что поэты пишут, движимые вдохновением, исходящим от воображения. Зародыши знания имеются в нас наподобие огня в кремне. Философы культивируют их с помощью разума, поэты же разжигают их посредством воображения, так что они воспламеняются скорее». Картезианский миф, или бездна сознания, тем не менее извлекал огонь из кремня и вовлекал поэтов в то, что Блейк мрачно назвал «расщепленным вымыслом» с равно антипоэтическими альтернативами Идеализма и Материализма. В процессе самоочищения философия избавилась от этого великого дуализма, но всей линии гигантов от Мильтона до Йейтса и Стивенса лишь их собственная традиция, Поэтическое Влияние, подсказывала, что «идеализм и материализм — ответы на неверно поставленный вопрос». Йейтс и Стивене, так же как Декарт (и Вордсворт), стремились видеть духовным, а не только телесным оком; Блейк, единственный подлинный антикартезианец, счел сами попытки такого рода расщепленным вымыслом и высмеял картезианскую диоптрику, противопоставив свой вихрь вихрю механициста. То, что механицизму присуще своеобразное благородство отчаяния, ныне очевидно; Декарт хотел сохранить явления при помощи мифа о *протяженности*. Тело приобретало определенную форму, двигалось в пределах ограниченной области, и было разделено внутри этой области, и таким образом сохраняло целостность своего строго ограниченного становления. Так обустраивался мир, или многообразие ощущений, *данных* поэтам, и с этого многообразия начиналось видение Вордсворта, поднимавшееся из этого ограничения к нелегкой радости дальнейшей редукции, которую Вордсворт предпочитал называть Воображением. Многообразие ощущений в «Гинтернском аббатстве» поначалу обособлено, а затем растворено в жидком универсуме, где грани вещей, все неподвижное и-определенное, расплываются в высшем восприимчивости. Протест Блейка против вордсвортианства, особенно эффективный потому, что поэзия Вордсворта ему нравилась, обосновывается ужасом перед этим усилением иллюзии, перед этой радостью, сущностью которой была редукция. В картезианской

теории вихрей все движение должно быть кругообразным (поскольку пустоты, сквозь которую смогла бы пройти материя, не существует), и вся материя должна быть способна к беспредельной редукции (поскольку атомов не существует). Это, по мнению Блейка, и есть вращение мельниц Сатаны, тщетно стремящихся разрешить неразрешимую задачу редукции Мгновенных Частностей, Атомов Видения, которые далее не разложимы. В теории вихрей Блейка кругообразное движение самопротиворечиво: когда поэт стоит в центре своего собственного Вихря, картезианско-ньютоновские круги претворяются в плоскую равнину Видения, и каждая Частность вновь становится сама собой, а не другой вещью. Ибо Блейк не желает, чтобы явления сохранились, не присоединяясь и к давнишней программе тех, кто стремился «сохранить видимость» в том смысле, который проследил Оуэн Барфилд (заимствовавший само это выражение у Мильтона). Блейк — теоретик сохранения ревизионистского аспекта Поэтического Влияния, стремления изгнать Осеняющего Херувима в среду камней огнистых.

Французские визионеры, близкие эпохе Декарта, Картезианской Сирене, работали в ином ключе, в духе серьезного и высокого юмора, апокалиптической иронии, кульминацией которой стало творчество Жарри и его учеников. Изучение Поэтического Влияния — это, вне всякого сомнения, ответвление 'Патафизики, и оно радостно сознается в том, что задолжало «этой Науке Воображаемых Решений». Когда Лос у Блейка под влиянием Уризена, наставника-картезианца, низвергается в Творение-Падение, он *отклоняется*, и эта пародия на клинамен Лукреция, этот обмен судьбы на мимолетный каприз, это и есть, не без последней иронии, *вся* индивидуальность Уризенова творения, картезианского видения как такового. Клинамен, или отклонение, Уризенов эквивалент злополучных ошибок творения заново, произведенного Платоновым демиургом, — это, вне всякого сомнения, центральное рабочее понятие теории Поэтического Влияния. Ведь что отделяет каждого поэта от его Поэтического Отца (и, отделяя, спасает), как не инстанция творческого ревизионизма? Следует помнить, что клинамен всегда произволен от «произвольного» в 'патафизическом смысле слова. Поэт устанавливает своего предшественника так, отклоняет свой контекст так, что напряженнейшие объекты видений тают в универсуме. По отношению к гетерокосму предшественника поэту доступен произвол в устрашающем смысле равенства, или равной случайности, всех объектов. Этот смысл *не редуктивен*, ибо пересматривается и оформляется в видения именно универсум, становящийся контекст; он становится таким же напряженным, как и важнейшие объекты, которые вслед *ля* тем «тают» в нем, но совершен-

но не так, как то подразумевал Вордсворт в словах: «...тает в свете обычного дня». 'Патафизика оказывается по-настоящему точной; в мире поэтов все регулярности — в самом деле «регулярные исключения»; само *возвращение* видения — это закон, управляющий исключениями. Если каждое видение устанавливает особенный закон, то основание сияюще-ужасного парадокса Поэтического Влияния благополучно заложено; новый поэт *сам* устанавливает *особенный* закон предшественника. Если творческое истолкование — неизбежно неверное истолкование, мы должны смириться с очевидным абсурдом. Это высочайший модус абсурда, апокалиптическая абсурдность Жарри или всего, что делал Блейк.

Совершим диалектический скачок: большинство так называемых «точных» истолкований поэзии хуже, чем ошибки; может быть, существуют только более или менее творческие или интересные пере-читывания, ибо не всякое ли прочтение — клинамен? Не следует ли нам в таком случае в том же духе попытаться все-таки обновить изучение поэзии возвращением назад, к основаниям? Ни у одного стихотворения нет истоков, и ни одно стихотворение не добавляется попросту к другому. Стихи пишутся людьми, а не анонимными Сияниями. Чем сильнее человек, тем сильнее его негодование, тем более беззастенчив его клинамен. Но чего ради мы, читатели, отказываемся от своего клинамена?

Я предлагаю не вариант поэтики, но абсолютно новую практическую критику. Давайте откажемся от незадавшегося поиска понимания каждого отдельно взятого стихотворения как сущности в себе. Давайте вместо этого поищем навыки чтения каждого стихотворения как преднамеренно неверного толкования стихотворения-предшественника или всей поэзии вообще, созданного поэтом *как поэтом*. Узнайте каждое стихотворение по его клинамену, и вы узнаете, что стихотворение, между прочим, не приобретает знания в обмен на утрачиваемую стихотворную силу. Я говорю об этом, имея в виду отрицание Пейтером знаменитой органической аналогии Кольриджа. Пейтер чувствовал, что, создавая стихотворения, Кольридж (может быть, и непроизвольно) ускользает от боли и страдания поэта, от печалей, отчасти зависящих от страха влияния и неотделимых от значения стихотворения.

Борхес, рассуждая о понятии возвышенного у Паскаля и об ужасающем смысле его Сферы Страха, противопоставляет Паскалю Бруно, который в 1584 году мог еще ликовать по поводу Коперниканской революции. За семьдесят лет мир постарел — Донн, Мильтон, Гленвилл считали упадком то, чему Бруно радовался как достижению мысли. Борхес подводит итог: «В этот малодушный век идея абсолютного пространства, внушаемая гексаметрами Лукреция, того абсолютного пространства, кото-

рое для Бруно было освобождением, стала для Паскаля лабиринтом и бездной». Борхес не жалеет об этой перемене, ведь и Паскалю доступно Возвышенное. Но сильные *поэты*, в отличие от Паскаля, существуют не для того, чтобы принимать изъявления сочувствия; они не согласны получать Возвышенное такой ценой. Как сам Лукреций, они склонны считать клинамен свободой. Итак, Лукреций:

...Уносясь в пустоте, в направлении книзу отвесном,  
Собственным весом тела изначальные в некое время  
В месте неведомом нам начинают слегка отклоняться,  
Так что едва и назвать отклонением это возможно.  
Если ж, как капли дождя, они вниз продолжали бы падать,  
Не отклоняясь ничуть на пути в пустоте необъятной,  
То никаких бы ни встреч, ни толчков у начал не рождалось,  
И ничего никогда породить не могла бы природа.

...Но чтоб ум не по внутренней только  
Необходимости все совершал и чтоб вынужден не был  
Только сносить и терпеть и пред ней побежденный склоняться,  
Легкое служит к тому первичных начал отклоненье,  
И не в положенный срок и на месте дотоль неизвестном.

Созерцая клинамен Лукреция, мы в состоянии увидеть последнюю иронию Поэтического Влияния и, совершив полный круг, вернуться туда, откуда начинали. Этот клинамен между сильным поэтом и Поэтическим Отцом создан всем существованием позднейшего поэта, и подлинная история современной поэзии была бы точной записью этих ревизионистских отклонений. Для чистого Патафизика отклонение чудесным образом беспричинно; Жарри, помимо всего прочего, способен рассматривать Страсть как трудную велосипедную гонку. Исследователь Поэтического Влияния вынужден быть не чистым Патафизиком; он должен понимать, что клинамен всегда следует рассматривать как если бы он был одновременно преднамеренным и непроизвольным, Духовной Формой каждого поэта и безвозмездным жестом, который каждый поэт делает, когда его падающее тело ударяется о дно бездны. Поэтическое Влияние — это, по словам Блейка, прохождение Индивидов сквозь Состояния. Но прохождение выполнено плохо, если оно не стало отклонением. Сильный поэт в самом деле говорит: «Кажется, я перестал падать; я — *надший*, следовательно, здесь, где я лежу, — Ад», но, говоря так, он думает: «Падая, я *отклонился*, следовательно, здесь, где я лежу, — Ад, улучшенный моим собственным деянием».

В каждом слове гения мы распознаем затем эти упущенные нами мысли; они возвращаются к нам в ореоле холодного величия.

*Эмерсон*

Впервые я прочитал размышление Ницше «О пользе и вреде истории для жизни» в октябре 1951 года в бытность мою аспирантом Йельского университета. Оно воздействовало отрезвляюще уже тогда, и его еще больше читать сегодня:

«Какие бы изумительные вещи ни совершались, всегда появляется толпа исторически нейтральных людей, готовых уже издали обозреть автора. И сейчас же эхо дает свой ответ, но всегда только как „критика“, хотя еще за минуту до того критику и не снилась даже сама возможность совершающегося. Но нигде в этих случаях мы не видим практических результатов, а всегда только одну „критику“; и сама критика не производит какого-нибудь практического действия, а порождает опять только критику. При этом вошло в обычай рассматривать обилие критики как успех, а незначительное число или ее отсутствие — как неуспех. В сущности же все остается даже при наличии такого „успеха“ по-старому: поболтают, правда, некоторое время о чем-то новом, а затем опять о другом новом, но продолжают делать тем временем то же, что делалось раньше. Историческое образование наших критиков совершенно не допускает более, чтобы получился какой-нибудь практический результат в действительном значении этого слова, именно в смысле известного воздействия на жизнь и деятельность людей...»

Не нужно быть Ницше, чтобы высказывать пренебрежение к критике, и не пренебрежение к критике встревожило меня при первом прочтении этого отрывка; не оно тревожит меня сегодня. Но вот подразумеваемое здесь определение „влияния“ критики всегда должно быть бременем для критика. Ницше, наряду с Эмерсоном, — один из величайших противников страха-как-влияния, тогда как Джонсон и Кольридж — его величайшие сторонники, а У. Дж. Бейт (вслед за Джонсоном и Кольриджем) — его самый уважаемый современный исследователь. И все же я считаю, что мое собственное понимание страха влияния большим обязано Ницше и Эмерсону, которые его, на первый взгляд, не испытывали, чем Джонсону, Кольриджу и их пре-

восходному ученику Бейту. Ницше всегда настойчиво утверждал, что он следует Гете в его странно оптимистическом отказе рассматривать поэтическое прошлое как главное препятствие для чистого творчества. Гете, как и Мильтон, поглощал предшественников с удовольствием, излечивающим, по-видимому, от страха. Ницше обязан Гете и Шопенгауэру стольким же, скольким Эмерсон — Вордсворту и Кольриджу, но Ницше, как и Эмерсон, не дрожал, попадая в тень предшественника. Влияние для Ницше было оживлением. Но влияние, и точнее — Поэтическое Влияние, от Просвещения вплоть до сего дня было скорее разрушением, чем благословением. Там, где оно оживляло, оно действовало как недонесение, как намеренный, даже извращенный, ревизионизм.

В «Сумерках идолов» Ницше формулирует свою концепцию гения: «Великие люди, как и великие времена, суть взрывчатые вещества, в которых накоплена огромная сила; их предусловием, исторически и физиологически, всегда является то, что на них долго собиралось, накапливалось, сберегалось и сохранялось, что долго не происходило взрыва. Если напряжение в массе становится слишком велико, то достаточно самого случайного раздражения, чтобы вызвать к жизни гения, деяние, великую судьбу. Что значит тогда окружение, эпоха, „дух времени“, „общественное мнение“!»

Гений *силен*, его эпоха *слаба*. А его сила исчерпывается не им самим, но теми, кто приходит вслед за ним. Он *затопляет* их, и в ответ они, по словам Ницше, понимают своего благодетеля неверно (хотя, исходя из описания Ницше, я назвал бы их благодетеля их бедствием).

Гете, которого можно назвать дедом Ницше, как Шопенгауэра — отцом, в «Учении о цвете» замечает, что «даже совершенные образцы сбивают с толку, побуждая нас перескакивать через необходимые ступени развития (Bildung), благодаря чему мы обыкновенно проходим мимо цели и впадаем в безграничное заблуждение». И все же в другом месте Гете высказывает убеждение, что образцы—всего лишь зеркала «я»: «Быть любимым за то, что ты есть,— редчайшее исключение. Подавляющее большинство людей любит в другом только то, что они приписывают ему, их собственные «я», свою версию любимого». Следует вспомнить, что Гете верил в то, что он с очаровательной иронией называл повторной возмужалостью, в то, что он выразил словами: «Человеку надлежит быть снова руинированным!» Как часто? — хотелось бы спросить нас, взволнованным еще и тем, что Гете настаивает на том, что каждое возможное поглощение вызывает влияние: «Все великое формирует человека; важно, чтобы он сумел его обнаружить». Эта формула ужасна по своим послед-

ствиям для большинства поэтов (и большинства людей). Но Гете в своей автобиографии способен на высказывания (вроде того, что следует ниже), соблазниться подтвердить которые могли бы из английских пост-Просветителей разве что Мильтон, а из американских — разве что Эмерсон. Только поэт, уверенный в том, что ему не свойственен страх творчества, мог сказать такое:

«Скучное, конечно, занятие и к тому же печальное — вечно думать о том, что идет нам на пользу и что во вред, однако не подлежит сомнению, что при странной идиосинкразии человеческой природы, с одной стороны, и бесконечных различиях образа жизни и радостей — с другой, надо считать чудом, что род человеческий доселе еще не истребил себя. Видно, природе человека свойственна такая стойкость и приспособляемость, что она преодолевает все, воздействующее на нее извне и изнутри; когда же ассимиляция ей не удается, она, по крайней мере, вырабатывает в себе безразличие».

Это верно скорее по отношению к природе Гете, а не человека вообще. «Каждый талант должен раскрыться в борьбе», — замечает Ницше, и отсюда его видение Гете — борца за *Целостность*, против самих формулировок Канта. Все же для Ницше Гете — это в конце концов еще один, преодолевший слишком человеческое: «Он дисциплинировал себя в нечто цельное, он *создал* себя». Что ты будешь делать с этим утверждением? Прежде всего, в нем слышится отзвук потрясающего признания самого Гете. Не его ли то слова: «Не все ли достижения предшественников поэта и его современников по праву принадлежат ему? Почему бы ему не срывать цветы там, где он их находит? Только присваивая богатства других, вносим мы величие в бытие»? Еще убедительнее слова, сказанные им Эккерману: «Мы вечно слышим об оригинальности, но что это, собственно, такое? Мир начинает воздействовать на нас, как только мы родились, и это воздействие продолжается вплоть до нашею конца. Так что же можем мы назвать своим собственным, кроме силы, энергии, воли?» Читая это место, я невольно пробормотал: «Кроме всего того, что важно для поэта, ведь чем же еще неприятен ему страх влияния, если не вопросом об энергии, силе и воле? Ему самому они принадлежат, или все это — лишь эманации другого, предшественника?» Томас Манн, великий страдалец и один из великих теоретиков страха влияния, страдал еще сильнее от сознания, что Гете не страдал от этого страха вовсе. В поисках какого-нибудь признака такого страха у Гете он набрел на один вопрос «Западно-восточного дивана»: «Можно ли жить, когда живут другие?» Но этот вопрос больше тревожил Манна, чем Гете. Болтливый музыкальный импресарио из «Доктора Фаустуса» герр Саул

Фительберг высказывает, обращаясь к Левкеркюну, главную мысль романа: «Вы настаиваете на несравненности индивидуального случая, исповедуете индивидуалистическое, высокомерное одиночество, пожалуй что неизбежное. „Можно ль жить, когда живут другие?“» Б своей книге о том, как был написан «Доктор Фаустус», Манн признается в страхе, вызванном получением «Игры в бисер» Гессе в то время, когда сам он работал над сочинением, которое должно было стать его поздним шедевром. В своем дневнике он записал: «Всегда неприятно, когда тебе напоминают, что ты не один на свете» — и прибавил: «Моя запись не что иное, как измененная формулировка вопроса из гетевского „Дивана“: „Что за жизнь, коль есть другие?“» Читатель вправе улыбнуться тщете величия и, быть может, пробормотать: «Мы, чародеи, не любим друг друга», но вопрос, увы, даже глубже, и это было прекрасно известно Манну. В ярком эссе «Фрейд и будущее» Манн подходит очень близко к темному эссе Ницше о пользе истории (которое Манн позднее перечитал, чтобы использовать в «Фаустусе»). «„Я“ античности и его самосознание,— говорит Манн,— отличались от наших, будучи не столь недоступными, не столь резко очерченными». Жизнь могла быть «подражанием» в смысле мифического самоотождествления и обретать в таком возобновлении прежде бывшего тождества «самопознание, позволение, освящение». Следуя (как он полагал) Фрейду, обращаясь к жизни Гете как к примеру и намекая на свой собственный пример *imitatio* Гете, Манн дает нам версию преодоления страха влияния по Ницше, выдержанную в духе двадцатого века. Я цитирую весь этот абзац из эссе Манна, поскольку, как мне кажется, в нашем столетии нигде, кроме этого эссе, не встречалось такого отношения к печалям влияния:

«Инфантилизм (иными словами, регрессия к детству)... Какова роль играет этот подлинно психоаналитический элемент на протяжении всей нашей жизни! Какое значительное участие принимает он в формировании человеческой жизни; действуя на деле тем самым образом, который я описал: как мифическое отождествление, как выживание, как следование уже проторенной дорогой! Связь с отцом, подражание отцу, игра в отца и перенесение на замещающие отца образы более высокого или развитого типа — как эти инфантильные черты воздействуют на жизнь индивида, с тем чтобы отличить и сформировать ее! Я использую слово „форма“, ибо для меня, при всей серьезности, счастливейший, приятнейший элемент того, что мы называем образованием (*Bildung*), формированием человека, заключен в мощном влиянии восхищения и любви, в детском отождествлении с образом отца, что выбран по внутренней связи. В особенности много

о таинственном, но в конечном счете очевидном воздействии такого инфантильного подражания на его собственную жизнь, на творческое управление продвижением в жизни, которое, помимо всего прочего, часто становится не чем иным, как реанимацией героя в совсем иных временных и личных условиях и при помощи совсем других, назовем их детскими, средств, может рассказать нам художник, страстно ребячливое и захваченное игрой существо. *Imitatio* Гете с фазами Вертера и Вильгельма Мейстера и поздним периодом „Фауста“ и „Дивана“, может все еще формировать и мифически воссоздавать жизнь художника, вздымая его бессознательное и все же переигрывая его,— ведь таков путь художника — в улыбочивое, ребячливое и глубокое знание».

В этом отрывке есть все, что важно в отношениях эфеба и предшественника, все, кроме важнейшего — неустранимой меланхолии, страха, который делает неизбежным недонесение. Отклонение Манна от Гете происходит в виде глубоко иронического отрицания того, что какое-то отклонение вообще необходимо. Он неверно толкует Гете, стремясь приписать свой собственный гений пародиста, свою собственную нежную иронию предшественнику. В своей величайшей попытке нарисовать образ *Bildung*, в саге об Иосифе, он создает запоминающуюся фигуру Фамари, которая любит Иуду из-за мысли и убивает его сыновей своим лоном во имя этой мысли. «То была,— пишет Манн,— новая основа любви,— такого еще не бывало на свете,— идущей не от плоти, а от мысли, любви, можно поэтому сказать, демонической». Фамарь появляется в конце этой истории, но она твердо уверена, что станет ее главной героиней, что добьется, чтобы эта история рассказывалась про нее. Быть может, Манн (каким бы великим ироником он ни был) лишь отчасти понимает, что она представляет и его самого, и всякого художника, глубоко чувствующего несправедливость времени, отрицающего за ним всякое право на приоритет. Фамарь Манна инстинктивно знает, что значение одного соития — всего лишь другое соитие, так же как Манн знает, что невозможно писать роман, не вспоминая другой роман. «Всякая деятельность,— настойчиво утверждает Ницше,— нуждается в забвении» — и цитирует Гете, заметившего, что человек действия всегда бессовестен. Итак, добавляет Ницше, человек действия, истинный поэт, «так же... чужд знанию, он забывает все остальное, чтобы достигнуть одного, он несправедлив к тому, что лежит позади него, и знает только одно право — право того, что в данную минуту должно совершиться». Ничто, подчеркиваю, ничто не может быть таким благородным и таким ложным, как это настойчивое утверждение Ницше, поэта, безнадежно испуганного иронией. Эта ирония заявляет о себе в едком и



ужасном абзаце из эссе об истории, в котором Ницше громче всего протестует против философии истории Гегеля:

«Поистине парализует и удручает вера в то, что ты последыш времен, но ужасной и разрушительной представляется эта вера, когда в один прекрасный день она путем дерзкого поворота мыслей начинает обоготворять этого последнего как истинную цель всего предшествующего развития, а в ученом убожестве его видит завершение всемирной истории».

Неважно, что эта ирония направлена против Гегеля; ее истинный объект — страх влияния самого Ницше. «Я убежден,— мудро замечает Лихтенберг,— что видя себя в других, не только любишь их, но и ненавидишь». Великие противники влияния — Гете, Ницше и Манн в Германии; Эмерсон и Торо в Америке; Блейк и Лоуренс в Англии; Паскаль, Руссо и Юго во Франции — все они, так же как и его великие сторонники от Сэмюэля Джонсона до Кольриджа и Рескина в Англии и сильные поэты нескольких последних поколений во всех четырех странах, представляли собой чудовищно мощные поля страха влияния.

Монтень просит нас, исследуя свою душу, научиться тому, что «наши личные желания по большей части порождены и воспитаны за счет других». Монтень был величайшим, даже в сравнении с Джонсоном, реалистом страха влияния, по крайней мере до Фрейда. Монтень говорит нам (вслед за Аристотелем), что Гомер был первым и последним поэтом. Иногда, читая Паскаля, испытываешь страх: а не был ли Монтень первым и последним моралистом? Паскаль гневается: «Это не из Монтеня, это из меня, ведь все, что я вижу в нем, нашел я сам» — утверждение, вызывающее смех у каждого, кто, прибегнув к хорошему изданию Паскаля, изучит длинейшие списки «параллельных мест», свидетельствующие о столь крупной задолженности, что это пахнет скандалом. Паскаль, желающий отвергнуть Монтеня и облаченный в то же время в одежды своего предшественника, весьма похож на Мэтью Арнольда, насмехающегося над Китсом и одновременно пишущего «Цыгана-школяра» и «Тирсиса», которые, судя по подбору слов, тону и чувственному ритму, целиком (и вполне бесознательно) украдены у создателя Великих Од.

В «Страхе и трепете» Кьеркегор с величественной, но абсурдной и апокалиптической откровенностью провозглашает: «Тот, кто желает работать, порождает собственного отца». Истинному положению дел, как я считаю, ближе афористическое признание Ницше: «Когда хорошего отца нет, необходимо его выдумать». Боюсь, что сначала нужно исследовать истоки страха влияния, от которого мы все страдаем, поэты мы или нет, те роковые топи, которые Фрейд с величественным и безнадежным остроумием назвал «семейным романом». Но прежде чем вступать в

эти гибельно зачарованные места, я остановлюсь на самом слове «страх» ради нескольких неизбежных разъяснений.

Определяя страх, Фрейд говорит об «Angst vor etwas». Страх *перед* чем-то — явный модус ожидания, схожий с желанием. Можно сказать, что страх и желание — антиномия Эфеба, или начинающего поэта. Страх влияния — это страх в *ожидании потопна*. Лакан настаивает, что желание — только метонимия, и, может быть, противоположность желания, тревожное ожидание — тоже только метонимия. Эфеб, опасющийся своих предшественников, как он мог бы страшиться потопна, принимает жизненно важную часть за целое, тогда как его страх творчества создает целое, призрачное сдерживающее начало в каждом поэте. И все же едва ли возможно избавиться от этой метонимии; каждый хороший читатель поистине *желает* утонуть, но если тонет поэт, он остается *только читателем*.

В наше время простоватые описания страха все лучше продаются и все с большим удовольствием потребляются. Только один, по моему мнению, опыт анализа страха в нашем столетии добавляет кое-что ценное к наследию классических моралистов и романтических мыслителей, и внес этот вклад, конечно же, Фрейд. Прежде всего, он напоминает нам, что страх можно почувствовать, но это состояние неудовольствия не похоже на печаль, грусть и обыкновенное духовное напряжение. Он говорит, что страх — это неудовольствие, сопровождающееся явлениями выведения, или разрядки, осуществляющимися определенными способами. Эти явления успокаивают повышенное возбуждение, сопровождающее страх. Первичным повышенным возбуждением может быть травма рождения, ответ на первичную ситуацию *опасности*. Используя слово «опасность», Фрейд напоминает нам о всеобщем страхе перед властью, о том, что природа заманила нас в ловушку нашего тела, превращающегося в темницу в некоторых стрессовых ситуациях. Хотя Фрейд отверг подход к травме рождения, предложенный Ранком, как биологически необоснованный, он все-таки был встревожен тем, что назвал «некоторой предрасположенностью ребенка к страху». Страх отделения от матери, аналогичный позднему страху кастрации, приводит к «повышению напряжения, происходящему от того, что нужды остались неудовлетворенными», а «нужды» в данном случае жизненно необходимы экономике самосохранения. Страх отделения — это, таким образом, страх исключения, и он быстро соединяется со страхом смерти или со страхом «я» перед «сверх-я». Это подводит Фрейда к определению невротоз навязчивых состояний, вызванных страхом перед «сверх-я», и вдохновляет нас на исследование этого навязчивого аналога меланхолии поэтов, или страха влияния.

Поэт, испытывая воплощение *qua* поэт, неизбежно испытывает страх перед каждой опасностью, которая может *покончить* с ним как с поэтом. Страх влияния столь ужасен потому, что он в одно и то же время — разновидность страха отделения и начало невроза навязчивости, или страха смерти, воплощенного в «сверх-я». По аналогии можно заключить, что стихотворения позволительно рассматривать (юмористически) как механизм разрядки в ответ на повышение возбуждения, вызванное страхом влияния. Стихотворения, как всегда уверяла нас критика, должны приносить удовольствие. Но — несмотря на настойчивые утверждения всей поэтической традиции и в особенности романтизма — стихотворения нам дарует не удовольствие, но неудовольствие, ситуация опасности, страха, который в значительной мере связан с печалью влияния.

Чем оправдать эту радикальную аналогию человеческого и поэтического рождения, биологического и творческого страха? Для этого нужно проследовать в темную и демоническую область печали истоков, туда, где искусство возникает из экстаза колдуна и убожества вечного человеческого страха смерти. Поскольку я интересуюсь практической литературной критикой, поиском новых и более прямых путей прочтения стихотворений, я считаю это возвращение к истокам неизбежным, хотя и неприятным. Противоборствующие стихотворения сводит воедино и удерживает разделенными антигетическое отношение, возникающее в поэзии из ее первостихии; а эта стихия, как ни печально, — пророчество или отчаянный поиск возможности предвидеть опасности, угрожающие «я» и исходящие от природы, Бога, чего-то еще, наконец — от самого «я». И — должен я добавить — опасности для поэта *в поэте* исходят также от чужих стихотворений.

Теорий истоков поэзии много. Меня более всего привлекает и в то же время сильнее всего отталкивает теория Вико, но отталкивание вызвано моей собственной склонностью к романтическому пророческому гуманизму, и потому мне следует забыть о нем. И все-таки любопытно, что Эмерсон, великий зачинатель американского романтического пророческого гуманизма, в своих рассуждениях о поэтических истоках тоже остается последователем Вико, что я воспринимаю как поощрение. Ауэрбах отмечает, что для Вико знания вне творчества не существовало. Примитивы Вико превосходно описаны Ауэрбахом как «искони одинокие кочевники, живущие в беспорядочном промискуитете внутри хаоса таинственной и по этой самой причине ужасной природы. Способность судить им не дана; они располагают только чрезвычайно сильными чувствами и силой воображения, которую едва ли способны представить себе цивилизованные люди». Для того чтобы управлять своей жизнью, примитивы Вико раз-

работали систему церемониальной магии, которую сам Вико называл «Серьезной Поэмой». Эти примитивы — гиганты воображения — были поэтами, и их церемониальная мудрость была той «поэтической мудростью», которую мы и по сей день ищем. Все же — хотя это и не тревожило Вико — эта мудрость, этот магический формализм неизбежно были жестокими и себялюбивыми. Гиганты, выдумавшие поэзию — это эквивалент описанных этнографами волшебников, целителей, колдунов, посвятивших себя выживанию и обучению других выживанию. Поэтическая мудрость, считает Вико, основана на предсказании, а петь — это значит (даже этимологически) предсказывать. Поэтическая мысль — мысль предвещающая, и поэты зывают к Музе, называю ее Памятью, умоляя помочь вспомнить будущее. В ходе ужасных всеобщих инициации колдуны возвращают к первичному хаосу, для того чтобы сделать возможным чистое творение, но в не-примитивных обществах такие возвращения случаются редко. Поэты, от греческих орфиков до наших современников, живут в виновных культурах, которым магический формализм поэтической мудрости Вико не доступен вообще. Эмпедокл, быть может, хронологически последний поэт, воспринимавший предсказание буквально, то есть веруя, что, добываясь исключительно удачных предсказаний, превращаешься в Бога. Сравнивая с ним таких сильных поэтов, как Данте, Мильтон и Гете, находишь их поглощенными страхом влияния, какими бы чудесно свободными от него они ни казались в сравнении с крупнейшими романтиками и модернистами.

Курциус в своем известном исследовании усматривает в учении о Музах проблему исторического обесценения или подмены, а вместе с тем и проблему последовательности, и считает, что их значение даже для греков заключалось в их смутности. Но Вико ясно определяет значение Муз для своей концепции Поэтического Характера:

«Настоящее их [поэтов] имя было „divini“ в смысле «Гадатели» от „divinari“ — собственно „гадать“ или „предсказывать“. Наука же их называлась Муза, как ее определил нам выше Гомер: наука о добре и зле, то есть предсказание... Таким образом, Муза в собственном смысле первоначально должна была быть Наукой в Божественных Предсказаниях, в Ауспициях... Урания, названная так от ouranos — небо, созерцающая небо, чтобы получить оттуда ауспиции... Ее, как и всех прочих Муз, считали дочерьми Юпитера, так как из Религии возникли Искусства Культуры; Божеством их был Аполлон, считающийся главным образом Богом Предсказаний. Музы „поют“ тем „canege“ или „cantare“, которое у Латинян значит „предсказывать“».

Я полагаю, из этих утверждений (выбранных из разных параграфов Вико) можно вывести мрачные следствия, имеющие отношение ко всякому изучению поэтов и поэзии. Поэтический страх молит Музу помочь в прорицании, т. е. в предсказании, и отсрочить настолько, насколько возможно, саму смерть поэта как поэта и (может быть, во вторую очередь) как человека. Поэт любой виновной культуры, как бы то ни было, не может познать себя в чистом хаосе; он вынужден признать отсутствие приоритета в творении, а значит, также и неудачу в предсказании, эту первую из множества маленьких смертей, предвещающих окончательное и полное исчезновение. Его слово не только его слово, а его Муза блудила со многими до него. Он пришел в эту историю последышем, а Муза всегда была в ее центре, и он справедливо боится, что надвигающаяся на него катастрофа — всего лишь одна из многих других в ее литании печалей. Что ей его искренность? Чем дольше живет он с ней, тем мельче становится, как если бы он доказывал существование человека, исчерпывая возможности. Поэт думает, что его любовь к Музе не зависит от его стремления стать прорицателем, обеспечивающего ему время для свершения, но его единственное стремление — тоска по дому, столь же огромному, как его дух, и поэтому он вообще не любит Музу. «Духовный странник» Блейка показывает нам, чем на самом деле является любовь поэта и Музы. И все же, что в ностальгии поэта настоящее? Он ошибается, подыскивая «имаго», — Муза никогда не была его матерью, а предшественник — отцом. Его мать — его воображаемый дух, или идея его собственной возвышенности, а его отец не появится на свет до тех пор, пока он сам не найдет своего главного эфеба, который ретроспективно позволит Музе зачать его, после чего она, наконец, и станет ему матерью. За иллюзией скрывается иллюзия, поскольку земля, по словам Музы Монеты Китса, оправдана и без всею этого страдания, этого наложения семейного романа на поэтические традиции. И все же воз и ныне там. Ницше, пророк витализма, начавший с порицания вредного использования истории, вызывает: «Но разве я вельо вам стать призраком или растением?», и всякий сильный поэт отвечает: «Да, я должен быть и тем и другим».

Быть может, тогда мы вправе все свести к тому, что юный поэт любит в Музе себя и опасается, что она в нем ненавидит себя. Эфеб не может знать, что он — инвалид картезианской *протяженности*, юноша, в ужасе обнаруживающий свою собственную неизлечимую последовательность. К тому времени, когда он становится сильным поэтом и знакомится с этой дилеммой, он привыкает изгонять дьявола своего неизбежного греха неблагодарности, превращая своего предшественника в дурную версию самого позднейшего поэта. Но и это самообман и банальность,

ибо таким образом сильный поэт просто преобразуется в дурную версию самого себя и затем смешивает получившееся с образом предшественника.

Фрейд различает две последовательные фазы семейного романа: первую, когда ребенок верит, что он подкидыш, и вторую, когда он верит, что у его матери было много любовников, замещавших его отца. Передвижение от фантазии к фантазии здесь суггестивно-редуктивное, поскольку понятие высокого происхождения и несостоявшейся судьбы вызывает к жизни образы эротической деградации. Блейк, настаивая на том, что Тирза, или Необходимость, была матерью только смертной его части, обнаруживал (почти всегда) диалектику различий, освобождавшую его от тягот семейного романа. Но большинство поэтов — и большинство людей — страдают от семейного романа, тшась занять самую выгодную позицию по отношению к предшественнику и к Музе. Сильный поэт — как великий человек Гегеля — и герой поэтической истории, и ее жертва. Эти превращения в жертву с течением времени происходят все чаще, потому что страх влияния сильнее всего тогда, когда поэзия наиболее лирична, наиболее субъективна и изливается прямо из души. С точки зрения Гегеля, стихотворение — только прелюдия религиозного восприятия, и в лучшем лирическом стихотворении дух настолько отделен от чувственности, что искусство оказывается на грани превращения в религию. Но ни один сильный поэт в эпоху своего расцвета не может (как поэт) принять точку зрения Гегеля. А история для него, единственного из всех людей, не утешение, потому что он превращается в жертву.

Если его не превратят в жертву, сильный поэт должен «спасти» возлюбленную Музу от своих предшественников. Конечно, он переоценивает Музу, считая ее единственной и незаменимой, ибо как еще может он уверить себя в том, что он единственный и незаменимый? Фрейд сухо замечает: «Сильное желание в бессознательном какой-либо незаменимой вещи часто разрешается бесконечными повторениями в действительности», и этот образец особенно часто встречается в любовной жизни большинства поэтов или, быть может, всех мужчин и женщин постромантической эпохи, наказанных сильным воображением. «Вещь, — продолжает Фрейд, — которая в сознании внешне состоит из противоположностей, часто в бессознательном является единым целым». И к этому замечанию нам придется вернуться, когда мы отважимся на путешествие в бездну антитетических значений. В целостности поэтического воображения Муза — это мать и шлюха одновременно, ибо величайшая фантазия, которую большинство из нас сплетает из вынужденно эгоистических интересов, — это се-

мейный роман, который можно назвать единственным стихотворением, неизменно создаваемым даже непоэтическими натурами. Но для того чтобы понять, что трудные отношения поэта с предшественником и Музой — это самый общий случай этого, свойственного всем нам расстройству, следует вспомнить пронизательность Фрейда. Я вынужден привести сравнительно длинную цитату как пример его мрачайшей мудрости:

«Когда ребенок слышит, что он обязан жизнью родителям, что мать „даровала ему жизнь“, то в нем соединяются нежные чувства с душевными движениями, выражающими стремление быть большим и достичь самостоятельности, и зарождают в нем желание вернуть родителям этот дар и оплатить им тем же. Непокорность мальчика как будто выражает: мне ничего не надо от отца, я хочу вернуть ему все, что я ему стоил. Он рисует себе фантазии о спасении отца от смертельной опасности и таким образом расплачивается с ним. Эта фантазия часто переносится на императора, короля или иную знатную особу и в таком измененном виде становится доступной сознанию и даже годной для поэтической обработки. По отношению к отцу преобладает угрожающее значение фантазии о спасении, а по адресу матери проявляется ее нежное значение. Мать подарила жизнь ребенку, и нелегко возместить такой своеобразный дар чем-нибудь равноценным. Но при незначительном изменении значения слов — что так легко удается в бессознательном и что можно уподобить сознательному слиянию понятий — спасти мать приобретает значение: подарить или сделать ей ребенка, разумеется, вполне схожего с ним. ...Все влечения — нежные, благородные, похотливые, непокорные и самовластные находят удовлетворение в этом одном желании быть *своим собственным отцом*».

Если такова модель семейного романа поэтов, все это следует преобразовать, сделав акцент не столько на фаллическом отцовстве, сколько на *приоритете*, ведь товар, с которым имеют дело поэты, их авторитет, их собственность, превращается в приоритет. Они овладевают приоритетом, становясь тем, чем были сперва только по имени. В самом деле, они все следуют прозрению Валери, настаивавшего на том, что человек сочиняет, абстрагируя, уводя, изымая созданный им предмет *из* космоса и из времени, так чтобы его можно было назвать своим собственным, местом, где никакое преступление против собственности не дозволено. Все романы-поиски эпохи пост-Просвещения, т. е. романы-поиски всевозможных вариантов романтизма, это поиски новой возможности зачатия своего собственного «я», превращения в свой собственный Великий Оригинал. Мы путешествуем, чтобы абстрагироваться для сочинения. Но там, где ткань уже сплетена, мы странствуем в поисках разгадки. Увы, поиск в ис-

кусстве еще иллюзорнее поиска в жизни. Тожество тем дальше удаляется от нас в жизни, чем быстрее мы гонимся за ним, и все же мы правы, не веря в его недостижимость. Джеффри Хартман замечает, что в стихотворении поиск тождества всегда имеет нечто общее с обманом, потому что поиск всегда работает как чисто формальное средство. Это одна из мук творца, одно из объяснений того, почему влияние вызывает столь сильный страх у сильного поэта, принуждая его к необязательному в иных обстоятельствах отклонению или уклончивости в его работе. Невыносимо считать его внутреннюю борьбу просто выдумкой, хотя поэт, пишущий свое стихотворение, вынужден рассматривать высказывание против влияния как ритуализированный поиск тождества. Может ли соблазнитель сказать своей Музе: «Мадам, мой обман вызван формальными требованиями моего искусства»?

Невозможно отождествить наши читательские печали с колебаниями поэтов, и ни один критик никогда не сделает справедливо и достойного утверждения о приоритете. Понуждая критику стать более «антитетической», я только понуждаю ее к следующему шагу по уже избранному пути. В том, что касается поэтов, мы не эфебы, борющиеся с мертвыми, но куда больше похожи на некромантов, стремящихся услышать песнь мертвых. Могушественные мертвецы — • наши Сирены, но поют они не для того, чтобы кастрировать нас. Когда мы слушаем их, нам следует помнить о собственных печалях Сирен, об их страхе, передающемся другим, хотя и не нам.

Я использую термин «антитетический» в риторическом его значении: противопоставление контрастирующих идей в уравновешенных или параллельных структурах, фразах, словах. Йейтс вслед за Ницше использовал этот термин для того, чтобы описать человека, который ищет свою собственную противоположность. Фрейд использовал его для обозначения противоположных значений первичных слов:

«...Странная тенденция работы сновидения не учитывать отрицание или выражать противоположности тождественными средствами представления... эта привычка работы сновидения... точно соответствует особенности древнейших из известных нам языков... В этих составных словах противоречивые понятия почти преднамеренно соединяются (не ради выражения), причем комбинация двух слов приобретает значение одного из противоположных членов, который один значил бы то же самое... В том, что такая тенденция работы сновидения соответствует... этой особенности, мы вправе увидеть подтверждение нашего предположения о регрессивном, архаичном характере выражения мыслей в сновидениях...»

Мы не можем согласиться с тем, что поэзия — невроз навязчивости. Но этим неврозом может быть длящееся всю жизнь отношение эфеба к своему предшественнику. Интенсивная степень амбивалентности характерна для невроза навязчивости, и из этой амбивалентности возникает образец сохраняющегося искупления, который в процессе поэтического недонесения становится квазиритуалом, определяющим последовательность фаз поэтического жизненного цикла сильных творцов. Энгус Флетчер, демони-ческий аллегорист, высказывает блестящее замечание, что для поэтов табуированный язык — это и есть «антитетические первичные слова» Фрейда. В своем исследовании поэзии Спенсера Флетчер, характеризуя романтического искателя, замечает, что он стремится обрести «духовное пространство, референциальную пустоту, которые он мог бы заполнить собственными видениями». Искатель, обнаруживающий, что все пространство заполнено видениями его предшественника, прибегает к табуированному языку, чтобы освободить для себя духовное пространство. Именно этот табуированный язык, это антитетическое использование первичных слов предшественника должно послужить основанием для антитетической критики.

Мы, исследователи Поэтического Влияния, переходим теперь к тессере, или связи, к другой, более тонкой разновидности пропорций ревизии. Тессера, как подсказывает поэту воображение, может явиться дополнением «оборванного» стихотворения-предшественника и поэта-предшественника, оказывающимся недонесением в той же мере, что и ревизионистское отклонение. Я занимаюсь термин «тессера» у психоаналитика Жака Лакана, собственное ревизионистское отношение которого к Фрейдю можно рассматривать как пример тессеры. В своей работе «Discours de Rome» (1953) Лакан цитирует замечание Малларме, «сравнивавшего повседневное употребление языка с хождением монеты, у которой чеканка на обеих сторонах давно стерлась и которая переходит из рук в руки „в молчании“». Применяя это высказывание к дискурсу анализируемого субъекта, хотя бы и редуцированному, Лакан говорит: «Метафоры этой довольно, чтобы напомнить нам, что слово, даже донельзя стертое, сохраняет ценность тессеры». Переводчик Лакана Энтони Уайлден комментируя это место, отмечает «аллюзию на функцию тессеры как признака, по которому узнают своих, или „пароля“». Тессера применялась в древних тайных культах, где воссоединение двух половин сломанного куса керамики использовалось как средство узнавания посвященных». В этом смысле дополняющей связи тессера представляет собой попытку каждого позднего поэта убедить себя (и нас), что Слово предшественника будет стерто,

если его не возвратит вновь свершившееся возвеличенное Слово эфеба.

Тессеры характерны для Стивенса, ведь его основное отношение к предшественникам из числа американских романтиков — антитетическое дополнение. В конце последнего варианта «Спящих» Уитмен отождествляет ночь с матерью:

Я тоже прошел через ночь,  
Я пока оставлю тебя, о ночь, но я вернусь к тебе снова,  
и я люблю тебя.  
Почему я должен бояться тебе довериться?  
Я не боюсь, я так далеко продвинул тобой,  
Я люблю богатый бегущий день, но не брошу и ту,  
в которой лежал я так долго.  
Я не знаю, как я возник из тебя и куда я иду  
с тобой, но знаю, что я пришел хорошо и мы пойдем хорошо.  
Я с ночью пробуду недолго и встану рано,  
Я день проведу, как должно, о моя мать, и, как должно, вернусь  
к тебе.

Стивене антитетически дополняет Уитмена «Совой в саркофаге», элегией, посвященной его другу Генри Черчу, которую можно рассматривать как большую тессеру по отношению к «Спящим». Если Уитмен отождествляет ночь и мать с доброй смертью, Стивене устанавливает тождество между доброй смертью и величественным материнским видением, противопоставленным Ночи, содержащей всю незабываемую очевидность изменений того, что мы видели на протяжении долгого дня, хотя она и преобразовала увиденное в знание:

Она цепко удерживает людей открытием,  
Почти так открывает скорость, по пути  
Невидимое изменение открывает, что изменяется,  
По пути то, что было, перестало быть тем, что есть.  
Это не взгляд был, но знание, что она хранила.  
Она была знающей, сокровенной душой,  
Тоньше, чем напыщенность вида, хотя и двигалась  
В печальном сиянии, без всякой выдумки,  
Взволнованная знанием, обретенным  
Там, на краю забвения.  
О выдох, притязание без ограничений,  
О движение вовне, что вспыхнуло и исчезло из вида,  
В молчании, наступившем, когда затихло ее последнее слово.

Кажется, что английские поэты отклоняются от своих предшественников, тогда как американские заняты «дополнением» своих отцов. Англичане — самые настоящие ревизионисты по отношению друг к другу, а мы (или, по крайней мере, большинство наших поэтов, живших после Эмерсона) склонны приписывать нашим отцам недостаток отваги. И все же и тот модус ревизии, и другой при рассмотрении предшественников редуцируют их. Именно эта редуцированность, по моему мнению, предлагает нам надежнейшие ключи к практической критике, к бесконечному поиску того, «как надо читать».

Под редуцированностью я имею в виду такую разновидность недонесения, т. е. радикально неверного истолкования, когда предшественник считается сверхидеалистом; главными примерами являются произведения Йейтса о Блейке и Шелли, Стивенса — о всех романтиках, от Кольриджа до Уитмена, Лоуренса — о Харди и Уитмене, если упоминать только сильнейших современных поэтов, пишущих на английском языке. И все же меня тревожит то, что этот образец редуцированности наблюдается от Высоких Романтиков до наших дней повсюду, где эфебы комментируют своих предшественников, а не только в зимней поэзии Стивенса и других наших современников. Шелли был скептиком и в некотором смысле материалистом-визионером; Браунинг, его эфеб, был верующим и горячим идеалистом в метафизике, и все же Браунинг умалил Шелли, настаивая на «исправлении» чрезмерного метафизического идеализма своего поэтического отца. Впрочем отклоняясь вниз, поэты обманываются, веруя в то, что у них более неуступчивый характер, чем у их предшественников. Это близко той абсурдной критике, что приветствует каждое новое поколение бардов, если оно ближе, чем предыдущее, повседневному языку обычных людей. Изучение поэтического влияния как страха и спасительного недонесения обязательно поможет нам освободиться от этих слишком абсурдных мифов (или устаревших сплетен) литературной псевдоистории.

Впрочем, в противоположность всем модным сегодня первичным критикам, я предлагаю применение исследования недонесения в антидететической практической критике. Руссо замечает, что ни один человек не может вполне наслаждаться самим собой без помощи других, и антидететическая критика должна обогатить себя этим осуществлением как величайшим мотивом метафоры каждого сильного поэта. «Каждое изобретение,— говорит Мальро,— это ответ», что, как я считаю, и означает потрясающее признание Леонардо, решившегося на утверждение, что он «бедный ученик, не превосходящий своего учителя». Но время затмило это признание, и изучение того, насколько долго и насколько глубоко угрожало искусству великое искус-

ство, и насколько поздно наши собственные поэты вошли в историю, нам придется начинать с самого начала.

Все критики, называющие себя первичными, колеблются между тавтологией, в которой стихотворение есть оно само и имеет в виду только самое себя, и редукцией, в которой стихотворение подразумевает что-то, что стихотворением не является. Антидететическая критика должна начинать с отрицания тавтологии и редукции, с отрицания, которое лучше всего передать утверждением, что значением стихотворения может быть только стихотворение, но *другое стихотворение — не само это стихотворение*. И не стихотворение, избранное вполне произвольно, но именно главное стихотворение несомненного предшественника, даже если эфеб *никогда не читал* это стихотворение. Изучение источников здесь вовсе ни к чему; мы имеем дело с первичными словами, с их антидететическими значениями, и эфеб вполне может неверно истолковывать те стихотворения, которые он никогда не читал.

«Будь мною, но не мной»,— таков парадокс скрытого предписания, которое дает своему эфебу предшественник. Его стихотворение, не в таких резких выражениях, обращается к стихотворению последователя: «Будь похожим на меня, но непохожим на меня». Если бы возможно было разорвать этот «двойной захват», каждый эфеб являл бы собой случай поэтической шизофрении. Как гласит восходящая к Грегори Бейтсону прагматика человеческой коммуникации, «чтобы подчинить себе „двойной захват“, нужно отказаться от попытки подчинить его; если речь идет об определении „я“ или „другого“, человек, определенный таким образом, это тот самый человек, только если он не тот человек, и не он, если это он». В ситуации «двойного захвата» индивид наказывается за правильные ощущения. «Парадоксальное предписание... *делает несостоятельным выбор как таковой*, ничто не возможно, и в действие приведены самосохраняющиеся серийные колебания» (см. «Прагматику человеческой коммуникации» Вацлавика, Бивин и Джексона).

Теперь вполне ясно, что я использую только аналогию, но определенные мною как извращенность эфеба его шаги ревизии, клинамен и тессера, как раз и поддерживают с этой ситуацией «двойного захвата» отношение аналогии, а не тождества. Если эфебу предстоит избежать сверхдетерминации, ему необходимо отказаться от правильного восприятия стихотворений, которые он выше всего ставит. Поскольку поэзия (как работа сновидения) регрессивна и в любом случае архаична и поскольку предшественник никоим образом не воспринимается как часть «сверх-я» (другого, управляющего нами), но только как часть «оно», для эфеба *толковать неверно* вполне «естественно». Даже работа сно-

видения — это послание или перевод и, таким образом, разновидность коммуникации, но стихотворение — это намеренно запутанная коммуникация, вывернутая наизнанку. Это *неверный перевод* предшественников. Несмотря на все попытки, оно всегда будет диадой, а не монадой, но диадой, восставшей против ужаса односторонней коммуникации (фантастического двойного захвата), характеризующей борьбу с могущественными мертвецами. И все же сильнейшие поэты заслуживают умеренной похвалы в этой точке, где Поэтическое Влияние приводит к Падению вовне и вниз.

Говоря «поэтическое влияние», я не имею в виду передачу идей и образов ранних поэтов поздним. Такая передача просто «бывает», и вызывает ли она страх у позднейших поэтов — это вопрос темперамента и обстоятельств. Это превосходный материал для охотников-за-источниками и биографов, и он имеет мало общего с тем, что интересует меня. Идеи и образы принадлежат дискурсивности и истории, и едва ли важны для поэзии. А вот позиция поэта, его Слово, целостность его воображения — все его бытие *должно* отличать его и оставаться его отличительной чертой, иначе он погибнет как поэт, даже если некогда он и осуществил свое возрождение в поэтическом воплощении. Но эта основная позиция настолько же принадлежит и его предшественнику, насколько естественная основа каждого человека принадлежит его отцу, какой бы преображенной, какой бы извращенной эта основа ни была. Темперамент и обстоятельства, какими бы счастливыми они ни были, не помогут нам здесь, в посткартезианском сознании и во вселенной, где нет промежуточных ступеней между сознанием и внешней природой. Загадка Сфинкса для поэтов не просто загадка Первичной Сцены и тайна человеческого происхождения, но мрачная загадка приоритета в воображении. Поэту недостаточно отгадать загадку; он должен убедить себя (и своего идеализированного читателя), что без него загадку невозможно было сформулировать.

И все же я в конце концов допускаю (вынужден допустить), что *сильнейшие* поэты пост-Просвещения представляют собой важное исключение из правила, поскольку в сравнении со всеми теми, кто боролся с мертвыми, эти немногие (Мильтон, Гете, Гюго) были величайшими триумфаторами. Но, может быть, вот как нам определить величайших, какими бы слабыми они ни казались рядом с Гомером, Исайей, Лукрецием, Данте, Шекспиром, пришедшими до картезианского потопа, до утопления величайшего модуса сознания. Бремя критика поэтического недонесения сильнейшим образом описано Кьеркегором в «Панегирике Аврааму»:

«Все они останутся в памяти, но каждый будет велик относительно своего ожидания. Один стал велик через ожидание невозможного, другой — через ожидание вечного, но тот, кто ожидал невозможного, стал самым великим из всех. Все они останутся в памяти, но каждый будет велик относительно величины, с которой он боролся».

Кьеркегору можно было бы предоставить здесь последнее слово, дабы покарать неверующего критика, а все-таки сколь многие поэты, которые еще придут, смогут последовать этому великому повелению? Кому под силу вынести это могучее сияние, и как узнаем мы этого поэта, когда он придет? Так послушаем же Кьеркегора:

«Тот, кто не трудится, не получает хлеба, может лишь заблудиться, подобно Орфею, которому боги показали воздушный мираж вместо возлюбленной, они обманули его, потому что он был робок сердцем, а не храбр, обманули, потому что он был кифаредом, а не настоящим мужчиной. И тут для тебя мало толку, даже если отцом твоим был сам Авраам, а за спиной — семнадцать столетий благородных предков; о том, кто не желает работать, здесь сказано то, что говорилось о девственнице Израиля: „Она рождает ветер“; а тот, кто желает работать, порождает собственного отца».

И все же отец Кьеркегора, в данном случае Исайя, сверхестественно сильный поэт, и процитированный текст разрушает то место, в котором стремится найти успокоение Кьеркегор. Быть может, последнее слово остается, прежде всего, за страхом влияния и за пророчеством Исайи о возвращении предшественников. Следующие слова не утрашили Кьеркегора, но в них-то и заключается все, что пугает поэтов:

«Как беременная женщина, при наступлении родов, мучится, вопит от боли своих, так были мы пред Тобою, Господи.

Были беременны, мучились — и рождали как бы ветер, спасения не доставили земле, и прочие жители вселенной не пали.

Оживут мертвецы Твои, восстанут мертвые тела! Воспряните и торжествуйте, поверженные в прахе: ибо роса Твоя — роса растений, и земля извергнет мертвецов».





## КЕНОСИС, ИЛИ ПОВТОРЕНИЕ И НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

Если юноша верит в повторение, чего только не сможет он совершить? Какого внутреннего совершенства не достигнет?

Кьеркегор

Unheimlich, или зловеще бездомным, чувствуешь себя всегда, когда бы тебе ни напоминали о внутренней склонности поддаваться навязанным извне образцам действия. Отвергая принцип удовольствия, демоническое начало соглашается на «навязчивое повторение». Мужчина и женщина встречаются; едва заговорив, вступают в соглашение о взаимных разрывах, вновь повторяя то, что они оба, оказывается, знали и раньше, хотя никакого «раньше» не было. Фрейд — а Unheimliche рассматривается с его точки зрения — полагает, что «всякий всплеск эмоционального возбуждения, безразлично какого рода, путем вытеснения превращается в страх». Классифицируя случаи пугающего, Фрейд выделяет группу случаев *жуткою*, «в которой можно показать, что это пугающее является, видимо, *возвратившимся* вытесненным». Но в этом случае «жуткое» можно с таким же успехом называть «скрытым», замечает он, «ибо это жуткое в самом деле не является чем-то новым или посторонним, а чем-то издревле привычным для душевной жизни, что было отчуждено от нее только в результате вытеснения».

Я предлагаю считать страх влияния особым случаем жуткого. Бессознательный страх мужчины перед кастрацией физически проявляется как явная тревога в его глазах; страх поэта перед прекращением поэтического бытия часто тоже проявляется как тревога в его видениях. Либо он, подвергшись тирании острой фиксации, видит *слишком ясно*, как если бы его глаза утвердились и вопреки всему остальному организму, и вопреки миру, либо его видение вуалируется, и он видит вещи сквозь отчуждающий туман. Одно видение сокрушает и деформирует видимое; при другом видно, но большому счету, лишь яркое облако.

В глубине души критики любят последовательности, но тот, кто живет только последовательностями, не может быть поэтом. Бог поэтов не Аполлон, живущий в ритме возвращения, но лысый гном Ошибка, обитающий в глуби пещер и вылезавший оттуда лишь изредка, чтобы под мрачной луной отпраздновать победу над могучими мертвецами. Маленькие двоюродные братцы

Ошибки, Отклонение и Дополнение, никогда не заходят в пещеру, но таят смутные воспоминания о том, что родились там, и живут с неясным опасением, что в конце концов уйдут на покой и вернутся в пещеру умирать. Тем не менее они тоже любят последовательность, ибо только в ней обретают свою меру. Кроме законченных поэтов, только Идеальный и Поистине Обыкновенный Читатели любят непоследовательность, а такие читатели еще не родились.

Здоровое, с точки зрения истории, поэтическое недонесение в плане индивидуальном оказывается грехом против последовательности, против единственно важного авторитета, собственности на первое именование, иначе говоря — приоритета. Поэзия — собственность, так же как политика — собственность. Гермес стареет, превращается в лысого гнома, называет себя Ошибкой и открывает *коммерцию*. Внутрипоэтические отношения не коммерция, но и не воровство, если вы не воспринимаете семейный роман как политику коммерции или диалектику воровства, в которую он обращается в «Духовном страннике» Блейка. Но безрадостная мудрость семейного романа нетерпима к малостям, способным развлечь экономистов духа. Это великодушные мелкие ошибки, а не сама великая Ошибка. Крупнейшая Ошибка, которую мы вправе надеяться встретить и совершить, — это фантазия каждого эфеба: искать антитетически и жить так, чтобы зачать себя.

Само собой разумеется, что заменой настоящего задника для каждого одинокого мыслителя становится Ночь, а Смерть, которой напрасно бояться, поистине дружески помогает всем сильным поэтам. Листки оборачиваются сдавленными криками, а настоящие вопли не слышны. С рассветом возвращаются последовательности, и ни один поэт *qua* поэт не может подчиниться знаменитому приказу Ницше: «Стремись жить так, как если бы было утро». Поскольку эфеб — поэт, он вынужден стремиться жить так, как если бы была полночь, продленная полночь. Ведь первое, что испытывает эфеб, воплотившись в нового поэта, — чувство, что он *брошен*, вовне и вниз, той же славой, которая *нашла* его и, признав, сделала поэтом. Первичная сфера эфеба — океан или берег океана, и он знает, что достиг стихии воды в падении. Инстинкты удержали бы поэта на этом месте, но стремление к противоборству увлекает его от воды и посылает в глубь суши на поиски огня его собственной позиции.

Большая часть того, что мы называем поэзией, — во всяком случае, начиная с эпохи Просвещения — представляет собой этот поиск огня, т. е. непоследовательности. Повторение остается у берега вод, а Ошибка приходит только к тем, кто, презрев непоследовательность, отправляется в воздушное путешествие в сферу

ужасной свободы невесомости. Начало и конец Прометеева поиска, или поиска *поэтической силы*, — это антиномичные *брошенность* (т. е. повторение) и экстравагантность (*Verstiegenheit* Бинсвангера, или *поэтическое безумие*, или истинная Ошибка). Это обыкновенный циклический поиск, и его единственная и славная цель, вне всякого сомнения, недостижима. Со времен великих поэтов древности те немногие, кому удается разорвать круг и выжить, уходят в Контр-Возвышенное, в поэзию земли, но эти немногие (Мильтон, Гете, Гюго) — младшие божества. Сильные поэты нашего времени, пишущие на английском языке, даже целиком и полностью увлекшись соревнованиями по борьбе с мертвыми, никогда не заходят так далеко, чтобы ступить на эту четвертую ступень, ступень поэзии земли. Эфебов много, встречаются и те, кто отваживается на Прометеев поиск, а трое или четверо (Харди, Йейтс, Стивене) создают поэзию непоследовательности, поэму воздуха.

Да *будет мое стихотворение там, где оно, стихотворение предшественника, уже есть*, — такова рациональная формула каждого сильного поэта, ибо поэтический отец присваивается в «оно», а не в «сверх-я». Отношение способного поэта к своему предшественнику более всего похоже на то, как Экхарт (и Эмерсон) относится к Богу; не просто как часть Творения, но как его лучшая часть, несотворенная субстанция Души. Первой главной проблемой последыша неизбежно становится *повторение*, ибо повторение диалектически поднимается до претворения, а это путь спасения, уводящий эфеба прочь от ужаса, который испытываешь, обнаружив, что сам ты только копия или модель.

Повторение как возвращение навязчивых образов нашего собственного прошлого, возобладавших в борьбе с нашими прежними привязанностями, — это один из тех врагов, с которыми мужественно сражается психоанализ. Фрейд считал повторение, в первую очередь, модусом принуждения и через инерцию, регрессию, энтропию сводил его к инстинкту смерти. Фенихель, неутомимый энциклопедист психодинамики Фрейда, следуя Основателю, допускает существование «активного» повторения, направленного на достижение господства, но одновременно подчеркивает «отменяющее» повторение, невротическую травму, куда ярче описанную Фрейдом. Фенихель отличает, насколько это ему удается, «отмену» от других защитных механизмов:

«При формировании реакции принимается установка, противоречащая первоначальной; отмена — следующий шаг. Делается что-то позитивное, что реально или магически противоположно чему-то еще, что — опять-таки на самом деле или в воображении — делалось раньше... Идея искупления своей вины есть не что иное, как выражение веры в возможность магической отмены».

В данном случае принуждение остается принуждением к повторению, но с обращением *бессознательного* значения. Изолируя идею от первоначального эмоционального вклада, повторение сохраняет свою власть над ней. Когда речь идет о любом психическом процессе, то — употребляя любимое выражение Фрейда — «по ту сторону принципа удовольствия» находится умеренная зона, особенно мрачная, если мы говорим о поэзии, призванной приносить удовольствие. Герой «По ту сторону принципа удовольствия», мальчик восемнадцати месяцев от роду, играя в свою игру «fort!—da!», овладевает исчезновениями своей матери, драматизируя цикл ее утраты и возвращения. Превращение импульса к игре в дополнительный пример навязчивого повторения — это еще одно дерзкое начинание Фрейда, но не столь дерзкое, как грандиозный скачок к тому, чтобы приписать всякое побуждение к повторению влечению к регрессии, практической целью которого оказывается смерть.

Лакан, сам изумительный прыгун, говорит, что «как автоматизм повторения... имеет в виду историзирующую темпоральность опыта переноса, так инстинкт смерти выражает, в сущности, предел исторической функции субъекта». Выходит, Лакан считает «fort! — da!» гуманизирующими действиями словесного воображения ребенка, в которых субъективность сочетается самоотречение и рождение символа, играми «сокрытия-обнаружения», указав на которые, гениальная интуиция Фрейда дала нам понять, что момент, когда желание становится человеческим, совпадает с моментом, когда ребенок рождается в язык».

Исходя из смысла, который Лакан придает нашей смерти, «этому пределу, она представляется «прошлым, которое в обращенной форме обнаруживает себя в повторении». На созданную им любопытную смесь из Фрейда и Хайдеггера падает грандиозная тень Кьеркегора повторения, «исчерпания бытия, доведенного до конца», как выражается Лакан. Повторение, по Фрейду, можно истолковать только дуалистически, как и все прочие психоаналитические понятия, поскольку Фрейд ожидает от нас отделения явлений от их скрытой сущности. Кьеркегор, слишком диалектичный для обычной романтической иронии, сформулировал концепцию повторения, больше похожую на иронию поэтического недонесения, чем механизмы «отмены» и «изоляции», описанные Фрейдом.

Кьеркегорово повторение никогда не *случается*, но *вырывается* или *выдвигается вперед*, поскольку оно, подобно Творению Вселенной Богом, «вспоминается вперед»:

«Если бы Бог не желал повторения, мир не возник бы никогда. Он исполнил бы светлые планы обетования или припомнил бы и сберег бы в воспоминании все сущее. Так он не посту-

пил, поэтому длится бытие мира, и длится оно потому, что все — повторение».

Жизнь, которая прежде была, *ныне становится*. Кьеркегор говорит, что диалектика повторения «проста», но это одна из его гениальных шуток. Его лучшая шутка на тему повторения — это в то же время его первое и, как мне кажется, лучшее введение в диалектику недонесения:

«Повторение и воспоминание—это одно и то же действие, только в разных направлениях; ибо то, что припоминается, было, повторяется назад, тогда как собственно повторение, так сказать, вспоминается вперед. Поэтому повторение, если только оно возможно, делает человека счастливым, тогда как воспоминание делает его несчастным — при условии, что он дает себе время пожить и не пытается сразу, в сам миг рождения, найти предлог, чтобы ускользнуть украдкой из жизни, утверждая, например, что он что-то забыл».

Подшутив над Платоном, диалектик повторения предлагает возможную, но несовершенную любовь, т. е. единственную любовь, которая не делает несчастным, любовь повторения. Совершенная любовь должна сохраниться и в несчастье, но повторение относится к несовершенному миру, где и находится наш рай. Сильный поэт выживает, потому что живет непоследовательностью «отменяющего» и «изолирующего» повторения, но если он не жил последовательностью «воспоминания вперед» о прорыве к новизне, все-таки повторяющей достижения предшественников, ему не суждено стать поэтом.

Внесем поправку. Недонесение — это на самом деле ошибочное сотворение (и ошибочное приятие) сделанного предшественниками, но само значение слова «ошибочное» в данном случае диалектично. Сделанное предшественниками бросило эфеба во внешнее и нисходящее движение повторения, которое, как вскоре начинает понимать эфеб, должно быть и отменяющим, и диалектически утверждающим, и все это одновременно. Механизм отмены легко доступен, как и все прочие механизмы психозащиты, а повторению воспоминания вперед научиться нелегко. Когда эфеб призывает Музу помочь ему вспомнить будущее, он просит ее о помощи в повторении, но едва ли в том смысле, в котором о чем-то подобном просят дети, уговаривая рассказчика повторить его историю. В своем «Метаморфозе» Шахтель высказывает предположение, что, заучивая историю, ребенок стремится *довериться* ей, подобно тому, как мы доверяемся любимому стихотворению, считая, что в нем сохраняются все те же слова, когда бы мы ни открыли книгу в следующий раз. Неподвижность объекта делает возможным его исследование при помощи актов зрительного восприятия, и, опираясь на эту зави-

симость, Шахтель оптимистически оспаривает Фрейда, настойчиво утверждавшего, что над детскими играми властвует навязчивое повторение. В центре рассуждений Шахтеля — глубокое несогласие с последовательно редуктивной теорией происхождения мышления, которой придерживался Фрейд. Фрейд всегда считал предшественника по мысли всего лишь галлюцинаторным удовлетворением потребности, замещающей исполнение желания фантазией, создавая которую, «я» стремится к большей, чем способно достичь, независимости от «оно».

Ибо «я» ощущает свою «брошенность» в отношениях с «оно», а не с цензурирующим «сверх-я». Психологи «я» могут быть по своему правы, производя ревизию Фрейда, но не с точки зрения литературного критика, справедливо приписывающего творческую энергию той области (как бы мы ее ни называли), которая овнешняет «я», подготавливая его к встрече с целым миром «не-я», или, может быть, лучше было бы сказать, с Паскалевой «необъятностью пространств, невидимых ни мне, ни другим». Изгнанное во внешние измерения картезианской материи «я» учится своему одиночеству, и в качестве возмещения обретает иллюзорное самовластие, вызывающее у него ложное чувство освобождения:

«Свободными нас делает не что иное, как знание того, кем мы были, чем стали; где мы пребывали, куда были брошены; куда мы стремимся, откуда возвращаемся; что такое рождение и что такое возрождение».

Ханс Йонас замечает, что эта формула Валентина «не создает запасы для наа?юящего, используя которые, знание смогло бы жить и оставаться порывом вперед». Йонас сравнивает гностическое «куда были брошены» с *Geworfenheit* Хайдеггера и с «заблудившимся» Паскаля. Дальнейшее сравнение предполагается ситуацией каждого посткартезианского эфеба, гностика вопреки самому себе. Может быть, помимо всего прочего, страшное величие Йейтса проистекает из его сознательного гностицизма, а равно и из глубокого понимания того, насколько серьезно нуждается в нем поэт.

Отказ от ожиданий может быть вознагражден. Ките так трогателен потому, что, отрешенно воспринимая притязания, предъявляемые к нему как к поэту, он все же верует в исполнение требований. Но каждое стихотворение — даже такое совершенное, как «Осень» Китса, — это скопление неуместностей. Ките, даже Ките, вынужденно становится пророком непоследовательности, для которого опыт — всего лишь своего рода паралич. Между поэтом и его видением истинного, неизвестного Бога (иначе говоря, его самого, выздоровевшего, превратившегося в оригинал и очищенного) вторгаются предшественники, подобные столь многочис-

ленным гностическим архонтам. Не так давно наша молодежь превратилась вдруг в псевдогностиков, верующих в чистоту сущности, конституирующую истинное «я» и недоступную повседневному опыту. Сильные поэты должны верить во что-то подобное, и их всегда будут осуждать с позиций гуманистической нравственности, ведь сильные поэты всегда и неизбежно извращенцы, а слово «неизбежно» в данном случае подразумевает как бы одержимость, как бы демонстративно навязчивое повторение. «Извращенный» буквально означает «совращенный на неверный путь», но быть совращенным на верный по отношению к предшественнику путь значит вообще не отклониться, так что всякий уклон (или отклонение) *по отношению к предшественнику* волей-неволей должен быть извращен, если сам контекст (в качестве такового выступает окружающая литературная ортодоксия) не позволяет стать *воплощенным извращенцем*, каковым французская линия Бодлер—Малларме—Валери была по отношению к По, а Фрост — по отношению к Эмерсону. Корень слова «*swerve*», «отклоняться» (англосаксонское «*sweorfan*») значит «стирать, шлифовать или полировать», и это слово используется в смысле «отклоняться, покидать прямую линию, сворачивать в сторону (от исполнения закона, обычая, долга)».

И все-таки в своем воображении сильный поэт *не может видеть себя в роли извращенца*; его собственное отклонение должно быть здоровым, истинным приоритетом. Отсюда — клинамен, основное допущение которого заключается в том, что предшественник пошел неверным путем, *потерпев неудачу в отклонении*, в таком-то уклоне, в таком-то месте и в такое-то время, рассматриваемыми под таким-то углом зрения, неважно — острым или тупым. И все же это мучительно не только для мягкосердечных. Если дар воображения по необходимости произволен от извращенности духа, тогда живой лабиринт литературы построен на руинах всех наших великодушных побуждений. Так, очевидно, оно и есть, и так и должно быть, и мы неправы, обосновывая гуманизм литературой, и выражение «человечная литература» — оксюморон. Гуманизм еще следует обосновать *изучением литературы*, более полным, чем то, которое уже осуществлено, но не самой литературой и не идеалистическими рассуждениями о ее подразумеваемых свойствах. Родовые муки сильного воображения вызваны варварством и неверным истолкованием. Изучение литературы, превосходящее ныне существующее, сможет научить разве что одной человеческой добродетели — общественной добродетели отрешенности от своего собственного воображения, заведомо связанной с признанием того, что, делаясь абсолютной, такая отрешенность разрушает всякое индивидуальное воображение.

Тем, кто отрешен от собственного воображения, не доступна непоследовательность. Повторение, вымышленное заново или нет, пульсирует там, где нет желаний. Валери говорит, что у тех вещей, среди которых человек поистине одинок, нет имен; Стивене призывает своего эфеба потушить огни определений, чтобы найти отождествления, которые заменят сгнившие имена, не обеспечившие контекст одиночества. Эта тьма — непоследовательность, в котброй эфеб может снова увидеть и узнать иллюзию чистого приоритета.

В мире страстей лучший аналог этой непоследовательности не первая любовь, но первая — в смысле первая сознательная — ревность. Ревность, как говорит Калигула в пьесе Камю, издеваясь над роганосцем, — это болезнь, складывающаяся из тщеславия и воображения. Ревность, сказал бы Калигуле любой сильный поэт, основывается на страхе, что не хватит времени, что на самом деле в мире так много любви, что она не поместится в отпущенное нам время. Поэты считают, что непоследовательность обоснована не столько пробелами времени, сколько пропусками пространства, в которых повторение исчерпано, как если бы экономика удовольствия имела отношение не к разрядке напряжения, но только к нашему духовному проигрышу.

Вернемся к позднему, тревожному и поныне, манифесту Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), соотносящему предварительную эротическую игру с невротами возвращения, а и то и другое — с фрейдистской игрой маленького Эрнста в исчезновение матери, с прославленными «fort!—da!», столь дорогими сердцу переосмыслившего их Лакана. Все эти «навязчивые повторения» в последнем видении Фрейда — демонические, саморазрушительные, и служат они богу Танатосу:

«Мы, возможно, решились на это [принять влечение к смерти] потому, что в этом веровании таится утешение. Если уж суждено самому умереть и потерять перед тем своих любимых, то все же хочется скорее подчиниться неумолимому закону природы, величественной Апанке, чем случайности, которая могла бы быть избегнута».

Это поздний Фрейд, но такое мог бы сказать и поздний Эмерсон «Пути жизни» с его жестоким преклонением перед Прекрасной Необходимостью. Как Фрейд, Эмерсон увязывает эту возвышенную необходимость с агрессией и противопоставляет ее Эросу, хотя Эрос Фрейда — это увеличенное видение либидо, а Эрос Эмерсона — поздняя, в основном неопределенная версия Верховной Души. В конце пути ни один из них не стал менее амбивалентным по отношению к механизмам защиты «я» от повторений, уводящих нас к Танатосу. Но рассмотрение таких механизмов Фрейдом, и в особенности уже цитировавшийся отрывок из

книги Фенихеля, дают критикам теоретическое основание для описания защиты сильных поэтов от повторения, их спасительной и губительной авантюры непоследовательности.

К исследованию пропорций ревизии, характеризующих внутрипоэтические отношения, я теперь добавляю третью часть: кеносис, или «опустошение», в одно и то же время «отменяющее» и «изолирующее» действие воображения. Слово «кеносис» я заимствовал из того места, где св. Павел рассказывает о том, как Христос «умалывает» себя от Бога до человека. В творчестве сильных поэтов кеносис — это шаг ревизии, при исполнении которого «опустошение» или «отступление» имеют место *по отношению к предшественнику*. «Опустошение» — это освобождающая непоследовательность, дающая возможность появления такого стихотворения, которое сделало бы непозволительным простое повторение вдохновения или божественности предшественника. Отмена силы предшественника *в ком-либо* служит также и для того, чтобы «изолировать» «я» от позиции предшественника, и сохраняет позднейшего поэта от превращения в табу в себе и для себя. Фрейд подчеркивает, что механизмы защиты имеют отношение ко всем табу, а мы отмечаем, что кеносису близки табу на прикосновение и омовение.

Почему влияние, которое могло бы быть здоровьем, становится страхом, когда бы ни заходила речь о сильных поэтах? Разве сильные поэты *как поэты* в своей борьбе против призрачных отцов больше других теряют или приобретают? Помогают ли на самом деле клинамен, тессера, кеносис и все прочие неверно истолковывающие и преобразующие предшественников пропорции ревизии поэтам индивидуализировать себя, стать поистине самими собой, и не искажают ли они поэтических сыновей не меньше, чем поэтических отцов? Я предполагаю, что эти пропорции ревизии выполняют ту же функцию во внутрипоэтических отношениях, что и механизмы защиты — в психической жизни. Что сильнее всего разрушает нас в повседневной жизни — механизмы защиты или навязчивые повторения, от которых они призваны нас защищать?

Фрейд в данном случае чрезвычайно диалектичный, как мне кажется, ясное всего высказывается в своем сильнейшем позднем эссе «Анализ законченный и незаконченный» (1937). Если поставить вместо «я» слово «эфеб», а вместо «оно» — «предшественник», у нас получится формула дилеммы эфеба:

«На протяжении длительного времени, стремясь уклониться от внешней опасности, индивид бежит от опасных ситуаций, избегает их, пока в конце концов не становится достаточно сильным, чтобы отвести угрозу, активно преобразуя действительность. Но от себя бежать невозможно; и никакое бегство не избавит

от внутренней опасности; следовательно, защитные механизмы „я“ вынужденно поддельвают внутреннее восприятие, *так, чтобы оно передавало нам только несовершенную и видоизмененную картину „оно“*. В отношениях с „оно“ „я“ парализовано своими сопротивлениями или ослеплено своими ошибками, а результат в сфере психических событий можно сравнить с достижениями несчастного путешественника, странствующего по неизвестной ему стране.

Цель механизмов защиты — отвратить опасность. Можно не обсуждать, насколько успешно они применяются; сомнительно, сможет ли „я“ вообще обходиться без них в своем развитии, но также верно и то, что они сами могут стать источником опасности. Не так уж редко оказывается, что „я“ уплатило слишком высокую цену за услуги, предоставленные этими механизмами» (курсив мой, а не Фрейда).

Этот меланхоличный взгляд созерцает взрослое «я» в миг его величайшей силы, защищающее себя от исчезнувших опасностей и даже ищущее замещений исчезнувших оригиналов. В агоне сильного поэта замещения, которые он отыскал, превращаются в то, чем раньше был сам эфеб, сокрушающийся в некотором смысле о славе, которой у него никогда не было. Не отказываясь пока от предложенной Фрейдом модели, исследуем повнимательнее важнейшие механизмы «отмены» и «изоляции», прежде чем обратиться к той тьме, которую я назвал кеносисом, или «опустошением».

Фенихель связывает «отмену» с искуплением, с очищением, с купанием, во всяком случае нарушающим табу на омовение и направленным поэтому на совершение чего-то противоположного навязчиво повторяемому действию, но все же парадоксальным образом представляющим то же самое действие с противоположным бессознательным значением. Сублимация в искусстве, с этой точки зрения, связана с установками, направленными на отмену воображаемых деструкции. Изоляция разъединяет соединенное, сохраняет травмы, но отвергает их эмоциональные значения, нарушая табу на прикосновение. Пространственные и временные искажения часто сочетаются в таких явлениях изоляции, как и следовало ожидать, учитывая ее связь с первичным табу на прикосновение.

Кеносис куда амбивалентнее клинамена и тессеры, и он неизбежно уводит стихотворения в глубины сферы антитетических значений. Ибо в кеносисе битва художника против искусства проиграна, и поэт, даже уничтожая образец предшественника свободной преднамеренной утратой последовательности, падает или убывает в пределах ограничивающих его пространства и времени. Его позиция *оказывается* позицией его предшествен-

ника (как позиция Китса оказывается позицией Мильтона в первом «Гиперионе»), но значение позиции уничтожено, позиция *избавлена* от приоритета, своего рода божественности, и удерживающий ее поэт сильнее изолируется не только от своих соперников, но и от последовательности своего «я».

Как использовать это понятие кеносиса читателю, пытающемуся описать стихотворение, которое, как ему кажется, он обязан описать? Пропорции клинамен и тессера могут пригодиться в том случае, если совпадают (или не совпадают) элементы разных стихотворений, но эта третья пропорция, кажется, применима скорее к поэтам, не к стихотворениям. Поскольку нам, читателям, нужно танцора по танцу узнать, а певца — по песне, чем поможет нам в трудном нашем предприятии эта идея самоопустошения, которое в поисках защиты от отца полностью уничтожает сына? Кеносис в «Оде западному ветру» Шелли — чьи это уничтожение и изоляция, Вордсворта или Шелли? Кто страшнее опустошается в «Когда жизнь моя убывала вместе с океанским отливом» Уитмена, Эмерсон или Уитмен? Когда Стивене противостоит страшным зарницам, его ли это осень или осень Китса опустошается от очеловечивающего ее утешения? Эммонс, прогуливаясь по дюнам залива Корсонс, опустошается, избавляясь от Всевышнего, оказывающегося теперь за его пределами, но не сводится ли значение стихотворения к приговору Всевышнему Эмерсона пребывать за пределами даже этого сказания? Отречение кажется неизбежной характеристикой заключительных фаз развития любого романтического поэта, но свою ли песню запоет он по обращению? Данте, Чосер, даже Спенсер могут каяться, не выходя за пределы своей поэзии, но Мильтон, Гете, Гюго отрекаются от ошибок своих предшественников, а не от своих. В амбивалентной поэзии современных поэтов, даже таких сильных, как Блейк, Вордсворт, Бодлер, Рильке, Йейтс, Стивене, каждый кеносис опорожняет силы предшественника, как если бы магические отмена-и-изоляция стремились сберечь Эгоистическое Возвышенное за счет отца. Кеносис в этом поэтическом и ревизионистском смысле оказывается действием самоотречения и все же стремится заставить отцов расплачиваться за их собственные грехи, а по возможности, и за грехи сыновей.

Итак, я прихожу к рабочей формуле: «Там, где был предшественник, будет эфеб, но придет он туда, непоследовательно опустошая предшественника от *его* божественности и себя — от своей собственной. В какое бы уныние и даже отчаяние ни ввергал поэтический кеносис, эфеб заботится о том, чтобы мягко постелить себе, а жестко спать было бы предшественнику».

Не следует более считать каждого поэта самовластным «я», какими бы солипсистами ни были сильные поэты. Каждый поэт

вовлечен в диалектическое отношение (перенесение, повторение, ошибка, коммуникация) с другим поэтом или поэтами. В архетипическом кеносисе св. Павел находил образец, соревнования с которым ни один поэт как поэт никогда не сможет вынести:

«Ничего не делайте по любопрению или тщеславию, но по смиренномудрию почитайте один другого высшим себя.

Не о себе только каждый заботься, но каждый и о других.

Ибо в вас должны быть те же чувствования, какие и во Христе Иисусе:

Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть равным Богу;

Но унижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек;

Смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной».

Этому кеносису можно противопоставить характерную *демоническую* пародию на него, которая собственно и есть поэтический кеносис, не столько самоуничтожение, сколько уничтожение всех предшественников и вызов на неминуемый смертный бой. Обращаясь к Тирзе, Блейк восклицает:

Рожденный Матерью Земной  
Опять смешается с Землей;  
Став прахом, станет Персть равна —  
Так что же мне в тебе, Жена?

## ПРОМЕЖУТОЧНАЯ ГЛАВА МАНИФЕСТ АНТИТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

Если выдумывать значит неверно толковать, что и делает все стихотворения антитетическими по отношению к предшественникам, тогда выдумывать вслед за поэтом значит научиться его метафорам, для того чтобы прочитать его поэзию. Критика, в таком случае, неизбежно станет антитетической, станет серией отклонений от подлинных актов творческого непонимания.

Первое отклонение заключается в том, чтобы научиться читать стихотворение великого предшественника так, как читали его величайшие последователи.

Второе — в том, чтобы прочитать последователей так, как если бы мы были их учениками, и узнать, что мы должны в них пересмотреть, если нам суждено обрести себя в том, что мы делаем, и если мы, как предполагается, живем своей жизнью.

Но ни один из этих поисков еще не Антитетическая Критика. Которая начинается, когда мы измеряем отношение первого клинамена ко второму. Просто обнаруживая, какова отличительная черта отклонения, мы начинаем применять его для исправления прочтения первого, но не второго поэта (или группы поэтов). Упражняться в Антитетической Критике, используя пример более или менее современного поэта или поэтов, возможно, только если у них появились ученики, но мы не их ученики. Так могут поступать критики, не поэты.

Против этой теории можно возразить, что мы никогда не читаем поэта как поэта, но лишь одного поэта в другом или даже внутри другого. Наш ответ неоднозначен: мы отрицаем, что есть, были или будут поэты как поэты — для читателя. Точно так же, как мы никогда не принимали (в сексуальном или ином плане) одного лишь человека, но весь ее или его семейный роман, мы никогда не читали поэта, не прочитав весь его или ее семейный роман. Вопрос в редукации, в том, как лучше ее избежать. Риторическая, Аристотелева, феноменологическая и структуралистская критики — все заняты сведением к образам, к идеям, к данному или к фонемам. Нравственная или иная крикливая философская или психологическая критика сводит все к одной из

соперничающих систем концептуализации. Мы сводим — если вообще сводим — к другому стихотворению. Значением стихотворения может быть только другое стихотворение. Это не тавтология, даже не скрытая тавтология, поскольку два стихотворения так же могут быть одним и тем же стихотворением, как две жизни — одной и той же жизнью. Выход — в истинной истории, точнее — в её пользе, а не во вреде, и то и другое в смысле Ницше. Истинная история поэзии — это история о поэтах как поэтах, страдающих от других поэтов, подобно тому, как истинная биография — это история о том, как некто страдает от своей семьи или от им самим же избранного замещения семьи любимыми и друзьями.

Резюме: каждое стихотворение — это неверное толкование родительского стихотворения. Стихотворение не преодоление страха, но сам этот страх. Поэтические неверные толкования, или стихотворения, решительнее критических неверных толкований, или критики, но это различие только по степени, а вовсе не по сути. Нет истолкований, кроме неверных толкований; и потому вся критика — прозаическая поэзия.

Одни критики важнее других, только (именно) тем, чем одни поэты важнее других. Ибо критик, точно так же, как поэт, должен стать найденышем поэта-предшественника. Различие в том, что у критика больше родителей. Его предшественники — поэты и критики. Но — по правде говоря — они же и предшественники поэта; так часто и даже очень часто случалось в истории.

Поэзия — это страх влияния, недонесение, упорядоченное извращение. Поэзия — это неверное понимание, неверное толкование, неравный брак.

Поэзия (Роман) — это Семейный Роман. Поэзия — это колдовство инцеста, упорядоченное сопротивлением этому колдовству.

Влияние — *инфлюэнца*, звездная болезнь.

Если бы влияние было здоровьем, кто смог бы написать стихотворение? Здоровье — застой.

Шизофрения — плохая поэзия, потому что у шизофреника уже не хватает сил на извращенное, преднамеренное недонесение.

Итак, поэзия — это и сужение, и расширение; ибо все пропорции ревизии — сужающие движения, и все-таки созидание расширяет. Хорошая поэзия — это диалектика ревизионистского движения (сужение) и освежающего выхода-вовне.

Лучшими критиками наших дней остаются Эмпсон и Уилсон Найт, ибо они антитетичнее других толкуют неверно.

Когда мы говорим, что значением одного стихотворения может быть только другое стихотворение, мы вправе иметь в виду несколько стихотворений:

Стихотворение или стихотворения предшественника.

Стихотворение, которое мы пишем, читая.

Другое стихотворение сына или внука того же предшественника.

Никогда не написанное стихотворение, т. е. стихотворение, которое должен был бы написать интересующий нас поэт.

Стихотворение, составленное, созданное из всех этих стихотворений в разных вариациях.

Стихотворение — это меланхолия, которую испытывает поэт, сознавая отсутствие приоритета. Неудача в самозачатии не причина стихотворения, ибо стихотворения возникают из иллюзии свободы, из чувства, что приоритет возможен. Но стихотворение — в отличие от творящей души — сотворенная вещь, и как таковая — исполнившийся страх.

Как мы узнаем о страхе? Испытывая его. Каждый глубокий читатель — Простец-Вопрошатель. Он спрашивает: «Кто написал мое стихотворение?» Поэтому Эмерсон настаивал на том, что «в каждом слове гения мы распознаем затем эти упущенные нами мысли — они возвращаются к нам в ореоле холодного величия».

Критика — это рассуждение о скрытой тавтологии: о солипсисте, который знает, что то, что он имеет в виду, истинно, но то, что он говорит, ложно. Критика — искусство познания скрытых путей, ведущих от стихотворения к стихотворению.





Но я все еще не сказал самого главного, что нужно сказать, коснувшись выбранной мною темы, да, может быть, сказать это и невозможно, ведь все, что мы говорим, — лишь слабый отблеск откровенного нам через интуицию. Однако попытаюсь изложить мысль, которая, может быть, приблизит нас к тому, что мне хочется выразить. Вот эта мысль. Когда добро рядом с тобой, когда жизнь в самом тебе, ты постигаешь это путем необычным и неизведанным; ты не найдешь следов прошедших этой дорогой раньше тебя, не встретишь других путников, не услышишь вдали их голосов; путь, которым ты идешь, совсем новый, он покажется тебе странным — как и мысль, как и само добро. Оставь думать об опыте и примере других. Ты идешь не к человеку, ты идешь от человека. Все люди, когда-либо жившие на земле, — позабытые странники, что шли этой дорогой. Ты в равной мере изведешь надежду и страх. Что-то тягостное ты ощутишь даже в надежде. Когда является видение, ничто не внушает ни чувства благодарности, ни, строго говоря, радости. Поднявшись над страстями, душа созерцает целостность и вековечную причинную связанность, постигает независимость Истины и Блага, и в нее вселяется успокоение, ибо она уверяется, что все идет хорошо. Не имеют значения ни большие пространства в природе — Атлантика, Южные моря, ни большие интервалы во времени, измеряются ли они годами или столетиями. То, что я думаю и чувствую, проникает все прежние состояния жизни, все прошлые обстоятельства — подобно тому, как этим проникнуто мое настоящее, и то, что именуют жизнью, и то, что именуют смертью.

*Эмерсон. Аовериек себе*

Сильный новый поэт вынужден согласовывать в себе две истины: «Этос — это даймоне» и «Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть». Вопреки своим популяризаторам, поэзия не борьба с вытеснением, но разновидность вытеснения. Стихотворения возникают не столько в ответ на запросы современности, как полагал Рильке, сколько в ответ на другие стихотворения. «Время — это сопротивление», — сказал Рильке, — поэтическому видению новых миров или времен, но лучше было бы сказать: «Стихотворения предшественника — это сопротивление», ибо Befreiungen, или новые стихотворения, рождаются из более важного, чем предполагал Рильке, напряжения. Для Рильке история — перечень людей, родившихся слишком рано, но как сильный поэт Рильке не позволял себе признаться в том, что искусство — перечень людей, родившихся слишком поздно. Не диалектика искусства и общества, но диалектика искусства и искусства, или то, что Ранк назвал борьбой художника с искусством, эта диалектика господствовала даже над Рильке, продержавшимся дольше большей части тех, кто преграждал ему путь, ибо в нем пропорция ревизии, зовущаяся даймонизацией, была сильнее выражена, чем в любом другом поэте столетия.

«Демоны таятся в немоте», — пробормотал Эмерсон, и в его произведениях они таятся повсюду, на грани слышимости. Когда древние говорили о демонах, они также (по словам Дрейтона) подразумевали «тех, кто ради величия духа сошелся с Богами. Ибо рождение Инкуба от небожителя означало не что иное, как обладание великим и могучим духом, много превосходящим земную слабость людей». Сила, превращающая человека в поэта, — демоническая, потому что именно в ее власти распределять и раздавать (таково первоначальное значение *daemonai*). Она распределяет судьбы и раздает дары, воздая за все, что бы она у нас ни взяла. Это разделение привносит порядок, дарует знание, вносит беспорядок в сферу того, что оно знает, благословляет невежеством на создание другого порядка. Демоны создают, разрушают («Мрамор зала для танцев / Сокрушает злобных фурий сложной

сти»), и все же все, что у них есть,— это их голоса, и голоса — это все, что есть у поэтов.

Демоны Фичино существовали для того, чтобы приносить людям голоса полюбивших их планет. Эти демоны, начиная с Сатурна и вплоть до низшего гения, *были* влиянием,<sup>1</sup> переносящим самые великодушные Меланхолии. Но на самом деле настоящий поэт никогда не одержим демоном. Когда он становится сильным, он превращается в демона и остается им до тех пор, пока не ослабевает. «Одержимость приводит к полной идентификации»,— отмечает Энгус Флетчер. Обращаясь против Возвышенного предшественника, новый сильный поэт производит даямонизацию, создавая Контр-Возвышенное, вызывающее предположение, что *предшественник относительно слаб*. Когда эфеб демонизируется, его предшественник неизбежно гуманизируется, и новая Атлантика изливается из преображенного бытия нового поэта.

Ибо Возвышенное сильных поэтов не может стать Возвышенным читателя, если жизнь каждого читателя и в самом деле не представляет собой Возвышенную Аллегию. Контр-Возвышенное более не кажется ограничением воображения, доказывающего свою одаренность. В *этом* переносе единственным видимым объектом, затененным или расплывчатым, остается громадный образ предшественника, а разум вполне счастлив уже тем, что отброшен вспяť. Возвышенное читателя — это возвышенное Берка: приятный Ужас перед тем, что Мартин Прайс называет «контр-стрессом самосохранения». Читатель Берка сочувствует тому, что он отказывается описывать, ему нужно *видеть* только самые неопределенные очертания из всех возможных. В даямонизации расширенное поэтическое сознание видит четкий контур и придает описанию то, чему сочувствует. Но это «описание» — пропорция ревизии, демоническое видение, в котором Великий Оригинал остается великим, но теряет оригинальность, отдавая ее миру божеств, сфере демонической силы, которой отныне и принадлежит слава. Даямонизация, или Контр-Возвышенное,— это война Гордыни и Гордыни, завершающаяся мгновенной победой силы новизны.

Как теоретик недонесения, я бы остановился на этом, если бы мог рассмотреть Контр-Возвышенное как состояние-в-себе, не прибегая к услугам негативной теологии. Но без божественного даямонизации не бывает, и никакое обращение к этой пропорции ревизии не может обойтись без идеи Священного. К каждому сильному поэту может прийти желание сказать, вслед за Блейком и Уитменом, что все живое священно, но Блейк и Уитмен столь полно даямонизированы, что примером служить не могут. Есть, во всяком случае, фон, на котором заметно сияние

божественного. Этот фон — пробел, опустошенный или отчужденный самими поэтами, тогда как сияние возвращает нас ко всем печалям прорицания.

Сначала эфеб учится прорицанию, постигая, что ужасающая энергия его *собственного* предшественника — это Вообще Другое и в то же время сила, которой он сам одержим. Это постижение, которое сперва больше похоже на дар догадки, а не прорицания, независимо от воли и все же вполне преднамеренно. Предсказание славы тому, что уже есть, вызывает смешанные чувства на фоне сильного страха: стал ли ты на самом деле самим собой? И все-таки слава в таком смысле, если даже доказано, что стремление к ней в жизни — ошибка, необходима поэту как поэту, обязанному теперь обрести воображение, отрицая полную человечность воображения. Здесь уместно вспомнить прекрасное остроумие Ницше:

«Если при всем, что он делает, он видит конечную бесцельность человека, то и его собственная деятельность приобретает в его глазах характер бесплодной траты сил. Сознать себя в качестве части человечества (а не только в качестве индивида) *расточаемым*, подобно тому, как природа на наших глазах расточает отдельные цветки, есть чувство, превышающее все другие. Но кто способен на него? Конечно, только поэт; поэты же всегда умеют утешиться».

Отрицание предшественника вообще невозможно, поскольку ни один эфеб не может позволить себе даже на мгновение поддаться влечению к смерти. Ибо поэтическое прорицание подразумевает литературное бессмертие, и каждое стихотворение можно назвать шагом в сторону от возможной смерти. Путь человека, проходящий через отрицание,— это первичное действие, действие вытеснения, в ходе которого человек продолжает желать, по-прежнему целеустремлен и все-таки отрицает желание или цель каждого сознательного предприятия в своем сознании. «Отрицание только способствует разрушению одного из последствий вытеснения — факта, что предмет рассматриваемого образа осознать невозможно. Результатом становится своего рода интеллектуальное приятие вытесненного, хотя во всех существенных моментах вытеснение сохраняется». Эта формулировка Фрейда прямо противоположна даямонизации и намечает другой предел, с существованием которого ни один сильный поэт не может смириться.

Так что же оно такое, это «демоническое», превращающее эфеба в сильного поэта? Всякое сознание, не готовое к отрицанию, не может ужиться с принципом действительности. Но от неизбежности смерти невозможно укрыться навсегда, и люди не способны быть людьми без вытеснения, сколь бы мощно ни воз-

вращалось вытесненное. Закон Возмещения, «ничто не дается просто так» Эмерсона, чувствуется даже поэтами, несмотря на те кратчайшие мгновения-из-мгновений, когда они поистине становятся освобождающими богами. Чем бы ни был Дух, полиморфного извращения Духа не может быть, и вытеснение, от которого укрываются, вызывает к жизни только другое вытеснение. «Демоническое» начало в поэтах невозможно отличить от страха влияния, и это, увы, самое настоящее тождество, а не подобие. Ужас читателя перед Возвышенным и его властью под стать страху каждого сильного поэта пост-Просвещения перед Возвышенным и его властью.

Эмерсон, непререкаемый пророк Американского Возвышенного (которое всегда есть Контр-Возвышенное), самым прекрасным образом воспротивился бы нашему печальному ворчанию по поводу того, что, помимо всего прочего, существует вселенная смерти, наш мир: «Все, что вы называете миром, лишь тень нашей собственной субстанции, непрерывного творчества сил мысли, зависимых и независимых от вашей воли... Вы полагаете, я дитя обстоятельств?!—Я создаю свои обстоятельства». Со всей любовью и всем уважением исследователь недонесения вынужден проворчать в ответ: «Да, да, конечно, но если обстоятельство — положение поэта, окруженного живым кольцом предшественников, тогда тень вашей собственной субстанции встречается и смешивается с великой Тенью». Тут Эмерсону можно противопоставить Шелли с его характерной английской уравновешенностью:

«...Великий поэт — это прекрасное создание природы, которое другой поэт непременно обязан изучать. Отказаться созерцать красоту, заключенную в творении великого современника, было бы не более разумно и не более легко, чем отказаться отражать в нашем сознании все прекрасное, что есть в окружающем нас мире. Такой отказ был бы самонадеянностью со стороны каждого, исключая виднейших гениев; а следствием отказа, даже и для них, была бы вымученность и неестественность. Поэта создает совокупность тех внутренних сил, какие влияют и на природу других людей, и тех внешних влияний, которыми эти силы порождаются и питаются; он не является чем-то одним из них, но сочетанием первых и вторых. В этом смысле сознание любого человека формируется всеми творениями природы и искусства, каждым словом и мыслью, какие на него воздействуют; это — зеркало, где отражаются все образы и где они сливаются в нечто единое. Поэты, как и философы, художники, скульпторы и музыканты, являются, с одной стороны, творцами, а с другой стороны, творениями своего века. От этой зависимости не свободны и самые великие...»

Шелли знал, что в его случае эта зависимость была зависимостью от предшественника, создавшего (более, чем кто бы то ни было другой, более даже, чем Руссо) Дух Эпохи. В борьбе с Вордсвортом, начиная с «Аластора», Шелли вырос в сильного поэта, использовав новую разновидность бегства-поиска, восходящего движения, которым Дух тем не менее низвергается вовне и вниз. Демонизация Шелли была этим восходящим низвержением, и нам легче, чем любого другого поэта (даже, чем Рильке), увидеть Шелли в сопровождении ангелов, его демонических сообщников по поиску целостности.

Поль де Ман, развивая идеи Бинсвангера, говорит о «воображаемой возможности того, что может быть названо падением вверх», и о последующем ниспадении, о «возможности падения и подавленности, следящих за такими моментами полета», т. е. за тем, что я назвал кеносисом. О «Verstiegenheit» Бинсвангера (или об «экстравагантности», как, опираясь на первоначальное значение «пребывание вне пределов», остроумно перевел это слово Джекоб Нидельман) де Ман говорит как об особой опасности для воображения; но падение вверх мы способны постичь как процесс, а Экстравагантность — как неустойчивое состояние. Брошенный вверх отравляющей славой причастности силе предшественника, эфеб открывает (для себя) воспарение, опыт воодушевления, который оставляет его, поднявшегося до Экстравагантности, до «неудачного в антропологическом смысле соотношения высоты и дыхания». Это человеческое существование, зашедшее слишком далеко, свойственная поэтам меланхолия, которую для Бинсвангера, как ни странно, олицетворяет Сольнес Ибсена, который едва ли сопоставим со столь величественным понятием несоразмерности. Вывод Бинсвангера можно использовать, прочитав его наоборот; спасение от Экстравагантности, говорит он, возможно только при «помощи извне», так спасают альпиниста, висящего слишком высоко и уже не способного самостоятельно спуститься вниз. Согласимся, что сильный поэт как поэт по определению не способен принять «помощь извне», он, чисто как поэт, был бы ею уничтожен. Бинсвангер считает патологией не что иное, как извращенное здоровье, возвышенность, на которую поднялся поэт.

Ван ден Берг в поразительном эссе о значимости человеческого движения выделяет три области, от которых зависит такого рода значимость: *пейзаж, внутреннее «я», взгляд другого*. Если нам предстоит отыскать значимость поэтического движения, исследуя, как если бы речь шла о человеке, осанку и жесты стихотворения, эти области превращаются в *отчуждение, солипсизм, воображаемый взгляд предшественника*. Для того чтобы присвоить пейзаж предшественника, эфеб должен произвести его даль-

нейшее отчуждение. Для того чтобы сильнее интериоризировать свое «я» в сравнении с «я» предшественника, эфеб должен стать более последовательным солипсистом. Для того чтобы укрыться от выдуманного взгляда предшественника, эфеб стремится ограничить его, чем, наоборот, расширяет этот взгляд, так что от него уже едва ли возможно укрыться. Подобно тому, как маленький ребенок верит, что родители могут видеть его и за углом, эфеб чувствует магический взгляд, внимательно следящий за каждым его движением. Желанный взгляд дружелюбен, но испуганный взгляд осуждает эфеба или делает его недостойным высочайшей любви, отчуждает от сфер поэзии. Проходя по немым ландшафтам или мимо вещей, говорящих с ним не так часто или тонко, как с предшественником, эфеб узнает цену увеличивающейся напряженности духовного начала, большому отделению от всего протяженного. По сравнению с предшественником, чувствовавшим, что с ним говорят все вещи, эфеб утратил взаимность в общении с миром.

Даймонизация толкает к Контр-Возвышенному, иначе говоря, к тому, что виталисты-постфрейдисты, такие как Маркузе и Браун, по-видимому, стремились высказать в своих рассуждениях о том, что Фрейд назвал возвращением вытесненного. Как и все сильные поэты, Шелли хорошо знал (может быть, как поэт, не как человек) и лучше любого другого поэта демонстрирует нам ныне, что, по крайней мере, в стихотворениях вытесненное вернуться не может. Ибо всякое Контр-Возвышенное получается вследствие вытеснения, которое и свежее, и своим величием превосходит Возвышенное предшественника. Даймонизация пытается распространить власть предшественника на принцип, превосходящий его своим величием, но на деле усиливает демоничность сына и человечность отца. Мрачнейшая истина поэтической истории пост-Просвещения непереносима для нас, и все диалектическое изобилие Ницше не затмило истину, которой мы пренебрегли ради общественного блага академического мира. Демон в любви из нас — Последыш; а ослепленный Эдип — человек, целостная связность, знающая, что жизнь не может быть оправдана как эстетический феномен, даже когда она целиком принесена в жертву эстетическому. Шопенгауэру, а не Ницше принадлежит в этом случае честь открытия истины, о чем Ницше должен был бы знать даже при написании «Рождения трагедии», когда он пытался победить своего мрачного предшественника прямым опровержением. Как не воспринять в описании лирической поэзии Шопенгауэром, говорит Ницше, то, что она представлена как вообще неосуществимое искусство? Подлинная песня показывает (Шопенгауэру) смешанное и разделенное между волей и чистым созерцанием душевное состояние. Ницше, демонический

сын, красноречиво протестует против того, что борющийся индивид, преследующий свои эгоистические цели, всего лишь противник искусства, а не его источник. Ницше полагает, что человек становится художником лишь настолько, насколько он свободен от индивидуальной воли «и стал средой, через которую истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в иллюзии». В своей прекрасной человечности, в этом идеализме высшей пробы, Фрейд следовал раннему Ницше, но время показало величие мудрости Шопенгауэра. Ибо что такое истинно-сущий субъект, если не вытеснение? «Я» не противник искусства, но его печальный брат. Истинно-сущий субъект Искусства — великий антагонист искусства, ужасный Херувим, скрытый в «оно», ибо «оно» — сильнейшая иллюзия, и избавиться от нее невозможно. Первородный грех искусства, чудесным примером чего и служит Ницше, заключается в том, что в нем произрастает вопреки природе Лживый язык, или, если не использовать выражение Блейка, в том, что ни один художник *как художник* не может простить свои истоки.

Рассматривая вытеснение, Фрейд подчеркивает, что забвение — это все, что угодно, только не освобождение. Воображение превращает каждого забытого предшественника в гиганта. Полное вытеснение было бы здоровьем, но к нему способен только бог. Каждый поэт хотел бы быть освобождающим богом Эмерсона, и каждый поэт терпит с каждым разом все более серьезное поражение. С точки зрения христианства, по мере вытеснения высшей природы, или морального наследия, возрастает наша вина. С точки зрения Фрейда, наша вина проистекает из вытесненных влечений, из подавления нижней природы. С точки зрения поэта, вина начинается с вытеснения нашей средней природы, того уровня, на котором мораль и влечения должны встречаться и проникать друг в друга. Даймонизация, которая начинается как пропорция ревизии, деиндивидуализирующая предшественника, завершается сомнительным триумфом, предоставляющим предшественнику весь средний уровень эфеба, иначе говоря, человечность вообще. Поэт-последыш принуждает себя к новому вытеснению предшественника, одновременному вытеснению морали и влечений. Один из лунатических парадоксов всей поэзии после Мильтона заключается в том, что Милтон оказался (а может быть, и был) более свободным от вины, как перед нравственностью, так и перед влечениями, чем Блейк, Вордсворт, Шелли и даже Ките, его величайшие последователи.

Когда Шелли переписал оду «Признаки» в свой «Гимн интеллектуальной красоте», он подвергся даймонизации, обременившей его мораль и влечения, слишком напряженной программой, которую не смог вынести даже его удивительно устойчивый и

подвижный дух. Сильные стихотворения, слишком откровенно пере-писывающие стихотворения предшественника, стремятся стать *стихотворениями обращения*, а обращение — явление не-эстетическое, даже когда новообращенный переходит от Аполлона к Дионису или обратно. Здесь к месту придется одно из тех замечательных рассуждений, в которых Ницше уничтожает свое главное прозрение:

«Восторженность дионисического состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится, некоторый *летаргический* элемент, в который погружается все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисической действительностью пролегал пропасть забвения. Но как только та повседневная действительность вновь выступает в сознании, она ощущается как таковая с отвращением; аскетическое, отрицающее волю настроение является плодом подобных состояний».

С этой точки зрения, всякое вливание — утрата, а цена восторженности — отвращение, не способное удержаться в сфере эстетического. От именованного Бога Уитмен переходит к омерзению, навсегда исключаяшему саму возможность давать имена:

Сбитый с толку, загнанный в угол, втопанный в грязь,  
Казнящий себя за то, что осмелился открыть рот,  
Понявший наконец, что среди всей болтовни, чье эхо перекатывается  
надо мной, я даже не догадывался, кто я и что я,  
Но что рядом с моими надменными стихами стоит мое подлинное Я,  
еще не тронутое, не высказанное, не исчерпанное...

Если мы вновь вернемся к идее Фрейда, что традиция «равнозначна вытесненному материалу духовной жизни индивида», функцией даймонизации по праву станет усиление вытеснения путем поглощения предшественника традицией, более полного, чем позволяла ему его собственная смелая индивидуация. В лице Эдипа Ницше прославляет еще один пример дионисической мудрости, разбивающей «власть настоящего и будущего, неизменный закон индивидуации и вообще чары природы», но в этом месте ницшеанская ирония заведомо очень диалектична. Эфеб, борющийся с прошлым и даймонизирующий его, это не Эдип-прорицатель, *способный видеть*, но ослепленный Эдип, погруженный откровением во тьму. Даймонизация, подобно любой другой мифологизации отцов,—это индивидуирующее действие, совершенное в результате ухода от себя, оплаченное высокой ценой дегуанизации. Но какое Возвышенное может возместить насилие над собой?

Ослепленный Эдип эквивалентен хромоте богу-кузнецу, Вулкану, Тору или Уртоне, ибо как слепота, так и хромота — это следствия кастрации, воздержавшейся от полного удаления под-разумеваемого органа. Даймонизация как пропорция ревизии — акт нанесения самому себе увечья, направленный на то, чтобы выиграть знание, рискнув силой, но чаще всего даймонизация заканчивается настоящей потерей созидательных сил. Это лже-дионисийский жест, редуцирующий славу предшественника в мире людей, который возвращает все его трудные победы обратно миру демонов. Так говорил Ницше, критически пересматривая «Рождение трагедии» и отвергая свое юношеское видение, в котором присутствовал мир, «в каждый миг своего существования *достигнутое* спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, преподносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, который способен найти свое спасение лишь в *иллюзии*».

Фрейд гуманно считал Эдипов комплекс единственной фазой развития характера, которая должна быть заменена «Überich» («сверх-я»), пародией на рационального цензора. И все же ни один поэт-как-поэт, завершив развитие, не останется поэтом. В воображении Эдипова фаза *развивается вспять*, обогащая «оно» и делая его все-таки еще менее развитым. Формула даймонизации: «Где было „я“ моего поэтического отца, там будет „оно“», или, еще точнее: «Там будет мое „я“, неразрывно связанное с „оно“». Это романтизм, превратившийся в изучение ностальгии, примитивизированная греза столь многих прославленных отчужденных чувствительных душ. Даймонизировать значит достичь той поздней фазы психической организации, когда все, что касается страстей, амбивалентно, но достичь ее все-таки с той разницей, что сохраняется возможность написать стихотворение, преднамеренная извращенность раздвоенного сознания, полностью сосредоточенного на необходимой для поэтического выживания способности деформировать все минувшее.

Ничто не может быть дальше от самопроизвольной агрессии, чем то, что я назвал даймонизацией, и все же они подозрительно похожи друг на друга. Многие победные песни скрывают, как обнаруживается при внимательном чтении, ритуалы отделения, и озабоченный читатель вправе задать вопрос: а были ли у истинно сильного поэта еще какие-то противники, кроме него самого и его сильнейшего предшественника? Коллинз испытывает Страх, но чего ему бояться, кроме себя самого и Джона Мильтона?

Ты, кому неведомый мир  
Во всех его туманных формах является;

Кто в страхе взирает на нереальную сцену,  
Пока воображение вздымает занавес;  
О ужас! Неистовый ужас!  
Я вижу, ты рядом со мной.

Закутанная в призрачную завесу кровосмесительная царица  
Взъяхала с печальным призывом, услышанным сыном и мужем,  
И когда он еще раз прервал молчаливую сцену,  
Тот, кто стал проклятием Фив, исчез навсегда.

Мрачная власть и кроткой, подчиненной мысли дрожь,  
Моей ты стань, чтобы виденья древние прочесть,  
О которых тобой пробужденные барды рассказали:  
И, пока ты не встретишься с моим потухшим взором,  
Сохрани благоговейно все сказки истинными...

В этих строфах страх—демон Коллинза (как заметил Флетчер), более-чем-поэтическое безумие, которое заманивает его в Экстравагантное падение вверх. Перед лицом демонического начала Коллинз колеблется между зрячим и ослепленным Эдипом, используя язык и ритмы «Penseroso» Мильтона, с тем чтобы даймонизировать предшественника, поместить губительную красоту Мильтона туда, где только Она, «оно», может выжить. И все-таки какой высокой ценой Коллинз обретает этот неясный восторг, это сомнительное Возвышенное! Ибо его стихотворение и есть полнейшее вытеснение его собственной человечности и точно предсказывает ужасный пафос его судьбы, заставляющий нас всегда вспоминать о нем, как о «бедном Коллинзе» доктора Джонсона.

То, что мы называем безумием, или «неустойчивым равновесием», Бардов Чувствительности, часто было просто использованием этой опасной защиты, пропорции ревизии даймонизации. Естественная история Чувствительности сводится к преднамеренному недонесению слишком сознательной поэзии после Мильтона. Столь часто Возвышенное середины восемнадцатого столетия характеризуется этим страхом влияния, что нам следует изумленно спросить, было ли когда-либо возрожденное Возвышенное чем-то большим, чем смесь вытеснения и извращенного прославления утраты, как если бы последовательность регрессивности и самообмана могла сделать меньшее большим. И все же приобретенное нами знание осуждает не столько Возвышенное, сколько восторженность Томсона, Коллинза, Купера. Что можно сказать о Контр-Возвышенном Блейка и Вордсворта? Что если весь *экс?*> Из романтического видения, последний шаг в потустороннее,

остается всего лишь напряженным вытеснением, прежде в истории воображения не встречавшимся? В конце-то концов, быть может, романтизм — всего лишь убывающее Просвещение, а его пророческая поэзия — только бессознательная терапия, не столько спастельная выдумка, сколько бессознательная ложь о сложном человеческом деле удержания среднего уровня между инстинктивным существованием и всесторонней нравственностью?

Если ответы на эти вопросы существуют, они не менее диалектичны, чем сами вопросы или чем наш Простец-Вопрошатель, молчаливо выдумывающий все подобные вопросы ради того, чтобы злобно подшутить над нами. Лучше вспомним видение праотца нашего Авраама, когда «напал на него ужас и мрак великий», а также то, что самый ядовитый из всех поэтов Чувствительности сделал из него. «Когда зашло солнце и наступила тьма, вот, **дым** как бы из печи и пламя огня прошли между рассеченными животными». Кристофер Сمارт в своей тьме сперва восклицает: «Ибо печь сама придет в конце концов в соответствие с видением Авраама» — и затем добавляет, мучимый репрессивностью Осеняющего Херувима, исполненное мольбы пророчество: «Ибо **ТЕНЬ** — это прекрасное Слово от Бога, невозвратимое, пока не появилась печь».





Небеса даруют свет и влияние этому низшему миру, который отражает благословенные лучи, хотя и не способен возместить их. Итак, человек может вернуться к Богу, но не воздать Ему.

*Кольридж*

В каждом сильном поэте живет Прометей, виновный в пожирании именно той части младенца Диониса, которая содержалась в стихотворении предшественника. Орфизм последней сводится к своего рода сублимации, к самой истинной из защит от страха влияния, более других ослабляющей поэтическое «я». Так, Ницше, с любовью признавая Сократа первым мастером сублимации, в то же самое время считает его разрушителем трагедии. Если бы Ницше прожил достаточно долго и смог прочесть сочинения Фрейда, он не без удивления признал бы в нем еще одного Сократа, оживляющего первичное видение разумного замещения неприемлемых, антитетических наслаждений как жизни, так и искусства.

Вопрос о том, играет ли сублимация сексуальных инстинктов главную роль в становлении поэзии, едва ли имеет отношение к чтению поэзии и не имеет своего места в диалектике недонесения. Но вокруг сублимации агрессивных инстинктов вращается все написание и прочтение поэзии, и она почти тождественна всему процессу поэтического недонесения. Поэтическая сублимация — это аскесис, способ очищения, направленный на достижение своей ближайшей цели — состояния одиночества. Упоенный свежей подавляющей силой персонализированного Контр-Возвышенного, сильный поэт в своем демоническом величии способен обратить свою энергию на себя самого и ужасной ценой достигает явной победы в борьбе с могущественными мертвецами.

Фенихель, верный духу Основателя, поэт едва ли не пеан величии сублимации. Ибо, с точки зрения Фрейда, только сублимация может дать нам мышление, освобожденное от своего собственного сексуального прошлого, и опять-таки только сублимация может преобразовать инстинктивный импульс, не разрушая его. В особенности поэты как поэты, мог бы заметить Ницше, не способны к выбору, существовать ли в состоянии длящейся фрустрации или в состоянии стоического самоотречения. Как могут они дать удовольствие, не получив его? Но как могут они получить глубочайшее удовольствие, экстаз приоритета, самозачатия,

утвердившегося самовластия, если их путь к Истинному Предмету и к их собственному истинному «я» проходит через предмет и «я» предшественника?

Кьеркегор, столь неблагоприятно противопоставляющий Орфея Аврааму, следовал Платонову «Пиру», в котором поэт-из-поэтов отвергается из-за его мягкости, оказывающейся неспособностью к сублимации. И поистине странно было бы рассматривать Орфея как пример аскетического духа. И все-таки орфизм, естественная религия всех поэтов как поэтов, представляется аскесисом. Орфики, поклонявшиеся Бремни как истоку всех вещей, тем не менее хранили подлинную приверженность Дионису, растерзанному Титанами, но возрожденному Семелой. Печаль этого мифа заключается в том, что восставший из пепла согрешивших Титанов человек несет в себе злую прометеевскую и добрую дионисийскую стихию. Весь поэтический экстаз, чувство, что поэт восходит от человека к Богу, сводится к этому горькому мифу, как и поэтический аскетизм, появляющийся впервые как темное учение о метемпсихозе с сопутствующими ему страхами, что прежнее «я» растерзано.

Эфеб, преображающий себя очищениями своего ревизионного состояния,— это прямой наследник каждого адепта орфизма, вывалившегося в грязь и в муке, чтобы вознестись из ярости и трясины обыкновенного человеческого существования. Пасть жертвой навязчивого повторения и носить воду в решете в Гадесе для орфика значило погибнуть. Каждая ненавистная исключительность, когда-либо ощущавшаяся западным поэтом, происходит из крайнего орфизма, но это также верно в отношении каждого поэтического Возвышенного от Пиндара до наших дней. Сам поэтический страдалец не может отличить свою тошноту от возвышенности, но редкие читатели столь же антидетичны, как их поэты, эти освобождающие боги, ностальгия которых сильнее божественности. Ницше был психологом, мастером видеть, как поэты много острее переживают Дионисийский самообман, чем свою долю Прометеевой вины.

Философия композиции (не психогенезиса) неизбежно оказывается генеалогией воображения, изучением одной-единственной вины, которая имеет отношение к поэту, вины задолженности. Ницше — настоящий психолог этой вины, и она, может быть, и находится в основе его забот о воле — не столько о воле к власти, сколько о противо-воле, возникающей в нем и направленной не на власть, но на незаинтересованность, к которой стремился его учитель Шопенгауэр. Ницше, оценив незаинтересованность иначе, остался у нее в плену.

«Может быть, во всей предыстории человека и не было ничего более страшного и более жуткого, чем его *мнемотехни-*

*ко*», — замечает Ницше, интуитивно ассоциируя каждое действие памяти со скрытой болью. Каждый обычай (в том числе, позво-лительно предположить, поэтическая традиция) — «это последо-вательность... процессов присвоения, включая сопротивления, использованные в каждом случае, попытки преобразования, пред-принятые ради защиты или реакции, а также результаты успеш-ных противодействий». В «Генеалогии морали» болезнь нечистой совести диагностируется как необходимая, в конце концов, фаза человеческого боготворчества. «Серьезная поэма» Вико о наших воображаемых истоках слаба в сравнении с ужасным видением «отношения между живыми и их предками» Ницше. Жертвы и достижения предшественников — единственная гарантия выжи-вания первобытных обществ, которым необходимо вернуть долг мертвым:

«...*Страх* перед родоначальником и его властью, сознание задолженности ему... неизбежно возрастают в такой же точно мере, в какой возрастает власть самого рода, в какой сам род предстает все более победоносным... Прародителям наиболее могущественных родов приходится в конце концов, подчиняясь фантазии нарастающего страха, самим вырастать в чудовищных масштабах и отодвигаться во мглу божественной злокозненности и невообразимости — прародитель преображается в Бога».

Аскетический идеал, настаивает Ницше, был одним из спосо-бов возвращения долга божественной тени; этот идеал для худо-жников значит «ничего или слишком многое». Аскетическому идеалу Ницше противопоставляет «враждебный ему идеал», без-надежно вопрошая: «Где та враждебная воля, в которой выра-жается *враждебный ему идеал*?» Начиная с «Per Ardua Silentia Lunae» и вплоть до конца жизни, Йейтс стремился хотя бы отча-сти ответить на этот вопрос, и, может быть, Йейтс давал более полный (при всей его незавершенности) ответ, чем любой дру-гой художник после Ницше, пока, наконец, любопытным обра-зом извращенная версия аскетического идеала не явилась и к нему, сказав его «Поздние стихотворения и пьесы».

Не особенно приятно рассматривать поэзию в ее сильнейших проявлениях как успешную сублимацию нашей инстинктивной агрессивности, как если бы ода Пиндара была сродни победным песням гусей, описанным Лоренцем. Но поэты зовут своим Чи-стилищем чаще всего то, что платоники, христиане, ницшеанцы и фрейдисты в один голос называли бы разновидностью сублима-ции или работой защит «я». Поскольку подход Фрейда к субли-мации исчерпывающе редуцирует, неплохо было бы пойти вслед за ним. Механизмы защиты в случае сублимации разнообразны: смена пассивности активностью, прямое противостояние опасным силам и импульсам, превращение их в свою противоположность.

Прочитируем Фенихеля: «В сублимации первоначальный импульс исчезает, потому что его энергия использована для нагрузки заместителя». Либи́до истекает непотревоженное, но десексуализированное, а разрушительные тенденции освобождаются от влияния агрессивных энергий и желаний.

В «Я и Оно» Фрейд счел, что сублимация тесно связана с идентификацией, а сама идентификация зависима от изменения цели или объекта, которые могут быть преобразованы даже в свои противоположности. Если мы переработаем это рассуждение в контексте нашей типологии уклонений, сублимация станет формой аскесиса, самосокращения, которое стремится к преобразованию за счет сужения сферы творчества как предшественника, так и эфеба. Конечным продуктом процесса поэтического аскесиса станет оформление художественного эквивалента «сверх-я», полностью развитой *поэтической воли*, которая непреклоннее совести, и, таким образом, эта воля — Уризен каждого сильного поэта, его зрелая интериоризированная агрессивность.

Лу Андреас-Саломе, известная как возлюбленная Ницше и Рильке, а также как ученица Фрейда, следовала еще одному своему прославленному любовнику, меланхоличному Тауску, замечая, что на самом деле сублимация — это наше собственное самоосуствление, и ее лучше было бы называть «разработкой». Разрабатывая себя, мы становимся и Прометеями, и Нарциссами; или, точнее, только по-настоящему сильный поэт может оставаться и тем и другим, создавая свою культуру и восхищенно созерцая свое центральное место в ней. Но для этого созерцания он должен принести жертву, поскольку всякое творение-путем-уклонения, все, что делает последыш, зависит от жертвы. Корнфорд в «*Principium Sapientiae*» отмечает любопытный факт, что «у Гесиода человеческая история начинается с жертвы, с того момента, когда Прометей обманывает Зевса, не отдавая ему лучшую долю, как если бы жертвы богам были, как в учении вавилонян, первичной функцией человека. И в Книге Бытия первый грех совершается после того, как наши прародители были изгнаны из Эдема, и вызван жертвами, принесенными Каином и Авелем». Корнфорд заключает, что всякая жертва приносится для того, чтобы обновить жизненную силу человека. В процессе поэтического недонесения жертва уменьшает жизненность человека, ибо здесь меньше — это больше. Хотя мы идеализировали западную поэзию почти с самого начала (следуя в этом поэтам, которые знают лучше), написание (и прочтение) стихотворений — это процесс жертвоприношений, чистилище, которое больше опустошает, чем восполняет. Каждое стихотворение — уклонение не только от другого стихотворения, но также и от себя,

а это означает, что каждое стихотворение — это неверное толкование того, чем оно могло бы стать.

Богов не подкупишь, сказал Платон, и, значит, жертва не может быть благодарностью за предполагаемые в будущем дары. «Федон» предлагает истинный катарсис для философской души: «Очищение... в том... состоит... чтобы как можно тщательнее отрешать душу от тела... приучать ее... сосредотачиваться самой по себе...» Такой радикальный дуализм не может быть аскесисом поэтической души, в ходе которого разделение происходит в самой душе. Интериоризация для поэта — путь отделения. Отчуждение души от себя непреднамеренно, и все же следует из попытки отчуждения не только всех предшественников, но и их миров, т. е. самой поэзии. Ошибаться в жизни необходимо для жизни, а ошибаться в поэзии необходимо для поэзии.

Поэтический аскесис начинается на высотах Контр-Возвышенного и восполняет невольный шок, испытанный поэтом при виде своей собственной демонической экспансивности. Без аскесиса сильный поэт, такой как Стивене, обречен стать кроликом, ковром призраков:

...Трава в полный рост

И тобою полна. Деревья вокруг для тебя,  
Весь ночи простор для тебя,  
Для того, кто касается граней,

И ты заполняешь собой четыре стороны ночи.

Подпрыгнув ввысь, подпрыгнув вверх, поэт превратится в украшение пространства, если не нанесет себе рану, *не опустошит себя даже от своего вдохновения*. Он не может совершить кеносис еще раз. Для него теперь приемлема капитуляция под видом сокращения, под видом принесения в жертву той части себя, отсутствие которой всего более индивидуирует его как поэта. Аскесис как успешная защита от страха влияния устанавливает новый вид редукции поэтического «я», самым общим образом представленный в виде очистительной слепоты или, по меньшей мере, завесы. Реальности других «я» и всего внешнего мира равным образом ослабевают до тех пор, пока не возникнет новый стиль жесткости, риторически важное положение которого может быть прочитано как солипсизм в той или иной степени.

Что сильный поэт как солипсист *подразумевает* — истинно, ибо эгоцентричность сама по себе становится серьезным испытанием воображения. Чистилище для сильных поэтов пост-Прометейства — всегда оксюморон и никогда не превращается в обыкновенное болезненное испытание, потому что всякое сужение

окружности компенсируется поэтической иллюзией (обманом и все-таки сильным стихотворением), что оно поможет точнее определить центр. Сильного поэта как поэта не интересует теоцентрическое санкционирование внешних обстоятельств и других людей, которое Кольридж (как философ, не как поэт) назвал «внешностью» (outness). Я предполагаю (и это мне самому не нравится), что в очистительном аскесисе сильный поэт знает только себя и Другого, которого он должен в конце концов разрушить, своего предшественника, который прекрасно может (и поныне) оставаться продуктом воображения или собирательным образом, и притом оформленным действительно существующими прошлыми стихотворениями, не позволяющими забыть о себе. Ибо клинамен и тессера борются за исправление и дополнение мертвых, а кеносис и даймонизация подавляют память о мертвых, но аскесис — подлинное соревнование, борьба-не-на-жизнь-а-на-смерть с мертвыми.

И все же что, если не борьбу со всеми предками, надеемся мы обрести, историзируя всякий теоретический подход к сублимации? Если все саморазвитие — сублимация и, таким образом, просто разработка, сколь долго можем мы производить разработку, сколь долго сможем мы еще выносить разработку? Исходя из интересов дела, мы желаем, чтобы она длилась долго, так как тогда не будут подорваны идеи-порядка, позволяющие нам быть, но мы (я сам и те, для кого я пишу), в первую очередь, не поэты, а читатели. Может ли поистине сильный поэт вынести, что он — всего лишь разработка поэта, который навсегда сохранит приоритет перед ним?

И все же была великая эпоха до Потопа, когда влияние оставалось великодушным (или поэты по своей душевной природе таким ею мыслили), эпоха от Гомера до Шекспира. В центре этого образца великодушного влияния находится Данте с его отношением к предшественнику, Вергилию, вызывавшему у своего эфеба только страсть к состязанию, но не страх. И все же, хотя меж Вергилием и Данте не падает Тень, что-то занимает ее место. Джон Фречеро прекрасно объясняет эту великую сублимацию, предтечу всякого последовательного аскесиса, предпринимаемого сильным поэтом:

«В „Purgatorio“, песнь XXVII, пилигрим, Стаций и Вергилий проходят сквозь стену огня, встречаются с ангелом, и там присутствуют все традиционные украшения, включая многочисленные разговоры отца с сыном. Стены, барьеры, отголоски всех древних и средневековых тем, которые только можно вообразить. Это также тоска, поскольку Вергилий исчезает из поэмы и на смену ему приходит Беатриче. В общем, однако, не осознавая, что в этом месте появляется множество отголосков Верги-

лия, включая единственную прямую цитату из Вергилия в поэме (на латыни), все они преднамеренно искажены. Сперва слова Дидоны, видящей Энея и вспоминающей прежнюю страсть, привязывающую ее к мужу и потому обрекающую ее на сожжение: „Agnosco veteris flammae vestigia“. В „Purgatorio“ Данте использует эту строку для того, чтобы напомнить о своей первой страсти к Беатриче, поскольку далее идет: „Conosco i signi dell'antica fiamma“. Затем ангел, приветствуя Беатриче, поет: „Manibus o date lilia plenis...“ Это строка, использованная Анхизом для указания на тень умершего до совершеннолетия сына Августа в строфе „Tu Marcellus eris“, свидетельствующей об окончательном, невзирая на всю его вечность, êches Рима. Исследователи говорят, что имеются в виду пурпурные лилии плача. В „Purgatorio“ подразумеваются, очевидно, белые лилии Воскресения. Пилигрим перед лицом мгновения возвращения обращается за помощью к Вергилию и обнаруживает, что dolce padre исчез. „Virgilio, Virgilio, Virgilio“, — слышится эхо признания самого Вергилия в бессилии поэзии (история Орфея в IV «Георгики»): „Эвридика, Эвридика, Эвридика“. Так темный эрос Дидоны ретроспективно преобразен в освобождение, связанное с возвращением Беатриче, а вечность политического порядка соответствует, наконец, личному бессмертию воскресения, поэзия осиливает Смерть, и впервые в поэме Пилигрим называется тем именем, которым его зовет Беатриче: „Дант!“» (из письма к автору).

Это именование-после-очищения, однако, остается последним в данном случае наследственным элементом, ибо каждый мастер пост-Просвещения движется не к соучастию-с-другими, как Данте после этого великого мгновения, но к бытию-с-самим-собой. Аскесис в поэзии Вордсворта, Китса, Браунинга, Уитмена, Йейтса и Стивенса (возьмем лишь некоторых из современных значительных поэтов) неизбежно оказывается пропорцией ревизии, завершающейся на грани солипсизма. Я рассмотрю этих поэтов, разбив их на пары, — Вордсворт и Ките, Браунинг и Йейтс, Уитмен и Стивене; в каждом случае живший ранее поэт — это и предшественник, и наследник общего для обоих поэтов предшественника: Мильтона, Шелли и Эмерсона соответственно.

Рассмотрим большой фрагмент «Дома, в Грасмере» Вордсворта:

...В те дни, еще малыш невинный, с сердцем,  
Желавшим вовсе не капризов нежных,  
Я жил (что слишком хорошо я помню)  
Страстями, и желаньями слепыми,  
И побуждениями дикарского инстинкта,  
И наслаждением. Ничто в то время

Мне не было так близко, так сродни,  
 Как все, толкавшее на безрассудства:  
 Глубокий пруд, высокие деревья,  
 Ущелий тьма, скалистые утесы,  
 Руины башен — там стоял, читая,  
 В глазах запрет читая, не повиновался  
 Порой делами, но всегда в душе.  
 С порывами, которые едва ли  
 Превзойдены по силе, я внимал  
 Рассказам об опасностях, навстречу  
 Которым устремляются герои,  
 Рассказам об отчаянных шагах  
 Загадочных, с неведомой целью,  
 Скитальцев иль избранников судьбы,  
 Что ради славы противостояли  
 Толпе людей с оружием в руках.  
 Что ж, ныне не могу читать Сказанье  
 О кораблях, соединенных битвой  
 И борющихся до конца, но благодарен  
 Сильней, чем должен бы мудрец; желаю,  
 Тревожусь, и пылаю, и борюсь,  
 И вот уже в душе не здесь, а там.  
 Меня Природа обратила ныне  
 К спокойствию или к иным волнениям;  
 Со мною обойдись, как бы с потоком,  
 Питомцем гор, Природой проведенным  
 Спокойными лугами и узнавшим  
 Свои победу, ликование, силу,  
 Свой вечный путь скорбей и благодати.  
 А что тайком представлено Природой,  
 Одобрил Разум: и свободный Голос  
 Сказал: смягчись же, кротости поверив,  
 Твои в том будут слава и удача.  
 Не бойся, даже если мне ты веришь,  
 Желания одушевленных, исходящих  
 От яростных врагов, с которыми сраженье  
 Затеять надо и победой завершить,  
 Несброшенных оков, неведомого мрака —  
 Все, что тебя воспламеняло в детстве:  
 Любовь, презренье, поиски без страха —  
 Все это выживет, хоть изменилось  
 Предназначение его, все выживет,  
 Не в силах умереть.  
 Прощайте же, Мечты Воителя, прощайте,  
 Стремления души, что мне казались  
 Не меньшим побуждением, чем Причина  
 Свободы грозная, прощай,  
 Надежда давняя моя: наполнить  
 Трубу героя воздыханьем Музы!

Этот аскесис переполняет Вордсворта, который мог бы стать и еще более великим поэтом, более экстериоризированным создателем, обладающим предметом за пределами своей субъективности. Невероятное сокращение сделало Вордсворта изобретателем современной поэзии, которую, в конце концов, мы можем назвать умалением того, чем она является, или, скажем прямо: современная поэзия (романтизм) — это результат самой изумительной сублимации воображения из тех, которые суждено было претерпеть западной поэзии от Гомера до Мильтона. Вордсворт несчастлив, *празднуя* не просто десексуализацию, но подлинную утрату всего, «что тебя воспламеняло в детстве: / Любовь, презренье, поиски без страха». Его вера заключалась в том, что все эти желания, все это «выживет, хоть изменилось / Предназначение его, все выживет», но прошло немного времени, и его поэзия перестала подкреплять его веру.

В «Дома, в Грасмере» Вордсворт пытается получить ожидаемое воздаяние за эту сублимацию непосредственно в следующей и завершающей строфе фрагмента, ставшего прославленным «проспектом» «Прогулки». Здесь аскесис вскрывается в своем полном объеме, редуцируя как Мильтона, так и Вордсворта. И здесь же открывается глубочайшее наваждение Вордсворта, чудовищно сильного поэта:

...что Песнь моя  
 Звезде подобна, может воссиять,  
 Влиянье благосклонно проливая,  
 Храня себя от действия дурного,  
 От изменений тех, что расширяют  
 Власть надо всем подлунным миром!

В сонете, написанном двумя годами ранее и адресованном Мильтону, предшественник описывается Вордсвортом так же, как и здесь:

С душой, как одинокая звезда,  
 И речью, словно гул стихии водной,  
 Как небо чист, могучий и свободный...

В таком случае молитва должна стать влиянием, а не быть под влиянием, а предшественника следует прославлять за то, что он был тем, *чем последователь стал*. Очищающая изоляция последователя теперь изолирует также и Мильтона, и, утверждая, что одолел Мильтона, утверждаешь, что одолел себя. Вордсворт, искусство которого зависит от постижения читателем того, что отношение с внешними «я» и пейзажами все же возможно, ве-

ликий мастер отчуждать другие «я» и любые пейзажи *от себя*. Этот целитель исцеляет только им самим нанесенные раны.

Ките, менее чем двадцатью годами позже, борется с ношей очищения, замечательно похожей на потребность сублимировать интериоризированным «поиском без страха» то, что все же позволило Мильтону узреть Битву на Небесах. Но аскесис Китса решительнее, ибо его Осеняющий Херувим — двойственный образ Мильтона и Вордсворта. У Китса очищение становится вполне явным и порождает то место «Падения Гипериона», где очам поэта предстает Муза Монета:

«...Если ты не сможешь  
 Ступени эти одолеть — умри.  
 Там, где стоишь, на мраморе холодном.  
 Пройдет немного лет, и плоть твоя,  
 Дочь праха, в прах рассыплется; истлеют  
 И выветрятся кости; ни следа  
 Не сохранится здесь, на этих плитах.  
 Знай, истекает твой последний час;  
 Во всей Вселенной нет руки, могущей  
 Перевернуть песочные часы  
 Твоей погибшей жизни, если эта  
 Смолистая кора на алтаре  
 Дотлеет прежде, чем сумеешь ты  
 Подняться на бессмертные ступени».  
 Я слушал, я смотрел; два чувства сразу  
 Жестоко были ошеломлены  
 Угрозой этой яростной; казалась  
 Недостижимой цель; еще горел  
 Огонь на алтаре, когда внезапно  
 Меня сотряс — от головы до пят —  
 Озноб, и словно жесткий лед сковал  
 Те струи, что пульсируют у горла.  
 Я закричал, и собственный мой крик  
 Ожег мне уши болью; я напряг  
 Все силы, чтобы вырваться из хватки  
 Оцепенения, чтобы достичь  
 Ступени нижней. Медленным, тяжелым,  
 Смертельно трудным был мой шаг; душил  
 Меня под сердце подступавший холод;  
 И, пальцы сжав, я их не ощутил.  
 Должно быть, за мгновенье перед смертью  
 Коснулся я замерзшего ногой  
 Ступени — и почувствовал, коснувшись,  
 Как жизнь по ней вливается...

Здесь сублимируется самый целостный пример чувственного воображения со времен Шекспира. И здесь заканчивается поэзия

Китса, хотя поэт прожил еще год и несколько месяцев после написания своего важнейшего фрагмента. Конечно, его смертельная болезнь была причиной возникновения этого видения, но нам следует спросить: что поэтически представляет собой бесчувственность, почти разрушающая здесь Китса? Аскесис здесь направлен не *на чувства*, но *на веру* Китса в них, веру столь возвышенную, что она беспримерна для гуманистической поэзии. И все же эта вера, хоть и укоренившаяся в характере Китса, перешла к нему от юного Мильтона, с объединяющей его творчество грезой о человеческих возможностях, о последней возвышенности эпохи Возрождения, и от юного Вордсворта, визионера Революции. Если Ките очищает ее от себя, он очищает ее также от великолепия своих Великих Оригиналов. Повзрослев (или подвергшись руинированию), они пережили свои собственные очищения, но сохранили видения своей молодости. Ките делает для предшественников то, что они не смогли сделать для себя: он усомнился в глубочайших и наиболее влиятельных натуралистических иллюзиях, которые когда-либо создавал дух. И, сомневаясь в них и в своем лучшем «я», он вызывает последнее видение себя самого, но в великолепии крайней изоляции:

...Без остановки, без поддержки,  
 Лишь слабый смертный, я переносу  
 Груз вечного спокойствия...

Твердость стиля, принудительность выражения в «Падении Гипериона» происходят от особенного аскесиса Китса, гуманизации, которая почти искупает горечь этой пропорции ревизии. Для не столь уравновешенных поэтов искупления нет. Браунинг и Йейтс, оба зависимые наследники Шелли (при том, что Браунинг, как признавал Йейтс, также оказывал «опасное влияние» и на него), являют собой пример вполне поэтически зрелого самосокращения. Сублимация Браунинга позволяет ему создать свой драматический монолог и вместе с ним одаряет его искусством кошмара, несопоставимым ни с чем, написанным на английском языке.

### XXV

Вот пни торчат. Когда-то лес был тут,  
 А нынче лишь безжизненный сушняк.  
 (Не так ли, что-то смастерив, дурак  
 Уничтожает собственный свой труд  
 И прочь бежит?) Здесь птицы не поют,  
 На всем распаде и забвенья знак.

## XXVI

Земля больная язвами пестрит,  
И на бесплодной почве меж камней  
Мох гноем растекается по ней.  
Вот дуб, но он параличом разбит.  
Дупло — как рот, что мукою раскрыт  
И молит смерть явиться поскорей.

## XXVII

А путь неведом, и густеет мгла,  
И цели я, как прежде, не достиг.  
Вдруг птица, вестник духа зла, на миг  
Во тьме коснулась моего чела  
Драконовыми перьями крыла,  
И понял я: мне послан проводник.

## XXVIII

Глаза я поднял, и увидел вдруг  
Уж не равнины бесконечной гладь,  
А горы — если можно так назвать  
Громады глыб бесформенных вокруг, —  
И начал думать, подавив испуг,  
Как в них попал я, как от них бежать.

## XXIX

И понимать я начал — в этот круг  
Лишь околдован мог я забрести  
Иль в страшном сне! Нет далее пути...  
И я сдаюсь. Но в это время звук  
Раздался вслед за мною, словно люк  
Захлопнулся. Я, значит, взаперти.

## XXX

И тут забрезжил свет в мозгу моем!  
Нагой утес я слева узнаю.  
Лоб в лоб столкнувшись, как быки в бою,  
Направо две скалы... Каким глупцом  
Я был, когда в отчаянье немом  
Не замечал, что цель нашел свою!

## XXXI

Не Черного ли Замка там массив?  
Он круглой низкой башнею стоит,  
Слеп, как безумца сердце. Стен гранит  
Черно-багров. Так бури дух, игрив,  
Тогда лишь моряку покажет риф,  
Когда корабль надломленный трещит.

Почему это следствие аскесиса? Или почему тот же аскесис обнаруживается в «Кухулине успокоенном», где герой соглашается терпеть общество трусов в своей загробной жизни? «Поэт, а не честный человек» — вот целый афоризм Паскаля. Подвергнуть предшественника ревизии — значит лгать не о бытии, но о времени, а аскесис — это ложь об истине времени, времени, когда эфеб надеялся достичь самовластья, уже испорченного временем, опустошенного инаковостью.

Шелли первоначально обратился как Браунинга, так и Йейтса к поэзии, подав им пример самопоглощающего самовластья, того единственного поиска, который смог бы вернуть им надежду зачать себя заново. Оба они должны были встревожиться, прочитав в «Защите» моральное пророчество, в котором Шелли говорит о поэтах, что, сколь бы ни ошибались они как люди, «они... омыты кровью всеприемлющего и всеискупающего Времени». Это орфическая вера, а Браунинг и Йейтс недостаточно сильны, чтобы жить и умереть в ее чистоте. Орфей Шелли — Поэт «Аластора», придерживающийся разделения на Видение и Любовь и громко восклицаящий: «...И не долго Сон и Смерть / Удержат нас в разлуке!» Сыновьям поэтического отца, Браунингу и Йейтсу, нужно спастись от этого безжалостно расстроенного поиска, чистоту воображения которого не смог вынести ни один последователь.

Когда Роланд, несмотря на длившуюся всю жизнь подготовку, отказывается признать Черный Замок, пока тот не нависает над ним, или когда Кухулин довольствуется шитьем савана и пением хором со своими противниками (а все они — заведомые трусы и предатели, как и соратники Роланда по поиску), мы получаем радикальную эмблему аскесиса и осознаем ужасную цену, которую платят за него сыновья слишком непогрешимого героя воображения. Ужаснее всего в Шелли его орфическая целостность, быстрота духа, слишком нетерпимого к компромиссам, без которых общественное существование и даже естественная жизнь невозможны. И погружение Браунинга в гротеск, и склонность Йейтса к грубости — это сублимации квазибожественного героизма их предшественника, его удивительного отпадения от Абсолюта. Но в этих сокращениях, в отличие от сублимаций таких величайших поэтов, как Вордсворт и Ките, нам значительно труднее обнаружить утрату, столь же огромную, как и гораздо легче осязаемое приобретение.

Понятие сублимации у Фрейда количественное и подразумевает верхний предел, при нарушении которого восстают инстинктивные импульсы. Поэтический аскесис как пропорция ревизии тоже количественное понятие, и Чистилище поэтов едва ли густо населено. Поэт и его Муза обычно обитают там, но Муза ча-

сто отсутствует. Роланд и Кухулин, герои-искатели, познающие поражение только через его антиномии, одиноки, если не считать небольшой свиты неудачников, предателей и трусов, присутствие которых проверяет все двусмысленное в устрашающей силе самих героев. Но различие между Роландом и его предшественниками, между Кухулином и его утешителями заключается в том, что только очищение героя — аскесис, прямой путь к свободе значимого действия.

Монолог Браунинга, подобно визионерской лирике Йейтса, — это стирание и, таким образом, сокращение орфической поэзии, пророческой трубы Шелли. Аскесис у сильных американских поэтов подчеркивает цель процесса, самодостаточное одиночество, а не сам процесс. Мильтон и Вордсворт, совместное влияние которых создает этос английской поэзии пост-Просвещения, приспособили свою устрашающую силу к необходимости сублимации, но Великий Оригинал подлинно американской поэзии не приспособил. У Эмерсона сила духа и сила глаза стремятся к слиянию, что делает аскесис невозможным:

«Подобно тому, как при свете солнца все предметы оставляют свой отпечаток на сетчатке глаза, они, неся в себе вдохновение, проникающее всю вселенную, стремятся оставить несравненно более тонкий отпечаток своей сущности в сознании. В природе все изменяется, тяготея к высшим органическим формам; предметы же в своей сущности изменяются, тяготея к мелодиям. Во всех вещах есть своя душа, и как форма предмета отражается зрением, так его душа отражается мелодией. Море, горный хребет, Ниагарский водопад, любая клумба пресуществуют или сверхсуществуют в звучащих задолго до нашего появления на земле звуках, эти звуки плавают в воздухе, как облака; если слух человека достаточно тонок, он различит эти звуки и попытается записать их в нотах, не ослабляя их, не лишая их первоначального звучания... Глубокое видение, которое проявляется в том, что мы зовем Воображением, это особенно острое зрение, которому нельзя научиться; оно — привилегия интеллекта, умеющего находить то, что необходимо видеть, различающего последовательность и связанность среди представляющих ему форм и делающего эту последовательность ясной для всех».

Это Американское Возвышенное, которое не откажется от принципа удовольствия ради принципа действительности, даже в предвкушении того, что отсрочка исполнения спасет принцип удовольствия. Глаз, самый тиранический из органов чувств, которыми обладает тело, от природы которого освободился Мильтон и от которого Вордсворт освободил природу, в американской поэзии — страсть и программа. Там, где глаз господствует без ограничений, аскесис сосредотачивается на знании «я» о других

«я». Солипсизм наших ведущих поэтов — Эмерсона, Уитмена, Дикинсон, Фроста, Стивенса, Крейна — преувеличен, потому что глаз стремится к очищению. Действительность сводится к «я» и «не-я» Эмерсона (мое тело и природа) и исключает все остальное, кроме предшественников, обратившихся в необходимые части «я».

Уитмен в «На Бруклинском перевозе» радуется «закату, и спаду прилива, и обнажившему берег отливу» и спокоен, поскольку другие, пришедшие вслед за ним, увидят то же, что видит он, и так же, как видит он. Но его могущественное стихотворение, как все его полностью осуществленные работы, сосредотачивается только на изолированном «я» и на эмерсонском видении, которое недалеко ушло от практики колдунов и имеет мало общего с наблюдением внешних объектов. У Уитмена эмерсонская изоляция углубляется, глаз становится еще большим тираном и, поскольку сила глаза отождествляется с силой солнца, свершается замечательный аскесис:

Огромное, яркое солнце, как быстро ты убило бы меня,  
Если бы во мне самом не восходило такое же солнце.

Мы тоже восходим, как солнце, такие же огромные, яркие,  
Свое мы находим, о душа, в прохладе и покое рассвета.

Моему голосу доступно и то, куда не досягнуть моим глазам,  
Когда я шевелю языком, я обнимаю миры и миллионы миров.

Почему эта беспредельная экспансия называется аскесисом? Что подвергается сублимации в этой чудовищной разработке Эмерсона? Какое сокращение превращает Уитмена в этот голос, видящий даже то, что не доступно взору? Если ничто не дается просто так, как утверждает закон Возмещения Эмерсона, какую утрату возмещает эмерсонскому барду этот солипсистский восход солнца? Утрата — это то, что Эмерсон называл «великим Поражением» (примером которого был Христос), а «нам нужна победа», добавлял Эмерсон. Христос «делал хорошо... Но тот, кто грядет, сделает лучше. Дух требует более высокого проявления характера, такого, которое станет благом как для чувств, так и для души; успехом как чувств, так и души». Воплощение Уитмена в солнце — это великое эмерсонское Поражение, вливание, подразумевающее отлив, аскесис эмерсонского пророчества грядущего Главного Барда:

На глубоком Юге осеннее солнце заходит,  
Как Волт Уитмен, бредущий по красноватому берегу.  
Он поет — выпевает вещи, и они — часть его самого,



Это миры, которые были и будут, смерть и день.  
Ничто не кончается, так поет он. Никто не увидит конца.  
Из пламени борода у него и в руке его — пламя.

Обсуждение поэтического аскесиса должно было, в конце концов, прийти к Стивенсу, над творчеством которого господствует эта пропорция ревизии. Стивене, испытывающий «страсть к „да“», сопротивлялся строгости своей сублимации. Он сожалел о том, что не он «более серьезный, / Более придирчивый мастер», и все-таки он — все, что угодно, но только не духовный аскет, и он был бы счастлив создавать стихотворения, больше всего похожие на ананасы. Его первичная страсть — это орфическое воодушевление Эмерсона и Уитмена, поиск Американского Возвышенного, но страх влияния деформировал эту страсть, и Стивене последовательно разрабатывает тенденцию говорить проще, которую он сам едва ли мог вынести. В лучшем случае Стивене работал над тем, чтобы «сделать видимое жестче, / Видеть», для защиты собственной традиции, но в его поэзии очищение-через-одиночество достигает размаха, неведомого даже Эмерсону, Уитмену и Дикинсон. «Глаз Фрейда,— писал Стивене,— был микроскопом потенции», и Стивене естественнее любого другого современного поэта рождается от Психоаналитического Человека. У Стивенса сублимация — это сокращение чувствительности Китса, души, последовавшей приказу Монеты «Взгляни на землю!» только для того, чтобы открыть, что этот взгляд не утешает:

Ничто не успокаивает так, как медленно  
Сквозь ночь проплывающая луна.  
Но призрак матери возвращается, плача.

Красная зрелость круглых листьев тонка  
И пропитана красным летом,  
Но холодна любимая в ответ на прикосновение.

Что хорошего в том, что земля права,  
Что она полна, что она — конец,  
Что ей довольно самой себя?

В поэзии Стивенса читатель противостоит аскесису всей романтической традиции, аскесису Вордсворта и Китса, Эмерсона и Уитмена. Ни один современный поэт, хотя бы наполовину столь же сильный, как Стивене, не выбирает столь полное самосокращение, жертвуя инстинктивным импульсом, чтобы стать последышем. Фрейд, ревизуя себя самого, в конце концов, заключал, что вытеснение вызывается страхом, а не страх — вытеснением, подтверждением чего может послужить любое место поэзии

Стивенса. В воображении Стивене знал, что и «я», и «оно» — это организованные системы, и даже организованные с тем, чтобы противостоять друг другу, но, может быть, Стивене не знал, что страхи его «я» по поводу приоритета и оригинальности постоянно провоцируются тем, что его «оно» поглощает предшественников, которые поэтому действуют в нем не как цензурирующие силы, но почти что как своеобразная жизнь влечения. Таким образом, романтический гуманист по темпераменту, но редуцированный ироник по своим страхам, Стивене превратился в удивительную смесь поэтических особенностей, американских и неамериканских. Он показывает, что сильнейшая современная поэзия создается аскесисом, но оставляет нас в печали по поводу сокращения того, что он мог бы сделать, будь он свободен от ужасной неизбежности недонесения, например, Эмерсона:

Как видно, полдень — слишком широкий источник,  
Слишком радужный, чтобы быть спокойным,

Слишком похожий на мышление прежде мысли,  
Неведомый нам родитель, неведомый патриарх,  
Дневное величие размышления,

Приходящее и уходящее молча,  
Мы думаем, тогда как солнце светит или не светит.  
Мы думаем, тогда как ветер несется над полем.

И мы на слова надеваем покровы,  
Ведь ветер, усиливаясь, издает  
Звук, похожий на последнюю немоту зимы.

Новый учитель, сменяя старого, размышляет  
Мгновение об этой фантазии. Он ищет  
Человека, которого можно считать таковым.

Поиск человека, которого можно было бы «считать таковым», поиск, которой превращается в разрушение великого эмерсонского видения, тревожен также и оттого, что может стать тем, что Эмерсон называл великим Поражением, но поражением, соответствующим аскетическому духу, иначе говоря, поражением самой поэзии.



**АПОФРАДЕС,  
ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ МЕРТВЫХ**

Никакого убежища нет.  
Сна нет, смерти нет;  
Кто кажется мертвым, жив.

*Эмерсон*

Эмпедокл утверждал, что наша душа возвращается после смерти в огонь, из которого она и пришла. Но наш демон, наша вина и в то же время наша всегда возможная божественность, приходит к нам не из огня, но от наших предшественников. Украденную стихию следует вернуть; даймон не крадут, а наследуют, и после смерти он достается эфебу, последышу, который сможет принять и преступление, и божественность.

Генеалогия воображения прослеживает упадок даймона, но никоим образом не упадок души, хотя они и связаны отношением аналогии:

Может статься, одна жизнь — обвинение  
Жизни другой, жизнь сына — жизни отца.

Может статься, произведение одного сильного поэта — искупление произведения предшественника. Кажется более похожим на истину утверждение, что позднейшие видения очищают себя за счет ранних. Но сильные мертвецы возвращаются в стихотворениях, как и в жизни, и они не приходят назад, не омрачив жизнь живых. Вполне зрелый сильный поэт в особенности уязвим на этой последней фазе его ревизионного отношения к мертвым. Эта уязвимость всего более очевидна в стихотворениях, стремящихся к окончательной ясности, к определенности утверждения, к тому, чтобы стать завещанием подлинного дара сильного поэта (или того, что ему хотелось бы сохранить в памяти потомков как свой дар):

...Я привстал, и мир сплетенья  
Лесных ветвей, мир светлых вод вокруг  
В себе таил не этот свет привычный,  
Что льется днем на речку, лес и луг,  
А свет иной, нездешний, необычный,  
И звуки нежной магией своей  
В один напев сливались гармоничный  
Средь светлых волн и сумрачных теней,  
Меня чувства в сладости забвенья...

Здесь, перед самым концом жизни, Шелли вновь открыт ужасу оды Вордсворта «Признаки» и поддается «свету обычного дня» своего предшественника:

...И вот толпою  
Я также был сметен. Уже вдали  
Цветы виднелись с нежной их красою;  
И тени нет, уединенья нет,  
Напев забвенный не течет струею,  
Даруя мысли музыку и свет,  
Нет призрака с знакомыми чертами,  
В толпу людей я ввергнулся, как в бред,  
И грудь моя окуталась волнами  
Холодного сиянья, в чьем огне  
Овладевает искаженность нами.

К 1822 году, когда Шелли пережил это последнее видение, поэт Вордсворт был давно мертв (хотя человек Вордсворт пережил Шелли на двадцать восемь лет, дожив до 1850 года). Сильные поэты всегда возвращаются из мертвых, но только при будто бы намеренном посредстве других сильных поэтов. Как возвращаются они — вот в чем вопрос, ведь если они возвращаются невредимыми, возвращение обедняет поздних поэтов, и их запоминают только — если вообще запоминают — как обреченных на участь бедняков, нуждающихся в воображении и не способных удовлетворить свою нужду.

Апофрадес, гнетущие и несчастливые дни, когда мертвые возвращаются, чтобы поселиться в своих прежних домах, приходит к сильнейшим поэтам. Но у сильнейших из сильнейших есть в запасе великий и последний шаг ревизии, очищающий и от этого вливания. Йейтс и Стивенс, сильнейшие поэты нашего века, Браунинг и Дикинсон, сильнейшие поэты конца девятнадцатого века, могут стать яркими примерами этой самой коварной пропорции ревизии. Ибо все они приходят к стилю, захватывающему и странным образом удерживающему приоритет по отношению к предшественникам, так что тирания времени как будто ниспровергается, и кажется в потрясающие мгновения, что *это предшественники им подражали*.

В своем наблюдении я хотел бы отделить этот феномен от остроумной интуиции Борхеса, заявившего, что художники *создают* своих предшественников, как, например, Кафка Борхеса создает Браунинга Борхеса. Я говорю о значительно более радикальном и (предположительно) значительно более абсурдном явлении, состоящем в триумфе такого удержания предшественника в моем собственном произведении, что некоторые *его* произведения кажутся уже не предсказаниями моего появления, но,

скорее, заимствованиями моих достижений и даже неизбежными умалениями моего величайшего сияния. Могучие мертвецы возвращаются, но возвращаются они в одеяниях наших цветов, говорят нашими голосами, по крайней мере отчасти, по крайней мере иногда, в те мгновения, что свидетельствуют не об их упорстве, а о нашем. Если они возвращаются всемогущими, тогда это их триумф:

Края вершины все так же пугают,  
Когда мы размышляем о любимых и мертвых;  
Не воображение сотворило все это  
В этом последнем месте света; он кланется жить  
И, перестав быть птицей, все же бьет крылами  
По невероятной неизмеримой пустоте вещей.

Ретке надеялся на то, что это — поздний Ретке, но, увы, это — Йейтс «Башни» и «Винтовой лестницы». Ретке надеялся на то, что это — поздний Ретке, но, увы, это — Элиот «Квартетов»:

Все путешествия, я думаю, одинаковы:  
Движение вперед, после некоторых колебаний,  
И на какое-то время мы одни,  
Заняты, по-видимому, только собой...

Есть поздний Ретке, который на самом деле — Стивенс «Транспорта в лето», и поздний Ретке, который на самом деле — Уитмен «Сиреней», но, к несчастью, очень мало позднего Ретке, который был бы поздним Ретке, ибо в поэзии Ретке апофрадес приходит как разорение и забирает его силу, которая тем не менее осуществлена, стала его собственностью. В его поэзии нет примеров апофрадеса в положительном, ревизионном смысле; нет у Йейтса или Элиота, у Стивенса или Уитмена строф, которые бы потрясали нас тем, что они явно написаны Ретке. В изысканной скудости «Священного Грааля» Теннисона, когда Парсифаль отправляется в свой разрушительный поиск, можно под воздействием галлюцинации уверовать в то, что Лауреат, очевидно, испытывает влияние «Бесплодной земли», ибо Элиот тоже был мастером обращать апофрадес вспять. Или, в наше время, то, чего достиг Джон Эшбери в сильной поэме «Фрагмент» (из сборника «Двойной сон весны»), возвращает нам Стивенса, как бы нехотя открывая, что временами Стивенс звучит слишком похоже на Эшбери, и приводя к заключению, которое невозможно помыслить.

Лучшим толкователем странности, добавляемой к красоте позитивным апофрадесом, был Пейтер. Быть может, весь роман-

тический стиль в высших его проявлениях зависит от того, удастся ли мертвым явиться в одеяниях живых, как если бы мертвым поэтам была дана большая свобода, чем та, которую они сами для себя избрали. Сравните «Le Monocle de Mon Oncle» Стивенса с «Фрагментом» Джона Эшбери, законнейшего из сыновей Стивенса:

Как глупый школьник, я вижу в любви  
Древность, прикасающуюся к новой душе.  
Она приходит, цветет, приносит плод, умирает.  
Этот обычный прием открывает путь истины.  
Наш цвет отошел. И, значит, мы — плод.  
Золотые тыквы, раздувшиеся на стеблях,  
В осеннюю непогоду испорченные морозом,  
Здоровая полнота обернулась гротеском,  
Лежим, бородавчатые, в лучах и прожилках,  
Насмешливое небо увидит две тыквы,  
Размытые гнилостными дождями до мягкости.

*Le Monocle, VIII*

Как у кровавого апельсина, у нас один  
Словарь, он — сердце, он — кожа, и можно увидеть  
Сквозь гниль в разрезах очертания центра,  
Орбиту воображений. Другие слова,  
Старые способы — лишь украшения и добавления,  
Их роль — окружить нас изменением, словно бы гротом.  
И в этом нет ничего смешного.  
Нужно изолировать стержень  
Неравновесия, и в то же время заботливо подпереть  
Цветок тюльпана, вымышленное добро.

*Фрагмент, XIII*

Старый подход к проблеме влияния отметил бы «производительность» второй строфы от первой, но если мы знаем пропорцию ревизии апофразес, маска с относительной победы Эшбери в его невольном соревновании с мертвыми сорвана. Эта черта, если она имеет значение, не столь уж важна для Стивенса, но в ней-то и заключено величие Эшбери, всякий раз, когда он с ужасными затруднениями освобождается для нее. Читая «Le Monocle de Mon Oncle» сегодня, отдельно от других стихотворений Стивенса, я поневоле слышу голос Эшбери, ибо он захватил власть над этим модусом заслуженно и, возможно, навсегда. Читая «Фрагмент», я знать не желаю Стивенса, ибо его присутствие ощущается все слабее. В поэзии раннего Эшбери, среди обещаний и блеска его первого сборника «Несколько деревьев», мощное господство

Стивенса не может пройти незамеченным, хотя клинамен «прочь от мастера» уже очевиден:

Юноша подымает скворечник  
В небесную голубизну. Он уходит,  
И остается скворечник. Другие теперь

Появляются люди, но жизнь протекает в коробках.  
Море им служит защитой, словно стена.  
Боги обожают набрасывать контуры

Женщины, у моря в тени,  
А море все пишет. Но есть ли еще  
Столкновения, сообщения на берегу

Или все тайны раскрыты, с тех пор  
Как женщина ушла? Шла ли речь о птице  
В набросках волн или о том, что наступает земля?

*Lelivreestsurla Table, II*

Это модус «Человека с голубой гитарой», острое стремление уклониться от видения, строгость которого невозможно вынести:

Медленно плющ на камнях  
Становится камнем. Становятся женщины

Городами, а дети — полями,  
Мужчины в волнах становятся морем.

Эти подделки — создание аккорда.  
Вновь на мужчин низвергается море.

Ловят детей поля, кирпич —  
Только мусор, и пойманы мухи,

Бескрылые и засохшие, но выжившие живые.  
Все увеличивается диссонансом.

Глубже в мрачное чрево  
Времени, время растет на скале.

*Человек с голубой гитарой, XI*

В раннем стихотворении Эшбери считает, что «столкновения, сообщения» заметны даже в сравнении с морем, вселенной смысла, утверждающей свою власть над нашими душами. Но родительское стихотворение, хотя оно и заканчивается подобным же псевдоуспокоением, тревожит поэта и его читателей напряженным

осуществлением того, что «увеличивается диссонансом», возникающим, когда наши «столкновения, сообщения» звучат не в тон великим ритмам моря. Там, где ранний Эшбери тщетно пытается смягчить своего поэтического отца, зрелый Эшбери «Фрагмента» ниспровергает и даже пленяет предшественника, хотя при этом и обнаруживается, как глубоко он его воспринял. Отцовские наброски могут и не упоминать об эфебе, но его собственное видение ими предвосхищено. Стивенс почти всегда, вплоть до своих последних стихов, колебался, не способный ни твердо придерживаться настойчивого утверждения Высокого Романтизма, что душа поэта может одержать верх над вселенной смерти, или отчужденным объективным миром, ни отвергнуть его. Не каждый день, утверждает он в «Adagia», мир превращается в стихотворение. Его безнадежно благородный ученик Эшбери отважился на диалектику недонесения, чтобы упростить мир превращаться в стихотворение ежедневно:

Но что я с этим могу поделать? Смотри  
 На множество одинаковых запретов, вырванных из  
 Действующей руки, как суждение, но не это ли  
 Атмосфера видения? То, что двое смогли  
 Раствориться тут, в прахе, означает, что время  
 Письма без форм прошло впустую: пространство было  
 Сухим и великолепным. В спокойные вечера,  
 В прошедшие месяцы, она бы вспомнила, что эту  
 Аномалию ей подсказали слова разделенных пляжей,  
 Коричневых под наступающими знаками воздуха.

Эта последняя строфа «Фрагмента» возвращает совершившего полный круг Эшбери к «Le livre est sur la Table». Существуют «столкновения, сообщения на берегу», но они смогли «раствориться тут, в прахе». На вопрос раннего стихотворения «Наступает земля?» отвечают «нет» коричневые, разделенные пляжи, но «наступающие знаки воздуха» отвечают «да». В другом месте «Фрагмента» Эшбери пишет: «Так рассуждал предок, и все / Сбылось, как он предсказал, но очень забавно». Силой положительного апофразеса обретает этот искатель трудную мудрость стихотворения-пословицы, справедливо названного «Больше дела» и заканчивающегося словами:

...учась принимать  
 Милосердие тяжких минут, когда они выпадают на долю,  
 Ведь таково оно — действие, неуверенное, беззаботное,  
 Готовящее, рассеивающее семена, скрючившиеся в борозде,  
 Подготавливающее к забвению, но всегда возвращающее  
 Назад, к самому первоистоку, в тот давний день.

Здесь Эшбери постигает одну из тайн поэтического стиля, но только путем индивидуации недонесения.

Тайна поэтического стиля, изобилие, украшающее каждого сильного поэта, сродни наслаждению собственной зрелой индивидуальностью, редуцируемой к тайне нарциссизма. Это тот нарциссизм, который Фрейд называет первичным и нормальным, это «либидинальное восполнение эгоизма влечения к самосохранению». Любовь сильного поэта к своей поэзии как таковая должна исключать действительность всякой иной поэзии, кроме той, что не может быть исключена, поэзии предшественника, с которой поэт первоначально отождествлял свою поэзию. Согласно Фрейду, всякий отказ от первоначального нарциссизма приводит к развитию «я», или, используя нашу терминологию, каждое применение пропорции ревизии, уводящее от идентификации, есть процесс, обыкновенно называемый поэтическим развитием. Если каждое объект-либидо и в самом деле проистекает из я-либидо, мы можем также предположить, что первоначально эфеб может почувствовать, что его нашел предшественник, только от избытка любви к себе. Апофразес, управляемый человеком с сильным воображением, сильным поэтом, настаивающим на своей силе, становится как возвращением мертвых, так и праздником возвращения юношеского самовозвеличивания, которое впервые сделало поэзию возможной.

Сильный поэт глядится в зеркало своего павшего предшественника и сохраняет не предшественника и не себя, но гностического двойника, темную инаковость, или антитезис, которым и он, и предшественник страшатся стать, продолжая быть. Из этого важнейшего уклонения создается сложный обман положительного апофразеса, делающей возможными позднего Браунинга, Йейтса, Стивенса,— каждый из них победил прошедшее время, «Asolando», «Поздние стихотворения и пьесы» и часть «Избранных стихотворений» Стивенса, озаглавленная «Скала»,— это удивительные проявления апофразеса, который отчасти стремится к тому, чтобы заставить нас читать иначе, т. е. иначе читать Вордсворта, Шелли, Блейка, Китса, Эмерсона и Уитмена. Кажется, будто поздний период в творчестве великих современных поэтов существовал не как последнее утверждение верованний длиною в жизнь, не как отречение от своих взглядов, но как последнее размещение и редукция предков. Но это приводит нас к главной проблеме апофразеса: существует ли также и страх стиля, отличающийся от страха влияния, и не являются ли оба страха одним? Если рассуждения, приведенные в моей книге, верны, тогда скрытым предметом большинства стихотворений трех последних столетий был страх влияния, страх каждого поэта, что ему уже не дано представить подлинное произведение искусства.

Ясно, что страх стиля существует с тех пор, как существуют литературные стандарты. Но мы видели, что дуализм пост-Просвещения изменяет понятие влияния и сопутствующую ему поэтическую мораль. Изменяется ли с возникновением страха влияния также и страх стиля? Была ли ноша индивидуации стиля, невыносимая для всех новых поэтов наших дней, столь же тяжелой до того, как развился страх влияния? Когда мы сегодня открываем первый сборник стихотворений, мы прислушиваемся, стремясь, по возможности, услышать неповторимый голос, и если голос еще не отличим от голосов предшественников и соратников, тогда мы, как правило, перестаем слушать, что бы ни пытался этот голос *сказать*. Д-р Сэмюэль Джонсон остро предчувствовал страх влияния, и все же он по старинке читал каждого нового поэта, проверяя его вопросом, открыт ли какой-то новый предмет. Не вынося Грея, Джонсон тем не менее чувствовал себя обязанным горячо приветствовать его, встретив в его поэзии понятия, которые показались ему оригинальными:

«„Сельское кладбище“ изобилует образами, которые находят отражение в каждом сознании, и чувствами, которым каждая грудь откликается эхом. Четыре строфы, начиная со слов „И здесь спокойно спят...“, на мой взгляд, оригинальны: мне никогда не приходилось видеть эти понятия в каком-либо другом месте; и все же тот, кто читает их здесь, убеждается, что он всегда так чувствовал. Если бы Грей писал подобным образом часто, его не за что было бы порицать и бесполезно хвалить».

Оригинальные *понятия*, которые *почувствовал* каждый читатель или убедился, что всегда их чувствовал, не слишком ли это для нашего понимания, даже при том, что процитированный отрывок хорошо известен? Точен ли Джонсон, считая эти строфы оригинальными?

И здесь спокойно спят под сенью гробовую —  
И скромный памятник в приюте сосн густых,  
С непышной надписью и резьбою простою,  
Прохожего зовет вздохнуть над прахом их.

Любовь на камне сем их память сохранила,  
Их лета, имена попщившись начертать;  
Окрест библейскую мораль изобразила,  
По коей мы должны учиться умирать.

И кто с сей жизнью без горя расставался?  
Кто прах свой по себе забвенью предавал?  
Кто в час последний свой сим миром не пленялся  
И взора томного назад не обращал?

Ах! нежная душа, природу покидая,  
Надеется друзьям оставить пламень свой;  
И взоры тусклые, навеки угаса,  
Еще стремятся к ним с последнею слезой.

Свифт, «Одиссея» Попа, Велиал Мильтона, Лукреций, Овидий и Петрарка — все они в данном случае предшественники Грея, ибо, будучи необычайно образованным поэтом, Грей редко писал, не ссылаясь намеренно почти на каждого возможного литературного предшественника. Джонсон был необычайно образованным литературным критиком; почему же он хвалит эти строфы за оригинальность, которой они не обладают? Возможный ответ заключается в том, что здесь открыто высказаны глубочайшие страхи самого Джонсона, а найти современника, говорящего то, что ты чувствуешь, и притом глубже, чем говоришь ты сам, и притом то, что тебе не дано высказать, значит прийти к убеждению в оригинальности, большей, чем та, что существует в действительности. Строфы Грея — это плач о том минимальном и выдуманном бессмертии, которое отрицает в нас страх влияния. Когда бы грубая чувствительность Джонсона ни обнаружила свежий предмет в литературе, не трудно догадаться, что вытеснение Джонсона также подразумевается в таком обнаружении. Но поскольку Джонсон столь универсальный читатель, он иллюстрирует тенденцию, характерную для многих других читателей, и ее, вне всякого сомнения, следует искать в тех понятиях, от которых мы ускользаем в своей душе. Джонсон, не переносивший стиль Грея, понимал, что в поэзии Грея страх стиля и страх влияния неразличимы, и все же прощал Грея за один отрывок, в котором Грей возвел страх самосохранения до более общей страсти. Джонсон пишет о своем бедном друге Коллинзе, но имеет в виду Грея, когда говорит: «Он принимает устаревшее, которое возрождать не стоит, помещает свои слова в необычном порядке, вероятно, полагая, вместе с некоторыми позднейшими претендентами на славу, что не писать прозу —\* значит писать поэзию». Кажется, Джонсон настолько перепутал время оригинальности с проблемой стиля, что смог осудить стиль, назвав его злобным и обвинив в отсутствии какого бы то ни было нового предмета. Итак, несмотря на то, что он кажется нашей противоположностью, поскольку мы пренебрегаем содержанием и ищем у нового поэта индивидуальность тона, Джонсон во многом наш предшественник. По меньшей мере с 1740-х годов страх стиля и сравнительно недавно появившийся страх влияния начали сливаться, и этот процесс, по-видимому, достиг кульминации в наше время, в последние десятилетия.

Мы можем видеть того же самого поглотителя, постепенно проявляющего себя в пасторальной элегии и у ее наследников, ведь, жалуясь на предшественника или, чаще, на другого поэта своего поколения, поэт стремится высказать свои собственные глубочайшие страхи. Мосх, сокрушаясь о смерти Биона, начинает с провозглашения смерти поэзии, случившейся потому, что «мертв он, прекрасный певец»:

Вы, соловьи, что в вершинах густых рыдаете горько,  
Вы сицилийским дубравам вблизи Арегузы снесите  
Весть, что скончался Бيون наш, пастух, и скажите, что вместе  
Умерли с ним и напевы, погибла дорийская песня.  
Грустный начните напев, сицилийские Музы, начните!

Задолго до того, как был закончен «Плач по Биону», Мосх неизбежно должен был сделать счастливое открытие, что песня не умерла с Бионом:

Песню слагаю. И сам не чужд я песне пастушьей;  
Многих ведь ты обучил пастушеской Музы напевам,  
Я ж этой Музы дорийской наследник, мне в дар ее дал ты,  
Прочим богатство свое ты оставил, но мне — свою песню.  
Грустный начните напев, сицилийские Музы, начните!

Великие пасторальные, да и все важнейшие элегии выражают не печаль, но творческие страхи своих создателей. Поэтому в утешение создатели исполняют свои честолюбивые замыслы («Люсидас», «Тирсис») или, если они выше честолюбия («Адонаис», «Сирени» Уитмена, «Ave Atque Vale» Суинберна), обретают забвение. Ибо глубочайшая ирония пропорции ревизии апофрасиса заключается в том, что позднейшие поэты перед лицом опасности смерти стремятся лишить своих предшественников бессмертия, как будто посмертную жизнь каждого поэта можно метафорически продлить за счет другого поэта. Даже Шелли в самоубийственно возвышенном «Адонаисе», поэме, испуганно отстраняющейся от простой незаинтересованности, любовно отнимает у Китса героический натурализм, который был его подлинным даром. Адонаис становится частью Силы, стремящейся к преобразованию природы, которую орфик Шелли считает «тупой» и «глупой». Восхищение Китса естественными Интеллигенциями, Атомами Восприятия, которые знают и видят и потому *суть* Бог, превращается теперь в нетерпение в связи с невольной суетой, которой проверяется полет Духа. В своем отношении к предшественникам и современникам Шелли был одним из самых великодушных сильных поэтов пост-Просвещения, но даже и в

его поэзии должна была выработаться эта заключительная фаза диалектики недонесения.

Английская и американская поэзия, по крайней мере со времен Мильтона, была вытесненным протестантизмом, и потому открыто религиозная поэзия трех последних столетий в основном неудачна. Протестантский Бог, коль скоро Он — Личность, отказался от своей отцовской роли по отношению к поэтам в пользу преграждающей путь фигуры Предшественника. Для Коллинза Бог-Отец — это Джон Мильтон, и восстание раннего Блейка против Ничьего Отца дополняется сатирической атакой на «Потерянный рай» в «Книге Уризена», которая с трудом согласуется с космологией «Четырех Зоа». Поэзия, скрытым предметом которой остается страх влияния, естественно, протестантская по темпераменту, ибо протестантский Бог, видимо, всегда изолировал Своих детей ужасным «двойным захватом» своих великих предписаний: «Ты должен быть таким же (как Отец)» и «Таким (как Отец) ты не смеешь быть».

Страх перед божественным — это на самом деле страх перед поэтической силой, ибо то, к чему приступает эфеб, начиная свой жизненный цикл как поэт, — это процесс дивинации в любом смысле слова. Юный поэт, замечает Стивене, — это бог, но, добавляет он, старый поэт — оборванец. Если божественность состоит только в том, чтобы точно знать, что случится в дальнейшем, тогда каждый современный Слизняк (Sludge) был бы поэтом. Но в действительности сильный поэт знает только то, что *он* случится в дальнейшем, что он напишет стихотворение, в котором проявит свой блеск. Однако когда поэт размышляет о своем конце, ему необходима грубая очевидность того, что его трошлые стихотворения не одни лишь горькие воспоминания, и он ищет подтверждений избранничества, которые исполнят пророчества его предшественника, в основном вос-создав эти пророчества в своей собственной безошибочной идиоме. Это особенная магия положительного апофрасиса.

Иейте, призрачная напряженность поздней поэзии которого смешана с незаинтересованным энтузиазмом по отношению к насилию, насилию, как правило, ради насилия, закончил свой путь, добившись возвращения мертвого в своей идиоме:

Лишь волны, тщетно сясь дать отпор,  
С ужасным ревом разбивались в пыль,  
Но не могли сдержат упрямый киль.

Она могла спуститься в те глубины,  
Где ярость бури даже не слышна  
И где живут бессмертные картины.



Освободит покойников от пут  
 И повивальников второго детства,  
 А колыбель вторую — саркофаг  
 С немым презреньем вышвырнет в овраг.

Читая «Атласскую фею», мы чувствуем, что Шелли слишком внимательно читал Йейтса и был осужден вечно помнить сложную тональность византийских стихотворений. Здесь мы встречаемся с тем же явлением:

Любовник солнца, насекомое,  
 Как рад я быть тебе подвластным!  
 Мореплаватель атмосферы;  
 Пловец по волнам воздуха,  
 Июньский эпикуреец,  
 Положди, молю я тебя, покуда я приду  
 В пределы слышимости твоего жужжания,  
 Вдали от тебя все — мучение.

«Вдали от тебя все — мучение» — это, конечно, Дикинсон, но это «Шмель» Эмерсона (стихотворение, которому Дикинсон придала нежности). Примеры множатся: высокоиндивидуальный Мильтон местами обнаруживает влияние Вордсворта; и Вордсворт, и Ките имеют в себе нечто от Стивенса; Шелли в «Ченчи» исходит из Браунинга; временами кажется, что Уитмен слишком увлекся чтением Харта Крейна. Важно лишь научиться отличать это явление от его эстетической противоположности, смущения, испытываемого, скажем, при чтении «Цыгана-школяра» и «Тирсиса», когда обнаруживается, что оды Китса вытесняют бедного Арнольда. Может показаться, что Ките испытал слишком сильное влияние Теннисона и прерафаэлитов, и даже Пейтера, но он никак не может показаться наследником Мэтью Арнольда.

«Пусть мертвые поэты уступят место другим. Во всяком случае, нам следует понять, что именно наше преклонение перед тем, что уже сделано... наводит на нас оцепенение...» Безумный Арто перенес страх влияния в сферу, где влияние и встречное по отношению к нему движение, недонесение, разделить невозможно. Если поэтам-последышам не суждено следовать за ним, они должны знать, что мертвые поэты не согласятся уступить место другим. Но еще важнее то, что новые поэты обладают более обширными познаниями. Предшественники затопляют нас, и наше воображение может умереть, утонув в них, но никакая жизнь воображения невозможна, если удалось вообще ускользнуть от такого потопа. В грезе Вордсворта об Арабе видение тонущего

мира не вызывает изначального ужаса, но видение засухи немедленно вызывает его. Ференци в своем апокалипсисе, в книге «Таласса: теория генитальности», объясняет все мифы о потопах как мифы возвращения:

«Первая и наибольшая опасность, с которой встретились организмы, первоначально только земноводные, была не потопом, а засухой. Подъем на гору Арарат из вод потопа был, таким образом, не только избавлением, как говорит Библия, но в то же самое время и первоначальной катастрофой, которая только позднее была оценена иначе с точки зрения обитателей суши».

Арто, безнадежно ищущий подъем на гору Арарат, — это, по крайней мере, мученик; буйство его учеников напоминает нам только о том, что мы живем, как сказал Йейтс, облачившись в одежды шута. Наши поэты, по-прежнему способные к наращиванию своей силы, живут там же, где жили их предшественники на протяжении трех столетий до настоящего времени, в Тени Осеняющего Херувима.

**ЭПИЛОГ**  
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПУТИ

**КАРТА**  
**ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ**

Проехав три дня и три ночи, он добрался до места, но решил, что добраться до него невозможно.

Поэтому он остановился, чтобы решить.

Должно быть, это и есть то место. Если я его достиг, то я уже никому не нужен.

Или, может быть, это не то место. Тогда ничего уже не нужно, но я не унижен.

Или, может быть, это то место. Но я, может быть, не добрался до него, а был здесь всегда.

Или здесь никого нет, и я просто на месте и не на месте. И никто не может прийти сюда.

Может быть, это не то место. Тогда у меня есть цель, я нужен, но я не пришел на то место.

Но это должно быть тем самым местом. И поскольку я не могу на него прийти, я не я, я не здесь, здесь не здесь.

Проехав три дня и три ночи, он не добрался до места и уехал прочь.

Место ли не признало его и не нашло его? Он ли был неспособным?

В истории говорится только о том, что не следовало добираться до места.

Проехав три дня и три ночи, он добрался до места, но решил, что добраться до него невозможно.

БЛАГОДАРНОСТЬ

*Полю де Ману*

Я признателен друзьям, без замечаний и помощи которых мне не удалось бы написать это антитетическое дополнение моего исследования поэтического влияния: Джеффри Хартману, Дж. Хиллису Миллеру, Полю де Ману, Джону Холландеру, Энгусу Флетчеру, А. Барлетту Джиапатти, Джеймсу Реймсу и Стефани Голден.

Как вино, которое хранят в кувшине, так и Тора содержится во внешних покрывах. Такой покров состоит из множества рассказов; но нам, нам следует разорвать покров.

*Зогар III, 152a*

Созерцающая его Шестикратную Эманацию, рассеянную в глубине, Вмучении...

*Блейк. Мильтон, 1, 2, 119-120*

Книга, которую Вы держите в руках, основываясь на теории поэзии, изложенной в моей предшествующей книге «Страх влияния», учит практической литературной критике, умению читать стихотворение. Чтение, как видно уже из заглавия,— это запоздалое и почти невозможное действие, и когда оно сильное, оно всегда неверное. Чем более определенным становится литературный язык, тем менее определенным становится литературное значение. Критика может и не оценивать, но она всегда будет решать, а решить она пытается загадку значения.

Подобно моей предыдущей книге, «Карта перечитывания» посвящена исследованию поэтического влияния, которое я по-прежнему *не* считаю переходом образов и идей от ранних поэтов к поздним. Влияние, как я его понимаю,— это существование *не* текстов, но лишь отношений *между* текстами. Эти отношения зависят от критического действия перечитывания, или недонесения, которое один поэт осуществляет в отношении другого и которое ничем не отличается от неизбежных критических действий, производимых каждым сильным читателем при прочтении любого текста. Отношение-влияние управляет процессом чтения так же, как оно управляет процессом писания, и поэтому чтение — это переписывание, а писание — перечитывание. С течением времени вся поэзия неизбежно становится поэзо-критикой, а критика — прозо-поэзией.

Сильный читатель, создавший истолкования, имеющие некоторое значение как для других, так и для него самого, сталкивается, таким образом, с дилеммами ревизиониста, стремящегося обрести свое оригинальное отношение к истине в текстах или в действительности (которую он тоже считает текстами), но также стремящегося открыть полученные им тексты своим собственным страданиям, которые ему хотелось бы назвать историческими страданиями. Моя книга, представляющая собой исследование творческого перечитывания, или запоздалости поэтического чтения,— это одновременно введение в дальнейшие исследования

ревизионизма и в амбивалентность производного от ревизионизма формирования канона.

Что такое ревизионизм? Исходя из первоначального значения слова, это пере-нацеливание или пере-смотр, приводящий к пере-счету или пере-оценке. Рискнем предложить формулу: ревизионист борется за то, чтобы *увидеть* снова, чтобы иначе *рассчитать* и *оценить*, так, чтобы «точно» *прицелиться*. В диалектической терминологии, которую я использую при истолковании стихотворений, пере-смотр означает *ограничение*, пере-оценка — *замещение*, а пере-нацеливание — *представление*. Я извлекаю эти термины из контекста поздней, или лурианской, Каббалы, которую я считаю лучшей моделью западного ревизионизма со времен Возрождения до наших дней и которую я предполагаю исследовать в другой книге.

Каббала, т. е. «полученное», — это обращенная к Богу специфическая традиция образов, притч и псевдопонятий. Важнейший в нашем столетии исследователь Каббалы Гершом Шолем считает ее разновидностью «мистики», и она, конечно, связана с необычными состояниями сознания, и в духе этой традиции воспитаны многие люди, испытывавшие такие состояния. Но сам Шолем, описывая Каббалу, подчеркивает присущую ей работу *истолкования*, предназначенного для ревизионистского замещения текстов Писания техниками *открытия*. Все каббалистические тексты, сколь бы неумно спекулятивными они ни были, — это истолкования, а истолковывают они главный текст, всегда сохраняющий авторитет, приоритет и силу, что называется, *текст как таковой*. Влиятельнейшее каббалистическое произведение «Зогар» — вот истинный предтеча сильной поэзии пост-Просвещения, не в своих гротеске и бесформенности, но в своей *позиции по отношению к тексту предшественника*, в своем ревизионистском гении и в своем мастерски извращенном и неизбежном недонесении. Психология запоздалости, которую Фрейд отчасти развил, но отчасти скрыл или обошел, изобретена каббалистами, и Каббала будет важнейшим источником материала, который поможет нам исследовать импульс ревизии и сформировать техники, пригодные для занятий антитетической критикой.

Ицхак Лурия, мастер теософских умозрений, живший в шестнадцатом веке, сформулировал регрессивную теорию творения, подвергнув ревизии ранний каббалистический эманационизм. Лурианская диалектика творения подробно описана Шолемом, особенно в его последней книге «Каббала», и моим читателям стоит обратиться к ней, чтобы найти основание теоретических глав моей книги. Но для осуществления моего проекта остро необходимы лишь некоторые замечания о системе Лурии.

Лурианская теория творения кажется мне сегодня лучшей парадигмой исследования того, как поэты противостоят друг другу в борьбе за Вечность, иными словами, исследования поэтического влияния. В любой версии учения Лурии история проходит три важнейших этапа: *Цимцум*, *Швират ха-келим*, *Тиккун*. *Цимцум* — это удаление или сокращение Творца, стремящегося сделать возможным нетождественное. Ему творение. *Швират ха-келим* — это сокрушение сосудов, видение творения-как-катастрофы. *Тиккун* — это возмещение или восстановление, вклад человека в работу Бога. Первые два этапа можно уподобить многочисленным теориям деконструкции, от Ницше и Фрейда до современных толкователей, превращающих чтение в предмет, который Ницше весело назвал «по большому счету rendez-vous личностей» и который я бы назвал новым мифическим существом — что явно подразумевается, в частности, Полем де Маном — читателем-Сверхчеловеком, *Überleser*. Этот вымышленный читатель одновременно негативно дополняет «я» и все же значительно превосходит его, уподобляясь столь противоречиво представленному Заратустре. Такой читатель и слеп и пронизан светом, самодеконструирован и все же вполне сознает боль отделения от текста и от природы, и, вне всякого сомнения, он лучше всех подходит для исполнения ревизионистских действий сокращения и разрушения, но едва ли он способен выполнить антитетическое восстановление, все более становящегося бременем и функцией любой одаренной поэзии, которая еще нам доступна, которую мы еще можем получить.

Ближайший эстетический эквивалент лурианского сокращения — это *ограничение*, в том смысле, что некоторые образы не столько восстанавливают и представляют, сколько ограничивают значение. Подобным же образом сокрушение-сосудов — это, с точки зрения эстетики, разрыв-на-части или такая замена одной формы другой, которую можно образно назвать *замещением*. *Тиккун*, лурианское возмещение, — это уже почти синоним *представления* как такового.

Первые пять глав моей книги посвящены теории и техникам недонесения, или сильного «перечитывания». Последние шесть глав содержат примеры истолкования стихотворений Мильтона, Вордсворта, Шелли, Китса, Теннисона, Браунинга, Уитмена, Дикинсона, Стивенса, Уоррена, Эммонса, Эшбери. В первой части в поисках карты перечитывания мы совершим путешествие назад, к литературным истокам. От глубокой взаимосвязи истоков и заключительных фаз поэзии мы обратимся сначала к процессу формирования литературной традиции, затем к истокам этого процесса, к Первичной Сцене Обучения, и, наконец, к рассужде-

нию о запоздалости. Центром этого рассуждения становится влияние, шестикратный защитный троп действий чтения/перечитывания. Отношение тропов, защит, образов и пропорций ревизии разрабатывается в той главе, к которой приложена карта перечитывания, цель нашего критического поиска. Полномасштабное чтение одного стихотворения Браунинга «Роланд до Замка Черного дошел» служит иллюстрацией того, как надо пользоваться этой картой. В последней части карта станет нашим проводником, ведущим сквозь многочисленные версии влияния, от Мильтона до наших дней.

Эта завершающая часть открывается анализом Мильтоновых аллюзий в связи с тропом, который называется металеписом, или переименованием, в связи с классическим эквивалентом последней пропорции ревизии, перевоплощения предшественника в действия его последователей по обнаружению и раздуванию сохранившихся среди злых осколков, которые остались от сокрушенных катастрофой сосудов, искр его существования, в связи с тем, что Ицхак Лурия называл *гилгул*. Следующая глава посвящена последователям Мильтона, от Вордсворта до Теннисона, а вся оставшаяся часть книги — американским поэтам, начиная с прозаика-пророка и теоретика поэзии Эмерсона, отношение которого к последующим поэтам можно сравнить с отношением Мильтона к английским поэтам, пришедшим после него.

**ЧАСТЫ****НАНЕСЕНИЕ ТЕРРИТОРИИ НА КАРТУ**

## 1. ПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ФАЗЫ

Сильные поэты встречаются нечасто; по моему мнению, среди поэтов нашего столетия, писавших на английском языке, сильными можно назвать только Харди и Стивенса. Великие поэты — даже Йейтс и Лоуренс, даже Фрост — могут и не обладать силой постоянно, а величайшие новаторы — даже Паунд и Уильямс — могут и вовсе не знать, что это такое. Браунинг, Уитмен, Дикинсон сильны, сильны Высокие Романтики, а Мильтон — так просто апофеоз силы. Только триумфальная борьба с величайшими из мертвых и еще более триумфальный солипсизм придают поэтическую силу. Необычайные дары, например, одаренность Кольриджа или меньший, но все же значительный талант Элиота, бесполезны там, где сила утрачена или вообще не достигнута. Поэтическая сила в нашем понимании появляется только вследствие особого рода катастрофы, каковой обыденное сознание должно считать ужасное воплощение, способное сделать поэта похожим на очень старого Харди или на очень старого Стивенса. Глава, которую Вы читаете, поведет Вас от первичной катастрофы поэтического воплощения к описанию того, как относится поэтическая сила к поэтическому влиянию, а затем к заключительным фазам творческой жизни Харди и Стивенса.

Обсуждая все это, я доверяюсь теории поэзии, основывающейся на учениях Вико и Эмерсона и недавно изложенной мною в книге «Страх влияния». Теория, представляющая собой сознательную попытку деидеализации, встретила с серьезным сопротивлением слушателей моих лекций, которые я читал в ряде университетов, но я думаю, что вопрос, верна теория или нет, не имеет никакого отношения к ее использованию для практической литературной критики. Я считаю сопротивление, оказанное моей теории многими поэтами, свидетельством ее действительности, поскольку поэты правы, что идеализируют свое занятие; и все поэты, слабые и сильные, едины в отрицании всякого своего отношения к страху влияния. Современные поэты больше чем когда-либо настаивают на том, что в своих произведениях они ГО-

ворят правду, и больше чем когда-либо лгут, в особенности об отношениях друг к другу, и непрестанно лгут об отношениях к своим предшественникам. По-моему, одна из функций критики — делать произведение хорошего поэта еще более труднодоступным, поскольку только преодоление настоящих трудностей приводит к стихотворениям, сознательно вполне соответствующим такому позднему времени, как наше. Все, что критик как таковой может дать поэтам, — это смертоносное поощрение, не упускающее случая напомнить им, сколь тяжело бремя наследия.

Катастрофа, как ее представляли Фрейд и Ференци, кажется мне главной частью поэтического воплощения, пугающего процесса превращения человека в поэта. Быть может, следует сказать: «Катастрофа, как ее представлял себе Эмпедокл», ведь дуалистическое видение Эмпедокла — это неизбежное начало любой обоснованной теории поэтических истоков; но в таком случае Эмпедокл был самым ранним признанным предшественником Фрейда, подобно тому как ближайшим, но, пожалуй, практически не признанным предшественником его был Шопенгауэр. Диалектика космической любви и ненависти управляет поэтическим воплощением: «То действием Любви все они сходятся в Одно, / То под действием лютой Ненависти несутся каждый врозь». Первоначальная любовь к поэзии предшественника сравнительно скоро превращается в ревизионную борьбу, без которой индивидуация невозможна. Распря, считает Эмпедокл, вызывает первоначальную катастрофу, разделяющую стихии и вносящую в бытие Прометеев огонь сознания. Поэзия не тождественна ни особенному модусу сознания, ни особенному инстинкту, и все же ее рождение в индивиде аналогично Эмпедокловой катастрофе сознания и Фрейдовой катастрофе становления влечений. И Эмпедокл, и Фрейд — теоретики *влияния*, того подаяния, которое опустошает берущего. Мы выходим из океана на землю по мере того, как иссыхает океанический смысл, и узнаем о сублимации из до-сознательных воспоминаний о катастрофе ледникового периода. Отсюда следует, что величайшие наши занятия регрессивны. Великий Ференци, более плодовитый провидец катастроф, чем Эмпедокл или Фрейд, почти столь же плодовитый, как Блейк, во всякой половой любви, к своему ужасу, обнаружил регрессию, возвращение в океан. Поэзия, быть может, в отличие от половых связей, по очаровательному замечанию Пиккока, регрессивна вне всякого сомнения. Итак, я обращаюсь к некоторым предпосылкам катастрофы поэтического воплощения. Как рождаются истинные поэты? Или, как полагалось спрашивать в Эру Чувствительности, что делает возможным воплощение Поэтического Характера?

Осушение, соединенное с необычайно сильным чувством океана, — это вполне дуалистический, но все же не такой уж парадоксальный ответ. Здесь стоит вспомнить поистине поэтичнейшего из всех истинных, сильных поэтов — П. Б. Шелли, клеветать на которого уже более немодно, что приятно отличает наше время от дней моей юности. Я вкратце перескажу строфы «Посвящения» из поэмы «Возмущение ислама», строфы, с которых начинаются и Уитмен, и Йейтс, строфы, прямо относящиеся к творчеству других, одержимых Шелли поэтов: Харди, обязанного Шелли столь многими своими победами, и Стивенса, обязанного Шелли своими вымыслами о листьях, ветре и о движениях души. Ни Коллинзом, ни Кольриджем; ни Блейком, ни Китсом, ни автором «Из колыбели, вечно баюкавшей» — никем из писавших на английском языке не создано более полное видение поэтического воплощения, ибо Шелли одновременно был большим скептиком и единственным в своем роде мастером сердечных увлечений, и обе эти свои силы он обратил на изучение истоков поэзии, стремясь отыскать в них демоническое основание своего собственного неизлечимого и невольного дуализма. Стивене, сколь бы ни был он любим, на этом пугающем уровне едва ли сравним с Шелли, поскольку ему не хватает и интеллектуальной убедительности Шелли, и отличавшей Шелли изумительной *скорости* восприятия, столь необходимой в мрачных сферах истоков.

В некий час, говорит Шелли, его дух проснулся, ибо он обнаружил, что плачет, сам не зная почему, во время прогулки среди блестящей травы майского луга. Но за этим часом, хотя слезы вскоре сменились растущей силой, пришло чувство, «что я один, что дух мой полон жажды». Стремясь избавиться от этого осушения, юный поэт приступил к эротическим поискам, неудачным, покуда он не встретил свою настоящую эпипсوخу, Мери Уолстонкрафт Годвин, в присутствии которой дух одиночества покинул его. Он хотел бы завершить «Посвящение», вызвав чувство «веселого часа»; но надежда на такой исход обманывает его, ибо он все так же слаб, и «Смерть меня погубит и Любовь». Кульминация «Посвящения» предвещает заключение «Адонаиса», написанное четыре бурных года спустя, ибо последнее видение Шелли и Мери показывает им:

Как две звезды меж облаков густых,  
В ночи мирской светиться повластно,  
Над гбнущими в море, много лет  
Мы будем сохранять свой ровный свет.

Поэтическое воплощение вызвано поэтическим влиянием, здесь это влияние Вордсворта, в особенности его Великой Оды «При-

знаки бессмертия». Ни один поэт, точнее ни один сильный поэт, не может выбрать себе предшественника, как никому не дано выбирать себе отца. Ода «Признаки» выбирает Шелли так же, как «Жаворонку» Шелли выбирает Харди, свет звезд беспричинно льется туда, куда льется. Со времен Гераклита и вплоть до времен Эмерсона и Фрейда сомнительно, может ли нас найти то, что уже каким-то образом не стало частью нас самих, но демон не станет нашей судьбой, пока мы не согласимся на то, чтобы он нас нашел. Поэтическое влияние на первых порах невозможно отличить от любви, незаметно переходящей в ревизионную борьбу. «Для живого организма *защита от раздражений* является, пожалуй, более важной задачей, чем *восприятие* раздражения», — прекрасное напоминание из «По ту сторону принципа удовольствия», книги, настоящий предмет которой — влияние. Поэты хотели бы считать себя звездами, потому что их глубочайшее желание — быть влиянием, а не испытывать влияние, но даже сильнейшие из них, желание которых исполняется, все же испытывают страх, что их сформировало влияние.

Шелли постиг, что Ода «Признаки» и *ее* предшественник, «Люсидас», считают подлинным своим предметом прорицание, поскольку цель прорицания — обретение силы, освобождающей от всякого влияния, но в особенности от влияния предполагаемой смерти, или неизбежного умирания. В этом смысле прорицание — это и ярость, и программа, предлагающая безвозвратно утраченные признаки бессмертия и прибегающая к пророческой магии, уводящей от любой опасности, включая и саму природу. Возьмите мрачайшую формулу Фрейда «целью всякой жизни является смерть», основывающуюся на убеждении в том, что «неживое было раньше, чем живое». Противопоставьте ей наследственную уверенность всех сильных поэтов в том, что живое всегда обладает приоритетом и что смерть — только неудача воображения. Скажите затем, что в процессе поэтического воплощения эфеб, или новый поэт, влюбляясь, претерпевает вливание противоборствующей силы, борющейся и с природной энтропией, и с неприемлемой возвышенностью Ананке, богини, вращающей веретено Фрейдова возвращения к неживому. И вот уже все оды поэтического воплощения становятся одами о Бессмертии, и все они доверяются своеобразной божественности, под действием которой эфеб все более становится не самим собой, но своим предшественником. Превращая предшественника в Бога, эфеб уже удаляется от него, осуществляя первичную ревизию, в ходе которой отцу приписывается ошибка, внезапное отклонение или уклонение от долга; ибо даже в контексте воплощения, превращения в поэта, вполне очевиден долг, подобный маленькой смерти, предвещающей великое впадение в неживое.



Поэты стремятся, по крайней мере в видении, воплотиться у берега моря, сколь бы далеко в глубине суши они ни находились. Или, если некто преграждающий не позволяет им взглянуть на это море бессмертия, тотчас находятся разнообразные заместители. Поэты необычайно сложной сексуальной природы — Байрон, Беддоуз, Дарли, Уитмен, Суинберн, Харт Крейн и многие-многие другие — редко пробуждаются вдали от океана воплощения. Поэты, у которых нет сексуальных проблем, избегают открытой одержимости, следуя в общих чертах образцу, предложенному Вордсвортом, в поэзии которого тревожный шум вод откликается на каждый кризис воображения. Теперь нам следует поразмыслить о всем контексте поэтического воплощения, памятуя о том, что каждый сильный поэт западной традиции — это своего рода Иона, пророк-изменник.

Иона, страдалец, имя которого значит «голубь», взшел на корабль, а каждый такой корабль «готов был разбиться». Когда он бросается с корабля в море, «утихло море от ярости своей». «Я очертя голову ринулся в Море», — сказал Ките, — для того, чтобы освоиться с «течением, зыбучими песками и острыми рифами». Море

...расколыхавшись, входит в гроты,  
И топиг их без жалости и счета,  
И что-то шепчет, выйдя из пещер,

Иона, бегущий открытого видения, был проглочен китом и заперт во мраке. Когда над несостоявшимся пророком веет знойный восточный ветер, он опять жаждет мрака, и автор книги Ионы, предоставляя последнее слово Богу, ничего не говорит о том, что Иона вернулся к своему призванию. Назовите Иону моделью поэта, не достигшего силы и желающего вернуться в Воды Ночи, в Болото Слез, где он пребывал до катастрофы призвания. И тогда только прошедший через нее ищущий силу поэт, затопленный словом, сможет спеть вместе с Торо:

Главенства полон этот час,  
В нем жизни подлинный расцвет —  
Цвет доблести не напоказ,  
Залог замысленных побед.

Судя по первым звукам, непохоже, чтобы здесь шла речь о залого побед, как в отрывке из Уитмена:

И желтый растет полумесяц — он опускается, никнет, лицом едва  
не касается волн.  
И вот восторженный мальчик с босыми ногами в воде, с волосами

по ветру,  
Любовь, таимая прежде, потом сорвавшаяся с цепи и ныне —  
заполыхавшая вдруг...

Волосы по ветру выдают юного Аполлона, и всякий эфеб — новый Феб, который хочет назвать неименуемое, вновь обрести его таинственно, как Эммонс, рисующий образ давно мертвого горбуна, товарища его далеких детских игр:

Итак я сказал я Эзра  
и ветер ворвался мне в горло  
играя со звуками голоса  
и ветер я слушал  
прямо в ночь надо мною летевший  
Обратившись к морю сказал я  
я Эзра  
Но не услышал я отклика волн...

Поэтические истоки: Воплощение Поэтического Характера, если оно происходит на суше, стремится к пещерам и ручьям, в места, насыщенные неточными измерениями и расплывчатым бормотанием, обещаниями лучшего детства, когда снова можно будет видеть море. И все же самому Сильному Поэту никогда не узнать, что эти обещания не сбылись, ибо его сила (поэта) не переживает такое знание. Ни один Сильный Поэт не способен опуститься до хорошего читателя своих собственных работ. Сильный Поэт силен своей *брошенностью* и пропорционально ей: чем дальше он брошен, тем сильнее в нем сознание первичного насилия. Это сознание придает ему глубочайшее знание предшественников, ибо он знает, как далеко вонне и вниз нас может бросить, а меньшим поэтам не дано знать это.

Океан, материя Ночи, изначальная Лилит, или «пиршество глада», порождает свою противоположность — создателей, страшащихся (справедливо) признать его и никогда не останавливающихся на пути к нему. Если то, что вы не постигли себя — это бремя, тогда сильный поэт знаком и с ношей потяжелее: не родить себя, не стать богом, сокрушающим свои собственные сосуды, но быть затопленным не своим Словом. И вот многочисленные великие капитулянты поступают, как Суинберн:

Земля здесь суше развалин;  
А море — голоднее, чем смерть;  
На холмах не растут здесь деревья;  
На песке замирают волны;  
Здесь можно утешиться только тем,  
Что когда-то навсегда, может быть,

Дух унаследует душу твоего сына,  
Моя мать, мое море.

Даже сильнейший, сдающийся последним, впадает в слишком глубокую задумчивость перед лицом этой красоты, как Шелли: «Море было таким прозрачным, что можно было видеть пещеры; одетые тусклым морским мхом, и листья и ветви тех нежных водорослей, что покрывают дно моря». Эпигоны сильнейших слишком быстро тонут, как идущий ко дну Беддоуз:

Так следуй за нами и, как мы, улыбайся;  
Мы плывем к скале среди древних волн,  
Туда, где тысячи снежинок падают в море,  
А утонувшие и погибшие спят в счастливых могилах.

Море поэзии, море уже написанных стихотворений, для Сильного Поэта не избавление. Только поэт, уже умерщвленный тенью крыл Осеняющего Херувима, может глубоко обманываться на сей счет, как Оден:

Восстал! Вернулся! Погибший родился  
В морях, где дом потонул,  
Смотри! В огне хвалы сгорает  
Сухое немое прошлое, а мы  
До конца дня жизни не расстанемся более.

Знать, что нас вынуждают и мы вынуждаем к поиску, не поэтическое знание, но знание о поражении, знание, подходящее для прагматиков коммуникации, но не для тех немногих, что надеются постичь родословную голоса, богатства океана (если не овладеть ими). Кто смог бы вступить на путь поэта, тяжело трудящегося Геракла, зная, что в конце концов ему придется сражаться с мертвыми? Борьба Иакова могла завершиться победой, потому что его Противником был Бессмертный, но даже сильнейшие поэты вынуждены бороться с призраками. Сила этих призраков — их красота — увеличивается по мере того, как увеличивается временная дистанция между нами и поэтом. Эпохе Просвещения Гомер казался даже более великим, чем эллинам, а в наше время, после Просвещения, он кажется еще величественнее. Небесная твердь сияет тем яростнее, чем сильнее кажется, что время клонится к упадку.

Как (при всей непредусмотрительности) нам распознать настоящего эфеба, потенциально сильного поэта, среди окружающей его массы питомцев океана? — Услышав, что в первых звуках его голоса самое главное для его предшественников представлено с прямоотой, ясностью и даже сладостью, которые они не часто

нам дарили. Ибо пропорции ревизии, которые зрелый поэт будет разрабатывать как средства-защиты, в эфебе не заметны. Они появляются, только когда мы ищем огонь, когда мы стремимся сгореть в каждом контексте, который создали или приняли предшественники. В эфебе мы видим воплощение поэтического характера, второе рождение, вводящее в предполагаемое воображение, не способное заместить первое рождение, вводящее в природу, но не способное лишь потому, что желание неосуществимо, когда желанию противостоит антитетический поиск, свирепость которого не в силах вынести человек.

Почему описание того, как начинают поэты, сделано прелюдией к рассмотрению заключительных фаз творчества Харди и Стивенса? Потому что поэты как поэты, и в особенности сильнейшие поэты, возвращаются к истокам в конце или в предчувствии близости конца. Критики могут с недоверием воспринимать истоки или презрительно отдавать их на откуп пожирателям падали академического мира, охотникам за истоками, но поэт-в-поэте так измучен поэтическими истоками, без всякой надежды на избавление, обычно вопреки самому себе, как человек-в-человеке в конце жизни измучен своими личными истоками. Эмерсон, самый недооцениваемый (в наше время) из американских психологов-моралистов, остро осознает катастрофичность возрастания разума до полного самосознания:

«Крайне нехорошо (хотя тут уж ничего не поправить), что мы открыли для себя, укоренившись в таком открытии, самый факт своего существования. Открытие это связано с идеей грехопадения. С самого момента открытия мы перестали доверять своей физической природе. Мы постигли, что познаем не прямо, но опосредованно, и что нам не дано отрегулировать фокус тех, по-разному окрашенных и искажающих реальность линз, какими мы являемся, как не дано нам и установить точную меру производимого ими искажения...»

Когда сильный поэт постигает, что он познает не прямо, а опосредованно, при посредстве предшественника (частенько — образ собирательный), он не способен, как Эмерсон, принять беспомощность всех попыток исправить свой взгляд или вычислить угол зрения, т. е. угол падения, угол ослепляющего искажения. Ничто не может быть менее великодушным, чем поэтическое «я», борющееся за выживание. Так заявляет о себе формула Эмерсонова Возмещения: «Ничто не дается просто так». Мы очарованы чужим стихотворением, и за это расплачиваемся своим стихотворением. Если наше поэтическое «я» любит другого, оно любит в другом себя; но если оно любимо и принимает эту любовь, тогда оно меньше любит себя, потому что оно знает, что не особенно заслужило любовь к себе. Поэты-как-поэты не люб-

веобильны, а критики слишком неохотно признают этот факт, вот почему критика все еще не обратилась к своей собственной задаче: к изучению проблематики утраты.

Позвольте мне редуцировать мое рассуждение к безнадёжно простой форме: стихотворения, говорю я, не пишутся ни о «предметах», ни о «самых стихотворениях». Они неизбежно пишутся *о других стихотворениях*; стихотворение — это отклик на стихотворение, поэт — отклик на поэта, человек — на родителя. Попытка написать стихотворение возвращает поэта к истокам того, чем стихотворение *было для него первоначально*, и таким образом возвращает поэта в область, находящуюся по ту сторону принципа удовольствия, к решающей первой встрече и к отклику на нее, которые и становятся началом поэта. Мы не считаем У. К. Уильямса поэтом в духе Китса, и все же он *начал и закончил свой путь как таковой*, и поздняя слава его Зеленого Цветка — еще один отклик на поэзию Китса. *Только поэт бросает вызов поэту как поэту*, и потому только поэт создает поэта. Поэт-в-поэте в стихотворении всегда видит *другого*, предшественника, и потому стихотворение — это всегда личность, всегда отец, виновный во Втором Рождении. Для того чтобы жить, поэт вынужден *неверно толковать* отца в ходе критического недонесения, т. е. переписывания отца.

Но кто такой или что такое поэтический отец? Голос другого, *даймона*, уже звучащий в самом поэте; голос, не способный умереть, так как он уже пережил смерть, — *мертвый поэт, живущий в живом*. В последней фазе сильные поэты стремятся приблизиться к Бессмертию, *оживая в мертвых поэтах*, уже живущих в них самих. Это позднее Возвращение Мертвых напоминает нам, читателям, о необходимости признать первоначальный мотив катастрофы поэтического воплощения. Вико, отождествлявший истоки поэзии со стремлением к дивинации (к предсказанию, но и к превращению в Бога в результате прорицания), в глубине души понимал (как Эмерсон, как Вордсворт), что стихотворение написано для того, чтобы убежать от смерти. Без преувеличения можно сказать, что стихотворение — отрицание смертности. У каждого стихотворения в таком случае два создателя: предшественник и опровергнутая смертность эфеба.

Я заключаю, что поэт не столько человек, говорящий с человеком, сколько человек, яростно протестующий против того, что с ним говорит мертвец (предшественник), более живой, чем он сам. Поэт не желает считать себя *последышем*, и все же он не способен согласиться на замещение первого видения, размышляя о котором, он заключил, что оно также и видение предшественника. Быть может, поэтому поэт-в-поэте *не может жениться*, каков бы ни был выбор человека-в-поэте.

Поэтическое влияние в том смысле, который придаю ему я, не имеет почти никакого отношения к сходствам словарей двух поэтов. Харди, на первый взгляд, едва ли похож на Шелли, своего первопредшественника, но Браунинг, еще меньше похожий на Шелли, был все же даже более последовательным эфебом Шелли, чем Харди. То же самое можно сказать об отношении к Шелли Суинберна и Йейтса. Опасным, вплоть до одержимости долгом эфеба предшественнику, становится то, что Блейк называл Духовной Формой, исконное поэтическое «я» и в то же время Истинно-Сущий Субъект. Поэтам необязательно быть *похожими* на своих отцов, и страх влияния чаще отличается, чем не отличается от страха стиля. Поскольку поэтическое влияние — неизбежно недонесение, превратное истолкование бременя или неверное действие над ним, можно ожидать, что этот процесс неправильного формирования и неверного истолкования приведет сильного поэта, по крайней мере, к отступлениям от стиля других сильных поэтов. Вспомним, что создает стихотворение, согласно настойчивым утверждениям Эмерсона:

«Однако же стихотворение создают не стихотворные размеры, а мысль, сама создающая эти размеры, мысль столь живая и страстная, что она, как и душа растения или животного, обладает ей одной присущим строением и вносит новое добавление в природу. Во временной последовательности мысль и форма равны, но в последовательности генетической мысль предшествует форме. Поэту явилась новая мысль; он может теперь раскрыть перед нами совершенно новый жизненный опыт; он расскажет о том, как он приобрел этот опыт, и его богатство обогатит нас всех. Каждая новая эпоха требует выражения своего опыта, и, видимо, мир во все времена ждет своего поэта...»

Эмерсон не согласился бы с тем, что мысли, создающие размеры, сами подвержены тирании наследства, но они ей подвержены, и из всего, что я знаю о поэтах и поэзии, это — печальнейшая истина. В лучших стихотворениях Харди главной, создающей размеры мыслью может быть названа скептическая жалоба на безнадежную несовместимость целей и средств всех человеческих действий. Любовь и ее средства невозможно свести воедино, и самым правильным названием условий человеческого существования будет слово «утрата»:

И пропасть иного добра...  
О время, повремени! —  
Их плиты изрыты дождем.

Это последние строки настолько хорошего, насколько это вообще возможно в нашем веке, стихотворения «Под ветром и

дождем». Подобно «Течению частностей» Стивенса, большей части важнейших стихотворений Йейтса и многим другим стихотворениям, оно — правнук «Оды западному ветру». Старомодный пожиратель падали подверг бы мои наблюдения критике, а я в ответ, по его же примеру, всего лишь повторил бы рефрен в том варианте, в котором он упоминается впервые:

О время, повремени! —  
Листвз осыпается в пруд.

Но такую манеру рассуждения можно просто игнорировать. Поэтическое влияние сильных поэтов друг на друга протекает в глубинах, там же, где антитетически сбывается любовь. В центре лирики Харди, как в ранних «Уэссекских стихотворениях», так и в поздних «Зимних словах», пребывает вот это видение:

И я со скорбью думал, отчего же  
Власть с волею здесь в мире Бог не слил

И почему не примирил ты, Боже,  
Добро со средством достигать добра?  
Насколько б все нам сделалось дороже!

И стала мне почти скучна игра  
Познания времен, что перестали  
Существовать, но были лишь вчера.

Из «Торжества жизни» Шелли мы можем заимствовать и героический девиз столь многих героев романа Харди: «И с жизнью бились мыслями своими, / Но жизнь сильнее..» Эти же слова вполне могли бы стать эпиграфом и к превосходному сборнику «Зимние слова в разных настроениях и размерах», опубликованному 2 октября 1928 года, уже после смерти Харди, скончавшегося 11 января того же года. Харди надеялся издать эту книгу 2 июня 1928 года, в свой восемьдесят восьмой день рождения. Некоторые стихотворения сборника написаны еще в 1860-е годы, но большая их часть написана после того, как в 1925 году появился сборник лирики Харди «Театр жизни». Только некоторые, весьма немногочисленные сборники лирики, изданные в двадцатом веке на английском языке, можно поставить рядом с «Зимними словами». Хотя в сборник включены весьма разнообразные стихотворения и у него нет единого замысла, его главная тема — противостояние бремени поэтического воплощения, которое можно назвать Возвращением Мертвых, охотящихся за Харди, представшим перед лицом своей смерти.

В раннем стихотворении «Жаворонок Шелли» (1887) Харди, используя стиль Браунинга, современного ему последователя Шелли, говорит о «восторженных высотах мысли и песни» своего предшественника. Современные критики, даже обожая Шелли, невысоко ставят «Жаворонку», это стихотворение, скорее всего, чересчур восторженно для большинства вариантов современной чувствительности, но можно предположить, почему оно так воодушевило Харди:

А мы все время рвемся  
К тому, что не придет,  
И горестно смеемся  
Под бременем забот,  
И в песнях только грусть нас за сердце берет.

Но если б мы и были  
Бесстрашны и чисты,  
И слезы бы не лили,  
И верили в мечты,  
Мы все же б не могли быть счастливы, как ты.

Как всегда у Шелли, мысль в этом отрывке не такая простая, как может показаться на первый взгляд. Наше разделенное сознание, не позволяющее нам отделить радость от боли и разрушающее присутствие мгновения, приносит, по крайней мере, эстетическое удовольствие. Но даже если нам не хватает отрицательных эмоций, даже если мы не родились в ночь печали, чистую радость песни жаворонка нам все же понять не дано. Вспоминаются леди-шеллианки, как Марта Саут или Сью Брайдхед, словно бы сошедшая со страниц «Эпипсυχидиона». Или, пожалуй, вспоминается Энджел Клер, своеобразная пародия на самого Шелли. Шелли Томаса Харди весьма похож на главного из всех прочих Шелли, на скептик-визионера, ум и сердце которого высказывают истины, но противоречащие друг другу истины, и оттого всегда друг с другом не в ладу. В «Освобожденном Прометее» нам сообщают, что в нашей жизни тень любви всегда отбрасывают развалины, и это сообщает ум, но сердце Шелли упрямо твердит, что если согласие вообще возможно, его должен принести Эрос.

«Зимние слова», как и подобает творению человека, разменявшего девятый десяток, чаще пребывают в тени развалин, а не в сферах любви. Последнее, написанное в 1927 году, стихотворение называется «Он решает не говорить больше», и напечатано оно сразу вслед за самым, быть может, мрачным английским сонетом — «Все ближе ощущение предела». Оба стихотворения открыто отвергают надежду в любом виде и противопоставлены рациональной теории усовершенствования «Освобожденного Прометея» Шелли. «Все

ближе ощущение предела/Того, чего у мироздания нет»,—реши-тельно настаивает Харди и вспоминает видение возвращающегося вспять времени только затем, чтобы опровергнуть эту доктрину Агасфера Шелли: «Маги, что водят пером в полуночный час / В своих горячечных мыслях, / Могут видеть его таким». За этим отрицанием кроется тайна недонесения, глубокого поэтического влияния в его последней фазе, которую я называю Апофрадесом, или Возвращением Мертвых. «Эллада» Шелли витает повсюду над «Зимними словами», хотя и не так явно, как над «Династами». Особенная сила и достижение «Зимних слов» не в том, что мы поневоле вспоминаем о Шелли, читая их, но в том, что они вынуждают нас прочитать многое у Шелли так, как если бы Харди был предшественником Шелли, мрачным отцом, от которого не удалось убежать сыну-революционеру.

Почти каждое включенное в сборник «Зимние слова» стихотворение необычайно мучительно даже для Харди, но меня всего более поразило «Он никогда не рассчитывал на многое», размышление поэта о своем восьмидесятом шестом дне рождения, когда разговор с Миром приходит к завершению:

«Не жди ж чрезмерного, мой друг,  
Мой юный друг!  
Жизнь — лишь унылых будней круг»,—  
Таков был твой завет.  
Что ж, это честный был урок,  
Которым я не пренебрег.  
Иначе б вынести не смог  
Я бремя стольких лет.

«Унылых будней круг», столь трудно воспроизводимый в поэзии,— это материя поэтических свершений Харди, противоположная как «неяркому цветку» Вордсворта, так и «глубокому полному тону» Шелли. Всюду в «Зимних словах» внимательный читатель услышит подспудное возвращение Идеализма Высоких Романтиков, приглушенное тональностью Харди. Если Йейтс деформирует и себя, и своих отцов-романтиков, Блейка и Шелли, в насилии «Последних стихотворений и пьес», то Харди подчиняет себе темпераменты своих отцов-искателей, Шелли и Браунинга, в «Зимних словах». Борьба с могущественными мертвецами у Харди мягче и добрее и по отношению к ним, и по отношению к нему.

Шелли Томаса Харди, по сути дела, был мрачным поэтом «Адонаиса» и «Торжества жизни», хотя я и нахожу в его романах больше цитат из «Возмущения ислама», чем из любого другого произведения Шелли, и полагаю, что «Эллада» и «Освобож-

денный Прометей» в прямом смысле, технически, повлияли на «Династов». Но Харди был одним из тех молодых людей, которые в 1860-е годы вышли в жизнь с томиком Шелли в кармане. Он попросту отождествлял голос Шелли с голосом самой поэзии, и хотя он мог позволить своей иронии покуситься на других писателей, Шелли он сохранял нетронутым, как своего рода мирского Христа. Его недонесение Шелли, его разрушение влияния Шелли, было бессознательной защитой, вовсе не похожей на открытую борьбу Браунинга и Йейтса с Шелли.

Американские поэты еще откровеннее, чем английские, восстают против голосов предшественников, и это подтверждается примером Уитмена и выступлением Эмерсона, настойчиво утверждавшего, что делать — значит по-своему отказываться даже от достойных образцов, и таким образом приглашающего к первичному чтению-изобретению, противостоящему самой идее влияния. Но наше великое стремление подчеркнуть оригинальность привело, наоборот, к еще худшему страху влияния, и, соответственно, наши поэты в неверных толкованиях своих предшественников еще радикальнее английских. Харди был примером более великодушного влияния-страха, чем любой наш современный сильный поэт, и причины этого, думается мне, кроются в той необычайной легкости, с которой Харди вошел в поэзию. Но Стивене — это удивительный пример позднего посвящения; пятнадцать лет отделяет стихи, написанные им на последнем курсе университета, от его первого настоящего стихотворения «Бланш Маккарти», незавершенного вплоть до 1915 года, когда Стивенсу уже исполнилось тридцать шесть лет:

Смотришь в ужасное зеркало неба,  
А не в это мертвое стекло, способное отражать  
Одни поверхности — согнутую руку,  
Склонившееся плечо и ищущий глаз.

Смотришь в ужасное зеркало неба.  
О согнись пред невидимым, склонись  
К символам убывающей ночи, ищи  
Великолепие грядущих откровений!

Смотришь в ужасное зеркало неба,  
Гляди, как на прогалине отсутствующая луна  
Ждет твое мрачное «я» и как крылья звезд  
Летят вверх от невыдуманных покровов.

Здесь, у своего подлинного истока, Стивене уже невольный и безнадежный Трансценденталист, отвергающий «мертвое стекло» мира объектов, или «не-я», и обращающий взгляд к небу, «ужасному зеркалу», чтобы увидеть отражение или Гиганта воображе-

ния, или Карлика саморазрушения. Но эмблемы воображения Высокого Романтизма, Шелли — луна и звезды — затенены мраком «я» и даром изобретения, которым пока невозможно воспользоваться. И все-таки в этих строках желание откровений, духовной сущности, которая способна восстать до небес, преобладает и могло бы возобладать.

Если бы Стивенса не убедили опубликовать «Избранные стихотворения», его последней книгой стала бы «Скала». Не столь разноплановый, как «Зимние слова», сборник этот превосходит сборник Харди тем, что содержит стихи, исполненные последней возвышенности: «Мадам Ла Флери», «Старому философу, в Рим», «Мир как медитация», «Скала» и, в первую очередь, «Река рек в Коннектикуте». В этих последних видениях всюду Возвращаются Мертвые, окончательно отнимается приоритет у комплексного предшественника, собирательного образа, одновременно английского и американского, но исключительно романтического — это Вордсворт, Ките, Шелли, Эмерсон, Уитмен. Как Шелли в Харди, так и Уитмен в Стивенсе — самая глубокая и крупная скрытая форма. Поэт «Спящих» и посвященной Линкольну элегии представлен в ритмах и жестах «Скалы» так, что, читая Уитмена сегодня, обнаруживаешь его в тени Стивенса. Ужасное видение последней формы земли у Стивенса в «Мадам Ла Флери» — это чудовищная мать Уитмена, освобождающая свою страну. Ревизия изобретателей Американского Возвышенного — Эмерсона и Уитмена — в крайних формах более эффективна в полностью солипсистском и новом витализме, вздымающемся как «безымянное течение» — течение «реки, что течет в никуда, как море», реки вздымающихся чувств, обладающей «затягивающей силой», которая даже Харона удержала бы от попыток пересечь ее. Странная, победно изолирующая радость позднего Стивенса и возвышенно мрачный и отшельнический отказ Харди печалиться в печали выдают сильных поэтов, исполнивших диалектику недонесения, которую Йейтс не смог довести до конца. Стивене и Харди вынесли свою борьбу с мертвыми и могли бы оба сказать в конце то, что сказал Стивене, оставшись наедине со своей книгой-гетерокосмом, завершенной версией «я», т. е. с «Планетой на столе»:

Его сознание и солнце сливались в слове,  
И все стихи, созданы его сознанием,  
В такой же мере были созданы солнцем.

И в не меньшей мере — созданиями предшественника, но Войны за Эдем закончены, и трудная, неполная победа достигнута.

## 2. ДИАЛЕКТИКА ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Своему самому известному эссе «Доверие к себе» Эмерсон предпослал три эпитафии. Первый, из «Сатир» Персия, гласит: «Не ищи ничего вне себя». Второй взят из Бомонта и Флетчера:

Сам человек — в пути своем звезда.  
Душе, творящей благо, навсегда  
Подвластны свет, могущество и рок,  
Все для нее приходит в должный срок...

Третий, из гномической поэзии самого Эмерсона, предвосхищает весь современный шаманизм:

Брось детеныша на снег,  
Волку дай его вскормить,  
Пусть узнает человек  
Мошь орла и лиса прыть.

Как и неистовое, восторженное эссе, которому они предпосланы, эти эпитафии обращены к молодым американцам, жившим в 1840-е годы, мужчинам и женщинам, которые едва ли нуждались в напоминании о том, что они не последние. Но мы — самые настоящие последние и *есть* (а на самом деле таковыми были и они), и нам лучше смириться с признанием этого факта, по крайней мере сегодня. Единственное, к чему стремился Эмерсон, — пробудить у своих слушателей чувство таящейся в них *силы созидания*. Чтобы следовать его традиции сегодня, нужно звать к *силе сохранения*.

Однажды Эмерсон заметил, что «намеки на диалектику ценнее самой диалектики», но я намерен, противореча ему и в этом, обрисовать некоторые аспекты диалектики литературной традиции. Модернизм в литературе еще не закончился; напротив, теперь-то стало ясно, что его еще и не было. Старая, сплетня становится мифом; миф, старая, превращается в догму. Уиндхем Льюис, Элиот и Паунд сплетничали друг с другом; «новая критика» состарила их, создав миф о модернизме; а сегодня антиква-

рий Хью Кеннер превратил этот миф в догму Эры Паунда, в канон признанных титанов. Претендентов на божественность Кеннер грубо возвращает к их смертной природе и триумфально заключает, что поэтика Эдварда Лира достигла кульминации в творчестве Уоллеса Стивенса.

Но и догма состарилась: у постмодернизма свои каноны и канонизаторы; и вдруг обнаруживаешь, что тебя окружают современные классики в лице еще недавно живых поэтов, одаренных большим честолюбием и истерическим темпераментом, и в лице романистов, пишущих не-романы, годных, как я полагаю, на роль предводителей армий студентствующих не-студентов. Я знаю, сколь бесполезно напоминать студентам-филологам наших дней, что целые поколения считали Каули, Кливленда, Денема и Уоллера великими поэтами, что подавляющее большинство современников предпочитало Кембелла, Мура и Роджера Джону Китсу. И, расценивая Рескина как лучшего литературного критика девятнадцатого века, я не осмеливаюсь рассказать студентам, что он считал «Аврору Ли» миссис Браунинг лучшим стихотворением этого самого века. Великие критики кричат, и целые поколения заблуждаются в оценке своих достижений. Без того, что Шелли назвал омовением в крови всеискупающего Времени, литературной традиции не под силу оправдать свои собственные предпочтения. И все же если традиция не способна стать главной, она становится не освобождением от хаоса времени, которое она сулит, а чем-то совсем другим. Как всякое соглашение, она превращается из идеализирующей функции в тенденцию души и преграждать.

Я намереваюсь здесь переиначить Эмерсона (хотя и глубоко почитаю его), утверждая, что кроме функции идеализации литературная традиция обладает повседневной практической функцией: сегодня она ценна, потому что отчасти преграждает путь, потому что души слабых, потому что подавляет даже сильных. Изучать литературную традицию сегодня — значит осмелиться на опасное, но открывающее новые возможности действие разума, противящееся всякому упрощению в новом «творении». Кьеркегор мог допускать, что станет великим пропорционально величию тех, с кем он боролся, но мы пришли позже. Ницше настойчиво утверждал, что ничто не может быть вреднее чувства последыша, но я готов отстаивать прямо противоположное утверждение: ничто сегодня не может быть полезнее такого чувства. Без него нам не удалось бы отличить энергию гуманистического действия от обыкновенной органической энергии, которую, увы, вовсе не нужно спасать от самое себя.

Я помню, как в бытность мою молодым университетским преподавателем, я тяжело переживал чувство бесполезности, спой

отчего-то не вдохновляющий страх при мысли о том, что избранная мною профессия оказалась непостижимой смесью хранения древностей и торговли культурой. Я вспоминаю также, как я утешал себя мыслью, что хотя преподаватель литературы не способен приносить пользу, он, по крайней мере, и не вредит другим, что бы он там ни проделывал над самим собой. Но это было в самом начале пятидесятых, и сегодня, более чем двадцать лет спустя, я начинаю понимать, что недооценивал как способность вредить, так и потенциальную пользу своей профессии. Даже наши измены, предательства доверившихся объясняются неверностью чему-то большему, чем сообщество интеллектуалов, и сильнее всего сокрушают они наших непосредственных учеников, Эдиповых сыновей и дочерей. Наша профессия имеет уже мало общего с занятиями историков или философов. Не желая меняться, критики-теоретики превратились в негативных теологов, наши практические литературные критики вскоре станут комментаторами Агады, а все преподаватели самых разных поколений — учителями жизни, знающими, что надо делать, чтобы избежать проклятия смерти-в-жизни. Я не думаю, что веду речь об идеологии, и не вижу в своих словах намек на марксистскую критику нашей профессии. Чем бы ни было академическое литературоведение на Континенте (назвать ли его полумарксистской, полубуддистской антропологией?) или в Англии (назвать ли его дилетантизмом среднего класса, пришедшим на смену аристократическому дилетантизму?), в сегодняшней Америке это вполне эмерсонское явление. Эмерсон покинул церковь, чтобы стать светским оратором, справедливо полагая, что не проповедь, а лекция звучала, как настоящая — и блестящая — музыка, в ушах американцев. Мы институционализировали процедуры Эмерсона, отказавшись (сознательно) от его целей, ибо наши слушатели уже несут бремя его пророчества.

Нортроп Фрай, который становится все более похожим на Прокла или Ямвлиха наших дней, платонизировал диалектику традиции и ее отношение к новому творчеству, превратив ее в то, что он называет Мифом Участия и что на поверку оказывается выполненной в духе Низкой Церкви версией созданного Т. С. Элиотом англо-католического мифа о Традиции и Индивидуальном Таланте. Изучая редукцию Фрая, студент открывает, чем он становится, и таким образом исследует или демистифицирует себя, но сперва проникается убеждением, что традиция, скорее всего, включает, а не исключает, и потому готовит место и для него. Студент — это ассимилятор культуры, который *думает* потому, что он *приобщен* к телу мысли, превосходящему его собственное тело. И для Фрая, и для Элиота свобода — это изменение, пусть незначительное, которое каждое подлинное единичное

сознание привносит в порядок литературы, просто соединяясь с одновременностью такого порядка. Признаюсь, я уже не в состоянии понять эту одновременность иначе как вымысел, который Фрай, да и Элиот, перенял у других. Этот вымысел — благородная идеализация, и, согрешив против времени, она разделит судьбу всех благородных идеализаций. Такое позитивное мышление было во многом полезным в шестидесятые, когда было просто необходимо восстанавливать всякого рода последовательности, даже если они не отвечали на наш зов. Сегодня кажется, что мы, какими бы обязательствами мы ни были связаны, превращаем диалектическое развитие во взаимную игру повторения и непоследовательности, и что нам необходимо совершенно другое чувство отношения нашей позиции к литературной традиции.

Все мы сегодня уже опустошены, что мы, как мне кажется, очень неохотно признаем. Мы жалуемся, что нас просят (вернее, от нас требуют) расплачиваться за неудобства не только культуры, благами которой мы наслаждаемся, но и культуры всех предшествующих поколений, которую мы наследуем. Литературная традиция, коль скоро мы предполагаем войти в ее академический мир, сегодня настаивает на том, что она-то и есть наша «семейная история», и отводит нам в своем «семейном романе» роль неудачника, предсказанную Браунингом в образе Чайлд Роланда, кандидата на героизм, воодушевившегося только затем, чтобы потерпеть в конце концов неудачу, столь же жалкую, как и неудачи его предшественников. Уже нет архетипов, место которых можно занять, нас выгнали из царского дворца, в котором мы родились, и всякая попытка найти ему замену будет не просто бесплодной, но преступной, поскольку она увеличит нашу вину, и будет столь же безнадежной, как Эдипово возвращение к истокам. Творческое соревнование с литературной традицией приводит нас к образам извращения, кровосмешения, садомазохистской пародии, величайшим, прославленным, саморазрушительным мастером которой стал Пинчон со своей «Радугой гравитации», совершенным — сточки зрения шестидесятых, времени Фрая и Борхеса, — текстом, уже намеренно опоздавшим в семидесятые. Удовлетворение от замещения и мифы о подставках — это суть книги Пинчона.

Есть у Гершома Шолема эссе «Традиция и чистое творчество в ритуале каббалистов», которое читается как предисловие к роману Пинчона, и я подозреваю, что оно было одним из источников Пинчона. Магическая формула каббалистического понимания ритуала, согласно Шолему, звучит так: «Все не только во всем, но также *воздействуй* на все». Стоит вспомнить, что буквально «Каббала» значит «традиция», «полученное по наслед-

ству», чтобы понять, на какую необычайную предопределенность и ошеломляющую заорганизованность обречена такая каббалистическая книга, как «Радуга гравитации». Ниже я еще вернусь к каббалистике с ее уместностью буквально повсюду, но сначала мне следует очистить мою собственную точку зрения на литературную традицию от мифологии и эзотерики. Настоящим началом всякой демистификации должно быть возвращение к общим местам. Позвольте мне спросить: что такое литературная традиция? Что такое классика? Что такое каноническая точка зрения на традицию? Как формируются и как разрушаются каноны признанной классики? Я думаю, все эти весьма традиционные вопросы можно свести к одному упрощенному, но все же диалектическому вопросу: выбираем ли мы традицию, и выбирает ли она нас, и почему необходимо выбирать или быть избранным? Что случается, когда пытаешься писать, или учить, или думать, или даже читать, не имея чувства традиции?

Ну, вообще-то ничего не случается, просто ничего. Невозможно писать, или учить, или мыслить, или даже читать, не подражая, а то, чему подражаешь, сделано другим, это его писание, или учение, или мысль, или чтение. Ваше отношение к тому, что формирует человека, *есть* традиция, поскольку традиция — влияние, простирающееся за пределы одного поколения, носитель влияния. Традиция, латинское «traditio», — это, этимологически, передача, предание, доставка, выдача и даже сдача или предательство. «Traditio» в том смысле, в котором мы употребляем это слово, имеет отношение к латыни лишь с точки зрения лингвистики; концепция традиции, по сути дела, производна от еврейской *Мишна*, устного предания или изустной передачи рассказов о случаях, когда действие, обучение оказались успешными. Традиция — это благое учение, а «благое» значит полезное, применимое, плодотворное. Но что первично, учение или письмо? Вопрос, само собой разумеется, риторический; будет ли психической Первичной Сценой зачатие, будет ли общественной Первичной Сценой убийство Священного Отца сыновьями-соперниками, я рискнул бы заявить, что художественная Первичная Сцена — это отступление от учения. То, что Жак Деррида называет Сценой Письма, само зависит от Сцены Обучения, и в своих истоках и функциях поэзия по сути своей педагогична. Литературная традиция начинается, когда новый автор осознает одновременно не только то, что он борется против присутствия предшественника и его образов, но также и то, что он подчиняется чувству места Предшественника по отношению к тому, что было до *него*.

Эрнст Роберт Курциус в исследовании литературной традиции, лучшем из всех, что мне довелось прочесть, в своей важнейшей книге «Европейская литература и латинское Средневеко-



вье» (1948) заключает, что «подобно всей жизни, традиция — это бесконечный переход и обновление». Но даже Курциус, способный признать следствия своей собственной мудрости, предупреждает нас, что западная литературная традиция может быть явно определена «только» в пределах двадцати пяти столетий от Гомера до Гете: знать же канон двух столетий после Гете нам не дано. Позднее Просвещение, романтизм, модернизм, постмодернизм — все эти течения, следовательно, представляют собой один и тот же феномен, и нам не дано точно знать, продолжают ли они традицию, простирающуюся от Гомера до Гете, или порывают с ней. И даже Музы, *знающие* нимфы, уже не могут поведать нам тайны последовательности, ибо Музы сегодня, конечно же, умерли. Поэтому я предсказываю, что грядущие поколения произведут первый подлинный разрыв с литературной последовательностью, если зарождающаяся религия Женского Освобождения распространится за пределы кружков энтузиастов и захватит власть над Западом. Гомер уже не будет более неизбежным предшественником, и риторика и формы нашей литературы тогда смогут наконец порвать с традицией.

Утверждение, что все читатели и писатели современного Запада, вне зависимости от расы, пола и идеологии, — сыновья или дочери Гомера, не может быть ни случайным, ни несущественным. Как преподаватель-литературовед, предпочитающий мораль еврейской Библии морали Гомера, уж во всяком случае предпочитающий эстетику Библии эстетике Гомера, я не более вас счастлив, вспоминая эту мрачную истину, если и вам случалось соглашаться с Уильямом Блейком, страстно восклицавшим, что именно классики, Гомер и Вергилий, а не готы и вандалы принесли в Европу войну. Но как получилось, что эта истина, мрачная она или не-мрачная, навязала нам себя?

Во всех последовательностях парадоксальным образом абсолютно произвольны истоки и абсолютно необходимы цели. Из опыта того, что мы, используя оксюморон, зовем своей любовной жизнью, мы знаем это настолько отчетливо, что едва ли необходимо говорить о ее литературных двойниках. Хотя каждое поколение критиков по праву заново подтверждает эстетическое превосходство Гомера, он составляет столь значительную часть эстетического *данного* для них (и для нас), что повторные подтверждения излишни. То, что мы называем литературой, нерасторжимо связано с системой образования на протяжении двадцати пяти столетий, начиная с VI в. до н. э., когда Гомер впервые стал для греков школьным учебником, как то просто и определенно выразил Курциус: «„Гомер“ для них был „традицией“». С тех пор как Гомер стал учебником, литература стала предметом, преподающимся в школе. И снова Курциус делает

важное замечание: «Образование становится посредником литературной традиции: факт, характерный для Европы, но вовсе не заключенный в природе вещей».

Эта формулировка достойна пристального диалектического исследования, в особенности в такие времена, как наше, еще недавно отличавшееся неразберихой в системе образования. По моему мнению, ничто в литературном мире не звучит так глупо, как страстные призывы освободить поэзию от «академии», призывы, которые всегда были абсурдны, но в особенности абсурдны через двадцать пять столетий после того, как Гомер и академический мир стали одним целым. Ибо ответ на вопрос «Что такое литература?» должен начинаться с рассмотрения слова «литература», восходящего к термину Квинтилиана «*litteratura*», а этот термин — перевод греческого слова «*grammatike*», обозначавшего двуединое искусство чтения и письма. Литература и литературоведение вначале были одним, единым понятием. Когда Гесиод и Пиндар зывают к Музам, они делают это *как студенты*, стремясь обрести способность *учить своих читателей*. Когда первые преподаватели-литературоведы, явно отличавшиеся от поэтов, создали в Александрии филологию, они начали с классификации, а затем произвели отбор авторов, канонизируемых в соответствии с секуляризированными принципами, от которых и произошли те принципы, которыми пользуемся мы. На вопрос «Что такое классика?», который мы все еще задаем, они впервые ответили, ограничив число трагиков сначала пятью, а затем и тремя. Курциус сообщает, что слово «*classicus*» впервые появилось очень поздно, во времена Антонинов, и обозначало буквально граждан первого класса, но само понятие классификации создано Александрийской школой. Мы все еще следуем Александрийской школе и можем этим даже гордиться, ибо это в нашей профессии главное. Даже «модернизм», шибболет, который многие из нас считают своим изобретением, это тоже наследие Александрийской школы. Учитель Аристарх, работавший в александрийском Мусейоне, защищая поэта-последыша Каллимаха, впервые противопоставил «*neoteroi*», или «современных», Гомеру. Термин «*modernus*», от слова «*modo*», т. е. «сейчас», впервые использован в VI в. н. э., и стоит всегда помнить о том, что модернизм означает «в наше время».

Александрия — это, таким образом, основание наших образовательных учреждений, город, где была навсегда определена школьная литературная традиция и где было введено секуляризованное понятие «канон», хотя сам термин «канон» не использовался для обозначения «каталога» авторов вплоть до восемнадцатого века. Курциус в своих чудесно глубоких исследованиях приписывает первое в современной светской литературе форми-

рование канона итальянцам шестнадцатого века. За ними последовали французы семнадцатого века, сформулировавшие свою вечную версию канона — классицизм, с которым английские августинцы храбро, но тщетно пытались соперничать, пока их не затопило великое английское возрождение Английского Возрождения, которое мы сегодня зовем Эрой Чувствительности, или Возвышенного, и начало которого довольно приблизительно относим к середине 1740-х годов. Это возрождение Возрождения было романтизмом и остается романтизмом, а он-то, конечно, и есть Традиция двух последних столетий. Для нас формирование канона стало частью романтической традиции, и текущий кризис системы образования на Западе — это, очевидно, еще один романтический эпизод, часть последовательного переворота, начавшегося революцией в Вест-Индии и Америке, распространившейся на Францию, а через нее — на Континент, и в наши дни достигшей России, Азии и Африки. Поскольку романтизм и революция стали единым целым, диалектика нового формирования канона, сливающегося с постепенным идеологическим обращением, продолжается в текущем десятилетии.

Но романтическая традиция существенно отличается от ранних форм традиции, и, я полагаю, это различие можно свести к приемлемой формулировке. Романтическая традиция — *сознательно поздняя*, и романтическая литературная психология по этому — *психология запоздалости*. Роман-о-преступлении, об освернении священного или демонического, — это главная форма современной литературы, от Кольриджа и Вордсворта до наших дней. Уитмен следует Эмерсону, настаивая, что зачинает новый мир, и все же вина за опоздание мучает его и всех его американских литературных последователей. Йейтс той же виной был рано принужден к гностическим уклонениям от природы, и даже апокалиптик Лоуренс всего убедительнее, когда, следуя своему собственному анализу Мелвилла и Уитмена, стремится стать трубой Страшного Суда над тем, что он называет нашей белой расой с ее открыто запоздалым отвращением к тому, что он со странной настойчивостью именовал сознанием крови. Романтизм больше любой другой традиции потрясен открытием собственных последовательностей и настойчиво, но тщетно фантазирует о каком-нибудь конце повторений.

По моему мнению, эта романтическая психология запоздалости, от которой Эмерсон хотел, но не смог спасти нас, его американских последователей, и вызывает излишне непостоянные чувства-традиции, которые на протяжении последних столетий, и в особенности на протяжении последних двадцати лет, делали столь неопределенным процесс формирования канона. Приведем несколько примеров из современной литературы. Если

вам хочется как можно быстрее поспорить с любой группой современных критиков, выскажите убеждение, что Роберт Аоуэлл может быть чем угодно, но только не поэтом века, что с самого начала творчества и по настоящее время он в основном пишет стихи на случай. А какая яростная ссора начнется, стоит лишь высказать убеждение, что Норман Мейлер — слабый писатель и что его обожествление академическим миром — просто вернейшее свидетельство нашего чувства запоздалости. Лоуэлл и Мейлер, как бы я их ни оценивал, по крайней мере, выделяются в литературном мире своей энергией. Но если бы я высказал свое мнение о «черной поэзии» или «литературе Женского Освобождения», просто ссорой дело бы не закончилось. Но ссора или перебранка — это все, к чему могут привести такие *obiter dicta*, ибо наше общее чувство канонических стандартов заметно иссякает, тает в свете обычной безвкусицы. Ревизионизм, вечно романтический возбудитель, стал настолько нормальным, что даже риторические стандарты кажутся неэффективными. Литературная традиция попала в плен стремления к ревизии, и, я думаю, нам придется с-тревогой-смотреть в прошлое, если мы призваны понять этот неизбывный феномен, эту традицию, поглощаемую запоздалостью.

Стремление к ревизии при написании и прочтении просто извращает характерное для нас психологическое доверие к тому, что я называю Сценой Обучения. Сатана Мильтона, остающийся и по сей день величайшим, поистине Современным поэтом (или поэтом пост-Просвещения) во всей англоязычной поэзии, может стать образцом этого извращенного отношения. В совершенной Сцене Обучения, описанной Рафаилом в книге V «Потерянного рая», обращаясь к Ангелам, Бог провозглашает: «Сегодня мною тот произведен, / Кого единым сыном Я назвал,— и, провозвещая, предупреждает,— Кто Ему / Не подчинен, тот непокорен Мне. / ...отпадет / ...во тьму / Кромешную Геенны...» Это можно назвать навязыванием психологии запоздалости, и Сатана, как всякий сильный поэт, уклоняется от роли обыкновенного последыша. Его способ вернуться к истокам, свершение преступления Эдипа — соперничество в творении с Богом-творцом. Он пользуется Грехом как своей Музой и зачинает с ней высоко оригинальную поэму — Смерть, единственную поэму, которую разрешил ему написать Бог.

Позвольте мне редуцировать собственную аллегорию, мое аллегорическое истолкование Сатаны при помощи чудесного стихотворения Эмили Дикинсон «Библия древняя Книга—» (№ 1545), где Эдем назван «древней Фермой», Сатана — «Бригадиром», а Грех — «прославленной Опасностью, / Подстерегающей других». Как еретичка, ортодоксией которой было эмерсо-

нианство, Дикинсон признала Сатану прославленным предшественником, доблестно сражавшимся против психологии запоздалости. Но вспомним, что Дикинсон и Эмерсон писали в Америке, вынужденной в то время сражаться с истощением европейской истории. Естественный ревизионист по темпераменту, я сочувствую речам Сатаны сильнее, чем любой другой известной мне поэзии, так что мне больно заключать, что сегодня нам нужнее чувство традиции Мильтона, чем ревизионистская традиция Эмерсона. В самом деле, это вынужденное заключение можно развить: попросту говоря, нам нужен Мильтон, не романтическое возвращение вытесненного Мильтона, но Мильтон, сделавший свою великую поэму тождественной процессу вытеснения, жизненно важному для литературной традиции. Но даже во мне это вынужденное заключение порождает сопротивление, потому что даже мне хочется спросить: кого это я подразумеваю, говоря «мы»? Преподавателей? Студентов? Писателей? Читателей?

Я не считаю, что эти категории можно отделить друг от друга, и не верю, что пол, раса, класс способны сузить это «мы». Если мы люди, то зависим от Сцены Обучения, которая неизбежно оказывается сценой авторитета и приоритета. Если у вас не было какого-либо наставника, тогда, отрицая всех наставников, вы осуждаете себя на самую раннюю Сцену Обучения, навязывающую себя вам. Яснейший аналог — это, вне всякого сомнения, Эдип; отвергни родителей достаточно страстно и ты превратишься в их позднюю версию, но вмешайся в их жизнь и, быть может, отчасти освободишься от них. Неудача, в частности и поэтическая, Сатаны Мильтона после такого замечательного начала объясняется тем, что он оказывается только пародией мрачайших свойств Бога Мильтона. Я предпочитаю Мейлеру Пинчона как писателя, потому что намеренная пародия впечатляет сильнее ненамеренной, но хотелось бы знать, так ли уж необходимо сводить наши эстетические возможности к этому выбору. Обречены ли мы в наше время на диалектику литературной традиции, или на утверждение запоздалости при посредстве каббалистического извращения, или на пародийно виталистский грех против времени, совершаемый посредством превознесения «я» как постановщика?

Я не в состоянии ответить на эти трудные вопросы, поскольку мне нелегко найти альтернативы Пинчону или Мейлеру, по крайней мере в художественной или псевдохудожественной прозе. Сол Беллоу, при всех его литературных достоинствах, своим способом явно демонстрирует изначальное истощение последыша еще напряженнее, чем Мейлер или Пинчон. Честно говоря, мне не доставляет удовольствия проза Беллоу, и я сомневаюсь, что стал бы считать удовольствие от Беллоу, если бы я его испы-

тывал, обязательным для всех. Современная американская поэзия кажется мне здоровее, поскольку она предлагает альтернативы намеренным пародиям, которые создает для нас Лоуэлл, или ненамеренным пародиям, характерным для творчества Гинзберга. И все-таки даже поэты, которыми я восхищаюсь сильнее всего, Джон Эшбери и А. Р. Эммонс, так загадочно искажены культурной ситуацией запоздалости, что литературное выживание их кажется весьма спорным. Как замечает Пинчон на последних страницах своей жуткой книги: «Вы так состарились... Отцы заражены вирусом Смерти и инфицируют им своих Сыновей...» — и чуть дальше, в своем евангелии Садоанархизма, добавляет: на сей раз «мы придем слишком поздно, Господи».

Я знаю, что это может показаться Евангелием Уныния и что нехорошо просить кого бы то ни было приветствовать как ангела, вестника дурных новостей. Но я не в силах понять, как уклонения от Необходимости могут помочь кому бы то ни было, в особенности в системе образования. В Америке присутствию прошлого чаще всего вынужден учить преподаватель-литературовед, а не преподаватели истории, философии или религиоведения, ведь история, философия и религиоведение сошли со Сцены Обучения, оставив ошеломленного преподавателя-литературоведа в одиночестве у алтаря испуганно размышлять, священник он или жертва. Если он уклонится от своего бремени, пытаясь учить только предполагаемому присутствию настоящего, он обнаружит, что учит только упрощенной, частичной редукции, вообще стирающей настоящее во имя той или иной историзирующей формулы, во имя прошлой несправедливости или мертвой, мирской или священной, веры. И все-таки как ему преподавать традицию, которая стала сегодня такой богатой и мощной, что, для того чтобы приспособиться к ее требованиям, нужна сила, превосходящая возможности любого единичного сознания, не говоря уже о пародийной каббалистике Пинчона?

Вся литературная традиция любого периода неизбежно элитарна хотя бы потому, что Сцена Обучения всегда зависит от первичного выбора и избранности, что, собственно, и означает слово «элита». Преподавание, и это было известно уже Платону, вне всякого сомнения, — ветвь эротики, понимаемой в широком смысле как стремление к недостижимому, как приукрашивание бедности, неспособность отличить действительность от фантазий. Ни один преподаватель, каким бы беспристрастным он (или она) ни хотел быть, не в состоянии избежать выбора студентов и студентами, ибо такова сама природа преподавания. Преподавание литературы точь-в-точь похоже на саму литературу: ни один сильный писатель не может выбрать себе предшественников, пока они его не выберут, и ни один сильный студент не может отказаться от роли избранника своих

учителей. Сильные студенты, как сильные писатели, найдут пищу, которая им нужна. И сильные студенты, как сильные писатели, появляются в самых неожиданных местах и в самое неожиданное время, чтобы побороть насилие, учиненное над ними их учителями и предшественниками и ставшее их внутренней сутью.

И все-таки наш интерес, насколько мне известно, прямо направлен не на сильнейших, но на множество множеств, ведь эмерсонская демократия стремится сделать свои обещания не такими обманчивыми, как прежде. Не предлагает ли диалектика литературной традиции мудрость, позволяющую вынести последнее бремя последыша, т. е. расширение литературной привилегии? Зачем уж так нужна литературная традиция преподавателю, который отправился в путь, чтобы обрести свой голос в пустыне? Что ему выбрать, «Потерянный рай» или поэзию Имама Амири Барака?

Мне кажется, что ответ на эти вопросы в них самих и заключен, и его, по крайней мере некоторое время спустя, там и обнаружат. Ибо преподаватель-литературовед вскоре обнаружит, что преподает «Потерянный рай» и прочую классику западной литературной традиции, вне зависимости от того, стремился он к этому или нет. Психология запоздалости расточительна, а Сцена Обучения становится все отдаленнее по мере того, как вокруг нас оседают стены нашего общества. В заключительной фазе обучение становится процессом противоборства почти вопреки своему предназначению, и для антигетического преподавания требуются антигетические тексты, т. е. тексты, враждующие с вашими студентами, да и с вами, да и с другими текстами. Сатана Мильтона, может быть, представляет собой канон, когда он бросает вызов нам и призывает нас вместе с ним бросить вызов Небу, и он предлагает лучшую настольную книгу всем тем, кем бы они ни были, кто «свои страдания не сочтет / Столь малыми, чтоб добиваться больших / Из честолюбия». Любой учитель обездоленных, учитель тех, кто утверждает, что *они* оскорблены и унижены, послужит глубочайшим целям литературной традиции и ответит на глубочайшие запросы студентов, передавая им во владение великую вступительную речь Сатаны к Дебатам в Аду, которую я и цитирую, завершая эту главу о диалектике традиции:

...потому союз  
Теснее наш, согласие прочней,  
Надежней верность, чем на Небесах.  
При этом перевесе мы вернем  
Наследье наше. Именно в беде  
Рассчитывать мы вправе на успех,  
Нас в счастье обманувший. Но какой  
Избрать нам путь? Открытую войну  
Иль тайную? Вот основной вопрос.  
Обдумавший ответ — пусть говорит!

### 3. ПЕРВИЧНАЯ СЦЕНА ОБУЧЕНИЯ

Лицом к лицу говорил Господь С вами на горе  
из среды огня;

Я же стоял между Господом и между вами в  
то время, дабы пересказывать вам слово Господа,  
ибо вы боялись огня и не восходили на гору...

*Второзаконие, 5:4—5*

Традиция, основанная только на сообщении, не могла бы обеспечить характер навязчивой принудительности, присущий религиозным феноменам. К ней бы прислушивались, выносили бы о ней суждение, иногда опровергали бы ее, как всякое сообщение извне, и она никогда не удостоилась бы привилегии освобождать сознание от императива логического мышления. Она должна сперва пережить судьбу вытеснения; статус пребывания в бессознательном, прежде чем при своем возвращении она сможет действовать с таким мощным размахом...

*Фрейд. Человек Моисей и монотеистическая религия*

Вернувшись из плена Вавилонского, Ездра, летописец Возвращения, решил, что его народ должен всегда искать близости с Книгой. Первичность Книги и Устной Традиции ее истолкования восходит к этому героическому решению, принятому в середине V в. до н. э. Ездра справедливо считает себя продолжателем, а не источником традиции, сильным книжником, а не сильным поэтом:

«Сей Ездра вышел из Вавилона. Он был книжник, сведущий в законе Моисеевом, который дал Господь, Бог Израилев. И дал ему царь все по желанию его, так как рука Господа, Бога его, была над ним... Потому что Ездра расположил сердце свое к тому,

чтобы изучать закон Господень и исполнять его, и учить в Израиле закону и правде» (Ездра 7:6, 10).

«Изучать» в данном случае — это перевод слова *лидрош*, которое точнее можно было бы перевести «толковать». Истолкование, *Мидраш*, — это изучение Торы, но прежде всего путем ее превознесения, а не путем сравнения ее с горьким жизненным опытом. *Соферим*, или Люди Книги, истинные Книжники, главным авторитетом считали Книгу, настаивая на том, что в ней уже все есть, в том числе, само собой разумеется, и все их прочтения. Тора была истинным текстом, и их истолкования не подменяли ее, но придавали ей контекст, при этом Книжники использовали авторитеты, «судей, которые будут в те дни».

*Мидраш* — это первоначально Устная Традиция, на протяжении столетий противившаяся записыванию. Устная Традиция зависит от памяти, от личных особенностей и от наличия прямой преемственности учителей, преподавателей. Возможно, быть *соферим* сперва было запрещено из страха, что истолкование может подменить текст, и все же едва ли это так. Конечно, с началом записывания возникла опасность утраты диалектической природы Устной Традиции, поскольку письмо ограничивает диалектику, и это авторы *Мидрашим* осознавали так же хорошо, как и Сократ. Великие рабби боялись редукции так же сильно, как Сократ, но воспринимали ее как чисто педагогическую, а не как философскую опасность.

И все же мне кажется, что еврейская Устная Традиция, единственно очевидным для нее способом возносящая речь над письмом, полностью противоречит аналогичной платонической традиции. Торлейф Боман в своем исследовании «Сравнение еврейской мысли с греческой» противопоставляет значение еврейского слова «давхар» и греческого «логос». «Давхар» — одновременно «слово», «вещь» и «дело», а его первоначальное значение — обнаружение скрытого. Это — слово как нравственное дело, как истинное слово, в одно и то же время предмет, или вещь, и деяние, или дело. Таким образом, слово, которое не дело или не вещь, — это ложь, скрытое и ненайденное слово. В отличие от этого динамического значения слова «давхар», «логос» — интеллектуальное понятие, первоначальное значение которого подразумевает выведение, приспособление, приведение в порядок. Понятие «давхар» — говорить, действовать, быть. Понятие «логос» — говорить, полагать, думать. «Логос» приказывает и делает контекст речи разумным, но все же по своему глубинному смыслу не имеет отношения к назначению речи. «Давхар», передавая скрытое содержание «я», заинтересовано в устном выражении, освещении слова, вещи, деяния.

Сократ, прославляя в «Федре» диалектику, возвышал «речи, способные помочь и самим себе и сеятелю, ибо они не бесплодны, в них есть семя, которое родит новые речи в душах других людей, способные сделать это семя навеки бессмертным». За это и философия, и литература, по крайней мере до Ницше, великодушно считали Сократа своим предшественником. С Ницше начинается традиция, кульминацией которой становится творчество Жака Деррида, его деконструктивное предприятие подвергает сомнению эту «логоцентрическую преграду» и стремится показать, что устное слово не первичнее написанного. С точки зрения Деррида, письмо — это условие возможности памяти в том смысле, что память обеспечивает продолжение мысли, позволяет мысли завести себе предмет. Письмо, как его понимает Деррида, сохраняет нас от пустоты и настойчивее (чем голос) предоставляет нам спасительное различие, предотвращая совпадение говорящего и предмета его речи, которое заманило бы нас в ловушку столь полного присутствия, что сознание бы прекратилось. Придуманное Деррида слово «*différance*» объединяет глаголы «отличать» и «откладывать» в единый глагол, и заключенная в нем игра соотносит знаки только с другими знаками, существовавшими раньше или позже, со знаками, которые рассматриваются как изначальные, первичные, произведенные артикуляцией отметок, т. е. языком. Хотя Деррида нигде об этом не говорит, он, быть может, ставит на место «логоса» «давхар», исправляя таким образом Платона, по-еврейски уравнивая акт письма и отметку артикуляции с самим словом. Во многом Деррида близки по духу великие каббалистические толкователи Торы; толкователи, создавшие барочные мифологии из тех элементов Писания, которые оказались в священном тексте наименее однородными.

Внимание каббалистов к эзотерической Устной Традиции было абсолютным, кульминацией чего стал парадокс: учение Ицхака Лурии, самого изобретательного из всех каббалистов, известно нам только из соперничающих друг с другом версий, созданных разными его учениками, причем некоторые из них вообще не знали Лурию лично. Это и превращает лурианскую, или позднюю, Каббалу, а вместе с ней и следовавший за ней хасидизм, в ошеломляющий лабиринт, который невозможно понять концептуально, просто на основании чтения и истолкования текстов. «Зогар», самый влиятельный из каббалистических текстов (в особенности для Лурии), гласит, что Скрижали Закона, полученные от Моисея, были второй Торой, а первая, или «несозданная», Тора открыта нам разве что в эзотерической, или каббалистической, версии Устной Традиции и более нигде. Об этой традиции, или «получении» (что, собственно, и означает слово «Каббала»), го-

ворится как о «молоте, раскалывающем камень», а камень здесь — Писаная Тора. «Зогар» цитирует Исход 20:18: «Весь народ видел грома, и пламя, и звук трубный, и гору дымящуюся; и, увидев то, народ отступил, и стал вдали». В истолковании «Зогар» это означает, что Израиль столкнулся с божественным Писанием, вписанным во тьму божественного облака, скрывающего действительное присутствие Бога, и потому Писание Бога одновременно услышали как Устную Традицию и увидели как Писаную Тору.

Я использовал Каббалу как аналог учения Деррида, но Устная Традиция не более относится к Каббале, чем Письменная Традиция — к эзотерическим авторам. Устная Традиция передается по прямой линии от Ездры фарисеям и затем главной линии раввинистической традиции. Главным, если этот парадокс допустим, текстом Устной Традиции будет «Пирке Абот, Мудрые речения отцов», и в особенности его великолепное начало:

«Моисей получил Тору с Синая и передал ее Иисусу, а Иисус — Судьям, а Судьи — Пророкам, а Пророки передали ее Мужам Великой Синагоги. Это говорит вот о чем: Будь осмотрителен в суде, воспитай множество учеников и огради Тору».

Треверс Херфорд в своем комментарии к «Абот» подчеркивает, что Мужы Великой Синагоги получили эти вводные максимы, а не предписания, данные ранними и не столь спорными фигурами традиции. Собственно «Абот», Отцы Традиции, начинаются с гипотетической Великой Синагоги, или Академии Ездры, и продолжают вплоть до Гилеля, фарисея. Лео Бек замечал, что талмудическое выражение «огради Тору» указывает на защиту традиции учения, а не на прямое сохранение обычая, закона или ритуала. В своей книге «Фарисеи» Херфорд защищал традицию учителей от составителей апокалипсисов и апокрифов, предшествующих появлению Каббалы. Отвергая утверждение, сделанное Р. Г. Чарльзом в «Эсхатологии», что апокалиптическое писание — «истинное дитя пророчества», Херфорд красноречиво проводит жизненно важное и чреватое большим будущим различие учительской традиции талмудистов и ревизионистской традиции апокрифов:

«Нет никакого сомнения в истинности утверждения, что „Закон“ и в самом деле занимал центральное место в иудаизме на протяжении столетий после Ездры. Но если бы в эти столетия жили какие-то настоящие пророки, чувствовавшие себя обязанными провозгласить слово Божие, они его провозгласили бы. Кто бы их остановил? Уж, конечно, не „Закон“, не его служители. Точнее, кто бы *смог* остановить их? Амос говорил, что скажет то, что должен, и вопреки первосвященнику и царю; и если бы Амос жил в рассматриваемые нами столетия, он сказал бы свое слово, не взирая ни на фарисея, ни на Писание, если бы они,

что весьма маловероятно, пожелали остановить его... Апокалиптические произведения свидетельствуют о слабости тех, кто домогался права носить мантию Илии. Легко догадаться, что если бы их писания появились под их собственными именами, на них никто не обратил бы внимания; использованный ими прием выпуска своих произведений в свет под покровом великих имен: Еноха, Моисея, Соломона, Ездры — принадлежит к числу таких, в которых не нуждаются и к использованию которых не снисходят оригинальные гении... Их работы тоже подтверждают это мнение, ибо сомнительно, что они стремятся получить оригинальную силу. Очевидно, что они основываются на пророческих книгах; и, более того, особенный тип апокалипсиса воспроизводится снова и снова...»

... Различие между такой талмудической книгой, как «Абот», и такой апокрифической, как Книга Еноха, — это еврейская версия греческого различия между *эмосом* и *нафосом*, различия, отделяющего все ортодоксальные традиции от всех ревизионистских. Херфорд замечает, что талмудисты подчеркивают значение *Галаха*, «пути-по-которому надо идти», или руководства для правильного поведения, определенного ортодоксальным авторитетом. Апокрифы и апокалипсисы, разочаровавшись в настоящем, отказываются от *Галаха*. Сопоставьте наугад любую максиму «Абот» и характерное утверждение Книги Еноха. Вот рабби Тарфон подводит итог многим особенностям *эмоса* Отцов в величественной формуле: «Он привык говорить: „От вас не требуют закончить дело, но вы вовсе не свободны отказаться от него“». А вот автор Книги Еноха со своим натянутым *нафосом*: «Не печальтесь, если душа ваша в Шеоле склонилась в печали, и в жизни вашей тело ваше живет не в согласии с божественностью вашей, но ждите дня суда над грешниками, дня проклятия и наказания».

Любой компетентный литературовед, проработавший «Абот» и Еноха, начинает подозревать, что в канонический принцип вторгается сильный эстетический мотив. «Абот» не назовешь просто повторением или ревизионизмом, но мудростью, имеющей отношение к *давхар* и его устному авторитету. Устная Традиция исключает апокрифы и апокалипсисы, точно так же, как исключала их и Тора (кроме Книги Даниила): они проявляют слишком очевидный страх влияния и, следовательно, слишком резкое ревизионистское отклонение от последовательности традиции. И все же они демонстрируют нам тот аспект индивидуальной творческой способности, который никогда не открывает формирование канона, тот аспект, исследуя который, мы сможем научиться чему-то важному и все-таки скрытому, чему-то, относя-

шемуся к природе значения текста, в частности к тому, как значение связано с истоками текста.

Престиж истоков — явление всеобщее, против которого тщетно борются одинокие демистификаторы вроде Ницше, хотя эта борьба и дала нам его самую убедительную книгу «К генеалогии морали» и сильнейшие афоризмы из книги «По ту сторону добра и зла». Исток и цель, настаивал Ницше, — это разные вещи, которые не следует смешивать. Ницше было хорошо известно, что вся священная история противоречит его утверждению, а священная история способна господствовать и над теми эпохами и обществами, которые в основном воспринимают священное в виде того, что его подменяет. Мирча Элиаде в своих многочисленных книгах демонстрирует всеобщность престижа начал, которым всегда приписывается совершенство. Ностальгия по истокам управляет любой первоначальной традицией и объясняет благоговейный трепет перед колдунами, которые, как полагают, в экстазе обретают «память начал». Следовательно, рассуждает Элиаде, все мы сохраняем представление о том, «что только первое явление какой-либо вещи значимо, все последующие ее появления не имеют такого значения». Изначальное Время одновременно сильное и священное, тогда как его восстановление становятся все более слабыми и все менее священными. Когда Элиаде подводит итог всеобщей истории религий, это можно считать едва ли не прямой атакой на Ницше, поскольку здесь вновь утверждает себя миф об истоках:

«Каждое новое положение вещей предполагает всегда некое предшествующее состояние, а это состояние в конечном счете есть мир. Именно исходя из этой первичной „целостности“ развиваются позднейшие модификации. Космическая среда, населенная человеком, какой бы ограниченной она ни была, является „Миром“; еЮ „происхождение“ и его „история“ предшествуют всем другим частным историям. Мифическая идея „происхождения“ накладывает на идею „сотворения“. Любая вещь обладает „происхождением“; потому что она была создана когда-то, т. е. потому что в мире нашла свое проявление какая-то мощная энергия и произошло какое-то событие. В целом *происхождение* какой-либо вещи свидетельствует о *сотворении* этой вещи».

Но как же мы переходим от происхождения к повторению и последовательности и; таким образом, к непоследовательности, отличающей всякий ревизионизм? Нет ли здесь пропущенного тропа, который необходимо восстановить, еще одной Первичной Сцены, которую мы вынуждены наблюдать? Я намерен представить наброски такой сцены, восстановив троп, который на техническом жаргоне традиционной риторики назывался *металепсисом*, или *переименованием*.

Что делает сцену Первичной? Сцена — это постановка как ее видит зритель, место, где появляется или ставится действие, реальное или притворное. Каждая Первичная Сцена неизбежно оказывается сценическим представлением или фантастическим вымыслом, и когда его описывают, неизменно применяется троп. Две Первичные Сцены Фрейда, сцена Эдиповой фантазии и сцена убийства отца сыновьями-соперниками, по сути дела, синекдохи. Филип Риефф называет главным приемом Фрейда истолкование здоровья посредством болезни, замечательно действенную синекдоху, чреватую, однако, генетической ошибкой. Когда Фрейд называет сцену Первичной, он, по словам Риеффа, риторически зависит от синекдохи и от подстановки-части-вместо-целого как причинного, первичного и дофигуративного прототипа позднейшего психического развития. Поскольку Первичные Сцены — это вымышленные травмы, они подтверждают превосходство силы воображения над фактом, поистине вызывая потрясающее чувство превосходства воображения над наблюдением. Следуя Фрейду, Риефф вынужден говорить об «истинных вымыслах внутренней жизни». Быть может, в этом и заключается самый странный парадокс видения Фрейда, поскольку истинно первичная психологическая действительность, Первичная Сцена, подтверждается только воображением. И все же воображение не референциально, хотя Фрейд, может быть, и не стремился это понять. У воображения нет значения в себе, потому что оно не знак, т. е. не существует знака, к которому оно относится или может быть отнесено. Как Эйн-Соф, или Бесконечное Божество Каббалы, воображение превышает текстов, вызывающих к нему, оно находится по ту сторону от них.

Деррида в своем ослепительном эссе «Фрейд и сцена письма» постулирует Третью сцену, что Первичнее всех синекдох Фрейда. Троп Деррида в этом эссе Возвышенное гиперболы, имеющей то же самое близкое отношение к защите вытеснения, что и синекдоха — к защита обращения и поворота-против-себя. Деррида утверждает, что в важнейшие моменты Фрейд обращается к риторическим моделям, заимствованным не из устной традиции, «но из писания, которое по отношению к произнесенному слову никоим образом не субъективно, не внешне и не вторично». Это писание — видимый агон, представление письма, разыгрываемое в каждой словесной репрезентации. В Возвышенном тропе Деррида нам сообщается, что «нет психики без текста», и это утверждение превосходит великий троп предшественника Деррида, Лакана, утверждавшего, что бессознательное структурировано как язык. Таким образом, психическую жизнь уже не представляют ни прозрачностью значения, ни непрозрачностью

силы, но внутритекстовым различием в конфликте значений и напряжении сил.

Для Деррида письмо — это пробивание дороги, *Bahnung* Фрейда, а психика — карта дороги. Письмо пробивает путь вопреки сопротивлению, и, таким образом, история дороги считается тождественной истории письма. Самое острое прозрение Деррида, по моему мнению, это положение, что «письмо немислимо без вытеснения», отождествляющее письмо-как-такое с даймонизирующим приемом, с гиперолой. Как красноречиво утверждает Деррида, «мы написаны одним письмом», и эта гипербола разрушает ложное различие чтения и письма и превращает всю литературу в «военные хитрости читающего автора и диктующего первочитателя». Деррида превратил письмо во внутриспсихический прием, представляющий собой творение, удовлетворяющее каждого читателя, который сам превращает влияние во внутриспсихический прием или, точнее, в прием, обозначающий внутрипоэтические отношения. Такой читатель сочтет исключительно полезным вывод Деррида, что «письмо — это сцена или постановка истории и игра мира».

И все же Сцена Письма у Деррида недостаточно первична и сама по себе, и как истолкование Фрейда. Она опирается, так же как и сцена Фрейда, на еще более смелый прием, на схему переиначивания, или металептической подмены, которую я называю Первичной Сценой Обучения. Быть может, путь на эту Сцену проходит через одно-единственное уклонение Фрейда, которое представляется важнейшим для экзегезиса, предпринятого Деррида. Деррида завершает свое эссе, цитируя предложение из «Проблемы страха» Фрейда:

«Если письмо — суть которого в том, что жидкости разрешают вытекать из трубки на листок белой бумаги, — приняло символическое значение соития или если ходьба стала символическим замещением запечатления себя в теле Матери Земли, тогда и от письма, и от ходьбы стоит воздержаться, потому что таким образом мы как будто потворствуем запрещенному сексуальному поведению».

Деррида опускает следующее предложение:

«„Я“ отказывается признавать, что ему близки эти функции, чтобы не сталкиваться снова с вытеснением, *чтобы избежать конфликта с „оно“*» (курсив Фрейда).

Вместе с процитированным Деррида предложением это предложение образует абзац. В следующем абзаце Фрейд обращается к торможениям, развивающимся, чтобы избежать конфликта со «сверх-я» (вновь курсив Фрейда). Для того чтобы предложенное Деррида истолкование Фрейда было правильным, — т. е. для того чтобы письмо было столь же первичным, как соитие, — тормо-

жение письма должно быть направлено на то, чтобы избежать конфликта со «сверх-я», а не с «оно». Но во избежание конфликта со «сверх-я», как всегда утверждал Фрейд, подвергается торможению *речь, а не письмо*. Ибо «сверх-я» руководит Сценой Обучения, которая по своим ассоциациям всегда, по меньшей мере, квазирелигиозна, и потому речь первичнее. Письмо, сознательно вторичное, ближе к простому процессу, к *автоматическому* поведению «оно». Сам Фрейд, таким образом, ближе устной, а не письменной традиции, в отличие от Ницше и Деррида, чистых ревизионистов. Фрейд, может быть, себе вопреки, удивительно прямолинейно продолжает давнюю традицию своего народа. Фрейд, в отличие от Ницше и Деррида, знает, что предшественники усваиваются в «оно», а не в «сверх-я». Поэтому всякого рода влияния-страхи со всеми характерными для них несчастьями вторичности подвергают торможению *письмо*, но вовсе не устную логоцентрическую традицию пророческой речи.

Поскольку Спенсер (обратимся к литературному примеру) поистине был Великим Оригиналом Мильтона, постольку даже Милтон был заторможен, ибо видение Спенсера стало атрибутом «оно» Мильтона. Но пророческим, устным оригиналом Мильтона был Моисей, ставший атрибутом «сверх-я» Мильтона и тем стимулировавший величайшую силу «Потерянного рая», его чудесную свободу в использовании Писания для своих целей. Элистер Фаулер удачно замечает, что Милтон выразительно повторяет слово «первый», которое в первых тридцати трех строках «Потерянного рая» используется пять раз. Моисей, традиционно считающийся *первым* еврейским писателем, таким образом, для Мильтона и авторитет, и оригинал, и это — Моисей, «начально поучавший свой народ». Дух Святой «искони парил / Над бездною», и Милтон дважды взывает к Духу: «Открой сначала... / Что побудило первую чету / ...Отречься от Творца...» Сатана тоже не отрицает достоинство своего первенства во зле: кто впервые «возмутил небесные дружины»?

Итак, первый элемент Сцены Обучения, который следует отметить, — это ее абсолютная первичность; она *определяет* приоритет. Уилер Робинсон в своем исследовании вдохновения Ветхого Завета склонен принять Сцену Обучения, видя, что по мере того как возникает устная традиция, стремящаяся истолковать Писаную Тору, сама Писаная Тора как авторитет замещает культовые действия. Во время первичного культового действия молящийся получал снисхождение Бога, дар приспособления к Его Любви-к-избраннику. Любовь-к-избраннику, любовь Бога к Израилю, — это Первичное начало Первичной Сцены Обучения, Сцены, давно переместившейся из иудаистского или христианского в мирской и поэтический контексты.



Корень еврейского *'ахаба*, «Любовь-к-избраннику», как установил Норман Снет, в одной форме означает «жечь или зажигать», а в другой — указывает на все виды любви, кроме семейной, будь то любовь жены и мужа или ребенка и родителей. *'Ахаба* — это, таким образом, безусловная любовь, с точки зрения дающего, но полностью обусловленная, с точки зрения получающего. За всякой Сценой Письма в начале каждого интертекстуального контакта присутствует эта неравная первоначальная любовь, где дающий неизбежно подавляет получающего. Получающий предан огню, и все же огонь принадлежит только дающему.

Здесь нам следует оспорить романтическую диалектику приспособления, ирония которой лучше всего объяснима примером Иоганна Георга Гамана, предшественника, и его ученика Кьеркегора, героического эфеба. Обоснование Божественных истин земными очевидностями было древним способом приспособления, христианским или неоплатоническим. Он зависел от последней фазы, когда человеческая душа, благодарная Божественному снисхождению, видела настоящие ступени восхождения к небесным тайнам. Джеффри Хартман, говоря о Мильтоне, различает их как «авторитарный и изначальный аспекты приспособления» и справедливо замечает, что второй аспект романтики вообще отрицают. С 1758 года Гаман начинает отрицать его, хотя и вопреки своим желаниям. С точки зрения Гамана, Особое действие Бога, нацеленное на приспособление, заключается в его снисходительном согласии стать автором, диктующим Моисею. Но чтение книги Бога (Писания или природы) становится не традиционным восхождением по ступеням, но скорее крайне своеобразным прочтением шифров, содержащихся опять-таки и в Библии, и в видимой Вселенной. Хотя приспособление, по сути, не примирило бы нас с правильной мерой, Гаман уже склонен допустить, что человек получающий включает себя в данный свыше шифр и объединяется с ним в единое целое.

Прежде чем перейти от Гамана к его последователю Кьеркегору, рассмотрим диалектику приспособления и уподобления в работах современных моралистов-психологов. Порой я склоняюсь к предположению, что Фрейд (к собственному ужасу) получил важнейший для него отклик из Соединенных Штатов, когда американцы признали его человеком, сформулировавшим нормативную психологию, от которой они и без того всегда страдали. Я считаю, мы вправе назвать эту психологию психологией запоздалости и заняться поиском подтверждений ее существования в нашей поэзии, от истоков истории нашей нации вплоть до сего дня. Американские поэты, куда больше, чем европейские поэты, по крайней мере со времен Просвещения, поражают спо-

им честолюбием. Каждый из них хочет стать Вселенной, целым, а все прочие поэты должны быть лишь его частями. Американские психопэты руководствуются отличием от европейских образцов борьбы воображения против своих истоков. Характерный для наших поэтов страх не столько ожидание того, что тебя затопят поэтические предки, сколько ощущение, что *уже затоплен* ими, не успев и начать. Настойчивость Эмерсона, утверждавшего Доверие к Себе, открыла возможности, реализованные затем Уитменом, и Дикинсон, и Торо, и, вне всякого сомнения, помогла Готорну и Мелвиллу, хотя бы и против их воли. Но Сцена Обучения, от которой стремился избавиться Эмерсон, видится все отчетливее современным американским поэтам, вступающим в права на наследство, которое, как ни парадоксально, стало очень богатым, под непрерывные сетования на его бедность.

Пиаже, исследуя познавательное развитие ребенка, утверждает, что динамика развития эгоцентричного ребенка зависит от децентрации, возрастающего до тех пор, пока оно (обычно уже в юности) не становится полным. Тогда пространство ребенка превращается во всеобщее пространство, а время ребенка — в историю. Присвоив многое из «не-я», ребенок в конце концов приспособливает свое видение к видению других. Допустим, поэты, как дети, *присваивают* больше, чем большинство из нас, и все же каким-то образом меньше *приспосабливаются* и, таким образом, переживают кризис юности, не достигая полного децентрации. Перед лицом Первичной Сцены Обучения, даже в поэтическом ее варианте (когда к нам впервые приходит Идея Поэзии), они ухитряются добиться странной независимости от кризиса, сделавшего их способными к более тесной привязанности к их собственному неустойчивому центру. Я полагаю, что у американских поэтов независимость должна проявляться в крайних формах, а последующее сопротивление децентрации должно быть более сильным, ведь американские поэты — самые сознательные последыши из всех, известных истории западной поэзии.

Фрейд обнаружил, что отличить свидетельства взросления от признаков обучения сложно. По мнению Пиаже, этой проблемы не существует, поскольку в сферах подражания и игры возможно, как он полагает, проследить переход от ассимиляции и аккомодации на сенсомоторном уровне к началам представления, выражающимся в ассимиляции и аккомодации на ментальном уровне. Но поскольку нас интересует поэтическое развитие, нам достается по наследству и отмеченная Фрейдом трудность. В нашем случае игра ассимиляции и аккомодации будет зависеть от внутритекстовых заветов, которые поздние поэты явно или неявно заключают с ранними. А эти заветы неизбежно вначале

бывают полюбившимися, хотя вскоре и обнаруживается их амбивалентность. Поскольку наша модель первой фазы Сцены Обучения исходит из характерной для Ветхого Завета мысли, из Любви-к-избраннику, или *'ахаба*, постольку и наша модель второй фазы исходит из того же самого источника. Модель Любви-по-завету по-еврейски называется «хесед», и это слово Майлз Кавердейл перевел выражением «loving-kindness», а Лютер — словом «Gnade», истолковав его как «харис», т. е. «милосердие». Но слово «хесед», как показывает опять-таки Норман Снет, перевести трудно. Корень значит «рвение» или «резкость», а само слово входит в число тех, которые Фрейд называл «антитетическими первичными словами». Ибо значение корня также подразумевает «близость», переходящую от «страстного рвения» к «ревности», «зависти» и «честолюбию», и, таким образом, в Любви-по-завету обнаруживается, как ни странно, соревновательное начало. Стремясь представить гипотезу поэтической Первичной Сцены Обучения, мы вправе заключить, что антитетическое начало *хесед* приводит эфеба к первой аккомодации предшественника в сравнении с абсолютной ассимиляцией Любви-к-избраннику. Результат первой аккомодации можно назвать изначальной *персоной*, которую надевает на себя юный поэт, понимая слово «персона» в архаическом, ритуальном смысле как маску, представляющую даймонического, племенного отца. Вспомните Мильтона, внушающего благоговение слепого барда-предшественника, каковым он предстал перед лицом поэтов Эры Чувствительности и Высокого Романтизма; вспомните о современном Возвышенном, которое он воспитал в поэтах, от Коллинза до Китса, и признайте новый смысл *даймонической персоны*.

Третьей фазой нашего Первичного образца должен стать взлет индивидуального воодушевления, или принцип Музы, дальнейшее приспособление поэтических истоков к новым поэтическим целям. Теперь превосходным заглавием может стать слово Ветхого Завета *руах*, обозначающее «дух», или «силу дыхания Бога». Воззвать к Музам как к духам или как к дочерям Зевса — значит воззвать к памяти и таким образом записать и сохранить жизненные силы, уже принадлежащие человечеству. Но для христианских и послехристианских поэтов воззвать к «руах» — значит вызвать силу и жизнь, превосходящие уже контролируемые нами силы. Для того чтобы отличить такую силу от истока-предшественника, необходимо раз и навсегда выйти за пределы ассимиляции и отвергнуть первоначальный или вводный аспект традиционного принципа аккомодации.

В четвертой фазе, вместе с выдвиганием индивидуального *давхар*, собственного слова, собственного действия и своего истинного присутствия, приходит подлинное поэтическое воплоще-

ние. В пятой фазе нашей сцены сохраняется глубокий смысл, в соответствии с которым новое стихотворение или новая поэзия становится целостным истолкованием, или *лидрои*, стихотворения или поэзии истока. В этой фазе все, что написал Блейк или Вордсворт, становится прочтением или истолкованием всего, что написал Мильтон.

Шестая, и последняя, фаза нашей Первичной Сцены — это собственно ревизионизм, когда истоки вос-создаются или, по крайней мере, предпринимается попытка воссоздания, и именно в этой фазе может на нескольких уровнях, включая и риторический, приступить к своему делу новейшая практическая критика. В главе 5 я предлагаю набросок модели ревизионистского истолкования в виде карты перечитывания, очерченной пропорциями ревизии, психозащитами, риторическими приемами и группировками образов, исходя из структуры типичного значительного стихотворения пост-Просвещения. В то время как пять первых фаз моей Сцены Обучения каноничны и по названиям и по функциям, шестой фазе вполне романтического приспособления необходима эзотерическая парадигма, каковой я избираю регрессивную Кабалу Ицхака Лурии, рабби и святого из Цфата, жившего в шестнадцатом столетии.

Диалектика творения, предложенная Лурией, и ее многозначительное сходство с истолкованием литературы, вкратце описаны во «Введении». Здесь мне хотелось бы снова вернуться к истокам поэзии и к факторам, которые делают Сцену Первичной. Всякая Первичная Сцена — это непременно фантастическая структура, но Фрейд упрямо отстаивает положение о филогенетически передаваемом наследстве в качестве объяснения всеобщности таких фантазий. Его собственный страх, провоцируемый юнгианской теософией, принуждал его настаивать на том, что Первичные Сцены непреодолимо даны, что они предшествуют всякому вызванному ими истолкованию. Вопреки Фрейду, идея, что самая Первичная Сцена — это сцена Обучения, восходит к основаниям канонического принципа и настойчиво утверждает: «В начале было Истолкование», и утверждение это выдержано в духе Вико, а не Ницше. Мы вслед за Вико подчеркиваем, что «мы знаем лишь то, что мы сами сделали», а не идем за Ницше: «Кто толкователь и какой властью над текстом должен он обладать?» Ибо даже изначальное поэтическое воспламенение Любви-к-избраннику — это самопознание, основанное на самосозидании, поскольку юный Блейк или юный Вордсворт должен признать возможность возвышенности в себе, прежде чем он сможет признать ее в Мильтоне, прежде чем его изберет Мильтон. Психическое место напряженного сознания, настоящего требования, на котором поставлена Сцена Обучения, — это, вне всякого сомнения, мес-

то, расчищенное новичком в себе самом, расчищенное в результате начального сужения или ухода, открывающего возможность всех последующих самоограничений и всех восстанавливающих модусов самопредставления. Как изначальный, так и насильственный избыток требования, т. е. Любовь-к-избраннику и встречное насилие неудачного ответа Любви-по-завету, налагаются новым поэтом на себя самого и потому становятся его истолкованиями, без которых никогда не было бы ничего *данного*.

Ибо за каждой Первичной Фантазией скрывается еще более первичное вытеснение, которое Фрейд гипотазировал и от которого он уклонился. В «Случае Шребера» (1911) Фрейд описал вытеснение, начинающееся с акта фиксации, подразумевая просто своего рода торможение в развитии. Но в эссе «Вытеснение» (1915) фиксации придается более глубокое значение:

«У нас есть причины утверждать, что существует *первичное вытеснение*, первая фаза вытеснения, состоящее в психическом (способном формировать идеи) представлении влечения, которому закрыт доступ в сознание. Так устанавливается *фиксация*; рассматриваемое представление остается неизменным с того времени, и инстинкт по-прежнему к нему привязан».

Фрейд был почти не способен объяснить эту фиксацию и прибег к надуманной теории, что ее исток в некоторых неопределенных, но очень сильных архаичных переживаниях, которым свойственна «избыточная степень возбуждения и прорыва защиты от влечений». Необходимо помнить, что фиксация для Фрейда включает в себя сильное притяжение либидо к личности, или к «имаго». Сказать, как говорит Фрейд, что фиксация — это основание вытеснения, на языке истоков поэзии значит сказать, что троп гипербола как изображение Возвышенного начинается с амбивалентной любви, которую испытывает к своему предшественнику поэт-новичок. На самой ранней стадии, которую он смог установить в своей теории Первичного, Фрейд также полагается на Сцену Обучения. Бессознательное, таким образом, не метафора, но гипербола, истоки которой таятся в более сложном тропе, поистине в тропе тропа, в металептическом, или переиначивающем, тропе Сцены Обучения.

Я обращаюсь к великому теоретику Сцены Обучения Кьеркегору, в первую очередь, к его превосходному полемическому тексту «Философские фрагменты» (1844). На титульном листе этой маленькой книги формулируется великолепный тройной вопрос: «Возможна ли историческая отправная точка вечного сознания; как такая отправная точка может иметь более чем просто исторический интерес; возможно ли основать вечное счастье на историческом знании?» В этой книге Кьеркегор намеревается опровергнуть Гегеля, резко отделяя христианство от идеалисти-

ческой философии, но его тройной вопрос вполне применим к мирскому парадоксу поэтического воплощения и поэтического влияния. Ибо страх влияния произволен от утверждения эфебом вечного, пророческого сознания, которое тем не менее находит свою историческую отправную точку во внутритекстовом столкновении и, что важнее всего, в мгновении истолкования, т. е. в действии недонесения, содержащемся в таком столкновении. Как, следовало бы изумиться эфебу, может такая отправная точка иметь более чем просто исторический, а не поэтический интерес? Еще тревожнее вопрос о том, как притязание сильного поэта на бессмертие (единственное вечное счастье, имеющее отношение к нашей ситуации) должно быть обосновано запоздавшей встречей, угодившей в ловушку времени.

Два параграфа «Фрагментов» ближе всего дилеммам поэтической Сцены Обучения. Это эссе о воображении, озаглавленное «Бог как учитель и спаситель», и бесхитростная глава, названная «Случай современного ученика». Первая представляет собой полемику со Штраусом и Фейербахом и всем левым гегельянством, а вторая — открытую полемику с самим Гегелем. Полемизируя с левым гегельянством, Кьеркегор противопоставляет Сократа как учителя Христу. Сократ и его ученик ничему не могут научить друг друга, не могут предложить никакого *давхар*, или слова, и все же каждый из них дает другому средство самопонимания. Но Христос понимает себя без помощи учеников, и его ученики окружают его только затем, чтобы получать его неизмеримую любовь. Полемизируя с Гегелем, Кьеркегор отделяет историю от Необходимости, ибо человек не обладает христианской истиной, как полагает идеализм Гегеля. Современный ученик Бога как учителя и спасителя «не современник величия, он не слышал и не видел ничего величественного». Невозможно стать непосредственным современником божественности; здесь разрабатывается парадокс особенной Кьеркегоровой разновидности «повторения», и, исследуя это повторение, мы можем заменить полемическое остроумие Кьеркегора рассуждением о Сцене Обучения и одновременно снова объяснить, сколь неадекватно Фрейд рассматривает навязчивое повторение и отношение этой навязчивости к истокам.

Тема повторения в творчестве Кьеркегора восходит к XII и XIII тезисам его магистерской диссертации «Понятие иронии» (1841). Тезис XII порицает Гегеля за определение иронии с учетом только ее современной, но не античной, сократической, формы. Тезис XIII, также направленный против Гегеля, — это одно из основных изречений для всякого исследования поэтического недонесения:

«Ирония не столько апатия, лишаящая душу всех нежных чувствований; напротив, она больше похожа на раздражение при мысли о том, что другим тоже нравится то, что хотелось оставить только для себя».

С точки зрения Кьеркегора, истинное повторение — это вечность, и, таким образом, только истинное повторение может спасти от иронического раздражения. Но это вечность во времени, «хлеб, которым ежедневно насыщаются, благословляя его». В самом деле, это главное содержание видения Кьеркегора и по необходимости также главная причина его страха влияния при рассмотрении осыпаемого бранью предшественника, Гегеля, ибо прием «повторения» Кьеркегора замещает прием «опосредования» Гегеля, т. е. сам диалектический процесс. Будучи более интериоризированной, диалектика Кьеркегора обречена на еще большую субъективность, и характерно, что это ограничение Кьеркегор стремится представить философским достижением. Если повторение — это, в первую очередь, диалектическое повторное утверждение сохраняющейся возможности стать христианином, тогда эстетическая замена повторения утверждала бы диалектически сохраняющуюся возможность стать поэтом. Ни один современный ученик великого поэта не мог бы стать истинным современником своего предшественника, ибо величие неизбежно *откладывается*. Его можно достичь при посредстве повторения, возвращения к истокам и к неизмеримой Любви-к-избраннику, которую Сцена Обучения способна даровать там, где находится исток. Поэтическое повторение повторяет Первичное вытеснение, вытеснение, которое само есть фиксация на предшественнике как учителе и спасителе или на поэтическом отце как смертном боге. Навязчивое повторение образов предшественника — это не движение в область, находящуюся по ту сторону принципа удовольствия, к инерции поэтического пред-воплощения, в страну Беулу Блейка, где не может быть никакого спора, но лишь попытка вернуть престиж истокам, устному авторитету первичного Обучения. Поэтическое повторение стремится, помимо своей воли, к опосредованному видению отцов, поскольку такое опосредование открывает вечную возможность возвышенности, права пребывать в сфере истинных Учителей.

Как можно использовать эту запутанную шестифазовую теорию Сцены Обучения, что сама по себе только запоздалое, или металептическое, предисловие к шестичленной схеме Пропорций ревизии, служащей типологией внутритекстовых поэтических уклонений? Кроме гностического изобилия и смещенного *inventio*, искатель антистетической критики может выставить двойную защиту своего начинания. Прежде всего, существует сформулированный Джеффри Хартманом полемический мотив:

«...Исследования влияния, переживающие возрождение в наши дни, это попытка гуманистически спасти искусство от тех, кто отменил бы сознание ради структуры, или от тех, кто утопил бы его в механических операциях духа. Иными словами, спасти его и от структуралистов, и от спиритуалистов. Ибо влияние в искусстве всегда личностное, ободряющее, извращенное, впечатляющее...»

Можно развить утверждение Хартмана, противопоставив Ницше, святого патрона структуралистской деконструкции, и Кеннета Берка (это противопоставление осуществлено самим Берком в его первой книге «Противоположение»). Сперва Ницше:

«Для чего у нас есть слова, с тем мы уже и покончили. Во всяком говорении есть гран презрения».

На что Берк отвечает:

«Да, презрения, коль скоро речь идет об оригинальной эмоции, но не презрения к самому говорению».

В таком случае первое, что дает Сцена Обучения, — это напоминание о той утрате, которую мы, гуманистически, переживаем, придавая авторитет устной традиции защитникам *письма*, тем, кто, как Деррида и Фуко, распространяет на весь язык то, что Гете ошибочно утверждал о языке Гомера, т. е. что сам язык пишет стихотворения и мыслит. Человек пишет, человек мыслит, всегда следуя другому человеку и защищаясь от него, сколь бы фантастическим ни казался этот другой в сильных образах тех, кто появляется на сцене позднее.

Полемика никогда не захватывает нас глубоко; в лучшем случае она порождает силу, отрывающую речь от письма, от того, что Деррида называет «афористической энергией письма, и различия вообще». Полемика может показать нам, что понятие «письмо» слишком открыто и преднамеренно призвано стать оплотом против сил последовательности, теологии и логоцентрической традиции и — что вообще отдает пораженчеством — против понятия книги. Правильное использование Сцены Обучения начинается, когда, помогая чтению, она способствует прагматике истолкования. Я завершу эту главу, противопоставив два текста Мильтона тексту Вордсворта, прочитав с конца категории Обучения. Противопоставьте «Тинтернское аббатство» его глубочайшим и вызывающим страх предшественникам, обращениям книг III и VII «Потерянного рая». Целостное истолкование «Тинтернского аббатства» в соответствии с критической моделью Первичной Сцены Обучения можно дать следующим образом. Прежде всего, какими способами «Тинтернское аббатство» становится ревизией, чтением-как-недонесением обращений Мильтона? Ответы обнаружатся в танце замещений одного приема другим, одной защиты — другой, одной образной маски уклонения — другой, из чего и составит риторика

«Тинтернского аббатства». Но это только начало целостного чтения. Подымаясь по нашей лестнице Обучения, мы приходим к *лидрош*, или к истолкованию как таковому, и вправе спросить: какое истолкование обращений Мильтона содержится в «Тинтернском аббатстве», открытое и скрытое? Мы теперь способны отметить те аспекты стихотворения Вордсворта, которые едва ли различали раньше. Вот Отшельник, сидящий у огня в пещере, столь странно и внезапно вторгающийся в заключение первого поэтического параграфа стихотворения Вордсворта. Вот ослепший глаз, оторванный от «прекрасного ландшафта» в начале следующего параграфа. Вот словарь присутствия и перемешивания, творения, преодолевающего все субъект-объектные дуализмы, в третьем параграфе. Вот «дух», сопротивляющийся упадку в вначале четвертого параграфа, и ссылка на защиту поэта от «злословия» несколькими строками ниже. Все эти детали показывают удивительную степень, в которой стихотворение Вордсворта представляет собой защитное истолкование обращений книг III и VII, а они, может быть, позволят столь же глубоко истолковать тексты Мильтона, коль скоро их присутствие позволило истолковать далеко не такого ясного Вордсворта.

Еще один шаг вверх по нашей мерке, и мы приходим к логфоническому вопросу: какое собственное Слово («давхар») в «Тинтернском аббатстве» вынужден противопоставить Вордсворт Слово Мильтона? Ответ, вероятно, позволит осознать бремя призывания поэмы Вордсворта и, быть может, прояснит появление в поэме проблематики памяти. Еще один шаг вверх по цепи истолкования и контраст соперничающих одушевлений, вероятно, уведет нас во мрак глубинного конфликта в творчестве Вордсворта между музой Мильтона и музой-Природой. Эта тайная война — на самом деле война соперничающих модусов Обучения, и она тоже стала бы видима яснее на фоне первичной репрессивности.

Более сложная, поистине Высшая, Критика начинается, когда мы спрашиваем, на какую Любовь-по-завету между Мильтоном как автором обращений и Вордсвортом намекает «Тинтернское аббатство»? Чем обязан Вордсворт своему предшественнику и что он надеется получить? Самым трудным и самым пленительным остается заключительный вопрос, который возвращает нас к присваивающей фиксации, с которой, должно быть, начинается каждая Сцена Обучения. В чем заключается Любовь-к-избраннику, которую и предлагает «Тинтернское аббатство» как поэма и которая все же служит ее оправданием? Откуда взялась у Вордсворта, при всем его отчетливом самосознании, при все признании им собственной запоздалости, смелость притязать на наследство авторитета Мильтона, и еще большая смелость притязать

зать на аллюзивное, но вполне достигнутое Мильтоном чувство приоритета?

Я заканчиваю главу призывом отчасти к тем, кто видит поэзию как представление Сцены Письма, а отчасти к тем, кто следует спиритуализирующей герменевтике анагогии и фигуры. Ибо они — и структуралисты, и спиритуалисты последних моделей — удивительно близки в своем отказе увидеть степень ревизионного возмещения, психически нагружающего их творения. Руссо и Ницше, Блейк и Эмерсон, при всех различиях между ними, равно слепы по отношению к каноническим авторитетам, которые они стремились опрокинуть или ниспровергнуть. Библия и Мильтон не осмеиваются и, что еще важнее, *не содержатся* в творчестве их ревизионистов. Первичное вытеснение превращается в повторение, вызывающее Возвышенное вытеснение запоздалости, или романтизм, и все же сыновьям не дано изменять своих отцов (изменяющихся разве что *в сыновьях*), а отцы непрерывно изменяют свое потомство. Последняя истина Первичной Сцены Обучения заключается в том, что намерение, или цель, — т. е. значение — остается тем более верным истокам, чем сильнее оно стремится к удалению от истоков.

## 4. ЗАПОЗДАЛОСТЬ СИЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

Частью какого более обширного предмета оказывается исследование поэтического влияния? От какого стремления производно стремление к ревизии? Кто это произносит такую величественную речь в защиту изолированной Самости?

...Кто это видеть мог?  
Иль помнишь ты свое возникновенье,  
Когда ты создан, если бытие  
Тебе даровано Творцом?  
Мы времени не ведаем, когда  
Нас не было таких, какими есть;  
Не знаем никого, кто был до нас.  
Мы саморождены, самовозникли  
Благодаря присущей нам самим  
Жизнетворящей силе; бег судеб  
Свой круг замкнул и преопределил  
Явление на этих Небесах  
Эфирных сыновей. Вся наша мощь  
Лишь нам принадлежит. Рукой своей  
Мы подвиги великие свершим,  
Чтоб испытать могущество Того,  
Кто равен нам...

Сатана произносит эту речь; стремление — это стремление к самозарождению; более обширный предмет — это как раз и есть «жизнетворящая сила». Но рассмотрим сперва эту силу, так как она описана освящавшим ее Экхартом:

«Я однажды сказал, что есть сила в духе и она одна свободна. Порой я говорил, что есть в душе крепость; иногда — что это свет, и иногда еще называл я это искоркой. Теперь говорю я, что это не „то" и не „это", и вообще не „что-либо". Это так же далеко от „того" и „этого", как небо от земли. Поэтому я определяю это еще более благородным образом, чем раньше.— И вот оно уже смеется и над „благородным", и над „образом" и превзошло далеко все это! Оно свободно от всех имен и ликов, свободно и чисто, как свободен и чист один Бог. И чисто в самом себе.

Оно цельно и замкнуто в себе самом, как целен и замкнут в Себе Самом один лишь Бог. Так что выявить этого никаким образом нельзя.

Та первая сила, о которой я говорил, в ней зеленеет и цветет Бог во всем Своем божестве, и в Боге — Дух. В ней рождает Отец Своего Единородного Сына из Себя Самого и как Себя Самого...»

«В этой части душа подобна Богу», — добавляет Экхарт, едва не посягая на предупреждение протестантского Бога: «Таким, как Я, ты не смеешь быть». Главное утверждение Экхарта таково: «Есть нечто несотворенное, нечто божественное в душе...» Поистине то же самое, но только в американском варианте, слышится в словах Эмерсона, отца американской романтической Самости: «Именно через тебя, без всякого посланника говорит с тобой Бог,— и: — • Именно Бог в тебе отвечает Богу ввне тебя, подтверждая свои собственные слова, срывающиеся с уст другого».

Жизнетворящая сила приходит, когда Самость встает на свою защиту, а Самость не внешний человек, но чувство собственной божественности, того, что ты сам себе единственный самозародившийся сын. Самость во славе своей — это *гармоничный (spherical) человек*, полностью облаченный в сложное сияние. Что может быть большей опасностью для этого сияния, чем чувство Первичной Сцены? Вот отрицание этого чувства, произведенное исключительным умом:

« [Первичная сцена] часто привлекает тем, что дает своего рода трагический образец жизни. Вся она оказывается всего лишь повторением одного и того же образца, заложенного очень давно...

Конечно, трудно определить, какая сцена называется первичной сценой — та ли, которую признает таковой пациент, или та, воспоминание о которой помогает лечению...

Похоже, анализ может нанести вред. Потому что хотя в ходе его и узнаешь многое о себе самом, необходимо обладать очень сильным, и острым, и упорным критическим умом, чтобы сквозь мифологии узнать и увидеть, что тебе приписывается или в чем ты обвиняешься...»

Достоин внимания то, что это все, что сказал по данному поводу Витгенштейн в беседе, если верить сообщению его ученика. Опасения по поводу вреда, который может нанести анализ, в данном случае можно увязать с известной жалобой Рильке на то, что анализ не только изгонит из него бесов, но и потревожит ангелов. Чувствуется, что различение, которое во втором абзаце цитаты проводит автор,— это уклонение, а внимание к Первичной Сцене обнаруживает не только личные недуги этого философа, но, куда определеннее, и его особое положение великого изобретателя, сильного поэта своей дисциплины. В Первичной

Сцене философа qua: философа участвуют Шопенгауэр и Муза метафизики. От Витгенштейна, вместе со своими последователями объяснившего нашему времени загадки солипсизма, исходит сияние славы солипсизма, учившего, что «то, что солипсизм *подразумевает* совершенно правильно, только это не может быть *сказано*».

Первичные Сцены по большей части вызывают своего рода головокружение у достаточно гармоничных людей, потому что они принуждают к признанию существования неведомого времени, когда в самом деле «нас не было таких, какими есть». Какое возвышенное чувство собственного бытия способно пережить гротескность противостояния истокам? Ницше научил Йейтса тому, что художник — это поистине антитетический человек, в котором личность борется с характером, но в Первичной Сцене ничего антитетического нет. В ней, по крайней мере то, что *подразумевает* солипсизм, может и не быть истинным. Жалоба Витгенштейна на Фрейда — «сильная мифология» — своей пикантностью обязана испытываемому философом чувству, что *эта* сила не жизнестворящая, но редуцирующая и даже умерщвляющая, ужасный дуализм, хотя и не открыто метафизический.

Сильная мифология (Станислав Лец: «Миф — это состарившаяся сплетня») не формируется, если нет готового ее принять ментального пространства, а нам не удастся очиститься от рационализованного романтизма мифологии Фрейда достаточно быстро, чтобы позволить другому западному рассказу об истоках явиться на свет. Все чаще приходится рассматривать картезианский дуализм не как соперника романтизма, но как исходную точку романтической мифологии. Адам в Эдеме, говорит Уоллес Стивенс, был отцом Декарта, и сегодня мы вправе добавить, что Декарт, так же как и Мильтон, был отцом Вордсворта, ибо именно Декарт так опасно интериоризировал образ поиска спасения. Зброшенный в разрушенный мир, докартезианский искатель посылал дух свой на поиски Сына Божия. После Декарта сферы падшего и не-падшего соединились, и вместо того чтобы увидеть, как природа подымается к Сыну, люди низвели дух в мир протяженности. Редкостный человек, способный к истинной сублимации, может, настаивает Фрейд, освободить мысль от сексуального или дуалистического прошлого, но Декарт убедил в своей правоте всех пришедших вслед за ним, тогда как трудно поверить, что Фрейд убедил хотя бы самого себя.

В центре романтического видения — единственный бог, прекрасная ложь Воображения. Есть фантазия, и есть упорядоченное изобретательство, и есть, быть может, третий модус между двумя первыми, который заставляет нас любить поэзию, потому что нигде больше не находим мы этот третий модус. Но что та-

кое Воображение, если не величайшая победа ратора над самообманом? Мы не можем редуцировать Воображение, потому что оно — центр сильной мифологии и потому что нам никогда уже не удастся убедить себя снова, как то величественно сделал Гоббс, что такое зловещее существо однажды было просто сплетней. Чувства слабеют, и на свет рождается призрак.

Насколько сильно разгоняет мрак свеча Бога-Воображения? Любая феноменология религиозного опыта, строго говоря, начинается с эмпирического признания *силы*, и даже сильному Романтическому Воображению не овладеть вещами как они есть. Вещи как они есть объясняют себя сами; сила остается в стороне. И все же сила однажды была единственно истинным предметом поэзии, в «Вавилоне, Царстве царств», где поэты пели только о небесах и аде. И сила была истинным предметом Мильтона:

...Всемогущий Бог  
Разгневанный стремглав низверг строптивцев,  
Объятых пламенем, в бездонный мрак...

Влияние Мильтона едино с его силой, столь варварской, что прав Эмпсон, лучший критик Мильтона, сравнивавший его поэзию с Бенинской скульптурой. Эта сила, должно быть, имеет нечто общее с христианской религией, но куда большим она обязана избытку самости Мильтона. Что имеют в виду исследователи, называя Мильтона, *в первую очередь*, христианским поэтом? Как человек он очевидно был христианином (своей собственной секты, состоявшей из одного человека), но как поэт он был ревностным мильтонианцем и настолько же своим собственным сыном, насколько и Божиим. Если Воображение в поэзии говорит о себе, оно говорит об истоках, об архаическом, о первичном и, прежде всего, о самосохранении. Вико — лучший проводник в область Воображения, потому что он лучше всех понимал, что воображению присуща эта функция самоопределения. Из своего описания «магического формализма» Вико Ауэрбах делает однозначный вывод: «С его точки зрения, целью примитивного воображения становится вовсе не свобода, но, напротив, установление неизменных пределов, психической и материальной защиты от хаоса окружающего мира». Есть в учении Вико эпикурейство, приличествующее интеллектуальной традиции Неаполя, противопоставившей аристотелианской схоластике Бруно и принимавшей рассуждения Бэкона, Декарта и Гоббса. Вико, картезианец вплоть до своего второго рождения в возрасте сорока лет, выступил против принципиального положения Декарта, что одному Богу ведомы все вещи, потому что он создал все вещи. Если ты можешь знать только созданное тобой, тогда, зная текст, знаешь

созданное тобой истолкование. Воображение Вико защищается от сильного картезианского воображения, распространяя картезианский подход к истории на психологию и, таким образом, склоняясь к новому взгляду на историю. Гоббс сказал, что история — это «не что иное, как опыт, авторитет, а никак не рассуждение». Декарт резко осуждал что бы то ни было похожее на постепенное взросление, отвергая как «наши желания, так и наших наставников» и жалуясь, что «отроду» у нас не было наших вполне развившихся взрослых сознаний. Вико превзошел обоих предшественников, возвратив авторитет нашему историческому рождению и определив авторитет как поэтическую мудрость воображения. Как великий инструмент самосохранения, воображение Вико — это в одно и то же время составная часть всех «механизмов защиты» Фрейда и всех тропов, описанных античными риториками. Целью красноречия, таким образом, становится самосохранение, а достигается эта цель убеждением, воображение же может все, потому что самосохранение превращает нас в гигантов, и в героев, и опять-таки в магических, примитивных формалистов. Эмерсон, вполне в духе Вико, отождествляет риторику и действительность в позднем эссе «Поэзия и воображение»:

«Ибо ценность тропа заключается в том же, в чем состоит ценность слушателя: и в самом деле сама Природа — бесконечный троп, и все частные природы — это тропы. Как птичка опускается на ветку, а затем вновь взмывает в воздух, так мысли Бога задерживаются на мгновение в каждой форме. Всякое мышление рассуждает по аналогии, и сама жизнь учит нас метонимии».

Эмерсон *не* говорит, что мы пребываем в темнице языка. Лакан утверждает, что «именно мир слов и порождает мир вещей», а Якобсон, выражаясь не столь образно, позволяет себе отстаивать утверждение, что поэзия грамматики порождает грамматику поэзии. Эмерсон, подобно всем важнейшим поэтам, знает, что грамматика поэзии порождает грамматику поэзии, поскольку поэзия не модус дискурса или языка. Холмс отмечал, что «Эмерсон был слишком нормален, чтобы стать идеалистом», и такая нормальность остро необходима сегодня в нынешних дискуссиях об искусстве толкования.

В учении Хайдеггера мыслящий субъект подчинен языку, поскольку наше Бытие определено возможностью дискурса: «Поэтичность чего-либо уже артикулирована еще до появления приемлемых его толкований». Независимо от него Сепир сформулировал это спорное положение не так догматически, допустив, что «мышление можно считать естественной областью, отличной от искусственной сферы речи, но речь есть единственный возможный путь, приводящий нас к этой области». В противо-

положность подобным взглядам, обосновывающим структуралистскую критику, возвращение к Вико и Эмерсону должно показать, что *запоздалость*, или страх перед мщением времени, а не темница языка, постулированная Ницше, Хайдеггером и их последниками, и есть истинная темница воображения.

От чего, как не от преобладающей силы другого воображения, может защитить нас наше воображение? Для того чтобы породить что-либо в языке, мы вынуждены прибегнуть к помощи тропа, и этот троп должен защитить нас от первого тропа. Оуэн Барфилд в эссе «Поэтическая дикция и правовая фикция» следует линии Вико, Эмерсона и Кольриджа, замечая, что «вторение наследуется в самом значении слова „значение“». Для того чтобы говорить, обозначая нечто новое, мы должны использовать язык и использовать его фигурально. Барфилд цитирует Аристотеля, говорящего о метафоре, что «только это нельзя перенять у другого». С точки зрения Барфилда, взрослое знание языка, понимание, «столь полное, сколь возможно, отношения между предсказанием и предположением, между „высказыванием“ и „значением“ — это путь на свободу из темницы языка.

Возвращаться к Вико и Эмерсону — значит видеть, что истоки, поэта и человека, не только основаны на тропах, но и есть тропы. Поэтическое значение, таким образом, остается радикально неопределенным, невзирая даже и на отличающее и Вико, и Эмерсона сильнейшее доверие к себе как к толкователю. Чтение, несмотря на все гуманистические традиции образования, почти невозможно, ибо отношение каждого читателя к каждому стихотворению подвластно конфигурации запоздалости. Тропы, или защиты (ибо здесь риторика и психология становятся жизненно важным единством), — это «естественный» язык воображения по отношению ко всем его первичным проявлениям. Поэт, пытаясь сделать этот язык новым, неизбежно начинает с произвольного акта чтения, не отличающегося по виду от акта, который его читатели впоследствии произведут над ним. Для того чтобы стать сильным поэтом, поэт-читатель начинает с тропа, или защиты, а это и *есть* перечитывание, или, если можно так сказать, троп-как-перечитывание. Истолковывая своего предшественника, поэт, как и всякий сильный толкователь, пришедший по следам и читающий любого из предшественников, должен *искажать* его своим чтением. Это искажение может быть поистине извращенным или даже злонамеренным, но оно может и не быть таким, и обычно оно вовсе не такое. Но искажение быть должно, потому что каждое сильное чтение настаивает на том, что обнаруженное им значение неповторимо и точно. Поль де Ман, развивая теорию риторики Ницше, определяет троп перечитывания у Ницше как сплав понятий «воля к власти» и «истолко-



вание»: «И то и другое соединяются в сильном чтении, которое представляется абсолютно истинным, но может затем, в свою очередь, быть опровергнуто. Воля к власти функционирует как преднамеренное перетолкование всей действительности».

Ницше, каким бы сознательным теоретиком риторики (и ревизионизма) он ни был, справедливо рассматривается де Маном не как особый случай, но как парадигма нашего понимания внутритекстовых столкновений или, как я бы их назвал, литературных недонесений. Для того чтобы чтение/перечитывание само производило другие тексты, оно вынуждено утверждать свою неповторимость, свою целостность, свою истину. И все же язык — это и *есть* риторика, и предназначен он для передачи мнения, а не истины, так что «ошибки» риторики — это тропы, из которых она состоит. Хотя не обязательно соглашаться с открытой иронией Ницше, защищающего искусство («Искусство рассматривает видимость как видимость; его цель как раз *не* обманывать, оно поэтому *истинно*»), или со скрытой иронией де Мана, полагающего, что ошибку отличить от выдумки невозможно, прозрения того и другого теоретика кажутся существенно важными для любого рассмотрения внутривоэтических отношений.

О первичном воображении Вико говорит, что оно полностью телесно и, следовательно, чудесно возвышенно и что оно таким образом удовлетворяет нужды здорового невежества. К несчастью, вся известная нам поэзия (включая и всю поэзию, действительно известную Вико) неизбежно проистекает из не столь телесного и потому не столь возвышенного воображения. Каждое известное нам стихотворение начинается со столкновения *между стихотворениями*. Я знаю, что поэты и их читатели предпочитают думать иначе, но действия, люди и места, если они вообще содержатся в стихотворениях, сами по себе должны рассматриваться сперва, как если бы они уже были стихотворениями или частями стихотворений. В стихотворении встреча — это встреча с другим стихотворением, даже если это стихотворение и называется действием, человеком, местом или вещью. Под «влиянием» я подразумеваю целый ряд отношений между одним стихотворением и другим, а это значит, что я сознательно использую термин «влияние» как троп, настоящий комплексный шестикратный троп, который должен заменить шесть главных тропов: иронию, синекдоху, метонимию, гиперболу, метафору и металепсис, и притом именно в таком порядке.

В своей работе «Елизаветинец и метафизическая образность» Роземонд Тьюе отмечала, что «каждый троп отклоняется в некоторой очень малой степени от чувственной функции к тому, что мы, как мне кажется, должны называть его предложением; но предлагает он не увеличение эмпирических данных, какими

бы точными они ни были, но именно истолкование». При помощи своих шести тропов я предлагаю шесть истолкований влияния, шесть способов чтения/перечитывания внутривоэтических отношений, а это значит шесть способов чтения стихотворения, шесть способов, стремящихся слиться воедино, в одну схему полного истолкования, одновременно риторического, психологического, образного и исторического, хотя этот историзм сознательно сводится к взаимодействию личностей. Но поскольку мои шесть тропов, или пропорций ревизионизма, — это не только тропы, но и психические защиты, постольку то, что я зову влиянием, — это образное описание самой поэзии, рассматриваемой не как отношение результата к началу или следствия к причине, но как более важное отношение поэта-последыша к предшественнику, или читателя к тексту, или стихотворения к воображению, или воображения ко всей нашей жизни.

Если мы рассматриваем влияние как троп риторической иронии, связывающий раннего поэта с поздним («иронии» как фигуры речи, а не фигуры мысли), тогда влияние — это отношение, которое говорит о внутривоэтической ситуации одно, подразумеваемая другое. Влияние в этой фазе оказывается тем, что я назвал клинаменом, изначальной ошибкой, вследствие того, что ничто не может быть на своем собственном месте. Его можно назвать сознательным состоянием риторичности, утверждающим, что стихотворение *должно быть пере-читано*, поскольку его обозначение уже блуждает. От нестерпимого присутствия (стихотворения предшественника) уже избавились, и новое стихотворение начинается с *illutio*, что это отсутствие может ввести нас в искушение признать новое присутствие. Диалектика присутствия и отсутствия психологически обосновывается первой защитой, которую Фрейд назвал формированием реакции, первичным предохранением «я» от «оно». Равным образом риторическая ирония — это ограничение стеснением и скованностью, служащее для того, чтобы помешать выражению противоположных стремлений, и в то же время делающее противоположную вполне явной.

После этого первоначального сужения влияние как троп и как защита в ходе восстановления обращается против себя. С точки зрения риторики, эта подстановка схожа с синекдохой, в которой термин большего объема замещает меньшее представление. Поскольку часть выступает вместо антитетического целого, влияние теперь означает своего рода запоздавшее дополнение, которое я назвал тессерой. В терминологии Фрейда эта пропорция соединяет две взаимосвязанные защиты, поворот-против-себя и обращение, соответственно поворот агрессивных влечений вовнутрь и фантазию, в которой действительная ситуация предстает таким образом, чтобы она могла поддерживать отрицание вся-

кого внешнего опровержения или отказ от него. В результате влияние становится частью, а целым становится ревизия самого себя, или повторное самозарождение.

Все восстановления и представления вызывают новые страхи, и процесс-влияние продолжается новым компенсаторным ограничением, подходящим тропом для которого оказывается метонимия, а параллельными защитами — триада регрессии, отмены и изоляции. Это второе ограничение, что ранит себя глубже, чем ирония, это, как я ее назвал, пропорция кеносис. Она, метонимия влияния, является опустошением первичной полноты языка, так же как ирония влияния была опорожнением или отсутствием присутствия. Таким образом, влияние как повторение сменяется влиянием как становлением, или, применяя лингвистический троп, сходство сменяется смежностью, коль скоро имя, или первичный аспект влияния, заменяет его более глубокие значения. Кеносис защищает, изолируя, удаляя инстинктивные влечения из их контекста, но оставляя их в сознании, т. е. удаляя предшественника из его контекста, отменяет сделанное ранее противопоставлением; именно так возникает особенность метонимии, затрудняющая различие ее и синекдохи. Последовательнее всего влияние как метонимия защищается от самого себя регрессией, поворотом к ранним периодам предполагаемой творческой активности, когда поэтический опыт казался куда более незамутненным удовольствием и когда удовольствие, доставляемое сочинением, казалось куда более полным.

Влияние, рассматриваемое как гипербола, вводит нас в области Возвышенного представления, сменяющего метонимическое опустошение. Акцентирование избытка в этом случае связано с защитой вытеснения, ибо высокие гиперболизированные образы бессознательно скрывают преднамеренное забвение или неузнавание тех внутренних побуждений, которые склоняют нас к объектам, удовлетворяющим наши инстинктивные требования. Гипербола — это тот троп влияния (из числа моих шести пропорций), который кажется мне самым важным для Высокого Романтизма, гиперболического в своих видениях воображения, и потому в этом случае процесс влияния тождественен всем запоздалым версиям Возвышенного.

Риторика, начиная с Аристотеля и вплоть до наших современников, и моралисты, начиная с Платона и вплоть до Ницше и Фрейда, почетное право быть самым важным тропом присваивают метафоре и связанной с ней защите сублимации, но, по моему мнению, тут мы вновь оказываемся в модусе ограничения, а не представления, что я и попытаюсь разъяснить в своей книге. В качестве тропа влияния метафора в ходе аскесиса, или работы сублимации, которая сама оказывается замещающим удов-

лствованием, переносит имя влияния на серию непричастных к нему объектов. Это активная защита, поскольку под влиянием «я» замещающая цель, или объект, занимает место оригинального влечения на основании избирательного сходства. Влияние как метафора чтения таким образом занимает место существовавшего раньше и выдержанного в духе Вико вымысла о чтении. И все же, невзирая на весь свой престиж, метафора тоже троп ограничения. Как говорит Берк, ирония подвергает того, кто ей пользуется, диалектике присутствия и отсутствия; метонимия принуждает к редукции от полноты к пустоте языка; метафора все же куда сильнее ограничивает поэзию, создавая перспективизм внутреннего и внешнего, чтобы добавить еще один субъект-объектный дуализм к бремени воображения. Сублимация в жизни может быть мудростью; в литературе она становится соблазном поражения, поскольку согласиться с чувством самоумаления, как она предлагает, значит согласиться с выживанием предшественника, считая его неизбежной формой другого, дуализмом, который уже никогда не будет преодолен.

Книга, которую вы читаете, подчеркивает значение влияния как шестого тропа, как металеписса, или переименования, процесса чтения (и писания) стихотворений, как заключительной пропорции ревизии, которую я назвал апофрадесом, или возвращением предшественников. Квинтилиан осуждал металеписс, считая его пригодным разве что для комедии, и вслед за ним этот троп считали неестественным многие теоретики эпохи Возрождения; новое значение троп получил во времена Мильтона, если справедливы рассуждения, приводимые в главе 7 моей книги. В этой главе металеписс описан и более чем достаточно проиллюстрирован; здесь необходимо лишь подчеркнуть его отношение к защитами интроекции и проекции. Мы можем определить металеписс как троп тропа, метонимическое замещение слова фигуральным выражением. В более широком смысле металеписс, или переименование,— это схема, часто аллюзивная, отсылающая читателя к прежде существовавшей фигуративной схеме. Соответствующие защиты — это, очевидно, интроекция, поглощение объекта или влечения с целью его преодоления, и проекция, выведение запрещенных влечений или объектов вовне за счет приписывания их другому. Влияние как металеписс чтения стремится стать либо проекцией и отстранением будущего и таким образом интроекцией прошлого, подстановкой поздних слов на место ранних в предшествующие тропы, или же, чаще, отстранением и проекцией прошлого и интроекцией будущего, подстановкой ранних слов на место поздних в тропах предшественника. Тем или иным путем исчезает настоящее и в результате об-

ращения возвращаются мертвые, чтобы пройти в триумфальном шествии живых.

Как использовать этот шестичленный троп акта чтения? Почему разговор о влиянии не включает в себя традиционную терминологию исследования источников? Начнем с признания того, что де Ман прав, называя критику метафорой акта чтения. Суть нашего предложения в таком случае состоит в том, чтобы обогатить критику, обнаружив более содержательный и убедительный троп акта истолкования, троп, антитетический не только по отношению ко всем прочим тропам, но в особенности по отношению к себе самому. Если все тропы — это защиты от других тропов, тогда предназначение влияния как сложного тропа истолкования может заключаться в том, чтобы защитить нас от самих себя. Быть может, в наше позднее время истолкование стало защитой читателя. Должны ли мы в самом деле при истолковании стремиться к обретению власти над текстом? Начинается ли истолкование наших дней со страха, который испытывает читатель? Становится ли сегодня читатель уязвимым и опоздавшим, страшась того, что чтением он только блокирует развитие своей индивидуальности? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо избавиться от идеализма в том, что касается истолкования.

Истолкование стихотворения — это всегда и неизбежно истолкование того, как это стихотворение истолковывает другие стихотворения. Когда я однажды сказал это в лекции, посвященной пропорции ревизии اسکيس, или влиянию как метафоре чтения, в аудитории встал по-настоящему известный поэт и заявил, протестуя, что *его* стихотворения написаны не о каком-нибудь Йейтсе, но о жизни, о его собственной жизни. Я спросил у него в ответ о его, поэта, позиции по отношению к порожденной жизни, и о том, при помощи каких средств научился он определять ее, с тем чтобы вообще оправдать написание стихотворений. Но мне бы также следовало спросить его о том, что он имел в виду, говоря, что его стихотворения «о» чем-то, что то или это — их «предмет». Исконное значение «о» — находится «окрест», вне чего-то, и стихотворение «о» жизни поистине находится вне жизни. Изучать, о чем написаны стихотворения, значит истолковывать их внешние отношения. Ведь «предмет» (subject) на самом деле подчинен чему-то, и предмет стихотворения, таким образом, подчиняет (subjects) себе стихотворение.

Для того чтобы истолковать стихотворение, необходимо истолковать различие между ним и другими стихотворениями. Такое различие там, где оно действительно создает значение, — это семейное различие, при помощи которого одно стихотворение искупает вину другого. Поскольку значение как различие, с точки зрения

риторики, зависит от применения тропов, мы можем заключить, что тропы — это защиты, а то, от чего они защищают стихотворения, — это тропы других стихотворений, или даже тропы, ранее встречавшиеся в тех же самых стихотворениях. Тропы и стихотворения могут относиться к жизни, но только сначала они относятся к другим образным средствам. Теоретиком, лучше всего определившим и страх влияния, и внутритекстовую необходимость значения, из него истекающую, был Пирс:

«Если существуют какие-либо признаки того, что случится нечто такое, что представляет для меня большой интерес и что я предвкушаю; и если, взвесив вероятность и продумав меры предосторожности и получив добавочную информацию, я обнаруживаю, что не способен прийти к любому четкому выводу относительно будущего, на смену гипотетическому интеллектуальному влиянию приходит *страх*».

Ницше, зная, что должен истолковать уже истолкованное, советовал нам искать диалектику каждого истолкования в истолкователе. Пирс отстаивает еще более глубокое знание первичности каждого познания, не говоря уже о каждом тексте:

«...Мы не знаем силы, при помощи которой можно было бы познать интуицию. Ибо когда начинается познание, и вместе с ним состояние изменения, интуиция может присутствовать только в первый миг. И поэтому ее понимание должно протекать вне времени и быть событием, не занимающим никакого времени. Кроме того, все познавательные способности, которые нам известны, относительны, и, следовательно, их продукты — это отношения. Но познание отношения определено предыдущими познаниями. Не может быть в таком случае ни одного познания, не определенного предыдущим познанием. Значит, его и не существует, во-первых, потому что оно абсолютно непознаваемо, а во-вторых, потому что познание существует лишь постольку, поскольку о нем знают».

Записав догадки Пирса, используя чисто литературоведческую терминологию, но сохранив присущее ему чувство, что язык и есть проблема (или ее часть, а другая и большая ее часть — время), мы сможем установить основной принцип антитетического истолкования. *Всякое истолкование зависит от антитетического отношения значений, а не от предполагаемого отношения между текстом и его значением.* Если никакое «значение» «прочтения» не вторгается между вами и текстом, тогда вы начинаете (пусть непроизвольно) принуждать текст *читать себя*. Вы вынужденно рассматриваете его как самоистолкование, но, с прагматической точки зрения, это приводит вас к объяснению отношения между его значением и значениями других текстов. Поскольку язык

поэта — • это его позиция, его отношение к языку поэзии, постольку вы измеряете его позицию позицией его предшественника.

Такое измерение становится градуированием игры замещений, тропов и защит, образов и рассуждений, страстей и идей — всего, из чего складывается битва каждого поэта, стремящегося выполнить обращение так, чтобы его опоздание стало силой, а не слабостью. Поль де Ман настаивал бы на том, что в изучении этой борьбы за обращение лингвистическая модель подменяет собой психологическую, потому что язык, в отличие от души, — система замещений, отзывающихся на призывы воли. Но сказать так — значит истолковать термин «влияние» как всего лишь один троп, как метафору, преобразующую столкновение лингвистических структур в диахронические повествования. Влияние, таким образом, было бы редуцировано к семантическому напряжению, к игре буквального и фигурального значений. В качестве шестичленного, составного тропа, набросок которого дан ниже, влияние остается субъектоцентричным, отношением человека-к-человеку, не сводимым к проблематике языка. С точки зрения критики, троп настолько же скрывает механизм защиты, насколько защита скрывает троп. Поэзия, невзирая на все протесты, остается модусом дискурса, структуры которого ускользают от языка, стремящегося заключить их в свою темницу. Это свойство поэзии, как водится, становится бременем для читателя.

Бедствие опоздания, как я начинаю понимать, — это время от времени повторяющееся заболевание западного сознания, и сегодня мне уже не хочется подчеркивать, что страх влияния — явление эпохи пост-Просвещения. Уильям Эрроусмит заметил с каким-то язвительным блеском, что творчество Еврипида можно считать недонесением Эсхила, а д-р Сэмюэль Джонсон с равно замечательным унынием обнаружил, что Вергилий деформирован страхом перед Гомером. Хотя я сегодня настаивал бы только на том, что влияния-страхи от Мильтона до наших дней отличаются по степени, а не по виду, для чтения и для прагматики истолкования это различие действительно важно. Можно отличить поэтическую запоздалость от культурной недооценки вообще, против которой в Англии эпохи Возрождения боролся Бэкон. Бэкон настаивал на том, что старое — это поистине новое, а новое — поистине старое, потому что те, кто пришел позже, знают больше, даже если им недостает гения:

«...дети Времени плохо подражают своему отцу. Ведь как Время пожирает потомков своих, так они пожирают друг друга. Старое завидует росту нового, а новое, не довольствуясь тем, что привлекает последние открытия, стремится совершенно уничтожить и отбросить с старое. Известный совет пророка должен стать

правилом: „Встаньте на древние пути и посмотрите, который из них прямой и правильный, и идите по нему“. Уважение к старому требует, чтобы люди наконец несколько задержались, встали на его основание и стали бы искать вокруг, какая дорога является лучшей; когда же путь будет точно известен, уже не следует оставаться на месте, а следует, не зная устали, шагать вперед. Действительно, правильно говорится: „Древнее время — молодость мира“. И, конечно, именно наше время является древним, ибо мир уже состарился, а не то, которое отсчитывается в обратном порядке, начиная от нашего времени».

И все же ситуацию поэта, писавшего после Мильтона, не может изменить разумный оптимизм Бэкона. Мильтон, как я пытаюсь показать в главе 7, одержал победу над своими предшественниками, развивая «переиначивающий» модус аллюзии, но самого Мильтона его последователи переиначить не смогли. В его сверхъестественной силе, в его жуткой смеси культурного вечера и поэтического утра, отчасти созданных его поклонниками, эта мистификация не стала менее сильной от того, что была самообманом. Мильтон, а не Шекспир и не Спенсер, стал своеобразным гностицистским образом отца для всей последующей поэзии, описанной на английском языке. Как Шекспир, так и Спенсер оставляют некоторый простор для женского начала в творчестве, но Мильтон дает нам только своего Бога и Христа, возникшего Колесницы Отцовской Божественности, той самой Колесницы, возникшей которой Грей, Блейк и Ките склонны были считать самого Мильтона.

Запоздалость — это, конечно, сатанинское затруднение самого Мильтона, и уж, конечно, Мильтон не снизошел до признания в этом затруднении. Свое присутствие Мильтон как будто считает почти что своим врожденным правом, своей версией Христианской Свободы. И все же кажется ясным, что с 1740-х годов поэты чувствуют себя провинившимися неизвестно в чем, утверждая свое присутствие как обладающих правами поэтов требованием допустить их в присутствие Мильтона. Джеффри Хартман поучительно писал о «деянии» своего присутствия у поэтов, живших после Мильтона, подчеркивая уникальность «решающего давления текстов и воображения Мильтона на английскую поэзию», но также констатируя преимущество феноменологического взгляда на самоприсутствие перед психоаналитическим. То, что Фрейд назвал «памятным и преступным деянием», первичная историческая сцена из «Тотема и табу», должно быть заменено вынужденным преступлением осознания другого как такового или просто попыткой сознания «явиться». Хартман, описывая Аполлона из фрагментарной третьей книги «Гипериона» Китса, говорит о нем, что «высветить его тождество — вывести из себя отцовское божество». К несчастью, Ките не смог осуществить эту программу. «Гиперион» обрывается на этом высвечивании, а величайший из двух

фрагментов («Падение Гипериона») пронизан в то же время страхом, ибо, как отмечает Хартман, ни одно англоязычное стихотворение не преследуемо столь жестоко своей собственной запоздалостью.

Использование моей психопоэтики должно открыть путь назад, к обогащению риторической критики, и это — одна из целей моей книги. И все же я не намерен вносить вклад в какую-либо чисто риторическую критику, пусть привозную, пусть новомодную, не намерен я и уступить бремя самоприсутствия дескриптивным, а не аналитическим подходам к сознанию. Полное критическое знание явления запоздалости и проистекающего из него недонесения, разрабатываемое ревизионизмом, может привести к критике такого рода, которую мы изредка встречаем уже у наших современников — Уилсона Найта, Берка, Эмпсона, величайших и вернейших, по-моему, наследников Кольриджа, Хэзлитта, Рескина, Эмерсона и Пейтера. Критике угрожает опасность, что наследники Ауэрбаха и Нортропа Фрая сделают ее сверхудухотворенной, а последователи школы Деконструкции, наследники Ницше, самые выдающиеся из числа коих Деррида, де Ман, Хиллис Миллер, лишат ее духовности. Есть нечто компенсаторное и самосохраняющее в образном истолковании с его слишком уверенным приятием того, что поздние тексты могут «исполнить» ранние, подобно тому как архетипическое истолкование слишком поспешно утверждает, что взаимное великодушие — это основание великой поэзии. И все же последние достижения деидеализирующей критики, кажется, полагаются на слишком узкий канон текстов и только на те части текстов, в которых внутритекстовые различия группируются или явно бросаются в глаза. Структуралистская критика, даже в своих последних и самых утонченных моделях, подчиняется антимиметической теории, в которой то, что Деррида называет «игрой», неизбежно оказывается господствующим понятием, концептом, под воздействием которого каждый троп или семиотический прием, как выражается Хартман, превращается в свободное падение. Мой собственный опыт читателя говорит о том, что поэты отделяют себя от других поэтов силой тропа, или оборота речи. Величие достигается вследствие отказа отделять истоки от целей. Отца встречают в битве и борются с ним, если не за сепаратный мир, то хотя бы за то, чтобы устоять. Бремя представления, таким образом, становится сверхмиметическим, а не антимиметическим, а это означает, что истолкование также должно принять испытываемые сверхмиметическим печали. Предлагая самую антитетическую критику, последовательно противопоставляющую поэта поэту, я надеюсь убедить читателя, что ему тоже следует принять агон поэта как свою участь и превратить свою запоздалость из бедствия в силу.

ЧАСТЫ1

КАРТА

5. КАРТА НЕДОНЕСЕНИЯ

Не знаю, как у других, но когда я слышу, как наши архитекторы шеголяют пышными словами вроде: пилястр, архитрав, карниз, Коринфский и Дорический ордер, и тому подобными из их жаргона, — моему воображению представляется дворец Аполлоидона; а на самом деле я вижу здесь только жалкие доски моей кухонной двери. Вы слышите, как произносят слова метонимия, метафора, аллегория и другие грамматические наименования, и не кажется ли Вам, что обозначаются таким образом формы необычайной, особо изысканной речи? А ведь они могут применяться к болтовне вашей горничной.

*Монтень. О суетности слов (Основной вариант)*

Новый Завет стремится «исполнить» Ветхий. Блейк родился, как ему порой казалось, для того, чтобы «исправить» Мильтона. Эдуард Бернштейн, основатель «ревизионизма» в современном смысле слова, привлек многих последователей тем, что хотел как будто бы одновременно исполнить и исправить Маркса, и такое двойственное стремление сформировало отношение Юнга к Фрейду, а вслед за тем и многих других ересиархов. Все ревизионисты, даже нерелигиозные, это анагогисты, хотя и поверхностные в своей анагогии. Духовный подъем слишком часто объясняется стремлением к власти над предшественниками, стремлением, истоки которого твердо определены, а цели — вполне произвольны. Предпринятая Ницше критика истолкования — это и демистификация ревизионизма, и еще одна инстанция самосохраняющего ревизионизма, появляющаяся в творчестве Ницше как следствие его ненависти к губительности собственной запоздалости.

После Ницше и Фрейда невозможно целиком и полностью вернуться к модусу истолкования, стремящемуся *восстановить* значения текстов. И все-таки даже самые утонченные современные ницшеанцы — «деконструкторы» текстов — вынуждены *редухрковать* эти тексты, стремясь обойти стороной историю и психологию или убежать от них. Ничто не отвратит читателя, которому нравится то же, что и мне, от растворения

ДИАЛЕКТИКА РЕВИЗИОНИЗМА	ОБРАЗЫ В СТИХОТВОРЕНИИ	РИТОРИЧЕСКИЙ ТРОП	ПСИХИЧЕСКАЯ ЗАЩИТА	ПРОПОРЦИЯ РЕВИЗИИ
<i>Ограничение</i>	Присутствие и Отсутствие	Ирония	Формирование реакции	Клинамен
<i>Замещение</i>	↕	?	i	↕
<i>Представление</i>	Часть вместо Целого или Целое вместо Части	Синекдоха	Поворот против себя, Обращение	Тессера
<i>Ограничение</i>	Полнота и Пустота	Метонимия	Отмена, Изоляция, Регрессия	Кеноше
<i>Замещение</i>	i	?	?	i
<i>Представление</i>	Высокое и Низкое	Гипербола, Литота	Вытеснение	Даймоншация
<i>Ограничение</i>	Внутри и Вовне	Метафора	Сублимация	Аскесис
<i>Замещение</i>	i	?	i	i
<i>Представление</i>	Рянее и Позднее	Метапесис	Интроекция, Проекция	Анофрадес

всех лингвистических элементов литературного текста в истории и от попытки проследить все семантические элементы литературного дискурса, вплоть до психологических проблем. Семиологическая загадка, какой бы ценной она ни была, это в общем усовершенствованное уклонение от неизбежной дискурсивности литературного текста. Вымыслы последыша должны признавать, что они — вымыслы, и, быть может, любой древнегреческий вымысел признавал это, но следует ли нам считать, что и Библия признавала, что она — вымысел? Деконструктивистские прочтения избавляют от иллюзий тексты, допускающие такого рода иллюзии, но что *такое* иллюзии в текстах, целиком и полностью посвященных повторному собиранию значения или восстановлению способности читателя к тому своеобразному видению, которого такие тексты требуют от него?

«Истолкование» некогда значило «перевод», и, по сути дела, оно таковым и остается. Фрейд сравнивает анализ сновидений с переводом с одного языка на другой. Можно предпочесть Фрейда, избавляющего от иллюзий, его главному сопернику, Юнгу, считающему, что он восстанавливает первичные значения, но дискредитирующему едва ли не всякую возможность такого восстановления; однако нам будет непросто с редуктивностью Фрейда, и мы примемся размышлять, не может ли возникнуть из самого передового исследования поэзии другой способ истолкования сновидений. Мы не нашли возможности уклониться от прозре-

ний Ницше, продвинувшихся опасно далеко, даже дальше, чем прозрения Фрейда, поскольку Фрейд не сказал бы нам, что рациональная мысль — это и есть единственное истолкование в соответствии со схемой, от которой мы не в состоянии отказаться. И все же «перспективизм» Ницше, то единственное, что он смог предложить в качестве альтернативы западной метафизики, — это лабиринт, практически куда более иллюзорный, чем иллюзии, которые он намеревался рассеять. Не нужно быть религиозным в каждом чувстве или намерении или склоняться ко всякого рода теософиям и оккультным рассуждениям, чтобы заключить, что значение стихотворений или сновидений, всякого текста вообще, существенно обеднено вдохновленной Ницше деконструкцией, какой бы скрупулезной она ни была. Стихотворения и сновидения могут равно и *напоминать* нам о том, чего нет в нашем сознании, или о том, чего мы, как нам кажется, не знаем, и принуждать нас *вспоминать* те виды знания, которые мы уже считали недоступными для себя. Такие приметы — это не просто иллюзии, рассеивающиеся в ходе атаки, пусть даже такой бескомпромиссной, как атака Ницше, якобы покончившего с реминисценцией или любым исследованием ностальгии, деконструируя сам мыслящий субъект, превращая «я» в «*tendez-vous*» личностей. Блейк, Бальзак, Браунинг принадлежат к числу титанов девятнадцатого века, представляющих в своих произведениях деконструкцию «я» куда решительнее, чем Ницше, и все же все они в конце концов *истолковывали* значение, припоминая, а не демистифицируя его. А то, что они вспомнили (помимо всего прочего) — это ступени, вторгающиеся между осязаемым и неосязаемым миром, между сознанием и объектом, которые исчезли из большей части текстов, написанных после Декарта.

Здесь рассматривается не что иное, как оценка сознания, ведь для Ницше и Фрейда сознание — это, в лучшем случае, маска, и все же для Блейка и Браунинга (и Эмерсона) оно должно быть не ложью, но прорисованием истины. Исходя из интересов дела, Ницше и Фрейд запутывают самих себя, ибо общая их цель — напрячь и расширить сознание. Нам придется начать там, куда не вхожа никакая романтическая традиция, для того чтобы найти точку истока, достаточно первичную и позволяющую рассмотреть историю отношений между западным самосознанием и духом ревизионизма.

Проблема оригинальности исследуется западными мыслителями, начиная с Платона. Поэтому Лавджой в «Великой цепи бытия» различает двух богов — и оба они, вне всякого сомнения, платоновские — Блага из «Филеба» и творческого Демидурга из «Тимея», первый из коих — «не от мира сего», а второй — «от мира сего». «Природа блага отличается от всего прочего... тем,

что живое существо, которому оно во всех отношениях, всегда и вполне присуще, никогда не нуждается ни в чем другом, но пребывает в совершенном довольстве» («Филеб», 60c). Оно противоположно Богу, который «был благ, а тот, кто благ, никогда и ни в каком деле не испытывает зависти. Будучи чужд зависти, он пожелал, чтобы все вещи стали как можно более подобны ему самому» («Тимей», 29). Платон превращает этих противоположных богов в то, что Лавджой назвал: «Два-Бога-в-одном, божественное дополнение, которое все же *не* полно в себе, поскольку оно не может быть собой, если не существуют другие и наследственно неполные, сущие». В неоплатонизме и в средневековом христианстве, как показывает далее Лавджой, этот двойной Бог продолжает развиваться как «конфликт двух несовместимых концепций блага». Человек должен в конце концов уподобиться Богу, а уподобление изначально понимается как *подражание*. Но какому Богу или аспекту Бога? Предшественник — это Бог «единства, самодостаточности и спокойствия» или Бог «разнообразия, самопреодоления, плодovitости»?

Я предлагаю такую формулу: во всех отношениях предшественника и эфеба после эпохи Просвещения парадигмой подражания предшественнику становится бремя подражания двойственному Богу, этим Двум-Богам-в-Одном, присутствующим и в Боге Мильтона. Сам Милтон представляет Коллинзу, или Грею, или даже Блейку противоположные аспекты такого единства, самодостаточности и спокойствия, которым *не нужны последователи*, и в то же время такого разнообразия, самопреодоления и плодovitости, *которые принуждают к обильным подражаниям*. Милтон как священное существо, или смертный Бог, излучает разновидности блага, которые невозможно согласовать между собой. Его предполагаемым наследникам каждое предпринятое Мильтоном действие ограничения сулит сильное представление, а каждый акт представления действует на них как сильнейшее ограничение. Как Эйн-Соф Лурии, Милтон вынуждает последователей превратить творческую борьбу с ним в серию последовательных актов восстановления.

Во «Введении» я уже вкратце наметил способ подстановки лурианской диалектики творения вместо эстетической триады ограничения, замещения, представления. Теперь я предполагаю расширить эту диалектику до карты недонесения, очерчивающей то, как в сильной поэзии пост-Просвещения *значение производится* замещающей игрой фигур и образов, языком, который сильные поэты используют для защиты от языка сильных поэтов-предшественников и в ответ на него. Если мне придется использовать лурианскую теорию творения в качестве парадигмы ревизии, мне нужно будет провести различие между двумя вида-

ми тропов, различие, которое не санкционирует риторика древних и новых, хотя Кеннет Берк, если верно мое прочтение его работ, предоставляет нам основание для различения *тропов ограничения* и *тропов представления*. Вместе с тем мне придется различать и два вида психических защит, и я не нашел в психоаналитической теории того, что могло бы поддержать меня в этой моей собственной ревизии Фрейда. Подобно тому, как серию, состоящую из иронии, метонимии, метафоры, я считаю серией тропов ограничения, а серию, состоящую из синекдохи, гиперболы, металеписа, — серией тропов представления, что защиты распадаются на две антитетические серии. *Защиты ограничения* суть: формирование реакции, затем триада, состоящая из отмены, изоляции и регрессии, и, наконец, сублимация. *Защиты представления* суть: сначала дуэт, состоящий из поворота-против-себя и обращения, затем вытеснение и, наконец, дуэт интроекции и проекции. Но здесь я вынужден вернуться к «Страху влияния», с тем чтобы объяснить, почему я разрабатываю аналогию тропов и защит как взаимозаменяемых форм того, что я назвал «пропорциями ревизии». Возвращаясь к основаниям своего предприятия, я задаюсь фундаментальными вопросами: что такое риторический троп, что такое психическая защита и в чем ценность проводимой мною аналогии между ними? Практическая критика, пытаясь стать антитетической, стремится достичь антитетического в обоих его значениях. Есть антитетическое как противоположение соперничающих идей в уравновешенных или параллельных структурах, фразах, словах, а есть антитетическое как антиприродное, или «воображаемое», в противоположность естественному. Первое антитетическое — это антитетическое Фрейда, как оно представлено в его исследовании «первичных слов», второе антитетическое — это антитетическое Ницше, развитое Йейтсом в «*Peg Arnica Silentia Lunae*», где он настаивает на том, что «„другое я“, „анти-я“ или антитетическое „я“, как его можно было бы назвать, дано только тем, кто уже не обманывается, тем, чьей, страстью становится действительность». *Риторическое* значение антитетического у Фрейда перенесено с тропов на механизмы (как он их, к сожалению, назвал) защиты. *Психологическое* значение антитетического перенесено Ницше (и Йейтсом вслед за ним) с защит на тропы. Антитетическая практическая критика должна начинать с принципа аналогии тропов и защит, взаимозаменяемых в тех случаях, когда в стихотворениях, в конце-то концов, и то и другое появляется просто как образ. «Пропорции ревизии», как я их назвал, — это тропы и психические защиты, как вместе, так и в отдельности, и проявляются они в поэтических образах. Риторический критик может считать защиту скрытым тропом. Психоаналитический толкователь может счи-

тать троп скрытой защитой. Антитетический критик научится использовать и то и другое по очереди, полагаясь на то, что замещение по аналогии и есть сущность поэтического процесса.

: Совершенно произвольно я начну с защит, а затем перейду к тропам, сделав сперва краткое отступление в виде рассуждения о необходимости аналогии. Уверен, что мой метод усвоить непросто, а мои переключения от теории Фрейда к сфере поэзии могут создать впечатление чересчур буквального истолкования. Но я хочу отнять у Фрейда как раз то, что сам он отобрал у поэтов (или у Шопенгауэра и Ницше, которые, в свою очередь, забрали это у поэтов). Речь идет о том, что Фрейд называл *Bedeutungswandel* и что Хартман переводит или как «тропизм Значения», или как «блуждающее обозначение». Поскольку здесь *freutung* значит «истолкование» латентного значения, кажется очевидным, что такое истолкование в обилии вскрывает модусы конфликта защит или противоположные тропы, стремясь раскрыть мир *желания*. Риефф защищает Фрейдово использование метода аналогии, поскольку оно согласуется с аналогической природой его данных, ибо все его данные, начиная с «я», — это образы. Сознательный и гордый собой дуалист, Фрейд тем не менее преодолел устрашающую бездну между субъектом и объектом, отклоняясь в ходе ревизии Шопенгауэра от великой гиперболы Бессознательного, примененной его предшественником. Деидеализация Шопенгауэра означала возвращение к Эмпедоклу, к диалектике ненависти и любви и к более мрачной теории влечения как первичной реальности, которую едва ли смог бы принять любой позднейший философ. И все же ревизия Шопенгауэра Фрейдом — это рассуждение-по-синекдохе, т. е. при помощи пропорции тессера, или антитетического дополнения. Стремясь подвести итог теории влечений Фрейда, Риефф вводит синекдохальное отношение микрокосма к макрокосму: «Удовольствия — это тоже влечения, вторгающиеся между неорганическим состоянием и его срочным восстановлением после того, как материя однажды стала живой. Жизнь — это отсутствие совершенной уравновешенности влечений, а смерть — поиск такого совершенства». Ференци в *своем* великом ревизионизме, в «Талассе», шедевре кеносиса, или метонимической регрессии к истокам, отходит от этого представления части/целого. Фрейд и Ференци одинаково полагались на «блуждающие обозначения» поэтов в своих видениях истоков, и поныне объяснить Фрейда и Ференци, основываясь на океанических чувствах Уитмена и Харта Крейна, куда легче, чем фиксировать «тропизм значения» Уитмена и Крейна, пользуясь теорией Фрейда и ференци.

Для того чтобы вновь добиться антитетического мышления в критике, нам придется начать с аналогической формулы, удер-



живающей и троп, и психическую защиту внутри поэтического образа. Формула, которую я рискну предложить, выведена мной как следствие из «По ту сторону принципа удовольствия» и «Талассы».

Фрейду уже перевалило за шестьдесят, когда он написал «По ту сторону принципа удовольствия» и таким образом открыл великую фазу своего творчества, в которой возобладала пропорция апофразес, или возвращение предшественников — Эмпедокла, Шопенгауэра, Ницше, не в их собственных цветах, но в цветах, избранных для них Фрейдом. Первая страница книги утверждает, что «приоритет и оригинальность не являются целью психоаналитической работы», мы вправе посчитать это характерной уклончивостью, которую можно ожидать от этого сильнейшего из современных поэтов. С точки зрения литературной критики, великий успех этой работы Фрейда заключается в его теории отношений между страхом и защитой. Страх назван «определенным состоянием ожидания опасности и приготовления к последней, если она даже и неизвестна». Этот страх невозможно отличить от защиты, ибо такой страх — сам по себе щит, прикрывающий от любой провокации со стороны других. В самом деле, такой страх сам обладает приоритетом; он неподвластен принципу удовольствия. Признание этого факта побуждает Фрейда коренным образом пересмотреть свои теории и заявить, помимо всего прочего, что некоторые сновидения (в случаях травматических неврозов) *не* исполняют желаний. «Эти сновидения стараются справиться с раздражением посредством развития чувства страха, отсутствие которого стало причиной травматического невроза». Навязчивые повторения в сновидениях, желаниях или действиях — это защиты от внешнего мира, и, с точки зрения риторики, они довольно близки метонимическим редукциям. Будучи уничтожениями, они стремятся к восстановлению «какого-либо прежнего состояния». В самой смелой гипотезе Фрейда, которая оказывается Возвышенной гиперболой, или триумфом вытеснения, этот поиск получает необычное оксюмороническое имя «влечения к смерти»: *целью всякой жизни является смерть* и *«неживое было раньше, чем живое»*. Наконец, формулировка совершенствуется: «Организм хочет умереть только по-своему».

Чаще всего каждый поэт хочет, если вообще хочет, умереть *как поэт* только по-своему. Быть может, мы вправе сказать, что человек как человек способен желать смерти, но ни один поэт *как поэт* не может желать смерти, ибо это отрицает поэтичность. Если смерть — это радикальное представление прежнего состояния, оно также представляет прежнее состояние значения, или чистую внешность, так сказать, повторение буквального, или буквальное значение. Поэтому смерть — это разновидность букваль-

ного значения или, с точки зрения поэзии, *буквальное значение* — это разновидность смерти. Защиты можно назвать тропами от смерти, практически в том же смысле, в коллором тропы можно назвать защитой от буквального значения, а это и есть антистетическая формула, которую мы искали.

Ференци в «Талассе» говорит, что «можно вполне точно называть каждый индивидуальный половой акт сгущенным повторением сексуального развития». Точно так же можно говорить о том, что все пропорции ревизии (защиты, или тропы, или образы — внешние маски того и другого) следуют друг за другом в действительно важных, очень сильных стихотворениях. Ференци считает половой акт попыткой «вернуться в состояние покоя, которым мы наслаждались до рождения». Вот так же и стихотворение можно рассматривать как попытку возвращения к чистому первенству, в то же время амбивалентно использующую тропы против первенства. Ближе к концу «Талассы» Ференци ссылается на выступления Ницше против истоков и на его отказ различать органическую и неорганическую природу. От этого спора Ференци переходит к своей версии катастрофической теории творения, близкой рассуждениям Лурии:

«...Опустить раз и навсегда сам вопрос о началах и конце жизни и постигать весь органический и неорганический мир как постоянное колебание меж волей к жизни и волей к смерти, в котором абсолютная гегемония жизни или смерти не достигается никогда... кажется, будто жизнь всегда должна заканчиваться катастрофой, коль скоро само ее начало, рождение,— это катастрофа...»

Я решился бы предположить, что Ференци, как Фрейд в «По ту сторону принципа удовольствия», говорил в «Талассе» о стихотворениях, а не о людях, или, по крайней мере, его догадки относятся не столько к людям, сколько к стихотворениям. По ту сторону всех удовольствий поэзии лежит материнское чрево языка, из которого появляются стихотворения, буквальное значение, от которого стихотворения уклоняются и которое они в то же время ищут, не надеясь найти.

Я возвращаюсь к вопросам, которыми я уже задавался: что такое защита и что такое троп? Фрейд использует термин *Abwehrmechanismen*, но его категории ближе ипостасям Лурии и риторическим тропам, а не механизмам; и мы вправе раз и навсегда отвергнуть непродуманное слово «механизм» как признак ныне уже излишнего преклонения перед предполагаемой чистой жестко «научного» способа наблюдения. В таком случае защита — это психическая операция или процесс, направленный против *изменения*, способного поколебать устойчивость «я». Защита ставится против внутренних побуждений, исходящих из

«оно» и способных явиться в форме *представлений* (желания, фантазии, ожидания, воспоминания). Но хотя защита направлена на то, чтобы предотвратить встречу «я» с неприятными внутренними требованиями, практически защита стремится принудить прием, или троп, против *другой защиты* (точно так же, как троп стремится защитить от другого тропа).

Классический комментатор защит Фрейда — Анна Фрейд, и, считая десять защит основными, я следую ее разъяснениям. Но так как тропы соединяются, защиты тоже не удержат порознь. Поскольку я предложил шесть пропорций ревизии, и поскольку в предшествующей главе я рассмотрел эти пропорции как шесть тропов процесса влияния, то здесь мне нужны шесть первичных защит, и, к счастью, категории Анны Фрейд легко редуцируются к шести видам защиты. Отмена, изоляция и регрессия в ее книге тесно связаны в триаду, а интроекция и проекция непростыми узлами, почти как противоположности, все же связаны в дуэт, тогда как поворот-против-себя и обращение-в-противоположность, связанные тоже в дуэт, трудно даже различить. Вот тут-то я и прошу моих читателей взглянуть на Карту Перечитывания.

Вы увидите, что, следуя лурианской модели, некоторые тропы, защиты и образы я соотношу с Ограничением, а их партнеров — с Представлением, тогда как процесс Замещения постоянно возобновляет игру между ними. Дальнейшие рассуждения призваны оправдать эти, по видимости произвольные, различия. Но сперва мне нужно оправдать прямую связь определенных тропов с определенными защитами, а тех и других — с определенными видами образов. Поэтому мне нужно сперва заново определить троп, а затем, в свою очередь, заново определить шесть пропорций ревизии, выделяя общие черты, связывающие каждую группировку тропов, защит и образов, и, наконец, оправдать последовательность предложенного мною расположения пропорций в структурах стихотворения.

Традиционно троп определяется как «figura» Квинтилиана, хотя Квинтилиан и отличал тропы от фигур, считая «троп» более узким понятием. Троп — это слово или выражение, использованное каким-то небуквальным способом; фигура — это способ рассуждения, отклоняющийся от обычного. Тропы заменяют одни слова другими, а фигуры могут и не порывать с нормальным значением. Это различие фигур и тропов никогда не применялось на практике, и сам Квинтилиан неоднократно путал тропы и фигуры. Ауэрбах замечает, что «позже слово „figura“ использовалось зачастую как более общее понятие, включающее в себя троп, отчего небуквальная, или непрямая, форма выражения называется фигуральной». Для того чтобы заново определить троп, позвольте мне назвать его *преднамеренной*

*ошибкой*, отходом от буквального значения, когда слово или выражение используется в несобственном смысле, смещаясь со своего правильного места. Поэтому троп — это своего рода подделка, ибо каждый троп (как каждая защита, которая тоже подделка) неизменно представляет собой истолкование и, таким образом, ошибку. Иными словами, троп напоминает те ошибки в суждениях о жизни, которые, по словам Ницше, необходимы для жизни. Де Ман, разъясняя теорию риторики Ницше, говорит о всех намеренных вымыслах как о скоплениях ошибок, — потому что все намеренные вымыслы обратимы. Для де Мана и Ницше влияние — это такого рода вымысел, но я-то считаю влияние тропом тропов, апотропическим, или отражающим удары, шестичленным тропом, который в конечном итоге преодолевает свои ошибки, признавая себя фигурой фигур.

Мои определения тропа снова намеренно сближаются с учением Вико, а не Ницше. Поэтическая логика Вико очаровательно ассоциирует тропы с «Чудовищами и Поэтическими Превращениями», неизбежными ошибками, возникающими из «первоначальной Человеческой Природы»: «Люди не могли абстрагировать форму и свойства от субъекта, поэтому сама Логика принуждала их составлять субъекты, чтобы можно было сочетать самые формы, или разрушать субъект, чтобы отделить его первичную форму от привнесенной туда противоположной формы». Таким образом, Вико рассматривает фигуры как защиты от всего *данного*, бросающего вызов «этой первоначальной человеческой природе», препятствующего уточнению предсказания, которое он считает сущностью поэтического призвания.

В таком случае по отношению к языку тропы — неизбежные ошибки, в конечном счете противостоящие смертельным опасностям буквального значения, а прямо и непосредственно — всем прочим тропам, вторгающимся между буквальным значением и новым началом дискурса. Вико утверждает, что все тропы можно свести к четырем: к иронии, метонимии, метафоре и синекдохе, и это согласуется с выводами, к которым пришел Кеннет Берк, проанализировав в приложении к «Грамматике мотивов» то, что он называет «Четырьмя Великими Тропами». В своем анализе я следую и Вико, и Берку, только я, вместе с Ницше и де Маном испытывая нужду в дополнительных тропях представления, которые преодолели бы ограничение синекдохы при рассмотрении романтических представлений, добавляю еще два тропа — гиперболу и металеписис к классу великих тропов, господствующих в поэзии пост-Просвещения.

Берк увязывает иронию с диалектикой, метонимию с редукцией, метафору с перспективой, а синекдоху с представлением. Гипербола и металеписис, которые я добавляю, делают представ-

ление еще более ослепленным или сокрушенным, а «слепота» или «сокрушение» должны намекнуть на лурианское сокрушение сосудов и рассеяние света, которые я, применяя замещение, переношу в сферу поэзии. Что же касается тропов сужения, или ограничения, то ирония уходит от значения в диалектическую игру присутствия и отсутствия; метонимия редуцирует значение, опустошая его овеществлением; метафора сокращает значение, создавая бесконечную перспективу дуализма, дихотомий внутреннего и внешнего. Ну а из тропов восстановления, или представления, синекдоха увеличивает часть до целого; гипербола возвышает; металеписис преодолевает законы времени, заменяя раннее поздним. Этот слишком поверхностный обзор еще будет развит в дальнейшем.

Я буду следовать тому порядку пропорций ревизии, который приведен в моей книге «Страх влияния», потому что их движение основывается как на лурианской модели мифа творения (хотя я не осознавал это, когда они пришли мне в голову), так и на модели вордсвортианского стихотворения-кризиса, т. е. парадигмы современной лирики. Сам термин «пропорция» (*ratio*) я заимствую из нескольких источников. В математике он обозначает отношение между двумя подобными величинами, определяющееся тем, сколько раз одна из них содержится в другой. В науке о деньгах это количественное отношение одного металла к другому в соответствии с их ценностью в качестве денег. И все же это слово имеет и значение «разум», «мысль», и я подозреваю, что первоначально выбрал его, потому что его с пренебрежительным оттенком использовал Блейк. Хартман отмечает, что Блейк ассоциирует «пропорцию» с ньютономизмом и использует это слово для того, чтобы обозначить «редуктивное или нетворческое отношение между двумя и более терминами одинаковой величины». Мои пропорции ревизии — это отношения неравных терминов, потому что поздний поэт всегда преувеличивает предшественника, подделываясь под него («истолковывая» его). Хартман пронизательно указывает, что в «Тигре» слова «ужасная симметрия» следует читать как «ужасная пропорция», поскольку голос, который говорит в «Тигре», — это эфеб, а сотворил Тигра предшественник. Таким образом, Тигр, как полагает Хартман, — это Призрак Осеняющего Херувима, который себе самому навязывает воображение последыша.

Именно против такого призрачного образа сдерживающего начала (пусть оно зовется творческим страхом) действуют пропорции ревизии, и сегодня я вижу (как никогда ранее), что действуют они согласованными, или диалектическими, парами: клинамен/тессера; кеносис/даймонизация; аскесис/апофрадес — и что каждая пара следует лурианскому образцу ограничения/замеще-

ния/представления. Я также считаю, что все три пары могут быть использованы в подлинно всеобъемлющих и честолюбивых стихотворениях, длинных или коротких. В самом деле, я полагаю, что последовательность и изменение трех пар пропорций формируют образец, ставший центром великой современной лирики, традиция которой восходит к ее предшественникам «Проталамиону» Спенсера и «Люсидасу» Мильтона, вполне определяется в лирике кризиса Кольриджа и Вордсворта, включает в себя важнейшие следствия в виде известнейших стихотворений Шелли, Китса, Теннисона, Браунинга, Уитмена, Дикинсона, Йейтса и Стивенса и продолжается в лучших стихотворениях, пишущихся сегодня. Каким бы ни было формальное деление на строфы, главные стихотворения романтической традиции, с точки зрения аргументации и образности, делятся на три части, весьма напоминающая модель «Оды признаков». Это, во-первых, первоначальное видение утраты или кризиса, в центре которого стоит вопрос обновления или выживания воображения; во-вторых, безнадежный, или редуцированный, ответ на этот вопрос, в котором утверждается, что сила души, какой бы великой она ни была, не способна преодолеть препятствия языка и вселенной смерти, внешнего чувства; в-третьих, обнадеживающий или, по крайней мере, непрекращающийся ответ, хотя и ослабленный признанием невозможности утраты. С точки зрения истории, это не что иное, как замещение протестантского образца, и то же соотношение можно найти в подобных же триадах духа в Псалтири, в книгах Пророков, в книге Иова. Но, пусть и полученный из этих источников, образец существует, и сегодня я полагаю, что он и сложнее, и точнее, чем мы думали, и он-то и устанавливает образцы недонесения, т. е. истолкования, а также образы ревизионистской, или опоздавшей, поэзии.

Позвольте мне представить воплощение экстремиста в его эксперименте: рассмотрим вполне абстрактно, как бы решая шахматную задачу, лирику пост-Просвещения, отличающуюся величайшим честолюбием и редкостными достижениями. Возьмем сильного поэта-последыша. Применяя лурианскую диалектику к моей собственной литании уклонений, можно сказать, что сокрушение сосудов всегда вторгается между каждым *первичным* (ограничивающим) и каждым *антитетическим* (представляющим) действием, которое стихотворение последыша производит над текстом предшественника. Когда последыш первично отклоняется (клинамен) от своего поэтического отца, он вызывает сужение, или уход, отцовского значения и совершает/сокрушает свое собственное поддельное творение (новое колебание, или ошибку в том, что касается поэзии). Ответное движение, *антитетическое* по отношению к *первичному*, — это связь, называемая тессе-

рой, дополнение, оказывающееся также противопоставлением или частичным восстановлением различия между прежним текстом и новым стихотворением. Этот лурианский образец Цимцум—>Швират ха-келим—> Тиккун вновь замечен (в прекращеннейшей тональности) в следующей диалектической паре пропорций кеносис (или отмена как непоследовательность) и даймонизация (прорыв к персонализированному контр-Возвышенному). Заключает стихотворение еще более напряженный образец сокращения—>катастрофы—> восстановления, диалектическое превращение жесточайшего самосокращения (аскесис) в ответное возвращение утраченных голосов и уже отвергнутых значений (апофрасис).

Климамен, с которого начинается стихотворение, выдают диалектические образы присутствия и отсутствия, образы, передающие риторический троп простой иронии (иронии как фигуры речи, а не фигуры мысли) и использующие психическую защиту, названную Фрейдом формированием реакции, Reaktionsbildung. Подобно тому как в случае риторической иронии, или *illusio* (как ее называет Квинтилиан), говорится одно, а подразумевается другое, даже противоположное, так и в случае формирования реакции реакция, проявляющая противоположность желания, противопоставляет себя вытесненному желанию. Именно формирование реакции Фрейд назвал «первичным симптомом защиты», так же как простая ирония, или *illusio*,— это первичный троп, изначальное отклонение к ошибке образности. Серьезный невротический конфликт часто проявляется в виде скованности или зажатости человека, в виде своеобразной *illusio* духа, подобно вожделению, прозрачно маскирующемуся принудительным контролем над поведением. Но диалектические образы присутствия и отсутствия, когда они появляются в стихотворении, а не в психике человека, передают спасительную атмосферу свежести, какой бы напряженной и ошеломляющей ни была утрата значения. Для того чтобы *открывать* (в любом смысле слова), стихотворение с заметным чувством облегчения производит первоначальное ограничение. *Illusio* словно бы говорит: «Сотри отсутствие присутствием и начни с падения, ибо как еще сможешь ты *начать*!»

Затем в стихотворении следует не что иное, как образная замена целого частью, антитетически дополняющая его первый шаг, или преображающее *illusio* в синекдоху признание того, что каким-то образом все присутствие— это, по крайней мере, часть изувеченного целого. Противостоящие друг другу аналоги-защиты проясняют эту ситуацию, показывая, что мы переходим из психической сферы невротического конфликта в климамене в богатейшую сферу амбивалентности и того, что Фрейд называл «превратностями влечения» (самая известная из них— мазохизм).

Подобно *illusio*, формирование реакции— это сужающее действие, но подобно тому, как синекдоха представляет макрокосм в микрокосме, так и антитетические защиты обращения-в-противоположность и поворота-агрессии-против-себя представляют утраченную в результате превратностей цельность влечения. *Обращение-в-противоположность*— это тессера, или амбивалентное дополнение, потому что это процесс, в котором *поворот от активности к пассивности* превращает цель влечения в ее противоположность, по мере того как садист превращается в мазохиста. Прямо связан с обращением и поворот-агрессии-против-себя, в котором действие «я» субъекта подставляет на место угрожавшего влечения другое, как если бы микрокосм обязан был страдать именно от того, что он представляет макрокосм. Ошеломление, всегда сопровождающее мазохизм,— это глубочайший аналог вопроса «Где все это теперь?», который столь часто ставится, открыто или скрыто, когда завершается первый шаг стихотворения-кризиса.

••• Второй шаг вводит нас в совершенно иную сферу образности и психики. Вообще говоря, дух здесь ограничивает себя навязчивым повторением и затем восстанавливает себя, проходя через ужасные представления, похожие на человеческую, а не на стихотворную истерию. В кеносисе стихотворение прибегает к образам редукции, зачастую от полноты к пустоте. В этом случае характерным тропом становится метонимия, переименование или замена внешним аспектом вещи самой вещи, замена по смежности, повторяющая запретное, но такое повторение всегда тоньше. И многое можно объяснить при помощи триады ограничивающих защит, подводящей нас вплотную к магической • припятательности поэзии. Отмена, *Ungeschehenmachen* Фрейда,— это навязчивый процесс, в ходе которого прошлые действия и мысли, повторяемые магически противоположным образом, открыто сохраняющим то, что он пытается отрицать, обращаются в ничто и пустоту. Изоляция разделяет мысли или стремится, зачастую разрушая временную последовательность, порвать нити, связующие мысли с другими мыслями и действиями. Регрессия, самая поэтичная и магически активная из всех этих трех навязчивых защит,— это возвращение к ранним стадиям развития, часто проявляющееся в использовании не столь сложных, как нынешние, модусов выразительности. Там, где синекдоха тессеры создает целостность, хотя бы и иллюзорную, метонимия кеносиса разрывает ее на непоследовательные фрагменты. Мы движемся к фигуре фигур, оставаясь в то же время в плену простейшей подделки, которую и философы, и психологи называют недействительностью овеществления. С точки зрения психологии, кеносис— это не возвращение к истокам, но чувство, что отделение от

истоков обречено на повторение. Три составляющие его защиты — это защиты ограничения, потому что все они фрагментируют, пролагая путь через развалины для сверхвосстанавливающего действия даймонизации, вытеснения или гиперболы, устанавливающего запоздалое Возвышенное или контр-Возвышенное.

Возносить хвалу вытеснению — значит утверждать, что только *антитетическая* критика призвана вызвать раскол между сублимацией и поэтическим значением, и таким образом отделять себя от Фрейда. В центре аргументации той книги, которую Вы читаете (то же самое относится к «Страху влияния») находится утверждение, что сублимация — это *защита ограничения*, подобно тому как метафора — самопротиворечивый *троп ограничения*. Творческое Воображение, как его называли романтики, близко не сублимации и метафоре, но вытеснению и гиперболе, которые представляют, а не ограничивают. Вытеснение, *Verdrangung* Фрейда, — это защитный процесс, при помощи которого мы пытаемся сделать так, чтобы инстинктивные представления (воспоминания и желания) остались бессознательными. Но эта попытка сделать так, чтобы представления остались бессознательными, на самом деле *творит* бессознательное (хотя утверждать подобное опять-таки значит отделять себя от Фрейда). Ни один глубокий исследователь поэзии не может согласиться с тем, что «сущность вытеснения заключается в удалении чего-то и сохранении его за пределами сознания». Гипербола, троп излишества или гибели, подобно вытеснению, своими образами считает высокое и низкое, Возвышенное и Гротескное. Удаление в бессознательное — это то же самое, что и накапливание бессознательного, ибо бессознательное, подобно Романтическому Воображению, *не* референциально. Подобно Воображению, его невозможно определить, потому что это Возвышенный троп, или гипербола, взлет духа. Когда стихотворение вынесло такое опустошение, что его последовательности грозит разрушение, тогда оно начинает вытеснять свою силу представления до тех пор, пока кратчайшим путем не достигнет Возвышенного или не впадет в гротеск, но и в том и в другом случае значение уже произведено. Величие вытеснения, выражаясь поэтически, в том, что увлеченные прочь воспоминание и желание не имеют иного места *в языке*, кроме высоты возвышенности, ликования «я» по поводу своих собственных операций.

Миновав кульминацию во втором действии стихотворения, мы вступаем в область искусных ограничений аскесиса, в область теряющейся в перспективе путаницы метафоры, самого прославленного и в то же время самого неудачного тропа. Мы вместе с тем вступаем и в ту область психики, которую Фрейд называл «нормальностью» и которая достигается при посредстве субли-

мации, единственной «успешной» защиты. И тут я предполагаю, что «нормальность», как бы желательна она ни была, не нужна ни стихотворениям, ни в стихотворениях и что метафора, которую мы можем считать нормальным тропом, вовлекает стихотворения в безнадежно дуалистические образы противоположности внешнего и внутреннего. Стихотворения одерживают победу над ограничениями своих собственных метафор, а стихотворения, написанные после Мильтона, стремятся закрепить это действие в своих образцах, заменяя метафоры схемами переименования, или версиями древнего тропа металеписиса, о котором и пойдет речь чуть ниже. Это приводит нас к представлению, завершающему абстрактное стихотворение, к его апофразе, или к его попытке превратиться из запоздалого в раннее. Но сперва необходимо побольше рассказать об ограничениях метафоры и о слишком счастливой защите сублимации.

Подобно метафоре, которая сгущает значение, используя сходства, сублимация переводит или переносит имя на неподходящий для него объект. Фрейд стремится сделать так, чтобы сублимация переносила имя «сексуальность» на мышление и искусство, ибо *Sublimierung* Фрейда — это сгущение, основанное на предполагаемом сходстве сексуальности и интеллектуальной деятельности, и в том числе поэзии. В этом неудачном тропе поэзия — внешнее, а сексуальность — внутреннее. Никакую другую защиту не хвалят так Фрейд и фрейдисты и никакую другую защиту не описывают так бессвязно. Фрейду следовало бы развить свое собственное предположение, что именно агрессивные, а не сексуальные побуждения сублимируются в философии и поэзии, сближающее его идею сублимации с теориями Платона, а, на самом деле, также и с теориями Ницше. Перспективизм и его неудачи играют главную роль в стихотворении, поскольку спектр образов «внутри/вовне» не может стать вполне удовлетворительным. Полярности субъекта и объекта побеждают любую метафору, стремящуюся их объединить, и эта характерная неудача и определяет, и ограничивает метафору.

От Мильтона вплоть до лучшей поэзии наших дней, включая и Высокий Романтизм, ограничения метафоры возмещаются заключительным представлением, металеписисом, или переименованием, — ревизионистским тропом как таковым, последним, что еще осталось у опоздавшей поэзии. Не случайно столь многие важные стихотворения двух последних столетий завершаются движением образов от полярности «внутри/вовне» к обращению «раннее/позднее». Апофразес, луринское *гилгул*, в терминологии Фрейда становится паранойей, когда его обнаруживают у людей, а не в стихотворениях. В таких случаях Фрейд говорит о соотносительных, хотя и антитетических по отношению друг к другу,

защитах — о проекции (которая может проявляться как ревность) и интроекции (которая может проявляться как идентификация). Их поэтические эквиваленты, предваряющее представление (пророчество) и «превратное» представление (фарс, хотя бы и апокалиптический), мы можем успешно объяснить, исходя из защит и затем обратившись к куда более сложным тропам.

Учение об интроекции впервые сформулировал Ференци, но ее последовательность как защиты связана с тем, что Фрейд увязывал ее с устным воплощением. Интроекция — это привнесение инаковости в самость, осуществляющееся в фантазии, и, будучи идентификацией, интроекция стремится защититься от различных опасностей, в частности от времени и пространства. Проекция стремится изгнать из «я» все, что «я» не может признать своим собственным. В то время как интроекция воплощает инстинкт или объект, стремясь защититься от него (преодолевая таким образом объективные отношения), проекция, на первый взгляд, приписывает все запрещенные объекты или инстинкты другим. Следует отметить, что и та и другая защита *представляют*, сохраняя возможность расширения и пространства, и времени, в особенности времени. Важнее то, что из всех защит эти защиты применяются активнее всего против других защит, в особенности против тех защит, которые подразумевают навязчивое и принудительное повторение, что по аналогии связывает их с тропом металеписа, тропопревращающим тропом, фигурой фигуры. В металеписе слово метонимически заменяется словом предшествующего тропа, так что металепис можно сумасшедше-точно определить как метонимию метонимии.

Квинтилиан, определяя металепис и присваивая ему латинское название «transumption», резко осуждал этот троп, утверждая, что он пригоден лишь для комедии. Современную историю переименования можно назвать «местью тропа», ибо, начиная с эпохи Возрождения и вплоть до настоящего времени, включая эпоху романтизма, он был главным модусом поэтической аллюзии и фигурой, без которой стихотворения невозможно было бы закончить. Преобладание переименовывающей аллюзии — это единственно важный фактор воспитания сознательного риторического тона в романтической и пост-романтической поэзии. «To transume» значит «перевезти через», и перенесение терминов, которое мы можем называть переименованием, похоже на перевоз через стихотворение в его конец. Квинтилиан, смутившись, посчитал его тропом, изменяющим значение, поскольку он обеспечивает переход от одного тропа к другому: «Именно *металепис*, исходя из своей природы, формирует своего рода промежуточный шаг между перенесенным термином и вещью, на которую он перенесен, он не содержит никакого значения в себе,

но просто обеспечивает переход». Вместо «никакого значения в себе» лучше было бы сказать «никакого присутствия или времени в себе», ибо переименование может показаться комичным, лишь отдаваясь во власть живого настоящего.

Некоторые современные риторы считают металепис всего лишь понятой в расширительном смысле метафорой с опущенным центральным термином, но елизаветинец Паттенхем ближе подходит к его сути, даруя ему титул натянутого, или «привезенного издалека»:

«...как когда мы предпочитаем принести слово издалека, а не использовать подручный материал, чтобы выразить предмет так же или яснее. И кажется, будто разработчик этой фигуры стремился удовлетворить женщин, а не мужчин: ибо у нас стало уже Поговоркой, что привезенные издалека драгоценные вещи хороши для леди; так и в этой манере речи мы, перескочив через головы столь многих слов, используем одно, самое отдаленное, для того чтобы высказать свой предмет...»

Через голову других тропов металепис становится представлением, вопреки времени приносящим настоящее в жертву идеализированному прошлому или будущему надежд. Фигура фигуры, он отказывается стать редукцией или ограничением, становясь вместо этого представлением, предваряющим или «превратным», в первоначальном смысле превращения позднего в раннее. В качестве защиты апофрадес — это выбор между интроекцией и проекцией, между идентификацией и опасной ревностью. Либо выплевывание и, следовательно, отдаление будущего и проглатывание, идентификация с прошлым в ходе подстановки поздних слов вместо ранних в предшествующий троп, либо отдаление, проецирование прошлого и идентификация с будущим а результате подстановки ранних слов на место поздних. В поэзии Мильтона, как будет показано в одной из следующих глав *Е\*ой* книги, слияние металеписа с аллюзией приводит к появлению сильнейшего поэта, поглощающего всех своих предшественников и превращающего процесс поглощения в суть своей программы и в смысл своего творчества. Развитие поэзии после Мильтона объяснялось металептическим обращением, господствующим над образами завершающих строк многих главных романтических и пост-романтических стихотворений.

Чтобы закончить рассмотрение нашей карты недонесения, придется ответить на два принципиальных вопроса. Во-первых, каково теоретическое основание разделения пропорций, тропов, защит и образов на группы ограничения и представления? Во-вторых, сколь широко применима и насколько полезна наша карта, в конце-то концов? Разве непохоже, что вследствие принципа риторического замещения, сознательно используемого всеми спо-

собными поэтами, лишь весьма немногочисленные стихотворения будут соответствовать нашей абстрактной модели?

На первый вопрос можно ответить, только используя терминологию и контекст более полной теории психоэстетики, литературного представления, чем та, которой мы располагаем, хотя некоторые важные предположения и были высказаны Бернхаймером и Хартманом. Хартман предложил вместо традиционной фрейдистской модели раздражения и отклика более сложную модель, в которой неуравновешенная чрезмерность потребности приводит к появлению неизбежного искажения отклика поэта. Соотнося чрезмерность потребности со «страхом перед языком», Хартман приходит к тройственной формуле психического функционирования искусства: ограничение потребности, усиление способности к отклику, замещение потребности откликом или наоборот. Это очень похоже на лурианскую диалектику, которую я перевел на язык эстетики во «Введении». Усиление способности к отклику сродни представлению: стихотворению хотелось бы стать целостным, высоким и ранним, средоточием присутствия, полноты, сокровенности. Но ограничение потребности принуждает одну группу пропорций стать образами отсутствия, пустоты и поверхностности. Я готов предположить, что когда пропорции ограничения и представления замещают друг друга, ограничения от умершего и оплакиваемого объекта уводят к его заместителю или к оплакиваемому субъекту, а представления поворачивают назад, к восстановлению тех сил, которые устремлялись к объекту и реализовывались в обладании им. Представление, как и ограничение, указывает на нехватку, но притом оно *вновь обретает* то, что может восполнить нехватку. Или еще проще: тропы ограничения, конечно, тоже представляют, но они стремятся ограничить потребности, предъявляемые к языку, указывая на нехватку как в языке, так и в «я», так что ограничение в действительности означает в этом контексте признание. Тропы представления также признают существование предела, указывают на нехватку, но они стремятся усилить и язык, и «я».

На второй вопрос, на вопрос о применении карты недонесения, вынужденно будет дан еще более гипотетический ответ. Последующие главы книги, начиная с главы, посвященной «Чайлд Роланду» Браунинга, — это попытки показать, как использовать нашу модель для практической критики, для поиска способа чтения стихотворения. Я покажу, что значительное число стихотворений, начиная с «Оды признаков» и вплоть до «Осенних зарниц», довольно точно следует этой модели шести пропорций. Но, конечно, допустимы варианты и перемещения, хотя обычно используемые схемы переустройства ясно различимы. Одна из них, часто встречающаяся в Эру Чувствительности, стремится обратить

вспять средний акт, поставив даймонизацию перед кеносисом. Другая, характерная для американцев, начинает стихотворение с этого обращенного вспять движения, а затем переходит к паре аскесис/апофрадес, прежде чем закончить тем, что было бы первым движением в английском романтическом стихотворении-кризисе. И, вне всякого сомнения, есть много стихотворений, восстающих против нашей модели, хотя сами факты восстаний часто сомнительны. Важен не точный порядок пропорций, но принцип замещения, в соответствии с которым представления и ограничения постоянно отвечают друг другу. Сила каждого поэта заключается в мастерстве и изобретательности его замещений, а карта недонесения не Прокрустово ложе.

## 6. ПРОВЕРКА КАРТЫ: «ЧАЙЛД РОЛАНД» БРАУНИНГА

Читатель, подобно опоздавшему искателю из поэмы Браунинга, может пожелать отделить истоки от целей, но цена интериоризации как в романе поэта, так и в романе человека такова, что цели блуждают, смещаясь к истокам. Исследование недонесения, которое дано в предыдущей главе, позволяет читателю увидеть, что истолкование великой поэмы Браунинга высмеивается самой поэмой, поскольку монолог Роланда — это его возвышенное и гротескное упражнение в воле-к-власти над истолкованием собственного текста. Роланд берет нас с собой в качестве истолкователей; каждое его истолкование — сильное перечитывание; и все же совокупность этих перечитываний позволяет ему принять разрушение, победно сознавая, что его испытание и осуждение пейзажем дарует нам один из самых сильных текстов, которые созданы отрицательными героями, начиная с Сатаны Мильтона.

Открывающее поэму отклонение — это, с точки зрения риторики, троп ирония, с точки зрения образности — игра присутствия и отсутствия, а с точки зрения психологии — формирование реакции Роланда на свои разрушительные стремления. Всего этого следовало ожидать, но по мере развития поэмы невероятное мастерство Браунинга в замещении становится вполне очевидным, ведь сильный поэт показывает свое спасительное отличие от себя самого, а равно и от других уже в самых первых фразах. Роланд говорит одно, а подразумевает другое, и то, что он говорит, как и то, что он подразумевает, направлено на опустошение уже нестерпимого присутствия. Для того чтобы началась поэма пост-Просвещения, нужно знать, что ничто не находится на своем месте, и показать это. Смещение воздействует одновременно на предшественника и на раннее, или идеализированное, «я», поскольку они почти тождественны. Но предшественник, как и идеализированное «я», не располагается только в «сверх-я», или в «идеал-я». Для поэта и юноша, которым он некогда был, и отец его воображения располагаются в поэтическом эквиваленте «оно». В ходе романтического поиска, или ин-

териоризированного романа, объект желания или даже сублимированная преданность абстрактной идее не может заменить предшественника в «оно», но замещает в «идеал-я», как то показал Фрейд. Для Роланда место «идеал-я» традиционного поиска занимает Черный Замок, но Чайлду навязчиво являются силы предшественника и следы, оставленные в «оно» былым «я». Против этих сил его психика защищается судорожным формированием реакции в виде *воли-к-неудаче*, в виде его извращенного и отрицательного положения, с которого начинается поэма.

Браунинг просит нас: «См. песню Эдгара в „Короле Лире“», чтобы «эпиграф» поэмы согласовывался с ее заглавием, но я бы предложил Роланду в качестве девиза высказывание из «Дневника В» Кьеркегора:

«Различие между человеком, стоящим перед лицом смерти во имя идеи, и подражателем, делающим то же из стремления к «ученичеству», заключается в том, что в то время как первый из «их наиболее полно выражает свою идею в смерти, второй в действительности наслаждается как раз странным чувством горечи поражения; первый радуется победе, последний — страданию».

(*Март, 1836*)

Я думаю, мы можем проверить любое истолкование поэмы *«Роланд до Замка Черного дошел»* предложенным Кьеркегором различием. В конце-то концов, герой ли Роланд, предстающий перед лицом смерти во имя идеи, и если так, то во имя какой идеи? Или он, хотя бы в конце пути, становится тем, чем намеревался стать в начале и на протяжении всего пути к Замку, т. е. просто подражателем, стремящимся насладиться горечью неудачи? Браунинг еще менее искренен, чем он сам мог предполагать, а великая разрушительная музыка заключительных строф, *кажущаяся* радостью победы, быть может только апофеоз страданий поэта как поэта, вызванных апокалиптическим сознанием *яеудачи* самостановления. Мы становимся великими, настаивал Кьеркегор, пропорционально величию того, с чем мы боролись, неважно, принадлежит ли это величие человеку, идее, Системе или стихотворению. Борется ли Роланд в конце поэмы с величием, и если это так, кому или чему это величие принадлежит? Как следует читать эту поэму?

Сначала я подумал, что он лжет,  
Седой калека, хитрый шуря глаз.  
Глядел он на меня насторожась,  
Как ложь приму я? И кривила рот  
Ему усмешка: жертв умножен счет —  
Еще одна обману поддалась.



Роланд признает, что *значение уже Отклонилось* и нет надежды на его возвращение на правый путь. Мысли, которые «сначала я подумал», здесь не противопоставляются мыслям, пришедшим в голову затем или еще позднее, так как эти мысли вообще не упоминаются в поэме, и, таким образом, само выражение «сначала я подумал» — это ирония или ее начало. Ибо Роланд и в самом деле говорит одно, подразумевая другое, а подразумевает он то, что калека не может не говорить правду. Мне доставило большое удовольствие по опубликовании не столь совершенного прочтения этой же поэмы (в книге «Звонари на башне», 1971) недавно обнаружить задним числом предшественника-критика в лице грозной миссис Сатерленд Орр. Эта решительная ученица Браунинга предвосхитила построения Бетти Миллер, Джорджа Риденура и мои собственные, серьезно подозревая Роланда в том, что на него нельзя положиться:

«Итак, картина полна; но стоит взглянуть на нее повнимательнее, как тотчас обнаружатся несоответствия. Замок много ближе и гораздо доступнее, чем думал Роланд; подозрительно выглядящий человек, у которого он спрашивается о дороге и который, как ему представляется, обманывает его, на самом деле указывает ему верный путь; и пока он описывает страну, по которой движется, становится ясным, что добрая половина ужасов создана его распаленным воображением...»

Но третья строфа показывает, что Роланд никогда и не думал, что калека обманывает его, поскольку Роланд говорит об «этой зловещей дороге, на которой, *как все говорят*, расположен Черный Замок», т. е. о дороге, на которую его и направил калека. И все-таки миссис Орр весьма близко подошла к правильному принципу истолкования, который заключается в том, чтобы сомневаться во всем, что говорит Роланд, и особенно сильно сомневаться в том, что он, по его словам, видит, по крайней мере вплоть до его последнего видения.

В соответствии с моделью карты недонесения, «Чайлд Роланд» — это поэма, состоящая из трех частей: строф I—VIII, IX—XXIX, XXX—XXXIV. Строфы I—VIII — это вступление, на протяжении которого изначальное сужение, или уход, значения постепенно преобразуется в замещение, или в представление поиска. С точки зрения риторики, ирония приводит к синекдохе, с точки зрения психологии, формирование реакции уступает место повороту-против-себя, а с точки зрения образности, чувство полного отсутствия сменяется восстанавливающим чувством частичного обозначения, тогда как большее представление, утраченная целостность, все еще пребывает в отсутствии:

И все ж так долго мне блуждать пришлось,  
Так много я преодолел помех,

Так часто занесен был в список тех,  
Кто Замок отыскать обет принес!...  
Пусть это остальным не удалось —  
Быть может, я удачливее всех.

Желание быть удачливым в неудаче, хотя это и обращение эгоиста, именно все-таки и есть предвосхищение начала поэмы, антитетическое дополнение иронического отклонения от истоков. Ключевой поиск — синекдоха, поскольку целое — желание; поиск неудачи — синекдоха самоубийства. Уникальна в образности первой Части поэмы Браунинга странная гордость Роланда чувством собственной избранности, принадлежностью к списку ищущих. Это первое риторическое действие заканчивается строфой VIII:

И вот, куда старик велел свернуть,  
Туда я скорбно и направил шаг,  
Но долго сзади злобный красный зрак  
Вперялся в мой уже темневший путь.  
Хотел калека мерзостный взглянуть,  
Как жертву поглощают степь и мрак.

«Estray» (здесь «жертва», букв. «приблудное, бесхозное животное». — *Лер.*) сложилось из «extra» + «vagate» — скитаться за границами или находиться на неправильном пути. Роланд — «estray», гиперболический скиталец, господствующей чертой которого оказывается экстравагантность, *Verstiegenheit* Бинсвангера, схожая с подьемом на высоту, с которой уже невозможно спуститься без риска. «Злобный красный зрак» садящегося солнца отмечает Переход поэмы ко второму действию (IX—XXIX), к испытанию пейзажем.

Эти строфы колеблются между психической защитой изоляции и более Возвышенной защитой вытеснения, но обрушиваются затем в Гротеск:

Вот пни торчат. Когда-то лес был тут,  
А ныне лишь безжизненный сушняк.  
(Не так ли, что-то смастерив, дурак  
Уничтожает собственный свой труд  
И прочь бежит?) Здесь птицы не поют,  
На всем распаде и забвенья знак.

Земля больная язвами пестрит,  
И на бесплодной почве меж камней  
Мох гноем растекается по ней.  
Вот дуб, но он параличом разбит.  
Дупло — как рот, что мукою раскрыт  
И молит смерть явиться поскорей!..

Это пейзаж повторения, но в самом мертвенном смысле, повторения, в котором все вопросы становления разрешаются простой сменой, когда одно появляется вслед за другим. Здесь, в длинной средней части поэмы Браунинга, мы оказываемся в мире смежности, в котором сходства, если они вообще появляются, должны быть гротескными. Роланд, описывающий свой пейзаж, похож на Золя, описывающего городские сценки, и все-таки мир Роланда вполне визионерский, его «реализм» — чистое самовозбуждение. Пейзаж Роланда — своего рода последовательная метонимия, в которой один-единственный отрицательный аспект всякой вещи замещает саму вещь. Когда диалектика восстановления стремится действовать в средней части поэмы, она замещает опустошение вследствие изоляции гиперболическим видением высот; и все же это Возвышенное кошмарно:

Глаза я поднял и увидел вдруг  
Уж не равнины бесконечной гладь,  
А горы — если молено так назвать  
Громады глыб бесформенных вокруг, —  
И начал думать, подавив испуг,  
Как в них попал я, как от них бежать.

Вытеснение, даже бессознательное, — это все-таки целенаправленный процесс, и читатель вправе решить, «как» удивился Роланд, узнав характерную работу вытеснения. Роланд забыл (сознательно) и внутренний импульс (самоубийственное самообвинение), и внешнее событие (неудачи его предшественников по «списку») или стремился (в глубине души) не знать их, так как и то и другое соблазняло его подчиниться инстинктивным требованиям, которые его «идеал-я» считает предосудительными. Эти требования слили бы его с пейзажем смерти, и их можно было бы назвать нигилистическими в полном и ужасном смысле этого слова, лучше всего описанном Ницше. Роланд таюке предпочел бы стремление в пустоту опустошению от стремлений, и все же своенравные побуждения делают вполне очевидной бесцельность его поиска: Ибо Роланд, несмотря на всю свою открытую преданность «списку» предшественников, — это сильный поэт-ревизионист, и потому в его собственной поэме он — антигерой в обоих смыслах. Его недонесение, или неверное принятие на себя наследственного образца-поиска, достигает кульминации в строфе XXIX, которой заканчивается второе действие поэмы:

И понимать я начал — в этот круг  
Лишь околдован мог я забрести  
Иль в страшном Сне! Нет далее пути...

И я сдаюсь. Но в это время звук  
Раздался вслед за мною, словно люк  
Захлопнулся. Я, значит, взаперти.

«В это время», или в решающий миг сдачи на милость, которая бы продолжила вполне негативное повторение, Роланд внезапно поражен пароксизмом узнавания ловушки, в которую он попался, но, как это ни парадоксально, именно она позволяет ему завершить его поиск. Как раз в этом месте, перед началом заключительного акта поэмы, истолкование максимально усложняется. Проблематичность значения поэмы «Роланд до Замка Черного дошел» наиболее явственно выражается в пяти последних строфах, колеблющихся между аскесисом неудачной метафоры и чудесным, быть может и победоносным, металептическим возвращением прежней силы.

Что поделатъ с перспективизмом Роланда, с метафорическими противоположностями «внутри» и «вовне»?

И тут забрезжил свет в мозгу моем!  
Нагой утес я слева узнаю.  
Лоб в лоб столкнувшись, как быки в бою,  
Направо две скалы... Каким глупцом  
Я был, когда в отчаянье немом  
Не замечал, что цель нашел свою!

Метафоры искусства как деятельности стремятся расположиться вокруг определенного места, где сможет проявиться возвышенное чувство присутствия. Это место, как выражается Хартман, и возвышенного требования, и напряженного сознания, пытающегося встретить такое требование усиленным представлением. Роланд Браунинга, ликующе восклицая: «Забрезжил свет в мозгу моем!» — сводит воедино большую часть важнейших вариантов метафоры искусства как деятельности. Роланд одновременно противостоит и инсценировке суда, или осуждения (его потерпевших неудачу предшественников из «списка»), и — героически — инициации, очищающему вступлению, параллельному вступлению Кита в «Падении Гипериона» или Шелли в «Торжестве жизни». Отчасти являющаяся откликом, сильная сцена необходимости в следующей строфе многим обязана совершенству сделанного Браунингом выбора Черного Замка в качестве предельной метафоры художественной Сцены Обучения:

Не Черного ли Замка там массив?  
Он круглой низкой башнею стоит,  
Слеп, как безумца сердце. Стен гранит  
Черно-багров. Так бури дух, и грив,

Тогда лишь Моряку покажет риф,  
Когда корабль надломленный трещит.

Не назвать ли нам, ради эксперимента, и Черный Замок, и игривого духа бури Эдиповой неизбежностью самообмана в практике искусства? Или, в более узком смысле, Замок и дух бури — это метафоры недонесения, заранее определенных и неизбежных значений, которые опоздавшие творцы приписывают поэтической традиции. Замок замещает слепоту процесса влияния, а он-то и есть процесс чтения. Новое творение—катастрофа, или замещение, создание-сокрушение, поставленное в слепоте. Дух бури играет, указывая на невидимую опасность, «когда корабль надломленный трещит», т. е. уже после того, как новое стихотворение зачато слепотой и вслепую. Роланд рассказывает нам притчу о своем отношении к братьям-рыцарям, превращающуюся в притчу об отношении Браунинга к поэтам, искавшим Черный Замок до него.

Замок — Черный, потому что он поставлен на место возможностей и ограничений метафоры как таковой, т. е. на место слепоты всех перспектив «вовне/внутри». Парадокс перспективизма, описанный в предыдущей главе, заключается в том, что, будучи способом видеть яснее, перспективизм в то же время полностью зависит от субъект-объектного дуализма. Не случайно величайший перспективист в поэзии — Сатана Мильтона, ибо воздействие абсолютного перспективизма должно привести к субъективному разжижению всякого знания и, таким образом, к стиранию различия между истиной факта и фальшью. Так же, как и тавтологии солипсизма, перспективизм Сатаны (и Роланда) неизбежно самопротиворечив. Черный Замок лежит «там», в середине, но для Роланда не существует середины; а его способность увидеть сам Замок, после длившейся всю жизнь подготовки к этому, невероятно поучительна.

Но Браунинг (и Роланд) заканчивает не метафорой, ограниченной и оттого неудачной:

Как мог я не увидеть?.. Ведь назад  
Нарочно день огнем сверкнул в прорыв,  
Охотники-утесы, положив  
В ладони подбородки, вокруг лежат  
И, как за дичью загнанной, следят:  
«Кончайте жертву, нож в нее вонзив».

Как мог я не услышать, хоть гудел  
В ушах сильней, чем колокольный звон,  
Зов лет минувших — перечень имен!  
Тот был удачлив, тот силен, тот смел,

И всех, увы, постиг один удел!  
Но вдруг поднялся гул былых времен.

Эти строфы вместе с последней строфой, следующей за ними, предлагают переиначивающую схему или фигуру фигуры, уничтожающую фигуральные утверждения, сделанные Роландом на протяжении всей предшествующей поэмы. Роланд — опоздавший, последний в списке, и все-таки из своей запоздалости он создает (сокрушая) заблаговременность, по-видимому, ценою жизни. Акт представления здесь одновременно предсказывает, предвещает будущее, лежащее за пределами поэмы, и превращает, извращает образец поиска, открывая, что прошлые неудачи вовсе не неудачи. Как нам истолковать значение слов Роланда «назад нарочно день огнем сверкнул в прорыв»? Восприняв их реалистически, мы можем счесть их указанием на то, что чувство времени на протяжении длинной средней части поэмы обманывало Роланда, поскольку «огонь дня», возможно, тождественен «красному зраку» солнца в конце строфы VIII. Так ли это или последний луч заката — это своего рода ошибка природы, в любом случае Роланд тропирует предшествующий троп, тем самым уничтожая его. Таким образом он привлекает внимание к риторичности своего завершающего заявления, возбуждая и свое собственное сознание слова, и сознание слова своего читателя, подобно тому, как это делает Ницше в «Заратустре». Его риторические вопросы «Как мог я не увидеть?» и «Как мог я не услышать?» становятся гиперболами гипербол и подвергаются гротескной возвышенности предшествующей поэмы сильному сомнению. Он *видит* место осуждения, сцену своего подлинного испытания не пейзажем, а возвращением предшественников. Он *слышит* прославленные имена предшественников и постигает причины их славы, силы и гибели в звуках единого и все усиливающегося плача. Остается само видение, поскольку однажды рунированный искатель обращается в зрячего. И если раньше мы не доверяли Роланду, когда он говорил о том, что он видит, то теперь мы вместе с ним видим все, о чем он говорит:

И встали все, как рамой огневой  
Вкруг новой жертвы замыкая дол.  
Я всех узнал, я всех их перечел,  
Но безоглядно в миг тот роковой  
Я поднял рог и вызов бросил свой:  
«Роланд до Замка Черного дошел».

Перспективизм метафоры Черного Замка преодолен последней строкой, в которой Чайлд предстает писателем своей соб-

ственной ночной сцены, поэтом, а не героем поэмы. Предшественники-искатели, внешнее его внутреннего, встречаются, чтобы увидеть Роланда как жертву, но он достиг того, что Йейтс называл Состоянием Огня, и в этой огневой раме он видит жертвами предшественников и, в отличие от них, он и видит, и *узнает* то, что видит. Поскольку он достиг знания и преобразен, они более не узнают его. Не побежденный абсолютным знанием, он отрешается от мира романа и вступает в мир пророчества, поднимая рог слишком раннего поэта-романтика, самоубийцы Чаттертона, к своим губам. Вследствие своего переиначивающего отношения к романтическому пророчеству он бросает вызов своей поэме, поскольку она должна быть прочитана нами, своей трубой пророчества.

Итак, мы прочитали «Чайлд Роланда» как ревизионистский текст, используя модель карты недонесения. Но, в соответствии с более широкой моделью нашей Сцены Обучения, описанной в третьей главе, это лишь первый уровень истолкования (риторический, психологический и образный) в иерархии прочтений поэмы. В таком случае мы вынуждены поставить вопросы: что представляет собой то истолкование традиции, и в особенности самого главного предшественника, которое позволяют нам произвести пропорции ревизии этой поэмы? Передвигаясь вверх по нашей мерке истолкования, мы противопоставим Слово, высказанное поздним поэтом, соперничающему слову его отца. Затем мы поднимемся до противопоставления соперничающих одушевлений, или Муз, и вслед за тем — до рассмотрения Любви-по-завету между двумя поэтами или, проще говоря, явного или скрытого пакта, который последний заключает с ранним поэтом. Наконец, мы рассмотрим поэтическую Любовь-к-избраннику, т. е. то, почему поздний поэт чувствует себя Избранником или найденышем раннего поэта, и как это чувство воздействует на его чувство призвания.

Важно отметить, что я исключил из обсуждения практически все рассмотрение поэтической традиции, сформировавшей Браунинга, а равно разъяснение как отношения Браунинга к его предшественнику, так и того, что обыкновенно зовется «источниками» поэмы «Роланд до Замка Черного дошел». Моим мотивом было стремление отделить раз и навсегда то, что я называю «поэтическим влиянием», от традиционного «исследования источников». Антитетическая критика как практическая дисциплина чтения начинается с анализа недонесения, или ревизионизма, осуществляемого в виде описания пропорций ревизии, а выбор для исследования тропов, образов или психических защит зависит от индивидуальных предпочтений читателя. Привлекать литературную историю хотя и очень желательно, но вовсе не обязательно

для изучения недонесения. Но коль скоро пытаешься создать более глубокую критику и спрашиваешь, какое именно истолкование предлагает стихотворение, вместе с самим запоздалым стихотворением включаешься в текст или тексты предшественника.

Шелли—вот Скрытый Бог Вселенной, созданной в поэме «Роланд до Замка Черного дошел». Это от его присутствия стремится избавиться поэма, и это его сила пробуждает силу поэмы. Из борьбы сил возникает форма поэмы Браунинга, которая в действительности представляет собой *различие* между соперничающими силами поэтического отца и поэтического сына. Я готов согласиться с Полем де Маном в том, что все сильные стихотворения содержат антитетический элемент самоотрицания, подлинно эпистемологический момент, но я также готов всегда отстаивать утверждение, что этот момент проявляется *в их отношении к первичному стихотворению*, а в центре этого отношения неизменно оказывается субъект-субъектная связь. В «Чайлд Роланде» этот момент проявляется в конце, в последней строфе, в которой Роланд отрицает большую часть поэмы, и отрицание усиливает, а не ослабляет поэму, потому что в этот момент Роланд переживает уникальный акт осознания, который проясняет и его личное прошлое, и традицию, хотя и ценой присутствия и настоящего. Под словом «присутствие» я подразумеваю как самоприсутствие Роланда, так и возможное существование какой-нибудь силы в поэме, противопоставленной интериоризации предшественников Роландом.

Позвольте мне предложить поистине редукативное и потому упрощенное целостное истолкование поэмы, прочно обоснованной той моделью недонесения, которую я проследил в Черном Замке нет великана-людоеда, с которым мог бы сразиться Роланд; в Замке нет окон, и он необитаем, слеп, как сердце безумца Роланда. Слово «fool» («дурак», здесь «безумец». — *Пер.*) восходит к латинскому «follis», что означает «кузнечные мехи», и так первоначально звали пустобреха. Корень «bheh означает «дуть» или «надуваться», что придает триумфальный характер заключительному действию Роланда, готовящегося дунуть в свой рог. В «Песне о Роланде» это действие — сигнал друзьям Роланда, подаваемый почти что за счет последнего дыхания смертельно раненого героя. Но друзья Чайлд Роланда опозорены или мертвы, и одно лишь сердце Чайлда ранено слепым и лишим его поисков неудачи. И все же мы, читатели, чувствуем, что смерть, или по крайней мере смертная схватка, должно быть, близка в тот миг, когда заканчивается поэма. Если Роланд в конце так же одинок, как и на протяжении всей поэмы, тогда кто же антагонист? Конечно, не «список» братьев и предшественников, ибо л

конце поэмы они, хотя и на некотором расстоянии, но присутствуют в видении. Предшественники должны сыграть роль суда, осуждающего героя, но присутствуют они для того, чтобы смотреть, и для того, чтобы на них смотрели, но не для того, чтобы действовать.

Один лишь Роланд может быть героем и негодяем, один лишь Роланд слышит звук трубы, возвещающей его приход. Чайлд осуждает свой собственный антитетический поиск, а также, хотя и любя, своих антитетических предшественников. Он дует в рог, и это действие превращается в истолкование поиска его предшественников, а сама поэма — в истолкование Браунингом стихотворения Шелли «Ода западному ветру», а возможно, и всей его поэзии. В конце Роланд видит себя таким, каков он есть, одиноким поэтом-искателем, *pensegoso*, который так опасно интериоризирован, что превратился в антиприродную и антитетическую, враждебную фигуру, противостоящую всем последовательностям, которые делают возможной жизнь естественного человека. Роланд — это близкая Улиссу Теннисона кульминация разговора, осуществленного прямыми предшественниками: Одиноким из «Прогулки» Вордсворта, Чайлд Гарольдом Байрона, поэтом-странником из «Аластора» и «Царевича Атаназа» Шелли. Можно вспомнить строки Шелли из фрагмента «Атаназ», которые постоянно преследовали Йейтса:

Он с мудростью венчался светлоокой  
Своей душой, и взял любовь за ней,  
И пребывал, как в башне одинокой,  
Вдали от вечно-суетных людей,  
Жалея о тщете людских стремлений...

Замок Роланда больше похож на не столь идеализированную башню из поэмы «Юлиан и Мадалло»:

Увидел я меж солнцем и собой  
На острове огромный дом — какой  
Мог веку век передавать для зла.  
Громада без окон страшна была;  
Вверху на башне колокол висел  
И на свету качался и гудел.  
Едва до нас тот голос долетел,  
Железный, хриплый, — солнце скрыло лик,  
И черный, резкий тот рельеф возник.

Этому отрывку можно противопоставить абзац из «Эссе о Шелли» Браунинга, в котором он рисует автопортрет драмати-

ческого, или «объективного», поэта, тогда как Шелли — поэт «субъективный»:

«Возвышалась ли личность такого рода, подобно дозорной башне, посреди территории, за которой она должна была наблюдать?.. Или она была схожа с потонувшей во мраке комнатой тайного свидетеля образности... какими же редкими и драгоценными и в том и в другом случае были взгляды на внешний мир сквозь амбразуру?..»

Роланд пришел не к открыто возвышающейся среди равнин дозорной башне Атаназа или «объективного» поэта Браунинга, но к сумасшедшему дому «Юлиана и Мадалло» — Его солипсизм, доведенный до крайнего «реализма» испытанием пейзажем, был бы абсолютным и поэтому безумным, если бы не было завершающего видения предшественников Роланда, которое сохраняет чувство другого и, таким образом, придает чувству целеустремленность, тем самым обретает смысл последнее деяние Роланда. И все же фантазмагория его последнего поиска вызвана ужасом перед неудачей, которую потерпели предшественники, страхом, который тем не менее оказывается симпатической антипатией (как определял свое понятие Страха Кьеркегор), мотивировавшей его поиск. Роланд одержал победу, потерпев неудачу так же, как потерпели неудачу его предшественники, и, осознав это, он — таким образом *узнал*, что их «неудача» была триумфом. Каждый в свой черед оказывается в Черном Замке, представая оппонентом Сцены Обучения и соизмеряя себя всегда с комплексным образом предшественника. Черный Замок — это стихия самоотрицания в художественной деятельности, а Роланд — это поэтическое сознание в самый опасный и для героя, и для всех остальных момент, сжигающее природу и вместе с ней все то в «я», что не является воображением.

Будучи недонесением, поэма «Роланд до Замка Черного дошел» подразумевает игру тропов, защит, образов, которую мы и изучаем. Будучи *лидрош*, истолкованием, она подразумевает идеализирующую критику Шелли, но — вполне любящую критику, открывающую не великодушную силу трубы пророчества Шелли, но нечто слишком эмпирическое, чтобы его решился признать безжалостно благородный Шелли. Пользуясь Словом самого Браунинга, «Чайлд Роланд» противостоит не столь психологически откровенному слову Шелли, ибо Браунинг — это скопление личностей, а Шелли куда ближе к единству. И если Шелли воодушевлен орфизмом, то воодушевление Браунинга безусловнее и абсолютнее, поскольку он ближе и солипсизму, и безумию. Завет, заключенный между Шелли и Браунингом, влечет за собой отрицание соглашательства с чем бы то ни было, что в себе не одиноко и не порождено воображением, и, расторгнув этот за-

вет, Браунинг испытывает вследствие этого вину, присутствующую на всем протяжении монолога Роланда. Но Любовь-к-избраннику неудержимо полыхает в Состоянии Огня как Браунинга, так и Йейтса, ибо чувство призвания Роланда (и Браунинга) постоянно обновляется бескомпромиссным и оттого воодушевляющим и порицающим примером Шелли. Более полное прочтение «Чайлд Роланда», чем то, на которое у меня здесь хватило места, было бы построено на этих контрастах.

Но кое-какие заключения можно предположительно высказать и здесь, хотя бы в рабочем порядке. Двусмысленный триумф Роланда — это пример «повторения» Кьеркегора, а не «припоминания» Платона или «опосредования» Гегеля, хотя бы только потому, что романтическое тропирование тропа, или переименование, приводит на позицию проекции или интроекции, антиплатоновским и антигегелевским теоретиком которых и был Кьеркегор. Именно то, что отвергает Роланд, становится Голгофой Абсолютного Духа, как утверждает Гегель в конце «Феноменологии»:

«...Знание знает не только себя, но и негативное себя самого, т. е. свой предел. Знать свой предел — значит уметь собою жертвовать. Это жертвование есть отречение.. В нем дух должен столь же не предвзято начинать сызнова, придерживаясь его непосредственности, и заново вырастить себя из него, словно все предшествующее было потеряно для него и словно он ничему не научился из опыта предыдущих духов. Но воспоминание сохранило этот опыт и есть внутреннее и фактически более высокая форма субстанции. Если, таким образом, этот дух сызнова начинает свое образование, как будто исходя только из себя, то все же начинается он на ступени более высокой. Царство духов, образовавшееся таким образом в наличном бытии, составляет последовательный ряд, в котором один дух сменяется другим и каждый перенимал царство мира от предыдущего».

Этому высокому идеализму, который, по сути дела, не что иное; как процесс влияния, можно противопоставить одно из главных прозрений Кьеркегора:

«...Чтобы надеяться, нужно быть юным, и чтобы вспоминать, нужно быть юным, но для того чтобы намеренно повторять, необходимо мужество... Ибо надежда — притягательный плод, который не насыщает, воспоминание — это убогое вспомоществование, которое не насыщает, но повторение — это хлеб, которым ежедневно насыщаются, благословляя его. Во вращающемся по кругу существовании обнаруживается, есть ли мужество признать, что жизнь — повторение, и насладиться самим этим фактом... Повторение — это действительность, и именно в этом — серьезность жизни...»

От Гегеля можно было бы перейти к «Igitur» Малларме и к разъясняющему его наблюдению Поля де Мана, подобно тому как мы вернулись от Кьеркегора к «Чайлд Роланду» и к тому модусу критики, который я намерен развивать. Размышляя об «Igitur», де Ман замечает, что у Бодлера и Малларме (под влиянием Бодлера) «еппи» перестает быть личным чувством, становясь следствием бремени прошлого. Сознание начинает осознавать свою собственную отрицательность и конечность. Оно видит, что другие сознают себя только так, и превосходит отрицательное и конечное настоящее, усматривая всеобщую природу того, во что оно само превращается. Так, де Ман говорит о точке зрения Малларме, сравнивая его с Гегелем: «...господствуя, мы развиваем естественные для нас страх и отчуждение, а преобразая его, — уверенность и знание других».

Различие между Гегелем и Кьеркегором аналогично различию между Малларме и Браунингом, а с точки зрения критики, это еще и различие между деконструктивистским и антигегелевским взглядом на практическую критику. «Повторение» Кьеркегора ближе, чем его гегельянский соперник (или ницшеанско-хайдеггерианский наследник), ко взаимно эксплуататорским отношениям сильных поэтов, причем эта взаимность воздействует на мертвых почти так же сильно, как на живых. Поскольку поэт — это подлинный поэт и остается таковым, он должен отвергать и отрицать других поэтов. И все же начать он должен с принятия и утверждения поэта или поэтов-предшественников, ибо другого пути для того, чтобы стать поэтом, нет. В таком случае мы вправе сказать, что поэт узнаваем как поэт только по вполне противоречивым принятию/отвержению, отрицанию/утверждению, которые в деятельности психических защит проявляются как интроекция/проекция. «Повторение», даже лучше, чем Вечное Возвращение Ницше, риторически проявляется в схеме переименования, где отказ от настоящего возмещается противоположными движениями души.

Роланд не опосредован своими предшественниками; они не разъединяют его и историю так, чтобы освободить его дух. Целью последнего действия Чайлда, проникнутого безоглядным мужеством, должно быть повторение, принятие своего места в компании руинированных. Неявно Роланд говорит нам, что настоящее не такое отрицательное и конечное, каким ему следовало быть, хотя это предназначение его никак не связано с работой индивидуального сознания, действующего самостоятельно. Сознание связано с субъект-субъектной диалектикой, и не столько энергия искусства, сколько победа почти что солипсизма над самим собой приносит настоящее в жертву. Миг отрицания Роланда — это не момент отказа, не момент утраты себя в смерти или

в ошибке. Отрицательность — это и есть самосознание, предающее свою силу во имя проклятой любви к другим, вследствие признания, что эти другие, как Шелли, еще величественнее предали знание и его силы во имя любви, хотя бы и иллюзорной. Или, еще проще, Чайлд Роланд умирает, если умирает, в величии запоздалости, способной принять себя как таковую. Он заканчивает свой путь сильным, потому что его видение перестало сокрушать и деформировать мир и повернуло свою опасную силу против своих собственных защит. Роланд — это современный поэт-как-герой, и мужество, которое он сохраняет перед лицом своей собственной фантазмагии, и способность вспыхивать огнем предвещают выживание сильной поэзии.

## 7. МИЛЬТОН И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

• > • Ни один поэт не сопоставим с Мильтоном в напряженности самосознания художника и в способности преодолевать все ее отрицательные последствия. Весьма целеустремленная и осознанно честолюбивая программа Мильтона неизбежно ввергает его в открытое соревнование с Гомером, Вергилием, Лукрецием, Овидием, Данте и Тассо и еще со многими другими предшественниками. Но страшно не это, а то, что она противопоставляет его Спенсеру, действительное влияние которого на «Потерянный рай» глубже, тоньше и шире, чем раньше считали исследователи. И еще страшнее то, что крайнее честолюбие «Потерянного рая» поставило Мильтона перед проблемой расширения Писания без нарушения Слова Божия.

Обдумав стиль Мильтона, читатель легко признает, что отличительной характеристикой его оказывается плотность аллюзий. В этом отношении сравним с Мильтоном, быть может, один лишь Грей, но Грей лишь примечание, пусть ценное, пусть важное, но примечание к величию Мильтона. У аллюзивности Мильтона особенное оформление, призванное усилить и качество, и степень его изобретательности. Его управление аллюзией — это высоко индивидуальная и оригинальная защита от поэтической традиции, ревизионистская позиция, занятая им при написании того, что оказалось третичным эпосом, следующим за первичным эпосом Гомера и вторичным эпосом Вергилия, Овидия, Данте. Важнее всего то, что аллюзия Мильтона — это главная пропорция ревизии, при помощи которой «Потерянный рай» отстраняется от своего опаснейшего предшественника, «Королевы фей», ибо Спенсер создал национальный роман эпического величия, который был написан на разговорном языке и поставлен на службу моральным и теологическим убеждениям, близким убеждениям самого Мильтона.

Карта недонесения, очерченная в главе 5, двигалась от полюса *illusio* — иронии как фигуры речи, или формирования реакции, который я назвал клинаменом, к полюсу аллюзии, представленной, в первую очередь, в виде схемы переименования, или ме-

талептического обращения, которую я называю апофразесом и уподобляю защитам интроекции и проекции. Как свидетельствует общий корень двух этих слов, *illusio* и аллюзия любопытным образом связаны, коль скоро это своего рода насмешки почти что в том смысле, который подразумевается в заглавии поэмы Джеффри Хилла о Кампанелле «Люди — это насмешка над Ангелами». Английское слово «*allusion*» первоначально использовалось в значении «иллюзия», затем, в начале эпохи Возрождения, — для обозначения каламбура или вообще игры слов. Но во времена Бэкона оно означало уже всякое символическое сходство, будь то аллегория, притча или метафора, и так оно используется, например, в трактате «О достоинстве и приумножении наук», когда вся поэзия разделяется на «эпическую, драматическую и параболическую» (*allusive*). Четвертое значение, которое единственно правильно и современно и по сей день, возникает в самом начале семнадцатого столетия и включает в себя всякую подразумеваемую, непрямую или скрытую ссылку. Пятое значение, пока не-правильное, но стремящееся утвердиться в наши дни, уравнивает аллюзию и прямую открытую ссылку. Поскольку значение корня слова «разыгрывать, насмехаться, острить», «аллюзия» запутанными узми связана со словами «*ludicrous*» («нелепый») и «*telusion*» («увертка»), и об этом мы еще поговорим в дальнейшем.

Томас Макфарланд, твердо защищая Кольриджа от бесконечно повторяющихся обвинений в плагиате, предложил добавить в список пропорций ревизии «плагиат». Аллюзия — достаточно широко понимаемая пропорция, чтобы содержать в себе под названием «апофразес», который, как я объяснил во «Введении», лурианская Каббала называет *Тилгул*, также и «плагиат». Аллюзия как скрытая ссылка стала в руках Мильтона самой сильной и успешно применяемой фигурой из всех тех, что когда-либо использовались каким-либо поэтом против своих сильных предшественников.

Мильтон, не отделявший дух от материи, не позволил бы себе быть получателем, объектом влияния субъектов. Его позиция по отношению и к дуализму, и к влиянию соотносится с его восторгом от не-падшего *удовольствия*, взывая не столько к чувствам читателя, сколько к тоске читателя, по широким Эдемским чувствам. Как раз в этом и заключается главная причина влияния самого Мильтона на романтиков, и в этом же обнаруживается и причина того, почему он превзошел их величием, поскольку то, что он смог сделать для себя, стало причиной их неспособности сделать то же самое для себя. Место, которого он достиг, стало началом их пути, источником их воодушевления, и все-таки их приманкой, их мукой.



И все же свое начало пути было и у него. Спенсер. Спенсер был «искреннейшим пастухом, который когда-либо играл на флейте среди равнин», «мудрым и серьезным». «Мильтон признался мне, что его оригиналом был Спенсер», — свидетельствовал Драйден, но отцовство и не требует признания. Куда более мрачное признание в этом содержится в том месте «Ареопагитик», написанных более чем за двадцать лет до завершения «Потерянного рая», где Мильтон удивительным образом ошибается в отношении Спенсера:

«...Именно вследствие того, что была прокушена кожура одного яблока, добро и зло, верные друг другу близнецы, вошли в наш мир. И, быть может, именно это обрекло Адама пасть до познания добра и зла, т. е. до познания добра злом. Поскольку по сей причине таково положение человека, как можно выбрать мудрость, как воспитать выдержку, не зная зла? Тот, кто может узнать и рассмотреть порок со всеми его приманками и мнимыми удовольствиями и все же воздержаться, и все же отличить, и все же предпочесть то, что на самом деле лучше, тот и есть истинный воинствующий христианин. Я не способен восславить ту непрочную, заточенную в монастыре добродетель, неопытную и нежившую, что никогда не отклонялась в сторону и не видела своего супостата, но притом сходит с круга, на котором в пыли и в жару проходят гонки за венок бессмертных. Я уверен, что мы приносим в мир не невинность, но уж скорее нечистоту; нас очищает осуждение, а осуждает всегда противоположность. Поэтому та добродетель, представляющая собой не что иное, как неопытность в постижении зла, и отвергающая порок, не ведая высот, которые он сулит тем, кто будет ему следовать, — это пустая, а не чистая добродетель, ее свидетельство — лишь фекалии; что и стало причиной того, почему наш мудрый и серьезный поэт Спенсер, известный, думается мне, как учитель получше, чем Скот или Аквинат, описывая истинную умеренность в лице Гийона, проводит его вместе с паломником через пещеру Маммона и приют земного благословения, которое он может увидеть и узнать и от которого воздерживается...»

Пещера Маммона Спенсера — это Ад Мильтона; куда больше, чем спуск в подземный мир в поэмах Гомера и Вергилия; куда больше, чем видение Данте, зачины Книг I и II «Потерянного рая» отражают книгу II «Королевы фей». В приюте Акразии Гийон наслаждается нравственным руководством решительного Паломника, но в пещере Маммона Гийон полностью предоставлен самому себе, подобно тому как Адам и Ева должны были устоять перед искушением в отсутствие любезного Рафаила. Гийон устоял, хотя и не без потерь; Адам и Ева пали, но как стойкость, так и падение независимы от кого бы то ни было. Мильтон не про-

сто-ошибается, его не просто подводит память, он осуществляет сильное неверное истолкование Спенсера и выстраивает сильную защиту от него. Ибо Гийон — это предшественник не столько Адама, сколько самого Мильтона, гигантская модель, подражанием которой становится Абдил из «Потерянного рая». Мильтон переписывает Спенсера так, чтобы *увеличить расстояние* между своим поэтическим отцом и самим собой. Бл. Августин отождествил память с отцом, и можно предположить, что такая сверхъестественная ошибка памяти Мильтона — это не что иное, как действие против отца.

^ Отношение Мильтона к Спенсеру слишком сложно и сокровенно, чтобы его можно было походя полно и удовлетворительно описать и проанализировать, даже учитывая ограниченные цели моей книги. Я рискну предположить, что позиция переименования, занятая Мильтоном по отношению ко всем предшественникам, включая Спенсера, основывается на запасливом и ошеломляющем (почти джойсовском) способе поглощения предшественников, в особенности Вергилия, к которому прибегает Спенсер, используя свой лабиринтный синкретизм. Аллюзивность Спенсера описана Энгусом Флетчером как коллаж: «Коллаж — это пародия, привлекающая внимание к *материалам искусства и жизни*». Флетчер следует выполненному Гарри Бергером описанию техники *заметных аллюзий* у Спенсера: «Описание имеющих в наличии литературных мотивов, характеров и жанров, с тем чтобы подчеркнуть их условность, выплывающая в то же время долг их условному климату — классическому, средневековому, рыцарскому и т. д., архаичному, если смотреть ретроспективно, с точки зрения Спенсера, — и существованию в нем». Этот аллюзивный коллаж, или заметность аллюзий, с готовностью усваивается Спенсером с присущей ему элегичностью метаморфоз и становится собственно наследством Спенсера, передаваемым всем его поэтическим последователям, от Драйдена и Мильтона до Йейтса и Стивенса. Ибо в творчестве Спенсера начинается та интроспекция романа-поиска, которая была или стала тем, что мы называем романтизмом. Именно Колин из книги VI поэмы Спенсера — отец «H.Penseroso» Мильтона, а от визионера Мильтона происходят позднейшие спенсерианские порождения: Одинокий Вордсворта и все потомки Одинокого, странники Китса, Шелли, Браунинга, Теннисона и Йейтса, вплоть до пародийной кульминации в лице комедианта Криспина у Стивенса. — Флетчер, исследуя Спенсера в работе «Миг пророчества», прослеживает эту генеалогию интроспекции, подчеркивая, что между Спенсером и Мильтоном вторгается Шекспир, поскольку это Шекспир научил Мильтона удерживать элегичность, или «пророческую склонность», Спенсера внутри того, что Флетчер называет «трансценденталь-

ными формами». Исследуя «Комос» как пример такой формы в работе «Трансцендентальная маска», Флетчер подчеркивает значение «замкнутого пространства», в который Мильтон, как Шекспир, впускает отзвук Спенсера эха, поэтическое изображение, сильно зависящее от аллюзивных откликов предшественников. В «Комосе» преобладает апофрас, возвращение многочисленных мертвых и ушедших поэтов, в ряду которых особенно заметны Спенсер и Шекспир. Следуя Бергеру и Флетчеру, я назвал бы аллюзивность «КомОса» все еще «заметной» и спенсерианской, все еще частью отклика. Но в «Потерянном рае» аллюзия Мильтона преобразуется в модус переименования, и в результате радикально изменяется поэтическая традиция.

Самый демонический и изобретательный из современных аллегористов, Энгус Флетчер, как выясняется — хороший проводник и в тайны *переименовающей аллюзии*, о чем свидетельствует одно из превосходных примечаний в его ранней книге «Аллегория: теория символического модуса» (Р. 241 и 33). Исследуя то, что он называет «сложным украшением» и переходом к современной аллегории, Флетчер рассуждает об амбивалентности Джонсона по отношению к стилю Мильтона. В своей «Жизни Мильтона» Джонсон замечает, что «можно сказать, что жар души Мильтона возвышает его ученость». Хэзлитт, не столь амбивалентный почитатель Мильтона, утверждал, что ученость Мильтона интуитивна. Куда более сдержанный Джонсон в действительности гораздо сильнее преклоняется перед Мильтоном, поскольку сильнейшая жажда воображения самого Джонсона, по его собственному признанию, превзойдена жадой Мильтона:

«Что бы ни было его предметом, он никогда не терпел неудач в заполнении воображения. Но его образы и описания сцен или действий Природы, кажется, не всегда копируются с оригинальной формы, не всегда обладают свежестью, остротой и энергией непосредственного наблюдения. Он видел Природу, как выражается Драйден, „сквозь очки книг“ и в большинстве случаев призывал ученость себе на помощь...

...Но он не ограничивал себя жестким сравнением: его великим преимуществом была обширность познаний, и он расширял случайный образ, преодолевая ограничения ситуации. Так, сравнивая щит Сатаны с кругом Луны, он заполняет воображение изобретением телескопа и всеми теми чудесами, которые обнаруживает телескоп».

Джонсон подчеркивает значение аллюзий в поэме Мильтона, и это вдохновило Флетчера на сравнение аллюзии с тропом переименования, или металеписом, с «натянутостью» Паттенхема:

«Джонсон подчеркивает аллюзивность Мильтона: „очки книг“ — это средство достижения возвышенности, поскольку в

любом месте читателя ведут путем аллюзий от одной сцены к другой, от нее — к третьей и так далее. Мильтон в описании Джонсона обладает, можно сказать, „переименовающим“ стилем...»

Вот отрывок, подвигший Джонсона на это наблюдение («Потерянный рай», книга I, строки 283—313). Вельзевул призвал Сатану обратиться к его поверженным легионам, которые все лежат «беспамятно недвижные, оглушенными» в огненном озере:

Он смолк и тотчас Архивраг побрел  
К обрыву, за спину закинув щит,  
В эфире закаленный круглый диск,  
Огромный и похожий на луну,  
Когда ее в оптическом стекле,  
С Валдарно или Фьезольских высот,  
Мудрец Тосканский ночью созерцал,  
Стремясь на шаре пестром различить  
Материки, потоки и хребты,  
Отступник, опираясь о копьё,  
Перед которым высочайший ствол  
Сосны Норвежской, срубленной на мачту  
Для величайшего из кораблей,  
Казался бы тростинкой, — брел вперед  
По раскаленным глыбам; а давно ль  
Скользил в лазури легкою стопой?  
Его терзали духота и смрад,  
Но, боль невозможная, он достиг  
Пучины серной, с края возопив  
К бойцам, валяющимся, как листва  
Осенняя, устлавшая пластиами  
Лесные Валломброзасие ручьи,  
Текущие под сенью темных крон  
Дубравы Этрурийской; так полег  
Тростник близ Моря Черного, когда  
Ветрами Орион расколыхал  
Глубины вод и потопил в волнах  
Бузириса и конников его  
Мемфисских, что преследовали вскачь  
Сынов Земли Гесем, а беглецы  
Взирали с берега на мертвецов,  
Плывущих среди обломков колесниц;  
Так, потрясенные, бунтовщики  
Лежали грудями...

Переименование предшественников в этом отрывке осуществляется за счет противопоставления натянутостей из Гомера, Вергилия, Овидия, Данте, Тассо, Спенсера, Библии и одной-единственной ссылки на почти современника, на Галилея, «мудреца Тосканского», с его телескопом. Цель Мильтона — превратить свою

запоздалость в заблаговременность, а приоритет традиции — в запоздалость. Вопрос, которым должен задаться критик, прочитав этот отрывок: почему Галилей с его телескопом, «случайный образ», по словам Джонсона, вообще в нем присутствует? Джонсон, невзирая на свое утверждение, что этот образ — внешний, скрыто предлагает правильный ответ: потому что расширение этого явно внешнего образа заполняет воображение читателя, придавая Мильтону истинный приоритет в *истолковании*, в сильном чтении, настаивающем на своей неповторимости и точности. Тропируя тропы предшественников, Мильтон вынуждает нас читать так, как он читает, и считать его позицию и видение нашим истоком, а его время — истинным временем. Его аллюзивность интроецирует прошлое и проецирует будущее, но парадоксальным образом расплачивается за это настоящим, которое не опустошено, но подчинено эмпирической тьме, как мы увидим, смешению чуда (научного открытия) и горя (тюремного заключения первооткрывателя падшей Церковью). Как отмечает Френк Кермоуд, «Потерянный рай» — вполне современная поэма, и все же ее чувство современного — это неизменно чувство утраты, а не наслаждения.

Гигантское сравнение Мильтона, уподобляющее щит Сатаны Луне, — это аллюзия на щит Ахиллеса из «Илиады», XIX, 373–380:

...огромнейший щит некрушимый  
Взял. Далеко от него, как от месяца, свет разливался.  
Так же, как если на море мелькнет пред пловцами блестящий  
Свет от костра, что горит в одинокой пастушьей стоянке  
Где-то высоко в горах; а пловцов против воли уносят  
Ветры прочь от друзей по волнам многорыбного моря.  
Так от щита Ахиллеса, — прекрасного, дивной работы, —  
Свет достигал до эфира...

А еще Мильтон смотрит на щит Радигунды! из «Королевы фей», V, V, 3:

А на плече ее щит висел, изукрашенный  
Вокруг шишака камнями, сверкавшими,  
Подобно полной Луне прекраснейшей,  
Так во всем на Луну походил этот щит.

Радигундой, принцессой амазонок, как и Ахиллесом, владеют гордость и злоба. Сатана, превосходящий их обоих злым могуществом, точно виден сквозь оптическое стекло переиначивающего видения мудреца Британского, и это похоже на то, как Галилей увидел на поверхности Луны то, что до него не видел

никто. Галилей, когда его посетил Мильтон (как он о том сообщает в «Ареопагитиках»), работал под домашним арестом инквизиции, в условиях, не так уж сильно отличавшихся от тех, в которых работал Мильтон в первые дни Реставрации. Гомер и Спенсер подчеркивают луноподобную яркость и сияние щитов Ахиллеса и Радигунды; Мильтон подчеркивает сходства щита Сатаны и Луны по размеру, форме, весу, ибо после Галилея Луна Мильтона принадлежит миру сему, а не светонесным сферам. Мильтон и Галилей пришли *поздно*, и все же они видят больше и осознаннее, чем Гомер и Спенсер, пришедшие *рано*. Мильтон дает своим читателям свет и в то же время истинные измерения и черты действительности, хотя Мильтон, как и мудрец Тосканский, вынужден, осаждаемый ощутимой тьмой, работать в мире горя.

5: Не закончив по-настоящему рассматривать щит Сатаны, Мильтон проводит своих предшественников также и через рассмотрение копыя Сатаны, и через описание опавших листьев, которым уподобляется воинство Сатаны. Копье Сатаны вызывает в памяти отрывки из Гомера, Вергилия, Овидия, Тассо и Спенсера, аллюзии, привнесенные современными ссылками на флагшток мачты («величайшего из кораблей»), сделанной из Норвежской сосны. Главная аллюзия — это, скорее всего, видение Золотого века из Овидия (I, 109–116):

С гор не спускалась своих сосна на текучие волны.  
Смертные, кроме родных, никаких побережий не знали.  
Не окружали еще отвесные рвы укреплений;  
Труб не бывало прямых, ни медных рогов искривленных,  
Не было шлемов, мечей; украшений военных не зная,  
Сладкий вкушали покой безопасно живущие люди.  
Также, от дани вольна, не тронута острой мотыгой,  
Плутом не ранена, все земля им сама приносила.

Эмблема перехода от Золотого Века к Железному Веку, предложенная Овидием, показалась бы «тростинкой», ибо именно Сатане предстоит вызвать настоящее падение от Золота к Железу. Как ранее Сатана напоминал Ахиллеса и Радигунду, теперь он содержит в себе Полифема Гомера и Вергилия, Танкреда и Аржанта Тассо и гордого гиганта Оргольо Спенсера и металептически обращает их:

Ствол им обрубленной маслины дикой; его он, очисти,  
Сохнуть поставил в закуту, чтоб после гулять с ним; подобен  
Нам показался он мачте, какая на многовесельном,  
С грузом товаров моря обтекающем судне бывает;

Был он, конечно, как мачта длинной, толщиной и весом.

«Одиссея», IX, 322—27

...на вершине горы увидали  
Мы самого пастуха Полифема. Высокой громадой  
Двигался он средь овец, направляясь на берег знакомый.  
Зренья лишенный Циклоп, безобразный, чудовишно страшный,  
Ствол сосновый держал, им, как посохом, шупал дорогу.  
Следом — отара овец, что отрадой единственной были  
И утешеньем в беде для него.

«Энеида», III, 660—66

С направленными копьями враги  
Свирепо налетают друг на друга,  
Ни лев, когда он прыгнул, ни орел,  
Стремящийся на землю за добычей,  
Ни молния, что воздух рассекает,  
Не могут с ними в скорости сравняться:  
Их копьё в миг ломаются о шлемы,  
И сотни искр снопом взлетают вверх.

«Освобожденный Иерусалим», VI, 40

Итак, взрощенный большим, заносчиво-довольным  
Высокородной родительницей своей,  
И бесподобной мощь свою полагая,  
Силу и рыцарство других не ставил ни во что, —  
Он-то теперь приближался к несчастному,  
Все потерявшему: тяжкой поступи опорой служил  
Сучковатый дуб, который он вырвал  
Из недр своей матери, превратив его  
В длинный свой жезл, которым врагов он тревожил.

«Королевафей», I, VII, X

Дикарь, Циклоп Полифем или грубый и гордый Оргольо, вкупе с героями Танкредом и Аржантом, католиком и черкесом, — все они стали поздними и уменьшенными копиями раннего и громадного Сатаны Мильтона. Дерево и мачта сменились стволем, и все это превратилось в эмблематику грубости Сатаны, Антихриста, падшего Сына Божия, бредущего во тьме своего тщеславия и извращающего природу для войны моря и войны суши, для Левиафана и Бегемота из книги Иова. Современность Мильтона — это опять-таки ощутимая тьма, тьма войны на море, но взгляд, который он бросает назад, на сатанинские истоки, открывает полную истину, лишь неполно отражаемую Гомером, Вергилием, Тассо. Разве что переименование, преодолевающее Оргольо Спенсера, чуть сомнительнее, ибо он почти такое же сатанинское существо, как и Сатана, если не считать того, что Сатане и

тяжелее, и горше, поскольку он сын неба, а не порождение земли, как великан Оргольо.

Третье переименование в этом отрывке, рассказ о листьях, — это, конечно, тончайшее и ценнейшее проявление величия Мильтона. Здесь он тропирует тропы Исаии, Гомера, Вергилия и Данте, а упоминая Орион, вводит и аллюзию на Иова и Вергилия. Вся эта последовательность увенчана ссылками на Исход и на Овидия, когда Сатана сравнивается с Бузирисом. Переход от опавших листьев к звездному влиянию над бурями и от него к победе над воинством тирана — это сам по себе вид переименования, поскольку Милтон движется от метонимии к метонимии, выполняя заключительную редукцию.

“•’•’•” Падшее воинство Сатаны еще с горечью зовется «ангелоподобными», что прямо отсылает к пророческому восклицанию Исаии 34:4:

• «И истлеет все небесное воинство; и небеса свернутся, как свиток книжный; и все воинство их падет, как спадает лист с виноградной лозы и как увядший лист — со смоковницы».

• Милтон слишком осторожен, чтобы применить переименование к этому месту, его троп работает над последовательностью Гомера, Вергилия, Данте:

...для чего узнаешь ты о роде?

Сходны судьбой поколения людей с поколениями листьев:

Листья — одни по земле рассеваются ветром, другие

Зеленью снова леса одевают с приходившей весной.

Так же и люди: одни нарождаются, гибнут другие.

«Илиада», VI, 145—50

Мертвых не счесть, как листьев в лесу, что в холод осенний  
Падают наземь с дерев, иль как птиц, что с просторов пучины,  
Сбившись в стаи, летят к берегам, когда зимняя стужа  
Гонит их за моря, в края, согреты солнцем.  
Все умоляли, чтоб их переправил первыми старец,  
Руки тянули, стремясь оказаться скорей за рекою.  
Лодочник мрачный с собой то одних, то других забирает,  
Иль прогоняет иных, на песок им ступить не давая.

«Энеида», VI, 310—19

Нагие души, слабы и легки,

Вняв приговор, не знающий изъятья,

Стуча зубами, бледны от тоски,

Выкрикивая Господу проклятья,

Хулили род людской, и день, и час,

И край, и семя своего зачатья.

Потом, рыдая, двинулись зараз

К реке, чьи волны, в муках безутешных,

Увидят все, в ком Божий страх угас.  
 А бес Харон сзывает стаю грешных,  
 Вращая взор, как уголья в золе,  
 И гонит их, и бьет веслом поспешных.  
 Как листья сыплются в осенней мгле.  
 За строем строй, и яшень оголенный  
 Свои одежды видит на земле,—  
 Так сев Адама, на беду рожденный,  
 Кидался вниз, один, за ним другой,  
 Подобно птице, в сети приманенной.  
 И вот плывут над темной глубиной;  
 Но не успели кончить переправы,  
 Как новый сонм собрался над рекой.

«Ад», III, 100—120

Гомер приемлет печальный процесс; Вергилий приемлет и все же горько жалуется, создавая незабываемое видение мертвых, стремящихся к тому берегу и простирающих к нему руки. Данте, родственно близкий Вергилию, испытывает настоящий ужас, поскольку его падающие листья — это сев Адама, на беду рожденный. Мильтон вспоминает, как он, юный и зрячий, стоял в лесах Валломброзы, глядя на ручьи, уносящие осенние листья. Характерная метонимия, заменяющая листья теневыми кронами, — это аллюзия, игра слов по поводу образов теней, собирающихся перед Хароном в поэмах Вергилия и Данте, а металеписис проносит Данте и Вергилия к Гомеру, к трагическому истоку их поэзии. Еще раз предшественники проецируются в запоздалость, тогда как Мильтон интроецирует пророческий исток Исайи. Листья падают с деревьев, поколения людей умирают, потому что треть небесного воинства пала. Настоящее Мильтона — это опять-таки осязаемая утрата; он больше не видит осени, но оптическое стекло его мудрости полностью видит то, что его предшественники видели только смутно, в зеркале природы.

Переходя к «полегшему тростнику» Красного моря, Мильтон вновь вызывает к Вергилию, соединяя два отрывка об Орионе:

Путь мы держали туда.  
 Вдруг тученосный восстал Орион над пучиной морскою,  
 Дерзкие ветры снесли корабли на открытые мели...

«Энеида», I, 524—36

Бег наблюдает светил, в молчаливом небе скользящих,  
 Влажных созвездье Гиад, Арктур, и двойные Трионы,  
 И Ориона с мечом золотым — он всех озирает.  
 После, увидев, что все неизменно в безоблачном небе,  
 Звучный сигнал с кормы подает...

«Энеида», III, 517—21

Элистер Фаулер ради контраста отмечает параллельные Библейские аллюзии:

Премудр сердцем и могущ силою; кто восставал против Нею и оставался в покое?

...Он один распространяет небеса, и ходит по высотам моря;  
 Сотворил Ас, Кесиль, и Хима, и тайники юга.

Иов 9:4,8-9

Кто сотворил семизвездие и Орион и претворяет смертную тень в ясное утро, а день делает темным, как ночь, призывает воды морские и разливаает их по лицу земли? Господь — имя Ему!

Амос 5: 8

У Вергилия восход Ориона означает начало сезона бурь. В Библии Орион и все звезды, лишенные силы, которую приписывали им язычники, творятся на своем месте, превращаясь в обыкновенную знаковую систему. Мильтон говорит «расколыхал», признавая, что и в его дни продолжает существовать знаковая Система, но он говорит «потопил», чтобы показать, что Сатанинские звезды и воинство фараона Бузириса пали раз и навсегда, причем фараон — это сатанинский тип. Вергилий, доверившийся видению, считающему Орион силой, вновь подвергается переименованию и объявляется ошибочным.

Я проработал аллюзии этого отрывка более или менее детально, чтобы у нас был один полный пример схемы переименования «Потерянного рая». Догадка Джонсона подтверждается, ибо случайный образ оптического стекла оказывается вовсе не внешним, но предназначенным для «заполнения воображения», служащим или ускоряющим переименования, дабы вместить их в меньшее пространство. Организуя своих предшественников в (Последовательности, Мильтон возвращает им свой образный долг, заполняя ими пространство между визионерской истиной поэмы (заботливо связанной с Библейской истиной) и мрачным настоящим (которое роднит Мильтона с Галилеем). Переименование убивает время, ибо тропируя троп, усиливаешь состояние риторики иди, сознания слова, и отрицаешь падшую историю. Мильтон делает то, что надеялся сделать Бэкон; Мильтон и Галилей обращаются в древних, а Гомер, Вергилий, Овидий, Данте, Тассо, Спенсер — в опоздавших новых. Цена — утрата непосредственности живого момента. Значение Мильтона замечательно свободно от бремени предшественников, но только потому, что сам Мильтон уже один с будущим, которое он интроецировал.

Показ других примененных Мильтоном схем переименования, больших и потому сильнейших, занял бы слишком много места, но я вкратце опишу еще одну, резюмируя, а не цитируя текст,

и цитируя, а не разбирая аллюзии. Я стремлюсь не только показать, что организацию отрывка про «оптическое стекло» едва ли можно считать неповторимой, но и внимательно проанализировать, как сам Мильтон осознал свою войну с влиянием и как он использовал в качестве защиты риторичность. Лучшей из многих возможностей кажутся мне строки 670—798 первой книги, ибо это завершение начальной книги эпоса скрыто посвящено страху влияния и страху нравственного осуждения, вызванным вторичностью всякого поэтического творения, даже творения Мильтона. Отрывок начинается с описания внезапно возникшего из глубин здания, Пандемониума, дворца Сатаны, и заканчивается описанием вельмож ада, сидящих в нем на совете.

В этом отрывке осуществляется очередное переименование важнейших предшественников — Гомера, Вергилия, Овидия и Спенсера,— но в этом отрывке присутствуют и триумфальные аллюзии на Лукреция и даже на Шекспира (как отмечал Фаулер). В некотором смысле невероятная и переполненная отзвуками сила маски о Пандемониуме (как ее называет Джон Холландер, уподобляя ее сцене преображения в придворных масках) обусловлена тем, что эта маска — последовательная и единая аллюзия на саму идею поэтической традиции и на нравственную проблематику этой идеи. Металепсис, или переименование, может быть описан как расширенный троп с опущенной или ослабленной серединой, а для Мильтона литературная традиция и была таким тропом. Серии превращений и сложная механика сцены преображения, характерные для маски, в отрывке о Пандемониуме становятся эмблемами самообмана и нравственно порочной механики эпического и трагического соглашения.

Мильтон лукаво открывает этот отрывок переименованием падшего почти-что-настоящего, приводя в качестве точного аналога армии Сатаны королевскую армию времен Гражданской войны. Маммон возглавляет передовой отряд, вводя первую аллюзию на песнь Спенсера о пещере Маммона, поскольку обоим Маммонам подвластна золотодобыча. Используя следующую большую аллюзию на то же место из «Метаморфоз» Овидия, которое я уже приводил, рассматривая отрывок о Галилее, Мильтон исследует нравственность искусства:

..Не мудрено,  
Что золото в Аду возникло. Где  
Благоприятней почва бы нашлась,  
Дабы взрастить блестящий этот яд?  
Вы, брэнного художества людей  
Поклонники! Вы, не шадя похвал,  
Дивитесь *Вавилонским* чудесам

И баснословной роскоши гробниц  
*Мемфиса*, — но судите, сколь малы  
Огромнейшие памятники в честь  
Искусства, Силы, Славы, — дело рук  
Людских, — в сравненье с тем, что создают  
Отверженные Духи, так легко  
Сооружающие в краткий час  
Строение, которое с трудом  
Лишь поколения смертных за века  
Осуществить способны!..

Конечно, Мильтон не назвал бы «Илиаду», или «Энеиду» «блестящим ядом», и все же сила проклятия распространяется и на них, а неизбежный страх посещает и его собственную поэму. Пандемониум вздымается в барочном блеске вместе с побочной аллюзией на Дворец Солнца из Овидия, тоже воздвигнутый Мульцибером («Метаморфозы», II, 1—4), и почти современной аллюзией на собор Св. Петра в Риме и, как считает фаулер, на колоннаду, воздвигнутую Бернини на площади Св. Петра. Мульцибер, архетип не только Бернини, но и, что куда печальнее, всех художников, и эпических поэтов в том числе,— вот центральный образ этого отрывка:

...народ  
Авзонский *Мульцибером* звал его;  
А миф гласит, что, мол, швырнул *Юпитер*  
Во гневе за хрустальные зубцы  
Ограды, окружающей Олимп,  
Его на землю. Целый летний день  
Он будто бы легел, с утра до полдня  
И с полдня до заката, как звезда  
Падучая, и среди *Эгейских* вод  
На остров *Аемнос* рухнул. Но рассказ  
Не верен; много раньше Мульцибер  
С мятежной ратью пал. Не помогли  
Ни башни, им воздвигнутые в небе,  
Ни знания, ни искусство. Зодчий сам  
С умельцами своими заодно  
Вниз головами сброшены Творцом  
Отстраивать Геенну...

Сокрушительное «не верен» — это шелчок по Гомеру, при помощи «errat» Лукреция («De rerum natura», I, 393, как отмечает фаулер). Контраст с отрывком из Гомера выявляет переименовывающую функцию аллюзивности Мильтона, ибо Гефест Гомера (латинское имя которого. Вулкан, или Мульцибер) сам спокойно рассказывает историю своего падения:

...Олимпийцу противиться трудно!  
Он уж однажды меня, когда я вмешаться пытался,  
За ногу крепко схватил и с небесного бросил порога.  
Несся стремглав я весь день и тогда лишь, когда заходило  
Солнце, на Лемнос упал...

«Ими/да», I, 589—93

Мильтон сначала насмехается над Гомером, преувеличивая идиличность этого падения, а затем полностью преобразует Гомера. Во тьме настоящего, когда неправая власть во всем своем барочном блеске стремится к достижению целей падшей Церкви, выполняется работа Мульцибера. Так Пандемониум называется «блистательной столицей» Сатаны, и это аллюзия на две строки Вергилия («Энеида», VI, 836 и VIII, 348), но эта аллюзия ослабляется сложным сравнением с пчелами, основывающемся на дальнейших аллюзиях на «Илиаду», II, 87—90 и «Энеиду», I, 430—436, где соответственно Ахейских и Карфагенских героев сравнивают с пчелами. Затем при помощи аллюзии на «Сон в летнюю ночь» Шекспира, II, 1, 28 и сл., выполняется одно из самых замечательных переименований, возвращающее Мильтона в настоящее. «Поздний пешеход» замечает «малюток-эльфов» так же, как мы, читатели Мильтона, видим, как гигантские демоны уменьшаются в размерах. И все же наша запоздалость вновь преобразована металептическим обращением при помощи аллюзии на «Энеиду», VI, 451—454, где Эней узнает Дидоны «в полумраке образ неясный: / Так на небо глядит в новолунье путник, не зная./ Виден ли месяц ему или только мнится за тучей». Так поздний пешеход «видит вьявь, а может быть, во сне» эльфов, но, подобно Мильтону, мы *знаем*, что видим, как падшие ангелы преобразуются из гигантов в пигмеев. Отрывок о Пандемониуме заканчивается великим конклавом «тысяч полубогов» «на золотых престолах», явно пародируя церковные ассамблеи, восстановленные после Реставрации. Так же, как и в случае указания на авангард королевской армии в начале отрывка, становится ясно, что в настоящем наступают дурные дни, но этим-то и обеспечивается преимущество бессмертного видения Мильтона.

Эта схема аллюзии настолько часто встречается в поэме, что исключена сама возможность просчета. Замысел Мильтона вполне определен, а его исполнение должно обратить литературную традицию, поступившись присутствием настоящего. Предшественники возвращаются к Мильтону, но только с его позволения, и возвращаются они, чтобы их исправили. Быть может, только аллюзивная победа Шекспира над традицией способна соперничать с победой Мильтона, и все же Шекспир должен был поглотить не Спенсера, а всего лишь Марло, и Шекспир не столь явно

приемлет открытое соревнование с Эсхилом, Софоклом, Еврипидом, как Мильтон свое соревнование с Гомером, Вергилием, Овидием, Данте, Тассо.

В «Ответе на предисловие Давенанта» (1650) Гоббс подчинил остроумие рассуждению и, следовательно, риторике — диалектике:

«Из знания многого проистекают поразительные разнообразие и новизна метафор и уподоблений, которые невозможно постичь, если кругозор узок. И, желая этого, писатель вынужден прибегать к выражениям, либо исковерканным временем, либо запятнанным вульгарным или долгим использованием. Ибо поэтические выражения, как и музыкальные мелодии, становятся безвкусными от частого прослушивания; читатель не более чувствует их силу, чем наша плоть чувствует кости, которые ее поддерживают. Подобно тому, как наше телесное чувство заключается в изменении и разнообразии впечатлений, чувство языка заключается в разнообразии и изменчивом использовании слов. Я имею в виду не искусственность слов, недавно привезенных из путешествия, но новое (и притом осмысленное) приспособление к нашим целям того, что нам досталось по наследству, и натянутые (но притом уместные, поучительные и благопристойные) уподобления...»

Если бы Мильтон сознательно принял этот вызов, ему не потребовалось бы ничего, кроме «Потерянного рая», чтобы и исполнить, и отвергнуть слова Гоббса. То, чего не смогли осуществить Давенант и Каули, полное приспособление доставшейся им риторики к своим целям, Мильтон вознес на высоту недостижимую. Совершая это, он также вознес риторике над диалектикой, contra Гоббс, ибо его натянутость (термин, которым Паттенхем обозначал переименование) придала сравнениям статус и функцию сложного рассуждения. Остроумие Мильтона, его власть над риторикой опять-таки были упражнениями всех сил ума, а не низшим свойством, подчиненным суждению. Если бы Гоббс написал свой «Ответ» двадцатью годами позже и по прочтении «Потерянного рая», он, быть может, был бы не столь уверен в превосходстве философии над поэзией.

## 8. В ТЕНИ МИЛЬТОНА

...Свершин  
Взирает он на песни мощный круг,  
Мильтон Божественный.  
*Вордсворт Прогулка, 1, 248—50*  
Мильтон — его великий кумир, и порой он стремится срав-  
няться с ним.  
*Хэзлитт о Вордсворте*

В этой главе вниманию читателей предлагаются краткие прочтения четырех стихотворений: «Оды признаков» Вордсворта, «Оды западному ветру» Шелли, «Оды Психее» Китса и «Улисса» Теннисона. Стихотворение Вордсворта написано просто в тени Мильтона, и его можно назвать недонесением или сильным перечитыванием «Люсидаса» Мильтона. Стихотворение Шелли — сильное перечитывание Вордсворта, тогда как стихотворение Китса можно назвать убедительным неверным толкованием некоторых текстов и Мильтона, и Вордсворта. Драматический монолог Теннисона борется со всеми четырьмя предшественниками и чудесным образом приходит к себе сквозь одно из сложнейших недонесений в английской литературе. Все эти стихотворения можно четко и не без пользы для дела очертить при помощи моей карты перечитывания, и ни одно из них не утратило своего тревожного воздействия на поэзию нашего времени. Можно проследить, как «Ода признаков» воздействует на целый ряд стихотворений одного лишь Уоллеса Стивенса, начиная с «Le Monocle de Mon Oncle» и кончая «Осенними зарницами», и как «Ода западному ветру» вселяется в добрую дюжину стихотворений Стивенса, от «Снеговика» и «Заметок по поводу высшего искусства вымысла» до «Puella Parvula» и «Курса частностей». Точно так же «Ода Психее» является в «Летних сплетнях» Стивенса, а «Улисс» — в позднем «Парусе Улисса». Параллельные образцы навязчивости можно проследить и в поэзии Иейтса, и у малых поэтов нашего столетия. Влияние в каком-то смысле не кончается никогда.

Традиционно ода Вордсворта при анализе разбивается на три части: строфы I—IV, V—VIII и IX—XI. Первая часть открывается образами отсутствия, областью «Было время». Здесь и обитает «illusio», поскольку, хотя Вордсворт и впрямь боится, что слава его позади, он говорит, что минувла слава земли. В этом месте обнаруживается защита формирования реакции, отражающая инстинктивные импульсы посредством того рода неверия в себя, которое создает «сверх-я». В том, что касается поэзии, инстинктивные импульсы — это интериоризированные влияния фиксации на предшественнике, и поэтому неверие Вордсворта в себя оказывается реакцией на силу Мильтона. «Признаки», упомянутые в заглавии, означают нечто весьма схожее со «знаками» или «приметами», следовательно, заглавие предполагает, что стихотворение — это изучение подтверждений, почти что поиск избрания. Стихотворение предшественника — «Люсидас» Мильтона, и «Ода» Вордсворта также изначально стремится к посвящению в высочайшие силы поэта, чтобы стать пролеписом великого эпоса, который он все еще надеется написать. Но кажется, что это стремление, хотя оно и предопределяет заключительную попытку стихотворения занять по отношению к Мильтону позицию переиначивания, в значительной степени опровергнуто тем, что совершается в двух первых действиях стихотворения.

Важно увидеть, что образы отсутствия господствуют только в первой строфе стихотворения, и оттого семь строк, завершающих четвертую строфу, завершают и всю первую часть. Четыре первые строфы посвящены в основном образам естественного присутствия, и диалектическое движение этих образов, как бы они ни были замкнуты образами отсутствия, обращено к уху, а не к глазу. Вордсворт все еще слышит с радостью, хотя взгляду «го уже недоступно глубочайшее удовлетворение. Радость слышать «озмещает это и обеспечивает первому действию стихотворения аспект представления, его благородную синекдоху, в которой образ-целого (смех над небом и землей) сменяет образ части (чувство Ирграты во взоре поэта).

В строфах V—VIII присутствуют многочисленные образы, —показывающие различные аспекты опустошения первичной и ценной полноты. Это тающие облака, тени, движущиеся на Запад, растворение малого света в великом, подражание малого — великому, тьма и, наконец, гнет мороза. Эти образы редукции субъективно показывают приобщение к миру вещей и бессмысленного повторения, к «реалистическому» миру метонимии. Это кеносис Вордсворта, болезненный и постепенный отказ от своей воображаемой божественности, от своей силы предсказания. Образец используемой здесь защиты — это, конечно, регрессия, но эта защита сознательно неудачна. В строфе VIII власть вы-



теснения возбуждает образность Возвышенного, смешивая образ Ребенка: «...все же славный мощью / Небеснорожденной свободы высоты твоего бытия», с образом еще большей глубины: «Сильный, как мороз, и глубокий, почти как жизнь!» В целом строфа гиперболична, она чрезмерно экспрессивна, поскольку, обращаясь к маленькому ребенку, называет его: «лучший Философ», «могучий Пророк! Благословенный ясновидец!»

Теперь, должно быть, ясно, насколько точно «Ода» Вордсворта устанавливает образцы нашей карты перечитывания или следует им. Третье действие стихотворения начинается с длинной строфы IX, завершающейся главной метафорой всего стихотворения:

Так в спокойное время года,  
Как бы далеко от моря мы ни были,  
Души наши видят бессмертное море,

Которое, бросив нас туда,  
Может тотчас вернуть нас обратно,  
И видят игры Детей на берегу,  
И слышат вечный могучий накат волн.

Многое в строфе IX до этого места обращено к образной перспективе, противопоставляющей внутреннее внешнему, которую де Ман считает самой характерной чертой романтической образности. Вордсворт прославляет, в то время как признаки бессмертия «упорно вызывают вопросы / О чувствах и внешних вещах». Первый в стихотворении признак бессмертия — это метафорическое видение детей и бессмертного моря. Внутренние это образы или внешние? Перспективизм метафоры с его «далеко от моря», напоминающим о глубинной области сознания, делает всякий ответ спорным. Ирония перспективизма как раз в том и заключается, что он столь же самопротиворечив, как и тавтология, и это звучит особенно иронично, поскольку первоначальное значение «регрисега» — «видеть ясно». Индивидуальная точка зрения неизменно зависит от картезианского различения мыслящего субъекта и протяженных объектов, приводящего к растворению знания в субъективности. Мы можем наблюдать, как строфа IX в качестве защиты оказывается сублимацией глубочайших инстинктов Вордсворта, и ее, как всякой сублимации, для стихотворения недостаточно, ибо она к тому же разрушает поэтическое предсказание и мало что дает взамен. Вордсворт может жить как «нормальный» человек, удовлетворяясь внутренними вращениями к «океаническому чувству», но может ли он продолжать при этом оставаться сильным поэтом, бросившим вызов желаниям всех предшествующих поэтов?

Поэтому строфы X—XI движутся к заключительному представлению, в котором метафора заменяется металептическим обращением, или схемой переименования. Ричард Бернхаймер в новаторской книге «Природа репрезентации» отмечал, что «репрезентация... это магическая защита от времени и демонического начала». Близка к этому и общая теория магического языка, изложенная Брониславом Малиновским в книге «Коралловые сады и их магия», где главные слова Тробрианской магии описываются как «слова благословения, предсказания процветания и избавления от дурных влияний и мифологические указания, применяющие силы прошлого ради достатка в будущем». Абстракции Бернхаймера и наблюдения Малиновского на Тробрианских островах — это малые версии модуса аллюзии, который применялся Мильтоном и который Вордсворт приспособливает к своим целям, завершая им «Оду».

Образность двух заключительных строф противопоставляет мечевидное приятие запоздалости в строфе X возрождению заблаговременности в строфе XI, возрождению, которое в аллюзии противопоставляет свой образ Солнца образу, приведенному перед самым концом «Люсидаса» Мильтона. Сначала приятие запоздалости кажется полным:

Что, если сияние, которое некогда было таким ярким,  
Ныне навеки исчезло из моих глаз.  
Хотя ничто и не вернет тот час,  
Когда блеснула трава и сияли во славе цветы,  
Не будем скорбеть...

Но последняя строфа возвещает свежесть и заблаговременность:

Невинная яркость новорожденного Дня  
Все же прекрасна...

«Люсидао» завершается противопоставлением Мильтона, пастуха «безвестного», эфеба, и садящегося солнца, несколькими строками выше предсказавшего вознесение утонувшего поэта силой вознесшегося Христа:

Так в океане дневное светило,  
Когда оно урочный путь свершило,  
Скрывается, дабы в свой срок и час  
С чела небес опять сверкнуть алмазом,  
Уйдя на дно, наш друг вознесся разом  
По милости творца земли и вод...

Но в конце солнце всего лишь естественно, а эфеб, возобновляя свой поиск, по крайней мере, столь же уязвим, как и природа:

Когда ж погас, отпламенев, закат  
И солнце в море рухнуло отвесно,  
Он встал и, синий глаш надев, исчез:  
С утра ему опять в луга и в лес.

Принимая во внимание эти отрывки, Вордсворт переиначивает Мильтона:

Облака, собирающиеся вокруг садящегося солнца,  
Вбирают неяркий цвет глаз,  
Которые все так же видят смертность человека,  
Одни гонки закончились, другие победы еще впереди.

Вордсворт «Оды» не представляется «пастухом безвестным», а неяркий цвет, который излучают его зрячие глаза, приходит на смену синему цвету плаща Мильтона. Все так же видеть смертность вообще-то не значит примириться с ней, а «одни гонки» — это, быть может, гонки «Ареопагитик» («в пыли и жаре проходят гонки за венки бессмертных»). Вордсворт устремился за своим предшественником по гонке, Мильтоном, любовно глядя на него, но переиначивающие «другие победы» не столь уж убедительная замена венка, признака поэтического бессмертия. И все-таки в своих защитных образах Вордсворт, по крайней мере, пытается проецировать прошлое, каким бы славным оно ни было, и интроецировать будущее, хотя печально, что ему не суждено было это сделать. Но ревизионное оформление его Великой Оды во всяком случае победило, ибо ее версии все еще с нами.

Поразительно, что стихотворение Вордсворта — это ангел, с которым борется Шелли в своей «Оде западному ветру», трехчастевая структура которой выглядит так: строфы I—III, клинамен/тессера; IV, кеносис/даймонизация; V, аскесис/апофрасес. Ранее Шелли создал недонесение «Признаков» в виде «Гимна интеллектуальной красоте», в виде стихотворения, едва-едва отклоняющегося от модели Вордсворта. Три года спустя Шелли стал куда более дерзким ревизионистом, увидев иной закат и у своих собственных страхов научившись тому, что других побед уже не одержать, по крайней мере такому неудачливому пророку, как он сам. Как ясновидящий; утративший свою силу, Шелли вверяет порядок ветру, предстающему колесом изменений, но еще до того, как закончится его стихотворение, он исправит многое в этом порядке.

Ветер, «чародей привиденья», — это, естественно, господствующий образ, но более всего он, «творец и разрушитель», диа-

лектичен в первых трех строфах. Пока веет ветер, обнаруживается, что присутствие земли, неба и моря — абсолютное отсутствие. С самого начала Шелли иронически реагирует на неяркий цвет Вордсворта «то бурей желтизны и красноты, / То пестрым вихрем всех оттенков гнили», состоящим из мертвых листьев. Глубокая ирония первых трех строф заключается в том, что ветер, колдун или экзорцист, — это и есть причина того, почему ничто, включая и Шелли, не находится на своем месте, хотя сам-то Шелли не на своем месте потому, что вдохновение превратило его в пророка-изгнанника. Шелли защищается от своего собственного истолкования Вордсворта, рассматривающего воображаемую утрату и превращающего ее в реально осязаемое приобретение, от истолкования, которое видит, что поэты трепещут, как океан листья, и лишены собственной силы воображения.

На протяжении этих строф восстанавливающая синекдоха пребывает в микрокосме действий ветра, опять-таки разрушителя (политическая революция) и творца (апокалиптическое воскрешение). Беспорядок листьев, туч, волн — часть грядущего величайшего беспорядка. Защищаясь, Шелли обращается в противоположность, но еще опаснее то, что он поворачивает свои разрушительные импульсы против себя самого, последствия чего очевидны в строфе IV.

Одно из преимуществ, которые предоставляет критикам наша карта, можно увидеть в том, сколь глубоко позволяет она объяснить контраст между IV и V строфами стихотворения. Шелли опустошает свое поэтическое «я» в строфе IV регрессией («...когда б, по-прежнему дитя») и метонимической изоляцией в знаменитой мольбе о редукции: «Как тучу и волну / Или листок, снимми с песчаной мели». На этот кеносис он реагирует одной из самых известных и самых недооцененных гипербол английской литературы:

Того, кто тоже рвется в вышину  
И горд, как ты, но пойман и в плену.

Ките в строке 245 «Сна и поэзии» предпринимает нападение на Байрона (наверняка) и на Шелли (возможно), говоря, что одной поэтической силы недостаточно, поскольку «ее сама / Изнанка жизни, тернии питают». Шелли подразумевает также завершающие строки строфы VIII оды «Признаки» с ее образом тяжести. Гиперболическое падение поэта, хотя оно и следует традиции защиты, которую мы привыкли называть вытеснением, имеет место потому, что то, что он пытается вытеснить, слишком сильно, чтобы от него отказаться: порыв в вышину и гордость.

Сила всякого восстания — в его скрытом образце, в форме, скрывающей его силу. Как в больших произведениях («Освобожденный Прометей»), так и в своей оде, Шелли восстает против Вордсворта и Мильтона, и все-таки форму восстания определяют предшественники. Если Вордсворт начинает третье действие «Признаков» сублимирующим образом «угольков», то Шелли заключает свое третье действие «золой из непотухшего камина», версией «чего-то, что живо». Главный сублимирующий образ у Шелли — это преобразование метафоры «внутри/вовне», которой увлекались все без исключения романтики:

Твоею лирой, Ветер, буду я —  
Как лес, мой лист не так же ль иссушен?  
Мятежная гармония твоя

В нас вызовет глубокий полный тон —  
Печаль и сладость осени земной.

«Глубокий полный тон» — это аллюзия как на «неяркий цвет» «Признаков», так и на «чуть слышную мелодию» «Тинтернского аббатства», но тут Шелли ассоциирует призыв к «первичной симпатии» с неудачной метафорой: поэт — Эолова арфа. Ограничение метафоры достигает кульминации в тщетных мучительных молитвах: «Суровый дух, позволь мне стать тобой! / Стань мною иль еще неугомонней!», где внутреннее и внешнее, поэт и западный ветер, разъединяются, хотя поэт и умоляет о союзе. Именно в восьми заключительных строках осуществляется наконец частичное представление, когда опоздавший поэт становится пророком, и завершается все переиначивающим, а не риторическим вопросом:

Моим устам дай вещий твой завет:  
Зима идет — Весна за нею вслед?

Пророчество *не* высказывается в настоящий момент, когда наступает Осень, настоящее исчезло из стихотворения, как оно исчезло из поэмы Мильтона в сериях аллюзий. Строго говоря, до Весны шесть месяцев, но Шелли тропирует троп, и его интроекция будущего намекает на ответ. «Новые пастбища» Мильтона и «незаметнейший цветок в цвету» Вордсворта равно рассматриваются как части «неразбуженной земли», тогда как Шелли присоединяется к пророческому восклицанию Иеремии: «О земля, земля, земля! слушай слово Господне». Ни христианская надежда, ни естественная симпатия не достаточны, но вместо них Шелли предлагает «заключить этой строки», быть может, его соб-

ственное сознание слова, которого все-таки «горящим углем» Исайи коснулось великое ревизионистское искусство.

Шелли был прирожденным ревизионистом по интеллекту и темпераменту. Ките, пусть неуживчивый, полемистом не был, так что можно заключить, что ревизионистом он стал лишь в силу необходимости чисто поэтического недонесения. Первая из его великих од, «Ода Психее», открыто избирает своим предметом запоздалость и борется с тенями Мильтона и Вордсворта, но не с тем, чтобы добиться благословения, за которое боролся Шелли. Ките сильнее заинтересован в расчищении для себя художественного пространства, надеясь найти на карте белые пятна, которые он сам заполнит. Но его единственным выходом, как и у Вордсворта, остается дальнейшая интериоризация, обрекающая его на слишком прямолинейное следование карте недонесения. Для того чтобы справедливо оценить преодоление препятствий сперва Китсом, а следом за ним Теннисоном, необходимо сделать короткое отступление и провести рассуждение об интериоризации.

Интериоризация предшественника — это пропорция, которую я назвал апофразесом, а в психоанализе ее едва ли возможно отличить от интроекции. Тропировать троп — значит интериоризировать его, так что эстетическая интериоризация, по-видимому, весьма близка той разновидности аллюзивности, которую усовершенствовал Милтон, унаследовали романтики, а в нашем столетии возвел на новую ступень совершенства Джойс. И все же и конфликты можно интериоризировать, и кажется, что предложенная Фрейдом теория «сверх-я» зависит от понятия авторитета отца, который способен интериоризировать «сверх-я». Романтическая интериоризация, как я показал в исследовании «Интериоризация романа-поиска», имеет место, в первую очередь, в междисциплинарных контекстах, тогда как конфликт существует между противоположными принципами *внутри «я»*. Дальнейшая интериоризация в таком случае может помочь поэту освободиться от страхов перед «сверх-я» (быть может, ограничений религиозной и моральной традиции) или от амбивалентности по отношению к самому себе, но не от какого-либо изначального использования в качестве защиты от предшественников или от страхов перед «оно», хотя она и в самом деле входит в заключительную фазу борьбы с влиянием. Ките, программно интериоризуя свои темы в «Оде Психее» и позднее, исключительно открыто сознает страх влияния, выделяясь даже на фоне других сильных поэтов второго поколения романтиков. Я подозреваю, что в этом причина того, почему «Ода Психее», стихотворение, по сути дела, посвященное исследованию своего «я», тверже, чем почти все другие стихотворения, придерживается карты недонесения.

В каждой из первых четырех строф «Психеи» выделяется одна пропорция, тогда как пятая, и последняя, строфа почти поровну разделяется между двумя заключительными пропорциями. Вместо того чтобы каким-либо формальным способом заменять свою Мильтоновско-Вордсвортовскую модель, Ките полностью положился на обретение внутри себя нового художественного пространства.

В первый момент кажется, что вежливо ироничная начальная строфа направлена против начала «Люсидаса», и, конечно же, очень хорошее настроение Китса чувствуется повсюду, но ирония — это также и самозащита. Ките рисует образы удивительного присутствия Психеи, «крылатой», а значит, божественной и в то же время вновь соединившейся с Купидоном здесь, на земле. Но аллюзивность интериоризируется в этой первой *illusio*, когда Ките намекает на свою роль «вуайера», удивительно похожую на роль Сатаны в поэме Мильтона. Он «увидел сквозь листву / Два существа прекрасных», а Сатана видел, как наши прародители «совокупно возлегли. Адам, / Я полагаю, от подруги милой / Не отвернулся...», и где-то через пятьдесят строк Гавриил приказывает своим подчиненным: «Проверить тщательно, ни угла / Не пропустив, особенно следя / За кушей, где прекрасная чета, / Быть может, мирно спит...» В некотором смысле Ките говорит о Купидоне и Психее, но подразумевает Адама и Еву; и в некотором смысле он проклинает себя за то, что его, как Сатану, искушают собственные глаза, хотя опять-таки прокликает себя, конечно, не вполне всерьез.

Но дилемма поэта вполне серьезна. Психея — опоздавшая богиня, а Ките — опоздавший поэт, и потому синекдоха второй строфы достигает кульминации в таком возбужденном узнавании Психеи, ибо это также и миг, когда поэт узнает себя самого, миг, когда Ките узнает свою настоящую Музу, хотя и в вежливо идеализированном, а не в том величественно очищенном образе, который он называет Монетой в «Падении Гипериона». Вновь соединившиеся любовники, Кулидон и Психея, — это образ целостности, к которой стремится зрелая поэзия Китса.

В следующей строфе Ките редуцирует мифологию к метонимическому каталогу пустоты, и хотя редукция замечательно легка по тону, в ней тем не менее присутствует защитный элемент, ибо ее мотив — мольба о возвращении поэтически раннего за счет изоляции. Исходя из такого мягкого падения, невозможно предсказать, что демонический подъем будет резким, и все же Ките добивается ярчайшего Возвышенного, высказывая свою чудесную гиперболу: «Я вижу, как меж олимпийцев бледных / Искрится это легкое крыло». Заменяв только «ни» на «твоим», он приступает к спасению принадлежностей мифологического богослуже-

ния от состояния фрагментарной непоследовательности, в которое он их вверг в предыдущей строфе:

Так разреши мне быть твоим жрецом,  
От заклинаний пьяным;  
Кифарой, флейтой, выющимся дымком —  
Дымком благоуханным;  
Святилищем, и рошей, и певцом,  
И вешим истуканом.

Восхождение здесь передается напряженностью тона, а не образностью, но защита вытеснения настолько очевидна, что комментарии излишни. В следующей затем метафоре знакомая романтическая изошренность интериоризированной природы почти что преодолевает свои перспективизирующие ограничения, столь необычайно искусство Китса:

Да, я пророком сделаюсь твоим  
И возведу уединенный храм  
В лесу своей души, чтоб мысли-сосны,  
Со сладкой болью прорастая там,  
Тянулись ввысь, густы и мирносны.  
С уступа на уступ, за стволом ствол,  
Скалистые они покроют гряды,  
И там, под говор птиц, ручьев и пчел,  
Уснут в траве пуливые дриады.

Интериоризация забирала его туда, где ранее он не бывал, и всегда удивительно сознавать, что этот пейзаж и эта оксюмороническая напряженность полностью пребывают в его психике. Пейзаж выдержан в духе Вордсворта, а сублимация поддавшейся внешней природы, казалось бы, завершена прекрасным, но неудачным образом лесных нимф, улегшихся в траве на берегах ручьев, пасторальная чувственность которого, будучи вполне умственной, предполагает настоящее эротическое отчаяние. Ките завершает стихотворение чрезвычайной риторичностью, сменяющей повторявшееся ранее рефреном «слишком поздно», и все же делает это слишком сознательно, чтобы обманывать самого себя:

И в этом средоточье, в тишине  
Невиданными, дивными цветами,  
Гирляндами и светлыми звездами,  
Всем, что едва ли виделось во сне  
Фантазии — шальному садоводу,  
Я храм украшу; и тебе в угоду  
Всех радостей оставлю там ключи,

Чтоб никогда ты не глядела хмуро,—  
И яркий факел, и окно в ночи,  
Раскрытое для мальчика Амура!

Здесь присутствует и прошедшее — прошлые выдумки садово-Фантазии — и обетованное будущее, когда Ките сможет занять место пылкого Купидона, но явно нет никакого настоящего. Ките проецирует прошлое выдумок и интроецирует будущее любви, но коль скоро настоящего нет, нет места присутствию, а может, никогда и не будет. Вордсвортианские «средоточье тишины» и «хмурый взгляд» подразумевают «смутный уровень» человеческого сознания, провозглашенный Вордсвортом главной сферой своей песни во фрагменте «Затворник», часть которого Ките прочел как «проспект» «Прогулки». Что обещает своей Психее Ките? Заблаговременность, чтобы сочетаться с ее заблаговременностью, яркий факел, чтобы соответствовать ее «ярчайшему», упоминанием которого открывается четвертая строфа. Но что на самом-то деле представляет собой такая заблаговременность? Ките честно дает только для того, чтобы забрать, ведь на какое удовольствие может рассчитывать хмурый взгляд? Растворенные окна, как в строке 69 «Оды соловью», — это поистине обещание заблаговременности, и все же здесь, как и там, это не что иное, как переиначивающая аллюзия на мир романа Спенсера. Встречаются стихотворения, которые, истолковывая предшественников, столь же убедительны, как и «Ода Психее», но лишь немногие столько знают о себе самих и способны состояться, невзирая на это знание.

Я завершаю эту главу образом героя познания, образом созданного Теннисоном Улисса, драматический монолог которого, похожий на монолог Чайлд Роланда, я прочитал, обнаружив в нем опоздавшее действие сильного поэта, осуждающего и романтическую традицию, и самого себя. В некотором смысле Улисс Теннисона — это романтический искатель, состарившийся и усовершенствовавшийся в своем солипсизме, Чайлд Гарольд, проживший слишком долгую жизнь и сегодня тайно ненавидящий свою запоздалость. В отличие от Роланда он — все, что угодно, только не неудачник, и все же его собственная судьба испытывает его бездеятельностью. Может статься, что противоречивые качества этого Улисса, одновременно подлинного искателя героического знания и безлюбого самовлюбленного эгоиста, согласуются в контексте недонесения со всеми сопутствующими ему амбивалентностями. Противник романтизма — время, а не язык, как полагал Ницше. Улисс, как Чайлд Роланд, не может одновременно знать и любить, ибо в сознательно запоздавшем мире эти действия враждебны друг другу. Замечание Канта, что искусство —

это целеустремленность без цели, применимо к этому Улиссу, как и к Чайлд Роланду. Из них двоих Улисс ближе нигилизму, но менее демоничен и оттого более приемлем для читателя, хотя быть с ним на одном корабле хотелось бы не более, чем скакать вместе с Роландом.

«Улисс» начинается со сложной и простой иронии одновременно, но только та, что попроще, ирония как фигура речи, важна структурно. Горечь самого говорящего сложна и открыта, это ирония как фигура мысли, и она не выполняет защитную функцию. Но защитная ирония — это *illusio*, когда Улисс говорит «ленивый царь», но подразумевает, как сказали бы мы, «ответственный», занятый только *другими*, а не интериоризированным поиском знания о своем величии. Когда он говорит, что не может избавиться от путешествий, он подразумевает то же, что подразумевают все великие солипсисты, побуждаемые к исследованию, т. е. что ему не знать покоя, куда он не останется в одиночестве. Его истиннейший и величайший предок — Сатана Мильтона из книги II «Потерянного рая», где Великий солипсист становится первым и величайшим исследователем, двигаясь сквозь Хаос, точно отражающий его душу. Итак, Улисс говорит о своем величии, и радуясь, и страдая, и «вместе с теми, / Кто любил меня; и в одиночку». Чувствуете разницу? Нигде в стихотворении не говорит он о *своей* любви к кому бы то ни было, и мы вправе истолковать его чувство собственного величия как всего лишь использующее синекдоху представление того, к чему он способен: «Я часть всего, что встретил я». Для такого богоподобного сознания кеносис — ужасная пустота, а защита отмены — почти безостановочный процесс. Сам Улисс говорит гордо, но и зная себе цену: «Я превратился в имя», в блуждающую метонимию, в каталогизатора и «я», и всего, что лежит за пределами «я». Он «всегда скитается с *голодным* сердцем», потому что его сердце всегда пусто, и никакое количество «видимых и известных» вещей не может его наполнить. Его постоянно удаляющийся горизонт — это просто бесконечный процесс регрессии, принудительное повторение, вне всякого сомнения, геройское, но вынуждающее нас и изумляться, и протестовать против его замечательного присловья: «Как если бы дыханье было жизнью». Далеко не худшая наша часть так и норовит ответить: «Дышать — значит жить». Но мы не искатели Возвышенного, и мы переходим к следующей даямонизации, к высокой страсти силы вытеснения:

Когда бы еще одна жизнь продлила жизнь,  
Было бы слишком мало и обеих, а уж от одной из них  
Осталось слишком мало у меня; но каждый час вырывает  
У вечного молчания хоть что-то,

Хотя бы новизну, и подло было бы  
 Три солнца кряду собирать и хранить в себе  
 Сумрачный дух, что вздыхает, вождедея  
 Последовать, как гаснущая звезда, за знанием  
 На самую грань человеческой мысли.

Именно карта недонесения помогает нам увидеть все вынужденное безрассудство этой героической гиперболы, поскольку Улисса не удовлетворит никакая высота, будь даже у него в запасе еще одна жизнь. «Самая грань человеческой мысли» начинает казаться чем-то вроде той мудрости, которую Улисс, Как и Сатана, не в силах воспринять.

Для такой безнадежно напряженной чувствительности перспективизм метафоры — постоянная сублимация, которая никогда не сможет даже приступить к работе, как не могла она работать и для Сатаны. Очаровательно, что метафора становится открытой, противоположность «внутри/вовне» появляется вместе с неизбежными отзвуками поэзии Китса, первопродшественника Теннисона:

Смерть прекращает все; пока не наступил конец,  
 Все-таки можно еще совершить благородное дело,  
 Но только не тем, кто не стал собой, кто боролся с Богом.  
 На скалах зажигаются огни;  
 Долгий день убывает; поднимается медленная луна; глубокие  
 Стоны многих голосов звучат окрест...

Теннисон, великий художник слова, следуя Китсу, представляет свое искусство сублимации, используя заключительное самоубийственное деяние, последнее путешествие искателя Улисса. Но, похоже, читатель убежден не столько этим неудачным ограничением, сколько чудесно переиначивающим представлением, которое замещает его и величественно завершает стихотворение так, что слышны слова, сказанные Сатаной Мильтона в миг его самой сомнительной славы:

Хоть многое утрачено, многое сохранено, и хотя  
 Теперь мы уже не та сила, что в прежние времена  
 Двигала небо и землю, то, что мы есть, мы есть,  
 Один равный строй героических сердец,  
 Ослабленных временем и судьбой, но сильных волей  
 Бороться и искать, найти и не сдаваться.

Когда наступает это «теперь», ведь Улисс готов к возобновлению путешествий? «Теперь» длится только до тех пор, пока говорящий не может оставить его, ибо, говоря «прежде», он подразумевает раннее, или молодое, время, а значит, «прежние вре-

мена» — фигура фигуры. Прошлое спроецировано и изгнано в возраст, а настоящее прорывается в будущее, интроецируя бесконечную заблаговременность, которая нужна Улиссу, если ему еще дано знать свою силу. Что же он тогда такое, если не еще одна запоздалая версия того аспекта Сатаны из поэмы Мильтона, который становится аллегорией дилеммы современного поэта? Сатана зывает к «мужеству не уступать вовек», а Улисс будет бороться, искать, находить (что, кроме себя самого?), но, главное, не будет сдаваться. Всего несколько шагов, и вот уже Стивенс производит переиначивающую аллюзию на искателя Теннисона в «Парусе Улисса», где Улисс начинает свой монолог словами: «Насколько я знаю, я есть и имею / Право быть». Этот Улисс стремится получить «Предсказание, растворение, / Разрешившееся в ослепительном открытии». Сильный поэт, столь удачно сражающийся против своей собственной запоздалости, может быть сведен необходимостями недонесения к состоянию, описанному Стивенсом в «Стихотворениях нашего климата», где защита изоляции считается неудачной и где поэт остается одним из тех «дьявольски сложных, животворных „я“», которые невозможно спасти переиначиванием, «пересоздав их силой белизны». Тень, в которой находится Стивенс,— это не только тень Эмерсона, этого американского Мильтона, и тень тоже постоянно пересоздается.

## 9. ЭМЕРСОН И ВЛИЯНИЕ

Уоллес Стивене, завершая вторую часть «Заметок по поводу высшего искусства вымысла», озаглавленную «Оно должно изменять», провозгласил, что «воля к изменению, необходимый / И предстоящий нам путь, представление», приносит «свежесть преобразования». Но хотя это преобразование «мы сами и есть», Хартфордский Провидец слишком лукав, чтобы не наложить на это утверждение обычное для него ограничение:

И необходимость, и представление —

Всего лишь узор на стекле, а мы в него смотримся.  
С этими началами, веселья и зависти, предлагаются  
Доступные нам амурсы. Время запишет их.

Стивене умер в 1955 году; с тех пор предлагались доступные нам амурсы с самыми разными началами. Паунд, Элиот, Уильяме, Мур, не говоря уже о многих других, ушли; преждевременно прервался путь Крейна и Ретке, поэтов следующего поколения. Джаррел и Берримен, достижения коих не бесспорны, причастны ныне особому блеску, окружающему обстоятельства их смерти. Современная американская поэзия представляет собой необычайно пестрый калейдоскоп школ и программ, причем последователей хватает на все школы, а читателей — лишь на некоторые. Даже лучшие из наших современных поэтов, принадлежащие и не принадлежащие к группировкам, страдают от бремени, обычного для юдоли видения, которую им хотелось бы считать своей, бремени, в конце концов более тяжкого, чем сиюминутные печали по поводу перенаселенности поэзии или размывания литературной аудитории. Всматриваясь в стекло видений, современные поэты противостоят своим слишком близким гигантским предшественникам, оглядывающимся на них и тем вызывающим сильный страх, который последователи скрывают, но от которого они не в силах уклониться. Неполные уклонения от этого страха можно распознать, исследуя стили и стратегии современной по-

эзии и не обращая внимания на противостояние манифестов, особенными искусниками в написании которых, кажется, стали современные поэты. Страх влияния, меланхолия, вызванная неудачной попыткой добиться художественного приоритета, все еще ярится, как Сириус, в современной поэзии, а что из этого следует, было известно уже Попу. Назовем время наших поэтов Эрой Сириуса, и пусть она будет реальным эквивалентом вымышленной контркультурной Эры Водолея:

Откуда, Боже мой, писцов такой Содом?  
Я вижу весь Парнас, весь сумасшедший дом!  
И там, и здесь они встречаются толпами,  
С бумагою в руках, с горящими глазами...

Эти страницы я пишу после того, как на протяжении часа, проведенного с пользой для общего образования, смотрел по телевизору выступление группы революционных бардов, черных и белых. Их живительная внешняя свобода от страха влияния не освободила даже только-только начинающих рапсодов от этого, по-видимому, неизбежного заболевания. Прилив риторики приносит обломки знакомых образов предшественников, от Американского Возвышенного Уитмена до возвышенного лжепафоса Имама Амири Барака, и вместе с тем несколько сюрпризов — Эдну Миллей, выдающуюся черную поэтессу, Эдгара Гуэста, автора революционных баллад, или Огдена Нэша, особенно энергичного приверженца свободных форм.

Обратившись к другим высочайшим достижениям современной поэзии, скажем, к «Фрагменту» Эшбери или к «Отметинам» Эммонса, мы, читатели, столкнемся с куда более сильным страхом, ведь Эшбери, Эммонс и некоторые другие из их поколения уже стали сильными поэтами. Их лучшие произведения, как и лучшие произведения Ретке или Элизабет Бишоп, требуют от читателя, желающего их освоить и не поддаться им, того же самого усилия всего его существа, что и произведения сильнейших американских поэтов, родившихся в последние три десятилетия девятнадцатого века: Робинсона, Фроста, Стивенса, Паунда, Мур, Уильямса, Элиота, Эйкена, Рэнсома, Джефферса, Каммингса, Крейна. Быть может, нет такого читателя, которому нравилась бы вся эта дюжина поэтов — по крайней мере, это не я, — но, кажется, их произведения пережили своих создателей, нравятся они вам или нет. Основное влияние на американских поэтов, родившихся в двадцатом столетии, оказывали сперва Паунд и Уильяме, в последнее время Стивене, а также, что сегодня уже не так сильно чувствуется, Фрост и Элиот, но последователи есть у всех этих двенадцати поэтов, и все они вызывают сильнейший

страх влияния, хотя школы Паунда—Уильямса (их явно больше одной) состязаются со своими предшественниками, используя замечательно (и разрушительно) открытый отказ признавать такого рода страх. И вот уже на протяжении трех столетий поэты едины в отрицании таких страхов, тогда как сами эти страхи все громче заявляют о себе в их стихотворениях.

Война американских поэтов против влияния — часть наследства Эмерсона, заключающегося, в первую очередь, в его великой трилогии «Речь перед выпускным классом школы богословия», «Американский ученый», «Доверие к себе». Это наследство перешло, как видно, к Торо, Уитмену, Дикинсон, а затем к Робинсону и Фросту, к трудам по архитектуре Салливена и Райта, к «Эссе перед сонатой» Чарльза Айвза. Оно не так откровенно присутствует и во всяком рассуждении о негативных аспектах поэтического влияния, центрами которого становятся порой Паунд и Уильямс (когда наследство передается через Уитмена), а порой и Стивене, которому не нравилась сама идея влияния.

Эта неприязнь точно характеризует всех Современных поэтов (т. е. поэтов пост-Просвещения, или романтизма), но в особенности американских поэтов, пришедших вслед за нашим пророком Эмерсоном (пусть он и не в чести ныне). Мне нравится замечание Чарльза Айвза о честолюбивых стремлениях Эмерсона: «Его эссе о предсуществовании души (которое он не написал) посвящено этой части влияния верховной души на нерожденные века и пытается совершить невозможное, только отказываясь от попытки совершить его». Назовите Эмерсона верховной душой и затем взгляните, как он влиял на тех американских поэтов, которые его читали (как Джефферс), и на тех, которые читали его в произведениях его поэтических последователей (как Крейн, читавший Эмерсона в поэзии Уитмена). Это можно назвать единственным поэтическим влиянием, выступающим против себя и против самой идеи влияния. Быть может, вследствие этого оно стало самым убедительным, хотя отчасти и непризнанным, из всех американских поэтических влияний. В Америке девятнадцатого века оно столь же часто проявлялось как в отрицании (По, Мелвилл, Готорн), так и в ученичестве (Торо, Вери, Уитмен), и в диалектической смеси этих отношений (Дикинсон, Такерман, братья Джеймс).

В дневнике (21 июля 1837 года) Эмерсон записал прозрение, из которого выросли три его речи-эссе 1837—1840 годов, направленные против влияния:

«В признании того, что те, с кем ты борешься, ни в чем не превосходят тебя, и заключается мужество. Если мы верим в существование *индивидов* в строгом смысле слова, т. е. натур не

во всем тождественных нам, но неизвестных, несоизмеримых с нами, мы никогда не отважимся на борьбу».

Это потрясающее использование слова «индивиды» заявляет о том, как глубоко Эмерсон понимал печали поэтического влияния, хотя он и не был склонен разделить эти печали. Если новый поэт признает, что видение предшественника Возвышенно, что предшественник—«неизвестный, несоизмеримый», тогда великое соревнование с мертвым отцом проиграно. Можно вспомнить таких амбивалентных титанов интертекстуальности, как квазиприродное божество конца девятнадцатого века Вордсворт, или гностическое божество наших дней Йейтс, или, наконец, современный демон Американского Возвышенного Стивене. Эмерсон, проницательнейший из визионеров, рано узнал, кто именно противится одушевлению юности: «Гений всегда в достаточной мере противится другому гению, если воздействие его чрезмерно».

Хотя мы вправе винить Эмерсона во всем, что творят наши капиталистические реакционеры, и во всем, что творят шаманы-революционеры, и во всем подряд, от Генри Форда до каталога «Весь свет», его собственные рассуждения предвосхитили наши наблюдения. Его размышления, направленные против влияния, восходят к 1837 году и связаны со значительной экономической депрессией, происходившей в то время. Столкнувшись с ужасной свободой индивидуализма, Эмерсон развивает типично антитетическое понятие индивидуальности: «Каждый человек — замкнутый круг, отталкивающий все чужеродное, и он сохраняет свою индивидуальность только при этом условии». Дневниковые рассуждения приходят к своей кульминации в великой записи от 26 мая 1-837 года:

• «Кто определит мне Индивидуальность? Я со страхом и восторгом рассматриваю множество иллюстраций Одного Всеобщего Разума. Я вижу себя замурованным в него. Как дерево в земле, так и я расту в Боге. Я лишь одна из форм его. Он — душа моя. Я могу даже с возвышенным одушевлением сказать: „Я — Бог“, перенеся „я“ из хрупкой и нечистой сферы моего тела, моих удач, моей частной воли... Ну почему так не всегда? Откуда взялась Индивидуальность, хорошо вооруженная и возбужденная к отцеубийству, с ее смертоносными наклонностями пресекать и убивать божественную жизнь? Ах, злобный манихей! Я не стану вдаваться в эту трудноразрешимую проблему. Верующий в Единое, ясновидец Единого, я все-таки вижу двоих...»

Вокруг описанного здесь чудовищного раскола вращается все, что написал Эмерсон, этот раскол пронизывает его антитетические идеи о влиянии и столь же важен для современных поэтов, как и для Уитмена, Робинсона, Стивенса, Крейна, Ретке. Вык-



лючив телевизор, открываешь воскресное приложение к газете и обнаруживаешь напечатанное там письмо Джойс Кэрл Оутс, романистки, поэтессы, критика, в котором она отвечает обозревателю:

«Наше время, к счастью, подходящее к концу, ошибочно считало „индивидуальности“ соревновательными и уменьшающими возможности других... Я верю, однажды... все эти пустопорожние заботы о том, кому принадлежит то-то и то-то, кому „принадлежит“ та или иная часть искусства, прекратятся... Нам, американцам, нужно вернуться назад, к нашему духовному отцу Уитмену, и писать романы, вырастающие из „Листьев травы“. Уитмен понимал, что изгнанные друг из друга люди на самом деле не соревнуются. Он знал, что роль поэта—„преобразовать“ и „прояснить“ и, некоторым образом, очищать от грехов...»

Этот воодушевляющий отрывок, написанный честолюбивым эфебом Драйзера, и в самом деле верен традиции Уитмена, а потому и Эмерсона. Сверхидеализация литературы здесь нормальна и необходима *писателю в писателе*, «я», ограничивающему себя для того, чтобы отрицать свою собственную самость. Так, Блейк, прочитав Вордсворта, превосходно сказал, что «все это в высшей степени Воображаемое и достойно любого Поэта, но не Высочайшего. Я не могу думать, что Настоящие Поэты соревнуются. Никто не велик в Царствии Небесном, и так же в Поэзии». У критиков, людей, подыскивающих образы для актов *чтения*, а не писания,— другое бремя, и им надо бы прекратить состязание с поэтами в сверхидеализации поэзии.

Блейк настойчиво утверждал бы, что при чтении Вордсворта или при чтении их общего отца Мильтона страх испытывает только его Призрак Уртоны, а не «Настоящий Человек Воображение». Критики, расположенные к Блейку, как Фрай, слишком легко соглашались с его настойчивыми утверждениями. Но подлинная работа критика заключается не в том, чтобы занимать позицию поэта. Быть может, и *есть сила или* способность Воображения, и уж, конечно, все поэты *должны* верить в ее существование, но критику лучше для начала согласиться с Гоббсом в том, что воображение— это «расстроенное чувство», и в том, что поэзия пишется теми же самыми естественными мужчинами и женщинами, которые день за днем страдают от страхов, вызванных соревнованием друг с другом. Смысл таких утверждений не в том, что воображение указывает на мир вещей, но в том, что само осознание поэтом поэта-соперника представляет собой текст.

Эмерсон выступает, чтобы превзойти предшественников «в Божественности», под которой он, к нескрываемому возмущению американских моралистов от Эндрюса Нортон до Айпора Винтерса, с самого начала подразумевал «красноречие»; ибо

Эмерсон, в отличие от самого близкого ему по духу современника, в отличие от Ницше, весь был в Устной Традиции. Эмерсон сообщает своему дневнику 18 апреля 1824 года, за месяц до того, как ему стукнуло двадцать один: «Я не могу закрывать глаза на то, что мои способности ниже моих стремлений...», но затем бодро добавляет: «Мы учимся подражать тому, что страстно любим», так что он надеется «облачиться в красноречие, как в рясу». Что он и сделал, познав таким образом первое значение своей идеи Доверия к себе: «У каждого человека свой собственный голос, манера речи, красноречие...» Он продолжает говорить о «любви, и печали, и воображении, и действиях» каждого человека, но эти мысли приходят задним числом. Американский поэт-оратор ограничивает неповторимость «голосом, манерой речи, красноречием», и если у него это есть, он верит, что у него есть все или почти все.

Сперва Эмерсон — это самоуверенный оратор, который в 1839 году все еще может писать в своем дневнике: «Не что иное, как моя натура требует отвергнуть все влияния». Но к этой первоначальной склонности примешивается мольба о том, чтобы *быть под влиянием*, но лишь Важнейшего Человека, которому еще предстоит прийти. Характерно, что в 1845 году, за год до вакханалии выступлений против мексиканской войны, у Эмерсона возникло предчувствие пришествия нового богочеловека, которое вполне проявилось в 1846 году. Тон дневников 1845 года можно назвать апокалиптически печальным:

«Мы — кандидаты, и мы знаем это, на влияния, что утонченнее и выше влияний таланта и честолюбия. Нам нужен лидер, нам нужен друг, который нам неведом. В обществе Бога и воспламененные его примером пробудились бы эти свойства, ныне дремлющие и мечущиеся во сне. Где тот Гений, который поведет нас по пути, по которому мы идем? Всегда есть обширный остаток, открытый счет.

Великие вдохновляют нас; как они манят нас к себе, как они одушевляют и показывают свою законную силу не на чем ином, как на их власти обманывать нас. Ибо извращенные великие беснокоят и подавляют нас и сбивают века с толку своей славой... Именно в этой области работает сильный гений; в сфере судьбы, вдохновения, неизведанного...»

Можно вслед за Ницше, которому нравился Эмерсон, отметить, что Аполлон, очевидно, представляет индивидуацию каждого нового поэта, так что Дионис становится эмблемой возвращения каждого поэта к присвоенным им предшественникам. Такого рода осознание наполняет дилемму Эмерсона, верившего, что поэзия исходит только из дионисийского вливания, и все же проповедовавшего аполлоновское Доверие к себе, по опасав-

шегоса в то же время индивидуации, которую оно несло с собой. «Если только он *видит*, мир будет видим вполне отчетливо», — это одна из формул Эмерсона, распространяющая эту индивидуацию вплоть до границ возвышенного солипсизма. А здесь, объясняя предполагаемый метод природы, он предлагает знаменитую формулу:

«Его здоровье и величие заключаются в том, что он — канал, по которому небеса спускаются на землю, короче говоря\* в полноте, которая проявляется в нем в моменты экстаза. Прискорбно быть художником, когда, воздерживаясь от жизни художника, мы можем быть сосудами, наполненными божественными наводнениями, обогащенными круговращениями всезнания и всеприсутствия. Разве не было моментов в истории неба, когда род человеческий был славен не индивидами, но всего лишь претерпевал влияние, был Богом раздающим, Богом, хлынувшим потоком многообразных благодеяний? Возвышенно получать, возвышенно любить, но это вождление получить свою долю исходит как будто от *нас*, это желание быть любимым, желание быть признанным в качестве индивида — конечное, это желание низшего свойства».

Прекрасное замешательство Эмерсона прекрасно, потому что конфликт эмоционален, потому что это — конфликт равных по силе побуждений и потому что он неразрешим. Влияние превращает нас в вакханок, но *не* в индивидуализированных поэтов; Доверие к себе поможет нам стать поэтами, но «низшего свойства», не склонными к экстатической одержимости. Относительная неудача Эмерсона в качестве автора стихотворений («неудача» лишь в сравнении с его невероятным первоначальным воодушевлением) вызвана этим конфликтом, и отсюда его переоценка поэзии, *поэзии, которая все еще не написана*, о чем он очень часто сожалел. Он ищет позицию одновременно дионисийскую и доверяющую себе и не знает, как ее достичь, и мы тоже не знаем. Я предполагаю, что у этого невозможного требования есть и причина поглубже, его внутренняя рознь по отношению к бремени влияния, которого следует желать и которому все-таки следует сопротивляться, если оно приходит к нам (как и должно быть) от предшественника, не более Важного, чем мы сами, будучи текстом, в не меньшей степени, чем мы сами.

Но эта черта свойственна не одному Эмерсону; это американское бремя. Оно досталось Эмерсону потому, что в нужный момент нашей культурной истории он смело открылся ему навстречу, но, открываясь ему со столь удивительной восприимчивостью к противоречиям, он способствовал открытию всех последующих американских художников навстречу тому же самому принятию несводимых отрицаний. Американская поэзия после

Эмерсона в сравнении с английской поэзией после Вордсворта, или с немецкой поэзией после Гете, или с французской поэзией после Гюго необычайно открыта влияниям и необычайно сильно сопротивляется всякой *идее* влияния. От Уитмена до наших современников американские поэты нетерпеливо провозглашают, что они не отвергают ничто лучшее из поэзии минувших лет, словно не они в отчаянии применяют против парализующего страха влияния поэтические защитные механизмы, или самодеструкции, одичавшие риторические тропы. В Эмерсоне, истоке нашей поэзии, еще стоит покопаться не столько в поисках исцеления, сколько в поисках полного признания болезни. Загадка предмета — для американских поэтов главный вопрос. Его можно сформулировать так: становясь поэтом, присоединяешься ли ты к сообществу других или становишься поистине единственным и одиноким? В некотором смысле это страх при мысли о том, *стал ли ты поэтом*, двойной страх: вступил ли в сообщество? остался ли самим собой?

В своем эссе «Характер» Эмерсон подчеркивает значение страха влияния:

«Те, чье существо выше, подавляют низших по духу, словно бы погружая их в летаргию. Появляется скованность, исчезает сопротивление. Возможно, тут действует универсальный закон. Если датура высокая не может поднять натуру низкую до своего уровня, она ее покоряет, — так человек умеет подчинять своей воле низших животных. Та же неподвластная разуму сила сказывается в отношениях между людьми. Как часто воздействие истинного мастера по своему характеру оказывалось в полном соответствии с тем, что рассказывают о нем легенды! Точно бы какая-то река переливалась из его души в душу тех, кто ему внимал, точно бы приходил в движение мощный исток неяркого света, сравнимый с Огайо или с Дунаем, и все внимавшие оказывались затоплены его мыслями, начинали воспринимать все события именно в том свете, в каком воспринимает их он».

Любопытно, что этот поток света, бояться которого научил своих последователей Эмерсон, проливается на них из *его* глаз. Как сам он сказал в своем эссе «Политика»: «Границы личного влияния невозможно установить, поскольку люди — это органы моральной или сверхъестественной силы». Собственность, добавил он лукаво, имеет ту же силу. Поскольку для Эмерсона красноречие было тождественно личной энергии, красноречие неизбежно становилось личной собственностью, а диалектика энергии оказывалась также диалектикой коммерции. Можно сказать, что для Эмерсона воображение *была* энергией языка.

В самых своих апокалиптических произведениях, вроде тех, что были написаны в тревожном 1846 году, тогда же, когда были

написаны и лучшие стихотворения, Эмерсон вновь отрицает существование страха влияния, как, например, в этом отрывке из эссе «Польза великих людей», вошедшего в цикл «Представители человечества»:

«Но бояться чрезмерного влияния достойных — непростительно. Нет, допустим более великодушную доверенность. Будем служить великому, не опасаясь унижения, не пренебрегая ни малейшей услугою, оказанною ему. Сделаемся членами его тела, дыханием его уст, отрешимся от самолюбия. Что заботиться о нем, если с каждым днем становишься выше и благороднее? Прочь с ней, с презрительною дерзостью какого-нибудь Босуэлла! Благословение гораздо возвышеннее жалкой гордости, которая все держит себя за подол. Отрешись от себя, иди вслед за другими: в отношении души — за Христом; в философии — за Платоном; в поэзии — за Шекспиром; в естествознании — за Декартом. Избранное стремление не остановится, и самые силы твоей инерции, опасения, любви не задержат тебя на пути. Вперед, и всегда и вечно — вперед!»

Но эти громогласные протесты все-таки противоречат неисполнимому приказу: «Никогда не подражай». Неужели Эмерсон забыл свою собственную догадку, забыл, что для того, чтобы хорошо читать, надо быть изобретателем? Что бы ни значило «мы» в этом отрывке, оно не может значить то же, что в великой дневниковой записи времен «Доверия к себе»: «Мы — видение». Но, не умножая число ошеломляющих примеров, которыми Эмерсон окружает эту мрачную главную мысль, мы воздадим ему по заслугам, отыскав его точку равновесия там, где ее и следует искать, в его величайшем эссе «Опыт». Решите эту задачу, если ее вообще можно решить, и вы узнаете, что говорил Эмерсон о влиянии:

«Так вселенная с неизбежностью окрашивается в те цвета, которые ей придаем мы, и любой объект постепенно превращается в субъект как таковой. Субъект существует, субъект приумножается — раньше или позже, но все должно занять свое место в его царстве. Каков я есмь, так я и воспринимаю мир; каким бы языком мы ни пользовались, нам не выразить ничего, кроме того, что мы можем выразить оттого, что мы такие, а не иные; Гермес, Кадм, Колумб, Ньютон, Бонапарт — все они служители нашего сознания. Вместо того чтобы робеть при встрече с великим человеком, отнесемся к нему как к странствующему геодезисту, который укажет нам, что на пастбище за домом есть хороший сланец, и известняк, и антрацит. Устремленность каждого крупного человека в каком-то одном направлении для нас послужит возможностью составить ясное представление о вещах, которые его так захватили. Впрочем, и во всех других направле-

ниях познание должно стремиться к своему пределу — лишь таким способом душа обретает завершенность своего мира».

Эмерсон имеет в виду, что слепота сильного неизменно конституирует прозрение. А не конституирует ли прозрение сильного слепоту? Может ли душа, что обрела завершенность, быть достаточно незрячей душой, чтобы продолжать писать поэзию? Вот гномическое стихотворение, служащее введением в эссе «Опыт»:

Владыки жизни, владыки жизни,  
Я вижу, идут  
В одеянье своем:  
Схожесть, Отличье,  
Внезапность, Толк,  
Поверхность, Величье,  
Мечты и Долг,  
Смена событий и призрак Зла,  
Нрав без рассудка и без тепла,  
И тот, кем срок владыкам был дан,  
С ними всесилен и безымян.  
Одни уж зримы, вид прочих скрыт,  
С востока на запад их путь лежит.  
А человек покорно, без слов,  
По воле могучих опекунов,  
Смущенно потупясь, за ними бредет —  
Но тут его руку Природа берет,  
Родная Природа сильна и добра:  
«Не мучайся, — шепчет, — и помни, с утра  
Иной их обличье украсит венец.  
Они в твоей власти, ты — их творец!»

Это написано Эмерсоном где-то около 1842 года, когда он уже не был более Первым, но и не стал в точном смысле слова Вторым Человеком, Владык жизни (а первоначально эссе «Опыт» называлось «Жизнь») семь, в этом заключается двусмысленность; и они не могут воодушевить поэта, а более-чем-вордсвортианская нянюшка Природа дает мало утешения. Если это боги, тогда человек наделен чувствами для того, чтобы обманываться. Но все это высказывается в дьявольски бодром (хотя по обыкновению ужасном) ритме, и несомненный пророк нашего литературного доверия к себе кажется таким же яростно бодрым, как всегда. В этой процессии нет хороших моделей, а человек, уверяет нас Природа, это их (Владык Жизни) модель, но нас привлекает, во всяком случае, иной модус Доверия к себе. «Ne te quaesiveris extra» («Не ищи себя вне себя»), но что значит искать себя хотя бы внутри себя? Дает ли нам эссе «Опыт» не только видение По ту

сторону скептицизма, но также и выход из «двойного захвата» поэтического влияния?

«Мы благодарствуем благодаря случайному», — говорит Эмерсон, и хотя он имеет в виду «благодаря неожиданному», он точно так же мог бы иметь в виду и «благодаря потерям». Но это были бы случайные потери, дарованные «тем людям, чья сила выступает не прямо, но неявно». Об этих мастерах Эмерсон очаровательно сообщает, что «мы согреваемся горящим в них огнем и при этом нам не приходится платить слишком большую дань». Так надеялся влиять сам Эмерсон, но Торо и даже Уитмен заплатили слишком большую дань за огонь Эмерсона, и я подозреваю, что и сейчас многие американцы все еще продолжают что-то выплачивать — независимо от того, читали ли они Эмерсона, — поскольку его особенное значение в наши дни заключается в том, что мы читаем его, просто проживая здесь, там, где все по-прежнему принадлежит ему, а не нам. Его власть над нами возрастает вместе с удивительным поворотом прочь от скептицизма, который неожиданно происходит в «Опыте»:

«И мы тоже не хотим преуменьшать важности от природы свойственного нам побуждения воспринимать сущее под нашим личным углом зрения... А все же Бог — вот истинный абориген этих невзрачных скал... Нам нужно твердо держаться этой простоты, как бы она нас ни шокировала, и вслед за вспышками деловой активности нам нужно восстанавливать свои силы более целеустремленно, чтобы увереннее держать в руках нить собственной судьбы».

После этого Эмерсон готов дать нам прекрасный прозаический список «владык жизни»: «Иллюзия, Темперамент, Последовательность, Внешнее, Неожиданное, Реальное, Субъективное» — и, завершив его, он также избавляет нас от противоборствующих установок по отношению к влиянию: «Все, чему я научился, — это умение воспринимать: я существую и я владею, но не приобретаю, когда я внушал себе иллюзию, будто нечто приобрел, оказывалось, что я не приобрел ничего». Но здесь говорит гармоничный человек и почти совершенный солипсист, который практически не оставил надежды Торо и которого стремился превзойти Уитмен только для того, чтобы закончить свой поэтический путь исполненным горя отречением: «Когда жизнь моя убывала вместе с океанским отливом». Чарльз Айвз, испытавший глубокое влияние позднего эссе Эмерсона «Благоразумие», вдохновенно замечает: «У каждого должна быть возможность не поддаваться чрезмерному влиянию». Стивене, не столь искренний эмерсониец, в своих экстатических моментальных победах над влиянием ближе к «Опыту»:

Я не владею, но я существую, и раз я существую, я есть.

...Быть может,

Герой — это не из ряда вон выдающееся чудовище,  
Но тот, кто превращает повторение в мастерство.

Эмерсон говорит: «Я существую и я владею», потому что он получает и не присваивает: «Я не приобретаю». Стивене говорит: «Я не владею, но я существую», потому что он не получает, но присваивает, мастерски повторяя никогда не кончающееся рассуждение о себе самом. Эмерсон совершеннее как солипсист и все же в то же время великодушнее, и, таким образом, он получает лучшее и тем и этим способом. Стивене, превосходящий его как поэт, но уступающий ему в трансцендентальном сознании, не столь убедителен, когда он заявляет о полном Доверии к себе. В этом он не отличается, однако, от всех наших поэтов, вольных, как Уитмен, Робинсон, Фрост, или невольных, как Дикинсон или Мелвилл, эмерсониец. Так и Стивене, считавший себя «новым ученым, пришедшим на смену старому», стал невольным эфебом Высшего Искусства Вымысла нашей литературы, эмерсониец индивидуализма, который все так же остается нашим самым опасным тропом.

Отстраняясь от последствий всеотрицающего индивидуализма, Эмерсон избирает вначале дионисийское вливание, а позднее — господство иного орфического начала, Ананке, противостоящей индивидуальному как его собственные ограничения, воспринимаемые под маркой иной эстетики, эстетики прекрасной Судьбы. Ибо эстетика Эмерсона была эстетикой пользы, поистине прагматической американской эстетикой, обратившейся к энтропии воображения как к худшему врагу чуткого или ищущего разума, стремящегося превратить свое собственное использование красноречия в видение всеобщего блага.

Что можно использовать, то можно израсходовать; это-то Джеффри Хартман и называет «страхом требования», версия которого разыгрывается в основном романтическом жанре лирики-кризиса. Дает ли написанное стихотворение уверенность в том, что будет написано следующее стихотворение? Идеализирующий критик, даже выдающийся, очевидно, способен поверить в то, что поэты как поэты озабочены только страхом формы, а вовсе не страхами влияния или требования; но всякая форма, какой бы личной она ни была, оформляется вопреки истощению и потому стремится удовлетворять требованиям. За страхом требования кроется призрак всякой одержимости предшественником: озабоченности тем, что вдохновение может пропасть впустую, тогда как сильная иллюзия убеждает в том, что вдох-

новение предшественника впустую не пропало, разве не он вдохновляет все еще борющегося поэта?

Вдохновение Эмерсона впустую не пропало, отчасти потому, что оно никогда его вполне не посещало или, если и посещало, оно приходило вместе со значительной долей благоразумия и в основном проявлялось в прозаическом красноречии. Если страх влияния опускается до мифа об отце, тогда можно решиться на утверждение, что страх требования, похоже, проявляется в покрывающих образах матери или Музы. Стивене, в особенности Стивене заключительной фазы своего творчества, Стивене «Осенних зарниц» и «Скалы», уступает сокрытию:

Скажи «прощай» идее... Лицо матери,  
Цель поэмы, заполняет собой комнату.

Но Стивене, при всей своей поздней незащищенности, сверхъестественно плодовит и не так уж сильно страдает от страха требования; не страдал от него и Эмерсон. Вот Уитмен страдал, и эту его печаль еще предстоит исследовать его читателям. Хотя страх и вызван видением воображаемого отца, однако он крепко связан с самим Стивенсом, как в «Зарницах»:

...Отец сидит  
В пространстве холодного взгляда, где б ни сидел он,

Как тот, кто силу скрывает в кустах своих глаз.  
На «нет\*» отвечает он «нет», на «да» — «да». Б ответ на «да»  
Говорит он «нет» и, говоря «да», говорит он «прощай».

Говорящий «да», похожий на Иегову, горящий куст которого заменен кустами глаз, это комплексный образ, сложившийся из заимствований у Эмерсона и Уитмена, поскольку из всех предшественников Стивенса они говорили «да» самыми экстравагантными способами. Всякое «прощай» двусмысленно. Стивене, убедительнее, чем Паунд, подтверждает примерами «обновление», освежая преобразование, и разумнее Уильямса убеждает нас, что трудности культурного наследия невозможно преодолеть клономиями. Эмерсон, их общий предок, нашел бы в Стивенсе то, что он однажды нашел в Уитмене: истинного наследника американского поиска Доверия к себе, обоснованного полным самопознанием.

Современная американская поэзия, написанная в тени Паунда, Уильямса, Стивенса и их непосредственных потомков, — это невозможный героический поиск, полностью в традиции Эмерсона, еще одна вариация на родную тему. Лучшие наши современные поэты проявляют удивительную энергию, откликаясь на

печаль влияния, так мощно формирующую тайный предмет их произведений. Наследники Эмерсона, хоть иногда и не ведающие о наследстве, получают также его бодрящую веру в то, что «красноречие — это орган присвоения высочайшей личной энергии», и поэтому им также достается часть благороднейшего из сознательных Эмерсоновых отпущений грехов в Желательном Наклонении, часть уверенности в том, что на потенциально сильного поэта влияет его предшественник (как выражается Эмерсон) «того же самого склада ума, что и его собственный, провидящий его собственный путь много дальше, чем он сам». Согласно этой эмерсонской имплицитной теории воображения, источником литературной энергии оказывается язык, а не природа, и отношение влияния имеет место между словами и словами, а не между субъектами. Мне неприятно было обнаружить, что Эмерсон хотя бы в одном этом аспекте сходится с Ницше, предшественником Жака Деррида и Поля де Мана, титанов-близнецов деконструкции, и поэтому мне хотелось бы завершить главу, противопоставив высказывания Деррида и Эмерсона о страхе влияния. Сперва Деррида:

«Понятие центрированной структуры — это на самом деле понятие игры, основывающейся на фундаментальном основании, игры, обусловленной фундаментальной неподвижностью и успокоительной уверенностью, которая сама по себе остается за пределами игры. С этой уверенностью можно преодолеть страх, ведь страх неизменно оказывается результатом своего рода включенности в игру, захваченное™ игрой, как говорится, ставки, сделанной уже в самом начале игры».

В противоположность этому Эмерсон говорит в эссе «Номиналист и реалист»:

«Ибо хотя игроки говорят, что карты всегда выигрывают у играющих, которые никогда не смогут стать достаточно искусными, все-таки в споре, который мы рассматриваем, играющие — тоже игра и они причастны силе карт».

Ницше, согласно Деррида, ввел децентрирование, которое в земле Беуле Истолкования и исполняют Фрейд, Хайдеггер, Левин Строс и, разрушительнее прочих, Деррида. Хотя я и сам встревоженный искатель утраченных значений, я все-таки заключаю, что мне по сердцу та разновидность истолкования, что первым делом стремится восстановить и возместить значение, а не деконструировать его. Де-идеализация нашего видения текстов — благо, но ограниченное благо, и я следую Эмерсону, а не Ницше, склоняясь к тому, чтобы концом диалектической мысли в литературной критике стала де-мистификация.

Маркузе, представляя Гегеля, но высказываясь, словно каббалист, настаивает на том, что диалектическое мышление должно

делать отсутствующее присутствующим, «потому что величайшая часть истины пребывает в отсутствующем». Речь и «позитивное» мышление лгут, потому что они — «часть искаженного целого». Такие марксисты-диалектики, как Адорно, ясно показывают нам, чем становится диалектическое мышление в наши времена; мыслитель сознательно думает о своем мышлении в самом акте интендирования предметов его мысли. Эмерсон в поистине вдохновляющем и сегодня эссе «Номиналист и реалист» говорит просто: «Никакое предложение не может содержать в себе всю истину, и единственный открытый для нас путь к справедливости — предаться лжи...» Эта разновидность диалектического мышления необузданнее той, которую пытаются осуществить европейцы вслед за Гегелем, и в конце жизни Эмерсон столь же безумен, сколь и убедителен. Ибо у Эмерсона диалектическая мысль не выполняет первичную функцию борьбы с идеалистическим стремлением к расширению сознания. И во времена Трансцендентализма, и во времена Детерминизма Эмерсон не боялся стать солипсистом; он был бы только счастлив, когда бы смог достичь просветленности солипсизма. Он очень похож на солипсиста, описанного Витгенштейном в духе Шопенгауэра, солипсиста, которой знает, что он прав в том, что *подразуме-вает*, а также знает, что ошибается, пытаясь *высказать* это. Солипсизм Трансцендентализма Эмерсона в конце концов приводит к сверхреализму Детерминизма его последней великой книги, чудесного «Пути жизни». Диалектическое мышление у Эмерсона стремится вернуть нас не в мир вещей и других «я», но всего лишь в мир языка, и потому его цель ни в коем случае не сводится к *отрицанию* того, что перед нами. С точки зрения европейца, эмерсоновское мышление не столько диалектическое, сколько явно безумное, и я подозреваю, что только Блейк смог бы оценить утверждение Эмерсона, что «без отрицания не бывает становления», ведь Блейк считал отрицание противоположностью подлинно диалектического противоречия. И все же Ницше, относившийся терпимо к весьма немногим из своих современников, наслаждался чтением Эмерсона и, кажется, очень хорошо понимал Эмерсона. И я полагаю, Ницше, в частности, понимал, что Эмерсон, в отличие от него самого, призван прорицать не децентрирование, которое превосходно исполняют Деррида и де Ман, но особое американское *рецентрирование* и вместе с тем американский способ истолкования, к развитию которого мы, от Уитмена и Пирса до Стивенса и Кеннета Берка, и приступили — но только приступили; способ интертекстуальный, но упрямо логоцентрический и все так же следующий Эмерсону, ставившему красноречие, вдохновенный голос, *выше* сцены письма. Эмерсон, говоривший о том, что оставил вопросы нерешёнными, сперва задал нам вопрос о литературе, а сегодня задает вопросы тем, кто спрашивает.

## 10. В ТЕНИ ЭМЕРСОНА

Нам нужна философия переливчатая, движущаяся... Нам нужен корабль на валунах, обитаемых нами. Догматический, четырехугольный дом разобьется в щепы и дребезги от напора такого множества разнородных стихий. Нет, наша философия должна быть крепка и приспособлена к форме человека, приспособлена к образу его жизни, как раковина есть архитектурный образец таких жилищ, что покоятся на морях... Мы — драгоценные орудия, вечные объекты, одаренные самоизволением; мы — воздвигательные или периодические заблуждения; мы — дома, основанные на зыби морской...

*Эмерсон. Моюень, или Скептик*

Важнейшие американские стихотворения — это дома, основанные на зыби морской. Эта глава посвящена исследованию трех характерных стихотворений, написанных наследниками Эмерсона: «Когда жизнь моя убывала вместе с океанским отливом», «Раз К Смерти я не шла — она...», «Осенние зарницы», избранных потому, что они так же сильны, как все, что написано нашими сильнейшими поэтами: Уитменом, Дикинсон, Стивенсом. Эти стихотворения и эти поэты — эмерсоновские в двойном смысле слова. Они следуют Провидцу в его настойчивых утверждениях поэтического приоритета, новизны преобразования, но также и в его особой диалектике, требующей от поэта быть одновременно вполне индивидуальным и вполне частью сообщества. Как уже, должно быть, ясно, влияние слабо связано с открытыми предпочтениями. Уитмен был осознанным эмерсоновцем и говорил об этом; Дикинсон и Стивенс читали Эмерсона и их отзывы о нем неоднозначны, но глубокое недонесение Эмерсона существенно важно для всего их творчества.

От бытовавшей в английском романтизме модели стихотворения-кризиса отказывается Уитмен, но не Стивенс, поэт, который, вопреки очевидности, ближе Уитмену даже, чем Харт Крейн. Дикинсон, обреченная на борьбу с мужественностью своих главных предшественников, насильственно отклоняется от модели,

и все же и в ее творчестве хорошо заметны следы этой модели. Творчество всех этих поэтов, начиная с Эмерсона, подчеркнуто обращено к Возвышенному представлению, что, по-видимому, свойственно американцам. Демоническое не ужасает их. Все они выделяются гиперболами, и все они используют защиту вытеснения чаще, чем любой из сравнимых с ними английских современников, в девятнадцатом столетии или в нашем.

Уитмен — это одновременно самый великий и самый вытесненный из американских поэтов. Если предположение, что поэты изобрели все защиты, так же, как и все тропы, справедливо, тогда нужно выяснить, почему вытесненное не может возвратиться при чтении «Спящих» Уитмена полнее, чем при чтении эссе Фрейда «Вытеснение». Фрейд полагал, что вытесненное возвращается в ряде процессов, в особенности в ходе смешения, сгущения и конверсии. Уитмен мастерски выполняет все три операции, но в его произведениях они сведены воедино, не для того чтобы обратить вытеснение, а для того чтобы поднять вытеснение до Американского Возвышенного.

Я выбираю «Когда жизнь моя...», потому что, на мой взгляд, это самое воодушевляющее из стихотворений Уитмена, и если мне суждено оправдать антитетический модус критики хотя бы перед самим собой, он поможет мне истолковать такое стихотворение. Здесь, как и в главе о поэтических наследниках Мильтона, я попытаюсь не забывать о том, что обычный читатель едва ли стремится к тому, чтобы научиться распознавать тропы или защиты. Образы должны приносить удовольствие, и я сосредоточусь на образах, но буду демонстрировать троп или защиту, когда это покажется мне необходимым для прочтения стихотворения.

Предшественник Уитмена Эмерсон записал в 1823 году в дневнике слова, которые могли бы стать эпиграфом стихотворения Уитмена: «Хуже всего то, что отливы бывают регулярными, длительными, частыми, тогда как прилив приходит редко и ненадолго». Провидец постоянно разрушает себя и только иногда восходит к Возвышенному. Здесь уместно вспомнить некоторые замечания Анны Фрейд из ее книги о защитах:

«Туманность успешного вытеснения только уравнивается прозрачностью процесса вытеснения, когда движение обращается...

Вытеснение состоит в извлечении, или исторжении, мысли или аффекта из сознательного „я“. Бессмысленно говорить о вытеснении, когда „я“ все еще слито с „оно“...»

Первое замечание поможет пролить свет на прозрачность — эмблему Американского Возвышенного вплоть до Стивенса. Второе поможет нам вспомнить, что эфеб не способен подняться до Возвышенного, покуда не отделился, насколько он к этому спо-

собен, от интериоризированного предшественника. Начиная читать стихотворение «Когда жизнь моя...», открывающегося довольно сложной иронией, стоит вспомнить еще одно наблюдение Анны Фрейд:

«...реактивные образования могут быть изучены при их распаде. В этом случае вторжение „оно“ приобретает форму подкрепления либидозного катексиса первичного инстинктивного импульса, скрывающегося за реактивным образованием. Это позволяет импульсу проложить путь в сознание, и на время инстинктивный импульс и реактивное образование видны в „я“ бок о бок».

В терминологии риторики фигур это — признак ситуации, когда говорится одно, подразумевается другое, признак *illusio*, саморазрушающегося тропа, тем самым позволяющего стихотворению начаться. И вновь неважно, называется ли защита скрытым тропом или троп скрытой защитой, ибо такого рода сокрытие и есть поэзия.

Стихотворение Уитмена можно разделить так: часть 1, клинамен и тессера; часть 2, кеносис; часть 3, даймонизация; и часть 4, аскесис и апофрасес. Значит, первая часть переходит от образов присутствия и отсутствия к представлениям «часть/целое». Вторая часть — радикальная и регрессивная отмена, над которой господствует обширный образ пустоты. В третьей части преобладают образы падения вниз, складывающиеся в прекрасную гротескную версию возвышенности. Четвертая, и последняя, часть противопоставляет оппозицию образов природы и «я» Уитмена как внешнего и внутреннего образам позднего, принятого как таковое, и настоящего, твердо отрицаемого.

Это применение карты перечитывания расширительное и приблизительное, ибо все стихотворение замечательно тем, что оно — версия кеносиса, отмены Уитменом бардовского «я» Уитмена из «Песни о себе». И все же оно показывает нам, сколь близок Уитмен к стихотворению-кризису английского романтизма, в особенности к «Оде западному ветру» Шелли. Так, Уитмен обращает взгляд не на листья, описанные Шелли, а на «солому, щепки, сорняки и водоросли» и на все прочее содержание его метонимического каталога. Вместо «трубы пророчества» Шелли Уитмен предлагает нам «трубы грома», помогающие испытать чувство славы, поскольку «мы тоже часть наноса», что следует из заключительных строк его стихотворения.

Первая строфа Уитмена с ее яростным отклонением от эмерсонской Природы — это все стихотворение в зародыше:

Когда жизнь моя убывала вместе с океанским отливом,  
Когда я бродил по знакомым берегам,

Когда проходил там, где рябь прибоя всегда омывает тебя, Поманок,  
 Где волны взбегают с хрипом и свистом,  
 Где неистовая старуха вечно оплакивает своих погибших детей,  
 В этот день, это было поздней осенью, я пристально смотрел на юг,  
 И электричество души сбивало с меня поэтическую спесь.  
 Я был охвачен чувством, что эта кромка отлива,  
 Ободок, осадок, воплощает дух моря  
 и суши всей планеты.

Как Шелли в лесу над Арно, как Стивене перед лицом своих зарниц, Уитмен размышляет «поздней осенью». Все три стихотворения принимают позицию опоздавшего, только Уитмен пристально смотрит на юг, Шелли — на запад, а Стивене — на север. Уитмен взирает на принятую Ференци и традицией эмблему матери, Шелли — на революционное изменение и смерть, Стивене — на естественное изменение и смерть. Но Уитмен пристальнее других взирает на поэтическое изменение и на смерть. Его первая *illusio*, или ирония, утонченнее первых иронии двух других поэтов. Он говорит: «Жизнь моя убывала», но подразумевает, что убывало «электричество души», ибо убывает именно спесь, благодаря которой он был способен писать стихотворения, убывает «я» из «Песни о себе». Он умирает как поэт, он и в самом деле испуган. Его боязнь так похожа на боязнь Вордсворта, Шелли и Стивенса, но ирония его убедительнее, поскольку Уитмен, следуя Эмерсону, провозглашает величайший монизм, и все же Уитмен сознательно самый последовательный дуалист из всех этих поэтов.

И все же Уитмен много быстрее остальных движется к восстановлению представления, к откровенной синекдохе «ободок, осадок, воплощает дух моря и суши всей планеты». Пляж для него — величайшая из всех синекдох, заменяющая океан и землю, мать и отца, но прежде всего его самого, Уитмена, страдающего человека, а не поэта. Наша карта перечитывания в данном случае позволяет нам догадаться о том, как образ представления «часть/целое» непосредственно сменяет образ ограничения «отсутствие/присутствие». Уитмен гуляет по пляжу как человек, а не как поэт, «с этим электричеством души, ищущим типов», но не как «я». То, что стихотворение чрезвычайно быстро возвращается к нему, — это *Тиккун* одновременной близости и к отцу, и к матери, тогда как сам поэт дальше всего от своего отца (как в «Спящих» и «Из колыбели, вечно баюкавшей»).

Образ опустошения «я», пока это только нанос, уже присутствует в первой части, но полностью господствует во второй, где защита отмены поэтического «я» откровеннее, чем где бы то ни было в англоязычной литературе, даже чем у Шелли:

Тогда для бесконечности я тоже значу не больше,  
 Чем горсть песчинок, чем опавшие листья,  
 Сбившиеся в кучу и завалившие меня, как песчинку.

Как бы ни были прекрасны две первые части, их умаляет величие Возвышенного, появляющегося так странно и так по-американски во второй половине стихотворения. Даймонизация Уитмена — это глубокая гуманизация Возвышенного, вытеснение, усиливающее его жизнь и теснее и надежнее связывающее его с землей:

Я бросаюсь к тебе на грудь, отче,  
 Я так к тебе прижимаюсь, что ты не можешь меня оттолкнуть,  
 Я стискиваю тебя до тех пор, пока ты мне не ответишь хоть  
 чем-нибудь.

Поцелуй меня, отче,  
 Коснись меня губами, как я касаюсь любимых,  
 Шепни мне, пока я сжимаю тебя, тайну твоего ропота, которой я  
 так завидую.

Немногие писатели столь замечательно открывают и то, от чего защищает вытеснение, и то, почему вытеснение близко к апотропической функции преобразования, к способу, благодаря которому поэзия избегает разрушения. Уитмен вытеснял и сегодня сильнее, чем когда-либо, *продолжает вытеснять* свою тесную связь с Первичной Сценой Обучения (завет с Эмерсоном) и с Первичными Сценами в собственном смысле слова, с *Urphantasie* и *Urszene* Фрейда (отказ от завета с Уолтером Уитменом, старшим). По мере расторжения завета с Эмерсоном, вследствие которого зачинается поэтическое «я», принимается и восстанавливается отвергнутый завет с настоящим отцом. Доверие к себе в духе Эмерсона освободило Уитмена от тотализирующих недугов семейного романа. Теперь следствия поэтического аналога семейного романа делают возможным примирение Уитмена с отцом, которое не могло состояться, пока отец был жив. Почти буквальное превращение воображаемой утраты в осязаемое приобретение происходит куда более прямо, чем могли предвидеть Вордсворт и Кольридж.

И без того оригинальный и жизнелюбивый Уитмен превосходит себя в великолепной заключительной части стихотворения. Он начинает эту часть метафорой с ее перспективами и все же преодолевает дуализм в шести строках последней части. Волны океана жизни, или неистовой старухи-матери, вне его, но теперь мать боится его больше, чем он ее, ибо он един с отцом. Но внешне-внутреннее отношение «океан жизни/Уитмен» дает слишком



отрицательное знание, и это знание почти невыносимо. Удивительная последняя строфа стихотворения — великая схема переиначивания, вновь тропирующая каждый важный троп предшествующего текста:

Отливайте, волны жизни (прилив еще повторится),  
Неистовая старуха, не прекращай своих рыданий,  
Бесконечно воя над погибшими, но не бойся меня, не отвергай меня,  
Не ропщи так хрипло и сердито, не буйствуй у моих ног, когда я касаюсь тебя или заимствую у тебя силы.

Я с любовью думаю о тебе и обо всем,  
Я делаю выводы за тебя и за тот призрак, что свысока наблюдает, как мы пролагаем путь, но следует и за мной и за всеми нами.

Это я и все мы — разметанные наносы, мертвые тельца,  
Снежная белая пена и пузыри  
(Смотри, тина опадает наконец с моих мертвых губ,  
Смотри, мелькают и искрятся все цвета радуги),  
Пучки соломы, песок, обломки,  
Поднятые на поверхность многими противоборствующими  
настроениями

Шторма, штиля, темени, зыби,  
Обдумывание, взвешивание, вздох, соленая слеза, прикосновение  
жидкости или земли —

Все это поднято нескончаемыми трудами, перебродило и вышвырнуто;  
Два или три свежесорванных цветка, плывущих по волнам,  
вынесенных течением,

Именно для нас, которые справляют панихиду Природы,  
Именно отсюда, откуда трубят трубы грома,  
Мы, капризные, сами не знающие, откуда нас занесло, мы,  
распростертые перед вами,

Перед теми, кто сидит здесь и ходит,  
И кто бы вы ни были, мы тоже часть наноса, лежащего у ваших ног.

Повторение «именно» — средство, при помощи которого метонимия «я и все мы — разметанные наносы, мертвые тельца» превращается в металеписис «мы, капризные, сами не знающие, откуда нас занесло, мы, распростертые перед вами». Как метонимия метонимии «мы, капризные» триумфально обращает редуцированный образец стихотворения, ибо настоящее, в котором Уитмен отрезан от своего поэтического «я», вообще отрицается, и времени больше нет. Поэтическое прошлое интроецировано, и пробуждаются образы запоздалости:

Именно для нас, которые справляют панихиду Природы,  
Именно отсюда, откуда трубят трубы грома...

Если бы нам предстояло выразить это в терминологии преобразования защит, мы сказали бы, что отмена отменена инт-роекцией, что «я» нашло успокоение, отождествившись с ранней версией того, чем оно некогда было (или с фантазиями о том, чем оно некогда было). Но я бы предпочел окончательно назвать это сильным или глубоким перечитыванием «Природы» Эмерсона с ее апокалиптическим заключением:

«Знай же, что мир существует для тебя. Это для тебя явления совершенны. Что мы такое — только мы можем понять... И потому — строй свой собственный мир... Царствие человека над природой не придет приметным образом; в том виде, каким мы его сейчас знаем, оно стоит вне человеческой мечты о Боге; и, осознавая свое могущество, человек испытывает удивление не меньшее, чем слепой, когда чувствует, что к нему постепенно возвращается совершенное зрение».

От «для тебя» Эмерсона к «именно для нас» Уитмена длинный путь, когда «для нас» подразумевает «я и все мы — разметанные наносы», а не дух, ставший после вливания гигантским. Последнее недонесение Уитменом его мастера-провидца должно подтвердить, что отлив, а не прилив восстанавливает зрение слепца.

Рассуждение Дикинсон об Эмерсоне еще глубже, поскольку она всегда была еретичкой, единственной настоящей ортодоксией которой было эмерсонянство, или возвеличивание причудливого. Ее позиция редко бывает позицией запоздалости, потому что ей сильно повезло в том, что все ее предшественники, даже Эмерсон при всем его универсализме, — обыкновенные мужчины. Ее рассуждение об Эмерсоне вращается вокруг его железного закона Возмещения и направлено против этого закона, по ее мнению, не такого уж железного. «Ничто не дается просто так, — все же говорит она в его очаровательно демонической манере, но отвечает: — Ничто дается за все, что угодно», хотя ее «ничто» гораздо больше «всего, что угодно» любого последующего поэта. Может ли наша карта перечитывания что-нибудь сделать с ней или для нее, или ее оригинальность простирается далеко за пределы нашей модели ревизии?

Зачастую так и случается, но, как я полагаю, не в самых известных и не в самых любимых сегодня стихотворениях, ибо они-Ю стремятся следовать традиционной модели. Я выбрал стихотворение № 742 «Раз к смерти я не шла — она...» за его славу, но и за его поэтическую силу. Это стихотворение из шести строф подчеркнуто следует нашей триадической структуре. Первая строфа переходит от иронии к синекдохе. Следующие три исходят из опустошения «я» и вещей, из гиперболического преодоления природы. В пятой строфе стихотворения таинственно выступает

и терпит поражение метафора, с тем чтобы смениться в заключительной строфе металептическим обращением, триумфально тропирующим время.

Открывающий стихотворение Дикинсон троп играет на общественных условностях и двух значениях слова «шла»: мисс Дикинсон из Амхерста не может публично подойти к Смерти, несмотря на все уважение к ней. Смерть, новоанглийский джентльмен, демонстрирует свою благовоспитанность, приглашая ее прогуляться в коляске. Но почти так же, как Шелли, мисс Дикинсон явно говорит одно, подразумевая другое. Она подразумевает, что не пойдет навстречу Смерти, не способной остановить ее сознание, но смерть может сделать это и останавливает ее сознание, что и выражается при помощи довольно сложной иронии. Читатель, похоже, вынужден все так же бороться с ее остроумным сгущением, когда его заставляют принять ее ответную синекдоху; карета уносит Смерть и леди, но вместе с ними и ее компаньонку, или дуэнью, Бессмертие.

Смерть, таким образом, уже явно побеждена, и это в первой же строфе! И все же собственная благовоспитанность ограничивает леди, и в ответ она изолирует себя от труда и досуга. Регрессия распространяет кеносис на образ играющих детей, а отмена — на патетическую ошибку «Взирающего Зерна». И все же грозная Дикинсон не способна выносить никакого самоограничения, и превращающая ее в личную версию Американского Возвышенного даймонизация, сколь внезапная, столь и оригинальная, вытесняет орбиты солнц Уитмена или Ницше:

Проехали Закат —  
Или, вернее, Солнца Шар  
В пути оставил Нас —  
Как зябко сделалось мне вдруг —  
Одетой в легкий Газ!

Одетая, вероятно, для послеполуденной прогулки, она слилась с некоей системой или с телом, много превосходящим солнце, вокруг которого вращается солнце, и все же с достаточно земным телом, чтобы она озябла от вечернего холода. Гипербола, представление Возвышенного, поставлена на место солнца, таким образом скрывая (очевидно) защиту от величайшего желания поэта, от желания поэтического бессмертия. Дуэнья, что едет вместе с Дикинсон, не может быть верой и должна стать ее собственной поэзией, поскольку женщина-поэт редуцирует мужское начало к размышлению, Смерть занимает то место, которое отводит ей совершенная благовоспитанность, место Музы Дикин-

сон, довольно опасной, но не способной удовлетворить свое желание — и вместе с тем желание мисс Дикинсон, — она не шла потому, что была связана общественными условностями, но не потому, что не хотела бы пойти.

В пятой строфе неудачный перспективизм اسکесиса снова с нами, но Дикинсон терпит осознанное и славное поражение:

И к Дому подкатили мы —  
Подобию Холма —  
Свес его был зарыт в Земле —  
Крыша едва видна —

Невозможно назвать ни Дом, ни Землю внутренним или внешним, и если метафора обозначает могилу Дикинсон (а я так не думаю), тогда она противоречива в своей бессвязности. Но я считаю, что смысл этой строфы в том, что в видении, в которое вошла мисс Дикинсон, всякая перспектива оставлена, в терминологии защит это означает, что никакая сублимация желания, любого желания, более невозможна. Но опять-таки она не может позволить своему читателю остановиться; она уводит себя от времени и время от своего читателя. Наша запоздалость — это наша заблаговременность. Она ехала со Смертью (и Бессмертием) на протяжении столетий, и все же в ее сознании поездка длилась не дольше Дня, позволив впервые понять, что коляска принадлежит ее собственной поэзии.

Гномический поэт вызывает на гномический комментарий, провидец «Осенних Зарниц» зывает к большей дискурсивности. Его поэма вынуждает создать особую версию карты перечитывания, в которой римские цифры соответствуют десяти песням, или частям, поэмы и идентифицированы важнейшие образы:

Клиамен I. Змея как присутствие и отсутствие.

Тессера II—IV. Прощание с идеей как синекдохы прощания со всей жизнью, переданная частичным образом прощания с поэзией.

Кеносис V. Метонимия варварского языка и дыхания; опустошение образов праздника.

Даймонизация VI. Американское Возвышенное, театр гиперболы; небесный пейзаж как образ высокого, ученый с одной свечой как образ низкого.

Аскесис VII. Алмазная корона Каббалы как неудачная метафора; сублимация в легкомысленной беседе под Луной.

Апофрасес VIII—X. Время невинности как переиначивающее обращение; интродекция зарниц, проекция смерти.

Простая ирония первой песни Стивенса заключается в том, что он говорит «изменение», но подразумевает «смерть», в чем

и заключается двойное значение змея, полного присутствия и полного отсутствия в одно и то же время:

Эта форма, давящаяся бесформенностью,  
Кожа, блестящая желанным исчезновением,  
И блестящее тело змея без кожи.

Перри Миллер, проследивший в своем исследовании семнадцатого столетия развитие умонастроений Новой Англии, от Джонатана Эдвардса до Эмерсона, предлагает превосходный девиз для «Осенних зарниц»:

«Во вселенной должно быть место для свободной и непредсказуемой силы, для незаконной силы, сверкающей в ночи неожиданно ярко и неизмеримо величественно. С точки зрения пуритан, было бы много лучше, если бы большая часть человечества отвергла это озарение и предалась безнадежному отчаянию, чем если бы все люди родились без надежды достичь его или только немногие воздержались бы от радости этого видения».

Поскольку Эмерсон заменил это чувство избрания другим, Стивене, новый ученый, пришедший на смену старому, заново преобразует избранничество в то, что он называет воображением. Но ценой преобразования оказывается то, к чему Стивене приходит под конец, в «Осенних зарницах», где в качестве фундаменталиста своей собственной Первой Идеи он противостоит свободной и непредсказуемой силе Северного Сияния, которая не позволяет редуцировать себя.

Лурианская диалектика, редуцированная мною к Ограничению —> Замещению —> Представлению, в поэме Стивенса вполне очевидна. По его мнению, три ее стадии называются: Редукция к Первой Идеи —> Неспособность Жить Только с Первой Идеей —> Повторное Воображение Первой Идеи. Песни II—IV «Зарниц» показывают, как Стивене движется от формирования реакции на свою собственную боязнь импотенции и смерти к повороту-против-себя, который он называет «прощанием с идеей», где идея не столько Первая Идея, сколько весь тройственный процесс, который для Стивенса был диалектикой восприятия и, таким образом, диалектикой его мысли и его поэзии. Поэзия заменяет здесь жизнь, так что синекдоха весьма мрачна:

Здесь быть видимым значит быть белым,  
Быть твердо-белым, быть воплощением  
Экстремиста в его эксперименте...

Сезон заканчивается. Пляж замерзает под ветром.  
Длинные линии все длинней и пустыней,  
Смеркается, но ночь все не наступает,  
Незаметно белизна стены проступает.

Экстремист здесь — Стивене, эксперимент — редукция к Первой Идеи, воплощение — мир пляжа, нестерпимый оттого, что полностью редуцирован от ничто, которого здесь нет, к ничто, которое здесь есть. Первая Идея — это восприятие, отвоеванное у Патетической Ошибки, объективный мир вполне объективен, лишен иллюзии и гуманности. И все же подразумеваемая функция Первой Идеи заключается в том, что она должна быть «основой / Этого изобретения», где изобретение — «изобретенный мир» из «Заметок по поводу высшего искусства вымысла». Белый исток поэтической искренности и истины, названный там «преждевременной доверчивостью», здесь становится ядовитым «твердо-белым», бесцветнейшим из всех цветов сраженного и, может быть, умирающего воображения старого Стивенса.

Поскольку здесь я предлагаю только набросок прочтения, я пройду мимо красот песен II—IV, где последовательно каюта («дом, основанный на зыби морской» из Эмерсона), «имаго» матери («Мягкие руки — движение, а не прикосновенье») и отца («Говоря „да“, он говорит „прощай“») сводятся к неудачной Первой Идеи. В песне V эти отвергнутые образы соединены, только затем, чтобы быть уничтоженными, в одном образе, опустошенном от всякого значения:

Мы стоим посреди праздничной суматохи.

Что за праздник? Шум, беспорядок, безделье?

Отцовские образы театра метонимичны: «Свои разбежавшиеся стада, / Варварского языка, ослонявленного и почти прервавшегося / Дыхания». Все, что радует, уничтожено или унесено прочь регрессией, не способной сдержать ностальгию: «Дети смеются и звонят оловянное время». Это ограничение столь крайнее, с точки зрения образности, даже для Стивенса, что реакция даймонизация в Американском Возвышенном становится самой насильственной и испытывающей терпение читателей гиперболой из всех, встречающихся в поэзии Стивенса. Образы высоты вздымаются до театра небесного пейзажа, который не может ограничить даже характерная ирония Стивенса:

Разбрызганное вширь, из любви к великолепию  
И к одиноким удовольствиям пространства великолепия.

Когда театр, как то и должно быть, рушится, Стивене приходит к апофеозу своего вытеснения в единственном отрывке, который сильнее всего остального произведения воздействует на меня:

Это ничто, пока содержится в одном человеке,  
Ничто, пока эта названная вещь безымянна  
И разрушена. Он открывает дверь дома

В пламя. Ученый с одной свечой видит  
Северное сияние, раздвигающее рамки  
Всего, что он есть. Он чувствует, что испуган.

Дикинсон понравилось бы это, поскольку тут цена Американского Возвышенного называется вслух так же громко, как и в ее поэзии. Стивене вновь пытается в последний раз повторить перед лицом зарниц упражнения своей поэзии, но не в силах лишить Северное Сияние имени. В его сознании всплывают триумфы, случившиеся раньше, когда он обладал силой, необходимой для того, чтобы разрушить вещи, имеющие имя:

Отбрось огни, определения  
И скажи о том, что ты ищешь во тьме,

Что оно — вотто, что оно — вот это,  
Но не используй сгнивших имен.

\* \* \*

Есть и для Солнца проект. Солнце, цветение злата,  
Никак не должно называться, но быть  
Трудным бытием того, чем оно быть должно.

Но *эти* огни не отбросить, и нет для зарниц проекта. Дверь дома Стивенса, возведенного на зыби морской, открывается в пламя, и тьма доказывает, что высота, которую освещает самая высокая свеча, не так уж высока. Исходя из этой неудачной, не как представление, но как доказательство, гиперболы, Стивене пытается достичь заключительного ограничения характерным для него аскесисом в сублимирующей метафоре песни VII.

Эта песня возвращается к небесному пейзажу (или продолжает описывать его), но это совсем другое небо, где господствует смертный бог, Ананке Прекрасной Необходимости (как ее назвал Эмерсон в «Пути жизни»), восседающее на троне среди звезд. Воображение, снисходящее до того, чтобы погасить наши планеты, когда ему того захочется:

Покидая то место, где мы были и где искали, где

Мы знали друг друга и мысли друг друга,  
Дрожащий остаток, замерзший и неизбежный,  
Только эту корону и тайную Каббалу.

Эта корона и тайная, или алмазная, Каббала (знал ли Стивене, что первоначальное значение слова — «принятие»?) — это расширенная метафора, при помощи которой поэт надеется в конце концов заключить мир с зарницами, как с платонически-эмерсонским божеством, притязующим на поклонение и заслуживающим его, потому что это божество прекрасно и потому что при поклонении прекращение ответного насилия поэтического сознания становится необходимым следствием небесного насилия. Но Стивене, как и Дикинсон, не может принять метафору с ее субъект-объектными различиями, замыкающими сознание поэта в самопротиворечивости. Ибо даже Аврора, коронованная тайная Каббала небес, «не отваживается устремиться случайно в свой собственный мрак». Как и Шелли, Стивене — последователь Лукреция, и он обнаруживает свой образ свободы в клинамене, или отклонении: «Оно должно променять судьбу на случайный каприз». Сублимируя свою собственную метафору, Стивене превращает зарницы в другого земного поэта, связанного необходимостью, или прагматикой человеческой коммуникации. Зарницы-как-корона «движутся, чтобы найти / То, что должно разрушить это», и искомое ими не больше, чем, «скажем, легкомысленная беседа под Луной».

Затем следует одно из прекраснейших изобретений Стивенса — возвращение переиначивающей аллюзии, столь ослепительной, что она заставляет предположить, что Стивене — маленький Мильтон нашего века. Песни VIII—X завершают стихотворение полномасштабным обращением позднего в раннее, в центре которого находится образ поры невинности. Интроецируя зарницы и проецируя смерть вовне, в любом случае ненадолго, Стивене отождествляет себя с тем ранним, что ужасало его:

Так, тогда эти огни вовсе не чары света,  
Не глас с небес, но невинность.  
Невинность земли, а не ложный знак

Или символ злобы...

Стивене соединяет Китса и Уитмена и выполняет переиначивание и того и другого. Три последних песни демонстрируют невинность, с которой Стивене мог утверждать: «Ее природа — это ее конец» — и восстанавливать успокоительный образ матери из «Песни о себе». «Идиома невинной земли» позволяет небесному пейзажу сиять, «как великой тени последнее украшение», и восстанавливает уитменовский смысл материнской смерти:

Она может прийти завтра в простейшем слове,  
Почти как часть невинности, почти,  
Почти как нежнейшая и вернейшая часть.

Цена, как всегда при переименовании,— это действительность настоящего, исчезающего между запоздалостью, которая опять становится ранней, и утраченной заблаговременностью, что теперь считается опоздавшей. «Этим сиянием», зарницами, Стивенсу дано было знание, но знание, «как пламя летней соломы зимой», а он не сказал нам, что ему дано было знать.

## 1 1 . В ТЕНИ ТЕНЕЙ: В НАШЕ ВРЕМЯ

Я закончил обзор поэзии общества визионеров, прячущихся в тени Мильтона и в тени Эмерсона и испытывающих страх влияния, обзор традиции Мильтона, начинающейся в поэзии эры Чувствительности и достигающей кульминации в поэзии Йейтса, и традиции Эмерсона, от Уитмена до ее завершения в последних стихотворениях Стивенса. Эта заключительная глава, короткое размышление о современной поэзии, посвящена проблемам истолкования, представленным, как мне кажется, возрождением переименовывающего модуса в современном американском стихотворении, в особенности заметным в заключительной фазе творчества Роберта Пенна Уоррена и продолжающимся в современной поэзии Джона Эшбери и А. Р. Эммонса.

Возрождение в творчестве Стивенса переименовывающей аллюзии, противоположной открытой аллюзии Паунда, Элиота и их школы, сродни последним стихотворениям Уоррена, несмотря на то, что Уоррен вышел из местной школы Элиота. «Одубон: видение» Уоррена, как и то, что он пишет сегодня, достойно более чем сорокалетнего развития еще одного сильного поэта, претендента на освободившееся в результате смерти главных американских поэтов нашего века место. В свои шестьдесят Уоррен стал главным современным ревизионистом природных свойств американской поэзии. Вот одно из последних его стихотворений, «Вечерняя прогулка в оттепель в штате Вермонт»:

1

*Взрыв, хлопанье крыльев — и из  
Чаши еловой, сбивая снег  
С черных еловых веток, сорвался  
Он. Большущий глухарь, на огненном черном,  
В солнце нырнул заходящее и —  
Пропал.*

*В воспоследовавшей тишине,  
Ослепленный внезапно  
и дрожа еще от неожиданности,  
Я стою и пялюсь. В грязном снегу*

Ноги. И, глядя на красный закат за черными ветками, слышу,  
 Как в клетке грудной —  
 В темной пещере безвременья —  
 Сердце  
 Стучит.

Куда  
 Годы ушли?

## 2

Весь день источник в своем ущелье пенился талой водой,  
 Обезнебело, и, покуда над ним перепутанная словая ночь,  
 Он бежит, и вздутая гибкая гладь мускулистой воды,  
 Пенной источенная и испещренная белым, во тьме ощутима  
 По дрожи холодного воздуха, зыбко светящегося  
 От снега, вполне еще крепкого, средь каменной тьмы. Валун  
 Стонет в этом ручье, ручей вздымается  
 В очевидности своего торжества  
 Подобно судьбе, а я,  
 На красный запад уставясь, начинаю слышать — хотя  
 Еще ленивый и онемелый, как будто спросонок, —  
 Звук бегущей воды в темноте.

Я стою и мысленно вижу  
 Плавное вздыманье воды, черней, чем базальт, а над ней  
 Мерцанье, суровое и стальное, — снега и темнота.

## 3

Летом на том же месте, когда распевали дрозды,  
 Я в сумерках слушал этот пронизанный  
 Мерцаньем теней и глубоким свеченьем плеск  
 И снова услышу, но не сейчас.

Сейчас,

На запад уставясь, я слышу только  
 Ход темной воды и всем существом  
 Хочу воистину стать достойным  
 Своих безумств человеческих и неудач,  
 Достойным неведенья, и мученья,  
 И покоя, который приходит, когда  
 Стою здесь с холодным дыханием снега  
 Выше колен.

Меж тем на восточном горбу горы  
 Потемки стыннут, и там, где не было  
 Часами солнца, сосулька растет  
 Геометрической глыбой.

## 4

Когда состарится сын мой и я, не встречаясь с ним,  
 Скажем, лет пятьдесят, в лицо его не узнаю  
 И не смогу даже имени предложить, тогда

Какое благословенье мне надо просить для него?

Чтобы когда-нибудь, в оттепель, когда вечереет, он,  
 Стоя у кромки леса и взглядом долгим уставясь  
 На красный закат, с журчаньем ночной воды  
 В ушах, он так же, как я,  
 В тот будущий миг послал бы благословенье —  
 Из будущего в другое — далекому старику,  
 Который, как он у меня однажды,  
 Был маленьким его сыном.

И на какое благословенье можно надеяться, как  
 Не на бессмертие  
 В любящем бдении смерти.

Если мы применим к созданной Уорреном последовательности нашу типологию уклонений, она распадется на три раздела, включающие соответственно части 1, 2 и 3—4. Часть 1 начинается необычным клинаменом, прослеживающим почти мгновенное движение большущего глухаря от ошеломляющего присутствия к полному отсутствию. Троп ирония здесь производит двойную работу, ибо исчезновение птицы на закате позволяет Уоррену увидеть этот закат сквозь черные еловые ветки уже без снега. Вместе с ворвавшейся, подобно истоку или восходу, птицей наступило не время постижения истоков, но только внезапное ослепление не ожидавшего ее появления Уоррена, одно из самых красноречивых навязчивых видений времени и близости своей собственной смерти. Как бы реагируя на страстное влечение к смерти, дыхание-душа Уоррена, отношение между ритмом и дикцией, приводит к крайней скованности, к стеснению присутствующего этому поэту неистовства духа. Ответное представление, обращение, т. е. синекдоха, выражается в открытом вопросе «Куда / Годы ушли?», который становится окончательным завершением части и внезапным концом дня в оттепель. Сравните его с первыми частями «Осенних зарниц», поэмы эмерсонианской традиции, которую Уоррен стремился перевернуть вверх дном. Характерно, что Стивене учится отсутствию у слишком обильного присутствия, у насильственной красоты зарниц. Уоррен, дитя Мелвилла и Готорна, а не Эмерсона и Уитмена, уставясь на красный запад, становится отсутствием перед лицом отсутствия. Прямой предшественник Уоррена — Элиот, но немногие современные поэты так хорошо, как Уоррен, знают силу всякой имеющей отношение к делу традиции.

Во второй части мы находим кеносис Уоррена, метонимическое уничтожение его собственного видения. Изоляция, а не регрессия •— вот модус опустошения поэтического «я», который пред-

почитает Уоррен. Там, в первой части, он мог слышать, как стучит его сердце, здесь он слышит метонимические персонификации чувствительности, моментально расстроенные неожиданностью. Валун и ручей — это падшие сознания, и Уоррен близок к ним, ко сну и смерти с тех пор, как он услышал «звук бегущей воды в темноте». Движение от редуцированного слуха к гиперболическому зрению в трех завершающих часть строках — это ответ даймонизации Уоррена, его подъем к Американскому Контр-Возвышенному. В третьей части образы высокого и низкого смешаны с перспективизмом, поднимающимся до дантовского чувства ужаса, которое преобразует прозрачность сосульки, ледяного кристалла, в нечто, больше похожее на магический кристалл:

Меж тем на восточном горбу горы  
Потемки стьнут, и там, где не было  
Часами солнца, сосулька растет  
Геометрической глыбой.

Это аскесис Уоррена, сублимация через метафору личной смерти к безличной полноте смысла, к «геометрической глыбе» сосульки. Поскольку стихотворение постоянно рассуждает о скрытых контрастах оттепели и заката, геометрия сосульки — это согласование, которое требуется для такого рассуждения, точка перспективы, в которой сходятся природа, внешнее, и признаки бессмертия Уоррена, внутреннее. Метафора «неудачна» в том особом смысле, о котором я писал в главе 5, т. е. имеет место неудача перспективизма, пытавшегося превратить поэтический кризис в восстановление смысла.

Оригинальность и сила Уоррена заметны на протяжении всего стихотворения, но в особенности в части 4, в переименовании, не сопоставимом ни с чем в американской поэзии со времен «Осенних зарниц». В пророческом представлении Уоррен видит время через полвека после своей смерти, воздавая все возможное необходимости и силе изменения. Это благословение сыну, с самого начала двойственное, интроецирует будущее и проецирует прошлое, уничтожая «красный закат» настоящего времени стихотворения. Благословляя «из будущего в другое» будущее, Уоррен проявляет amor fati, напоминающую Ницше или таких последователей Ницше, как Йейтс и Манн. В семьдесят четыре года, заканчивая «Избранника» (1951), Манн писал о своей работе (и Уоррен мог бы так же сказать о своем пророческом благословении):

«Amor fati — я, пожалуй, не стану особенно возражать, если окажусь одним из тех, кто пришел уже под вечер и уйдет одним из последних, замыкая прощальное шествие, и мне думается, что

после меня вряд ли кто-нибудь станет еще раз пересказывать эту историю, так же как и легенды об Иосифе».

Вордсворт, благословляющий свою сестру в конце «Тинтернского аббатства», и Кольридж во многих подобных же ситуациях — это главные предки стихотворения Уоррена, которое, быть может, никто уже не будет переписывать еще раз. «Бессмертие / В любящем бдении смерти» доверяет свое значение преодолению «бдения», хотя и используя значение его корня — «бдительность». Уоррен, неуживчивый антиэмерсониец, добивается свежести преобразования, сознательно запаздывая и все же возрождая эмерсониевский отказ опаздывать.

Обращаясь к Эммонсу и Эшбери, критик обнаруживает, что эмерсониевская традиция стала и прямо-таки бременем, и прямо-таки силой не то этих поэтов, не то этих толкователей. Говорить о стихотворении Эммонса или Эшбери языком Эмерсона, или Уитмена, или Стивенса — значит вводить то, что можно было бы, в противоположность органической аналогии Кольриджа, назвать человеческой аналогией. Стихотворение способно с радостью воспринимать свой одинокий внутренний пейзаж не более, чем мы сами. Мы вынуждены говорить, используя слова других людей; ибо не более стихотворения можем мы быть «о» самих себе. Говорить, что стихотворение о себе самом — значит убивать, но говорить, что оно о другом стихотворении — значит выходить во внешний мир, где мы живем. Изолировав себя, мы себя идеализируем, точно так же, как поэты обманывают себя, идеализируя то, что, по их утверждениям, становится истинными предметами их стихотворений. Действительные предметы близки страху влияния, а сегодня зачастую и становятся этим страхом. Но теперь начинает вырисовываться глубокая необходимость отступления, в ходе которого я попытаюсь соотнести периферии и отметины Эммонса и редкие богоявления Эшбери с великими обстоятельствами и более важными привилегированными моментами их предшественников-трансценденталистов.

Если прибегнуть к редукции, можно предположить, что страх влияния и есть страх смерти и видение поэта о бдении бессмертия предполагает свободу от влияния. Сексуальная ревность, как сообщает повседневный опыт, тесно связана со страхом и тоже сводится к страху смерти или полной тирании времени и пространства, темницы и опасной власти «не-я» (а «не-я», по словам Эмерсона, включает в себя и тело человека). Страх влияния, подобно ревности, отчасти вызван природным телом, и все же поэзия пишется естественным человеком, единым со своим телом. Блейк настаивал на том, что существует тоже и «Настоящий Человек Воображение». Быть может, и существует, но он не способен писать стихотворения, по крайней мере пока.

Стихотворение пытается освободить поэта-как-поэта от страхов, что *ему не хватит* все равно чего: пространства для воображения или времени для приоритета. Предмет, манера, голос — все вызывает вопрос: «Что, кроме смерти, принадлежит мне одному?» Современные стихотворцы, принадлежащие к разным школам Паунда—Уильямса, глумятся над понятием страха влияния и полагают, опираясь, как им кажется, на собственный опыт, что стихотворение — это машина, сделанная из слов. Может быть и так, но в этом случае, в первую очередь, мы, как это ни прискорбно, оказываемся машинами, сделанными из слов. Люди делают стихотворения таким же образом, каким доктор Франкенштейн создал своего *даймона*, и стихотворениям тоже присущи человеческие слабости. У героев стихотворений нет отцов, но у самих стихотворений они есть.

Эммонс и Эшбери, как и Уоррен, знают все это, ибо сильные поэты обрели свою силу, встретившись лицом к лицу со страхом влияния, а не игнорируя его. Поэты, поднаторевшие в забывании своих предков, пишут очень легко забывающиеся стихотворения. Им хотелось бы вместе с Ницше верить, что «забвение — свойство всякого действия», притом что действием для них может быть только написание стихотворения. Но ни один поэт не может написать стихотворение, не вспоминая в некотором смысле другое стихотворение, как невозможно любить, не припоминая, хотя бы смутно, выдуманного или строго запрещенного прежнего любовника. Каждый поэт вынужден говорить, как Харт Крейн в одном раннем стихотворении: «Я могу вспомнить много забвения». Для продолжения своей поэтической жизни ему нужно, чтобы вокруг него сгушался туман иллюзий, укрывающий его от света, впервые озарившего его. Этот туман — нимб (как бы ложно его ни видели) того, что пророки называли бы *Кабодом*, предполагаемого свечения собственной славы поэта.

Должно быть, эти истины общеизвестны, но поэты, предполагая, что защищают поэзию, идеализируют свои взаимоотношения, а магические Идеалисты из числа критиков следуют поэтам в их самообмане. Тут Нортроп Фрай идеализирует сильнее даже, чем Блейк:

«Раз художник мыслит в терминах влияния, а не ясности формы, усилие воображения становится усилием воли, и искусство извращается в тиранию, в применение к обществу принципа магии, или таинственного принуждения».

В опровержение этого суждения я бы привел замечание Кольриджа, что воля и *есть* сила произведения, она — доступное нам средство избежать принудительного повторения; и я бы добавил, что не нужно извращать искусство, поскольку поэтическое воображение пост-Просвещения уже довольно-таки сильно извраще-

но вечной битвой с влиянием. Фрай формулирует идеал; Кольридж знает, что мы должны делать, как он выражается, «клинамен от идеала». Как я теперь сознаю, Кольридж в «Помощнике для размышления» ввел критическое понятие, названное им «*lepe slipmaten*, вежливый поклон», которое я по ошибке считал своим изобретением. Критики тоже одарены прискорбной забывчивостью.

Эммонс предложил рассматривать страх влияния как «часть большего предмета, иерархии», предмета, центром которого, как он считает, для поэтов и критиков становятся процессы формирования канона, в конце концов представляющего собой общественный отбор текстов для воспроизведения и изучения. Формирование канона не произвольный процесс, и он не может социальным и политически регулироваться долее одного-двух поколений, даже в случае самой напряженной литературной политики. Поэты живут унаследованной ими силой; их сила проявляется в их влиянии на других сильных поэтов, и влияние, распространяющееся более чем на два поколения сильных поэтов, становится частью традиции, даже самой традицией. Стихотворения выживают, когда порождают живые стихотворения, пусть даже неприятием, негодованием, неверным истолкованием; стихотворения становятся бессмертными, когда их последователи, в свою очередь, рожают жизненно важные стихотворения. От сильных исходит сила, пусть и не сладостная, и когда сила достаточно долго навязывает себя, мы привыкаем звать ее традицией, нравится она нам или нет.

Эммонс и Эшбери, хотя борьба за выживание неизбежно становится все более трудной,— это вероятные кандидаты на выживание, так же как и поздний Уоррен. Из последних произведений Эммонса я выбрал посвящение к большой поэме «Сфера: форма движения»:

Я взошел на вершину и на всех ветрах я стоял там:  
В замешательстве ветер несся то в том  
Направлении, то в этом,  
и речь его была непонятна, и я говорить с ним не мог:  
и все же сказал я как будто чужому в себе  
не говорю я с ветром теперь:  
ибо так далеко унесенный природой, природой  
я высказан,  
и ничто не покажет мне образ мой здесь:  
при слове «дерево» покажут мне дерево,  
при слове «скала» мне покажут скалу,  
для ручья, для облака, для звезды  
у этого места есть твердый смысл и ответ на слово,  
но где здесь образ для слова «стремленья»,



и вот я прикасался к скале, к ее странной вершине:  
 я ковырял кору карликов-елей:  
 я вглядывался в пространство и в солнце  
 и ничто не казалось ответом на слово «стремленья»:  
     прощай, я сказал, природа, такая великая и  
 скрытная, твои языки вполне уместны внутри их  
 стихии  
 и раз ты меня пленила, то ты же меня отвергла: чужой я  
 здесь, как пришелец, только ступивший на землю:  
 итак, я вернулся назад и, грязи набрав,  
 своими руками я вылепил образ слова «стремленья»:  
     я взял свой образ с собой на вершину: сначала  
 его я поставил здесь, на вершине скалы, но не шел он  
 к ней: я его поставил тогда среди елей чуть в отдалении,  
 но он ни к чему был и там:  
 и вот я вернулся в город, построил там дом, чтоб поставить  
 в нем образ,  
 и люди пришли в мой дом и сказали,  
     что это образ «стремленья»,  
 и ничто теперь больше не будет таким, как прежде.

В главе 5 я упоминал различные поэтические структуры, по-разному применяющие принцип риторической подстановки и потому отступающие от модели стихотворения-кризиса, в том числе разновидность стихотворения, что открывается Возвышенной гиперболой, уничтожающей себя метонимией, а затем проходит сквозь оппозицию металеписа и метафоры и заканчивается колебанием между синекдохой и иронией. В каждом случае представление отменяется ограничением, и здесь этот образец использует Эммонс. Последняя строка, невзирая на ее глубочайшие импульсы,— это ирония, или формирование реакции, провозглашающая отсутствие, но в действительности признающая продолжающееся присутствие необходимости, а именно необходимости в природных языках, которая привлекла Эммонса к поэзии. Его прощание с природой родственно «Прощанию с Флоридой» Стивенса, ибо когда бы Стивене ни говорил «ненавистный», он подразумевает «любимый», и когда бы Эммонс ни говорил «прощай», он подразумевает «здравствуй».

При таком прочтении последняя строка стихотворения «Я взшел на вершину...» означает, что ничто не может измениться в стремлении или что трансцендентальный импульс себя исчерпать не может (Эмерсон: «Я терплю поражения все время, и все же я рожден для Победы»). Образ дома здесь — эмерсонская синекдоха, заимствованная из «Природы», синекдоха, которую Стивенсу привелось разработать в кризисе «Осенних зарниц», где американский «ученый с одной свечой» открывает, что не в силах лишить зарницы имени: «Он открывает дверь сво-

его дома / В пламя». Как это ни странно, Эммонс даже ближе Эмерсону, чем Фрост; и, подобно Фросту, он обновляет скрытый холод, который не рассеивают напыщенные речи Эмерсона. «Всякий дух строит для себя дом, а за стенами его дома протянулся мир, а дальше простирается небо»,— и все же главная синекдоха Эмерсона говорит нам о том, что мы разрушены, обмануты домами, и мирами, и небесами, которые сами построили:

«Человек — это карликовая копия его самого. Некогда он был насквозь проникнут Духом и растворялся в нем. Он заполнял природу обильно исходившими от него токами... Но когда он изготовил для себя эту массивную раковину, воды отхлынули от него; он больше не заполняет влагой вен и прожилок; он сжался так, что стал похож на каплю. Он знает, что его строение все еще пригодно для него, но пригодно как одежда с большим запасом на вырост. Скорее, надо бы сказать, что некогда оно соответствовало ему, теперь же гармонирует с ним как нечто находящееся далеко и высоко от него. Он опасно преклоняется перед собственной работой... И все же бывают минуты, когда он стяхивает с себя дрему и размышляет о себе и своем доме, и его посещают странные мысли относительно сходства между домом и им самим».

Эммонсу приходили странные мысли о сходстве между его поэзией и им самим, но, с точки зрения психоанализа, троп здесь скрывает защиту обращения, так что образ «стремленья» — страшное самопознание, суть которого заключается в том, что у Эммонса уже более нет пути назад, к Единству, к вливанию Новизны, неистово прославляемому в его собственной ранней поэзии. «Хуже всего то, что отливы бывают регулярными, длительными, частыми, тогда как прилив приходит редко и ненадолго»,— написал Эмерсон в своем дневнике 1823 года, но хрке худшего то, что он вообще не возвращается. Это время средней части стихотворения Эммонса, где он знает о своей собственной запоздалости (здесь он упоминает о ней в словах «чужой» и «отвергнутый») и где ему не удастся произвести ее обращение при помощи метафоры вылепливания образа «стремленья» из грязи. Стремиться — значит желать, зная при этом, что желание никогда не исполнится, или, метафорически, здесь это значит видеть, что даже заполняющий все пространство образ не способен удовлетворить желание.

Величие этого стихотворения отчасти заключается в смелости его Возвышенного начала, когда «в замешательстве» оказывается природа (ветер), а не расстроенный зритель, но более всего — в силе метонимических уничтожений зрителя. Если Эмерсон прорицал, что можно положить жизнь на изучение метонимии, то Эммонс требует от жизни большего, чем такая

ее растрата, склоняясь к спору с предшественником: «и ничто не покажет мне образ мой здесь». Как и в стихотворении Уоррена о закате в оттепель, возвышенная песнь Эммонса может воодушевить и даже (мгновенно) преобразить читателя, все так же интересующегося, а не действует ли эта сила сознательной запоздалости так, что недалек уже день, когда будет открыт иной модус поэзии.

Я завершаю эту главу, а вместе с ней и всю книгу, вдохновенной лирикой запоздалости, недавно появившимся стихотворением Джона Эшбери «Раз ты пришел из Святой Земли», где пародийная первая строка-заглавие повторяет начало приписываемой Рэли жестокой баллады о погибшей любви, одна из строф которой проходит сквозь все нежное стихотворение Эшбери:

Пока был юн, любил ее,  
Но вот, как видишь, постарел,  
Любовь не питается падалицей  
С засыхающих деревьев.

«Ее» в элегии, написанной Эшбери для самого себя,— это личное прошлое:

#### РАЗ ТЫ ПРИШЕЛ ИЗ СВЯТОЙ ЗЕМЛИ

что на западе штата Нью-Йорк  
в порядке ли там могилы среди кустов  
повис ли там отзвук паники в воздухе позднего августа  
когда старик опять помочился в штаны  
прикрывали ли там глаза ладонью от предвечернего света  
как если бы и его можно было вновь пожелать  
было ли что-то из этого на самом деле  
и как могло быть такое  
магическое решение того что теперь с тобой происходит  
того что бы тебя ни удерживало в неподвижности  
как теперь так долго все темное время года  
покуда женщины сегодня не выйдут в темно-синих одеждах  
и черви не выползут из компоста навстречу собственной смерти  
это конец любого времени года

что ты читаешь там так внимательно  
сидишь и не желаешь чтобы тебя прерывали  
раз ты пришел из святой земли  
какие же знаки зависимости от земли почиют на тебе  
как выглядит неподвижный знак на перекрестках  
каков он летаргический сон авеню  
там где все говорится шепотом  
как звучит голос меж изгородей  
как звучит голос под яблонями в саду  
нумерованная страна расширяется

и твой дом построен в завтрашнем дне  
но конечно не раньше проверки  
того что правильно и выпадает на долю  
не раньше переписи  
и записи всех имен

помни что ты свободен уехать куда угодно  
как из других времен других сцен что уже бывали  
из истории кого-то кто пришел слишком поздно  
время созрело ныне и поговорка  
вспоминается а времена года меняются и трепещут  
наконец как будто чудовищное интересное  
случилось ли что в небе  
но солнце садится и ты не можешь увидеть это  
из глубины ночной появляется признак  
его листья как птицы опускающиеся на дерево разом  
поднявшиеся и вновь раскачавшиеся  
опустившиеся в бессильной ярости  
зная так как знает мозг что это не может случиться  
не здесь не вчера в прошедшем  
только в пропасти дня сего заполняющейся  
поскольку нам дана пустота  
в идее того что такое время  
когда это время уже прошедшее

Эшбери, вероятно вследствие своего прямого происхождения от Стивенса, как и Стивене, стремится довольно точно следовать парадигме стихотворения-кризиса, которую я начертил на своей карте перечитывания. Эта модель, модель Вордсворта и Уитмена, всегда не столько восстанавливает смысл, сколько закрывает его или уходит от него, что я отмечал и раньше. Путь Эшбери должен был привести его к созданию музыки мучительного уха. Так, в этом стихотворении «конец любого времени года», завершающий первую строфу,— это сознательно слишком частичная синекдоха, не способная возместить отсутствие в этой строфе иронии. Повороты-против-себя у Эшбери медлительны и непоследовательны, и он редко позволяет себе любое завершение психического обращения. Его истоки, находящиеся на святой земле западной части штата Нью-Йорк, представлены здесь и повсюду в его творчестве неисцелимой скованностью, которая как будто исключает особый образ самого поэта; характерно, что к нему обращаются на «ты». Следующая строфа подчеркивает обычную для Эшбери метонимическую защиту изоляции (в противоположность отмене Стивенса и регрессии Уитмена), при помощи которой знаки и побуждения обособляются друг от друга вместе с каталогом или переписью, заполняющейся в результате «записи всех имен», в которую «за-» привносит удивительные

различие и силу. Третья строфа, одна из самых блестящих в поэзии Эшбери, отмечает даямонизацию стихотворения, американское Контр-Возвышенное, в котором Эшбери (и Стивенс) странным образом чувствует себя как дома. Смешанные сила и слабость Эшбери, его поистине преднамеренный пафос, объясняются тем, что он сознательно начинает оттуда, где остановился Чайлд Роланд, свободный «уехать куда угодно» и все же всегда считающий, что живет в «истории кого-то кто пришел слишком поздно», чувствующий, что «время созрело ныне». Исследуя в прозе «Три стихотворения» привычный для него способ выражения, Эшбери сам открыто сравнил себя с Чайлд Роландом у Черного Замка. И в этом стихотворении его Возвышенное чувство, что действительность Стивенса — это реальность войны неба против духа, неизбежно затемняется закатом, похожим на «красный зрак» Роланда.

На сегодняшний день прекраснейшее достижение Эшбери — это его героическое и неизбежное поражение от своих собственных рук — вполне достойное завершение моей книги, поскольку такое поражение от своих собственных рук прокладывает путь к отмене модуса переименования, возрожденного Стивенсом. Аллюзивность Эшбери переименовывающая, а не открытая, но, разрабатывая ее, он обращает ее против нее самой, как бы намереваясь сделать из ее запоздалости бодрость без надежд. В последней строфе «Раз ты пришел из Святой Земли» самая характерная из метафор Шелли и Стивенса, образ листьев, как и следовало ожидать, оказывается неудачной метафорой («поднявшиеся и вновь раскачиваемые / опустившиеся в бессильной ярости»); но металеipsis замещает ее, ибо это почти что гипербола неудачи, вместе присутствие и настоящее оказываются «в пропасти дня сего заполняющейся / поскольку нам дана пустота». Две строки, завершающие стихотворение, были бы возмутительной пародией на модус переименования, не будь их печальное достоинство таким напряженным. Эшбери, слишком благородный и поэтически искушенный, чтобы опуститься до пародии на мщение времени, мерцает, «как великой тени последнее украшение».

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

### Хэролд Блум и теория творения

**«ХЭРОЛД БЛУМ** родился 11 июля 1930 года в Нью-Йорке. Учился в Корнелльском университете (бакалавр искусств, 1951) и Йельском университете (доктор философии, 1955). С 1955 года работает в Йельском университете, с 1974 года — в должности профессора гуманитарных дисциплин. Его перу принадлежит более двадцати книг, в том числе «Мифотворчество Шелли» (1959). «Апокалипсис Блейка» (1963). «Звонари на башне» (1971). «Страх влияния» (1973), «Карта перечитывания» (1975), «Каббала и критика» (1975). «Поэзия и вытеснение» (1976). «Уоллес Стивенс: поэзия нашего климата» (1977), «Агон: к теории ревизионизма» (1982). «Сокрушение сосудов» (1982), «Разрушить священную истину» (1989), «Американская религия» (1992). «Западный канон» (1994). Помимо литературно-критических исследований, облеченных в форму монографий, сборников статей и курсов лекций, Блум опубликовал роман в жанре «гностической fantasy» — «Полет к Люциферу» (1979); он также широко известен как главный редактор нескольких серий сборников литературоведческих работ, посвященных одному произведению, одному автору и т. д.»

Так или приблизительно так могла бы выглядеть статья о Блуме, помещенная в каком-либо биографическом справочнике или на суперобложке одной из его книг. Но язык фактов и дат, неизбежный при первом знакомстве, способен рассказать о жизненном пути литературного критика немного. В «Агоне» Блум вспоминает о том, как поэзия Харта Крейна очаровала его, когда ему было всего десять лет от роду. Как совместить со всевозможными датами и названиями книг восходящее к детскому впечатлению восприятие своей профессии как дрящегося всю жизнь толкования «этой первоначальной нагрузки»<sup>1</sup>?

Любовь к поэзии приводит критика к самоанализу. Этот парадоксальный ход предопределен сложным отношением к поэзии, для описания которого недостаточно сказать «любовь». Следуя автору рецензируемого произведения, близкий к нему критик пишет о «Страхе влияния»: «Нет абсолютно ничего евангелического в Блуме; он — кака-ангелист, вестник, приносящий дурные новости»<sup>2</sup>. Коллега, посвятивший ему одну из своих книг, не без сожаления замечает, что «трагический взгляд Блума на литературную сцену систематически пропускает все то, что до сих пор считалось главным в царстве литературы», и объясняет это тем, что в произведениях Блума «любовь появляется только затем, чтобы принизить результат процесса, в то время как творческую роль дано представлять аспекту ненависти, ревности и страха»<sup>3</sup>. А один из известнейших очерков творчества Блума озаглавлен

«Дух мести»<sup>4</sup>. Нельзя сказать, чтобы эти оценки были вовсе несправедливы. Что приводит распрю в царство любви? Откуда берется амбивалентность в отношении критика к своим поэтам?

А не чрезмерны ли претензии критика, готового превратить истолкование литературы в истолкование самого себя? Характеризуя литературоведение Джона Рескина и Уолтера Пейтера, Блум описывает разновидность критики, которая «стремится воссоздать не столько некоторое произведение искусства, сколько прямо относящееся к сути дела сознание впечатлительного читателя или зрителя»<sup>5</sup>. Вспомнив, что однажды, используя выражение Пейтера, Блум признался, что работает *в жанре appreciations*, не посчитать ли описание стремлений английских литературоведов конца прошлого века автохарактеристикой? Но зачем нам, читателям чужих прочтений, это истолкование читателем самого себя? Этого ли мы ждем от него? И вправе ли мы доверять оценкам того, кто открыто следует своим пристрастиям, и нисколько не скрывает, что для него «нет языка *критики*, но есть лишь язык каждого отдельного критика»<sup>6</sup>?

В конце 50-х, когда вышла в свет первая книга Блума, «новая критика», господствующее направление в американском литературоведении, стремилась именно к созданию единого языка критики. Манифесты «новой критики», от лекции Дж. Э. Спингерна (1910), давшей имя всему течению, и до статьи У. К. Уимсгта (написанной при участии М. К. Бирдсли) «Интенциональная ошибка» (1946), являют картину возрастающей настоятельности требования умертвить автора, изгнать поэта из поэзии. Спингерн провозглашает наступление новой эры критики, когда, избавившись от полуправд объективистского, импрессионистического и догматического литературоведения, критик примется устанавливать замысел (*intention*) автора по «моменту творчества, т.е. по искусству самого стихотворения»<sup>7</sup>. Но замысел, словно потревоженный призрак автора, не позволяет критику остаться наедине со стихотворением, и вот уже в борьбе с «известным интенционалистом» (Спингерном) Уимсгт формулирует принципы последовательного формализма в литературоведении: «О стихотворении судят так же, как о пудинге или машине. Только по тому, как работает творение, можем мы судить о замысле творца»<sup>8</sup>. Сегодня Блум, горько сетующий на то, что «тщательное чтение, быть может, и не закончится с моим поколением, но оно, вне всякого сомнения, исчезнет в поколениях, что придут после нас»<sup>9</sup>, покажется верным продолжателем дела Уимсгта и других своих учителей из числа «новых критиков». Но, защищая методологический принцип «тщательного чтения», введенный «новыми критиками», Блум придает ему такое значение, которое выходит за рамки последовательного формализма «новой критики».

Известно, что «новые критики» недолюбливали поэзию романтизма. Уимсгт в статье, посвященной исследованию природной образности романтической поэзии, особенность ее усматривал в том, что она «стремится добиться иконичности, создавая как нельзя более прямые подражания всему безудержному и пылкому, не слишком упорядоченному, приближаясь, быть может, к субрациональности». Если прислушаться к Уимсгту и вообразить себе шкалу, на одном конце которой находится рационализированная и

отвлеченная логика, а на другом — форма безумия, или сюрреализм, то романтическая поэзия — это «шаг в сторону чувственного представления»<sup>10</sup>, следовательно, шаг в сторону от рационального представления. Романтическая поэзия, с одной стороны, оказывается необычайно успешным предприятием: она стремилась к природе и вот — достигла ее. Но, с другой стороны, романтическая поэзия оказывается в чем-то ущербной: романтический поэт только чувствует и подражает, тогда как поэт метафизический поистине творит.

Между тем «новая критика» преемственно связана именно с романтической теорией литературы, с ее органицизмом, о чем говорил Спингерн и о чем вновь напомнила появившаяся в 1953 году книга М. Х. Абрамса «Зеркало и светильник». Постигание поэзии и философии романтизма на поверку оказывалось разработкой основоположений собственно «новой критики», а обычная для «новой критики» недооценка ведущих поэтов английского романтизма — Блейка, Вордсворта и Шелли — означала и недостаточную осведомленность о сущности своего собственного начинания. И вот в конце 40-х — начале 50-х годов одна за другой появляются книги, пересматривающие представления «новой критики» о романтизме, из числа которых достаточно упомянуть знаменитые книги Н. Г. Фрая и Д. В. Эрдмана о Блейке.

На одну полку с этими исследованиями можно поставить и первую книгу Блума «Мифотворчество Шелли». Она открывается главой, посвященной описанию того модуса мифотворческой поэзии, который автор стремится обнаружить в поэмах Шелли. Эту главу, по-видимому, можно считать одним из первых теоретических манифестов Блума. Рассмотрение случаев мифотворчества в поэзии Шелли начинается с гимнов 1816 года («Монблан» и «Гимн интеллектуальной красоте»); Блум объясняет свой выбор тем, что именно в этих произведениях «Шелли находит свой миф, свою великую тему, тем самым находит самого себя»<sup>11</sup>. Создание великого мифа — это самосозидание, и Блума с самого начала интересуют не только поэмы, но и поэты (поэты как поэты). Мифотворчество начинается с того, что поэт несколько расширяет значение уже существующей мифологии, не погрешив, впрочем, ни против буквы ее, ни тем более против духа, продолжает, когда поэт «воплощает прямое восприятие Ты в природном объекте», и становится подлинным мифотворчеством, когда «поэт решает вывести из своих конкретных Я—Ты отношений свои собственные абстракции, не присоединяясь к уже существующему мифу, традиционно развиваемому на основании подобных встреч»<sup>12</sup>. Исследователь мифотворчества, рассматриваемого как одновременное создание себя и мира, вынужден отправиться за пределы поэзии, прямо к истоку ее созидательной силы, используя в качестве путеводителя знаменитую книгу М. Бубера «Я и Ты».

В противоположность миру опыта и науки, обладающему связностью в пространстве и времени, мир отношения, на первый взгляд, распадается на ряд «диковинных лирико-драматических эпизодов». Но поскольку «продолженные линии отношений пересекаются в Вечном Ты», поскольку, разговаривая с другими Ты, человек всегда говорит также и с погузвившим свой слух в глухоту смертных Богом, «мир Ты обладает связностью в

средоточии». ТОЛЬКО В единстве Я и Ты, предшествующем их разделению, Я может проявлять себя как личность и сознавать себя как субъективность: «Я становлюсь Я, соотнося себя с Ты; становясь Я, я говорю Ты». В этой взаимообусловленности скрывается исток творчества: только если человек «изречет всем своим существом основное слово явившемуся образу», желающему через него стать произведением, «изоольется поток создающей силы, возникнет произведение»<sup>13</sup>. Это произведение может быть посвящено дереву или западному ветру, но чтобы оно возникло, нужно вступить с деревом или западным ветром в отношение, предполагающее сохранение уникальности как Я, так и Ты. Можно ли говорить о подражательности романтической поэзии, если она — мифогаорческая и эсхатологическая — мифотворчество?

В конце 60-х в связи с истолкованием поэзии У. Б. Йейтса, о котором Блум позднее напишет: «Гностицизм был его естественной религией»<sup>14</sup>, произошло расставание с учением Бубера, гностика вопреки себе самому. Его место в обосновании теории творения занимают отныне исследования Г. Шолема. В статье о Бубере Шолем связывает неудачу, постигшую его героя при попытке творчески преобразовать иудаизм, с неспособностью сделать беспристрастный выбор между пророком и создателем апокалипсиса. Пророк все время находится в гуще людей и использует свои разговоры с Богом для того, чтобы помочь людям в решении их проблем. Напротив, создатель апокалипсиса «возвышается над течением частных дел; он видит в них неизменный курс, который сегодня, когда близится конец времен, вполне очевиден и ведет не к исполнению цели истории, но к ее уничтожению». Человека апокалипсиса не привлекают вечные истины, но его влечет к себе никогда не существовавший мир, тот самый «новый зон, мир утопии», который придет «вслед за великой катастрофой»<sup>15</sup>. Буберу, и это вполне понятно, близка позиция пророка, Шолему — позиция человека апокалипсиса. Прообразом теории творения для него, а вслед за ним и для Блума, становится учение позднего каббалиста И. Лурии, создавшее «невероятную пропасть между Эйн-Соф и миром эманации, которые в предшествующих каббалистических учениях были тесно взаимосвязаны»<sup>16</sup>. Сознывая всю необычность и «регрессивность» концепций каббалиста из Цфата, Шолем представляет его учение кульминацией всей традиции еврейской мистики, восходящей к гностицизму, и тем самым подвергает ревизии традицию истолкования Каббалы. Он «противопоставляет ритуалу раввинического иудаизма, предотвращающему изменения, ритуал лурианской Каббалы, ритуал, превращающийся в теургию»<sup>17</sup>, не только защищая последний, но и исполняя его. Шолем, а не Бубер, определенно ставит вопрос о силе, заставляющей создавать и разрушать миры, и именно его работы способны подсказать ответ на вопрос об истоке поэтической силы.

Для обретения силы поэту необходимо защититься от предшественника, и он, подобно гностике, обретает свободу от страха в знании. Ведь «что знает гностик?.. — Свою собственную субъективность, и в этом самосознании он ищет свою свободу, которую он называет „спасением“, но которая... по сути дела, оказывается свободой от страха испытать влияние еврейского Бога, или Библейского Закона, или природы»<sup>18</sup>, — и Блум заключает: гностик сродни современному поэту. Для современного поэта «мальтузиански

перенаселенная» традиция оказывается закрытым клубом бессмертных, прорваться в который можно только при помощи незаурядной «эстетической силы», как то выразил У. Стивенс в словах: «Одно лишь насилие изнутри защищает нас от насилия извне. Только натиск воображения защищает от натиска реальности»<sup>19</sup>. Но разве не с теми же проблемами сталкивается читатель? И для него традиция — невыносимый груз, которому следует противопоставить непостижимую глубину своего внутреннего мира, уповая на то, что она станет «источником силы, способной отразить массивное наступление достижений былых времен»<sup>20</sup>. Устрашенный массой традиции читатель должен в себе самом найти силу противостояния, позволяющую сохранить перед лицом влияния канонизированных классиков свою солнечную способность воображения, или видения (vision), свое умение создавать миры.

Критика и поэта, читателя и писателя объединяет конфликт между «я» и наследием, ведь «традиция — это не только передача из рук в руки, или процесс милостивого дарения; это, к тому же, еще и конфликт ушедшего гения и сегодняшнего вдохновения, в котором вознаграждением (prize) становится литературное выживание или включение в канон»<sup>21</sup>. Поэтому и теория поэзии становится теорией недооценки, недонесения (misprision), а история поэзии превращается в рассказанную Дж. Вико притчу об упадке воображения. Поэт наделен устрашающей силой творить миры, и, восхищаясь его творчеством, поневоле ужасаешься его силе. Ведь эта сила направлена на то, чтобы заполнить мир своими видениями, а значит, она направлена против видений читателя, которому остается только ответить на насилие насилием. Отсюда амбивалентность отношения критика к своим поэтам, в самом деле похожая на отношение ребенка к своим родителям: ему и хотелось бы обладать силой поэта, но он знает, что ему это не дано, и опасается, как бы поэты не использовали свою силу против него.

«Он был кем угодно, но только не великим писателем, зато он был великим читателем»<sup>22</sup>, — сказал Блум об одном из религиозных лидеров прошлого века, сказал — и поставил его рядом с Шекспиром. Конфликт между самостью (self) и доставшимися по наследству текстами гораздо более очевиден в читателе, а не в писателе. Здесь сила воображения не скрывается за навыками версификации, и если она присутствует, она вполне очевидна. Когда вопрос о силе связан с вопросом о влиянии, т.е. с вопросом о том, оригинален ли поэт, самоанализ критика может многое сообщить нам об истоке и сущности поэтической силы. Практическим результатом такого подхода к литературоведению становятся, как в случае Блума, проницательные истолкования литературных произведений.

В заключение мне хотелось бы поблагодарить всех тех, кто принял участие в подготовке этого издания: Хэрролда Блума, поддержавшего меня своим участием в тот момент, когда я готов был отступить перед сложностью стоявшей передо мною задачи, Сергея Кропотова, Марка Липовецкого и Натальи Черняеву, читавших перевод в рукописи и предложивших ряд исправлений, Ольгу Вайнштейн и Татьяну Лифинцеву, оказавших ценную помощь при работе над комментарием, сотрудников издательства Уральского

государственного университета Федора Еремеева, Владимира Харитонова и Наталью Чапаеву, поддержавших проект перевода Блума на русский язык и активно работавших над исправлением допущенных мною ошибок, Светлану Баньковскую, рецензировавшую перевод по поручению фонда «Открытое общество» и, в свою очередь, существенно улучшившую его своими замечаниями, а также всех тех коллег, которые с сочувствием выслушивали вопросы, возникавшие у меня, когда я работал над переводом и комментарием.

## ПРИМЕЧАНИЯ

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Bloom H. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. N. Y.: Oxford University Press, 1982. P. 17.
- <sup>2</sup> Hartman G. H. *The Fate of Reading and Other Essays*. Chic.; L.: University of Chicago Press, 1975. P. 46.
- <sup>3</sup> Abrams M. H. *How to Do Things with Texts // Partisan Rev.* 1979. Vol. 46, N 4. P. 386, 582.
- <sup>4</sup> См.: Lentricchia F. *After the New Criticism*. Chic; L.: University of Chicago Press, 1980. P. 318—346.
- <sup>5</sup> Bloom H. *Introduction // Walter Pater*. N. Y., 1985. P. 1.
- <sup>6</sup> Idem. *Agon*. P. 21.
- <sup>7</sup> Sphygum J. E. *Creative Criticism and Other Essays*. Port Washington: Kennikat, 1964. P. 18.
- <sup>8</sup> Wimsatt W. K. *The Verbal Icon*. Kentucky University Press, 1954. P. 4.
- <sup>9</sup> Bloom N. *The Western Canon*. N. Y.; San Diego; L.: Harcourt Brace, 1994. P. 65.
- <sup>10</sup> Wimsatt W. K. *The Verbal Icon*. P. 116.
- <sup>11</sup> Bloom N. *Shelley's Mythmaking*. N. Haven; L.: Yale University Press, 1959. P. 8.
- <sup>12</sup> Ibid. P. 5, 8.
- <sup>13</sup> Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 35, 57, 72, 21, 20.
- <sup>14</sup> StocW7. *Poetry and Repression*. N. Haven; L.: Yale University Press, 1976. P. 212.
- <sup>15</sup> Scholem G. *On Jews and Judaism in Crisis*. N. Y.: Schocken, 1976. P. 163.
- <sup>16</sup> Idem. *Kabbalah // Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem: Keter, 1982. Vol. 10. Col. 589.
- <sup>17</sup> Bloom N. *Ruin the Sacred Truth*. Cambridge (Mass.); L.: Harvard University Press, 1989. P. 155—156.
- <sup>18</sup> Idem. *Poetry and Repression*. P. 11.
- <sup>19</sup> Stevens W. *Necessary Angel*. L.: Faber & Faber, 1951. P. 36.
- <sup>20</sup> Bloom N. *The Western Canon*. P. 11.
- <sup>21</sup> Ibid. P. 8—9.
- <sup>22</sup> Эти слова сказаны об основателе религии мормонов Джозефе Смита в книге: Bloom N. *The American Religion*. N. Y.: Simon & Schuster, 1992. P. 84.

Выбор для первого русского перевода Хэролда Блума двух его книг — «Страх влияния» (1973) и «Карта перечитывания» (1975) — объясняется тем, что именно в этих книгах изложен первый вариант его теории поэзии. Соединение их в одном томе, одобренное самим автором (письма к переводчику от 14.10.94 и от 07.04.95), связано с необходимостью дополнить высказанную в первой книге в форме манифеста теорию поэзии разъяснениями, содержащимися во второй книге.

Переводя книги Блума на русский язык, я стремился воспроизвести его текст настолько точно, насколько это возможно, прибегая к приблизительному пересказу лишь тогда, когда не мог иначе. Учитывая то, что своим воздействием книги Блума обязаны, в частности, разнообразию цитируемых им источников, я использовал при переводе явных и скрытых цитат существующие русские переводы, в частности переводы стихов. Только в тех случаях, когда в моем распоряжении не было русского перевода процитированных Блумом отрывков, я использовал свой вариант перевода, а отрывки из стихотворений передавал подстрочником.

Блум широко и часто использует психоаналитическую терминологию, и поскольку перевод этой терминологии на русский язык до сих пор не упорядочен, несмотря на появление русских переводов словарей по психоанализу Ч. Райкрофта, а также Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса, мне приходилось учитывать не только зачастую диаметрально противоположные мнения переводчиков этих словарей, но и варианты, ранее предлагавшиеся переводчиками текстов З. Фрейда и А. Фрейд. Тот «средний» вариант, который получился в результате, вероятно, не хуже и не лучше любого другого, но он кажется мне более других пригодным для перевода психоаналитической терминологии, встречающейся в текстах Блума. Слабым местом этого перевода остается чересчур буквальный перевод некоторых двусмысленных терминов от *Reaktionsbildung* Фрейда до «double bind» его отдаленных потомков.

Язык Каббалы и гностицизма, при всей важности этих традиций для теории поэзии Блума, используется в «Страхе влияния» и «Карте перечитывания» весьма экономно, Я стремился согласовывать перевод каббалистических терминов с русским переводом «Основных течений еврейской мистики» Г. Шолема, вышедшим в 1984 году в Тель-Авиве, а перевод гностических терминов — с переводом гностических апокрифов из

Наг-Хаммади, включенным во вторую часть книги «Апокрифы древних христиан» (М., 1989).

Трудную задачу представлял собой и перевод терминологии самого Блума. Один из важнейших его терминов «misreading» (букв. «неверное прочтение») передается русским словом «перечитывание», потому что буквальный перевод может создать неверное представление о взаимных отношениях теории поэзии и Ошибки. Напротив, другое ключевое слово Блума «misprision» переводится буквально, т. е. как «недонесение», поскольку такой перевод прямо ассоциирует смысл этого слова с преступной деятельностью и, как мне кажется, вызывает также отдаленную ассоциацию с несостоявшимся или неудавшимся поднесением даров. Затруднения, связанные с переводом этого слова, были столь велики, что мне пришлось обратиться к самому автору, который в письме от 7 апреля 1995 года любезно разъяснил, что «misprision» — это «разновидность преднамеренной ошибки или неверного толкования, похожая на отказ информировать власти о преступлении или беспорядке». Слово «anxiety» переводится как «страх», вопреки советам психологов, предлагающих перевод «тревога», поскольку этот последний вариант едва ли уместен в переводах текстов Блума. Термин «counter-sublime» переводится как «контрвозвышенное», поскольку он образован по аналогии с такими психоаналитическими терминами, как контртрансфер и контркатексис. Сознавая, что перевод выражения «revisionary ratios» как «пропорций ревизии» неудачен, я предпочел все же использовать его, принимая во внимание то место «Карты перечитывания», где устанавливаются тесные связи между «ревизией» Блума и ревизионизмом Э. Бернштейна, и то место, где «ratio» Блума сравнивается с отношением двух величин в математике. И без того экзотичные названия пропорций ревизии я сделал чуть более экзотичными, передав их «на греческий лад», — т. е. не озвончая первую «с» в «кеносисе» и вторую в «аскесисе» и предположив, что слово «тессера» — женского рода (каковым оно является в древнегреческом). Хотя слова «demon» и «daemon» в английском языке используются в одном и том же смысле, есть все же некоторая разница между демонизацией, упоминаемой, скажем, Гете, и «даймонизацией», о которой говорит Блум. В текстах Блума слова «demonization» и «daemonization» используются чуть-чуть по-разному, кроме того, термин Блума указывает не только на демонов, но и на «даймон», поэтому я предпочел использовать слово «даймонизация». В любом случае включение слов «аскеса» и «демонизация» в один список со словами «апофрасес», «клинамен» и «кеносис» касалось мне, быть может, и маловажной, но досадной погрешностью против стиля. Слово «vision», которое в работах Блума близко по смыслу к «воображению», переводится как «видение», причем ударение не проставлено потому, что это слово достаточно часто употребляется сразу в двух смыслах. Мне хочется только надеяться на то, что, несмотря на субъективизм моих предпочтений, предлагаемый читателям перевод двух книг Блума достаточно близок к оригиналу.

Несмотря на обилие прямых и скрытых цитат, в книгах Блума практически отсутствует авторский комментарий, что предопределило как

оформление примечаний переводчика, так и их неполноту. Отчасти эта неполнота объяснима тем, что далеко не все цитируемые Блумом работы были в моем распоряжении, а отчасти тем, что полный комментарий к книгам Блума вполне мог бы превзойти своим объемом комментируемые тексты. Это обстоятельство и побудило меня ввести некоторые ограничения и не комментировать, например, имена мыслителей, издавна известных в России, и имена поэтов, произведения которых неизменно входят в общедоступные хрестоматии, публикуемые на русском языке, и т. п. В примечаниях комментируются как те теории, с которыми соглашается Блум, так и те, которые он отвергает, а равно и произведения, анализируемые Блумом. Поскольку при переводе широко использовались существующие русские переводы процитированных Блумом работ, «Примечания переводчика» содержат также информацию и об этих взаимодействиях.

## СТРАХ ВЛИЯНИЯ: ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ

Первое издание «Страха влияния» вышло в Oxford University Press в 1973 году. Перевод с английского выполнен по изданию: *Bloom. // The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. N. Y.: Oxford University Press, 1975.

Подзаголовок («Теория поэзии») восходит не только к представлениям о теории поэзии, высказанным Уоллесом Стивенсом (ср. эпиграф ко «Введению» и примечания к нему), но, как указывает сам Блум (см.: *Bloom H. The Breaking of the Form // Deconstruction and Criticism*. L.: Routledge, 1979. P. 2—3), и к теории, сформулированной Эрнстом Робертом Курциусом (1886—1956) в одном из приложений к его знаменитой книге: «Когда я говорю „теория поэзии“, я имею в виду учение о природе и функциях поэта и поэзии, в отличие от поэтики, призванной заниматься техникой поэтического творчества. История теории поэзии не совпадает ни с историей поэзии, ни с историей литературоведения. Учение поэта о себе самом... и напряженнейшие отношения между поэзией и наукой... вот главные темы истории и теории поэзии, в отличие от поэтики» (*Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter*. Bern; München: Francke, 1984. S. 462). Хотя теория поэзии Блума вполне оригинальна, в ней сохраняют свое значение произведения Курциусом и Стивенсом различения и отождествления.

*Уимсонт* Уильям Курц мл. (1907—1975) — американский литературовед, «новый критик», профессор Йельского университета и один из учителей Блума.

## ВВЕДЕНИЕ

### РАССУЖДЕНИЕ О ПРИОРИТЕТЕ И ОБЗОР СОДЕРЖАНИЯ

<sup>10</sup> Эпиграф ко введению взят из поэмы Уоллеса Стивенса «Обычный вечер в Нью-Хейвене» (XXVIII часть). Две соседние строфы уточняют смысл эпиграфа:

Эта бесконечно разворачивающаяся поэма  
 Представляет теорию поэзии  
 Жизнью поэзии. Более серьезный,  
 Более придиричивый мастер придумал бы, как  
 Утонченнее и строже доказать, что теория  
 Поэзии — на самом-то деле теория жизни  
 В запутанных уклонениях сравнений  
 Вещей видимых с невидимыми, созданными из ничего,  
 С раем, с адом, с иными мирами, с обетованной землей...

{Stevens W. The Collected Poems. N. Y.: Knopf, 1967. P. 485.)

В «Adagia» («Пословицах») Стивене пишет: «Теория поэзии — это жизнь поэзии... Теория поэзии — это теория жизни» {Stevens W. Opus posthumous. N. Y.: Knopf, 1957. P. 178}.

<sup>11</sup> *Ничто не дается просто так.* — Формулировка Закона Возмещения из эссе Эмерсона «Сила», вошедшего в сборник «Путь жизни» (см.: Emerson R. W. The Complete Prose Works. L.: Ward; Lock & Co., [s. d.], P. 505). Ср.: Эмерсон Р. у. Возмещение // Эмерсон Р. У. Эссе. Торо Г. А., Уолден. М., 1986. С. 161–183.

<sup>12</sup> «Потому что влиять... написана». — Пер. М. Абкиной; цит. по: Уайльд О. Избр. произв. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 1. С. 46.

Сборник «Пристрастия» («Appreciations») английского эстетика и литературоведа Уолтера Горацио Пейтера (1839–1894) вышел в свет в 1889 году.

«Хотя я, конечно, пришел... наблюдал его у других» и «Я симпатизирую... Вильгельм Блейк». — Письма Стивенса Бернарду Херрингману от 21 июля 1953 года и Ричарду Эберхардту от 15 января 1954 года. См.: The Letters of Wallace Stevens. L.: Faber & Faber, 1966. P. 792, 813.

<sup>13</sup> *Семейный роман.* — Термин «Familienroman» Фрейд использовал еще в 1897–1898 годах в переписке с В. Флиссом. В предисловии Фрейда к книге О. Ранка «Миф о рождении героя» (1909), озаглавленном «Семейный роман невротиков», это понятие получило дальнейшую разработку; оно использовалось Фрейдом и в последующих работах. См., напр.: Фрейд З. Моисей и монотеистическая религия // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С. 140–141. Словарь Лапланша и Понталиса определяет «семейный роман» как «обозначение фантазий, посредством которых субъект в своем воображении изменяет свои связи с родителями (воображая, к примеру, себя подкидышем). Подобные фантазии основаны на Эдиповом комплексе» (Апланши Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Пер. Н. С. Автономовой. М.: Высш. шк., 1996. С. 458).

*Бейт* Уолтер Джексон (р. 1918) — американский литературовед, исследователь творчества Китса, Кольриджа, С. Джонсона и др. Его книга «Бремя прошлого и английский поэт» вышла в свет в 1971 году. В ней он описывает эффект «бремени прошлого»: «Крупные, по меньшей мере, художники., приходят — в величайшие мгновения своей жизни —

к осознанию унаследованного ими запрета, который легко одолели многие их современники... Свести запрет к его действительным размерам, выбраться из тюрьмы, которую сам для себя построил, излечиться от ненужной самопротиворечивости или преодолеть ее — вот что стало важнейшей задачей нового искусства» {Bate W. J. The Burden of the Past and the English Poet. L.: Chatto & Windus, 1971. P. 132–133}.

*Защитные механизмы.* — Термин «Abwehrmechanismen» использовался Фрейдом начиная с 1890-х годов и означал практики защиты «я», применяемые в конфликте с «оно» и способные вызвать невроз. Классическая книга о защитных механизмах написана А. Фрейд. См.: Фрейд А. Психология «я» и защитные механизмы. М.: Педагогика-пресс, 1993. Ср. со статьей о «защите» в словаре Лапланша и Понталиса: Апланши Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. С. 145–149.

<sup>14</sup> *Ранк Отто* (1884–1939) — австрийский, позднее американский, психоаналитик.

*Хартман* Джеффри Х. (р. 1929) — американский литературовед, коллега Блума по Иельскому университету.

«Стремясь... поражение». — Хартман повторяет еще раз эту же формулу в рецензии на «Страх влияния», заявляя при этом, что главным недостатком книги Блума следует считать неспособность провести такое различие. См.: Hartman G. H. War in Heaven // Hartman G. H. The Fate of Reading. Chi.; L., 1975. P. 49.

<sup>16</sup> *Купер* Уильям (1731–1800) — английский поэт.

*Боулз* Уильям Лисли (1762–1850) — английский поэт.

*Эммонс* Арчибалд Рэндольф (р. 1926) — американский поэт. Стихотворения «Залив Корсонс» и «Отметины» включены в его сборник «Залив Корсонс» (1965).

*Шибери* Джон Лоуренс (р. 1927) — американский поэт. Поэма «Фрагмент» и стихотворение «Больше дела» вошли в его сборник «Двойной сон весны» (1970).

*Флегнер* Джон Стюарт Энгус (р. 1930) — американский литературовед. Его книга «Аллегория. Теория символического модуса» опубликована в 1964 году.

«По ту сторону формализма». — Книга Хартмана, вышедшая в свет в 1970 году.

*Де Ман* Поль (1919–1983) — американский литературовед, главный представитель американской деконструкции, профессор Йельского университета. Его книга «Слепота и прозрение. Опыты риторики литературной критики» появилась в 1971 году.

## 1. КЛИНАМЕН, ИЛИ ПОЭТИЧЕСКОЕ НЕДОНЕСЕНИЕ

<sup>22</sup> *Эпиграф* взят из стихотворения Эммонса «Границы города». См.: Ammons A. R. The Selected Poems, 1951–1977. N. Y.: Norton, 1977. P. 89.



<sup>23</sup> О *единой Великой поэме* П. Б. Шелли писал в знаменитом эссе «Защита поэзии»: «Читатели, наделенные более тонкой восприимчивостью или рожденные в более счастливую эпоху, могут увидеть в ней части той великой поэмы, которую все поэты, подобно согласным думам единого великого ума, слагают от начала времен». Цит. по: Шелли П. Б. Защита поэзии / Пер. З. Е. Александровой // Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 422.

Арнольд Мэтью (1822—1888) — английский литературовед и поэт. Джонсон Сэмюэль (1709—1784) — английский литературовед, лексикограф, моралист и поэт.

<sup>24</sup> «Суть... не имя». — Цит. по: Мильтон Дж. Потерянный рай / Пер. Арк. Штейнберга; Под ред. С. В. Шервинского // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 200. Коллинз Уильям (1721—1759), Грей Томас (1716—1771), Смит Кристофер (1722—1771) — английские поэты.

«Мы времени... какими есть» и «В страданиях... слабым». — Цит. по: Мильтон Дж. Потерянный рай. С. 166, 31.

Когда Сатана... осматривается, он видит, лицо Вельзевула. — Блум имеет в виду строки «Потерянного рая»:

Он видит соучастников своих  
В прибое знойном, в глущем вихре искр,  
А рядом сверстника, что был вторым  
По рангу и злодейству, а поздней  
Был в Палестине чтим как Вельзевул.

К нему-то Сатана и обращается со словами:

Ты ль предо мною? О, как низко пал  
Тот, кто сияньем затмевал своим  
Сиянье лучезарных мириад  
В небесных сферах!..

{Мильтон Дж. Потерянный рай. С. 29—30.}

<sup>25</sup> «Подойди... свободны». — Цит. по: Мильтон Дж. Самсон-борец / Пер. Ю. Корнеева // Мильтон Дж. Потерянный рай. С. 430.

Проапеец-Вопрошитель. — Персонаж Блейка:

Избавиться от Простеца-Вопрошателя, вечно спрашивающего,  
Но вечно неспособного ответить, что с лукавой улыбкой сидит,  
Молча задумав задать свой вопрос, затаясь, как грабитель в пещере,  
Высказывающего сомнение и зовущего его знанием; его Наука —  
Отчаяние,

Претензия на Знание — Зависть, вся Наука его —  
В том, как разрушить мудрость веков на радость бесчинной Зависти,  
Что рычит рядом с ним днем и ночью, как Волк.

Мильтон, 2, 41, 12—18

(Blake W. The Complete Poems / Ed. A. Ostriker. Harmondsworth, Midd's: Penguin, 1989. P. 604.)

В книге о Блейке Блум характеризует его так: «Резонер, сидящий в Ульро, сомнения которого разрушают поэтов» (Bloom H. Blake's Apocalypse. Garden City; N. Y.: Doubleday, 1963. P. 359).

«Отныне, Зло... стань». — Цит. по: Мильтон Дж. Потерянный рай. С. 110.

«Я не владею... я есть». — Строка из поэмы Уоллеса Стивенса «Заметки по поводу высшего искусства вымысла» (часть «Оно должно приносить удовольствие», VIII). См.: Stevens W. Th & Collected Poems. P. 405.

<sup>26</sup> «...кудрявом... Мильтона». — О герое Мильтона Т. С. Элиот пишет в эссе «Данте»: «Наверное, труднее всего в первый раз читать последнюю, XXXIV песнь. Видение Сатаны покажется жутким и нелепым, особенно если нам запал в память кудрявый демонический герой в поэме Мильтона» (Элиот Т. С. Данте / Пер. Н. Траубберг // Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 303).

Вагнерианский контекст. — Канадский литературовед Нортроп Герман Фрай (1912—1991) пишет в книге «Пять эссе об эпосе Мильтона» (1966): «Особенно в том, как Мильтон рассматривает демонический мир, чувствуем мы некое качество, которое можно назвать разве что вагнерианским: оно — в неизменном благородстве риторики, в нигилистически героическом действе, начинающемся и завершающемся в огненном озере, в мотиве Götterdämmerung музыки ада...» (Frye N. Five Essays on Milton's Epics. L: Routledge & Kegan Paul, 1966. P. 28).

Вернуться «Назад, к Шелли» от викторианских критиков Мильтона английский литературовед Уильям Эмпсон (1906—1984) предлагает в книге: Entpson W. Milton's God. L: Chatto & Windus, 1961. P. 17. О «вредной софистике», внедряемой в умы читателей Мильтона, Шелли пишет в предисловии к поэме «Освобожденный Прометей»: «Образ Сатаны рождает в наших умах вредную софистику, заставляющую нас взвешивать его вину и его страдания и оправдывать первую безграничностью последних» (Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. С. 375).

Английский литературовед и писатель Клайв Стейплз Льюис (1898—1963) в 1941 году прочитал курс лекций на тему «Предисловие к „Потерянному раю“», в котором дал оценку Сатаны: «На самом деле никто Сатану ничем не обидел: он не голодал, работой его не перегружали, с должности не смещали, от него не шархались, никто его не ненавидел, — он просто чувствовал, что его умалили. В сердце мира света и любви, песни, и праздника, и танца он не смог найти для себя ничего более интересного, чем думы о своем престиже...» См.: Lewis C. S. A Preface to «Paradise Lost». L: Oxford University Press, 1960. P. 96.

О *Двух Пределах* Блейк пишет в поэме «Мильтон»:

Божественная Длань Два обрела Предела: сперва — Предел Смутности,  
затем — Сокращения,

Смутность зовут Сатаной, Сокращение — Адамом.

*Мильтон, 1, 13, 19—20*

И далее:

Он стал Неопределенным и Смутным, но Божественный Спаситель

Математической силой Лоса сделал его Твердым

И назвал он Смутное Сатаной, а Твердое — Адамом.

*Мильтон, 1, 29, 36—38*

{Blake W. The Complete Poems / Ed. A. Ostriker. P. 545, 578.)

<sup>27</sup> *Тармас*.— Один из Четырех Зоа, воплощение чувственности, воды, Запада; является в образе пастуха. В своей книге о Блейке Блум так описывает значение его падения: «Поскольку он представляет собой силу, порождающую все прочие способности, падение Тармаса — т. е. инстинктивной энергии тела, способной согласовывать и соединять соперничающие энергии интеллекта, воображения и эмоции, — неизбежно увлекает за собой все остальное». См.: Bloom H. Blake's Apocalypse. P. 195.

*Хомский... учился*.— Американский лингвист Наум Аврам Хомский (Чомски) (р. 1928), подводя итог краткому изложению взглядов В. фон Гумбольдта, которому во многом следует (настолько, что ученые Хомского считают порой формой гумбольдтианства), пишет: «Форма языка, схема его грамматики в большей степени дана заранее, хотя она не будет доступной для использования без соответствующего опыта по вводу в действие процессов формирования языка» (*Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса* / Под ред. В. А. Звегинцева. М.: Изд-во МГУ, 1972. С. 49—50). Подчеркивая «творческий аспект использования языка», известный уже картезианской лингвистике, Хомский замечает: «Несомненный факт состоит в том, что число предложений родного языка, которые человек сразу поймет, не ощущая трудности или необычности, является астрономическим, и что число моделей, лежащих в основе нормального использования языка и соответствующих осмысленным и легко воспринимаемым предложениям на нашем родном языке, является величиной, на несколько порядков большей, чем число секунд в жизни человека» (*Хомский Н. Язык и мышление* / Пер. Б. Ю. Городецкого; Под ред. В. В. Раскина. М.: Изд-во МГУ, 1972. С. 23).

Об *останках недописанной циклической поэмы*, «которую Время пишет в памяти людей», Шелли писал в «Защите поэзии». См.: Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. С. 423.

<sup>28</sup> «Тот, кто желает... отца». — Цит. по: Кьеркегор С. Страх и трепет / Пер. Н. В. Исаевой и С. А. Исаева. М.: Республика, 1993. С. 28.

<sup>29</sup> «...способность переработать... принять за оригинал». — Блум цитирует знаменитую статью английского драматурга Бена Джонсона (1572—1637) «Бруски, или Открытие материи и человека» (1640). См.: Ben Jonson's Literary Criticism. Lincoln: University of Nebraska Press, 1970. P. 31.

*Юнг* Эдвард (1683—1765) — английский поэт.

<sup>30</sup> О поэзии *Эдмунда Уоллера* (1606—1687) Д. Юм писал в работе «О возникновении и развитии искусств и наук»: «Если бы Уоллер родился в Риме, во время царствования Тиберия, его первые произведения подверглись бы осмеянию в результате сравнения их с тщателью отшлифованными одами Горация. На нашем острове превосходство римского поэта несколько не уменьшило славы англичанина. Мы сочли бы себя достаточно счастливыми в связи с тем, что наш климат и язык смогли произвести хотя бы бледную копию такого блестящего оригинала» (пер. Е. С. Лагутина; *Юм А* Соч. М.: Мысль, 1966. Т. 2. С. 650).

Автобиографическая книга *Нормана Мейлера* (р. 1923) «Самореклама» опубликована в 1959 году.

Сборник американского поэта *Теодора Хюбнера Ретке* (1908—1963) «Дальнее поле» вышел в свет в 1965 году.

Сборник американского поэта Джидж *Берримена* (1914—1972) «Его игрушка, мечта, отдых» опубликован в 1968 году:

<sup>31</sup> «Мужеженщины... Осеняющий». — Блум цитирует поэму Блейка «Мильтон» 2, 37, 44—46. См.: Blake W. The Complete Poems. / Ed. A. Ostriker. P. 596.

Об *отличии Индивидов от Состояний* Блейк пишет в поэме «Мильтон»:

Мы не Индивиды, но Состояния: Комбинации Индивидов.

Мы были Ангелами в Присутствии Бога, мы были Друидами в Аннандале.

*Мильтон, 2, 32, 9—10*

(Blake W. The Complete Poems / Ed. A. Ostriker. P. 584.)

<sup>32</sup> «Следуй... не подражай» и «Немыслимо... саму себя». — Цит. по: Эмерсон Р. У. Доверие к себе / Пер. А. М. Зверева // Эмерсон Р. У. Эссе. Торо Г. Д. Уолден. С. 156, 157.

«Делшнь прямо противоположное... оба эти понятия». — Цит. по: Аихтенберг Г. К. Афоризмы / Пер. Г. С. Слободкина. М.: Наука, 1964. С. 121.

<sup>34</sup> «Прощай, блаженный край... С собой останусь». — Цит. по: Мильтон Ах. Потерянный рай. С. 37.

О *нравственном идиотизме* Сатаны Льюис пишет в своих лекциях «Предисловие к „Потерянному раю“»: «Он говорит: „Отныне, зло, моим ты благом стань“ (откуда следует: „Бессмыслица, моим ты смыслом стань“)» (Lewis C. S. A Preface to «Paradise Lost». P. 99).

«Он, естественно, был... не стремился к нему». — Блум цитирует «Жизнь Мильтона» Сэмюэля Джонсона. См.: Johnson as Critic. L.; Boston: Routledge, 1973. P. 298.

«Читая его работы... ближе к ним подходит». — Блум цитирует «Лекцию о Шекспире и Мильтоне», прочитанную английским критиком и эссеистом Уильямом Хэзлиттом (1778—1830) в 1818 году в курсе лекций об английских поэтах. См.: Hazlitt W. Lectures on English Poets: The Spirit of the Age. L., Toronto: Dent; N. Y.: Dutton, 1925. P. 581.

- <sup>35</sup> «глубокой... мертвых». — Строка из стихотворения Стивенса «Старому философу, в Рим». См.: *Stevens VKThe Collected Poems*. P. 509.
- <sup>36</sup> О Сфинксе Эмерсон писал в одноименном стихотворении (см.: *Эмерсон Р. У. Сфинкс* / Пер. А. Шараповой // *Поэзия США*. М., 1982. С. 120—123). Тот же образ появляется и в некоторых эссе Эмерсона, например, в эссе «История\*»: «Прямое и непосредственное отношение к ним имеет и древняя легенда о Сфинксе, сидевшем на скале у дороги и задававшим каждому прохожему загадки. Если человек не находил ответа, существо пожирало его, если же находил, то погибал Сфинкс. А разве наша жизнь не есть нескончаемый полет сменяющих друг друга фактов и событий? Все жизненные перемены удивительно многообразны, и все они ставят многочисленные вопросы перед человеческим разумом. Тот, кто не наделен высшей мудростью и не может ответить на поставленные вопросы, становится их рабом» (*Эмерсон Р. У.* История / Пер. С. Пономаренко // *Эмерсон Р. У.* Эссе. Торо Г. Д Уолден. С. 127; ср. также образ Сфинкса в эссе «Природа»: Там же. С. 359).
- <sup>37</sup> Раши (1040—1105) — один из известнейших комментаторов Библии и Талмуда.
- Вала в мифологии Блейка — эманация Лувы, одного из четырех Зоа; в вечности — возлюбленная.
- <sup>38</sup> Уризен в мифологии Блейка — один из четырех Зоа, воплощение разума, воздуха (света), Юга; в вечности — пахарь; падшая форма — тиран. Блум характеризует его в книге о Блейке: «Уризен — седой старик, превращающийся в результате падения в невозможное воплощение морализирующего невежества» (*Bloom H. Blake's Apocalypse*. P. 191).
- «Предсказывать... результатом прошлого». — Блум цитирует английский перевод книги голландского психолога феноменологического направления Яна Хендрика ван ден Берга (р. 1914) «Метаблетика», вышедшей на языке оригинала в 1959 году и посвященной разработке варианта генетической психологии. См.: *Berg J. H. van den. The Changing Nature of Man: Introduction to Historical Psychology*. N. Y.: Delta, 1975. P. 58.
- «Глубочайшим рассуждением о поэзии, написанным на английском языке» Йейтс называет статью «Защита поэзии» в эссе «Философия поэзии Шелли». См.: *Yeats W. B. The Collected Works*. Stratford-on-Avon: Shakespeare press, 1908. Vol. 6. P. 74.
- «Поэты... день». — Цит. по: Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. С. 434.
- «Он доказывает... возможности» и «Итак, я сам себе не сын». — Цитаты из стихотворения «Whogoscope» (возможно, whore — шлюха + hogoscope — гороскоп) — последнего стихотворения С. Беккета, написанного на английском языке. См.: *A Samuel Becket Reader*. L.: Pan books, 1983. P. 216, 215.
- <sup>39</sup> «Может показаться удивительным... воспламеняются скорее». — Пер. А. Ляткера; цит. по: *Декарт Р.* Соч. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 575.

*Тело приобретало определенную форму... строго ограниченного становления.* — Ср. с тем, что Декарт пишет в «Возражениях некоторых ученых мужей против изложенных выше „Размышлений“ с ответами автора», приложенных к «Размышлениям о первой философии»: «К телу не относится ничего, кроме разве лишь длины вещи, ее ширины и глубины, а также способности принимать различные очертания и выполнять всевозможные движения; эти очертания и движения суть лишь модусы, которым никакое могущество не может дать отдельного от вещи существования» (пер. С. Я. Шейнман; *Декарт Р.* Соч. Т. 2. С. 323).

*Вордсвортианство* Блейк критикует, например, в «Аннотациях к „Стихотворениям“ Уильяма Вордсворта». См.: *Blake W. Complete Poems* / Ed. G. Keynes. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1979. P. 783.

<sup>39</sup> — <sup>40</sup> *Картезианская теория вихрей* основывается на убежденности Декарта — высказанной, например, в работе «Мир, или Трактат о свете», — что «все движения, происходящие в мире, так или иначе являются круговыми» (пер. С. Ф. Васильева; *Декарт Р.* Соч. Т. 1. С. 189).

<sup>40</sup> О «звездных мельницах Сатаны» Блейк пишет в поэме «Мильтон» 1, 4, 3—4 (см.: *Blake W. The Complete Poems*. P. 518).

Свою теорию вихрей Блейк излагает так:

Вот какова природа бесконечности! У каждой вещи есть свой  
Собственный Вихрь; и когда однажды Странник сквозь Бесконечность  
Этот Вихрь Минует, он чувствует, как тот вращается за его спиной.  
*Мильтон, 1, 15, 21—23*

(*Blake W. The Complete Poems* / Ed. A. Ostriker. P. 542.)

*Барфилд* Оуэн Артур (р. 1898) — английский юрист и литературовед, его книга «Сохранить видимость» вышла в свет в 1957 году. В сборнике «Романтизм и сознание» (1970), изданном под редакцией Блума, опубликован отрывок из этой книги, посвященный изменению значения природных образов в эпоху романтизма. Отметив, что в искусстве романтизма природа становится «обезбоженной» и может представлять только человека, Барфилд пишет. «В этой ситуации я знаю, что, называя ее (природу. — Пер.) моим представлением, я отношусь к ней, нравится мне это или нет... как „непосредственный творец ее. Но я также знаю, что она относится не к моей брэнной личности, но к скрытому в ее неизмеримых глубинах Имени Божьему». Именно описание взаимных отношений романтика и природы позволяет Барфилду заключить, что порой «отрицание изначальной причастности может означать не разрушение, но высвобождение образов». См.: *Barfie MO. Symptoms of Iconodasm* // *Romanticism and consciousness*. N. Y., 1970. P. 45—46.

*Патафизики... «этой Науке Воображаемых Решений».* — Французский драматург и писатель Альфред Жарри (1873—1907) сформулировал свое учение о патафизике в книге «Деяния и мнения доктора Фаустролля, патафизика», которую Блум и цитирует. См.: *Jarry A. Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. P.: Gallimard, 1980. P. 32. Коммента-

торы этой книги Ноэль Арно и Анри Бордийон замечают, что клинамен, которому посвящена одна из глав в книге Жарри, — это «основание патафизики» (Ibid. P. 213). Определяя патафизику, Жарри пишет: «Патафизика (этимологически: *epi meta ta physica*, а с точки зрения орфографии, это слово следует писать с апострофом, чтобы избежать простого каламбура) — это наука, надстраиваемая над метафизикой, некогда бывшая ею и выходящая из нее, наука, что идет дальше нее, как она сама — дальше физики... Патафизика — это наука воображаемых решений, которая символически согласует их с набросками свойств объектов, описанных в их возможности» (см.: Ibid. P. 31—32).

*Кос* в мифологии Блейка — падшая форма Уртоны, владыка поэзии и пророчества.

*Обмен судьбы на мимолетный каприз.* — Аллюзия на строку из поэмы Стивенса «Осенние зарницы». См.: *Stevens J. The Collected Poems*. P. 417.

<sup>41</sup> «...тает в свете обычного дня». — Строка из «Великой Оды» Вордсворта. См.: *Wordsworth W. Poetical Works*. L: Oxford University Press, 1974. P. 460.

«Регулярные исключения». — Характеризуя патафизику, Жарри замечает, что «она изучает законы, регистрирующие исключения, и объясняет вселенную, дополнительную по отношению к нашей». См.: *Jarry A. Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. P. 31.

*Отрицание Пейтером знаменитой органической аналогии Кольриджа.* — Вероятно, Блум имеет в виду статью Пейтера «Сочинения Кольриджа» (1866), которую он уже использовал в сходном контексте. См.: *Bloom H. Coleridge: The Anxiety of Influence // New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*. N. Y.; L, 1972. P. 250. Пейтер обращается к посвященным Шекспиру работам Кольриджа, в которых он развивает свои мысли об органической аналогии: «Органическая форма — форма внутренняя, она возникает из самого произведения и в полноте своего развития идентична совершенству его внешней формы» (пер. Г. В. Яковлевой; *Кольридж С. Т. Избр. тр.* М.: Искусство, 1987. С. 285). Оценивая подобные высказывания Кольриджа в «Пристрастиях», Пейтер пишет. «Односторонним его взгляд делает то, что в таких явлениях художник становится почти что механизмом: вместо фазы сознания, характеризующейся просветленностью и самообладанием, ассоциативный акт в искусстве и поэзии похож на слепой процесс присвоения. Художественное произведение уподобляется живому организму, что верно отражает ощущение обманчиво-независимой жизни, которое вызывает в нас законченное художественное произведение, но едва ли при этом точно изображается процесс его создания» (Яйзг ^ Appreciations. Oxford BlackweD; N. Y.: Johnson, 1967. P. 80—81).

<sup>41</sup> — <sup>42</sup> «В этот малодушный век... лабиринтом и бездной». — Цит. по: *Борхес Х. А. Сфера Паскаля* / Пер. Е. Лысенко // *Борхес Х. Л. Проза* разных лет. М., 1984. С. 202.

<sup>42</sup> «Уносясь в пустоте... дотоль неизвестном». — Цит. по: *Тит Лукреций Кар. О природе вещей* / Пер. Ф. А. Петровского. М.: Изд-во АН СССР, 1946. Т. 1. С. 85, 89.

## 2. ТЕССЕРА, ИЛИ ДОПОЛНЕНИЕ И АНТИТЕЗИС

<sup>44</sup> *Эпиграф* взят из «Доверия к себе» Р. у. Эмерсона. Цит. по: *Эмерсон Р. У. Доверие к себе* / Пер. А. Зверева // *Эмерсон Р. У. Эссе*. Торо Г. Д. Уолден. С. 133.

<sup>45</sup> «Какие бы изумительные... деятельность людей». — Пер. Я. Бермана; цит. по: *Ницше Ф. Соч. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 190.*

<sup>46</sup> «Великие люди... „общественное мнение“». — Пер. Н. Полилова; цит. по: *Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 618:*

«Даже совершенные... заблуждение». — Пер. В. О. Лихтенштадта; цит. по: *Гете И. В. Избр. филос. произв. М.: Наука, 1964. С. 148.*

О повторной возмужалости Гете говорил: «У доподлинно одаренных людей даже в старости мы еще наблюдаем наступление эпох неутомимой продуктивности. К этим людям словно периодически возвращается молодость и это-то я и называю повторной возмужалостью». — Запись Ф. Я. Сорэ от 11 марта 1828 года. Пер. Н. Ман; цит. по: *Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни*. М.: Худож. лит., 1986. С. 553.

«Человеку... руинированным!» — Та же запись Ф. Я. Сорэ. Цит. по: Там же. С. 556.

«Все великое... обнаружить». — Запись Эккермана от 16 декабря 1828 года. Цит. по: Там же. С. 274.

<sup>47</sup> «Скучное... безразличие». — Пер. Н. Ман; цит. по: *Гете И. В. Собр. соч.* В 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 3. С. 274.

«Он дисциплинировал... создал себя». — Цит. по: *Ницше ф. Сумерки идолов* / Пер. Н. Полилова // *Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 623.*

«Мы вечно слышим... воли?» — Запись Эккермана от 12 мая 1825 года. Цит. по: *Эккерман И. П. Разговоры с Гете*. С. 160.

<sup>48</sup> «Вы настаиваете... когда живут другие?» — Пер. С. Апта и Н. Ман; цит. по: *Манн Т. Собр. соч.* В 10 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 5. С. 523.

«Всегда неприятно... коль есть другие?» — Пер. С. Апта; цит. по: *Манн Т. Собр. соч. Т. 9. С. 249.*

«Фрейд и будущее». — Речь Т. Манна, произнесенная в Вене 8 мая 1936 года во время празднования дня рождения Фрейда и впервые опубликованная в *Imago* (1936. Bd. 22).

«„Я“ античности... резко очерченными». — См.: *Manl 7! Seidenund Große der Meister. Frankf./Main: Fischer, 1982. S. 923.*

*Жизнь... «самопознание, позволение, освящение».* — См.: Ibid. S. 923—924.

<sup>48 - 49</sup> «Инфантилизм... глубокое знание». — См.: Ibid. S. 926—927.

<sup>49</sup> «То была новая основа... демонической». — Пер. С. Апта; цит. по: *Манн Т. Иосиф и его братья*. М.: Правда, 1991. Т. 2. С. 498—499.

«Всякая деюпельноапъ... в забвении». — Цит. по: *Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 162.*

«также... чужд знанию... совершиться». — Цит. по: Там же. С. 165.

<sup>50</sup> «Поистине парализует, всемирной истории». — Цит. по: Там же. С. 209.

- «Я убежден... ненавидишь». — Цит. по: Лихтенберг Г. К. Афоризмы. С. 92.
- «Когда хорошего отца нет... выдумать». — Цит. по: Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Пер. С. Л. Франка // Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 415.
- <sup>54</sup> О «некоторой предрасположенности ребенка к страху» см.: Freud S. Hemmung, Symptom und Angst // Freud S. Studienausgabe. Frankfurt/Main, 1989. Bd. 6. S. 277.
- <sup>53</sup> О серьезной поэме Вико, в частности, пишет: «...все Древнеримское Право было серьезной Поэмой, которая представлялась Римлянами на Форуме, а Древняя Юриспруденция была Суровой Поэзией» (Вико Д\*с. Основания новой науки об общей природе наций / Пер. А. А. Губера. М.; Киев: REFL-book— ИСА, 1994. С. 432). «Поэтической мудростью». — Вико пишет: «Поэтическая Мудрость — первая Мудрость Язычества — должна была начинать... с чувственной и фантастической Метафизики первых людей, так как они были совершенно лишены рассудка, но обладали сильными чувствами и могущественной фантазией» (Там же. С. 132). Курциус... смутности. — См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter. S. 236.
- «Настоящее их... имя... предсказывать». — Цит. по: Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. С. 136, 125, 198.
- <sup>54</sup> «Но разве я вечно... растением?» — Цит. по: Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского // Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 8.
- <sup>55</sup> Фрейд различает... его отца. — Ср.: Фрейд З. Семейный роман невротиков / Пер. Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 135—136.
- Великий человек Гегеля. — Речь идет о т. н. «всемирно-исторических личностях», их цели содержат всеобщее, которое «является моментом творческой идеи, моментом стремящейся к себе самой и вызывающей движение истины» (Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории / Пер. А. М. Водена. СПб.: Наука, 1993. С. 81).
- <sup>56</sup> «Когда ребенок... отцом». — Цит. по: Фрейд З. Об особом типе «выбора объекта» у мужчины // Фрейд З. Сновидения. Алма-Ата, 1990. С. 118.
- <sup>58</sup> Табуированный язык... Фрейда. — Ср.: Fletcher A. Allegory. Ithaca, L: Cornell University Press, 1982. P. 302—303.
- «Сравнивающего... в «молчании» и «Метафоры... тессеры». — Цит. по: Лакан Ж. Функция и поле языка и речи в психоанализе: Докл. на Римском конгр., читанный в Ин-те психологии Римского ун-та 26 и 27 сент. 1953 г. / Пер. А. К. Черноглазова; Под ред. П. Скрыбина. М.: Гнозис, 1995. С. 22.
- «аллюзию... посвященных». — Пер. «Римского доклада», выполненный американским литературоведом Энтони Уайлденом (р. 1935), вышел в свет в 1968 году. Блум цитирует одно из примечаний Уайлдена. См.: Lacan J. The Language of the Self. N. Y.: Delta, 1975. P. 101.

- <sup>59</sup> «Я тоже прошел... вернусь к тебе». — Пер. О. Чухонцева; цит. по: Уитмен у. Листья травы. М.: Худож. лит., 1982. С. 367.
- «Она цепко... последнее слово». — Отрывок из «Совы в саркофаге» Уоллеса Стивенса. См.: Stevens H. The Collected Poems. P. 435.
- <sup>61</sup> Бейтсон Грегори (1904—1980) — английский, позже американский антрополог, исследователь шизофрении.
- «чтобы подчинить... колебания». — Блум цитирует написанную под влиянием Бейтсона и ему посвященную книгу Пола Вацлавика (р. 1921), Дональда де Авила Джексона (1920—1968) и Дженет Хемлик Бивин «Прагматика человеческой коммуникации» (1967). См.: Watzlawick P., Jackson D. D., Beavin J. H. Pragmatics of Human Communication. N. Y.: Norton, 1967. P. 212, 217.
- <sup>63</sup> «Все они останутся., он боролся». — Цит. по: Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 23.
- «Тот, юно не трудится... собственного отца». — Цит. по: Там же. С. 29.
- «Как беременная женщина... извергнет мертвецов». — Исайя 26: 17—19.
- 3. КЕНОСИС,  
ИЛИ ПОВТОРЕНИЕ И НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ**
- <sup>66</sup> Эпиграф взят из книги Кьеркегора «Повторение»: Kierkegaard S. Repetition. N. Y.: Evanston; L: Harper & Row, 1954. P. 49.
- <sup>67</sup> «...всякий всплеск.. <...> ...результате вытеснения». — Все три цитаты из статьи Фрейда «Жуткое» (1919), в которой обыгрывается двойственный смысл немецкого слова «unheimliche», означающего одновременно зловещее и скрытое, чуждое и родное. Пер. Р. Ф. Додельцева; цит. по: Фрейд З. Художник и фантазирование. С. 275.
- <sup>69</sup> Да будет мое стихотворение... уже есть. — Вариант знаменитой формулы Фрейда «Там, где было „оно“, должно стать „я“». Ср.: Фрейд З. Введение в психоанализ. М.: Наука, 1989. С. 349.
- Фенихель Отго (1897—1946) — австрийский (позже американский) психоаналитик, пропагандист учения Фрейда.
- 70—71 «...как автоматизм повторения.. <...> ...себя в повторении» и «...исчерпания., до конца». — Цит. по: Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. С. 87—88, 63.
- «Если бы Бог... <...> ...забыл». — Обе цитаты из книги «Повторение». См.: Kierkegaard S. Repetition. P. 35, 33.
- <sup>71</sup> Шахтель Эрнст Георг (1903—1975) — немецкий (позже американский) психолог. В своем исследовании «Метаморфоз: О развитии аффекта, восприятия, внимания и памяти» он пишет: «Для ребенка очень важно довериться рассказу — поверить в то, что он не исчезнет внезапно, что он останется одним и тем же навсегда.. Рассказ кажется ребенку, в первую очередь, чужой страной, которую он шаг за шагом исследует и в которой всегда возможно открыть нечто новое. Сходное отношение в нашей культуре устанавливается между восприимчивым взрослым и произведением искусства, музыкальной

- пьесой или стихотворением» {*Schahtel E. G. Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention, and Memory. N. Y.: Basic books, 1959. P. 261—262.*
- <sup>72</sup> «...необъятностью... ни другим». — Пер. С. Долгова; цит. по: *Паскаль Б. Мысли. М.: REFL-book, 1994. С. 72.*  
*Йонас Ханс (1903—1993)* — философ, крупнейший исследователь гностицизма.
- <sup>74</sup> *Ревность... воображения.* — См.: *Камю А. Калигула / Пер. Ю. Гинзбург // Камю А. Избр. М., 1988. С. 432.*  
 «Мы, возможно, решились... избегнута». — Цит. по: *Фрейд З. Поту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989. С. 409.*
- <sup>75—76</sup> «На протяжении, механизмами». — См.: /h?&ft/.£Dieendliche und unendliche Analyse // *Freud S. Studienausgabe. Ergänzungsband. S. 377.*
- <sup>77</sup> *Танцора по танцу узнать.* — Аллюзия на стихотворение «Среди школьников» У. Б. Йейтса (сб. «Башня», 1928). См.: *Yeats W.B. The Collected Poems. L: Macmillan, 1958. P. 245.*
- <sup>78</sup> «Ничего не делайте... крестной». — филиппийцам 2:3—8.  
 «Рожденный... Жена?». — Цит. по: *Блейк у. К Тирзе / Пер. В. Л. Топорова // Блейк У. Стихи. М., 1982. С. 201.*

#### ПРОМЕЖУТОЧНАЯ ГЛАВА МАНИФЕСТ АНТИТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

- <sup>80</sup> *Найт Уилсон Джордж (1897—1975)* — английский литературовед.

#### 4. ДАЙМОНИЗАЦИЯ, или КОНТР-ВОЗВЫШЕННОЕ

- <sup>84</sup> *Эпиграф* в пер. А. Зверева; цит. по: *Эмерсон Р. у. Эссе. Торо Г. Д. Уолден. С. 147—148.*
- <sup>85</sup> «Этос — это дэимон». — Высказывание Гераклита (фрагмент 119, Дильс-Кранц), которое обычно толкуется так: «Личность — это божество человека» (Фрагменты ранних греческих философов / Пер. А. В. Лебедева. М.: Наука, 1989. Ч. 1. С. 243).  
 «Все чрез Него... начало быть». — От Иоанна 1:3.  
 «АеМОНbt. немоте». — Дневниковая запись Эмерсона от 1844 или 1845 года. См.: *Emerson R. W. The Journals and Miscellaneous Notebooks. Cambridge, Mass.: Belknap, 1971. Vol. 9. P. 163.*  
*фреитоН Майкл (1563—1631)* — английский поэт.  
 «тех, кто ради величия... людей». — Обращение «К читателю», которым открываются «Английские героические послания» Дрейтона. См.: *Drayton M. The Works. Oxf.: Blackwell, 1961. Vol. 2. P. 130.* Этот же отрывок из Дрейтона использовал и Флетчер. См.: *Fletcher A. Allegory. P. 39.*
- <sup>85—86</sup> «Мрамор... сложности». — Строки из стихотворения У. Б. Йейтса «Византии» (1930) из сб. «Винтовая лестница» (1933). См.: *Yeats W.B. The Collected Poems. P. 281.*

- <sup>86</sup> «Одержимость... идентификации». — См.: *Fletcher A. Allegory. P. 48—49.*  
*Возвышенное Берка.* — Имеется в виду Эдмунд Берк (1723—1797) и его трактат «Философское исследование происхождения наших идей возвышенного и прекрасного» (1757), оценивая который, американский литературовед Мартин Прайс (р. 1920) утверждал, что возвышенное Берка, воздействуя аналогично ужасному, «предотвращает превращение опыта в непосредственное и нехудожественное состояние эмоции. Нужно быть в безопасности, чтобы эстетически-незаинтересованно отзываться на опасность» (*Price M. To the Palace of Wisdom: Studies in Order and Energy from Dryden to Blake. Garden City; N. Y.: Doubleday, 1964. P. 367—368.*)
- <sup>87</sup> «Если при всем... утешиться». — Цит. по: *Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Пер. С. Л. Франка // Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 260—261.*  
 «Отрицание... сохраняется». — См.: *Freud S. Die Verneinung // Freud S. Studienausgabe. Bd. 3. S. 373—374.*
- <sup>88</sup> «Великий поэт... самые великие». — Цит. по: *Шелли П. Б. Предисловие к поэме «Освобожденный Прометей» / Пер. З. Е. Александровой // Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. С. 377.*
- <sup>89</sup> «... воображаемой возможности... высоты и дыхания». — Все цитаты взяты из статьи де Мана о Л. Бинсвангере, вошедшей в «Слепоту и прозрение». См.: *Man P. de. Blindness and Insight. N. Y.: Oxford University Press, 1971. P. 46—47.*  
*Ван ден Берг... взгляд другого.* — Ср. с V главой «Метаблетики». См.: *Berg J. H. van den. The Changing Nature of Man. P. 209—236.*
- <sup>90</sup> *Браун Норман Оливер (р. 1913)* — американский филолог-классик, переводчик Гесиода, испытавший значительное влияние Фрейда при построении собственной философии.
- <sup>91</sup> «...и стал средой... в иллюзии». — Пер. Г. А. Рачинского; цит. по: *Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 75.*  
*Аживый Язык.* — Образ Блейка:  
 ...Также о Лживом скажи Языке, что растет  
 Из земли твоей страны теней...  
*Мильтон, 1, 2, 10*  
 {*Blake VK The Complete Poems / Ed. A. Ostriker. P. 515.*)
- <sup>92</sup> «Восторженность... состояний». — Цит. по: *Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 82.*  
 «Сбитый с толку... не исчерпанное». — Цит. по: *Уитмен В. Когда жизнь моя убывала вместе с океанским приливом / Пер. Б. Слуцкого // Уитмен у. Листья травы. С. 226.*  
 «власть... природы». — Цит. по: *Ницше Ф. Соч. Т. 1. С. 90.*
- <sup>93</sup> «...в каждый миг... иллюзии». — Там же. С. 52.
- <sup>93—94</sup> «Ты, кому неведомый... истинными». — Отрывки из оды, эподы, антистрофы «Оды страху» (1746) Уильяма Коллинза. См.: *Collins W. The Works. Oxf.: Clarendon, 1979. P. 27, 28, 29.*
- <sup>94</sup> «Бедный Коллинз». — В конце жизни Коллинз сошел с ума, и Джонсон был вправе писать о нем: «Последнюю часть его жизни нельзя

вспоминать без сожаления и печали» (Johnson as critic. P. 435) — и называть его «бедным», например, в письме к Т. Уортону от 8 марта 1754 года (The Letters of S. Johnson. Oxf.: Claredon, 1952. P. 53).

Томсон Джеймс (1700—1748) — английский поэт.

<sup>95</sup> «... напал... великий». — Бытие 15:12.

«Когда зашло... животными». — Бытие 15:17.

«Ибо печь... появилась печь». — Отрывки из поэмы Кристофера Смарта «Jubilat Agno», написанной в 1758—1763 годах (B293, B3П) — См.: *Smart Ch. The Poetical Works*. Oxf.: Claredon, 1980. Vol. 1. P. 60, 62.

## 5. АСКЕСИС,

### ИЛИ ОЧИЩЕНИЕ И СОЛИПСИЗМ

<sup>100</sup> Кьеркегор неблагоприятен к Орфею в известном рассуждении из «Страха и трепета». См.: Кьеркегор С. *Страх и трепет*. С. 29. Ср.: Платон. Пир. 179a.

<sup>100</sup>—id «Может быть... мнемотехника». — Цит. по: Ницше Ф. К генеалогии морали / Пер. К. А. Свасьяна // *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 442.

<sup>101</sup> «Страх... в Бога». — Цит. по: Там же. С. 465.

«...ничего ...слишком много». — Цит. по: Там же. С. 472.

«Где та враждебная... идеал?» — Цит. по: Там же. С. 517.

<sup>102</sup> Е «Я и Оно»... противоположности. — См.: Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. С. 434—435.

Ау Андреас-Саломе... «разработкой». — Лу Андреас-Саломе (1861—1937), подруга Ницше и Рильке, ученица Фрейда, следуя Виктору Тауску (1879—1919), ученику Фрейда и своему любовнику, предлагает называть сублимацию «разработкой» (Aufarbeitung), выражая свою признательность Фрейду. См.: *Andreas-Salome L. Mein Dank an Freud. Offener Brief an Prof. Sigmund Freud zu seinem 75. Geburtstag*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1931. S. 92.

«...у Гесиода ...Каином и Авелем». — Цитируется последняя книга английского философа Френсиса Макдональда Корнфорда (1874—1952) «Principium Sapientiae». См.: *Cornford F. M. Principium Sapientiae: The Origins of Greek Philosophical Thought*. N. Y.: Harper & Row, 1965. P. 246—247.

к «Очищение... самой по себе». — Цит. по: Платон. Федон. 67с—67d / Пер. С. П. Маркиша // Платон. Собр. соч. Т. 2. С. 18—19.

«Трава в полный рост, стороны ночи». — Стихотворение Уоллеса Стивенса «Кролик, король призраков» из сб. «Части мира». См.: *The Collected Poems of Wallace Stevens*. P. 209.

<sup>104</sup> фречеро Джон — филолог, исследователь Данте.

<sup>105</sup> «Agnosco veteris flammae vestigia» и «Conosco i signi dell'antica fiamma». — *h* в переводе М. Лозинского это место «Чистилища» (XXX, 46—48) звучит так:

...Всю кровь мою

Пронизывает трепет несказанный,

Следы огня былого узнаю!

(Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Наука, 1967. С. 291.)

«Manibus o date liliaplennis» и «Tu Marcellus eris». — «Будешь Марцеллом и ты! Аййте роз пурпурных и лилий...» — • отрывки из «Энеиды» Вергилия (VI, 883), первый процитирован Данте («Чистилище», XXX, 21). Поскольку в своем монологе Анхиз предсказывает печальную судьбу наследника Октавиана Августа, он говорит об упадке (фр. *éches*). Цит. по: *Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида* / Пер. С. Ошерова; Под ред. Ф. Петровского. М.: Худож. лит., 1979. С. 264. *Dolce Padre u «Virgilio, Virgilio, Virgilio»*. — Этот отрывок в переводе М. Лозинского выглядит так:

Но мой Вергилий в этот миг неожиданный

Исчез, Вергилий, мой отец и вождь,

Вергилий, мне для избавленья данный.

*Чистилище, XXX, 49—51*

(Данте Алигьери. Божественная комедия. С. 291.)

«Мят!» — Цит. по: Данте Алигьери. Божественная комедия. Чистилище, XXX, 55. С. 291.

<sup>105</sup>—Юб «£<sub>me</sub> дни... Музы!» — Отрывок из первой книги «Дома, в Грамере» — первой части главной поэмы Вордсворта «Затворник», написанной в 1805 (?) году, а опубликованной только в 1888 году. См.: *Wordsworth W. The Complete Poetical Works*. Lnd.: Macmillan, 1952. P. 343.

<sup>107</sup> «...что Песнь... миром!» — См.: Ibid. P. 344—345.

«С душой... свободный». — Цит. по: *Бордсворт* у. Лондон, 1802 г. Мильтон / Пер. Арк. Штейнберга // *Иностр. лит.* 1975. № 7. С. 223.

<sup>108</sup> «Если ты не сможешь... вливается». — Цит. по: *Ките Адж*. Гиперин / Пер. Г. Кружкова // *Ките Адж*. Стихотворения. Л., 1986. С. 196.

<sup>109</sup> «Без остановки... спокойствия». — Отрывок из того же произведения Китса. См.: *Keats J. The Poems*. L.: Dent; N. Y.: Dutton, 1906. P. 294.

<sup>109</sup>—110 «Вот пни... трещит». — Цит. по: *Браунинг Р.* Роланд до Замка Черного дошел / Пер. В. Давиденковой // *Браунинг Р.* Стихотворения. Л., 1981. С. 134—135.

<sup>111</sup> «...они омыты... Бремени». — Цит. по: *Шелли П. Б.* Письма. Статьи. Фрагменты. С. 433.

«И не долго... в разлуке!» — Цит. по: *Шелли П. Б.* Аластор // *Шелли П. Б.* Избр. стихотворения / Пер. В. Д. Меркурьевой; Под ред. М. Н. Розанова М., 1937. С. 26.

<sup>112</sup> «Подобно тому... ясной для всех». — Цит. по: *Эмерсон Р.* у. Поэт / Пер. А. Зверева // *Эмерсон Р.* у. Эссе. *Торо Г. Д.* Уодден. С. 261—262.

<sup>113</sup> «...закату... отливу». — Цит. по: *Уитмен У.* На Бруклинском перевозе / Пер. В. Левика // *Уитмен У.* Листья травы. С. 153.

«Огромное... миров». — Цит. по: *Уитмен у.* Песнь о себе / Пер. К. Чуковского // *Уитмен у.* Листья травы. С. 70.

<sup>113</sup>—114 «На глубоком Юге... пламя». — Отрывок из стихотворения Стивенса «Как украшения на негритянском кладбище» из сб. «Идеи порядка». См.: *Stevens VKThe Collected Poems*. P. 150.

- <sup>114</sup> «Глаз Фрейда... потенции». — Строка из стихотворения Стивенса «Покрытые кошками горы» из сб. «Транспорт в лето». См.: Ibid. P. 367. «Нити не успокаивает., довольно самой себя?» — Строки из стихотворения Стивенса «Мир без частностей» из сб. «Осенние зарницы». См.: Ibid. P. 453.
- <sup>115</sup> «Кох видно, полдень... считать таковым». — Строки из стихотворения Стивенса «Смотришь на поле и следишь за полетом птиц» из сб. «Скала». См.: Ibid. P. 518.
- 6. АПОФРАДЕС,  
ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ МЕРТВЫХ**
- <sup>118</sup> Эпиграф взят из гномического стихотворения Эмерсона, служащего вступлением к его эссе «Иллюзии». См.: *Emerson R. W. The Complete Prose Works*. P. 568.
- <sup>119</sup> «Может статься... жизни отца». — Строки из стихотворения Стивенса «*Esthétique du mal* («Эстетика зла»)» из сб. «Транспорт в лето». См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 323.
- <sup>120</sup> «Я привстал... забвенья». — Цит. по: Шелли П. Б. Торжество жизни / Пер. К. Д. Бальмонта // Шелли П. Б. Полн. собр. соч. СПб., 1905. Т. 3. С. 245.
- <sup>121</sup> «И вот толпою... искаженность нами». — Цит. по: Там же. С. 250—251.
- <sup>121</sup> «Края... вещей». — Отрывок из пятой части «Они поют, они поют» поэмы Т. Ретке «Умиравший человек. Памяти у. Б. Йейтса». См.: *Roethke T. The Collected Poems*. L.: Faber & Faber, 1966. P. 166.
- «Все путешествия... только собой». — Отрывок из второй части первого из «Размышлений старой женщины» Ретке. См.: Ibid. P. 158.
- <sup>122</sup> «Как глупый... до мякоти». — Строфа из поэмы Стивенса «*Le Monocle de Mon Oncle*». См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 16.
- «Коку кровавого... добро». — Строфа из поэмы Дж. Эшбери «Фрагмент». См.: *Ashbery J. The Double Dream of Spring*. N. Y.: Ecco, 1976. P. 82.
- <sup>123</sup> «Юноша... земля?» — Строфа стихотворения Эшбери «*Le Livre est sur la table*». См.: *Ashbery J. The Selected Poems*. Harmondsworth; Midd'x: Penguin, 1986. P. 86.
- «Медленно... на скале». — Строфа из поэмы Стивенса «Человек с голубой гитарой». См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 170—171.
- <sup>124</sup> «Ночью... воздуха». — Последняя строфа «Фрагмента» Эшбери. См.: *Ashbery J. The Double Dream of Spring*. P. 94.
- <sup>124</sup> — <sup>125</sup> «Учась принимать... давний день». — См.: *Ashbery J. The Selected Poems*. P. 89.
- <sup>125</sup> «либидинальное... самосохранению». — См.: *Freud S. Zur Einführung des Narzissismus // Freud S. Studienausgabe*. Bd. 3. S. 41—42.
- <sup>126</sup> «„Сельское кладбище“ ...хвалить». — Отрывок из «Жизни Грея» С. Джонсона. См.: *Johnson as critic*. P. 460.

- 126—127 «и здесь... слезой». — Цит. по: Грей Т. Элегия, написанная на сельском кладбище / Пер. В. А. Жуковского // Английская поэзия в русских переводах. М., 1981. С. 159, 161.
- <sup>127</sup> «Он принимает... поэзию». — Отрывок из «Жизни Коллинза» С. Джонсона. См.: *Johnson as critic*. P. 436.
- <sup>128</sup> «Вы, соловьи... начните!» — Отрывки из приписываемому Мосху «Плача о Бионе»; пер. М. Е. Грабарь-Пассек. Цит. по: *Феокрит. Мосх. Бион*. Идиллии и эпиграммы. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 157, 160.
- <sup>129</sup> «Ты должен... не смеешь быть». — Цит. по: Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. С. 437. Ср. с «двойным захватом» противоречивых предписаний православного Бога: «Сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему» (Бытие 1:26) и «Не делай себе кумира и никакого изображения» (Исход 20:4). Юный поэт... оборванец. — Аллюзия на фразу из заметок Стивенса, собранных под заглавием «*Adagia*». См.: *Stevens W. Opus posthumous*. N. Y.: Knopf, 1957. P. 173.
- 129—130 «Лишь волны, овраг». — Цит. по: Шелли П. Б. Атласская фея / Пер. К. Чечена // Шелли П. Б. Избранное. М., 1962. С. 163—164, 167, 169.
- <sup>130</sup> «Любовник., мучение». — См.: *Emerson R. W. The Complete Writings*. N. Y.: Wise, 1929. Vol. 2. P. 847.
- «Пусть мертвые... оцепенение». — Цит. по: Арто А. Покончить с шедеврами / Пер. С. Исаева // Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 84—85.
- <sup>131</sup> «Первая... суши». — Отрывок из работы венгерского психоаналитика Шандора Ференци (1873—1933) «Опыт теории генитальности» (1924), вышедшей в английском переводе под названием «Таласса» (1934—1936). См.: *Ferenczi S. Schriften zur Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Fischer, 1982. Bd. 2. S. 360.
- «Облачившись в одежды шута». — Строка из знаменитой «Пасхи 1916 года» У. Б. Йейтса (сб. «Майкл Робартс и плясунья»); пер. В. Рогова. Цит. по: Йейтс У. Б. Избр. стихотворения. М.: Наука, 1995. С. 362.

## КАРТА ПЕРЕЧИТЫВАНИЯ

Первое издание «Карты перечитывания» было осуществлено Oxford University Press в 1975 году. Перевод с английского выполнен по изданию: *Bloom H. The Map of Misreading*. N. Y.: Oxford University Press, 1980.

В заглавии книги и в названиях ее частей подразумевается различие карты и территории, используемое американским литературоведом Кеннетом Берком (1897—1993) и восходящее, по-видимому, к «общей семантике» А. Кожибского и С. Хаякавы. Так, Хаякава, вводя это противопоставление, пишет: «В некотором смысле все мы живем в двух мирах. Во-первых, мы живем в мире всего того, что происходит вокруг нас и что мы знаем из первых рук. Но это крайне маленький мир, состоя-



ший только из тех вещей, которые мы уже видели, испытывали, о которых слышали...» Второй мир — мир слов, и Хаякава продолжает: «Назовем тот мир, что приходит к нам в словах, *вербальным миром*, в противоположность миру, который мы знаем или можем узнать через свой собственный опыт, миру, который мы будем называть *экстенциональным миром*... И вот этот-то вербальный мир, должно быть, и относится к *экапенсиональному миру*, подобно тому, как *карта* представляет *территорию*» (Hayakawa S. Language in Action. N. Y.: Harcourt, Brace & Co., 1941. P. 22—23).

## БЛАГОДАРНОСТЬ

<sup>135</sup> *Миллер* Джозеф Хиллис (р. 1928), *Холландер* Джон (р. 1929), *Длш-аматти* Анджело Барлетт (1938—1989) — американские литературоведы.

## ВВЕДЕНИЕ

## РАССУЖДЕНИЕ О ПЕРЕЧИТЫВАНИИ

<sup>138</sup> *Лурианская Каббала*.— Учение Ицхака Лурии (1534—1572), каббалиста из Цфата (Палестина), и его последователей. *Шолем Гершюм* (Герхард) (1897—1982) — выдающийся гебраист нашего столетия. Его описание лурианской Каббалы см.: *Шолем Г.* Основные течения в еврейской мистике. Тель-Авив: Алия, 1984. Т. 2. С. 57—111. *...Шолемом...«Каббала»*.— Блум ссылается на издание: *Scholem G. Kabbalah*. N. Y.: Quadrangle, 1974, где лурианская Каббала подробно описана в очерке «Учение о творении в лурианской Каббале» (Р. 128—144).

## ЧАСТЬ I. НАНЕСЕНИЕ ТЕРРИТОРИИ НА КАРТУ

## 1. ПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ И ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ФАЗЫ

<sup>143</sup> «*То действуем... врозь*».— Фрагмент 17 (Дильс—Кранц) Эмпедокла; пер. А. В. Лебедева; цит. по: Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 344.

*Поэзия, вне всякого сомнения*.— В знаменитом эссе «Четыре века поэзии» (1820) английский писатель Томас Лав Пикок (1785—1866) пишет: «В наше время поэт — это полуварвар в цивилизованном обществе. Он живет прошедшим днем. Его воззрения, мысли, чувства, ассоциации всецело согласуются с варварскими нравами, устаревшими привычками и отвергнутыми суевериями. Движение его ума подобно движению краба — оно направлено вспять... Впрочем, каким бы ни было положение поэзии в современном обществе, ее развитие непременно пойдет в разрез с прогрессом полезных знаний...» (Пикок Т. А. Четыре века поэзии / Пер. А. Ливерганта // Пикок Т. А. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла. М., 1988. С. 246—247).

<sup>144</sup> *В некий час <...> «...погубит и любовь»*.— Аллюзии на поэму Шелли «Возмущение ислама (Лаон и Читна)» и цитаты из нее; пер.

К. Д. Бальмонта; цит. по: *Шелли П. Б.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб.: Знание, 1904. Т. 2. С. 18, 20, 21.

*Заключение «Адонаиса»:*

А в небесах, печальна и горда,  
Сверкает из-за складок покрывала,  
Закрывшего бессмертных навсегда,  
Неповторимая души его звезда.

(Пер. К. Чемена; цит. по: *Шелли П. Б.* Избранное. С. 187.)

«*Как две звезды, свет*». — Цит. по: *Шелли П. Б.* Возмущение ислама / Пер. К. Д. Бальмонта // *Шелли П. Б.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 21.

<sup>145</sup> «*Для живого... раздражения*». — Цит. по: *Фрейд З.* Психология бессознательного. С. 397.

«*...целью... смерть» и «неживое... живое*». — Цит. по: Там же. С. 405.

<sup>146</sup> *Беддоуз* Томас Лавелл (1803—1849) — английский поэт и драматург. *Аарли* Джордж (1795—1845) — английский поэт, романист, математик.

*Кремя* Харт Хэрролд (1899—1932) — американский поэт.

«*...готов... <...> ...своей*». — Иона 1:4, 15.

«*Я очертя голову... рифами*». — Цит. по: *Ките* Дж. Письмо Дж. О. Хессиот 8 октября 1818 года / Пер. С. Сухарева // *Ките* Дж. Стихотворения. С. 241—242.

«*...расколыхавшись... пещер*». — Цит. по: *Ките* Дж. Море / Пер. Б. Л. Пастернака // Там же. С. 157.

«*Главенства... побед*». — Цит. по: *Торо* Г. Д. Вдохновение / Пер. В. Топорова // Поэзия США. М., 1982. С. 143.

Подстрочный перевод последней строки этой строфы:

Это конец мира и начало войны.

146—147 «*ц желтый... запольхавшая вдруг*». — Цит. по: *Уитмен* У. Из колыбели, вечно баюкавшей / Пер. В. Левика // *Уитмен* у. Листья травы. С. 224.

<sup>147</sup> «*Итак я сказал... волн*». — Первые строки стихотворения А. Р. Эммонса «Итак я сказал я Эзра». См.: *Ammons A. R. Selected Poems*. Ithaca; N. Y.: Cornell University Press, 1968. P. 1.

147—148 «*Земля... море*». — Строфа из стихотворения «По Северному морю» А. Ч. Суинберна (сб. «Опыты песни»). См.: *The Works of Algernon Charles Swinburne: Poems*. Philadelphia: McKay, [s. d.]. P. 490.

<sup>148</sup> «*Так следуй... могилах*». — «*ПАЗЯ* Сибиллы» Беддоуза, написанный им для пьесы «Книга шуток смерти». См.: *The Works of Thomas Lovell Beddoes*. L: Oxford University Press, 1935. P. 101.

«*Босстал!.. не расстанемся более*». — «Песня» Уистена Хью Одена (1907—1973). *СмлАиЛен* W.H. A Selection by the Autor. Harmondsworth; Midd'x: Penguin, 1967. P. 81.

<sup>149</sup> «*Крайне нехорошо... искажения*». — Цит. по: *Эмерсон* Р. у. Опыт / Пер. А. Зверева // *Эмерсон* Р. у. Эссе. *Торо* Г. Д. Уолден. С. 292.

- <sup>150</sup> *Зеленый Цветок*. — Имеется в виду «Асфодель, этот Зеленый Цветок» из сборника «Путешествие в любовь» (1955) Уильяма Карлоса Уильямса (1883—1963).
- <sup>151</sup> «Однако же стихотворение... поэта». — Цит. по: *Эмерсон Р. У. Поэт / Пер. А. Зверева // Эмерсон Р. У. Эссе. Торо Г. Д. Уолден. С. 251—252.*
- 151—152 «и пропасть... дождем» и «О время... пруд». — Цит. по: *Харди Т. Под ветром и дождем / Пер. Г. Кружкова // Харди Т. Избр. произв.: В 3 т. М., 1989. Т. 3. С. 416*
- <sup>152</sup> «И я со скорбью... вчера» и «И с жизнью... сильнее». — Цит. по: *Шелли П. Б. Поли. собр. соч. Т. 3. С. 241.*
- <sup>153</sup> «А мы бее время, счастливы, как ты». — Цит. по: *Шелли П. Б. Жаворонку / Пер. К. Чемена // Шелли П. Б. Избранное. С. 73. Марта Саут — героиня романа Харди «В краю лесов», Сью Брайдхед — героиня романа «Джуд незаметный», Энджел Клер — герой романа «Тэсс из рода д'Эрбервилей».*
- <sup>153—154</sup> «Все ближе... мирозданья нет». — Цит. по: *Харди Т. Все ближе ощущение предела / Пер. Г. Русакова // Харди Т. Избр. произв. Т. 3. С. 498.*
- <sup>154</sup> «Маги... видят его таким». — Отрывок из последнего стихотворения Харди «Он решает больше не говорить». См.: *Hardy T. Collected poems. L.: Macmillan, 1932. P. 887.*
- «Не жди... лет». — Пер. М. Фрейдкина; цит. по: *Харди Т. Избр. произв. Т. 3. С. 496.*
- «Неяркий свет». — Из «Великой Оды» Вордсворта. См.: *Wordsworth W. Poetical Works. L.: Oxford University Press, 1974. P. 462.*
- «Глубокий полный тон». — Цит. по: *Шелли П. Б. Осень / Пер. В. Д. Меркурьевой; Под ред. М. Н. Розанова // Шелли П. Б. Избр. стихотворения. С. 166.*
- <sup>155</sup> «Смотришь... покровов». — Стихотворение У. Стивенса «Бланш Маккарти». См.: *Stevens W. Opus posthumous. P. 10.*
- <sup>156</sup> «...безмянное... <...> ...силой». — Цитаты из стихотворения у. Стивенса «Река рек в Коннектикуте». См.: *Stevens W. The Collected Poems. P. 533.*
- «Его сознание... солнца». — Цит. по: *Стивене ъ\*. Планета на столе / Пер. В. Британишского // Современная американская поэзия. М., 1975. С. 101.*

## 2. ДИАЛЕКТИКА ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

- <sup>157</sup> «Не ищи... <...> ...лиса прить». — Цит. по: *Эмерсон Р. У. Доверие к себе / Пер. В. Рогова и Ю. Мениса // Эмерсон Р. У. Эссе. Торо Г. Д. Уолден. С. 132.*
- Льюис Уиндхем* (1884—1957) — английский художник, романист, критик и эссеист.
- <sup>158</sup> *Кеннер Хью Уильям* (р. 1923) — американский литературовед, автор книги «Эра Паунда» (1971).

- Каули Абрам* (1618—1667), *Кливленд Джон* (1613—1658), *Денем сэр Джон* (1615—1669), *Кембелл Томас* (1777—1844), *РоджерсСэмюэль* (1763—1855) — английские поэты.
- Браунинг Элизабет Баррет* (1806—1861) — английская поэтесса, жена Р. Браунинга.
- <sup>160</sup> *Пинчон Томас* (р. 1937) — американский писатель. Его знаменитый роман «Радуга гравитации» вышел в свет в 1973 году.
- <sup>162</sup> «...подобно всей жизни... обновление». — См.: *Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter. S. 396.*
- 162—163 «Гомер... вещей». — См.: *Ibid. S. 46.*
- <sup>163</sup> *Квинтилиан Марк Фабий* (ок. 35—100) — римский риторик. *Аристарх* из Самофракии (ок. 217—145 до н. э.) — древнегреческий ученый и писатель.
- Каллимах* (ок. 300—ок. 235 до н. э.) — древнегреческий поэт.
- 165 «Сегодня... Геенны». — Цит. по: *Мильтон Ах. Потерянный рай. С. 159.*
- «Библия... Подстерегающей других». — См.: *Dickinson E. The Complete Poetry. L.: Faber & Faber, 1975. P. 644.*
- <sup>167</sup> «Бы так состарилась... Господи». — См.: *Pynchon T. Gravity's Rainbow. N. Y.: Viking, 1973. P. 723, 737, 751.*
- Евангелие Уныния*. — Игра слов: Gloom (уныние) созвучно фамилии автора (Bloom).
- <sup>168</sup> *Имам Амири Барака* — мусульманское имя и поэтический псевдоним афро-американского поэта и драматурга Эверетта Лероя Джонса (р. 1934).
- «...свои страдания.. Из честолюбия»™, «...потому союз... пусть говорит!». — Цит. по: *Мильтон Дж. Потерянный рай. С. 51.*

## 3. ПЕРВИЧНАЯ СЦЕНА ОБУЧЕНИЯ

- <sup>169</sup> *Второй эпитафия*. — Пер. В. В. Библина; цит. по: *Фрейд З. Психологический анализ. Религия. Культура. М.: Ренсанс, 1992. С. 225.*
- <sup>170</sup> *Боман Торлейф Густав* (р. 1894) — норвежский пастор, исследователь Ветхого Завета и систематической теологии. Блум ссылается на его книгу: *Wotan T. Das Hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1959. S. 52—56.*
- <sup>171</sup> «...речи, бессмертным». — Цит. по: *Платон. Федр. 277а / Пер. С. П. Маркиша // Платон. Собр. соч. Т. 2. С. 188.*
- <sup>172</sup> *Херфорд Роберт Треверс* (1860—1950) — английский теолог, исследователь иудаизма.
- Лилель* (I в. до н. э.) — еврейский ученый.
- Бек Лео* (1873—1956) — немецкий теолог, автор книги «Фарисеи и другие эссе» (1947).
- Чарльз Роберт Генри* (1855—1931) — английский переводчик и комментатор религиозных текстов.
- <sup>173</sup> *Тарфон* (I в. н. э.) — еврейский рабби.
- <sup>174</sup> «...что только первое... этой вещи». — Цит. по: *Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. В. Большакова. М.: Инвест-ППП, 1995. С. 43, 47.*

- <sup>175</sup> *Риефф Филип* (р. 1920) — американский социолог, комментатор и исследователь Фрейда. Блум, возможно, имеет в виду его *Klaauw Rieff P. Freud: The Mind of the Moralizer*. N. Y.: Viking, 1959. P. 45.
- 175—176 «...мо из писания... <...> ...поведению». — Цитаты из эссе Деррида «Фрейд и сцена письма» (1966). См.: *Derrida J. L'écriture et la différence*. P.: Seuil, 1967. P. 296, 297, 334, 335, 337.
- 177 *фаулер Элистер Дэвид Шоу* (р. 1930) — английский филолог. «Начально... <...> ...дружины». — Цит. по: *Мильтон Дж.* Потерянный рай. С. 28—29. Хотя в русском переводе слово «первый» и не повторяется пять раз, мотив первичности явно присутствует и здесь.
- 178 *Снет Норман Генри* (1898—1982) — американский религиозный ученый и писатель.
- <sup>180</sup> *Кавердейл Майлз* (ок. 1488—1569) — епископ Эксетерский, деятель английской Реформации, теолог, переводчик Библии.
- <sup>182</sup> «Случай Шребера». — Имеются в виду «Психоаналитические заметки о случае паранойи, описанном в виде автобиографии», где Фрейд выделяет три фазы вытеснения: 1) фиксация; 2) собственно вытеснение; 3) возвращение вытесненного. См.: *Freud S. Studienausgabe*. Bd. 8. S. 190—191.
- <sup>184</sup> «У нас есть причины... привязан». — См.: *Ibid.* Bd. 3. S. 109.
- <sup>184</sup> «...хлеб... благословляя его». — См.: *Kierkegaard S. Repetition*. P. 34.
- Беула Блейка.* —

Есть место, где Противоположности равно Истинны,  
И это место зовется Беулой...

*Мильтон, 2,30, 1—2*

{*Blake W. The Complete Poems / Ed. A. Ostriker*. P. 580.)

- 185 «Исследования., впечатляющее». — Цитата из статьи Хартмана «От возвышенного к герменевтике». См.: *Harfman C. N. The Fate of Reading*. P. 118—119.
- «Для чего у нас... презрения». — Цит. по: *Ницше Ф.* Сумерки идолов / Пер. Н. Полилова // *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 607.
- «Да, презрения., говорению». — См.: *Burke K. Counter-statement*. Berkley; S. A.: University of California Press, 1968. P. 62.
- <sup>186</sup> *Вот Отшельник., «злословия».* — Цит. по: *Вордсворт В.* Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства... / Пер. В. Рогова // *Поэзия английского романтизма*. М., 1975. С. 230—233.

#### 4. ЗАПОЗДАЛОСТЬ СИЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

- <sup>188</sup> «...Кто это видеть... равен нам». — Цит. по: *Мильтон Дж.* Потерянный рай. С. 166.
- 188—189 «% однажды сказал... Себя Самого» и «В этой части... Богу». — Отрывок из проповеди Майстера Экхарта «О девственной женщине». Цит. по: *Экхарт И.* Духовные проповеди и рассуждения / Пер. М. В. Сабашниковой. М.: Политиздат, 1991. С. 45, 46.
- <sup>189</sup> «[Первичная сцена]... обвиняешься». — Отрывок из бесед Витгенштейна с Рашем Ризом (1942—1946). См.: *Wittgenstein L Lectures*

*and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*. Oxford: Blackwell, 1966. P. 51—52.

- <sup>190</sup> «То, что солипсист... сказано». — Цит. по: *Витгенштейн А.* Логико-философский трактат. 5.62 / Пер. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева // *Витгенштейн Д.* Философские работы. М., 1994. Т. 1. С. 56.
- Адам... Декарта.* — Блум имеет в виду строку из поэмы Стивенса «Заметки по поводу высшего искусства вымысла» (часть «Оно должно быть абстрактным»). См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 383.
- <sup>191</sup> «Всемогущий... мрак». — Цит. по: *Мильтон Дж.* Потерянный рай. С. 29.
- Эмпсон... скульптурой.* — См.: *Empson W. Milton's God*. P. 113, 275—276.
- Ауэрбах Эрих* (1892—1957) — немецкий литературовед, специалист по романским литературам, автор знаменитой книги «Мимесис».
- <sup>192</sup> «Ибо ценность... метонимии». — См.: *Emerson R. W. Complete Prose Works*. P. 576.
- «...именно мир... вещей». — Цит. по: *Аакан Ж.* Функции и поле языка и речи в психоанализе. С. 46.
- «Эмерсон... идеалистом». — Американский эссеист, поэт, учитель и врач Оливер Уэнделл Холмс (1809—1894) писал об Эмерсоне: «Он знал человеческую натуру слишком хорошо, чтобы поверить в Ноев ковчег, полный идеалистов», но и: «Эмерсон был идеалистом в Платоновом смысле слова, спиритуалистом, противником материализма» (*Holmes O. W. Ralph Waldo Emerson*. John Lothrop Motley. Boston; N. Y.: Houghton Mifflin, 1906. P. 147, 302).
- «...мышление... области». — Цит. по: *Сенур Э.* Язык / Пер. А. М. Сухотина; Испр. и доп. А. Е. Кибрика // *Сенур Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 37.
- <sup>193</sup> «только... у другого». — Цит. по: *Аристотель.* Поэтика. 1459а, 5—9 / Пер. М. Л. Гаспарова // *Аристотель.* Соч. М., 1984. Т. 4. С. 672.
- 193—194 *Поль де Ман, развивая., отношений.* — Де Ман опубликовал в 1972, 1973 и 1975 годах три статьи о риторике Ницше, вошедшие в переработанном виде в его книгу «Аллегории чтения» (1979). В этой книге де Ман, рассматривая проблему «я» и текста, пишет: «Перед лицом истины своего несуществования „я" погребло бы так, как мотылек сгорает во влекущем его к себе пламени. Но текст, утверждающий, что субъект уничтожен, не исчезает, потому что все еще рассматривает себя как центр, из которого исходит это утверждение.. Называя субъект текстом, текст, до известной степени, именует себя субъектом. Ложь обретает новую силу образности, но остается тем не менее ложью...» (*Man P. de. Allegories of Reading*. N. Haven; L: Yale University Press, 1979. P. 111—112).
- <sup>194</sup> *Вихо... невежест* За. — См.: *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. С. 132—133.
- 194—195 «каждый троп... истолкование». — Блум цитирует книгу исследовательницы английской литературы XVI—XVII веков Роземонд Тюве

- (1903—1964): *TiveR. Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago: University of Chicago Press, 1947. P. 105.
- 199 «Если существуют... страх». — Отрывок из § 292 работы Ч. С. Пирса «Некоторые следствия четырех неспособностей». См.: *Peirce Ch. S. Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Belknap, 1965. Vol. 5. P. 175—176. «...Мы не знаем... знают». — Отрывок из § 262 работы Ч. С. Пирса «Вопросы о некоторых способностях, приписываемых человеку». См.: *Ibid.* P. 153—154.
- 200 *Эрроусмит Уильям* Айерс (1924—1992) — американский ученый, специалист по классической филологии. *Сэмюэль Джонсон... Гомером*. — Джонсон пишет в «Жизни Попа»: «Большую часть своих образов Вергилий позаимствовал у Гомера... среди множества заимствованных пассажей лишь весьма немногие оказываются неприукрашенными» *Johnson as Critic*. P. 424).
- 200—201 «...дети Времени... нашего времени». — Цит. по: *Бэкон Ф. Великое Восстановление наук* / Пер. Н. А. Федорова и Я. М. Боровского // *Бэкон Ф. Соч. М.*, 1971. Т. 1. С. 117.

## ЧАСТЬ II. КАРТА

### 5. КАРТА НЕДОНЕСЕНИЯ

- 204 *Эпиграф*. — Цит. по: *Монтень М. Опыты*. М.: Голос, 1992. Т. 1. С. 326.
- 206—207 «Природа... довольств?е». — Пер. Н. В. Самсонова; цит. по: *Платон*. Собр. соч. Т. 3. С. 70.
- 207 «был благ... ему самому». — Пер. С. С. Аверинцева; цит. по: Там же. С. 433.
- «Два-Бога-в-одном... сущие». — Блум цитирует книгу американского философа Артура Онекена Лавджоя (1884—1957) «Великая цепь бытия. Исследования истории идеи» (1936). См.: *Lovejoy A. CfThe Great Chain of Being*. N. Y.: Harper, 1960. P. 60.
- 208 *Кеннет Берк.. тропов представления*. — В приложении к «Грамматике мотивов» Кеннет Берк, сопоставив метонимию с редукцией, а синекдоху — с репрезентацией, пишет: «Редукция и есть репрезентация» (*Burke K. A Grammar of Motives*. N.Y.: Prentice-Hall, 1945. P. 507) — и тем самым действительно разделяет тропы попарно. «другое „я“... действительность». — См.: *Yeats W. V. Mythologies*. L.: McMillan, 1959. P. 331.
- 209 *Bedeutungswandel.. «обозначение»*. — См.: *Hartman G. H. The Fate of Reading*. P. 52.
- 210 «...приоритет... <...> ...только по-своему». — Цит. по: *Фрейд З. Психология бессознательного*. С. 382, 386, 400, 404, 405, 406.
- 211 «...можно вполне... <...> ...катастрофа». — См.: *Ferenczi S. Schriften zur Psychoanalyse*. Bd. 2. S. 354, 399—400, 399.
- 213 «...Чудовищами... <...> ...природе». — Цит. по: *Вико Аж. Основания новой науки об общей природе наций*. С. 149. *Кеннет Берк... «Четырьмя Великими Тропами»*. — См.: *Burke K. A Grammar of Motives*. P. 503—518.

- 214 *Хартман... «пропорция»*. — См.: *Hartman G. H. The Fate of Reading*. P. 55.
- 221 «...как когда... предмет». — Блум цитирует трактат английского литературоведа Джорджа Патгенхема (ок. 1529—1590) «Искусство английской поэзии». См.: *Puttenham G. The Arte of English Poesie*. Kent University Press, 1970. P. 193.
- 222 *Бернхаймер* Ричард (р. 1907) — немецкий (позднее американский) искусствовед.

### 6. ПРОВЕРКА КАРТЫ: «ЧАЙЛД РОЛАНД» БРАУНИНГА

- 225 «Сначала... поддалась». — Цит. по: *Браунинг Р. Стихотворения*. С. 129—130.
- 226 *Мне доставило... «Звонари на башне»*. — См.: *Bloom H. Browning's Child Roland: All Things Deformed and Broken* // *Bloom H. The Ringers in the Tower*. Chi.; L., 1971. P. 157—168. *Миллер Вейтти* — американский литературовед, автор книги «Роберт Браунинг: портрет» (1958). *Риденур Джордж* Мейер (р. 1928) — американский литературовед, редактор и комментатор произведений Браунинга. «Мтак, картина... воображением». — См.: *Sutherland Orr A. A Handbook to the Work of Robert Browning*. L.: Bell, 1919. P. 273—274.
- 226—228 «w gее жт а к долго... <...> ...бежать». — Цит. по: *Браунинг Р. Стихотворения*. С. 131, 134, 135.
- 228 *Роланд... стремлений*. — Блум переиначивает фразу, завершающую книгу Ницше «К генеалогии морали»: «Человек предпочтет скорее хотеть Ничто, чем ничего не хотеть» {*Ницше Ф. К генеалогии морали* / Пер. К. А. Свасьяна // *Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 524*).
- 228—231 «ц понимать... <...> ...дошел». — Цит. по: *Браунинг Р. Стихотворения*. С. 135—136.
- 232 *Йейтс назвал Состоянием Огня*. — В «Per Arnica Silentialunae» (часть «Anima Mundi», X) Йейтс пишет: «Есть две реальности, земная и состояние огня. Вся сила возникает в земном состоянии, ведь здесь встречаются все противоположности и только здесь возможны крайности выбора, полная свобода. И здесь же присутствует разнородное, и зло, ведь зло—это насилие одной из противоположностей над другой, но в состоянии огня—все музыка и все отдых». См.: *Yeats W. V. Mythologies*. P. 356—357.
- 234 «Он с мудростью... стремлений». — Цит. по: *Шелли П. Б. Царевич Атаназ* / Пер. К. Д. Бальмонта // *Шелли П. Б. Собр. соч. Т. 2. С. 200. «увидел я... возник»*. — Цит. по: *Шелли П. Б. Юлиан и Маддало* / Пер. В. Д. Меркурьевой; Под ред. М. Н. Розанова // *Шелли П. Б. Избр. стихотворения*. С. 38.
- 235 «Возвышалась... амбразуру?» — См.: *Browning R. An Essay on Percy Bysshe Shelley* // *Peacock T. L. Four Ages of Poetry*. Oxf., 1945. P. 64—65. *Симпатической антипатией... Кьеркегор*. — Ср.: «Страх—это симпатическая антипатия и антипатическая симпатия» {*Кьеркегор С.*

- Понятие страха / Пер. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева // *Кьеркегор С.* Страх и трепет. С. 144).
- <sup>236</sup> «...Знание... предыдущего». — Пер. Г. Г. Шпета; цит. по: *Гегель Г.* Феноменология духа. СПб.: Наука. С.-Петербург. отд-ние, 1992. С. 433–434.
- «... Чтобы надеяться... жизни». — См.: *Kierkegaard S.* Repetition. F. 34.

### ЧАСТЬ III. ПРИМЕНЕНИЕ КАРТЫ 7. МИЛЬТОН И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

- <sup>241</sup> *Хилл Джеффри* Уильям (р. 1932) — английский поэт.  
«...эпическую... параболическую». — Цит. по: *Бэкон Ф.* Соч. Т. 1. С. 184–187.
- Томас Макфарланд*... «плагиат». — Американский литературовед Томас Альфред Макфарланд (р. 1926) подробно исследовал постоянно повторяющиеся обвинения Кольриджа в плагиате в кн.: *McFarland T.* Coleridge and the Pantheist Tradition. Oxf.: Clarendon, 1969. P. 1–52 (гл. 1: Проблема плагиата у Кольриджа). Макфарланд был одним из участников конференции 1972 года, на которой Блум в докладе, посвященном Кольриджу и озаглавленном «Кольридж, страх влияния», изложил ранний вариант своей теории поэзии.
- <sup>242</sup> «Мильтон... Спенсер». — Английский поэт, критик и драматург Джон Драйден (1631–1700), сообщив это, добавляет: «Мильтон был поэтическим сыном Спенсера». См.: *Literary Criticism of John Dryden.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1966. P. 148.
- «...Именно вследствие того... воздерживается». — См.: *Milton J.* Areopagitica and other prose works. L.: Dent; N. Y.: Dutton, 1941. P. 13.
- <sup>243</sup> «Коллаж... жизни». — См.: *Fletcher A.* The Prophetic Moment. Chi.; L.: University of Chicago Press, 1971. P. 102.
- «Описание... существованию в нем». — Блум ссылается на статью американского литературоведа Гарри Бергера мл. (р. 1924). См.: *Berger H.* The Mutability Cantos // *Spenser. A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N. Y., 1968. P. 148.
- <sup>244</sup> «Замкнутый простор». — Флетчер сравнивает его с имманентной трансценденцией Гуссерля. См.: *Fletcher A.* The Transcendental Masque. Ithaca; L.: Cornell University Press, 1971. P. 122–133.
- Исследуя... Мильтона.* — См.: *Fletcher A.* Allegory. P. 234.
- «...можно сказать... ученость». — См.: *Johnson as Critic.* P. 289.
- Хэзлитт.. интуитивна.* — Блум ссылается на «Лекцию о Шекспире и Мильтоне\*». См.: *Hazlitt HC Lectures on English poets.* P. 58–59.
- «Что бы ни было ею предметом., телескоп». — См. *Johnson as Critic.* P. 289.
- <sup>244–245</sup> «Джонсон... стилем». — См.: *Fletcher A.* Allegory. P. 241, п. 33.
- <sup>245</sup> «...беспамятно... оглушенными» и «Он смолк., грдами». — Цит. по: *Мильтон Дж.* Потерянный рай. С. 34–35.
- <sup>246</sup> *Френк Кермоуд... поэма.* — Английский литературовед Френк Кермоуд (р. 1919) в одной из своих статей пишет о «Потерянном рае»,

- что «современный читатель, такой как я, вполне удовлетворен им». См.: *Kernode F.* Adam Unparadised // *The Living Milton.* L, 1960. P. 86.
- «...огромнейший... до эфира». — Цит. по: *Гомер.* Илиада / Пер. В. В. Вересаева. М., Л.: ГИХЛ, 1949. С. 424.
- <sup>247</sup> *Галилей, когда его посетил... «Ареопагитиках».* — В «Ареопагитиках» Мильтон пишет о том, как он «посетил знаменитого Галилея, составившегося в тюрьме Инквизиции, куда он был посажен за то, что его астрономические взгляды расходились со взглядами францисканских и доминиканских законодателей». См.: *Milton J.* Areopagitica. P. 25.
- «С гор... приносила». — Пер. С. В. Шервинского; цит. по: *Овидий.* Собр. соч. СПб.: Студия Биографика, 1994. Т. 2. С. 31.
- <sup>247–248</sup> «Ствол... весом». — Цит. по: *Гомер.* Одиссея / Пер. В. А. Жуковского. М.: Худ. лит., 1986. С. 91–92.
- <sup>248</sup> «...на вершине... в беде для него». — Пер. С. Ошерова; цит. по: *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1979. С. 196.
- «С направленными... взлетают вверх». — Цит. по: *Tasso T.* Освобожденный Иерусалим / Пер. В. С. Лихачева. СПб.: Изд-во А. А. Каспари, [б. г.]. С. 96.
- <sup>249</sup> «...для чего узнаешь... гибнут другие». — Цит. по: *Гомер.* Илиада. С. 133–134.
- «Мертвых... не давая». — Цит. по: *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. С. 249.
- <sup>249–250</sup> «Нагие души... над рекой». — Цит. по: *Данте Алигьери.* Божественная комедия. С. 20–21.
- <sup>250</sup> «Путь мы... мели». — Цит. по: *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. С. 151.
- «Бег... подает». — Цит. по: Там же. С. 192.
- <sup>251</sup> *Ас, Кесиль и Хима.* — Созвездия Медведицы, Ориона и Плеяд.
- <sup>252–253</sup> «...Не мудрено... способны!» и «...народ... Геенну». — Цит. по: *Мильтон Дж.* Потерянный рай. С. 46–47, 48.
- <sup>254</sup> «...Олимпийцу... упал». — Цит. по: *Гомер.* Илиада. С. 35.
- «...блистательной тюлицей». — Цит. по: *Мильтон Дж.* Потерянный рай. С. 48.
- «...в полумраке... тучей». — Цит. по: *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида. С. 253.
- Поздний пешеход <...> «на золотых престолах».* — Цит. по: *Мильтон Дж.* Потерянный рай. С. 49.

### 8. В ТЕНИ МИЛЬТОНА

- <sup>256</sup> *Эпиграфы.* — Отрывки из поэмы Вордсворта «Прогулка» (1814) и из книги «Дух нашего времени» (1825) у Хэзлитта (гл. «М-р Вордсворт»). См.: *Hazlitt W.* Lectures on English poets. P. 258.
- <sup>257–258</sup> «Было время... <...> ...внешних вещах». — Отрывки из «Великой Оды» Вордсворта. См.: *Wordsworth W.* Poetical Works. L.: Oxford University Press, 1974. P. 460.

- <sup>259</sup> «Природа репрезентации» — книга Бернхаймера, опубликованная в 1961 году.  
«слова...будущем». — Блум цитирует книгу английского этнографа Бронислава Каспера Малиновского (1884—1942). См.: *Malinowski B. Coral Gardens and Their Magic*. L: Allen and Unwin, 1965. Vol. 2. P. 245.  
«Что, если сияние... прекрасна». — См.: *Wordsworth W. Poetical Works*. P. 461.
- 259—260 «Т... в океане... <...> ...лес». — Цит. по: *Мильтон Дж. Люсидас* / Пер. Ю. Корнеева // *Мильтон Дж. Потерянный рай*. С. 410.
- <sup>260</sup> «Облака... впереди». — См.: *Wordsworth W. Poetical Works*. P. 462.
- 260—261 «Чародей привиденья... <...> ...в плену». — Цит. по: Шелли П. Б. Ода западному ветру / Пер. Б. Л. Пастернака // *Шелли П. Б. Избранное*. С. 58, 60.
- <sup>261</sup> «...ее сама... питают». — Цит. по: *Ките Дж. Сон и поэзия* / Пер. Г. Усовой // *Ките Дж. Стихотворения*. С. 57.
- <sup>262</sup> «...золотой... камина». — Цит. по: *Шелли П. Б. Избранное*. С. 60.  
«Твоею лирой... земной». — Цит. по: *Шелли П. Б. Ода западному ветру* // *Шелли П. Б. Избр. стихотворения* / Пер. В. Д. Меркурьевой; Под ред. М. Н. Розанова. С. 166.  
«...чужь слышную мелодию». — Цит. по: *Поэзия английского романтизма*. С. 231.  
«Суровый... неугомонней!» — Цит. по: *Шелли П. Б. Избранное*. С. 60.  
«Моим устам... вслед?» — Цит. по: *Шелли П. Б. Избр. стихотворения*. С. 166. Вслед за Шелли, и вопреки его переводчикам, в конце поставлен знак вопроса.  
«О земля... Господне». — Иеремия 22:29.  
«...заклятье этой строки». — Цит. по: *Шелли П. Б. Избранное*. С. 60.
- <sup>263</sup> «Горящим углем» *Исайи*. — *Исайя 6:6*.  
*Романтическая... внутри «я»*. — См.: *Bloom H. The Internalisation of Quest Romance* // *Bloom H. The Ringers in the Tower*. P. 13—36^
- <sup>264</sup> «...увидел... прекрасных». — Цит. по: *Ките Дж. Ода Психее* / Пер. Г. Кружкова // *Ките Дж. Стихотворения*. С. 109.  
«...совокупно... не отвернулся» и «Проверить... спит». — Цит. по: *Мильтон Дж. Потерянный рай*. С. 130—131.
- <sup>264</sup>—<sup>266</sup> «Я вижу... <...> ...Амура!» — Цит. по: *Ките Дж. Стихотворения*. С. 110.
- 266 *Растворенные окна*. — *Ср. строки 68—70 «Оды соловью»:*  
И та же песнь не раз  
Таинственные окна растворяла  
В забытый мир над кружевом валов.
- (Пер. И. Дьяконова; цит. по: *Ките Дж. Стихотворения*. С. 105.)
- 267—268 «Аенивый царь... <...> ...не сдаваться». — Цитаты из «Улисса» Теннисона, написанного в 1833 году и опубликованного в 1842 году. См.: *The Major Victorian Poets*. Boston: Houghton Mifflin, 1973. P. 38—40.
- 269 «мужеству... вовек». — Цит. по: *Мильтон Дж. Потерянный рай*. С. 30.

- «Насколько я знаю... <...> ...открытии». — Отрывки из «Паруса Улисса» Стивенса. См.: *Stevens W. Opus posthumous*. P. 99—105.  
«...дьявольски... <...> ...белизны». — *Стивене У.* Стихотворения нашего климата / Пер. В. Британишского // *Американская поэзия в русских переводах*. XIX—XX вв. М., 1983. С. 281.
9. ЭМЕРСОН И ВЛИЯНИЕ
- <sup>270</sup> «...воля... <...> ...заниметих». — См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 397—398.  
«...обстоятельства их смерти». — Рэндалл Джаррелл погиб в 1965 году в автокатастрофе, обстоятельства которой заставили предполагать самоубийство. Джон Берримен покончил с собой в 1972 году.
- <sup>271</sup> «Откуда... глазами». — Цит. по: *Поп А.* Послание к доктору Арбутноту / Пер. И. Дмитриева // *Гербель Н. В. Английские поэты в биографиях и образцах*. СПб., 1875. С. 150. Переводчик не передает то обстоятельство, что, с точки зрения Попа, весь этот Содом связан с яростью Сириуса (dog-star).
- <sup>272</sup> *Салливен Аун Генри (1856—1924); Райт Фрэнк Ллойд (1867—1959)* — американские архитекторы.  
«Его эссе... совершить его». — Цитата из эссе «Эмерсон», написанного американским композитором Чарльзом Айвзом (1874—1954) и вошедшего в предисловие к сонате «Конкорд, 1845». См.: *Three Classics in the Aesthetics of Music*. N. Y.: Dover, 1962. P. 129.  
Ворм Джонс (1813—1880); Торторелли Фредерик Годард (1821—1873) — американские поэты.
- <sup>273</sup> «Гений... чрезмерно». — Цит. по: *Эмерсон Р. у.* Американский ученый / Пер. А. Зверева // *Эмерсон Р. У.* Эссе. *Торо Г. Д.* Уолден. С. 73.
- <sup>274</sup> «...все это в высшей... Поэзии». — См.: *Blake W. Annotations to «Poems» by W. Wordsworth*. Vol. 1 // *Blake W. Complete Poems* / Ed. by G. Keynes. P. 783.  
*Нортон Эндрус (1786—1853)* — американский исследователь Библии, преподаватель.  
*Винтере Айвор (1900—1968)* — американский литературовед и поэт.
- <sup>277</sup> «Те, чье существо... воспринимает их он». — Цит. по: *Эмерсон Р. У.* Характер / Пер. А. Зверева // *Эмерсон Р. У.* Эссе. *Торо Г. Д.* Уолден. С. 302.  
«Гратцы... силы». — См.: *Emerson R. W. Complete Prose Works*. P. 141.
- <sup>278</sup> «Но бояться, вперед!» — Цит. по: *Эмерсон Р. У.* Польза великих людей / Пер. Е. Ладыженской // *Эмерсон Р. у.* Нравственная философия. СПб., 1868. Ч. 2. С. 17.
- 278—279 «?как вселенная... мира». — Цит. по: *Эмерсон Р. У.* Опыт / Пер. А. Зверева // *Эмерсон Р. У.* Эссе. *Торо Г. Д.* Уолден. С. 294.
- <sup>279</sup> «Владыки... творец!» — Пер. Ю. Мениса; цит. по: Там же. С. 272.
- 280 «jvi<sub>w</sub> благоденствуем... <...> ...не приобрел ничего». — Пер. А. Зверева; цит. по: Там же. С. 287, 295—297.  
«У каждого... влиянию». — Отрывок из эпилога к «Эссе перед сонатой». См.: *Three Classics in the Aesthetics of Music*. P. 177.

- <sup>281</sup> «Я не владею... мастерство». — Строки из «Заметок по поводу высшего искусства вымысла» Стивенса (часть «Оно должно приносить удовольствие»). См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 405—406.
- <sup>282</sup> «Скажи „прощай“... <...> ...говорит он „прощай“». — Отрывки из «Осенних зарниц» Стивенса. См.: *Ibid.* P. 413—414.
- <sup>283</sup> «...красноречие... <...> ...чем он сам». — Цитаты из эссе Эмерсона «Красноречие», вошедшего в сб. «Общество и одиночество». См.: *Emerson R. W. Complete Prose Works*. P. 423.
- «Понятие... игры». — Цитата из опубликованного текста первого выступления Жака Деррида в Америке (1966) «Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке». См.: *Derrida J. L'écriture et la différence*. P. 410.
- 283—284 «\4j, хотя игроки... карт» и «Никакое предложение... лжи». — См.: *Emerson R. W. Complete Prose Works*. P. 149, 150.

## 10. В ТЕНИ ЭМЕРСОНА

- <sup>285</sup> Эпиграф. — Пер. Е. Ладыженской; цит. по: *Эмерсон Р. У.* Нравственная философия. Ч. 2. С. 108.
- 286—287 «„Взъяснение“... <...> ...бок о бок». — Пер. М. Р. Гинзбурга; цит. по: *Фрейд А.* Психология «я» и защитные механизмы. М.: Педагогика-пресс, 1993. С. 44, 12.
- 287—290 «Солому, щепки... <...> ...у воиных ног». — Пер. Б. Слуцкого; цит. по: *Уитмен У.* Листья травы. С. 225—228.
- <sup>291</sup> «Знай же... зрение». — *Петр. А.* Зверева; цит. по: *Эмерсон Р. у.* Эссе. *Торо Г. Д.* Уолден. С. 66.
- 291—293 «рдз Смерти... видна». — Пер. И. Лихачева; цит. по: *Лонгфелло Г.* Песнь о Гайавате. *Уитмен у.* Стихотворения и поэмы. *Ацкинсон Э.* Стихотворения. М.: Худож. лит., 1976. С. 500.
- <sup>294</sup> «Эги форма... без кожи». — См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 411. *Миллер Перри* Гилберт Эдди (1905—1963) — американский ученый, литературовед, автор книги «Дух Новой Англии: XVII век». *Эдварде Ажонатан* (1703—1758) — американский теолог.
- 294—295 «Зд<sup>ес</sup> быть видимым... <...> ...проступает». — См.: *Stevens W. The Collected Poems*. P. 412.
- <sup>295</sup> «...основой... <...> ...доверчивостью». — Цитаты из «Заметок по поводу высшего искусства вымысла» (часть «Оно должно быть абстрактным»). См.: *Ibid.* P. 381, 380, 382.
- 295—296 «Мягкие руки... <...> ...что испуган». — Цитаты из «Осенних зарниц». См.: *Ibid.* P. 413, 415—417.
- <sup>296</sup> «Отбрось... имен». — Цитата из «Человека с голубой гитарой». См.: *Ibid.* P. 183.
- «Есть и для Солнца... быть должно». — Цитата из «Заметок по поводу высшего искусства вымысла» (часть «Оно должно быть абстрактным»). См.: *Ibid.* P. 381.
- 296—298 «Покидая то место... <...> ...соломы зимой». — Цитаты из «Осенних зарниц». См.: *Ibid.* P. 417—421.

## 11. В ТЕНИ ТЕНЕЙ: В НАШЕ ВРЕМЯ

- 299—301 «Вечерняя прогулка в оттепель в штате Вермонт». — Пер. О. Чухонцева; цит. по: *Уоррен Р. П.* Вся королевская рать. Стихотворения. М.: Прогресс, 1982. С. 634—636.
- 302—303 «*Amor fau... Иосифе*». — Пер. С. Апта; цит. по: *Манн Т.* Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. С. 370.
- 304 «*ij могу... забвения*». — Строка из стихотворения Харта Крейна «Забвение» (1918). См.: *Crane H. The Complete Poems*. Brom Weber; N. Y.: Liverlight, 1966. P. 137.
- «*Раз художник., принуждения*». — См.: *Frye N. Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1947. P. 297.
- <sup>305</sup> «*Jene... поклон*». — См.: *Coleridge S. T. The Complete Works*. N. Y.: Harper & Brothers, 1858. Vol. 1. P. 227.
- «...посвящение к большой поэме «Сфера: форма движения». — Впоследствии публиковалось отдельно под заглавием-посвящением «Хэролду Блуму».
- <sup>307</sup> «*Всякий дух... <...> ...им самим*». — ЦИТ. ПО: *Эмерсон Р. У.* Природа / Пер. А. Зверева // *Эмерсон Р. У.* Эссе. *Торо Г. Д.* Уолден. С. 65, 63.
- 308 «*Пока был юн... деревьям*». — Строфа из баллады сэра Уолтера Рэйл (ок. 1552—1618) «Раз ты пришел из Святой Земли». См.: *Raleigh W. The Poems*. L.: Routledge & Kegan Paul, 1962. P. 23.
- <sup>310</sup> *Исследуя в прозе... Черного Замка*. — В «Трех стихотворениях», обращаясь к душе своей, Эшбери пишет: «И теперь твое лицо, обращенное к миру, — маска ожидания, столь чуждая на вид. Так, быть может, выглядел Чарльз Роланд у Черного Замка, когда он всеми силами стремился встретиться с Королем Эльфов, рассчитывая на победу, но все же не так сильно веря в нее, чтобы стереть следы заботы со своего бледного и заплаканного лица». См.: *Ashbery J. The Selected Poems*. P. 150.