

• ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ •

HAROLD BLOOM

THE WESTERN

CANON

THE BOOKS AND SCHOOL
OF THE AGES

ГАРОЛЬД БЛУМ

Западный канон

Книги и школа всех времен



Новое
Литературное
Обозрение

2026

УДК 821.09(4)

ББК 83.3(4)

Б70

Редакторы серии
Т. Атнашев, М. Велижев

Блум, Г.

Б70 Западный канон. Книги и школа всех времен / Гарольд Блум; пер. с англ. Д. Харитонов. — 3-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2026. — 672 с. (Серия «Интеллектуальная история»)

ISBN 978-5-4448-2774-1

«Западный канон» — самая известная и, наверное, самая полемическая книга Гарольда Блума (р. 1930), Стерлингского профессора Йельского университета, знаменитого американского критика и литературоведа. Блум страстно защищает автономность эстетической ценности и необходимость канона перед лицом «Школы ресентимента» — тех культурных тенденций, которые со времен первой публикации книги (1994) стали практически непререкаемыми. Развивая сформулированные в других своих книгах концепции «страха влияния» и «творческого искажения», Блум рассказывает о двадцати шести главных авторах Западного мира (от Данте до Толстого, от Гёте до Беккета, от Дикинсон до Неруды), а в самый центр канона помещает Шекспира, который, как полагает исследователь, во многом нас всех создал.

УДК 821.09(4)

ББК 83.3(4)

Harold Bloom

The Western Canon. The Books And School of the Ages

Публикуется по соглашению

с Mariner Books, импринт HarperCollins Publishers

Copyright © 1994 by Harold Bloom

© Д. Харитонов, пер. с англ., 2017

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2017

© ООО «Новое литературное обозрение», 2017; 2019; 2026

Содержание

Слова благодарности	7
Предисловие и прелюдия	8

Часть I. О КАНОНЕ

1. Плач по канону	25
-------------------------	----

Часть II. АРИСТОКРАТИЧЕСКАЯ ЭПОХА

2. Шекспир, центр Канона	59
3. Странность Данте: Улисс и Беатриче	95
4. Чосер: Батская ткачиха, Продавец индульгенций и шекспировский характер	129
5. Сервантес: мировая игра	153
6. Монтень и Мольер: каноническая неуловимость истины	175
7. Сатана Мильтона и Шекспир	201
8. Доктор Сэмюэл Джонсон, канонический критик	218
9. Вторая часть «Фауста» Гёте: контрканоническая поэма....	239

Часть III. ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЭПОХА

10. Каноническая память у раннего Вордсворга и в «Доводах рассудка» Джейн Остен	279
11. Уолт Уитмен как центр американского канона	307
12. Эмили Дикинсон: пустоты, порывы, темнота	336
13. Канонический роман: «Холодный дом» Диккенса, «Мидлмарч» Джордж Элиот	361
14. Толстой и героизм	387
15. Ибсен: тролли и «Пер Гюнт»	407

Часть IV. ХАОТИЧЕСКАЯ ЭПОХА

16. Фрейд: прочтение по Шекспиру	429
17. Пруст: ревность как настоящая ориентация	455
18. Борьба Джойса с Шекспиром	475
19. «Орландо» Вулф: феминизм как любовь к чтению	497
20. Кафка: каноническое спокойствие и «неразрушимость»	513
21. Борхес, Неруда и Пессоа: латиноамерикано-португальский Уитмен	531
22. Беккет... Джойс... Пруст... Шекспир	565

Часть V. КАТАЛОГИЗАЦИЯ КАНОНА

23. Элегическое заключение	593
--------------------------------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЯ

A. Теократическая эпоха	609
B. Аристократическая эпоха	612
C. Демократическая эпоха	619
D. Хаотическая эпоха: каноническое пророчество	627
Указатель имен	647

Посвящается Энн Фридгуд

СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ

Мои редакторы, Энн Фридгуд и Пэт Стрэкен, и мои литературные агенты, Глен Хартли и Линн Чу, внесли в эту книгу огромный вклад. Ричард Поарье, Джон Холландер, Перри Мейсел и Роберто Гонсалес Эчеваррия поддерживали меня и давали мне советы во время ее составления. Мой референт, Марта Серпас, сделала возможным весь процесс внесения исправлений и помогла придать изданию его окончательный вид. Библиотеки Йельского университета, мой неисчерпаемый источник на протяжении сорока с лишним лет, стоически терпели мои рабочие привычки.

Гарольд Блум
Тимоти Дуайт-колледж
Йельский университет

ПРЕДИСЛОВИЕ И ПРЕЛЮДИЯ

В этой книге говорится о двадцати шести писателях — с неизбежной примесью ностальгического чувства, так как я стремлюсь выделить качества, сделавшие этих авторов каноническими, то есть исключительно авторитетными в нашей культуре. «Эстетическая ценность» порой воспринимается как концепция Иммануила Канта, а не как нечто существующее на самом деле — но мне, проведшему жизнь за чтением, так никогда не казалось. Все, впрочем, рухнуло, основа, расшатавшись, ушла из-под ног, и волны беззаконья накрывают то, что прежде называлось «ученым миром»¹. Потешные культурные войны² не слишком меня интересуют; то, что я имею сказать о наших нынешних мерзостях запустения, содержится в первой и последних главах. Здесь же я хочу растолковать, как выстроена эта книга, и объяснить, почему я выбрал двадцать шесть этих писателей из многих сотен, составляющих то, что некогда считалось Западным каноном.

Джамбаттиста Вико в «Основаниях новой науки об общей природе наций» задал цикл из трех стадий — Теократической, Аристократической и Демократической, — за которым следует хаос, из которого в итоге возникнет новая Теократическая эпоха³. Джойс — наполовину в шутку, наполовину

1. Блум дописывает мрачную картину из «Второго пришествия» У.Б. Йейтса; ср.: «Все рушится, основа расшаталась, / Мир захлестнули волны беззаконья...» (пер. Г. Кружкова). — *Здесь и далее, если не указано иное, постраничные примечания принадлежат переводчику.*
2. Об этом см., например: Гронас М. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80-х — 90-х годов // НЛО. 2001. № 51. С. 6–18.
3. В русском переводе труда Вико (М.; Киев: Ирис, REFL-book, 1994) — Век Богов, Век Героев и Век Людей.

всерьез — во многом опирался на Вико, выстраивая «Поминки по Финнегану»¹, и я решил помянуть «Поминки...», только обошелся без литературы Теократической эпохи. Мой исторический ряд открывается Данте и кончается Сэмюэлом Беккетом, но иной раз я несколько отклонялся от хронологии. Так, я открыл Аристократическую эпоху Шекспиром, потому что он — центральная фигура Западного канона, и далее обращался к нему в связи с практически всеми прочими, от Чосера и Монтеня, которые оказали на него воздействие, до многих, на кого повлиял он, — в частности, Мильтона, доктора Джонсона, Гёте, Ибсена, Джойса и Беккета, — и тех, кто силился его отвергнуть: главным образом Толстого, а также Фрейда, который присвоил Шекспира и при этом утверждал, что за «человека из Стратфорда»² писал граф Оксфорд.

Выбор авторов не столь произволен, как может показаться. Они были отобраны в силу их возвышенности³ и репрезентативности: книгу о двадцати шести писателях написать возможно, книгу о четырех сотнях — нет. Разумеется, здесь есть главные западные писатели после Данте — Чосер, Сервантес, Монтень, Шекспир, Гёте, Вордсворт, Диккенс, Толстой, Джойс и Пруст. Но где же Петрарка, Рабле, Ариосто, Спенсер, Бен Джонсон, Расин, Свифт, Руссо, Блейк, Пушкин, Мелвилл, Джакомо Леопарди, Генри Джеймс, Достоевский, Гюго, Бальзак, Ницше, Флобер, Бодлер, Браунинг, Чехов, Йейтс, Д. Г. Лоуренс и великое множество других? Я попытался представить каноны разных стран важнейшими их фигурами: Чосером, Шекспиром, Мильтоном, Вордсвортом, Диккенсом — английский; Монтенем и Мольером — французский; Данте — итальянский; Сервантесом — испанский; Толстым — русский; Гёте — немецкий; Борхесом и Нерудой — латиноамериканский; Уитменом и Дикинсон — Соединенных Штатов.

1. А. Волохонский, частично переведший этот роман на русский, дал ему другое название (см.: *Джойс Д. Уэйк Финнеганов: опыт отрывочного переложения российской азбукой*. Переложение Анри Волохонского. Тверь: KOLONNA Publications, 2000), но я предпочитаю пользоваться тем, которое устоялось в русской традиции.
2. Ср.: «Правда, в ранее сделанном предположении, что автором произведений Шекспира был человек из Стратфорда, я с тех пор усомнился» (*Фрейд З. Царь Эдип и Гамлет // Фрейд З. Художник и фантазирование*. М.: Республика, 1995. С. 18).
3. Блум отсылает к трактату Псевдо-Лонгина «О возвышенном».

В наличии ряд первостепенных драматургов — Шекспир, Мольер, Ибсен и Беккет — и романистов: Остен, Диккенс, Джордж Элиот, Толстой, Пруст, Джойс и Вулф. В качестве величайшего западного литературоведа и критика наличествует доктор Джонсон; найти ему соперника было бы трудно.

У Вико *ricorso*, или возвращению Теократической эпохи, не предшествует Хаотическая эпоха; но наш век, хотя он и выдает себя за продолжение Демократической эпохи, не может быть охарактеризован точнее, чем Хаотический. Ключевые для него писатели — Фрейд, Пруст, Джойс, Кафка: в них воплощен литературный дух эпохи, какой ни есть. Фрейд называл себя ученым, но уцелеет он в качестве великого эссеиста наподобие Монтеня или Эмерсона, а не в качестве создателя терапевтического метода, уже низведенного (а может, возвышенного) до очередной вехи длинной истории шаманизма. Мне бы хотелось уместить сюда больше современных поэтов, не только Неруду и Пессоа, но ни один поэт нашего века не написал ничего сопоставимого с «В поисках утраченного времени», «Улиссом», «Поминками по Финнегану», эссе Фрейда, притчами и новеллами Кафки.

Говоря о большинстве из этих двадцати шести писателей, я попытался подступиться к величию напрямую: поставить вопрос о том, что делает автора или сочинение каноническим. Ответ, как правило, был — странность, такая форма самобытности, которая либо не поддается усвоению, либо сама усваивает нас и перестает казаться нам странной. Уолтер Пейтер определил романтизм как прибавление странности к красоте¹, но мне думается, что он тем самым охарактеризовал всю каноническую литературу, а не только написанное романтиками. Цикл свершений идет от «Божественной комедии» к «Эндшпилю», от странности к странности. Когда впервые читаешь каноническое сочинение, то встречаешься с незнакомцем, с диковинным ощущением неожиданности, а не с оправданием своих ожиданий. Единственная общая черта, которую обнаружат «свежепрочтенные» «Божественная комедия», «Потерянный рай», вторая часть «Фауста», «Хаджи-Мурат», «Пер Гюнт», «Улисс»

1. Так у В. Набокова в комментарии к шестой главе «Евгения Онегина» (XXIII, «романтизм») (*Набоков В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: НПК «Интелфак», 1999. С. 593).

и «Всеобщая песнь», — это наличие в них той самой тревожащей диковинности, их способность заставить нас почувствовать себя в родных стенах не как дома.

Шекспир, крупнейший писатель из всех, что нам довелось и доведется знать, зачастую вызывает обратное впечатление: такое, словно мы — дома, даже когда находимся вне его стен, в незнакомом месте, за рубежом. Его дар ассимиляции и «заражения» уникален, он представляет собою вечный вызов театральным деятелям и исследователям всего мира. Я нахожу абсурдным и досадным то, что авторы современных исследований о Шекспире — «культурно-материалистических» (или неомарксистских), «новоистористских» (фукианских), «феминистских» — отнюдь не пытаются на этот вызов ответить. Шекспироведение со всех ног бежит от эстетического верховенства Шекспира и старается свести его к «социальным энергиям» английского Возрождения¹, словно между создателем Лира, Гамлета, Яго, Фальстафа и его последователями вроде Джона Уэбстера и Томаса Миддлтона нет никакой подлинной разницы в том, что касается эстетических достоинств. Лучший из ныне живущих английских литературоведов, сэр Фрэнк Кермоуд, высказал в «Формах внимания» (1985) самое вразумительное из известных мне предостережений относительно судьбы канона, то есть, прежде всего, судьбы Шекспира:

Каноны, которые стирают границы между знанием и мнением, которые суть орудия выживания, созданные неподвластными времени, но не разуму, разумеется, можно разъять; если люди решат, что их быть не должно, то с легкостью найдут средства их уничтожить. Их больше не может взять под защиту центральная институциональная власть; они больше не могут быть обязательными, хотя и не очень ясно, как нормальное функционирование академических институций, в том числе набор кадров, будет налажено без них².

1. Блум отсылает к книге Стивена Гринблатта «Шекспировские сделки: циркуляция социальной энергии в Англии эпохи Возрождения» (*Greenblatt S. Shakesperean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley: University of California Press, 1989*).
2. В случаях, когда не указано русское издание и/или имя переводчика, перевод цитат мой. — *Примеч. пер.*

За средствами уничтожить каноны, как показывает Кермоуд, стóит только протянуть руку, и процесс уничтожения зашел уже довольно далеко. Меня, как я многократно даю понять в этой книге, не заботят текущие прения между консервативными защитниками Канона, которые желают сохранить его ради предположительно (и мнимо) присущих ему моральных ценностей, и академическо-журналистской сети, окрещенной мною Школой ресентимента¹, которая желает ниспровергнуть Канон во имя продвижения предположительно (и мнимо) имеющихся у нее программ социальных перемен. Я надеюсь, что эта книга не станет плачем по Западному канону, что рано или поздно, глядишь, случится разворот и стада леммингов прекратят кидаться с обрывов. Книга заканчивается перечнем канонических авторов, с особым упором на наш век: я отважился на скромное прощество по поводу перспектив выживания.

Один из признаков самобытности, благодаря которой литературное произведение может снискать канонический статус, — странность, которая либо никогда не усваивается нами целиком, либо делается такой данностью, что мы уже не замечаем ее специфических особенностей. Нагляднейший пример первого случая — Данте, а лучший образчик второго — Шекспир. Неизменно противоречивый Уолт Уитмен сочетает в себе обе стороны этого парадокса. Величайший представитель данности после Шекспира — первый из авторов Танаха, фигура, которую библеисты XIX века назвали Яхвистом, или *Ј* (от немецкого написания ивритского слова *Yahweh*, по-английски — *Jehovah*, вследствие сделанной

1. Блум отсылает к «Генеалогии морали» Ф. Ницше, ср.: «Восстание рабов в морали начинается с того, что *ressentiment* (жажда мести) становится творческой и порождает ценности: *ressentiment* (жажда мести) таких существ, которые на самом деле не способны к настоящей реакции, которые поэтому вознаграждают себя воображаемой мезтью. <...> ...человек *ressentiment* (жажды мести) не откровенен, не наивен и не честен, и не прям сам с собою. Душа его *косит*; ум его любит закоулки, тайные дороги и задние двери, все скрытое нравится ему, как *его* мир, *его* безопасность, *его* утеха; он умеет молчать, не забывать, ждать, предварительно унижаться и смиряться» (Ницше Ф. Генеалогия морали / Ницше Ф. Избранные произведения: В 2 т. М.: Сирин, 1990. Т. 2. С. 24).

некогда орфографической ошибки). *Ж* — подобно Гомеру, человек или ряд людей, затерянный в тайниках времен, — похоже, жил в Иерусалиме или поблизости от него примерно три тысячи лет назад, задолго до того, как Гомер либо родился, либо был придуман. Кто был «исходным» *Ж*, мы едва ли когда-нибудь узнаем. Я предполагаю, основываясь на своих сугубо внутренних и субъективных доводах литературоведческого характера, что *Ж* вполне могла быть некая женщина при дворе царя Соломона — среде высокой культуры, изрядного религиозного скептицизма и внушительной психологической изощренности.

Проницательный рецензент моей «Книги *Ж*» упрекнул меня в том, что мне не достало дерзости пойти до конца и опознать в *Ж* Вирсавию, царицу-мать — хеттеянку, которую взял в жены царь Давид, предварительно подстроивший гибель в бою ее мужа Урии. Я с радостью следую этому совету задним числом: Вирсавия, мать Соломона — превосходная кандидатура. Тогда легко объяснить и мрачное отношение к злосчастному сыну и преемнику Соломона, Ровоаму, подразумеваемое всем текстом Яхвиста, и весьма ироническое изображение иудейских патриархов, и приязнь к иным из их жен, а также к иноземкам Агари и Фамари. Опять же, в том обстоятельстве, что первоначальное авторство будущей Торы вообще принадлежит не израильянину, а хеттеянке, есть отменная, совершенно в духе *Ж*, ирония. Далее я называю Яхвиста попеременно *Ж* или Вирсавией.

Ж — первый автор того, что сейчас называется Бытие, Исход и Числа, но в течение пяти веков написанное ею подвергалось цензуре, переработке, многочисленным сокращениям и искажениям со стороны ряда редакторов, последним из которых был Ездра или кто-то из его последователей, в эпоху возвращения из Вавилонского пленения. Эти ревизионисты были священниками и писцами, и их, видимо, возмутили те иронические вольности, которые Вирсавия позволила себе в изображении Яхве. В Яхве *Ж* много человеческого — слишком человеческого: он ест и пьет, часто выходит из себя, радуется, причиняя вред, он ревнив и мстителен, декларирует беспристрастность, при этом постоянно оказывая кому-то предпочтение, и обнаруживает изрядную невротическую тревожность, решившись распространить

свое благословение с элиты на весь народ Израилев. Когда он ведет эту обезумевшую и измученную толпу через Синайскую пустыню, он уже так маловменяем, так опасен для себя и для других, что *Ж* следует признать первейшим богохульником среди писателей всех времен и народов.

Сага *Ж*, насколько можно судить, заканчивается тем, что Яхве своими руками кладет Моисея в безымянную могилу, дав перед этим многострадальному вождю израильтян всего раз взглянуть на землю обетованную. Шедевр Вирсавии — это история отношений Яхве и Моисея, повествование по ту сторону иронии или трагизма о том, как Яхве избрал не слишком к тому расположенного пророка, о том, как он без причины пытался убить Моисея, и о последующих неприятностях, заставляющих страдать и Бога, и его орудие.

Амбивалентность во взаимоотношениях божественного и человеческого — одно из величайших изобретений *Ж*, еще один признак самобытности столь устойчивой, что мы едва ее осознаем, так как рассказы Вирсавии «поглотили» нас. Главное потрясение, неотъемлемое от этой канонотворческой самобытности, приходит с пониманием того, что поклонение Богу на Западе — у евреев, христиан и мусульман — это поклонение литературному персонажу, Яхве *Ж*, пусть и разжиженному набожными ревизионистами. Сопоставимое потрясение приходит еще лишь в двух известных мне случаях: когда мы понимаем, что возлюбленный христианами Христос — это литературный персонаж, во многом созданный автором Евангелия от Марка, и когда читаем Коран и слышим один-единственный голос, голос Аллаха, чьи слова подробно и долго запоминал его дерзновенный пророк Мухаммед. Возможно, однажды, уже далеко в XXI веке, когда мормонизм станет господствующей религией по крайней мере американского Запада, те, кто придет нам на смену, испытают четвертое потрясение такого рода — от встречи с дерзкими откровениями подлинного американского пророка Джозефа Смита «Драгоценная жемчужина» и «Учение и заветы».

Каноническая странность бывает и без этой потрясающей дерзости, но всякое произведение, одержавшее бесспорную победу в борьбе с традицией и вошедшее в Канон, непременно овеяно духом самобытности. Сегодня наши

образовательные учреждения наводнены идеалистами от ресентимента, которые осуждают соперничество в литературе и в жизни, но эстетическое и агонистическое¹ едины — так полагали все древние греки, а также Буркхардт с Ницше, вернувшие эту истину в мир. Урок, который дает Гомер, — это урок поэтики конфликта, и первым этот урок усвоил его соперник Гесиод. Весь Платон, как увидел Лонгин, — в непрестанном конфликте философа с Гомером, которого он выслал из своего государства, но вотще: греки учились на сочинениях Гомера, а не Платона. «Божественная комедия» Данте, по словам Стефана Георге, была «книгой и школой всех времен» — впрочем, скорее для поэтов, чем для человечества в целом; как будет показано в этой книге, с большим основанием так можно назвать пьесы Шекспира.

Современным писателям не нравится, когда им говорят, что они должны соревноваться с Шекспиром и Данте, однако эта борьба подтолкнула Джойса к величию, к признанию, которого, кроме него, из современных западных писателей достигли только Беккет, Пруст и Кафка. Основополагающим олицетворением литературного достижения всегда будет Пиндар, который, воспевая победы своих высокородных атлетов, чуть ли не равняющие их с богами, подразумевает, что его победные гимны сами суть победы над всяким возможным соперником. Данте, Мильтон и Вордсворт повторяют ключевую для Пиндара метафору: состязание в беге, победителя которого ждет пальмовая ветвь, то есть мирское бессмертие, странным образом конфликтующее со всякого рода благочестивым идеализмом. «Идеализм», в отношении которого непросто удержаться от иронии, нынче моден в наших школах и университетах, где все эстетические и большинство интеллектуальных стандартов отбрасываются во имя социальной гармонии и борьбы с исторической несправедливостью. «Расширение Канона» на практике стало

1. Ср.: «АГОН (*греч.* борьба, состязание). Отличительная черта греческого быта — неудержимое стремление к любым состязаниям почти во всех сферах общественной жизни. Главную роль играли спортивные (гимнастические), художественные (поэтические и музыкальные) и конные соревнования. **Агоном** или агонистикой называлось просто стремление к спортивным успехам, в отличие от атлетики, профессионального спорта...» (Словарь античности. М.: Прогресс, 1989. С. 14).

уничтожением Канона, потому что в учебные программы сейчас входят вовсе не лучшие писатели, которым случилось быть женщинами и лицами африканского, латиноамериканского или азиатского происхождения, а писатели, способные предложить читателю немного, кроме ресентимента, сделанного ими частью своей идентичности. В этом ресентименте нет ни странности, ни самобытности; а если бы и были, то их оказалось бы недостаточно для создания преемников Яхвиста и Гомера, Данте и Шекспира, Сервантеса и Джойса.

Сформулировав однажды исследовательскую концепцию под названием «страх влияния»¹, я затем не раз имел удовольствие слышать заявления Школы ресентимента о том, что это понятие применимо к Мертвым Белым Мужчинам-Европейцам, но никак не к женщинам и тем, кого мы затейливо именуем «мультикультуралистами». Болельщики феминизма провозглашают, что писательницы полюбовно помогают одна другой наподобие одеяльщиц, а литературные общественники из афроамериканцев и чиканос идут еще дальше в утверждении своей свободы от каких бы то ни было мучений, связанных с «заражением»: каждый из них — Адам на рассвете². Они времени не ведают, когда их не было таких, какими они есть сейчас; они самосозданы, саморождены, вся их мощь лишь им принадлежит³. В устах

1. Строго говоря, «the anxiety of influence» — это не «страх влияния», а скорее «тревога, вызванная мыслью о влиянии», но это определение слишком громоздко, а «тревога влияния» звучит нескладно. Слово сочетание «страх влияния» некорректно, но гладко, а главное, оно, кажется, успело утвердиться в русском литературоведческом языке. Книга Блума, в которой формулируется знаменитая концепция (1973), была переведена вместе с другой его работой, см.: *Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания*. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998.
2. Блум цитирует стихотворение У. Уитмена «Когда я, как Адам». Нужный ему образ содержится в названии стихотворения, озаглавленного по первому стиху; в переводе К. Чуковского этот образ создается первым и вторым стихами, ср.: «Когда я, как Адам, / Крепко выпавшись, выхожу на рассвете из лесного моего шалаша...»
3. Блум вольно цитирует «Потерянный рай» Д. Милтона, ср. в переводе А. Штейнберга: «Мы времени не ведаем, когда / Нас не было таких, какими есть; / Мы саморождены, самовозникли <...> Вся наша мощь / Лишь нам принадлежит» (*Милтон Д. Потерянный рай // Милтон Д. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения*. М.: Наука, 2006. С. 156).

поэтов, драматургов и прозаиков эти утверждения здравы и понятны, хотя и являются самообманом. Но когда такое заявляют люди, называющие себя литературоведами и критиками, эти оптимистические заявления неверны, неинтересны и противоречат как человеческой природе, так и природе художественной литературы. Сильное, каноническое творчество невозможно вне процесса литературного влияния — процесса, который тягостно испытывать на себе и который трудно понять. Я вообще не узнаю свою теорию влияния, когда на нее нападают: то, на что нападают, никогда не сойдет даже за пристойную пародию на мои идеи. Как видно из посвященной Фрейдю главы этой книги, я выступаю за чтение Фрейда «по Шекспиру», а не за чтение Шекспира или любого другого писателя «по Фрейдю». Страх влияния — это не тревожность в связи с отцом, настоящим или литературным, но тревожность, создаваемая посредством и внутри стихотворения, романа или пьесы. Всякое сильное литературное произведение творчески искажает¹ и, соответственно, искаженно истолковывает предшествующий текст или тексты. Усваивает подлинно канонический писатель тревогу, присущую своему произведению, или нет, едва ли имеет значение: сильное произведение — *само по себе* тревога. Этот тезис хорошо изложил Питер де Болла в книге «К исторической риторике»:

Тот, кто считает Фрейдов «семейный роман» описанием влияния, демонстрирует крайне слабое прочтение. По Блуму, «влияние» — это одновременно тропологическая категория, фигура речи, обуславливающая поэтическую традицию, и комплекс психических, исторических и художественных отношений <...> Влияние характеризует отношения между текстами, это феномен интертекстуальный <...> Как внутренняя психическая защитная реакция — переживание поэтом тревоги, — так

1. Здесь и далее Блум использует слово «misreading», буквально — неверное прочтение; для него оно — явление вполне положительное, по крайней мере конструктивное, ибо способствует возникновению новых литературных произведений (другое дело, что неверные прочтения бывают как «сильными», так и «слабыми»). В вышеупомянутом русском издании двух работ Блума это слово было переведено как «перечитывание»; это еще менее точно, чем «страх влияния», и пользоваться этим определением не стоит даже условно.

и внешние исторические соотношения текстов суть *результат* неверного прочтения, или поэтического недонесения¹, а не его причина.

Безусловно, тем, кто не знаком с моими попытками вникнуть в проблему литературного влияния, это точное краткое изложение их результатов покажется замысловатым, и все же де Болла обеспечил мне удобную точку отсчета — отсюда мы можем начать рассматривать находящийся сейчас под угрозой Западный канон. Чтобы достигнуть существенной самобытности внутри изобильной западной литературной традиции, должно нести бремя влияния. Традиция — это не только переход и процесс благостной трансляции; это также распря между гением прошлого и устремлениями настоящего, и ставка здесь — литературное выживание, то есть включение в канон. Эту распря не уладят ни социальная озабоченность, ни суд того или иного поколения беспокойных идеалистов, ни марксисты, провозглашающие: «Пусть мертвые хоронят своих мертвецов», ни софисты, пытающиеся заменить Канон библиотекой, а дух взыскательности — архивом. Стихотворения, рассказы, романы, пьесы появляются в ответ на предшествующие им стихотворения, рассказы, романы и пьесы, и ответ этот определяется актами чтения и истолкования со стороны писателей-потомков — актами, идентичными новым произведениям.

Прочтения предшествующих текстов обязательно носят отчасти оборонительный характер; будь они исключительно одобрительными, свежее творчество угасло бы, и не только по причинам психологического свойства. Дело тут не в Эдиповом соперничестве, но в самой природе сильного, самобытного литературного вымысла: образном языке с его

1. Блум также называет его словом «клинамен»: «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 *клинамен*. Он проявляется в исправлении поэтом собственного стихотворения, исходящем из предположения, что до определенного момента стихотворение предшественника шло верным путем, но затем ему следовало бы отклониться как раз в том направлении, в котором движется новое стихотворение» (*Блум Х. Указ. соч. С. 18*).

превратностями. Свежая метафора, или тропотворчество, всегда предполагает отход от предыдущей метафоры, и отход этот определяется по крайней мере частичным отклонением или отказом от предшествующей образной системы. Для Шекспира Марло был точкой отсчета, и такие ранние героические злодеи Шекспира, как мавр Арон из «Гита Андроника» и Ричард III, слишком похожи на Варавву, мальтийского еврея Марло. Когда Шекспир создает Шейлока, своего венецианского еврея, метафорическая основа речевого поведения фарсового злодея коренным образом меняется, и Шейлок оказывается результатом сильного творческого искажения, или творческого неверного истолкования, Вараввы, тогда как мавр Арон скорее повторяет Варавву — в первую очередь на уровне образного языка. Ко времени создания «Отелло» от Марло не остается и следа: самоупоенное злодейство Яго гораздо тоньше с когнитивной точки зрения и несказанно изящнее с художественной, чем кичливые бесчинства буйного Вараввы. Отношение Яго к Варавве — это полная победа творческого искажения Шекспиром своего предшественника Марло. Шекспир — уникальный случай: любой предшественник неизменно оказывается умален. «Ричард III» выказывает страх влияния в отношении «Мальтийского еврея» и «Гамерлана Великого», но в то время Шекспир еще только искал свой путь. С пришествием Фальстафа из первой части «Короля Генриха IV» поиск завершился, и после этого Марло знаменовал собою единственно тот путь, которым идти не следует — ни на театре, ни в жизни.

Кроме Шекспира, лишь немногие добились относительной свободы от страха влияния: Мильтон, Мольер, Гёте, Толстой, Ибсен, Фрейд, Джойс; и, как я попытаюсь продемонстрировать в этой книге, для каждого из них, за исключением Мольера, составлял проблему один Шекспир. Величие узнает величие и затеняется им. Писать после Шекспира, который создал и лучшую прозу, и лучшие стихи в западной традиции, — нелегкая участь, поскольку самобытность делается особенно труднодостижима в том, что важнее всего: это изображение людей, когнитивная роль памяти, диапазон метафоры в расширении возможностей языка. Тут Шекспир наиболее силен, и никто не сравнится с ним в качестве психолога, мыслителя и ротора. Витгенштейн, негодовавший

на Фрейда, тем не менее напоминает Фрейда своим подозрительным и оборонительным отношением к Шекспиру, чьи произведения оскорбляют и философа, и психоаналитика. Вся история философии не знает когнитивной самобытности, сопоставимой с Шекспировой; и забавно, и поразительно слышать, как Витгенштейн гадает — есть ли подлинное различие между изображением мышления у Шекспира и мышлением как таковым. Австралийский поэт и литературовед Кевин Харт верно говорит, что «западная культура заимствовала лексикон интеллигибельности из греческой философии, и все наши рассуждения о жизни и смерти, форме и замысле отмечены связью с этой традицией». Однако интеллигибельность не ограничивается своим лексиконом, и нам следует помнить, что Шекспир, который едва ли зависит от философии, значимее для западной культуры, чем Платон и Аристотель, Кант и Гегель, Хайдеггер и Витгенштейн.

Нынче я, кажется, одинок в попытках отстаивать автономность эстетики, но лучший аргумент в пользу ее автономности — это чтение «Короля Лира» и последующий просмотр хорошей постановки этой пьесы. «Король Лир» не происходит из кризиса в философии, и нельзя отделаться объяснением его силы как мистификации, которую каким-то образом навязали нам буржуазные институты. То, что человека, полагающего литературу независимой от философии, а эстетику — несводимой к идеологии с метафизикой, держат за эксцентрика, — признак вырождения литературоведения. Эстетический метод возвращает нас к автономности художественной литературы и суверенитету обособленной души, к читателю не в социальном его измерении, но в его глубинной сущности, к нашей окончательной самоуглубленности. У сильного писателя глубокая погруженность в себя — это сила, ограждающая его от гнета свершений прошлого, который в противном случае подавлял бы всякую самобытность, не давая ей проявиться. Великая словесность — это всегда переписывание или пересмотр, и основывается она на чтении, расчищающем в ней место для нового «я» или заново открывающем старые произведения свежим переживанием. Самобытность не самобытна — но Эмерсонова ирония уступает место

Эмерсонову же практическому наблюдению: изобретатель *умеет* заимствовать¹.

Страх влияния калечит слабые таланты, но подзадоривает канонический гений. Трех самых ярких американских писателей Хаотической эпохи — Хемингуэя, Фицджеральда и Фолкнера — тесно объединяет то, что все они возникли из влияния Джозефа Конрада, но хитроумно умерили его, совместив Конрада с предшественником-американцем: Хемингуэй — с Марком Твенем, Фицджеральд — с Генри Джеймсом, Фолкнер — с Германом Мелвиллом. Частица того же хитроумия видна и в том, как Т. С. Элиот скрестил Уитмена с Теннисоном, Эзра Паунд сплавил Уитмена с Браунингом, а Харт Крейн, вновь обратившись к Уитмену, лишился зависимости от Элиота. Сильные писатели не выбирают своих главных предшественников: это те их выбирают, но у сильных писателей достает разума, чтобы превратить предшественников в составные и, следовательно, отчасти воображаемые сущности.

В этой книге я не занимаюсь собственно интертекстуальными связями между двадцатью шестью писателями, о которых говорю; мое намерение — рассмотреть их как представителей всего Западного канона, но, несомненно, мой интерес к проблемам влияния проявляется почти что на каждом шагу, и, наверное, я не всегда отдаю себе в этом полный отчет. Сильные литературные произведения — агонистичные вне зависимости от того, хотят они таковыми быть или нет, — нельзя отделить от их тревог, вызванных сочинениями, предшествующими им и над ними главенствующими. Хотя большинство исследователей противятся пониманию процессов литературного влияния или идеализируют эти процессы, изображая их как сугубо безвозмездные и благородные, мрачные истины касательно соперничества и «заражения» крепнут по мере удлинения истории Канона. Стихотворения, пьесы и романы возникают исключительно как следствие предшествующих сочинений, как бы ни было сильно их желание непосредственно служить общественным

1. Блум цитирует «Литературу и общественные задачи» («Letters and Social Aims», 1876) Р. У. Эмерсона; ср.: «Самобытность не самобытна. <...> Только изобретатель умеет заимствовать, и каждый человек является или должен быть изобретателем».

ПРЕДИСЛОВИЕ И ПРЕЛЮДИЯ

нуждам. Обусловленность правит литературой так же, как и любым когнитивным занятием, и обусловленность, установленная Западным литературным каноном, проявляется в первую очередь в страхе влияния, который формирует и деформирует всякое новое произведение, стремящееся к долговечности. Литература — это не только язык; это и воля к образности, мотив для метафоры¹, который Ницше однажды определил как желание отличаться, желание быть не здесь². Это означает, среди прочего, — отличаться от самого себя, но в первую очередь, мне кажется, — отличаться от наследуемых нами метафор и образов предшествующих сочинений: желание написать нечто великое — это желание быть не здесь, а в своих собственных времени и месте, в самобытности, которая должна соединяться с наследованием, со страхом влияния.

1. Блум отсылает к стихотворению У. Стивенса «Мотив для метафоры» («The Motive for Metaphor», 1947).
2. Ср.: «Это побуждение к образованию метафор — это основное побуждение человека, которого нельзя ни на минуту игнорировать, ибо этим самым мы игнорировали бы самого человека — на самом деле вовсе не побеждено тем, что мы из его обесплоченных созданий — из понятий — выстроили новый, окаменелый мир, как тюрьму для него; оно даже едва этим обуздано. Оно ищет для своей деятельности нового царства и другого русла и находит его в мифе и вообще в искусстве» (Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле // Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или как философствовать молотом. О философах. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 370.).