

ТАТЬЯНА ВЕНЕДИКТОВА

Кто боится Гарольда Блума?

[259]

ИЛ 5/2018

Я критик комический, между тем как рецензенты читают меня исключительно всерьез.

ГАРОЛЬД БЛУМ¹

Самый знаменитый литературный критик англоязычного мира — с множеством раздраженных критиков и благодарных учеников, с массой читателей и без единого последователя, — вот что такое Гарольд Блум. Как он умудряется соединить научную фундаментальность с умением привлечь интерес широкой публики и позу высокомерного элитаризма с чисто рыночной хваткой — загадка. Его статус знатока литературы, универсального эрудита, профессионала высшей пробы — вне сомнений, что не мешает ему оставаться фигурой спорной и отчасти сомнительной, особенно, как ни странно, в глазах коллег по академическому “цеху”. Чем объяснить все эти парадоксы? Может быть, тем, что в отношении самого Блума к литературе сквозит нечто большее, чем профессиональная озабоченность, — скорее гаргантюанский аппетит, или такое же любвеобилие, безудержное, самозабвенное, диктующее собственные правила.

Из более чем двадцати написанных им книг многие стали бестселлерами, что вообще-

то не свойственно научным монографиям. А сколько еще статей, рецензий, предисловий, сколько составлено антологий и осуществлено “попутно” редакторских и иных проектов... если кто считал, получалась, наверное, цифра с тремя нолями (в одном только издательстве “Челси”, выпускающем серию критических сборников о поэтах-классиках под редакцией и с предисловием Блума, таких вышло под четыре сотни). Так что, куда легче перечислить авторов, о которых ему не довелось писать, чем тех, о ком он нашел время и способ высказаться, — от Данте до Сильвии Плат, от Пушкина до Агаты Кристи.

Производство суждений о литературе от Блума впечатляет заводским масштабом, при этом оставаясь сугубо единоличным. Ни с одним направлением, школой или “измом” он себя не ассоциирует, не ассоциировал никогда, а к коллек-

1. Salusinszky I. *Criticism in Society: Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller.* New Accents. New York: Methuen, 1987.

тивными программам всегда относился скептически. Пусть каждый и читает, и пишет строго “как дышит”, — что, кстати, не обязывает к педантизму самоотжественности, то есть к совпадению с собственной вчерашней позицией. Наоборот: быть собой значит сохранять подвижность в отношении к миру, изменчивость и бодрящую парадоксальность точки зрения. Не удивительно, что любимый литературный персонаж и в каком-то смысле alter ego Блума — многоликий шекспировский Фальстаф. А любимый поэт — Уолт Уитмен, не только принимавший безмятежно собственную противоречивость, но в ней именно видевший поэтическое достоинство: “По-твоему, я противоречу себе? Ну что же, значит, я противоречу себе. (Я широк, я вмещаю в себе множество разных людей)”.

Беглый взгляд на биографию Гарольда Блума позволяет предположить в нем образец американского “самодельного человека” (self-made-man), индивидуального предпринимателя собственной судьбы. Он родился в 1930 году в Бронксе младшим ребенком в иммигрантской семье. Домашним языком был идиш — ни мать, ни отец будущего реформатора американской литературной науки не научились за всю жизнь даже читать по-английски. Сам он начал осваивать язык своей родины в пятилетнем возрасте, используя в качестве букварей поэтические антологии. В семь лет упросил сестру взять для него в библиотеке сборник стихов Харта Крейна и вскоре знал все стихи наи-

зуть, многое, естественно, не понимая. Он и потом гордился способностью читать стремительно (по собственной оценке, до тысячи страниц в час!) и запоминать много: студентом, на вечеринках, случалось, декламировал огромную поэму Крейна “Мост” — “на манер обезумевшего магнитофона” и так же с любой строки он мог воспроизводить пророческие эпосы Блейка, “Потерянный рай” Мильтона и драмы Шекспира.

Из нью-йоркской публичной библиотеки, ставшей вторым домом для Блума-подростка, его путь лежал в Корнельский университет, куда он поступил необычно рано, семнадцати лет, и так же рано закончил. Один из его преподавателей, выдающийся знаток романтизма М. Х. Абрамс, потом шутил: в Корнеле просто не осталось чему учить этого исключительного студента, да и кому — тоже. Поэтому местом дальнейшей учебы был избран Йель. Но что такое Йельский университет в начале 1950-х годов? Это бастион “новой критики”, где царит культ высоколобых модернистов и “пристального чтения” — изоцированной интерпретации самодостаточных, “закрытых” форм. Творчество поэтов-романтиков большинству местных корифеев не представлялось заслуживающим внимания: слишком наивны, эмоциональны, стало быть, недостаточно “зрелы”. Намерение аспиранта Блума писать диссертацию о П. Б. Шелли выглядело на этом фоне посягательством на господствующую аксиоматику, чуть ли не бунтом. Но молодого

ученого интересовал Шелли-мифотворец и, шире, — способность поэтического воображения к формированию целостных миров, альтернативных миру реальному¹. Это направление исследований он продолжит в книге, созданной на основе диссертации (“Мифотворчество Шелли”, 1959) и в серии работ, написанных в следующее десятилетие и посвященных Блейку, Вордсворту, Эмерсону, Йейтсу, Стивенсу — поэта́м, принадлежащим так или иначе к “компаниям” романтических визионеров².

1. Художественное творчество для Блума предполагает поисковую устремленность воображения “туда не знаю куда”, трансцендирование заданных обстоятельств; по определению, оно зависимо от желания человека быть “не здесь”, а в каком-то другом измерении, где только и возможно стать подлинно — собой. Отсюда — стойкий и последовательный интерес, с одной стороны, к проблематике сакрального в его теснейшей связи с эстетическим, с другой — к воплощениям религиозного опыта в литературном тексте. То и другое Блум исследует в контекстах самых разнообразных, от древнего иудаизма и иных мировых религий до “гражданской религии” в ее современной американской версии. Это направление его мысли представлено в ряде книг: *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present* (1989); *The Book of J: Translated from the Hebrew by David Rosenberg; Interpreted by Harold Bloom* (1990); *The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation* (1992) и др.

2. *Shelley’s Mythmaking* (1959); *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (1961); *Blake’s Apocalypse: A Study in Poetic Argument* (1963); *Yeats* (1970); *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition* (1971).

К началу 1970-х Блум признан виднейшим знатоком романтизма и романтической традиции в поэзии, но это не пик, а все еще только начало его научной карьеры, по-своему последовательной, хотя и полной неожиданностей. Проработав почти два десятка лет на йельском факультете английской литературы, он в 1977 году расстанется с ним без особых сожалений и с тех пор занимает там же, в Йеле, положение особое: фактически, сам себе гуманитарный факультет. Для человека, который всегда представлял себя “как секту или партию из одного единственного представителя”, такой статус, по-видимому, оптимален.

Так из историка литературы Блум превращается в теоретика. На почве радикальных исследований природы литературного творчества резко усиливается его расхождение с господствующей формалистической традицией, зато оказывается возможным кратковременное сближение с так называемой йельской деконструкцией — в 1970–1980-х годах ее представляет блестящая плеяда ученых: Жак Деррида, Пол де Ман, Дж. Хиллис Миллер и Джеффри Хартман. Близость к ним Гарольда Блума была, впрочем, довольно условной и объяснялась общей увлеченностью изощренным искусством интерпретации текста, а также — и даже в большей степени — общим взглядом на литературу как на совокупность опытов и действий. Произведение — не самодостаточный, автономный эстетический объект, а драма, разыгрывающаяся в сознании автора и читателя. “То, что мы

называем стихотворением, по большей части не то, что перед нами на странице”¹, и исследованию подлежит не “текст как таковой”, а силовые линии, спонтанно возникающие внутри и между текстами. В 1970-х годах на первый план в теории Блума выдвигается понятие “влияния” (“influence”), которое и останется фокусом, сквозной темой его научного творчества в следующие три десятилетия: от публикации относительно раннего теоретического манифеста “Страх влияния” (1973) до итоговой книги “Анатомия влияния: Литература как образ жизни” (2011).

Литературное влияние, по Блуму, — не просто передача и восприятие тех или иных мыслей или формальных свойств. Это действие, которое всегда драматично внутренне, поскольку предполагает конфликтность: косвенный вызов и готовность на него ответить, состоятельную борьбу между тем, кто оказывает влияние, и тем, кто его испытывает, между предшественником и последователем (“эфебом”). Любое стихотворение — ответ на стихотворение, ранее написанное, и в этом смысле влияние — одновременно сотрудничество и соперничество. Любой творческий индивид зависим от творивших ранее, но руководим потребностью преодолеть зависимость, обеспечить оперативный простор для собственных проб и экспериментов — нового начала. Восхищение читаемым неминуемо переходит в на-

растающее беспокойство и протест: кажется, что выдающийся предшественник уже сказал все, что хотел и хочешь сказать ты сам¹, но это не освобождает от потребности и долга высказаться — ответить на вызов образом неожиданным для всех, включая и самого себя. В многоголосом диалоге ясно различимы голоса сильные и слабые. Сила проявляется в актах освоения, присвоения, преобразования чужого, слабость — в актах почтительно-пассивной идеализации, благодарной конформности. Великая литература сильна и самодостаточна, даже запальчива, в ней присутствует потенциал “агонистической победительности”.

По ходу творческого “агона” сильный поэт осваивает и переподчиняет себе манеру предшественника, делает из него собственного предтечу. Поэтому в истории литературы не прошлое влияет на будущее, как мы привыкли думать, а, наоборот, будущее на прошлое. “Предки” порождают “потомками”, в той мере, в какой сохраняют в глазах потомков силу эстетической провокативности. Чем сильнее поэт, тем вернее слова его воспринимаются читателем как сказанные впервые, притом что таковыми никак не являются (отсылают к другим словам, тектам и так без конца). Способность создать для себя иллюзию нового начала характеризует сильного поэта, кото-

1. Это и есть “страх влияния”, который сам Блум, по собственному признанию, впервые пережил в двенадцать лет, читая стихи Харта Крейна.

1. Цит. по кн.: Imre Salusinsky, op. cit., p. 51.

рый всегда так же и читатель, и сильного читателя, который всегда по-своему поэт.

“Всякое сильное литературное произведение творчески искажает... предшествующий текст или тексты”, — таковая главная аксиома блумовской теории влияния. Читать — значит не только почитать, но и противоборствовать, тем самым утверждая себя, поэтому влияние — это “освобождающее время”. В сильном прочтении не может быть ошибки — оно всегда неожиданно, бросает вызов одновременно прошлому и будущему, поддерживает обмен жизненной энергией, передавая по цепочке “демоническую”, творческую искру, — и, в каком-то смысле, позволяет человеку превозмочь плен времени.

Из этой суммы личных убеждений и их непростого взаимодействия с наличным культурным контекстом выросла едва ли не самая знаменитая книга Блума — “Западный канон” (1994). Уже сочетание слов в заглавии заключало в себе полемический запал (только при чтении книги в переводе и спустя почти четверть века после публикации они могут произвести обманчивое впечатление “чистой академичности”). С конца 1970-х годов в литературной культуре США бушевали так называемые “войны вокруг канона” (“canon wars”): ставились под вопрос его объективность, универсальность, да и самая необходимость. Уже на излете этих яростных битв Блум эффектно бросил “каноноборцам” перчатку в виде толстого тома, утверждающего ценности западного литературного кано-

на. Своему предмету, правда, он дает только метафорические (зато многочисленные) определения и от ре-сакрализации канона в консервативном духе (что ему поспешили приписать оппоненты) весьма далек. “Неизменного канона не бывает, — утверждает Блум. — Не может быть и не должно быть... В канонах нет ничего таинственного. Канон — это просто список, только и всего”. Составление “просто списка”, тем не менее, требует от того, кто за это взялся, упражнения в бесконечно сложном “искусстве памяти”, упражнения мысли: “Без канона мы прекратим думать”.

Любое из тех произведений, которые Блум относит к “каноническим”, располагает побудительной силой в виде сочетания антитетических, взаимно непримиримых свойств, — как правило, это сочетание пленяет естественностью и пугает необычностью и самой своей парадоксальностью, странностью, стремится “сделать из нас необычайно деятельных читателей”. Деятельный читатель — тот, кто, в свою очередь, способен занять в отношении к тексту сложную позицию, сочетая в ней самозабвение с самоответственностью, влюбленность с иронией. Великие писатели Запада, снова и снова утверждает Блум, не плодят конгрегации единомышленников вокруг спасительных идеологий, а создают ситуации риска, взрывая их изнутри. Чтение, потворствующее идеологии любого рода, Блум отказывается считать чтением.

Организуя принцип литературной истории в книге про западный канон вы-

ступает позаимствованная у Вико идея стадий: на Теократической стадии словесность воспевала богов, на Аристократической (от Данте до Гёте) — славил героев, на Демократической (начиная от романтизма с охватом всего XIX века) проникалась сочувственной мыслью об универсально-гуманном. Далее наступает Хаотическая стадия — XX век (Джойс, Пруст, Кафка, Беккет, Борхес, Неруда), а впереди маячит новая Теократическая эпоха, не важно, под знаком какой религии (возможно, Ислама), ее приметы — тотальная компьютеризация и виртуализация жизни. Литературе все это сулит новые, непредсказуемые перемены, так что самое время осознать накопленный за предыдущие столетия опыт.

Независимо от того, верим мы или не верим мы темным пророчествам, обзор общезападной (в каких-то отношениях и всемирной) литературной традиции, предлагаемый в этой книге, исключительно ценен. Представлена она двадцатью шестью авторами — от Данте и Чосера до Пессоа и Беккетта. Этим парадом победителей командует лично Гарольд Блум, и, в сущности, его занимают столько же каждый из них в отдельности, сколько интертекстуальные связи, их соединяющие — подчас совершенно неожиданно. Например, о чосеровой иронии важно знать, что она “есть реакция на надменную пророческую позу, которую избрал Данте”, а о чосеровских образах — что они предшествуют шекспировым (Яго и Эдмунду), а также образам европейского нигилизма (Свид-

ригайлову и Ставрогину Достоевского). Пессоа, Борхес и Неруда в главе с причудливым названием “Испанско-португальский Уитмен” объединяются в одной “семейство” — в тени общего символического отца (Пессоа — “возрожденный Уитмен”)... Нередко суждение о конкретном авторе подразумевает некое представление о другом, и о третьем, четвертом и т. д., как, например, в следующем пассаже о Диккенсе: “Одна из прелестей мощного влияния Диккенса на Кафку заключается в совершенно борхесанском воздействии Кафки на понимание нами Диккенса. ...Возможно, именно Диккенс, а не Сервантес, является единственным соперником Шекспира в воздействии на весь мир и, таким образом, наряду с Шекспиром представляет собою и Библию, и Коран — уже доступный нам подлинный мультикультурализм”. Подобный стиль превращает критическую прозу Блума в интеллектуальное приключение, одновременно предвзвывая читателю немалые требования.

В самом простом, сжатом и емком варианте “Западный канон” по Блуму — это двое: Данте и Шекспир. О них он пишет больше и последовательнее всего — как об образцовых воплощениях самобытности и всечеловечности. Обоим присуща, с одной стороны, когнитивная мощь, с другой — чисто эстетическая изобретательность, отвага и чрезмерность. И тот и другой великолепно независимы от культурного контекста — скорее они сами определяют контекст. В итоге формула “Шекспир творит историю” ку-

да более полезна, чем ее же более привычный вариант: “Шекспира творит история”.

Гений никогда не равен себе, поэтому любое его произведение — чудо изменчивости, *процесс*, в который нельзя вполне проникнуть и который нельзя исследовать до конца. “Кажется, не найдется двух таких читателей, которые прочли бы одного и того же ‘Дон Кихота’, а сколько раз его переписывали в мировой литературе! Таков же Монтень: в нем одни видели скептика, другие — гуманиста, третьи — католика, или стоика, или даже эпикурейца, а, в принципе, можно усмотреть почти что угодно. Жизненный опыт в той мере, в какой это опыт творческий, отнюдь не только гением, но практически любым человеком осознавается как переход; личность, соответственно, — переправа, мостик, метафора. “Мудрость не есть знание... Быть мудрым — значит рассказывать о переходе”.

Итак, канонический автор — тот, кто умеет оставить за собой право последнего слова, чья власть над читателем бесспорна, даже притом (или именно потому) что все время оспариваема. Принцип “Дове-

рие к себе” (Ральф Уолдо Эмерсон — один из кумиров Блума!) организует полноценное письмо и полноценное чтение любой хорошей книги, включая и ту, которую написал сам Блум. Еще о ней можно сказать, что она пронизана “абсолютным комизмом” — так Шарль Бодлер называл комизм, свободный от поверхностной развлекательности, способный рождать ощущение глубокой, неразложимой двойственности жизни.

В финале книги есть такой озорной пассаж: “Настоящий литературовед-марксист — это я, только опираюсь я на Граучо Маркса¹, а не на Карла, и мой девиз — великолепное предупреждение Граучо: “Что бы это ни было — я против!”. Блум отстаивает право противоречить всем, в том числе самому себе, поскольку ценит энергию, возникающую из противоречия. Ценит он и поэзию, происходящую, в соответствии с часто цитируемой максимой У. Б. Йейтса, из наших ссор с самими собой (из наших ссор с другими, по Йейтсу, происходит риторика) — в случае Блума такая ссора длится пожизненно, явно способствуя творческому долготетию.

1. Граучо Маркс (1890–1977) — американский комик.