ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

Сердечная Вера Владимировна

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА БЛЕЙКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ XIX – XXI ВЕКОВ

Специальности 10.01.01 – Русская литература
и 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (литература Европы)

Диссертация
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант
доктор филологических наук, профессор
Дмитрий Николаевич Жаткин

Пенза – 2021

Содержание

Введение 4

Глава 1. Поэтическое творчество Уильяма Блейка как объект литературоведческой рецепции 19

1.1. Место Уильяма Блейка в истории европейского романтизма 19

1.2. Эволюция восприятия наследия Блейка в западном литературоведении 51

1.3. «Русская тема» в письмах и произведениях Блейка 76

Глава 2. Дореволюционная рецепция Блейка в России: от биографических анекдотов до Ахматовой 93

2.1. Первая русская статья о Блейке (1834) как опыт ранней рецепции, не имевший продолжения 93

2.2. Блейк как предтеча символистов: символистская критика, переводы Константина Бальмонта и стихи Юргиса Балтрушайтиса 110

2.3. Анонимный перевод из Блейка в 1912 году: загадка инициалов В.Э. 133

2.4. Блейк – «духовный странник» в наследии Николая Гумилева 139

2.5. Блейк в Серебряном веке и раннем СССР. Толстой, Ахматова, Хармс и другие 160

Глава 3. Блейк в культуре русской эмиграции первой волны: творческое наследование и переводческая рецепция 170

3.1. Наследие Блейка в творчестве Бориса Анрепа 170

3.2. Первый русский перевод «The Marriage of Heaven and Hell»: Серафима Ремизова 194

3.3. Блейк в литературе, публицистике и науке русского зарубежья: Набоков, Поплавский, Одоевцева, Якобсон 206

Глава 4. «Революционный романтик»: Блейк в советской культуре и критике 214

4.1. Советские переводы и издания Блейка: Маршак и другие 214

4.2. Блейк в советской критике: «воинствующий гуманист» 236

4.3. Диалог с Блейком в литературе и культуре советского времени 249

Глава 5. Блейк в постсоветской России 267
5.1. Новые переводы: Сергей Степанов, Валерий Чухно, Генрих Сапгир, Галина Токарева, Дмитрий Смирнов 267
5.2. Современные исследования жизни и творчества Блейка 304
5.3. Блейк в современной русской литературе и культуре 313
Заключение 338
Список источников и исследованной литературы 348
Приложения 404
Приложение 1. Переводы Владимира Эльснера. «Пророчества невинности». «Посвящение» 404
Приложение 2. Перевод Николая Гумилева. «Духовный странник» 407
Приложение 3. Переводы Серафимы Ремизовой. «Венчание Неба и Ада». «Песня свободы» 408
Приложение 4. Поэмы Бориса Анрепа. «Создание мира». «Сотворение человека». «Foreword to the Book of Anrep» 428

Введение

Английский художник и поэт Уильям Блейк (1757–1827) жил на смене эпох, застал Французскую революцию и сочувствовал ей, и на протяжении всей жизни занимался созданием собственного уникального художественного мира. Начав с лирики, он пришел в итоге жизни к огромным эпическим полотнам, в которых реалии истории и географии причудливо сочетались с духовными учениями и воплощались в фигурах авторской мифологии.

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

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

Открытие Блейка прерафаэлитами и символистская критика способствовали тому, что он был воспринят как «предтеча символистов»,

далеко опередивший свое время, однако впоследствии его имя и творчество были возвращены в контекст английского романтизма.

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

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

Тема нашей работы охватывает русскую переводческую, критическую и литературную рецепцию Блейка как поэта на протяжении периода с 1834 года по 2020-е годы.

Актуальность исследования определяется как историческими, так и собственно литературными причинами. Возрастающий интерес к явлениям межкультурного диалога, углубление исследований по сравнительному литературоведению приводят к необходимости переосмысления места

английского романтизма, и, в частности, творчества поэта-романтика Уильяма Блейка, в истории мировой и русской культуры. Сегодня, когда обрело устойчивый характер понятие всемирной литературы, поэзия Блейка нуждается в определении своего места в мировом и, в частности, в российском литературном процессе.

Если аспекты интернациональной рецепции ряда английских авторов (таких, как Уильям Шекспир, Кристофер Марло, Джордж Байрон, Вальтер Скотт, Альфред Теннисон и другие) нашли отражение в исследованиях, то творческий диалог русской культуры с наследием Блейка пока еще не становился предметом монографического научного изучения. Однако в исследовании наследия Блейка такой аспект значим в силу того, что этот поэт и художник, существенно опередивший свое время и открытый лишь спустя десятилетия после смерти, собственно и возник как культурный феномен только в позднейшей рецепции его творчества. Особенности его эстетики, мировоззрения, авторской мифологии воссоздаются в творчестве, критике, откликах его творческих наследников, среди которых были и русские.

При том что существует ряд исследований, где творчество Блейка-поэта типологически сопоставляется с творчеством русских поэтов, авторов философской лирики (Ф. И. Тютчева, А. А. Фета и пр.), важной задачей представляется сбор, систематизация и осмысление реальных фактов рецепции, творческого наследования; создание такой обобщающей картины дополнит наше представление не только о Блейке, но и о «всемирной отзывчивости» русской культуры.

В свете сказанного возникла объективная необходимость собрать и систематизировать факты, позволяющие воссоздать историю творческого диалога между наследием Блейка и его дальнейшей рецепцией: в частности, рецепцией в русской (советской) литературе и культуре, – начиная с 1834

года, когда в русской периодике появилась первая биографическая статья о нем, и до настоящего времени.

Рецепция Блейка в русской культуре, таким образом, насчитывает почти два столетия; она является немаловажной частью того портрета Блейка, поэта и художника, который складывается в сумме его мировой рецепции.

Степень научной разработанности темы исследования. Говоря об истории вопроса, необходимо учитывать весь комплекс взаимосвязанных направлений исследования в области литературоведения и теории перевода, которые отражены в общей проблематике «русского Блейка». Собственно рецепция наследия Блейка началась в его первых биографиях и трудах западных блейковедов: А. Гилкриста, А. Суинберна, У. Йейтса, С. Дэймона. Сегодня нельзя представить себе обращение к Блейку без понимания важнейших особенностей и контекстов его творчества, воссозданных Н. Фраем, Д. Эрдманом, К. Рейн, М. Пейли и другими исследователями. Западная критическая рецепция Блейка развивается по собственному сюжету, где Блейк сначала считался безумцем, затем мистиком, затем революционером, деконструктивистом, антиглобалистом, и так далее, и так далее; нужно отметить, что этот сюжет в той или иной мере повторяется и в русской рецепции.

Существуют и отечественные исследования, посвященные раскрытию основных черт поэтики Блейка, образно-идейного своеобразия его произведений. Так, З. А. Венгерова и К. Бальмонт открыли Блейка для русской публики, охарактеризовав его как забытого предтечу символистов и прерафаэлитов; он ощущался в этот период как современник Уитмена и Суинберна. В 1950–1960-е годы Т. Н. Васильева, А. А. Елистратова, Е. А. Некрасова, Н. Я. Дьяконова и некоторые другие рассматривали Блейка как «революционного» романтика, борца за права слабых и угнетенных. В

постсоветское время Г. А. Токарева, О. М. Смирнова, Т. М. Гусева, И. Г. Гусманов охарактеризовали Блейка уже не как «воинствующего гуманиста», но как создателя глобального авторского мифа, как мастеровитого поэта и глубокого мыслителя.

Русская рецепция Блейка как предмет исследования представлена была, однако, весьма в небольшом количестве публикаций.

Важно отметить библиографический список А. Н. Гиривенко и А. Р. Недачиной (1994), а также списки «Blake among the Slavs» и «Blake circles», которые регулярно публиковал американский ученый Дж. Бентли-мл. в журнале «Blake / An Illustrated Quarterly»: эти библиографии стали отправными точками нашего исследования.

Анализу русских переводов произведений Блейка посвящен ряд статей русских переводчиков и исследователей: В. М. Жирмунского (1965), С. Л. Сухарева (1976), Г. Н. Токарева (1980), Ю. М. Трофимовой (1982), О. Р. Демидовой (1987), Г. М. Кружкова (2010), Ю. Таранникова (2010), П. В. Панченко (2010), Д. Н. Жаткина (2014). Эти авторы привлекали внимание к проблеме передачи стихов Блейка в традициях русской силлаботоники, выявили наиболее значимые переводы и переводчиков, наметили основные тенденции оценивания качества переводов в области тонкого противоречия между эквивалентностью и адекватностью перевода. Наиболее значительной работой этого направления стала многотомная монография орловского ученого И. Г. Гусманова «Русский Блейк» (2014-2016), в которой были исследованы переводы лирики Блейка на русский язык практически во всем их объеме и за весь период от Бальмонта и до последних лет.

Судьбе творческого наследия Блейка в России посвящена глава в большой статье Т. Н. Васильевой (1969). История русской рецепции поэта фрагментарно затрагивается в монографии А. А. Елистратовой (1970), в учебном пособии Г. В. Аникина и Н. П. Михальской (1975), а также в

комментариях к сборникам переводов А. М. Зверева (1978, 1982). Советская история рецепции Блейка предсказуемо однонаправленна: в ней, как правило, символистские трактовки и переводы оцениваются как упадочные, а переводы Маршака превозносятся.

Теме русской рецепции Блейка также посвящены несколько интересных статей в академических журналах, в том числе зарубежных – Дж. Бентли (1977); Н. Уорнера (1983–1984); М. Бидни (1987), Г. В. Яковлевой (2000); большинство западных статей на эту тему не были замечены в русском литературоведении. Небольшие обзоры русской рецепции вошли в диссертационные исследования Е. В. Косачевой (2002), О. М. Смирновой (2003), Г. А. Токаревой (2006). Однако многие факты творческого диалога между английским романтиком и русской культурой, в особенности первой половины XX века, остаются незаслуженно забытыми.

До сих пор рецепция Блейка в России не осознана и не воссоздана как единый процесс, начатый еще в XIX веке. Последние годы приносят открытия в этом вопросе и ставят задачу заново осмыслить рецепцию Блейка, в частности, как яркого представителя английского романтизма, в русской литературе и культуре.

Объектом исследования являются особенности формирования и развития рецепции произведений английского романтика Уильяма Блейка в истории русского литературно-критического процесса XIX – XXI веков.

Предметом исследования послужили различные направления рецепции Блейка в русской культуре, такие как как переводческое, критико-литературоведческое и литературное, в социально-историческом и идеологическом контексте.

Материалом исследования являются произведения Уильяма Блейка (лирика, поэмы, эпиграммы, проза); англо- и русскоязычные биографии Блейка; стихотворные и прозаические переводы Блейка на русский язык;

литературная и искусствоведческая критика на английском и русском языках; литературоведческие исследования на русском и английском языках; дневниковые материалы и переписка; произведения русских поэтов и прозаиков, содержащие аллюзии на Блейка или переклички с ним, в том числе архивные и не опубликованные ранее материалы.

Цель диссертационного исследования состоит в анализе поэтического наследия Уильяма Блейка как источника и объекта творческого диалога в русской и советской литературе и культуре. При этом главное место в исследовании посвящается освещению ранее не исследованных фактов литературы и культуры, заполнению исследовательских лакун в отечественной рецепции Блейка.

Достижение поставленной цели требует выполнения следующих **исследовательских задач:**

1) определить место творчества Уильяма Блейка в литературном движении английского романтизма;

2) исследовать эволюцию восприятия наследия Блейка в западном литературоведении;

3) проанализировать черты образа России в творчестве Блейка;

4) рассмотреть особенности истории публикации и причины непопулярности первой статьи о Блейке на русском языке (1834 г.);

5) проанализировать и дополнить картину дореволюционной русской рецепции Блейка (символистская критика и переводы, творчество Н. Гумилева, Ю. Балтрушайтиса и Д. Хармса, переводы К. Бальмонта, В. Эльснера и Н. Гумилева);

6) ввести в научный оборот и исследовать факты рецепции Блейка в литературе и культуре русского зарубежья (творчество Бориса Анрепа и Бориса Поплавского, перевод Серафимы Ремизовой);

7) проанализировать советскую рецепцию творчества Блейка: переводческую, критическую, поэтическую, музыкальную;

8) исследовать направления рецепции Блейка в постсоветской культуре (критика, переводы, цитирование, переводы блейковедческих трудов).

Теоретической основой исследования стали принципы сравнительного литературоведения, разработанные в исследованиях Александра Н. Веселовского, Алексея Н. Веселовского, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, М. П. Алексеева, И. Г. Неупокоевой, В. Е. Багно и др.

Первоочередную значимость для диссертационной работы имеют работы по теории и истории художественного перевода, а также по истории русской переводной литературы А. В. Федорова, Е. Г. Эткинда, Ф. Г. Овчинниковой, П. М. Топера, Л. Л. Нелюбина, Г. Т. Хухуни, А. Н. Гиривенко и др.

Немаловажна для методологии исследования диалогическая концепция культуры М. М. Бахтина, в которой культура существует как пространство взаимодействия, взаимовлияния, а забытые уже, казалось бы, смыслы и образы получают неожиданное продолжение в актуальной истории культуры.

Для данной работы также принципиальны идеи герменевтики и рецептивной эстетики, выдвинутые в работах Г.-Х. Гадамера, П. Рикера, В. Изера, Г. Яусса, согласно которым контекст культурно-исторического восприятия является фактором актуализации важнейших значений, потенциально заданных в тексте как явлении культуры.

Особенное место занимает в методологии и теории работы накопленный опыт исследований англо-русских литературных влияний, выраженный в трудах Г. Н. Бояджиева, Л. Е. Пинского, И. М. Катарского, Ю. Д. Левина, Д. Н. Жаткина, Н. М. Ильченко и др.

Методологической базой исследования стали историко-литературный, сравнительно-исторический, историко-типологический, сравнительно-типологический и биографический методы исследования, применяемые в системе комплексного подхода.

Научная новизна исследования заключается в том, что в современном отечественном литературоведении данная работа является первым монографическим исследованием, посвященным вопросам рецепции творчества Блейка в русской литературе и культуре. Автором впервые:

1) воссоздана и периодизирована история рецепции и создания образа творчества Блейка в западной критике;

2) проанализирована история написания (перевода) первой русской статьи о Блейке (1834);

3) введены в научный оборот переводы из Блейка Владимира Эльснера («Прорицания невинности», «Посвящение», 1912);

4) обнаружены, расшифрованы и введены в научный оборот переводы из Блейка Николая Гумилева («Духовный странник», 1919-1921) и Серафимы Ремизовой («Бракосочетание рая и ада», 1920-е – 1930-е гг.);

5) обнаружены факты образно-стилистической переклички с Блейком в стихах Константина Бальмонта, Николая Гумилева, Юргиса Балтрушайтиса, Даниила Хармса и др.;

6) доказаны многочисленные факты рецепции Блейка в период Серебряного века и в словесности русского зарубежья;

7) введены в научный оборот неопубликованные поэмы Бориса Анрепа «Создание мира», «Сотворение человека» и опубликованная в Великобритании в 1913 году поэма «Foreword to the Book of Anrep», обнаруживающие значительные переклички с творчеством Блейка-эпика;

8) исследовано литературное и художественное творчество Б. Анрепа как творческого «наследника» Блейка;

9) проанализированы переводческие стратегии советских и постсоветских переводчиков Блейка на русский, выявлены особенности образа «русского» переводного Блейка;

10) исследован и периодизирован большой объем русскоязычной литературоведческой рецепции Блейка как лирика и автора «пророческих поэм»;

11) выявлены и проанализированы факты обращения к наследию Блейка в творчестве поэтов И. Бродского, Г. Алексеева, В. Блаженного, А. Таврова и других;

12) исследована роль посреднических факторов культуры (музыка, кино) и переводных источников в восприятии Блейка в СССР и России.

Достоверность исследования обеспечена применением традиционных методов академического литературоведения в сочетании с современными исследовательскими технологиями, адекватными материалу и поставленным задачам.

Теоретическая значимость исследования заключается в уточнении концептуальных оснований понятия «романтизм», основанном на переосмыслении субъектности в период конца XVIII в. – начала XIX в. Предложенное понимание романтизма используется в применении к творческим принципам и практике Уильяма Блейка, что способствует уточнению места этого автора в литературном процессе как раннего романтика. В диссертации предложена концепция рецепции как метода создания образа автора и его творчества, который разворачивается и усложняется по мере течения времени, что создает основания для постулирования рецепции как важнейшего понятия истории литературного процесса, сравнительно-исторического литературоведения и литературоведения в целом. Выдвинута идея сочетания переводческих

стратегий как метода создания многомерного образа автора в литературе переводного языка.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью использования его материалов и результатов в разработке общих курсов по теории и истории литературы в рамках программ высших учебных заведений («История русской литературы», «История зарубежной литературы», «Теория литературы»). Также материал может быть использован при разработке программ для спецкурсов и спецсеминаров в высших учебных заведениях, в том числе по направлениям «Сравнительное литературоведение», «Переводоведение», «Русско-английские литературные связи».

Положения, выносимые на защиту:

1. Источник романтического сознания связан с зародившимся в Просвещении переосмыслением личности, теперь осознающей себя как центр познающей вселенной. Романтизм в своей художественной практике утверждает ряд принципиальных положений: незавершенность и вечное становление мира; универсализм; важность противоположных, взаимодополняющих сторон бытия; сложность авторского иносказания; интерес к средневековому искусству; эстетическая объективация фольклора; фрагментарность как жанровый принцип, обоснование гибридных жанров романа и лироэпической поэмы; синтетичность познания, смешение наук и искусств в единую «симфилософию» (Ф. Шлегель); романтическая ирония как свидетельство неполноты нашего знания о мире. Представляются сомнительными теоретические перспективы следующих атрибутов романтизма: деление на «революционный» (демократический, активный) и «реакционный» (аристократический, пассивный); понимание романтизма как вневременного «нереалистического» творческого метода; концепция

романтического «двоемирия»; идеализация «патриархальной старины»; определяющий конфликт «герой и толпа».

2. Блейк воплощает в своем поэтическом творчестве основные закономерности развития романтического мышления. Он утверждает сущностное единство человека, который изначально открыт ко всему миру; развивает романтическую диалектику; использует фольклорные формы и мотивы; пользуется сложным авторским иносказанием; становится одним из пионеров британского романтизма в области создания гибридных жанров.

3. Величие Блейка создается в сумме рецептивных отражений. Каждая новая эпоха и новое направление (символизм, психоанализ, структурализм, мифокритика, марксизм, деконструкция, постколониализм, феминизм и пр.) открывает в творчестве Блейка черты принципиально близкие, и происходит прибавление смыслов. Он горячо принят как авторами-модернистами (от Йейтса до Хаксли), так и постмодернистами (от Дилана Томаса до Анджелы Картер).

4. Россия входила в художественную палитру эпической географии Блейка, наряду с Польшей, Сибирью и «Тартарией». Образ блудницы Вавилонской на портрете 1809 года отражает портретные черты Екатерины II, которая была воспринята в Англии как поработительница Польши; вероятно, она также послужила прообразом королевы Энитармон в поэме «Европа».

5. Первая статья о Блейке в России в 1834 году в «Телескопе» является не переводом из английской книги А. Каннингема, а переводом французской статьи А. Пишо по мотивам Каннингема. Низкий уровень этого перевода, стилистические ошибки привели к тому, что материал не был замечен.

6. Блейк является заметной персоной в русской культуре начала XX века. Он появляется в обзорах западной литературы и живописи с 1900 года;

издание его книг планируют символистские издательства; его переводят, наряду с К. Бальмонтом, Н. Гумилев и В. Эльснер. Лирика К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса, Н. Гумилева, Д. Хармса отсылает к лирике Блейка в образной системе, настроении, ритмической организации.

7. Блейк является актуальным автором для словесности русского зарубежья, что подтверждается цитированием его у Алексея Ремизова, Бориса Поплавского, Владимира Набокова, статьями В. Вейдле и Р. Якобсона. Важнейшим творческим «наследником» Блейка становится эмигрировавший художник и поэт Борис Анреп, который пишет поэмы, явно воссоздающие образы и приемы пророческой поэзии английского романтика. Ранее неизвестный перевод Серафимой Ремизовой «The Marriage of Heaven and Hell», выполненный в Париже в 1920–1930-х годах, является не только первым переводом поэмы на русский язык, но и одним из наиболее точных.

10. Наряду с переводами из Блейка, С. Маршак вступал с ним в творческий диалог в лирике и опирался на его опыты в «детской» стилистике и иллюминированной печати при создании советской детской книги. Советская стратегия издания Блейка, начиная с Маршака, формировалась по принципу антологии, с накоплением различных переводов.

11. «Реабилитируя» Блейка как «революционного» романтика с 1957 года, советская критика выдвигала следующие аргументы: революционный и тираноборческий пафос его стихов, рабочее происхождение и гуманизм. Пророческие поэмы Блейка трактовались как продукт творческого упадка, порожденный трагическим социальным одиночеством поэта.

12. В творческий диалог с Блейком вступают поэты XX в.: И. Бродский, Г. Алексеев, В. Блаженный. Блейк для советского читателя важен как автор лирических произведений и не признанный при жизни творец, чья судьба становится своего рода архетипическим образцом жизни поэта андеграунда.

13. История постсоветского «русского Блейка» включила в себя несколько важнейших переводческих стратегий: архаизирующие «концептуальные» переводы Степанова, растянутые объяснительные переводы В. Чухно, творчески-свободные переводы Г. Сапгира, логоцентричные переводы Г. А. Токаревой и И. Г. Гусманова, а также музыкальные комментированные переводы Д. Смирнова. В такой разности подходов формируется объем художественной вселенной переводного поэта.

14. В постсоветский период русские исследования Блейка восприняли богатство методов современного литературоведения; наиболее значимы работы Г. А. Токаревой о мифологизме Блейка, переводоведческие штудии И. Г. Гусманова и биография Блейка авторства Д. Смирнова-Садовского.

15. Блейк занял значительное место в пространстве современной русской словесности, в частности, мотивы его лирики и пророчеств осваивает поэт А. Тавров. Блейк становится для Таврова ключом к тотальной поэтизации вселенной; от герметического принципа «что вверху, то и внизу» здесь совершается переход к принципу «все во всем», и этот принцип оказывается важнейшим для современной поэзии.

16. Свою роль в освоении Блейка русским читателем сыграли такие посреднические явления культуры, как «Овод» Этель Войнич, творчество Рокуэлла Кента и Аллена Гинсберга, музыка группы «The DOORS», фильм Дж. Джармуша «Мертвец».

Апробация темы исследования. Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в публикациях автора, 15 из которых напечатаны в изданиях, входящих в перечень ВАК РФ, в том числе индексируемых в базе данных Scopus. Материалы диссертационного исследования были представлены в докладах на международных научных и научно-практических конференциях: международном коллоквиуме «The

Reception of William Blake in Europe» (26–27 июня 2014 года, Лондон, Tate Gallery), всероссийской научной конференции «Творчество И.А. Бунина: взгляд из XXI века» (10–11 декабря 2018 года, Орел, Орловский государственный университет), международной научно-практической конференции «Новейшая филология: итоги и перспективы» (15–16 февраля 2019 года, Омск, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского), II Чумаковских чтениях (12–13 апреля 2019 года, Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет), всероссийской научной конференции «Сюжетология / сюжетография – 6» (14–16 мая 2019 года, Новосибирск, Институт филологии СО РАН), международной научной конференции «Традиции в новейшей немецкоязычной и русскоязычной поэзии» (20–21 мая 2019 года, Москва, ИМЛИ РАН), 10-й сессии международного научного семинара «Современные проблемы компаративистики» (13-15 июня 2019 года, Москва, РГГУ), международной конференции «Romanticism Now and Then» (31 июля – 2 августа 2019 года, Манчестер, Великобритания), международном коллоквиуме «Blake meeting» (22 сентября 2019 года, Лондон, Tate Gallery).

Структура диссертации включает введение, пять глав, заключение, список использованных источников (700 наименований) и четыре приложения. В приложениях содержатся переводы и оригинальные тексты русских писателей, введенные в научный оборот автором диссертации. Содержание диссертации изложено на 402 страницах, приложения занимают 42 страницы.

Глава 1. Поэтическое творчество Уильяма Блейка как объект литературоведческой рецепции

1.1. Место Уильяма Блейка в истории европейского романтизма

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

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

В конце XX века А. В. Михайлов писал: «все мы обладаем научным понятием романтизма, складывавшимся и уточнявшимся на протяжении по крайней мере ста пятидесяти лет» [Михайлов, 1997, 23], – однако такой оптимизм выглядит не вполне обоснованным. Определение сущностных черт понятия «романтизм» хотя бы в рамках литературоведения остается непростой задачей. Проблему эту сформулировал американский философ А. О. Лавджой почти сто лет назад: «слово “романтик” стало обозначать так

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

много, что само по себе оно не имеет значения. Оно прекратило исполнять функции вербального знака»[2] [Lovejoy, 1924, 232].

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

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

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

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

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

В частности, «в действительности те писатели, которых сейчас считают участниками романтического движения в Великобритании, никогда себя так не определяли»[3] [Day, 1988, 84]. То же и с немецкими романтиками: «Они – Новалис, Людвиг Тик, братья Шлегели – сделались “романтиками” тогда, когда сознание эпохи связало их теоретико-типологическую мысль с их опытами поэтического творчества» [Михайлов, 1997, 22]. Известно, что Байрон, образец романтического поэта, свою причастность к романтизму отрицал, подвергая сомнению и принципиальные его понятия, например, воображение: «В наши дни стало модным превозносить то, что зовется “воображением” и “фантазией” и, по сути, является даром вполне заурядным; любой ирландский крестьянин, хлебнув немного виски, сочинит и нафантазирует вам куда больше, чем какой-нибудь современный поэт» [Байрон, 1980, 322]. Таким образом, романтизм не вполне отвечает понятию литературного направления (движения), почти с самого начала выступая не как название для творческого объединения авторов, но как теоретический конструкт, инструмент типологического обобщения.

Однако и как явление в истории литературного процесса, и между исследователями-литературоведами данный термин понимается далеко не

[3] «Certainly those writers that are now thought of as a part of a Romantic movement in Britain never thought of themselves as such».

однозначно. В частности, расходятся мнения о том, кто может и должен быть отнесен к романтикам, и таким «проблемным» автором оказывается не только Блейк. Так, например, исходя из «органической логики литературоведческого развития», А. В. Михайлов отказывает в принадлежности к романтизму немецкому поэту Гёльдерлину: «Гёльдерлин не осознавал себя романтическим поэтом. И, главное, его творчество совсем и не соответствует поэтике, эстетике, исканиям, начинаниям, устремлениям немецких романтических поэтов» [Михайлов, 1997, 24].

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

Очевидно, что понятие романтизма, в богатстве синхронического среза его определений, вызывает много вопросов. Очевидно также, что

недостаточность единого понятийного содержания в романтизме, как и его оценка в разные эпохи, связана с историческим развитием семантики термина, которое необходимо исследовать для выявления адекватных и неадекватных следов множества теоретических концепций, создавших современное понятие «романтизм».

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

Одним из первых, кто терминологически обосновал «романтическое» как литературный термин, был английский поэт и литературный критик Томас Уортон (1728–1790). Он противопоставляет литературе античности «романтическую» литературу Средних веков и Возрождения, обосновывая ее развитие от восточных сказок и рыцарских романов: «И из этих начал или причин <...> произошел этот <...> вид воображения, который в конце концов стал основанием для чудесных механизмов более возвышенных итальянских поэтов и их ученика Спенсера»[4] [Warton, 1774, v. 1, 72]. Уортон сделал важное методологическое наблюдение: он обратился к литературной форме, к особенностям образного строя и «механизмам» поэзии, что, в итоге, является более крепким основанием для теоретико-литературного обобщения, чем тематические наблюдения.

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

В дальнейшем *romantic* в таком значении переходит в немецкую теорию литературы и движется далее по Европе. Наиболее последовательно противопоставление романтической и «классической» литератур звучит в венских лекциях Августа Шлегеля 1807–1808 годов: «изобрели для обозначения своеобразного характера *современного* искусства, в противоположность *античному* или *классическому*, название *романтизм*. Этот термин <…> происходит от слова romance, от названия народных языков, образовавшихся путем смешения латинского с древненемецкими диалектами, подобно тому как новейшая образованность произошла от соединения чужеродных элементов северных племен с остатками древности» [Шлегель, 1980, 127]. Возможно, именно Август Шлегель первым формирует идею о том, что «классика» и «романтика» – это два противоположных и вечных художественных метода в истории культуры: «противоречие, существующее между устремлениями древних и современных, симметрически или, я бы сказал, систематически проходит через всякое художественное творение, проявляясь и в изобразительных искусствах, и в поэзии» [там же]. Из этой концепции, вероятно, ведет свое происхождение и идея борьбы «романтизма» и «реализма» в советской теории литературного процесса. В романтическом универсализме Шлегеля очевидно и влияние просвещенческого энциклопедизма, который стремится охватить весь мир рамками логических координат. Шлегель прочерчивает очертания этого противопоставления, которые сейчас кажутся скорее поэтическими, чем научными: античные храмы – готика; Юг – Север; радость – меланхолия; единство формы и содержания – их разделенность; (формальное) совершенство – (духовный) идеал; пластические искусства – живописность; разграничение – объединение противоположностей [там же, 128–134]. Впоследствии это сформулированное и развернутое Шлегелем противопоставление «классического» и «романтического» прозвучит в

лекциях Колриджа в 1812–1813 годах [Day, 1998, 83], но не приживется в Англии. Эта теоретическая антитеза будет популяризирована мадам де Сталь в книге «О Германии» (De l'Allemagne), вышедшей в начале 1810-х.

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

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

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

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

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

современного «отчасти верно, но ничего не объясняет» [Веселовский, 1939, 517–519].

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

О сложностях понимания «романтического» как исторически меняющегося понятия можно судить, например, по такому замечанию из труда А. В. Михайлова к «Орлеанской деве» Шиллера: «Тут слово “романтический” – еще в своем “доромантическом” употреблении; однако вся естественная простота слова, его привычность для своего времени оборачиваются предельной сложностью, если надо вполне ясно сказать, в каком именно смысле употребил здесь Шиллер слово “романтический”» [Михайлов, 1997, 24].

Итак, в течение как минимум полувека терминологической точности в понятии романтизма нет; «романтическим» в начале XIX века называют, так

или иначе, «современное» искусство: это определение более хронологическое, нежели типологическое.

Проблемой стал и очередной метафорический перенос термина: «романтический», «романтика» довольно рано стали терминами о чувствах. Вяземский писал дочери из Парижа, что Гюго и его жена живут «не на классический, а на романтический лад: Гюго сошелся с артисткой из маленького театра; жена его тоже имеет утешителя» [цит. по: Манн, 2007, 14]. М. М. Бахтин пишет о героях Л. Толстого: «Романтизм и влюбленность, существовавшие в их отношениях, постепенно пропадают» [Бахтин, 2000, т. 2, 241]. В своих лекциях по русской литературе в 1920-х годах Бахтин говорит: «В начальный период Блок – узкий романтик» [там же, 349], что подразумевает особый тип любви-преклонения: «Основным образом его поэзии является Прекрасная Дама, и с ней сочетается только то, что сочетается с Богоматерью. Это – рыцарский культ Прекрасной Дамы, как понимали его в средние века» [там же]. Но далее о том же Блоке Бахтин говорит как о «романтике» в ином смысле: «Здесь Блок – чистый романтик: кто прикреплен к чему-то определенному, тот ничего не ищет; у кого ничего нет, тот может приобрести все» [там же, 352]. Здесь романтик означает «идеалист-бессребреник». А что значит «поверхностный романтизм» [там же, 281] Верховенского? В течение XX века термин теряет определенность, становится предельно многозначным и отвлеченным.

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

Вообще, рассмотрение истории литературы как эволюционного движения по направлению к социалистическому реализму серьезно ограничило возможности советского литературоведения, которое вынуждено было всерьез делать заключения о большей или меньшей ущербности того или иного направления литературы. Вот пример подобной точки зрения: «романтизм оказался как бы не в силах реализовать им же самим выдвинутых задач <….> сама народность – один из главных эстетических принципов романтизма – не могла быть достигнута в произведениях романтиков в полной мере, ибо национальное своеобразие явления – это не внешний атрибут его, а форма его существования, которая, следовательно, требует в искусстве не называния только, а раскрытия самой структуры явления, показа его во всех многообразных реальных связях, т. е. в конечном счете требует реалистического принципа отражения» [Бушмин, 1966, 272]. Перед советским литературоведением в целом стояла непростая задача представить каждый предыдущий этап как в чем-то уступающий соцреализму, недостаточно совершенный, и оно было вынуждено искать в каждом направлении «положительные» и «отрицательные» стороны, что сказывалось на объективности. Так, одним из недостатков романтизма оказывалось и его заинтересованное обращение к истории: «большинство романтиков смотрели не вперед, а в прошлое и видели спасение от бед новой цивилизации в возврате к отжившим формам производства и общественных отношений» [Аникст, 1980, 8].

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

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

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

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

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

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

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

Более состоятельным выглядит определение А. Е. Махова: «движение в европейской и американской культуре конца 18 – первой половины 19 в. Р. противопоставил механистической концепции мира, созданной наукой Нового времени и принятой Просвещением, образ исторически становящегося мира-организма; открыл в человеке новые измерения, связанные с бессознательным, воображением, сном» [Махов, 2001, 893]. Здесь очевидно восприятие романтизма прежде всего как мировоззрения (с несколько неопределенной категорией «движение в культуре»), которое определяет и поэтику.

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

крайней мере, представляет собственную концепцию романтической литературы, а не суммирует разнородные признаки явления.

При этом в различных литературоведческих культурах понятие романтизма трактуется по-разному. Так, например, современная писательница Айн Рэнд пишет: «Романтизм – это эстетическая категория, основанная на признании того, что человек способен к волевому акту <…> Романтизм – продукт девятнадцатого века (в значительной мере подсознательный), результат двух мощных влияний – аристотелианства, освободившего человека, утвердив могущество его разума, и капитализма, давшего разуму свободу воплощать свои идеи на практике (второе влияние само по себе вытекало из первого)» [Рэнд, 2011, 100–103]. Очевидно, что в привычной для отечественного исследователя философско-исторической парадигме причины и признаки романтизма иные: родоначальником романтического более привычно считать не Аристотеля, а Платона, а его причиной – не капитализм, а протест против капитализма.

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

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

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

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

Как писал сто лет назад американский литературовед И. Бэббитт, самое опасное при определении романтизма – «принять за главное более или менее взаимосвязанную группу фактов, которые в действительности вторичны: например, сконцентрироваться на обращении к средневековью как центральному факту романтизма, в то время как это обращение не более чем симптоматично; и оно далеко от того, что составляет суть явления»[6] [Babbitt, 1919, 2–3].

Сегодня представляется важным и обоснованным говорить о литературном романтизме, «укоренив» его как во времени, так и в эстетико-

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

философской идентичности. Романтизм как явление, в частности, литературы, необходимо заново дедуцировать, извлечь из массы конкретных текстов, по возможности очистив от наносных социологических, психологических и других ино-теоретических концепций, от бесперспективной тематической трактовки. Отечественное литературоведение так или иначе должно также сводить воедино мировую теорию литературы с наработанными практиками исследования романтизма в русском советском литературоведении, отбрасывая лишнее и оставляя только принципиально важное.

Работу по уточнению понятия романтизма начало отечественное литературоведение конца XX века, определяя романтизм уже не в марксистской историко-социологической перспективе и не через противопоставления (романтизм vs классицизм, романтизм vs реализм), а через более общие понятия поэтики. С. С. Аверинцев в 1980-е годы говорит о конце XVIII в. как о конце традиционалистской установки как таковой [Аверинцев, 1981, 7]; далее было определено, что эпоха романтизма открыла «индивидуально-творческий тип» художественного сознания [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994, 4]: она начала его, но не исчерпала; этот тип определяет нашу культуру до сих пор. В дальнейшем поэтика этой эпохи, начиная с романтизма, получила также название «поэтики художественной модальности» [Тамарченко, 2004].

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

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

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

Романтизм – это нескончаемый субъект, который уже не себя «влагает» в мир, как в заготовку, но меряет мир собой; ему присуща «непрерывная активность романтического сознания, которая лишь в некоторой мере запечатлела себя в художественных произведениях и ни в коей мере ими не исчерпывается» [Махов, 2017, 7]. Как пишет М. М. Бахтин: «Я не могу всего себя вложить в объект, я превышаю всякий объект, как активный субъект его <…> конкретное переживание своей субъектности и абсолютной неисчерпанности в объекте, момент, глубоко понятый и усвоенный эстетикой романтизма (учение об иронии Шлегеля), в

противоположность чистой объектности другого человека» [Бахтин, 2003, т. 1, 118]. И дело тут не в индивидуализме, не в «эгоизме» романтиков; а в том, что былая система предписывающих правил (прежде всего в творчестве) взламывается и отвергается. Отсюда – отказ от риторических готовых формул; отсюда – психологизм. Отсюда – жанр романа, полиродовая и сложная структура словесности, которая станет главной в литературе до сегодняшнего дня.

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

В то время как Просвещение, в стремлении охватить мир познающим сознанием, стремилось классифицировать и описать его в энциклопедическом проекте, романтизм уже понимает, что это утопия: мир больше и богаче любых схем и описаний. Принципиально важным шагом европейской мысли и творческой практики становится открытие незавершенности мира – и героя; отсюда возникают романтическая ирония и фрагментарность как жанровый прием. Так, М. М. Бахтин пишет о принципиальной «незавершенности» романтического героя: «Герой, например, не закрыт и внутренне не завершен, как и сам автор, поэтому он и не укладывается весь целиком в прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, в конце

концов как случайный для данного героя. Такой незакрытый герой характерен для романтизма, для Байрона, для Шатобриана, таков отчасти Печорин у Лермонтова и т. д.» [Бахтин, 2002, т. 6, 95].

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

Незавершенность мира оказывается незавершенностью процесса творения мира (и отсюда роль автора как со-творца). Н. Т. Рымарь обозначает это качество как «поэтику развоплощения стихии вечного творчества в человеке, мире, истории» [Рымарь, 2008, 220]. Эта идея воплотилась у Ф. Шеллинга в концепции «вечного творчества» (ewige Bildung). Автор-творец сливается со своим творением: «Основа романтической образности (образ бесконечного) есть самопереживание: “Все во мне и я во всем”» [Бахтин, 2003, т. 1, 118]. И вместе с тем мир находится в вечном становлении, – как и литературное произведение; оно никогда не окончено, его фрагментарность принципиальна; «в этом осознании несоизмеримости готового творения и неостановимого движения духа, который никогда не станет “готовым”, собственно, и состоит романтическая ирония» [Махов, 2017, 7].

Искусство начинает пониматься не как работа по правилам (в духе нормативных поэтик и вечного стремления воссоздать идеальные образцы), а как игра с правилами, которые создаются в процессе творчества (и отсюда –

стирание жанровых границ). Игра с жанрами, с размерами, с сопоставлениями; контрасты, гротеск и арабески. «В романтизме – оксюморное построение образа: почеркнутое противоречие между внутренним и внешним, социальным положением и сущностью, бесконечностью содержания и конечностью воплощения» [Бахтин, 2003, т. 1, 259].

Отсюда же – и поиск инокультурных и иновременных идеалов, и эстетизация фольклора. «Консерватизм» романтиков происходит от их дерзкого оборота в не-античное прошлое как источник красоты и истины; «революционность» их – того же происхождения, только это дерзание направлено на будущее. И, конечно, историческая концепция каждого романтика, хоть Блейка, хоть Новалиса, хоть Байрона, сложнее, чем просто «консерватизм» или «прогрессивность». Как отмечает К. Колбрук, «романтизм *как проблему* можно определить как исторически определенный текст: изначально это пост-просвещенческая реакция против универсальных систем – против сведения мира к предопределенным ячейкам, – за которой следует признание того, что засилье воображения и хаос требуют некоторых границ»[7] [Colebrook, 2013, 12]. Как писал Блейк в поэме «Иерусалим», «я должен создать систему, или буду порабощен чужими системами»[8] [Blake, 1988, 153].

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

Источник романтического сознания связан с зародившимся в Просвещении переосмыслением личности, которое завершается в романтизме. Личность, осознающая себя как центр познающей вселенной,

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

оказывается свободна от ограничений любой более ранней поэтической формы, свободна от жанровых рамок и рамок былых эстетических идеалов. Этот запал личностной свободы от романтизма переходит и в настоящее время, утверждение творческой свободы стало отличительным знаком неканонической, авторской эстетики, вот почему существует серьезный теоретический соблазн обозначить романтизм как «творческий метод».

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

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

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

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

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

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

– эстетическая объективация фольклора как явления искусства;

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

– синтетичность познания, смешение наук и искусств в единую «симфилософию» (Ф. Шлегель) (вместо классификации знаний);

– романтическая ирония как свидетельство неполноты нашего знания о мире.

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

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

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

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

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

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

– определяющий конфликт «герой и толпа» также свойствен далеко не для всей творческой практики романтизма.

Вышеперечисленные проблемы определения романтизма относятся и к Блейку, которого исследуют уже более полутораста лет. Приступая к разговору о его творчестве, также необходимо очищать восприятие от наработанных в *Blake studies* штампов: биографических («сумасшедший визионер»), социологических («воинствующий гуманист»), тематических

(«поэт зла» или, напротив, «детский поэт»). Начиная расшифровку иносказаний Блейка, исследователи приходили к абсолютно противоположным выводам: кто-то, как автор «Словаря Блейка» С. Фостер Дэймон, воссоздавал стройную и сложную аллегорическую систему, а кто-то предлагал отказаться от попыток интерпретации его поэзии, доказывая принципиальную незавершенность его иносказаний. Творчество Блейка само по себе непросто, а уж его соотнесение с понятием романтизма и тем более сложная задача.

У Блейка есть своя история признания как романтика в мировом литературоведении. Вплоть до последней трети XX века он, как и, например, Джейн Остин, Уильям Купер и Бернс, оставался изолированным феноменом английской литературы. Принципиальным родом литературы романтизма считалась лирика, а хронологические границы английского романтизма строго датировались: от 1789 года (Французская революция) и до 1832 года (избирательная реформа, Great Reform Bill) [Simpson, 2003]. Признанию Блейка как романтика отчасти мешала его репутация «мистика», то есть писателя как бы вне времени и социума, сложившаяся в процессе его рецепции прерафаэлитами и символистами (братья Россетти, Суинберн, Йейтс, Элиот); и в дальнейшем он долго оставался своего рода литературным одиночкой.

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

английского романтизма» [Thorpe, Baker, Weaver, 1957]. Как предшественник романтизма Блейк появляется в учебнике 1958 года [Anderson, Buckler, 1958, v. 2, 139-149].

Однако начиная с 1950-х годов Блейк постепенно начинает рассматриваться в соотношении с эпохой романтизма. Так, Р. Уэллек то называет Блейка, в силу его приверженности воображению и мифопоэтике, первым из романтиков [Wellek, 1949, 161], то отказывает ему в принадлежности к течению, пересмотрев понятие романтизма в свете немецких философских источников явления [Wellek, 1963, 218]. М. Пекхэм утверждает, что Блейк – «несостоявшийся романтик <…> Просвещение плавилось вокруг него, но он в страхе откатился на позиции шестнадцатого века»[9] [Peckham, 1970, 213]. Особенно интересен пример с Уэллеком: здесь очевидно, как переосмысление роли Блейка находится в тесной связи с переосмыслением понятия основ романтизма.

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

В отечественной критике Блейка достаточно долго относили к предромантизму – понятие, которое по понятным причинам еще труднее определить, чем романтизм. В критике советского периода писали: «Блейк был первым провозвестником романтического направления в английской

[9] «failed Romantic <…> the Enlightenment dissolved around him, but he retreated in fear to an early sixteenth-century position».
[10] «modern poetry, in English, is the invention of Blake and Wordsworth».

литературе» [Елистратова, 1957, 189]; «Он стал предтечей революционного романтизма Шелли и Байрона» [Некрасова, 1957, 4]. «Предвосхищает» романтизм Блейк и в статье «Литературного энциклопедического словаря» [Гуревич, Манн, 1987]. Современный автор Е. В. Халтрин-Халтурина аргументирует то, что Блейк относится к предромантизму, так: «видения, наполняющие его поэзию, более походят на мистические пророчества (= плод вдохновения), чем на ‘озарения’ (=плод воображения)» [Халтрин-Халтурина, 2009, 284–285]. Эта аргументация любопытна, однако вопрос о принципиальной дифференциации вдохновения и воображения требует дальнейшего прояснения и не выглядит однозначным. Впрочем, с 1970-х годов о Блейке уже и в отечественной критике нередко пишут как о романтике.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

[12] «If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern» [Blake, 1988, 39].

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

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

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

> Молитва – это исследование искусства.
>
> Восхваление – это практика искусства. <…>
>
> Действие есть искусство[16] [там же].

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

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

---

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

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

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

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

Сложен вопрос о психологизме Блейка; но несомненно, что он видит в себе автора-героя своих пророчеств, а его Лос – творческий двойник автора. Психологизм Блейка любопытным образом физиологичен, он отражает характерный для романтиков синтетизм восприятия мира. Блейк-эпик с помощью инструмента сложной аллегории «перепрыгивает» наследие

[17] «Without contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence».
[18] «There is a Negation, & there is a Contrary. / The Negation must be destroyd to redeem the Contraries »
[19] «Negations are not Contraries: Contraries mutually Exist: But Negations Exist Not».
[20] «The Negation of God constitutes Hell».
[21] «The Eternal Body of Man is The Imagination. that is God himself / The Divine Body <…> It manifests itself in his works of Art».

сентиментализма, создавая совершенно особенный тип описания внутренних переживаний как борьбы стихий и титанов:

Моя душа – семь очагов, непрестанно грохочут мехи
По моему люто пылающему сердцу, расплавленный металл течет
По венам моих огненных конечностей: О любовь!
О жалость! О страх!
О боль! О муки, горькие муки оставленной любви![22]
[Blake, 1988, 221]

Эпосы Блейка, при всей их огромности и попытках систематизации, отвечают и романтической незавершенности – в том числе и потому, что сам Блейк свою мифологическую систему делает открытой, нарушает и варьирует ее. Это своего рода энциклопедия истории и духовной жизни человечества – но она не может быть полна и завершена, как не может быть (как поняли романтики) исчерпывающей любая энциклопедия.

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

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

Блейка, служит отправной точкой в сложных многомерных лабиринтах его воображения.

Блейк свободен и в выборе эстетических идеалов: он, в частности, сравнительно невысоко ценит искусство греков и египтян, как и Рубенса, и Рембрандта с их тенями и драпировками; впрочем, и капища язычников-друидов, по его мнению, не истинно вдохновенны. Блейк воодушевляется пророками Библии, противопоставляя их излишне рассудочным античным авторам; среди вдохновенных художников он называет Микеланджело и Рафаэля, Шекспира и Мильтона [Blake, 1988, 544]. Он высоко оценивает средневековое искусство, истово отрицая определение «темные века» и говоря о принципиальной роли Гения, а не времени: «Кроме того, нужно смотреть на готические фигуры и готические здания, а не говорить о Темных веках или вообще веках! Все эпохи равны. Но гений всегда выше эпохи»[23] [Blake, 1988, 649]. И более того, истинное искусство – всегда готично: «готическая церковь является представителем истинного искусства, называемого готическим, во все века»[24] [там же, 559]. Блейк приходит и к прямому противопоставлению классиков и средневековья, весьма характерному для романтизма: «Греческая форма – математическая. Готическая форма – живая»[25] [там же, 270].

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

[23] «Besides. let them look at gothic Figures & gothic Buildings, & not talk of Dark Ages or of Any Age! Ages are All Equal. But Genius is Always Above The Age».
[24] «a Gothic Church is representative of true Art Calld Gothic in All Ages».
[25] «Grecian is Mathematic Form. gothic is Living Form».

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

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

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

Вопрос о романтической иронии в отношении сочинений Блейка вполне правомочен, несмотря на кажущуюся серьезность его обличья поэта-пророка, и неоднократно поднимался в критике [Wessells, 1966; Garber, 1977; Simpson, 1979; Colebrook, 2004]. Романтическая ирония, родившаяся как концепт в раннем немецком романтизме, в отличие от иронии риторической, переворачивает отношения между формой и смыслом, означающим и означаемым: она заставляет нас самих конструировать значение высказывания в перформативной активности [Simpson, 1979]. Как пишет Дж. Гиллеспи, Блейк стал основателем собственной разновидности романтической иронии: в «Бракосочетании рая и ада» «с помощью поразительно необычного рассказчика от первого лица Блейк ведет нас – в неоднородной смеси прозы и стихов, уровней дискурса, точек зрения и образов – мимо зловещих апокалиптических символов, словно в кошмаре; но космическая необъятность поэмы может внезапно превратиться в странный драматический диалог или монолог; и несопоставимые уровни и содержание подвешены в нарративном сознании, которое, как процесс сна, содержит все противоречия и получает свою динамику из своего собственного парадоксального напряжения»[26] [Gillespie, 2008, 328]. Другой яркий пример романтической иронии – серия риторических вопросов, создающая напряженный синтаксис «Тигра» Блейка. Автор здесь ироничен по отношению к ограниченной картине мира: он проверяет вопрошанием образ бога-демиурга, сомневается вообще в возможности однозначного познания мира, – и в итоге стихотворение выражает «пределы ограничивающего интеллекта»[27] [Colebrook, 2004, 67].

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

Одним из аргументов против принятия Блейка в круг романтиков обычно служит тот, что Блейк был оторван от литературно-художественных кругов своего времени, однако это одиночество сильно преувеличено. Блейк иллюстрировал произведения Мэри Уолстонкрафт, «Могилу» Р. Блэра, «Ночи» Э. Юнга, стихотворения Т. Грея. Сам Блейк, хотя и не был хорошо известен своим современникам-поэтам, читал их стихи и горячо отзывался на них.

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

Лорду Байрону в пустыне

Что ты здесь, Илия?

Может ли поэт усомниться в видениях Иеговы?

У природы нет очертания:

но у воображения есть. У природы нет мелодии, но у воображения есть!

В природе нет сверхъестественного, она тленна:

воображение – это вечность[28]

[Blake, 1988, 270].

[28] To LORD byron in the Wilderness

What doest thou here Elijah?

Can a Poet doubt the Visions of Jehovah? Nature has no Outline:
but Imagination has. Nature has no Tune: but Imagination has!
Nature has no Supernatural & dissolves: Imagination is Eternity

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

1.2. Эволюция восприятия наследия Блейка в западном литературоведении

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

Произведения английского романтика, награвированные им лично способом иллюминированной печати, являются синкретическими памятниками живописи, книжного дела и литературы; мы остановимся главным образом на восприятии Блейка как поэта, тем более что это направление рецепции было важнейшим в течение всего XX века. Как отмечает блейковед М. Ивз, «метафора, вдохновившая большинство

открытий в исследованиях Блейка XX века, такова: Блейк – это поэт»[29] [Eaves, 1988, xiv].

Важно отметить, что для самого Блейка, как явствует из нарративной структуры его произведений, весьма значимы диалогичность голосов повествователей, их преломления друг в друге и многообразие источников дискурса. Подобно тому, как «Голос дьявола» в «Бракосочетании рая и ада» – это не голос библейского Врага и не голос автора, но реплика некой аллегорической многомерной фигуры, – так и истины Господа, переданные через Исайю и Иезекииля автору, а им – читателю, существуют в сложной диалогичной вселенной, где истина создается в коллективном познании мира с помощью различных медиумов-посредников: речи и письма, гравировки и печати, живописи и чтения. Образуется своего рода коллективный интеллект, где каждый индивидуум имеет частицу знания, и лишь вместе они собираются в истинное знание (нужно вспомнить, что один из главных антагонистов в мифологии Блейка имеет имя *Selfhood*, Самость). «Коллективный интеллект не только стратегия для Блейка; это основание его онтологии»[30] [Whitson, Whittaker, 2013, 8]. Как и стратегии его познания: Блейк относится к тем авторам, чье величие воссоздается в сумме рецептивных отражений. В современной цифровой цивилизации «историческая персона по имени “Уильям Блейк” – лишь один узловой пункт в увеличивающемся сложном сообществе, которое постоянно устанавливает и переосмысливает то, о чем мы говорим, когда произносим имя Блейка»[31] [там же, 13].

История восприятия наследия Блейка в западном литературоведении имеет несколько периодизаций [Shivshankar, 1990; Williams, 2006]. Мы

[29] «the metaphor that made most twentieth-century advances in the study of Blake possible: Blake is a poet».
[30] «Collective intelligence is not just a strategy for Blake; it is a foundation of his ontology».
[31] «The historical person named “William Blake” is only one node in an increasingly complex society that continually defines and redefines what it is that is referred to when the name Blake is uttered».

посчитали, что история его исследования может быть логически подразделена на несколько важнейших этапов:

1) 1790-е – 1850-е: биографический подход и анекдоты (Робинсон, Каннингем);
2) 1860-е – 1920-е: модерн и мистицизм: первые издания и начало интерпретации (Гилкрист, Йейтс, Дэймон);
3) 1940-е – 1970-е: структурализм: систематическое изучение авторской мифологической системы и исторических обстоятельств (Фрай, Эрдман);
4) 1980-е – 2010-е: постструктурализм: переход к незамкнутым структурам, гендерные исследования, неомарксизм.

Блейк, сравнительно известный художник-гравер и малоизвестный поэт, не вызывал при жизни особого интереса критиков и биографов: «Пророк, почти неизвестный в собственной стране, за рубежом Блейк был практически неизвестен»[32] [Erle, Paley, Introduction, 2019, 4]. Все упоминания о нем при жизни, скрупулезно собранные и прокомментированные Дж. Бентли-мл., составили один том [Bentley, 1969; Bentley, 1975]. Как отмечал один из первых его биографов К. Робинсон, работы Блейка «в основном вызывают насмешки, но у него есть несколько поклонников»[33] [цит. по: Bentley, 1975, 29].

Интересно отметить, что Блейк остался «почти неизвестен таким авторам, как Вордсворт и Колридж, с которыми он сегодня объединен в антологиях английской романтической поэзии»[34] [Eaves, 1988, xi]. Однако его великие современники все же читали некоторые его произведения. Так, в 1810 году Роберт Саути вспоминал, что Блейк показывал ему «в высшей

[32] «A prophet almost unknown in his own country, abroad Blake was scarcely recognized at all».
[33] «… whose works have been the subject of derision to men in general, but he has a few admirers…».
[34] «He was barely known to the writers such as Wordsworth and Coleridge with whom he is now yoked in anthologies of English poetry».

степени безумную поэму под названием “Иерусалим”»[35] [цит. по: Erle, Paley, 2019, 3].

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

С. Т. Колридж, в 1818 году прочитавший «Песни невинности и опыта», написал о них в письме переводчику Г. Кэри: «Этим утром я читал странную книгу – то есть стихотворения с диковинными и интересными картинками в качестве обрамления. Я бы сказал, что книга награвирована, – но указано, что напечатана и нарисована автором У. Блейком. Он человек Духа, – и, думаю, несомненно сведенборгианец, – а также *явный* мистик. Наверное, вы улыбнетесь, заметив, что *я* называю *мистиком* другого поэта; но воистину я завяз в самой трясине здравого смысла по сравнению с мистером Блейком, апокалиптичным или даже ана-калиптичным поэтом и живописцем!»[37] [цит. по: Bentley, 1975, 54–55]. Колридж играет с этимологией слова «апокалипсис»: греческая приставка *apo-* означает «снимать с», корень *calypse* – «покрывать», приставка *ana-* – «вновь», «опять». Если апокалипсис – это снятие покровов, то Блейк-мистик набрасывает на реальность новые покровы. «Пророческие видения Блейка, таким образом, не приоткрывают

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

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

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

ранее скрытую истину, но возвращают любой проблеск истины во тьму»[38] [Haggarty, Mee, 2013, 39].

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

Важен тот факт, что Блейк был совершенно незнаком Колриджу до этого времени, хотя тот вращался в гуще национальной культурной жизни с 1790-х годов. Причины малой известности Блейка состояли в том числе в его низком, ремесленном происхождении, в том, что он не попал в Королевскую Академию художеств [Erle, Paley, Introduction, 2019, 4], в причастности к

[38] «Blake's prophetic visions thus do not reveal previously hidden truths, but return any glimmer of truth to obscurity».
[39] «Title page and the following emblem contain all the faults of the Drawings with <…> few beauties».
[40] ««…a Babe two days old does not, cannot *smile* – and innocence and the very truth of Nature must go together. Infancy is too holy a thing to be ornamented».

религиозному движению диссентеров и в том, что гравер оставался низшей профессией в иерархии художественных занятий [Wiliams, 2006, 2–3].

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

Хотя в исследованиях критической истории Блейка в отношении периода 1828–1862 годов используется понятие «зона молчания» («the quiet gap») [Shivshankar, 1990], это безмолвие не было беспросветным. Так, в 1839 году «Песни невинности и опыта» были опубликованы небольшим тиражом в Лондоне и попали в Новый Свет: в 1842 году несколько стихотворений из этого цикла были напечатаны в американском сведенборгианском журнале «New Jerusalem Magazine» и в газете «National Anti-Slavery Standart» [Stauffer, 1996]. Начиная с конца 1840-х некоторые живописные работы Блейка были приняты в Британский музей, в 1857 и 1862 годах выставлялись [Bentley, 1975]. Таким образом, память о Блейке не была полностью утрачена.

Второй, важнейший, этап восприятия наследия Блейка начался в 1860-х годах. В 1863 году вышла первая подробная биография Блейка авторства А. Гилкриста: «Уильям Блейк, неизвестный художник», – с приложением его основных произведений [Gilchrist, 1863]. Впервые жизнь Блейка, поэта и художника, была воссоздана в едином детализированном описании, которое открыло «первый период явного интереса к его работам» [Williams, 2006, 7]. Гилкрист подробно воссоздавал жизнь Блейка и настаивал на том, что его стихи талантливы. Он писал, например, о своем первом прочтении «Песен невинности и опыта»: «казалось, что ангельский голос поет под пастушью

дудочку, как некогда в Аркадии; или словно через посредника-человека вдохновленный кудесник собрал перед людскими взорами образы и сцены божественной прелести»[41] [Gilchrist, 1863, v. 1, 70–71]. Он также настаивал на том, что Блейк не был безумцем, а если и говорил о своем духовидении, то лишь в метафорическом смысле [там же, 319–332].

Во втором томе этого издания, в сборнике произведений Блейка (под редакцией Уильяма и Данте Габриэля Россетти) впервые решалась непростая редакционная задача по установке «канона» творений Блейка, по отделению блейковского слова от изображения (порой небезболезненному) и приведению текста к орфографической и пунктуационной грамотности. В эту книгу не вошли пророческие поэмы Блейка, за исключением ранее опубликованной поэмы «Книга Тэль», однако вошла копия гравюр «Книги Иова» и, частично, «Песен».

Именно с Гилкриста, в общем, отсчитывается история рецепции Блейка [Dorfman, 1969]. Книга вызвала активный отклик: за несколько месяцев 1863 года вышло как минимум четыре рецензии на нее, а в 1864 – одиннадцать, в том числе в Америке [Hoover, 1974]. Рецензии свидетельствовали в основном о приятии основной идеи книги и о том, как благосклонно воспринята была графическая часть; также рецензенты активно обсуждали вопрос, был ли Блейк действительно сумасшедшим. Автор одного из первых откликов, в «London Review», сравнивал «трансцендентальное воображение» Блейка с вдохновением Шелли, Тёрнера и Бетховена [там же, 27]. Надо отметить, что Блейк воспринимался большей частью как талантливый художник, а стихи его, за исключением «Песен невинности и опыта», оценивались как неудачные. Важно сказать, что поток рецензий перешел затем в поток

[41] «the effect was as that of angelic voice singing to oaten pipe, such as Arcadians tell of; or, as if a spiritual magician were summoning before human eyes, and through a human medium, images and scenes of divine loveliness».

публикаций: как независимых статей, так и произведений Блейка (например, «Остров на Луне» в кембриджском журнале «Light Blue» в 1867 году).

Важным шагом в дальнейшей рецепции поэта стала монография А. Суинберна «Уильям Блейк: критическое эссе» [Swinburne, 1868] – первое исследование Блейка-поэта, большой комментарий, подразделенный на три неравные части: биография, лирика, поэмы-пророчества (наибольшая часть). В этом эссеистски свободном тексте Суинберн превозносил, в частности, содержательные и формальные достоинства сборника «Поэтические наброски», «Песен невинности и опыта» и поэмы «Бракосочетание рая и ада». Также он впервые прокомментировал содержательное богатство пророческих книг: он пробирается сквозь сложный текст поэмы «Иерусалим», вооруженный теорией противопоставлений из «Бракосочетания рая и ада», однако в целом попытка прочесть пророчества Блейка именно как эпические поэмы Суинберну не вполне удалась.

Если Гилкрист написал первую биографию Блейка, а братья Россетти основали «канон» его текстов, то Суинберн положил начало критическому осмыслению Блейка. Работа известного поэта ознаменовала окончательное включение Блейка в основное русло английской литературы. О нем постепенно стали больше писать, анализировать его труды, уточнять биографические факты. Однако в обобщающих трудах этого периода имя Блейка пока не упоминается [Phelps, 1893].

Ключевым текстом этого периода стало собрание сочинений Блейка с большим комментарием, опубликованное У. Б. Йейтсом и Э. Дж. Эллисом в 1893 году. Этот труд состоял из трех томов, и кроме собственно произведений включал два тома комментариев. Авторы извлекали из тестов Блейка смыслы, в основном мистические, и обобщали их в систему. Здесь, а затем и в монографии Э. Дж. Эллиса «Истинный Блейк» (*Real Blake*) [Ellis, 1907], произведения Блейка трактовались в основном в мистико-

символическом духе, с расшифровкой большого количества реминисценций из различных религиозно-мистических систем. Творчество его рассматривалось как единая, законченная система сложных метафизических знаков. В этом смысле комментаторы испытывали проблемы с теми стихотворениями, которые лишены сложной мистической символики (например, «Песни невинности»).

На основании работы Йейтса и Эллиса сформировался миф о Блейке как о поэте, значительно обогнавшем свое время, поэте-символисте, провидце и мистике, – первая «удачная модель» [Eaves, 1995, 413] Блейка как культурного явления, созданная мятежными модернистами. Как иронично отмечал Дж. Бентли, «Эллис и Йейтс были куда ученее Суинберна, и их работа наполнена отсылками к тайному космическому знанию, к Каббале, иллюминатам и их значению для Блейка <…> Большинство современных ученых согласятся, что их стремления были многообещающими, но само исследование несистематично и часто неубедительно»[42] [Bentley, 1975, 19]. Исследования Йейтса и Эллиса, а также их последователей Х. Уайт [White, 1927] и М. Персиваля [Percival, 1938] развивали образ Блейка-мистика, который черпает из вечных колодцев мудрости.

На Блейка обращали внимание яркие поэты эпохи: Суинберн, Йейтс, – что не могло не способствовать его популяризации. Статью о нем написал и Т. С. Элиот; он отмечал, что стихи Блейка отличаются «неугодностью великой поэзии»[43] [Eliot, 1920, 137], хвалил его умение передавать эмоции и мягко упрекал за наивность философии и неумение строить эпос.

Подытоживающим трудом этого периода стала книга С. Ф. Дэймона «Уильям Блейк, его философия и символы» [Damon, 1924]. В этом труде

[42] «Ellis and Yeats were far more learned than Swinburne, and their work is filled with references to secret cosmological knowledge, to the Kabbala and the Illuminati and their significance in Blake's work <…> Most scholars today would probably agree that their impulse was promising but their learning unsystematic and often unpersuasive».

[43] «the unpleasantness of great poetry».

исследователь обобщил и дополнил массу интерпретаций, которые накопились за полвека интереса к творчеству Блейка; эта книга закрепила образ «укрощенного», дешифрованного, понятного поэта-мистика – хотя его тексты далеки от строгой упорядоченности и в этом отношении противятся окончательной расшифровке.

Монография Дэймона несет отпечаток модернистского подхода к поэту: в ней Блейк прежде всего мистик, служитель великого тайного поэтического культа, недоступного остальным. Хотя, конечно, мистик особого, магико-эстетического склада, который превыше всего ставит не лицезрение Бога, а силу воображения. В этом направлении исследования Дэймон пошел дальше Йейтса и Эллиса, обнаружив неопровержимые параллели к текстам Блейка в традициях неоплатонизма, герметизма, трудах Агриппы и Беме, алхимии, таро и т.д. При этом Блейк рассматривался в первую очередь как мистик, и лишь во вторую – как поэт; как писал Дэймон, «Блейк не пытался создавать литературу»[44] [Damon, 1924, 63]. С этой точки зрения основная задача трудов Блейка лежит за пределами эстетического: он стремится пробудить человечество из его нынешнего падшего состояния к осознанию божественного откровения. Подобный «систематизирующий» [Williams, 2006] исследовательский подход, как правило, опирается на идею, что мифология Блейка и его творческая мысль неизменны с начала и до конца его жизни, не переживают никакого развития; и потому объектом исследования становится весь корпус работ, а не отдельные произведения. Кроме того, такой подход полностью исключает Блейка из контекста исторической, политической и социальной жизни.

Важно отметить, что всплеск интереса к Блейку, пробудивший его из небытия, был отмечен большим вниманием к его биографии и текстам (а не к живописи и графике). Уже в 1921 году была издана первая библиография о

[44] «Blake was not trying to make literature».

Блейке; она насчитывала более 500 страниц [Keynes, 1921]. Этот период рецепции закончился вместе с волной модерна: он начинался биографией Гилкриста, а закончился биографией Моны Уилсон [Wilson, 1927]. Впрочем, в 1927 году была опубликована и другая важная работа: популярное собрание сочинений Блейка под редакцией Дж. Кейнса – именно «это издание сделало его произведения доступными народу, для которого он писал» [Raine, 2013, 1].

Прерафаэлиты и символисты, упиваясь глубиной авторского иносказания, переносили Блейка из его исторического контекста в собственный – и даже выносили из исторического контекста вовсе. Много факторов способствовали тому, что Блейк был поднят на знамя модернизма: и склонность к созданию глобальных мифолого-философских систем, и особенное сочетание физиологии, психологии и религии, и прославление мощи искусства, и даже его непопулярность среди современников. Репутация мистика и «модерниста», в частности, долго препятствовала тому, чтобы Блейк был признан представителем романтизма.

Новая волна интереса к творчеству Блейка поднялась в 1940-е годы. Как писал в 1948 году Дж. Кейнс, «книги об Уильяме Блейке стали модными в последние несколько лет»[45] [Keynes, 1971, xi].

В частности, важнейшим исследованием этого периода стала монография Нортропа Фрая «Пугающая симметрия» (*Fearful Symmetry*) [Frye, 1947]. В ней труды Блейка впервые были представлены как единое целое, упорядоченный и единый объект литературоведческого анализа. Фрай не только апробировал собственный революционный метод литературоведческого исследования, но и сделал шаг к определению важнейших частей «системы» авторского видения Блейка. Более того, Фрай впервые со времен Йейтса и Эллиса утверждал, что главное в произведениях

[45] «Books on William Blake have become fashionable in recent years».

Блейка – вовсе не мистика: «Мистика – это форма духовного причастия Богу, которая по самой своей природе непередаваема кому-то и которая воспаряет над верой к непосредственному ощущению. Но для творца, в прямом смысле, это ощущение не самоценно, оно лишь путь к другой цели, – созданию стихотворения»[46] [Frye, 1947, 7]. Фрай последовательно доказывал, что творчество Блейка – не результат «автоматического письма» под диктовку духа, но напряженная работа по созданию изысканного произведения искусства. Именно после Фрая Блейк занял свое место в каноне английской литературы, а его путь стал примером поэтической судьбы.

Фрай во многом шел по пути, предложенному Дэймоном: его Блейк – это философ, глубокий мыслитель, чья мысль скрыта под напластованиями авторского иносказания. Однако, если у Дэймона из сочетания философии и иносказания получалась «общекультурная» мистика, то у Фрая – авторская мифологическая система. В частности, пользуясь теорией архетипов, Фрай обоснованно воссоздает «цикл Орка» как важнейший принцип сюжетостроения у Блейка, разъясняет авторский концепт «пародия Сатаны» (*Satanic Parody*) и так далее. Фрай утверждал сущностное единство религии и поэзии, которое и воплощали стихи Блейка, и использовал достижения структурализма для доказательства возможностей рационального постижения его поэзии. «Fearful symmetry» стала своего рода образцовым исследованием творчества Блейка, в котором произведения поэта буквально породили методологию, то есть метод максимально соответствовал материалу. Как утверждал Дж. Грант, «книга Фрая – единственная, которую мы можем уверенно рекомендовать исследователю Блейка в 2100 году»[47] [Grant, 1982, 440].

[46] «Mysticism is a form of spiritual communion with God which is by its very nature incommunicable to anyone else, and which soars beyond faith into direct apprehension. But to the artist, *qua* artist, this apprehension is not an end in itself but a means to another end, the end of producing his poem».
[47] «the one book we can most confidently recommend to the Blake scholar of 2100 A.D.».

Монография Фрая, как отмечает Дж. Натоли, «стала работой, которая вдохновила исследования Блейка в XX веке, – большей частью в Америке, всесторонние, академические исследования, хотя их авторы и стали восставать против отцовского авторитета Фрая»[48] [Natoli, 1982, ix]. Одним из наиболее ярких его последователей стал Г. Блум, автор развернутых комментариев к поэмам Блейка [Bloom, 1961; Bloom, 1963]. Это направление продолжил американский исследователь М. Пэйли, в частности, его исследование 1970 года стало одним из важнейших в обобщении блейковского мифа о взаимосвязи и борьбе Орка (энергии) и Лоса (воображения) [Paley, 1970].

Другим принципиальным подходом к Блейку стал историко-социологический, идущий намеренно вразрез со сложившейся традицией толкования Блейка – и дополняющий ее. М. Шорер [Schorer, 1946], Дж. Броновски [Bronowski, 1944; Bronowski, 1969] и, главным образом, Д. Эрдман [Erdman, 1954] пересмотрели отношение к Блейку как к провозвестнику отвлеченных духовных истин. Они в своих историко-социальных исследованиях доказали, что Блейк жил в материальным мире и писал, обращаясь к своим современникам. Они исследовали творчество Блейка как человека своей эпохи, помещали его стихи и рисунки в контекст места и времени, исторических и политических событий, трудов Ньютона и Локка, Бэкона и Руссо. Блейк в их книгах предстал «работящим гравером, участником радикальных клубов, пылким читателем листовок и газет, рьяным защитником “республиканского искусства”»[49] [Williams, 2006, 15].

Вместе с тем эти исследователи также наследовали Дэймону и Фраю, развивая и дополняя образ Блейка как поэта-мыслителя, для которого правда

[48] «It might therefore be considered *the* work which has inspired a twentieth-century, basically North American, exhaustive, academic study of Blake, although commentators have gone on to rebel against Frye the father figure».

[49] «the working engraver, participant in radical conversation circles, eager reader of broadsides and newspapers, strident advocate of ‘Republican art’».

важнее красоты, – но в их работах он занимался преимущественно осмыслением насущных социально-политических проблем. Монография Эрдмана, хотя и представляла собой «более ограниченную работу»[50] [Bentley, 1975, 20] по сравнению с книгой Фрая, стала тем не менее весьма влиятельным исследованием, дополнившим образ Блейка-поэта и мыслителя. Историко-социологический, сугубо материалистический и даже марксистский подход Эрдмана, Броновски и Шорера стали образцом для советских исследований Блейка, которые официально начались в 1957 году.

В 1965 году Дэймон опубликовал свой масштабный «Словарь Блейка», в котором последовательно и упорно расшифровывал и соотносил мифологемы Блейка друг с другом и с мировым культурным кодом; впрочем, этот словарь фактически стал уточненной и расширенной редакцией его книги 1924 года. «Словарь» свидетельствовал о Блейке как авторе понятном и расшифровываемом: «то, что представлено “в Словаре” – несомненно, крепкий Блейк, мастерски подготовленный для любых целей – припоминания, чтения, изучения и письма в рамках наших институций чтения, учения и письма»[51] [Eaves, 1988, x]. И в этом смысле словарь Дэймона остается важным подспорьем для исследователя, комментатора, переводчика и просто заинтересованного читателя. Однако, делая Блейка понятным и объяснимым, словарь отчасти «дописывает» его произведения до логической последовательности, настаивая на полноте и «правильности» его текстов, – что далеко не всегда соответствует реальности хотя бы потому, что тексты эти создавались как часть неразделимого изобразительного единства, креолизированного текста, в рамках иллюминированных книг.

Продолжались исследования и в области «мистического» Блейка – вернее, в области его связи с различными религиозными,

[50] «more limited kind of work».

[51] «what we have before us in the *Dictionary* is undeniably a sturdy Blake, well crafted for the very purpose of being remembered, read, taught, and written about within our institutions of reading, teaching, and writing».

спиритуалистическими и мистическими учениями его времени. Так, например, Дж. Дэвис в «Теологии Уильяма Блейка» доказывал его связь со строгим англиканством [Davies, 1948], как и М. Боттрэлл [Bottrall, 1950], а Т. Олтайзер в 1967 году писал: «Блейк был первым христианином-атеистом» [цит. по: Bentley, 1975, 20]. Смежное направление разрабатывала Кэтлин Рейн [Raine, 1969; Raine, 1971; Raine, 1991], которая продолжала линию исследований Йейтса и опиралась на философию традиционализма: Генона, Корбена и Кумарасвами. Двухтомник «Блейк и традиция» (1969) – впечатляющее обобщение той немалого объема информации, которая открывается при исследовании связей Блейка с неоплатонизмом, герметизмом и гностиками.

Растущее количество исследований Блейка требовало регулярного освещения новых открытий, исследований, собирания библиографии. Появлялась посвященная ему периодика: в частности, университет Талсы (Оклахома) основал журнал «Blake studies», выходивший два раза в год с 1968 по 1980 г. В 1967 году американским ученым М. Пэйли была основана газета «Blake newsletter». Издание постепенно росло; в 1978 году, дойдя от 10-страничной газеты до 80-страничного иллюстрированного альманаха, оно поменяло название на «Blake / An illustrated quarterly», и журнал издается до сих пор. Библиография изданий Блейка и критики о нем в конце 1970-х годов перевалила за тысячу страниц [Bentley, 1977].

Структуралистское постижение Блейка достигло в «Словаре» Дэймона своей кульминации – чтобы вскоре уступить место постструктуралистской деконструкции. При всем своем стремлении к выстраиванию структур Блейк был достаточно непоследователен; его ряды мифологических титанов всегда были незавершенными, его системы многомерны и частично алогичны. Все это сделало Блейка весьма подходящим объектом для деконструктивистских штудий. Современный период исследования Блейка, начавшийся в 1980-х

годах, связан с отказом от попыток системного обобщения и с вниманием к особенностям, мелочам, деталям, аспектам и – рецепции. Сегодняшний «критический климат <…> подчеркивает различие, культурную специфику, историческую деталь, политическое и идеологическое измерения литературы»[52] [Williams, 2006, 19].

Непостоянный, неровный и часто непоследовательный Блейк представляет собой отличный объект литературоведческой деконструкции. Вот как пишет об этом польский ученый Т. Славек, выбравший Блейка как воплощенный пример постмодернистского анализа: «… *difference, dissemination, trace* <…> Творчество Уильяма Блэйка подвергнуто влиянию именно этих категорий <…> Блэйк и деконструктивистская философия берут под сомнение однозначность и однонаправленность семиотических процессов. Герменевтика Хейдеггера оказывается особенно полезной для обсуждения профетических произведений Блэйка, в которых возвращается миф начала, первоисточника, оригинального единства быта, общего для поэта восемнадцатого века и философа двадцатого века» [Sławek, 1985, 159]. Блейк становится важным объектом постмодернистского изучения, рассматривается в контексте учений Деррида и Делеза, Лакана и Хайдеггера [Colebrok, 2013].

В конце XX века в исследованиях Блейка заняло особенное место направление синтетического анализа, когда его иллюминированные книги исследуются как неразделимое единство вербального и визуального начал. Для обозначения этого креолизированного текста в работах Блейка ранее был принят термин «композитное искусство» (*composite art*) [Hagstrum, 1964; Mitchell, 1978]. Внутренней сутью этого подхода является то, что сочетание слова и изображения для Блейка является принципиальным: оно выражает

[52] «critical climate <…> emphasizes difference, cultural specifity, historical detail, the political and ideological dimensions of literature».

единство мировых начал, которые были трагически разъединены при грехопадении (важный в авторской мифологии концепт *Fall,* совпадающий с сотворением материального мира). Соединяя слово и рисунок в единое целое, порой трудноразделимое, Блейк стремится уйти от знаковых иерархий и границ, воссоздать единство человеческого воображения (*Human Imagination*) как источника всякого творчества. Как пишет В. де Люка, в иллюминированной печати Блейка происходит «чудотворное (или ошеломительное) сжатие всех составляющих начал в единое интеллектуальное тождество – живой Мир Вечности»[53] [Luca, 1991, 102]. Дж. Вискоми утверждает, что изображение на страницах иллюминированных книг Блейка «воссоздает место происхождения, место, где идея и образ *берут свое начало*»[54] [Viscomi, 1993, 40].

Эта тема активно разрабатывается и в критике XXI века. Страницы иллюминированных книг Блейка отличаются «кинематографическим монтажом» [Leonard, 2011]. П. Отто, анализируя страницы книг Блейка, от самых ранних («Нет естественной религии», «No Natural Religion») до самых поздних («Иерусалим»), подчеркивает, что Блейк борется с классицистической концепцией, которую развивал, в частности, Александер Поуп: *ut pictura poesis,* – поэзии, которая подражает природе (подобно живописи) [Otto, 2006]. Комментируя одну из страниц трактата «Нет естественной религии», Отто отмечает: «само дерево, сами листья, которые напоминают буквы текста, и материальное воплощение букв, – все отступает по мере того, как проявляется значение текста на странице. В этот момент означающее кажется прозрачным покровом на внешней поверхности означаемого <…> Текст (вместе с элементами рисунка) становится каллиграммой, или иероглифом, который отражает преобладание смысла над

[53] «miraculous (or astonishing) compression of all contingent forms into one intellectual identity – the living World of Eternity».
[54] «provides the place of origin, the place where idea and image are *found*».

материей»[55] [Otto, 2006, 47–48]. Таким образом, сам способ сочетания текста и рисунка становится диалогическим высказыванием на тему материи и идеи, тела и духа, а означаемое сливается с означающим.

Свершившийся в философии XX века лингвистический поворот также отразился на исследованиях Блейка. Отношения Блейка с языком и его уровнями – объект активного исследования [Esterhammer, 2006; Jones, 2010]. Основная «теория» Блейка о языке, если это можно назвать теорией, – в том, что язык смертных недостаточен для того, чтобы говорить истины духа: «Человеческий язык – это несовершенное и подчас неуютное обиталище для слов вечности – но единственное, которое мы имеем»[56] [Esterhammer, 2006, 65]. И потому, стремясь к выражению «слов вечности», Блейк обращается с языком со свободой скульптора: его поэмы наполнены неологизмами (к примеру, *warshipped*), изобретательным и эксцентричным словоупотреблением, дразнящими и двусмысленными отсылками к другим языкам, списками непроизносимых и неизвестных личных имен [Hilton, Vogler, 1986]. Из такого материала и строится в пророчествах Блейка «стена слов» (удачное выражение В. де Люка). Именно неясность лексики и породила намерение у Дэймона создать словарь Блейка, последовательно раскрывающий значения его лексем, а у Д. Эрдмана – издать, на заре квантитативной лингвистики, конкорданс его поэтического языка [Erdman, 1968].

Как заключают исследователи, в поэзии Блейка необычно много перформативных глаголов в настоящем времени; все это создает образ вечно свершающихся действий [Essick, 1989; Esterhammer, 2006]. Герои его «Песен

[55] «the tree, the leaves implied by the letters of the text, and then the material body of the letters themselves, all recede as the meaning of the plate's text comes into view. In this moment, the signifier seems to become the transparent garment of external surface of the signifier. <…> the text (along with elements of the design) forms a calligram or hieroglyph that repeats this domination of matter by meaning».

[56] «Human language is an unfinished and, at times, an unaccommodating habitation for the words of eternity, but it is the only one we have».

невинности» своими речами строят одну реальность, «Песен опыта» – другую, а в поэмах реальности усложняются и накладываются друг на друга. «Его поэзия постоянно демонстрирует, что вся речь *действенна*»[57] [Esterhammer, 2006, 79].

Блейк как автор, играющий с языком, в особенности интересен критике постструктурализма: его вольное обхождение с этимологией и фонетикой, игра со знаками, анаграммы создают особую семантическую структуру, где каждое значимое слово не указывает в точности на означаемое, но ассоциативно уводит в сторону. Так, последняя строка поэмы «Иерусалим» не только представляет игру слов *name* (имя), *named* (назвал), *Eman*ations (Эманации), но и ассоциативно напоминает о l*amen*tations (рыдания) и *Amen* (аминь) [Hilton, 1982, 420]. Постструктуралисты увидели в Блейке автора, который намеренно балансирует на краю смыслов и делает это самыми неожиданными простыми путями: в частности, игнорируя знаки препинания там, где они ожидались. Такие нарушения законов оказываются намеренными, форма выражает содержание: фрагментарность и неправильность поэтической речи оказываются революционным способом уйти от ортодоксальности и конечности – бытия или логической структуры [Middleton, 1983]. Предваряя методы поэзии XX века, Блейк нарушает однозначность логических связей, заставляет сомневаться в соотношении объекта и действия [McGann, 1989]. Используя язык как инструмент разрушения языка, Блейк может преследовать несколько целей: прорваться сквозь ткань языка, остранив ее, к истинной сути бытия, или создать новый язык, объединяющий, в частности, английский с ивритом [Luca, 1991]. Искусство Блейка «не представляет объекты, но представляет *дискурс*, язык порядка вещей»[58] [Stempel, 1981, 405].

[57] «his poetry constantly demonstrates that all speech *acts*».
[58] «it does not represent objects, it represent *discourse*, the language of the order of being».

Все более важную роль в исследованиях Блейка играет понятие гендера, тесно связанное с феминистской проблематикой и с психоанализом. Мучимые женщины и женщины торжествующие, концепция женщин как эманаций титанов-мужчин, продажность и гермафродитизм, эротика и маскулинность, – все это в текстах Блейка дает богатый материал для исследований такого рода на протяжении десятилетий [Tayler, 1973; George, 1980; Aers, 1981; Ostriker, 1982–1983; Welch, 2010; Bruder, Connoly, 2015; Cogan, 2015; Hobson, 2016; Santorun, Cecilia, 2019 и др.]. Если в 1970–1990-х феминистское литературоведение довольно активно обвиняло Блейка в порабощении женщин (как «эманаций» мужчин) и демонизации «женской воли» (*female will*), то впоследствии Блейк был признан «профеминистом» [Hopkins, 2009, 76]. Как отмечает М. Анкершё, большие пророчества Блейка «во многих отношениях выражают феминистское мышление»[59] [Ankarsjö, 2015, 1]. И уже в 1980-х исследователи приходят к выводу, что Блейк в своем «цикле Орка» предвосхитил открытия психоанализа: в них есть «оригинальное и глубокое понимание диалектики сексуального конфликта и присвоение подавляющих идеологий их жертвами»[60] [Aers, 1981, 27].

Исследования гендерно-феминистского направления в мысли Блейка закономерно вводят его произведения в контекст радикального женского дискурса его времени: произведений Мэри Уолстонкрафт и Мэри Хейс. Вместе с тем нужно помнить, что само разделение на два пола Блейк считал следствием грехопадения, и его идеальный мир включает объединение мужчин и женщин: в позднейшей и крупнейшей поэме «Иерусалим» достигается «глубокая степень женско-мужской *совместности*, пост-апокалиптическая ступень, где мужчины и женщины вместе вошли наконец

[59] «these majestic poems are in many respects expressions of a feminist line of thought».
[60] «an original and profound understanding of the dialectics of sexual conflict and the internalization of repressive ideologies by their victims».

на высокий символический уровень гендерных отношений в поэзии Блейка, утопии Эдема, где нормативно полное тождество полов»[61] [Ankarsjö, 2015, 4].

Сегодня продолжаются исследования по религиозной составляющей поэзии Блейка [Altizer, 2009; Rowland, 2005]. В частности, в 2016 году вышла книга о радикальном христианстве в текстах романтика [Rix, 2016]. Блейк сочетает в себе и антиклерикальный пафос (так любимый советской критикой), и горячее отрицание материализма, утверждая силу воображения и бесконечность мира в духе своеобразного, авторского извода неоплатонизма [Colebrook, 2012].

В XXI веке активно направление компаративного литературоведения; так, Блейк на различных основаниях сопоставляется с предшественниками, такими как Ричардсон [Smith, 2015], Мильтон [Paley, 2011], – и современниками, такими как Чарльз Лэм [Makdisi, 2016], Вордсворт [Roberts, 2011], немецкий философ Гаман [Regier, 2016]. До сих пор происходят открытия в области биографии Блейка: уточняются исторические сведения и взаимоотношения с современниками [Mulhallen, 2010; Whitehead, 2011; Ripley, 2017], обнаруживаются письма [Whitehead, 2017], уточняются даты написания произведений [Castanedo, 2017] и история его подлинных работ [Bentley, 2015]. Исследуются связи творческого мира Блейка с индуистской философией [Weir, 2003; Barlow, 2011], углубляются психоаналитические параллели [Csikós, 2003].

Постмодернизм, многим обязанный романтизму (концепция иронии, фрагментарность, категория возвышенного, самобытный одинокий герой), привнес новые черты в исследование наследия Блейка и во многом способствовал его утверждению среди канонических авторов романтизма. Одной из загадок рецепции Блейка остается тот факт, что он горячо принят

[61] «*Jerusalem* expresses the more advances stage of male-female *togetherness*, the post-apocalyptic stage where male and female together have finally entered the highest symbolical level of gender relations in Blake's poetry, the utopia of Eden, with complete gender equality as the norm».

как авторами-модернистами (от Йейтса до Хаксли), так и постмодернистами (от Дилана Томаса до Анджелы Картер).

Исследования в области психологии, феноменологии, герменевтики, семиотики постепенно развернули вектор внимания литературоведения от автора к читателю, интерпретатору. Магистральным направлением в исследовании наследия Блейка начиная с 2000-х годов стала рецепция, то есть влияние творчества английского романтика на более позднюю культуру, в том числе культуру других стран. Здесь и масса статей в периодике, и коллективные монографии. Доказанным можно считать сегодня влияние Блейка на Эмерсона [Elliott, 2009] и По [Hayes, 2014], Уитмена [Davidson, 2017/2018], на А. Гинзберга [Walker, 2015], культуру битников [William Blake and…, 2018] и О. Хаксли [Williams, 2009], на религиозное искусство Англии XX века [Billingsley, 2018] и на британский сюрреализм [Hopkins, 2018]. Также исследователи находят следы восприятия Блейка в творчестве таких поэтов и писателей, как, например, нигериец Бен Окри [Schaik, 2012].

Книга о восприятии Блейка на Востоке [Clark, Suzuki, 2006] стала одним из первых значительных высказываний на тему рецепции в иных культурах. В частности, прослеживается многолетний интерес к Блейку (по-японски *Wiriamu Bureiku*) у нобелевского лауреата Кэндзабуро Оэ; японский литературовед Кочи Дои (1886–1979) написал в 1943 году блестящую работу о поэме «Мильтон», не уступающую по глубине европейской критике. В монографии 2006 года не только прослеживался диалог между произведениями Блейка и культурой Азии и опосредованное влияние буддизма; творчество Блейка введено в контекст самых современных исследовательских парадигм, таких как урбанистика, феминизм и постколониализм.

Тема «Блейк и империя» вообще интересна в контексте сочетания открытых высказываний Блейка в отношении Англии и политики – и

колониального мышления, скрытого в подтексте Просвещения и романтизма. Блейк в японской рецепции XX века открывает новые грани своего таланта, становясь «тем, кто резонирует с базовыми буддийскими догматами и проповедует отпор машинному рационализму современности»[62] [Atkinson, 2019, 343; см. также Otto, 2019]. А в южнокорейской культуре 1980-х он оказывается полезен для определения насущных социально-исторических ориентиров: «Корейские националисты хотели узнать от Блейка ответы на самые неотложные вопросы: как построить идеальные отношения между личностью и обществом и как отдалиться от растленной реальности с помощью воображения»[63] [Son, 2014, 4-5].

В исследованиях рецепции избираются различные направления. В ряде коллективных монографий [Dent, Whittaker, 2002; Clark, Whittaker, 2007; Clark, Connolly, Whittaker, 2012] рассматривается влияние Блейка на творчество отдельных личностей (Томас Элиот, Теодор Рошак, Джим Моррисон, Боб Дилан, Дерек Джармен, Салман Рушди и пр.), а также связь его с целыми направлениями, например, с сюрреализмом и современной скульптурой; проанализирован творческий диалог с поэтом-художником в различных искусствах: музыке, кино, графике и живописи. Л. Фридмен ограничивается одной частью света и прослеживает историю диалога Блейка и Америки, от первых картин Блейка с чернокожими рабами и до его имени на знаменах контркультуры XX века [Freedman, 2018]. Другой подход избирают авторы коллективной монографии «Рок и романтизм: Блейк, Вордсворт и рок от Дилана до U2» [Rovira, 2018], прослеживая связь между глобальными революционными культурными явлениями: романтизмом и рок-культурой. «Уильям Блейк был величайшим поэтом-романтиком для

[62] «a figure who resonates with key Buddist beliefs and informs resistance to the machine-like rationalism of modernity».

[63] «Korean nationalists wanted to learn from Blake the answers to their most urgent questions such as how to build an ideal relation between the individual and society and how to avoid corrupt reality through imagination».

поколения рок-н-ролла»[64] [там же, xi]: в книге описана активная рецепция Блейка в творчестве рокеров от 1960-х годов (Боб Дилан, «The Fugs» и «The Doors») до гранжа и 2010-х (альбомы U2, одноименные поэтическим циклам Блейка «Songs of innocence» и «Songs of experience»).

Разновидностью направления современной рецепции является взаимодействие с Блейком различных сред цифровой реальности. В этом русле написана книга «Уильям Блейк и цифровая культура» (*William Blake and the Digital Humanities*) [Whitson, Whittaker, 2013]. Этот подход, отслеживая отражение творчества Блейка в сети и цифровой реальности, позволяет наглядно показать, как образ поэта, художника и его творений буквально создается в цифровых отражениях, в интернет-рецепции: «Творческая персона Уильяма Блейка, как изолированного гения или одинокого визионера, странствующего в Вечности, увеличивает его популярность среди растущего множества тех, кто – как это всегда и было – создает значения его творчества <…> Блейк стал пророком авторов комиксов, режиссеров, музыкантов, романистов, даже компьютерных программистов и церквей»[65] [там же, 5]. Принципиальное новаторство рецепции цифрового века связано с тем, что опыт чтения перестает быть замкнуто-индивидуальным и в «цифровой деревне» вновь, как в допечатную эпоху, начинает лидировать массовая коммуникация – и для творчества Блейка, который из Лондона обращался ко всему человечеству, это особенно значимо.

Одним из значимых обобщающих исследований на тему рецепции стала двухтомная коллективная монография «Рецепция Уильяма Блейка в Европе» (*The Reception of William Blake in Europe*), вышедшая в издательстве

[64] «…William Blake being the greatest Romantic poet for the rock and roll generation».
[65] «William Blake's artistic persona, as the isolated genius or the lone visionary traveling through Eternity, deepens his appeal among a growing multitude who are – and have always been – creating what William Blake means. <…> Blake has become the prophet of comic book artists, filmmakers, musicians, novelists, even computer programmers and churches».

«Bloomsbury» в 2019 году. В этом труде запечатлено восприятие Блейка в культуре большинства стран Европы, включая Бельгию и Испанию, Румынию и Португалию, Голландию и Грецию, Турцию и Польшу. Главы книги воссоздают историю рецепции в каждой стране: это и переводы, и критика, и творческий диалог с Блейком в литературе, философии, общественной жизни, музыке, пластических искусствах. В частности, среди переводчиков и популяризаторов Блейка – Йейтс и Верхарн, Пабло Неруда и Мигель де Унамуно, Карл Густав Юнг и Чеслав Милош. Работа над монографией заняла пять лет, и в процессе были введены в научный оборот многие ранее не известные переводы и другие факты рецепции. Важнейший итог этой работы – воссоздание единого пространства рецепции, взаимодействий, литературного процесса Европы. «Блейк не создатель мифопоэтической вселенной, которая принадлежала только ему; его живопись и поэзия, история о падении и рассказ об искуплении привлекли большую и разнообразную аудиторию по всей Европе. Ведущие художники, поэты, музыканты и ученые отвечали Блейку; философы и психологи, радикальные и консервативные мыслители, исследователи мифологии, религии и истории проявляли интерес к Блейку в своих трудах» [Erle, Paley, Introduction, 2019, 24]. Аудитория Блейка в мире прирастает со времен окончания холодной войны [там же].

Две главы этой монографии посвящены русской рецепции [Serdechnaia, Serdechnyi, 2019; Tiutvinova, 2019]. В частности, Т. А. Тютвинова впервые описала гравюры Блейка, хранящиеся в России, шесть из которых были привезены еще при его жизни, в 1820-х годах: это первые его работы, попавшие в континентальную Европу [Tiutvinova, 2019].

Секрет рецепции Блейка, которая становится обширнее с годами, заключается в принципиальной открытости и незавершенности его художественной системы. Как отмечает М. Ивз, Блейк «ценится больше за

вопросы, которые он задает, и за противоречия, которые должен воспринять его читатель в процессе чтения, а не за предлагаемые ответы»[66] [Eaves, 2003, 13]. Чтение Блейка – род интеллектуального экстремального спорта [там же, 15], но, как замечает тот же автор, «непреходящая проблема формирования вкуса к Блейку состоит в том, как заставить читателей взбираться на столь неприступные стены»[67] [Eaves, 1995, 414]. Вместе с тем история рецепции Блейка показывает, что читателей и исследователей, отваживающихся на такие экстремальные приключения, оказывается неожиданно много; в том числе и в России. Как отмечает Э. Шаффер в предисловии тома о восприятии Блейка в Европе, «наше знание британских писателей попросту неточно и неполно без таких исследований рецепции»[68] [Shaffer, 2019, xii].

1.3. «Русская тема» в письмах и произведениях Блейка

Россия: Московия, Сибирь, «Тартария» – была страной экзотической и представляла определенный интерес для английского общества и английских писателей. Русские образы и названия встречаются в поэмах английских поэтов Уильяма Уорнера (1558 – 1609) и Майкла Дрейтона (1563 – 1633), в драмах Шекспира и драматургов-елизаветинцев.

Джон Мильтон стал автором сочинения «Краткая история Московии и других малоизвестных стран, лежащих на Восток от России до самого Китая» («A Brief History of Moscovia and of other less known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay. Gather'd from the Writings of several Eye-witnesses. By John Milton». London, 1682. 109 p.). Это любопытное компилятивное сочинение было написано поэтом еще до потери зрения [Алексеев, 1982, 40].

[66] «an artist to be valued far more for the questions he raises, and for the contradictions a reader must embrace in digesting him, than for the answers he offers».
[67] «A persistent problem in creating a taste for this work has been has been how to motivate readers to climb walls a such difficulty».
[68] «Our knowledge of British writers is simply inadequate and incomplete without these reception studies».

Важно отметить, что в этом тексте Россия начинается с Архангельска, что отражает историю торговых взаимодействий ее с англичанами. Описание Мильтоном Московии, «Самоедии» и Сибири включает ряд топонимов, но исполнено мифов и анекдотов: например, он описывает дикого лесного зверя «россомаку», которая рожает своих детенышей, протискиваясь через узкую расщелину, и пишет о том, что в районе Перми встречаются дикари, живущие в лесах без домов, и что московиты у границ с Татарией – все еще язычники [Milton, 1845]. Интерес к российской земле отразился и в «Потерянном рае», где названы реки Печора и Обь, страны «самоедов» и «кочующих татар», упоминаются Астрахань (Astracan), Москва и так далее. Москва и Россия становились элементами огромной географической мозаики, фрагментами восточной роскоши большого нового мира. Московия (и прилегающие «Сибирия», «Тартария») не столько были для английской картины мира реальными землями, сколько расплывались «в красочное экзотическое пятно» [Алексеев, 1982, 44].

Великобритания была важным торговым партнером России: в XVIII и первой половине XIX века англичане держали в своих руках треть русской внешней торговли. Английские купцы привозили из России лен, пеньку, шерсть, сало, кожи, хлеб, и ввозили в Россию сукно, мебель, посуду, бумагу и перья, которые производились на английских фабриках.

В XVIII и XIX веках многие британцы рассматривали Россию как растущую имперскую державу, которая угрожала Великобритании и Франции. В то же время разделы Польши между Россией и Пруссией вызвали большое сочувствие к полякам, особенно у британских писателей с революционными симпатиями, таких как Колридж и Хелен Мария Уильямс, и у шотландских писателей, которые признали близость двух угнетенных народов. Как отмечает Т. Маклин, «Польша и Россия составляли еще один Восток в романтическом и викторианском воображении; тот, который,

благодаря своеобразному восприятию Восточной Европы в эпоху Просвещения, оставался культурной и географической экзотикой, но чье политическое и историческое значение для Британии способствовало более личному отклику: Россия как имперский двойник Англии, Польша как угнетенная земля, которая вызывала ассоциацию с Индией, Карибским бассейном, Шотландией и Ирландией»[69] [McLean, 2004, ii].

Эта культурно-политическая параллель была важна для романтического сознания, и в частности, хотя это и не так очевидно, – для Уильяма Блейка. Он упоминал Россию в своих произведениях и так или иначе соприкасался с «русской темой».

Так, Джек Линдсей писал, что Блейку заказывал работу «русский коммерсант» Джеймс Вайн: «Линнел вновь пытался помочь. 8 мая 1822 года он привел Блейка с визитом к Джеймсу Вайну, русскому коммерсанту, живущему на Гревилл стрит, Брюнсвик сквер, который заказал копии “Тэль”, “Мильтона” и “Иова”»[70] [Lindsay, 1979, 244]. Утверждение, что Вайн был «русским коммерсантом», не совсем точно. Любитель древностей, первооткрыватель мест расселения игуанодона на острове Уайт, часовщик Джеймс Вайн родился на острове Портси, но затем переехал в Лондон [Moody, 2010, 39]; он вовсе не был русским, но торговал с Россией и Ост-Индией, что, вероятно, и способствовало его описанию как «русского коммерсанта».

Блейк упоминает Россию в письме к Уильяму Хейли 28 мая 1804 года: «Мистер Карр <…> сейчас едет в Россию; надеется, что переговоры по делу <художественной критики> еще не окончены, но по возвращении он все еще

[69] «Together, Poland and Russia constituted another East in the Romantic and Victorian imagination; one that, thanks to the Enlightenment's idiosyncratic understanding of Eastern Europe, remained culturally and geographically exotic, but whose political and historical importance to Britain encouraged a more personal response: Russia as England's imperial double, Poland as an oppressed land that evoked comparisons to India, the Caribbean, Scotland and Ireland».

[70] «Linnell went on trying to help. On 8 May 1822 he took Blake to see James Vine, a Russian merchant living in Grevill Street, Brunswick Square, who ordered copies of Thel, Milton and Job».

может сделать все возможное, как ваш помощник»[71] [Blake, 1988, 750]. Блейк пишет о Джоне (позднее сэре) Карре (1772–1832), барристере Среднего темпла и путешественнике. В 1804 году он побывал в России, что было описано в его книге «Северное лето, или путешествие вокруг Балтийского моря» (*A Northern Summer, or Travel round the Baltic*). И хотя Джон Карр описывает Россию как странное и непривычное место, он отдает дань ее поэтичности: «Если хотите знать, смягчала ли восприимчивость к природе душу русского человека, – прочтите то, что бедные изгнанники писали в пустынных сибирских дебрях, и сможете прочувствовать ответ всем сердцем. В этих обителях мрака поэт может найти самые прекрасные темы для своей музы»[72] [Carr, 1805, 244].

Упоминания о России в окружении Блейка были разнообразны. Так, уважаемый Блейком художник Джеймс Барри совершил в конце 1760-х поездку в Италию, откуда привез, в частности, гипсовый слепок Лаокоона (значимое для Блейка произведение искусства). Барри с раздражением упоминал о Кирилле Разумовском, который перекупил на римском рынке некоторые ценности: «Генерал русской императрицы <Екатерины II> заполучил несколько древностей, чтобы отправить их в Россию»[73] [McCarthy, 2007, 61].

Упомянем и еще один курьезный «факт» о связи Блейка с Россией. В книге А. Стори можно найти упоминание о том, что имя героя авторской мифологии Блейка, Гродна из «Первой книги Юризена», в переводе с русского – «земля» [Story, 1973, 118], что неверно. У Блейка это имя действительно связано со стихией земли, но его вероятная славянская

[71] «Mr. Carr call'd <…> is now going to Russia; hopes that the negotiations for this business is not wholly at an end, but that on his return he may still perform his best, as your assistant in it».

[72] «If you ask whether the sensibilities of nature ever softened the Russian breast, read what the poor exiles have expressed in the desolate wilds of Siberia, and it will put the feelings of your own heart to their fullest proof. In those regions of gloom, the poet may catch some of the finest subjects for his muse».

[73] «A general belonging to the empress of Russia [Catherine II], has had several of the great antiques moulded off, to send to Russia».

этимология восходит, скорее всего, к названию старинного города Гродно (исторические варианты – Grodna, Hrodna) в современной Беларуси, а в более далекой перспективе – к общеславянскому корню *город-/град-*. Во времена Блейка город Гродно находился под властью Российской империи.

Интересно отметить, что Блейк, как лондонец, ни разу не покидавший Великобританию, и Европу воспринимал как нечто противопоставленное Британским островам, что «себя он воспринимал скорее как английского художника и поэта, чем “европейского”»[74] [Erle, Paley, Introduction, 2019, 1]. Тем более далекой была для него Россия. Вместе с тем российская тема проявляется в его произведениях.

Блейк называет Россию и ее отдельные территории в своих больших пророчествах, в своего рода ветхозаветных каталогизациях – там, где он, предшествуя всемирному подходу Уитмена, обобщает мир единым творческим, пророческим взглядом.

Поэт дважды упоминает Россию в поэме «Иерусалим». Процитируем лист 58 оригинальной книги и перевод Д. Смирнова-Садовского.

Уризен, гневно отмеряя шаг, руководит постройкой,
И храм возносится из хаоса вещей, спасая формы.
Из-под колонн у входа, пузырясь, струится Иордан,
Евфрат под сводами течёт, и отражаются в колоннах
Весло из серебра и белый парус. Множит эхо
Шаги потомков Иерусалим непорождённых,
Сквозь храма портики проходят Солнце и Луна,
Вращаясь день и ночь в безмолвьи величавом, освещая
Храм изнутри. Хэнд с Кобаном над Солнцем в жаркий полдень
Сомкнулись сводом. Хайл и Скоффилд над Луной
Полночный образуют свод. Их закрепляет Лос

[74] «he perceived himself as an English artist-poet rather than a ‘European’ one».

Громовым молотом, а призраки в испуге в Ханаан бегут
К крыльцу, где Иордана извергается фонтан –
Фонтан вина и молока, что избавляет путника от жажды.
Внутри в восьми шагах столпы Египта держит Эфиопия в руках,
Подальше Ливия, неведомые земли, Малой Азии
И Греции искусные узоры, залы Персии и Мидии,
Тартарии Великой заповедный зал, Китай,
Сибирь и Индия – три храма для забав, а там –
Для отдыха – *Россия,* Швеция *и Польша*.
И храмы меж колонн: французов, немцев, итальянцев,
Датчан, испанцев и голландцев, и британский Лоса горн,
И две Америки – живой воды два чана: Юг и Север.[75]

[Блейк, Иерусалим, 2017, 134-135; курсив наш – В.С.].

Как отмечает Ф. Дэймон, «в храме Уризена “Польша, Россия и Швеция” – его “уютные залы для отдыха”» [Damon, 2013, 352]. Таким

[75] Urizen wrathful strode above directing the awful Building:
As a Mighty Temple; delivering Form out of confusion
Jordan sprang beneath its threshold bubbling from beneath
Its pillars: Euphrates ran under its arches: white sails
And silver oars reflect on its pillars, & sound on its ecchoing
Pavements; where walk the Sons of Jerusalem who remain Ungenerate
But the revolving Sun and Moon pass thro its porticoes,
Day & night, in sublime majesty & silence they revolve
And shine glorious within; Hand & Koban archd over the Sun
In the hot noon. as he traveld thro his journey; Hyle & Skofield
Archd over the Moon at midnight & Los Fixd them there,
With his thunderous Hammer; terrified the Spectres rage & flee
Canaan is his portico; Jordan is a fountain in his porch;
A fountain of milk & wine to relieve the traveller:
Egypt is the eight steps within, Ethiopia supports his pillars;
Lybia & the Lands unknown, are the ascent without;
Within is Asia & Greece, ornamented with exquisite art:
Persia & Media are his halls*; his inmost hall is Great Tartary.*
China & India & *Siberia* are his temples for entertainment
Poland & Russia & Sweden. his soft retired chambers
France & Spain & Italy & Denmark & Holland & Germany
Are the temples among his pillars, Britain is Los's Forge;
America North & South are his baths of living waters
(Jerusalem, 58) [Blake, 1988, 207-208; курсив наш – В.С.].

образом, Россия и российские территории, которые Блейк, по всей видимости, не задавался целью различать, стали в его эпическом тексте представителями этнического разнообразия человечества. Дэймон пишет: «Россия – шестой из тридцати двух народов, которые будут охранять свободу и править остальным миром» [там же, 352].

Процитируем второй отрывок из «Иерусалима» (лист 72):

О Иерусалим! Невеста! ждут тебя народы:
Француз, испанец, итальянец, немец и *поляк*, *росс*, швед и турок,
Араб и палестинец, перс, индус, китаец и *татарин, сибиряк,*
Копт и ливиец, эфиоп, гвинеец, кафр, негр, марокканец,
Бербер, банту, канадец, эскимос, индеец, мексиканец,
И перуанец, патагонец, амазонец и бразилец –
тридцать два народа.
Таков порядок наций-островов, что правят океаном
Всех прочих наций, языков, народов всей Земли.[76]

[Блейк, Иерусалим, 2017, 171-172; курсив наш – В.С.].

Интересно отметить, что Блейк приводит традиционные названия, в отношении российских земель мало заботясь о современной политике: так, он упоминает рядом, как равноправные территории, Польшу, Россию, (Великую) Тартарию, Сибирь. Соотношение этих местностей, в

[76] The Nations wait for Jerusalem. they look up for the Bride
France Spain Italy Germany *Poland Russia* Sweden Turkey
Arabia Palestine Persia Hindostan China *Tartary Siberia*
Egypt Lybia Ethiopia Guinea Caffraria Negroland Morocco
Congo Zaara Canada Greenland Carolina Mexico
Peru Patagonia Amazonia Brazil. Thirty-two Nations
And under these Thirty-two Classes of Islands in the Ocean
All the Nations Peoples & Tongues throughout all the Earth
[Blake, 1988, 227; курсив наш – В.С.].

представлении европейцев начала XVIII века, наглядно представлено на картах (см. рис. 1-2).

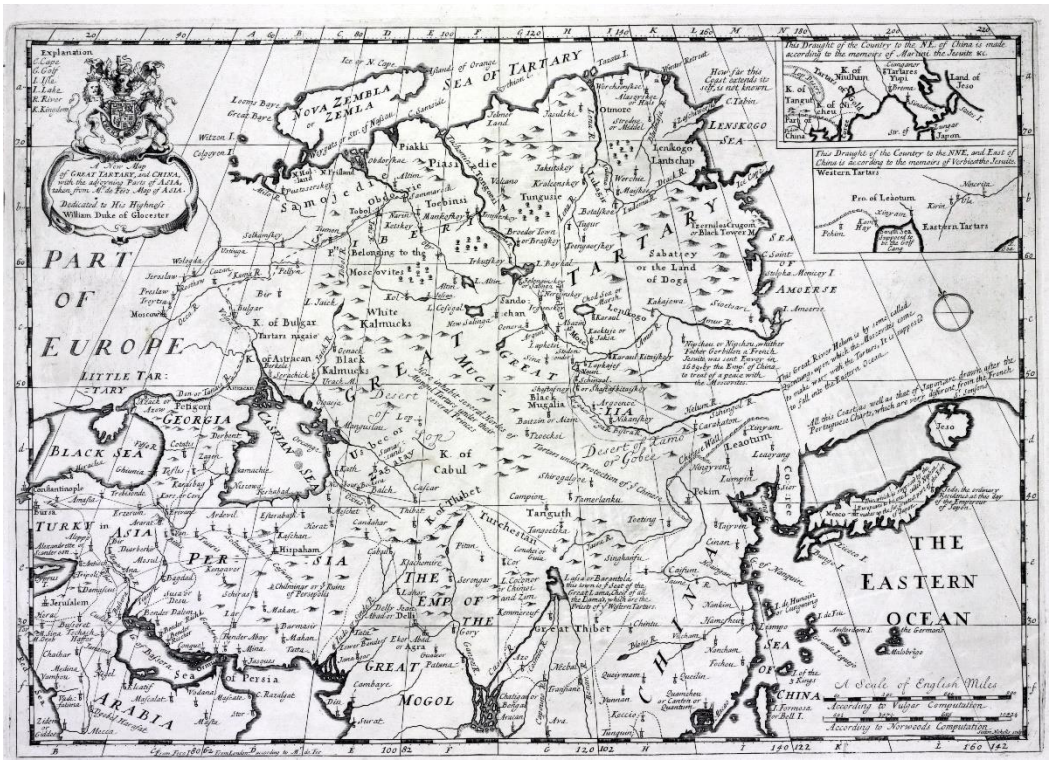

PART OF EUROPE
SEA OF TARTARY
NOVA ZEMBLA
LENSKOGO SEA
GREAT TARTARY
Samoyedes
Piasida
Tungusi
Sabatcy or the Land of Dogs
AMOERSE
Moscovites
White Kalmucks
Black Kalmucks
GREAT MUGAL
Desert of Lop
Desert of Kamil or Gobi
K. of Bulgar
K. of Astracan
K. of Cabul
K. of Thibet
Tangut
Tancut
Tenduc
Leaotum
Tekim
Tarcuth
Turcheistan
Great Thibet
Lake Barcoll
Lake Chamay
Lake Lanchi
Lake Kiamil
Lake Kitai
Lake Aralkol
Lake Palcati
Lake Chiamay
Lake Kiacuta
Lake Kitaia
Lake Kiatay
Lake Kiatay
Lake Kiatay

Рисунок 2. Карта Московии, Польши, Малой Тартарии. Английский картограф Герман Молл. 1736.

В поэме «Мильтон» Блейк упоминает из «смежных» с Россией территорий только Тартарию (лист 14/15). Приведем наш подстрочный перевод:

Тут зазвучал великий ропот в небесах Альбиона,
О порождении, и о вегетативной силе, и об
Агнце-спасителе: Альбион дрогнул – до Италии, Греции и Египта,
До Тартарии, Индостана и Китая, и до великой Америки,
Потрясая корни и прочные основания земли сомнением;
Громкоголосый бард, устрашившись,
нашел прибежище в душе Мильтона[77].

К концу XVIII в., то есть к тому времени, как Блейк писал свои поэмы, к Российской империи были присоединена большая часть Польши и Сибирь, покрывавшая фактически всю площадь Великой Тартарии. *Tartary* (Тартария) – общий термин, использовавшийся в западноевропейской литературе и картографии в отношении обширных областей от Каспия до Тихого океана, границ Китая и Индии вплоть до XIX века. Тартария включала территорию черноморско-каспийских степей, Волги, Урала, Кавказ, Сибирь, Туркестан, Монголию и Манчжурию. Название «Tartary» происходит от сочетания этнонима «татары», под которым европейцы часто объединяли тюркские и монгольские народы, с греческим названием преисподней – Тартар.

[77] Then there was great murmuring in the Heavens of Albion
Concerning Generation & the Vegetative power & concerning
The Lamb the Saviour: Albion trembled to Italy Greece & Egypt
To Tartary & Hindostan & China & to Great America
Shaking the roots & fast foundations of the Earth in doubtfulness
The loud voic'd Bard terrify'd took refuge in Miltons bosom
[Blake, 1988, 108].

В третьем томе энциклопедии «Британника», изданном в 1773 году, указаны следующие сведения о Тартарии: «Тартария – огромная страна на севере Азии, ограниченная Сибирью с севера и запада: она называется Великой Тартарией. Татары живут и к югу от Московии и Сибири, – в Астрахани, Черкесии и Дагестане, расположенном к северо-западу от Каспийского моря; калмыцкие татары обитают между Сибирью и Каспийским морем; узбекские татары и монголы живут к северу от Персии и Индии; наконец, татары живут в Тибете, который лежит к северо-западу от Китая»[78] [Encyclopedia Britannica, 1773, 887]. Таким образом, понимание Тартарии как особенной области, «огромной неопределенной пустынной территории, скудно обитаемой кочующими татарами» [Damon, 2013, 396], было общепринятым в XVIII в.

Распространение термина «Сибирь» на огромные территории непосредственно связано с названием столицы Сибирского ханства татар, захваченного Московским царством во времена Ивана Грозного. Иван Грозный называл себя великим князем «всея Сибирские земли» [Соборная грамота, 1850, 31], в том числе и в переписке с английской королевой Елизаветой I. В англоязычной литературе образ Сибири будет активнее использоваться только в конце XIX века, как хронотоп ссыльных (см. стихотворения «Siberia» американской поэтессы Флоренс Эрл Коутс, 1898, и «The Return of the Exiles» американского поэта Джорджа Вудбери, 1917).

Упоминание в отдельности Польши и Сибири, Тартарии и России свидетельствует о том, что духовная география произведений Блейка неточно соответствовала актуальному административному делению мира. Однако тот

[78] «TARTARY, a vast country in the northern parts of Asia, bounded by Siberia on the north and west: this is called Great Tartary. The Tartars who lie south of Muscovy and Siberia, are those of Astracan, Circassia, and Dagistan, situated north-west of the Caspian-sea; the Calmuc Tartars, who lie between Siberia and the Caspian-sea; the Usbec Tartars and Moguls, who lie north of Persia and India; and lastly, those of Tibet, who lie north-west of China».

факт, что Блейк упоминал эти земли, говорит об их значимости в той палитре мироздания, которую создавал поэт в своих эпических поэмах.

Однако Россия была явлена в его произведениях не только номинативно, но и, как утверждают исследователи, занимает определенное место в его мифологической картине мира.

В частности, образ России был связан в британском сознании того времени с образом самодержавной императрицы Екатерины II. Так, Т. Маклин видит отсылки к ее образу в поэме Блейка «Европа: Пророчество»: эта поэма «посвящена континентальным враждебным действиям и реакционной политике этой эпохи. Как Екатерина убедила прусских и австрийских правителей объединиться с ней против польского якобинизма, так и Энитармон призывает Ринтру и Паламаброна расширить свою северную империю угнетения. Это прочтение расширяет видение Блейка о восточном движении революции, но также ставит под сомнение британско-французскую ориентацию значительной части исследований романтизма»[79] [McLean, 2004, 12].

Наблюдение Д. Биндмана о том, что для Блейка «первая стадия исполнения революции связана с проявлением монструозности» [Bindman, 1977, 164], привело исследователей к мнению, что принципиально важный для Блейка образ блудницы Вавилонской, запечатленный им визуально в портрете 1809 года (рис. 3), может восходить к образу Екатерины II [McLean, 2004, 19].

[79] «William Blake's *Europe: A Prophecy* addresses the continental hostilities and reactionary politics of this era. Just as Catherine convinced the rulers of Prussia and Austria to unite with her against Polish Jacobinism, Enitharmon calls on Rintrah and Palamabron in order to expand her northern empire of oppression. This reading extends Blake's vision of the eastern movement of revolution but also questions the British/French fixation of much Romantic scholarship».

Рисунок 3. Уильям Блейк. Блудница Вавилонская. 1809 год. 27×22,8 см. Тушь, перо, акварель, картон. Британский музей[80].

Как отмечает Т. Маклин, в блуднице Вавилонской с этого рисунка можно узнать портретные черты Екатерины II: она не молода, с двойным подбородком и небольшим ртом [McLean, 2004, 19]. Екатерина была популярным объектом воспроизведения в британской графике той поры. В частности, ее портрет появляется в «Эссе о физиономике» Лафатера, которое Блейк внимательно, с отметками на полях, читал, и к первому тому которого

[80] http://www.blakearchive.org/images/but523.1.1.wc.100.jpg

выполнил четыре гравюры в 1789 году (портрет Екатерины появляется во втором томе, 1792 года). Блудницей Вавилонской прямо называет Екатерину II шотландский поэт Джордж Гэллоуэй в поэме 1790-х годов «Слезы Польши» (*Tears of Poland*):

> Смотрите! Потоки Польши, и плодородные их берега, что бегут
> Над роскошными полями, – теперь погибают от людского горя.
> Вы, цари, глухи к стонам доброго Августа.
> Эта Клеопатра считает вас своей собственностью;
> И суды больше не обеспечивают безопасность государств
> От этой лукавой амазонки, вавилонской блудницы.[81]
>
> [Galloway, 1795, 9].

Отсылки к 17 и 18 главам Апокалипсиса определенно говорят о потенциальной распространенности такого восприятия образа русской императрицы. «Екатерина предстает как фигура чудовищной “мужской” энергии, роковой женщины и пожирающей гарпии, а Станислав и его страна становятся бессильными фигурами, жертвами лжи»[82] [McLean, 2004, 20]. Несомненно, учет этой параллели добавляет новый контекст к трактовке «Европы» Блейка, которая, вполне вероятно, была аллегорическим откликом не только на события во Франции, но и на восстания в Польше.

Польша могла быть для Блейка не случайным топонимом, как и имя Екатерина. С 1785 по 1791 год они с женой жили на Poland Street, а литературно-артистические круги Лондона включали людей, которые регулярно высказывались по польскому вопросу: это Томас Пейн и Джоэл

[81] See! Poland’s streams, their fertile banks run o’er
Luxuriant fields! now dy’d with human gore.
Ye deaf ned Kings to good Augustus moan.
This Cleopatra holds you as her own;
And Courts no more now deem their State secure,
From this arch Amazonian, Babylonian whore

[82] «Catherine appears as a figure of monstrous “masculine” energy, a femme fatale as well as a devouring harpy, while Stanislaw and his country become figures of impotence and victims of deceit».

Барлоу, Джон Телуолл и Колридж, Мэри Уолстонкрафт и Джеймс Макинтош. Имя Catherine носила не только жена Блейка, но и его мать, и сестра; Блейк награвировал несколько изображений для «Сна королевы Екатерины» из шекспировского «Генриха VIII».

Есть версия, что имя Энитармон (Enitharmon), женщины-агрессора в поэме «Европа» и пряхи-демиурга в более поздних пророчествах, богини в этом падшем мире, – дополненная анаграмма имени *Catherine*, как и более поздние женские имена персонажей Блейка: Катедрон (*Cathedron*) и Окалитрон (*Ocalythron*) [McLean, 2004, 39]. С тем, что фигура Энитармон, пряхи и подавляющего начала, связана с женой Блейка Кэтрин, критики согласны [Bruder, 1997; Damon, 213, 124].

Вместе с тем Энитармон в «Европе» – обаятельная, но подавляющая фигура откровенно имперского масштаба. Неоднократны попытки исследователей провести ассоциацию с той или иной королевой. Эрдман, в частности, предполагает параллель с королевой Шарлоттой и Марией Антуанеттой [Erdman, 1954, 220–222]; вторая версия популярна и среди других исследователей [Johnson, Grant, 1990, 122; Bruder, 1997, 163]. Однако обе эти королевы не обладали репутацией деспотичных, самовластных правительниц; в то время как «Екатерина Великая активно участвовала в реализации реальной политики в Европе XVIII века, заключая сделки с другими европейскими правителями с целью укрепления своей власти и расширения империи на юг и запад»[83] [McLean, 2004, 40]. Нужно отметить, что поэма написана в 1793–1794 годах, – в период активных перемен в Польше и ее разделения.

Интересно отметить, что агрессоры и тираны в мифологии Блейка живут на холодных северных землях, – в частности, демиург Уризен. Так и

[83] «Catherine the Great was actively participating in the realpoiitik of eighteenth-century Europe, making deals with other European rulers to consolidate her power, and expanding her empire towards the south and west».

Энитармон встречает гостей в начале поэмы «Европа» в северном замке: «The deep of winter came <…> / Then Enitharmon saw her sons & daughters rise around. / Like pearly clouds they meet together in the crystal house» [Blake, 1988, 61]. Середина зимы, *deep of winter*, и «хрустальный», ледяной дом: *crystal house*, который вполне может вызывать ассоциации с ледовыми дворцами в Петербурге: в частности, такой дворец в празднование русской императрицы Анны описывает Уильям Купер в 1785 году в своей поэме «The Task». Колридж также упоминает русский ледовый дворец, и есть версия, что дворец Кубла-хана также восходит к этому строению, с его «солнечным дворцом с ледяными пещерами» (*sunny pleasure-dome with caves of ice*). Известно, что Блейк был поклонником Купера.

Кроме того, сюжетная роль Энитармон, властительницы жестокой и указующей, наиболее всего подходит Екатерине среди всех правительниц того времени. Интересно отметить, что Энитармон посылает своих сыновей на воинские действия, когда ложится спать:

Восстань, о Ринтра, старший сын, не имеющий равных себе, кроме Орка:

Лев Ринтра, вызови ярость твою из черных лесов:

Приведи Паламаброна, рогатого священника, прыгающего по горам:

И молчаливую Элиниттрию, королеву с серебряным луком. [84]

[Blake, 1988, 62].

Королева посылает своих подчиненных на войну; параллель с другими правительницами оказывается слабой, а с Екатериной II – более явной. Т. Маклин приводит здесь параллели как из российской военной истории, так и из общемировой. «Если, однако, Энитармон – это Екатерина / Россия, то

[84] Arise O Rintrah eldest born: second to none but Orc:
O lion Rintrah raise thy fury from thy forests black:
Bring Palamabron horned priest, skipping upon the mountains:
And silent Elynittria the silver bowed queen

Ринтру и Паламаброна можно идентифицировать как ее генералов (Суворов и Потемкин часто упоминались в британских газетах) или, даже точнее, как Фридриха Вильгельма II Прусского (“Лев Ринтра, вызови ярость твою из черных лесов”) и Священного Римского императора Франца II альпийской Австрии (“рогатого священника, прыгающего по горам”), вместе “со всеми братьями”, со многими немецкими князьями, оказавшими помощь реакционным силам. Таким образом, призыв Энитармон объединяет силы, которые разделили Польшу и которые изначально выступали против Французской революции»[85] [McLean, 2004, 43-44]. Кроме того, «сон» Энитармон может быть истолкован и как отстранение России от активных действий против Французской революции. Вдохновив Австрию и Пруссию на действия против Франции, сама Екатерина II сосредоточила свои усилия на борьбе с Турцией и за территории Польши. Как писал в 1793 году английский политик Бенджамин Вон, «Россия хитро заставила остальных окунуться в мутную воду, а сама (согласно пословице) осталась одежду подержать»[86] [Vaughan, 1793, 193].

Исследователи культурных аллюзий в творчестве Блейка достаточно обоснованно говорят о присутствии в его мифологии преломленных элементов индийской космогонии и буддийской картины мира [Clark, Suzuki, 2006; Barlow, 2011; Atkinson, 2019]; об осмыслении им судеб Америки [Elliott, 2009; Freedman, 2018]. В этот ряд попадает и Россия: Блейк не слишком хорошо знал ее географию, но не мог понимать ее роль в европейской истории, и, по всей видимости, включал ее переосмысленных

[85] «If, however, Enitharmon is Catherine / Russia, then Rintrah and Palamabron can be identified as her generals (Suvorov and Potemkin were often mentioned in British papers) or, even better, Frederick William II of Prussia (“O lion Rintrah raise thy fury from thy forests black”) and Holy Roman Emperor Francis II of alpine Austria (“horned priest, skipping upon the mountains”), joined by “all thy brethren,” the many German princes who aided the reactionary forces. Enitharmon’s call thus brings together the powers that partitioned Poland and that initially opposed the French Revolution».

[86] «Russia has cunningly engaged the rest of them to plunge into troubled waters, while she herself (according to the proverb) takes the sure part of holding the clothes of the swimmers».

правителей в свой миф о революции и тиранстве: в политике конца XVIII в. не было правительницы, которая больше воплощала бы концепцию важной для Блейка женской власти, чем Екатерина II.

Глава 2. Дореволюционная рецепция Блейка в России: от биографических анекдотов до Ахматовой

2.1. Первая русская статья о Блейке (1834) как опыт ранней рецепции, не имевший продолжения

Нельзя сказать, что Блейк был вовсе неизвестен до его открытия прерафаэлитами. Известия о существовании некоего полусумасшедшего визионера, художника и поэта, проникали в печать и при его жизни, причем даже за рубеж.

В 1820-х годах, еще при жизни Блейка, в Россию были привезены его гравюры: это первые работы художника, попавшие в континентальную Европу. Исследованием этого вопроса занималась специалист по английской гравюре Татьяна Тютвинова [Tiutvinova, 2019]. Правда, эти работы не нарисованы Блейком, а выполнены им как гравером и раскрашены. Так, копия картины Ричарда Косуэя «Венера отговаривает Адониса от охоты» (1787), которую награвировал и раскрасил Блейк, вместе с несколькими другими была в коллекции эротических гравюр Александра I. Как именно эти гравюры попали в Петербург, неясно, однако вероятно, что их привезла либо Мария Нарышкина, либо французская актриса Жанетта Филис-Андриё, – обе они были фаворитками монарха. Все шесть работ Блейка из этой группы хранятся в Эрмитаже. Т. Тютвинова высказывает предположение, что в XVIII в. гравер должен был быть довольно смел для гравировки эротического сюжета, так что здесь Блейк проявляет свою бунтарскую сущность.

Как верно указывает Дж. Бентли-мл., образцы ранней зарубежной рецепции, как правило, оказываются переводами английских статей о Блейке

[Bentley, 1977, 112]. Так, немецкая статья «William Blake, Künstler, Dichter, und religiöser Schwärmer» [William, 1811] была переводом биографической заметки Г. К. Робинсона, а французская «Biographie: Artistes anglais: William Blake» [Pichot, 1830] – переложением главы из книги шотландского биографа А. Каннингема, который к тому времени выпустил свой труд «Life of the most eminent British painters» [Cunningham, 1830].

К этой же группе «переводных» примеров рецепции относится и первая статья о творчестве и биографии Блейка на русском языке [Артист, 1834]. Само появление этой статьи – знаменательно, поскольку, например, ни в Испании, ни в Голландии не появится достаточно объемных упоминаний о Блейке вплоть до 1860-х годов [Erle, Paley, 2019, v. 1, xxviii-xxx].

Статья о Блейке на русском языке появилась в разделе «Современные летописи» в журнале «Телескоп», который издавал критик, доктор филологии Н. И. Надеждин в 1831–1836 годах. Надеждин ставил перед журналом высокие просветительские задачи: «Тучи бродят над Европой, но на чистом небе русском загораются там и здесь мирные звезды, утешительные вестницы утра. Всегда ль должно будет их разглядывать в телескоп?.. Придет время, когда они сольются в яркую пучину света» [цит. по: Мордовченко, 1950, 347].

Содержание журнала составляли публицистические статьи, научные сообщения, теоретические сочинения, жизнеописания знаменитых современников. В «Телескопе» выходили отзывы на басни Крылова, «Бориса Годунова» Пушкина, повести Загоскина; переводы из Бальзака и Дюма, Огюста Барбье и Эжена Сю; здесь закладывались основы самобытной русской литературно-философской мысли. Среди сотрудников «Телескопа» были В. А. Жуковский, М. Н. Загоскин, М. Г. Павлов, А. Х. Востоков, К. Ф. Калайдович и многие другие. Здесь дебютировали со своими статьями В. Г. Белинский и А. И. Герцен, публиковал свои памфлеты А. С. Пушкин.

«Телескоп» впервые после декабристского восстания заговорил на ряд острых тем и в значительной мере повлиял на изменение литературно-культурного ландшафта.

Журнал был закрыт в 1836 году за публикацию первого из «Философских писем» П. Я. Чаадаева: «По доносу Ф. Вигеля цензор, пропустивший статью, получил отставку, а Надеждин был сослан» [Бабаев, 1972, 454]. Надеждин был отправлен в ссылку в Усть-Сысольск; впоследствии ему разрешили поселиться в Вологде, а «прощен» он был в 1838 году.

В 1834 году «Телескоп» выходил еженедельно, а значит, требовал активного и постоянного наполнения. Пополнением такого рода служили иностранные статьи, в основном по литературе. Редактор объявлял о намерении учиться «у европейских журналистов, преимущественно, французских и английских», «важной тайне соединять полезное с приятным» [Козмин, 1912, 363]. «Целый ряд английских “reviews” и “magazines” и французских “revues” служил источником для “Телескопа”» [Надеждин, 1914, 24]. Главным из источников Н. К. Козмин называет журнал «Revue de Paris»; в 1832 году в «Телескопе» было опубликовано 13 материалов из «Revue de Paris», в 1833 – 8, в 1834 – 18 [Наволоцкая, 1985, ч. 1, 13].

Н. И. Наволоцкая уточняет, что «Телескоп» – «журнал сложный во многих отношениях, журнал со своими секретами» [там же, 11]. Одним из этих секретов оказывается не всегда точная атрибуция источников переводов, – впрочем, дело довольно обычное для прессы того времени. Так, можно с уверенностью заявить, что для статьи о Блейке источником стала не сама книга А. Каннингема (как это заявлено в журнале и как считалось ранее в русской критике), а ее вольный пересказ авторства Амедея Пишо в «Revue de Paris» 1833 года. Русские издатели не только «пользовались французскими

обозрениями лучших английских статей» [там же, 15], но и могли выдавать их за перевод с оригинала.

А. Пишо был известен русскому читателю как любитель и популяризатор английской литературы, в том числе как соавтор перевода собрания сочинений Байрона на французский язык (1819–1821). По этому десятитомнику с творчеством Байрона познакомились не только во Франции, но и в России – в том числе и Пушкин. Переводы «неутомимого Пишо» сурово критиковал Набоков, замечая: «Пушкин, хотя и не владел английским языком в 1820–25 гг., благодаря своему поэтическому чутью сумел различить в Пишо, неумело нарядившегося под лорда Байрона, сквозь пишотовы банальности и пересказы не фальцет французского переводчика, а баритон Байрона» [Набоков, 1999, 36]. Пишо также перевел на французский (прозой) «Лалла Рук» Томаса Мура, романы Диккенса, Скотта, Теккерея, биографии Шекспира и Байрона. Он писал статьи в «Revue de Paris», а в дальнейшем – стал главным редактором «Revue britannique» (1838–1877). Таким образом, статья Пишо о Блейке была закономерна в контексте его литературных интересов.

Легко доказать, что русская статья представляет собой точный перевод статьи Пишо. Если биография Блейка авторства Каннингема (1830) называется просто «William Blake», то статья Пишо в «Revue de Paris» (1833) имеет заголовок «Artiste, Poète Et Fou (La Vie De Blake)», а статья в «Телескопе» (1834) – «Артист-поэт-сумасшедший. Жизнь Вильяма Блека»[87].

Текстуальное сопоставление позволяет расставить все точки над i. Сравним последовательно первые абзацы английского, французского и русского текста.

[87] Статья 1834 г. здесь и далее цитируется в соответствии с нормами современной орфографии и пунктуации; оригинальная транскрипция сохранена для имен собственных. Также сохранены оригинальные текстовые выделения и прописные буквы

(1) «Painting, like poetry, has followers, the body of whose genius is light compared to the length of its wings, and who, rising above the ordinary sympathies of our nature, are, like Napoleon, betrayed by a star which no eye can see save their own. To this rare class belonged William Blake» [Cunningham, 1830, 143].

(2) «Je ne sais si vous connaissez un petit livre que le célèbre M. Beckford a publié sous le titre de VIES DE PEINTRES EXTRAORDINAIRES. C'est une série d'articles biographiques, écrits avec une grande naïveté, mais dont les personnages n'ont ja mais existé que dans l'imagination du biographe. Eh bien! avec toutes les ressources de son imagination orientale, l'auteur original de VATNECK, l'architecte capricieux de l'abbaye de Fonthill, le poète du palais d'Eblis, n'a rien inventé dans ses vies imaginaires qui rapproche de la vie réelle de Blake, telle que la raconte M. Allan Cunningham, le biographe des artistes anglais» [Pichot, 1833, 132].

(3) «Не знаю, известна ли вам маленькая книжка, которую издал знаменитый Бекфорд под заглавием: ЖИЗНЕОПИСАНИЯ НЕОБЫКНОВЕННЫХ ЖИВОПИСЦЕВ. Это собрание биографических статеек, написанных с удивительным простодушием, но которых лица существовали только в воображении биографа. При всех, однако, пособиях своей фантазии, совершенно восточной, оригинальный автор ВАТЕКА, прихотливый Зодчий Фонт-Гильскаго аббатства, поэт Эблисовых чертогов, не изобрел в сих идеальных жизнеописаниях ничего такого, что могло бы стать наряду с действительной жизнью Блека, как рассказывает ее Аллен Коннингам, биограф Английских артистов» [Артист, 1834, 67–68].

Очевидно, что третий пример является точным переводом французского текста; дальнейшее сравнение показывает такую же, практически дословную, идентичность русского и французского текста, вплоть до словообразовательных и синтаксических калек. Русский перевод местами сокращен, однако незначительно. Книга Каннингема, «Lives of

british Artists», значится как источник в окончании как французской статьи, так и русской.

Автор единственной статьи об этом первом примере русской рецепции, американец Дж. Бентли, хвалит автора за новшества: хотя он берет основную информацию у Каннингема, он подвергает ее рефлексии и критике, и ученый находит вполне или частично оригинальными абзацы 1, 10, 15, 31, 33, 47, 48, 49 и 52 [Bentley, 1977, 113]. Однако уже сопоставление первого абзаца позволяет указать на то, что автором оригинального взгляда на текст Каннингема является вовсе не русский автор, а французский. Отмеченные Бентли элементы сравнительного литературоведения (контекстуальное расширение поля разговора о Блейке, его сравнение с Вордсвортом и лейкистами, упоминания о Баньяне и Гюго) – также появляются в русском тексте из статьи Пишо. И в этом смысле вовсе не удивительно, что «в статье “Телескопа” нет упоминаний о русских авторах, а к тексту Каннингема добавлены либо французские примеры, либо английские»[88] [Bentley, 1977, 114]. В итоге Бентли делает предположение о несамостоятельности русской статьи и выстраивает предполагаемую последовательность переложений – искажений: биография Дж. Т. Смита (1828) – биографическая новелла Каннигнема (1830) – французский текст Пишо (1833) – русский перевод для «Телескопа» (1834). На основании сопоставительного анализа французского и русского текстов эту последовательность можно считать доказанной.

Возможно, Надеждин как редактор старался избежать упреков в переводческих неточностях, неизбежных при двойном переводе. «Н. Надеждин выписывал для Университета английские журналы и при возможности пользовался первоисточниками, особенно в первые годы»

[88] «there are no references to Russian authors in the “Teleskop” article, while the comparisons with Blake added to Cunningham’s account are chiefly either French or English».

[Наволоцкая, 1985, ч. 1, 15]; а если и не переводил с них напрямую – то мог, как мы видим, указывать английские первоисточники.

Перевод во многом неточен и не относится к достижениям русской словесности. Допущено много неловких выражений; не в последнюю очередь это может быть связано с процессом двойного перевода, с английского на французский, а затем на русский, когда переводческие ошибки могли накапливаться. Несомненно, именно с этим связана переводческая ошибка, замена прошедшего времени на будущее, на которую указывает (не знающий русского языка!) Дж. Бентли: «Там, где Блейк и Каннингем пишут о “старых книгах и картинах, которые я написал в вечности, до моей земной жизни” (абзац 22), написано “старые книги и картины, которые я воскрешу в вечности, когда окончу земную жизнь” (абзац 36)»[89] [Bentley, 1977, 113], то есть вместо прошедшего времени использовано будущее. Обратимся к русскому тексту статьи, где переводчик восклицает от имени Блейка: «У меня в голове множество галерей, наполненных старыми книгами и картинами, которые я *все осуществлю* в вечной жизни, *по окончании* жизни земной…» [Артист, 1834, 85; курсив наш – В.С.]. Источником ошибки становится французский текст Пишо, где также подразумевается посмертная, а не дожизненная творческая работа Блейка: «J'ai dans la tête des galeries pleines de vieux livres et de vieux tableaux, que *j'exécuterai* dans les âges de l'éternité, *après* ma vie mortelle» [Pichot, 1833, 143; курсив наш – В. С.].

Так или иначе, перевод статьи явно был выполнен достаточно спешно, русский текст пестрит кальками с французского и просто неловкими выражениями, которые усложняют чтение: например, отец Блейка предполагает, что тот сможет «гравировать лавочные ярлычки» (имеется в виду изготовление вывесок). Скульптор и художник Флаксман оказывается

[89] «For example, where Blake and Cunningham wrote of “books and pictures of old, which I wrote in ages of eternity, before my mortal life” (Paragraph 22), the adaptor gives “books and pictures of old, which I will revive in eternity when I have finished my mortal life” (Paragraph 36)».

«хорошим судьей в деле поэзии» (ср. «bon juge en poésie» в тексте Пишо). Немало и просто смысловых искажений. Например, в английском тексте отец Блейка – чулочник, торговец трикотажем (hosier), во французском – также «трикотажник, чулочник» (bonnetier); в русском он почему-то становится «почтенным колпачником» (почти что «шляпником»).

Спешность переводов была связана со стремлением выпускать журнал в срок; как отмечает Н. И. Наволоцкая, в 1834 году Надеждин «предпринял попытку выйти из должников читателя», и «Телескоп» стал выходить еженедельно, но «качество публикаций изменилось: отдельные номера почти целиком заполнялись переводами» [Наволоцкая, 1985, ч. 1, 9], и не самого высокого качества.

Переводчиком статьи о Блейке с французского издания могли выступить многие сотрудники журнала – например, сам Николай Надеждин, который размещал в «Телескопе» свои переводы с французского и говорил о достоинствах «Revue de Paris». Он был одним из первых теоретиков литературы в России: в 1830 году защитил и опубликовал диссертацию «De origine, natura et fatis Poëseos, quae Romantica audit» («О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтическою»). Он обосновывал свои литературные позиции философски, следуя Гегелю и Шеллингу в восприятии искусства как развития мирового духа [Манн, 1968], и ратовал за плодотворный диалог между русской и европейской литературой (например, в статье «Европеизм и народность в отношении к русской словесности», 1836).

Если предположить, что именно Надеждин переводил статью Пишо, то можно посчитать, что для него фигура Блейка воплощала отрицательные стороны современной литературы, ведь Надеждин осмеивал «приравнение поэзии безумию, отрицание всяких правил для гения», «пагубное безначалие» романтиков [Надеждин, 1914, 21–22].

При этом стихийная поэтическая диалектика Блейка могла быть во многом созвучна диалектике взглядов самого Надеждина, который в своей диссертации о романтизме писал «о “синтезе противоположностей”, составляющем “всесущее”, – он указывает на “разъятие этого первоначального синтеза”, на “колебание элементов, долженствующих разрешиться”, на то, как один элемент берет верх над другим и обратно, почему “зрелая жизнь всегда должна представлять двоякий вид”, а поэзия “дважды мужает и созревает”, произведя “прекраснейшие цветы и приятнейшие плоды”» [Надеждин, 1914, 22]. Эти рассуждения составляют прямую параллель к размышлениям Блейка о двойственности бытия, о диалектике опыта и невинности, о синтезе противоположностей. Вместе с тем нет свидетельств, что Надеждин мог читать Блейка, иначе чем отдельные стихи в прозаическом французском переводе в статье Пишо.

Более вероятно, что перевод статьи о Блейке был выполнен другим сотрудником издания. В частности, с 1833 года в «Телескопе» начинает сотрудничать, а с 1834 года признан со-редактором, В. Г. Белинский, который отвечает за «переводы с французского и критические статьи» [Козмин, 1912, 364]. Он действительно активно переводил с французского в этот период: так, для той же 22-й части «Телескопа» он перевел отрывки из полевых впечатлений Александра Дюма и «Двадцать четыре часа в Риме» Жюля Сандо. Правда, в перечне известных переводов Белинского [Белинский, 1959, 283–287] перевод из Пишо (либо Каннингема) не указан.

Сравнение показывает, что переводы Белинского с установленным авторством в целом выполнены более точно и благозвучно, чем перевод статьи Пишо; в них также встречаются неловкие выражения, однако сравнительно редко. Например, в переводе «Мести» А. Дюма, опубликованном в том же номере «Телескопа», есть не совсем удачные обороты: «Долина Дофине, в которой углубляется Картезианский

Монастырь» [Дюма, 1834, 98]; есть и длинные, тяжелые сложноподчиненные предложения: «И так мне поверят, если я скажу, что никогда сердце мое не испытывало впечатления сильнее того, каким я был поражен, увидев на конце огромного готического коридора, в восемьсот футов длины, отворившуюся дверь одной кельи, и потом вышедшего из этой двери и показавшегося под арками, почерневшими от времени, Картезианца с белою бородою, одетого в то самое платье, которое носил еще Святой Бруно и над которым пронеслось восемь веков, не изменив ни одной его складки» [там же, 104].

Другими установленными или предполагаемыми переводчиками с французского языка в «Телескопе» за 1834 год, наряду с упомянутыми Надеждиным и Белинским, были Ф. А. Кони, Д. Ю. Струйский, Е. В. Сухово-Кобылина, В. С. Межевич, Н. Ф. Павлов [Наволоцкая, 1985, ч. 1-2].

Анонимность переводчика – дело в то время вполне обычное: и авторские материалы часто публиковались без имени писателя. «В традициях XVIII – нач. XIX века в журналах тридцатых годов редко печатались именные материалы. Многие литераторы хотели сохранить в тайне свое участие в печати» [Наволоцкая, 1985, ч. 1, 10]. Поскольку архив «Телескопа» не сохранился, вопросы атрибуции остаются сложными: для их дальнейшего исследования необходим анализ цензурных документов, частной переписки, а также текстуальный анализ.

Проанализируем, что же русский читатель «Телескопа» мог узнать об Уильяме Блейке, продираясь сквозь непростую материю двойного перевода биографической новеллы Каннингема.

Уже название статьи, «Артист – поэт – сумасшедший», явно отсылает нас к французскому оригиналу; однако «артист» – не только и не столько калька с французского, поставленная вместо более уместного, казалось бы, «художник». В силу билингвизма и даже многоязычия образованного

населения России начала XIX века в «артисте» просвечивала внутренняя форма слова, подчеркивая творческий и обобщающий характер этого занятия. В «Лексиконе» Плюшара говорится: «Истинный Артист есть существо дивное, поэтическое, отличное от людей и отдельное от общества: у него есть свой особенный круг понятий, свои нужды, причуды и странности; словом, свой особенный образ жизни, только ему одному свойственный» [Энциклопедический, 1835, 222]. Таким образом, «артист» в названии статьи – сложное понятие, вмещающее целый семантический комплекс и немало сообщающее о герое статьи.

Мнение о Блейке как сумасшедшем повторялось на протяжении XIX века.; его первыми источниками были обзор Роберта Ханта в «Examiner» (1809) и биография Каннингема. В русском тексте 1834 года приведены следующие «признаки» сумасшествия. Во-первых, Блейк научился записывать свои сны: «мало-помалу приобрел он весьма редкую способность излагать эти сны довольно верно, со всеми их чудными призраками. Это было началом безумия, которое сначала могло казаться ему приобретением нового чувства» [Артист, 1834, 73]. Далее не приводится никаких свидетельств сумасбродства поэта, вплоть до рассказа о его преклонных годах, когда он «остался один-одинехонек со своим поэтическим безумием» [там же, 82]; «Трехгодичное уединение довершило расстройство Блекова ума; он более и более погружался в свою мечтательную жизнь, прервал почти все связи со своими современниками, предавшись единственно и вполне знаменитым мертвецам, сообщаясь с материальным миром только посредством верной своей подруги. Он вступил в постоянные сношения с Гомером, Моисеем, Пиндаром, Вергилием, Дантом, Мильтоном» [там же, 85–86]. Впрочем, далее биография вновь описывает вполне реальное и разумное существование Блейка, вплоть до того, что «Блек имел еще сумасбродство составить собственную свою теорию искусства» [там же, 88].

Одним словом, Блейк неоднократно охарактеризован как полусумасшедший духовидец, однако свидетельств действительного безумия не приводится.

Биография поэта и художника изложена очень неточно, по сути, представлена в анекдотах, недаром в конце текста сказано: «Если бы я писал книгу, а не статью, то мог бы рассказать еще много анекдотов из жизни Блека» [там же, 95]. Начиная с превращения отца Блейка из хозяина трикотажного магазина в «почтенного колпачника», текст здесь и там грешит биографическими неточностями. Например, не все свои знаменитые стихи Блейк написал в отрочестве, как можно понять из абзаца на с. 69–70. Склонность Блейка к иллюстрации стихотворений возведена в закон: «он не создавал ни одной картины, не приложив к ней вдохновенного комментария поэмы, не сочинял ни одной поэмы, не украсив ее картинами» [там же, 72], – хотя к тому времени были известны многие графические работы Блейка без стихотворного текста; были у него и стихи без графического оформления. Как и у Каннингема, смерть Блейка отнесена к 1828 году, а не к 1827-му.

Автор французского текста, а за ним и переводчик делают некоторые заключения о том, что уединение и недостаточное признание привели к углублению «сумасшествия» Блейка: «Если бы Блек нашел в себе больше симпатии в нашем прозаическом мире, он бы менее уединялся в свой мечтательный мир. Только мало-помалу предался он совершенно духам и сделался их живописцем и поэтом» [там же, 82–83].

Однако главной проблемой статьи стали даже не ошибки в биографии, не снисходительный тон рассказчика анекдотов. Главной проблемой стала стилистическая неровность текста, которая существенно затрудняла его понимание. Например, говоря о ранних стихах Блейка, автор пишет: «И Английская литература имела также своих *чудо-ребят*, из коих некоторые счастливо оправдали ранние надежды, ими поданные. Перечтите их стихи, и вы будете иметь понятие о балладах, одах, драматических поэмах, к изданию

коих друзья уговорили Блека, спустя больше двадцати лет с того времени, как они были написаны» [там же, 69–70]. Витиеватая мысль в переводе с французского утратила точность, и стихи «чудо-ребят» (вундеркинды, во французском тексте – *des enfans sublimes*) почему-то оказываются, как можно понять из фразы, примерами стихов Блейка.

А вот как высказывается мысль о том, что Блейк не был клиническим сумасшедшим: «Впрочем, не было еще никаких причин подозревать, чтобы у Блека было какое-нибудь повреждение в том органе, где вырабатывается ум, если можно здесь употребить сие выражение материальной физиологии» [там же, 73]. О крахе торговых начинаний Блейка написано: «Но заведение сие упало по причине несогласия компаньонов» [там же, 75].

Определенный интерес представляет характеристика произведений Блейка: это все же первый, пусть несамостоятельный и неловкий, образец описания его книг на русском языке. Так, например, сказано о «Песнях невинности и опыта»: «Сие творение состояло из семидесяти сцен, представляющих в занимательном контрасте воспоминания юности и зрелых лет; при каждой сцене находится свой аккомпанемент в стихах, для объяснения группы или пейзажа; одним словом, это настоящий альбом в роде тех, кои начали появляться во Франции со времени размножения литографических изделий. Но Блеков альбом отличался совершенно религиозным характером; его рисунки представляли большею частию отвлечения мистического ума» [там же, 75–76].

Приведена и характеристика некоторых мифологических (пророческих) поэм Блейка. Так, например, поэма «Книга Уризена» описана как явление «непонятного почти создания, названного им Уризен, которое почитают историей демона, осужденного на множество ужасных трудов и приключений. Этот Уризен (состоящий из двадцати семи картин) проходит чрез ужасные пропасти огня и мрака, попеременно то сражаясь с

чудовищами, то низвергая одну женскую душу во глубину самой мрачной преисподней» [там же, 83]. Упоминает автор статьи и «Иерусалим»: «издал он настоящий художнический апокалипсис; это было целое собрание гравированных сцен, где он от допотопного мира переходит к нашей прозаической эпохе. Все это вместе называется ИЕРУСАЛИМОМ; но любители не могли проникнуть в смысл сего произведения, и оно имело отрицательный успех» [там же, 87].

Упоминаются в статье также иллюстрации Блейка к Книге Иова, «Ночам» Юнга и «Могиле» Блэра, его полотно по «Кентерберийским рассказам» Чосера, картина «Дух блохи».

Любопытны принадлежащие А. Пишо примеры литературных сопоставлений. Так, например, он сравнивает Блейка и Вордсворта: «Аллен Коннингам, ревнитель Англо-Шотландских Лекистов, хотя сам и не принадлежит к ним, забывает выставить очевидную аналогию сей поэзии <речь о «Песнях невинности и опыта»> с некоторыми балладами Вордсворта» [там же, 76]. Интересно сопоставление поэм Блейка и Баньяна: «Прежде Блека был Купер, прежде Купера Бюниан, автор известного ПУТЕШЕСТВИЯ СТРАННИКА В ОТЧИЗНУ. Бюниан, этот простонародный Мильтон, столь сходный по свойству гения с сим последним; Бюниан, которого Евангельское служение умел бы так хорошо описать Филар. Шаль; Бюниан, коего мистическую Одиссею Блек мог бы, по моему мнению, превосходно украсить своими картинами, хотя ни Сутей, биограф Бюниана, ни Аллен, биограф Блека, не вздумали сравнить между собою сии два оригинала. Однако ж между энтузиазмом Бюниана и Блека то главное различие, что первый более христианин, а последний более артист» [там же, 82] [90].

[90] Это интересное противопоставление артиста христианину находим по всей статье Пишо: в частности, в финале читаем: «Pauvre, oublié dans son grenier, se sentant près de sa fin à soixante-et-onze ans, l'artiste rêveur,

Проводятся параллели и с французской литературой: «Невзирая на Гиро и Ламартина, невзирая на целый том Осенних Листов В. Гюго, во Франции с некоторого времени поэзия слишком удалилась от подобных детских, простодушных излияний; но кто знает, не приведет ли опять к ним вследствие новой реакции, нынешняя сатанинская поэзия, подобно как *прелюбодейный роман* может вновь привести Французскую литературу к пастушеской поэзии?» [там же, 79].

Кроме биографии, русский текст включает несколько прозаических переложений образцов лирики Блейка. Прозаический перевод и перевод через язык-посредник как в XVIII, так и в XIX веке были обыкновенным явлением: так, например, прозой переводили «Ночные думы» Юнга: А. М. Кутузов – с немецкого перевода Арнольда Эберта, а С. Н. Глинка – с прозаического французского переложения Летурнера. Через посредничество французского в Россию пришли и «Потерянный рай» Мильтона, и многие другие произведения английской литературы.

Именно в опосредованном и неумелом переложении причина того, что первый перевод самых ярких стихов Блейка на русский язык остался незамеченным. Каннингем привел несколько стихотворений; Пишо перевёл их на французский подстрочником; неизвестный русский автор перевел их с французского также подстрочно, прозой. Вслед за французским автором («Je vais le traduire dans toute la nudité du *mot à mot*…» [Pichot, 1833, 134]), русский переводчик обещает перевести как можно более дословно: «Вот слово в слово перевод её» [Артист, 1834, 70].

И получился любопытный текст, однако мало передающий стилистику оригинала и вовсе не отражающий его завораживающий ритм:

---

le poète enthousiaste ne fut plus qu'un chrétien un peu mystique» [Pichot, 1833, 149] – «бедный, забытый на своём чердаке, Блек почувствовал приближение кончины; тогда артист-мечтатель, поэт-энтузиаст сделался только христианином, отчасти мистическим» [Артист, 1834, 96].

«Тигр, тигр! Ты, которого пламенный взор сверкает ночью среди лесов! какая бессмертная рука расположила грозную симметрию твоего тела?

В каких водах или в какой бездне воссиял первоначально луч твоих взоров! На каких крыльях дерзнул он вознестись! Какая рука осмелилась схватить его пламя!

Чья десница, чей ум сплел жилы твоего сердца? И когда оно стало биться, чья смелая рука дала форму твоим членам?

На какой наковальне, каким молотом, выкована голова твоя? Кто мог дать тебе тобой ужас внушаемый?

Когда с высоты своих кругов, звезды осыпают небеса блестящими слезами, художник улыбается ли, видя в тебе свое создание? Тот ли сотворил тебя, кто сотворил агнца?» [там же, 70–71].

Несмотря на прозаический характер перевода, современный читатель может увидеть сквозь строки двойного подстрочника оригинал Блейка. Однако современнику Пушкина и Лермонтова, вероятно, трудно и почти невозможно было оценить поэзию, скрытую в неловкой прозе:

«Маленькой барашек, кто сотворил тебя? Маленькой барашек, кто сотворил тебя? Кто дал тебе жизнь? Кто указал путь к реке и на луг? Кто облек тебя мягким, блестящим руном? Кто научил нежному блеянию, которым веселится долина? Маленькой барашек, знаешь ли Того, Кто тебя создал?

Маленькой барашек, я скажу тебе кто Он; Его зовут твоим именем, ибо ты называешься агнцем. Он кроток и добр. Он был также младенцем; я младенец и ты агнец, мы оба называемся так же, как зовется Он. Маленькой барашек, да благословит тебя Бог! Бог да благословит тебя, маленькой барашек!» [там же, 79].

Низкое качество текста перевода стало главной причиной того, что материал не был замечен и о Блейке русская критика долго не вспоминала. В

1840–1880-х годах он практически не упоминается ни в словарях, ни в обзорах английской литературы, ни в известных нам журнальных публикациях. Он оказался погребен в завалах русской периодики вплоть до конца XIX века, когда о нем написали Гилкрист, Суинберн и Йейтс, и только вслед за ними – З. А. Венгерова и К. Бальмонт. Эта статья, таким образом, стала оборванной нитью, не повлекла за собой, насколько нам известно, никакого дальнейшего отклика.

Уильям Блейк далеко не сразу стал называться по-русски именно так. Его имя до середины XX века писали то «Уильям», то «Вильям»; можно найти и «Вилльям» [Шерр, 1898], и «Вильгельм» [Батюшков, 1912]. С фамилией было тем сложнее: русский язык долго не мог определиться, как передавать на письме дифтонг [eɪ]. Колебания в написании отражены, например, в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара: для передачи фамилии адмирала Р. Блейка (Blake) предлагаются варианты «Блакъ» и «Блекъ»; здесь же как «Блакъ» переданы фамилии шотландского химика Дж. Блэка (Black) и испанского полководца английского происхождения Ж. Блейка (Blake), а на фамилии «Блекъ» стоит пометка «см. Блакъ» [Энциклопедический, 1836, 96-105]. Поэт и художник Уильям Блейк в «Лексиконе» не упомянут, хотя более 100 статей (на букву В) для этого издания написал Н. Надеждин. Трудности добавляло то, что существовал шотландский романист Уильям Блэк (William Black, 1841–1898), которого можно было легко перепутать с Блейком. В словаре Брокгауза и Ефрона этот романист, а также вышеупомянутые химик и адмирал идут под фамилией «Блэкъ», но о художнике и поэте Уильяме Блейке упоминаний нет [Андреевский, 1981, 118–119].

Наиболее частым вариантом написания его фамилии вплоть до 1950-х годов был «Блэк», хотя уже в 1915 г. Маршак писал в «Северных записках»:

«Правильнее произносить это имя не «Блэк», а «Блейк»; однако в России успела установится первая транскрипция» [Маршак, 1915, 73].

Первая статья о Блейке на русском, опубликованная всего спустя семь лет после его смерти, – пример весьма ранней рецепции его творчества на континенте. Однако эта статья не нашла своего читателя: имя Блейка вновь будет упомянуто в русской периодике только в конце XIX века. Причин тому может быть несколько, но наиболее очевидными кажутся не вполне удачный двойной перевод (с английского на французский, а затем на русский), в частности, с подстрочным переложением лирики Блейка, которая в таком виде не смогла заинтересовать русского читателя. В связи с этим более поздняя русская рецепция восприняла Блейка не как современника романтиков, но как раннего символиста [Венгерова, 1896; Бальмонт, 1904; Батюшков, 1912], с чем связаны и сложности восприятия Блейка советской критикой, которой предстояло выработать собственный образ поэта как «прогрессивного» романтика.

2.2. Блейк как предтеча символистов: символистская критика, переводы Константина Бальмонта и стихи Юргиса Балтрушайтиса

Россия во второй половине XIX века жила активной литературной жизнью, где проза во многом потеснила поэзию в значимости; открытие Блейка прерафаэлитами, а также вышедшие в 1860-х его биография и сочинения не были замечены русскими писателями и критиками. В поисках следов рецепции порой встречаются забавные факты. Так, составитель комментария к англоязычному переводу Раисы Бобровой «Записок охотника» Н. Чернов утверждает, что в 1879 году Тургенев в Лондоне встречался с Блейком (который к тому времени уже полвека как умер)

[Turgenev, 1989, 360] – именно с Блейком, а не с романистом Вильямом Блэком, с которым Тургенев действительно встречался.

Ни стихи Блейка, ни даже его фамилия не упомянуты в наиболее полной русской антологии английской поэзии второй половины XIX века, хотя туда вошли переводившиеся в России поэты второго ряда Т. Кемпбелл, Э. Эллиот, Ф. Гименс [Гербель, 1875].

Первые после 1834 года упоминания Блейка в русской критике появляются только на рубеже XIX и XX веков, и они следуют по стопам западной критики. Так, Иоганн Шерр посвящает «Вилльяму Блэку» полстраницы в своей «Иллюстрированной всеобщей истории литературы»: он называет Блейка «каким-то пророчествующим мечтателем», произведения которого «часто лишены всякой художественной формы», и рассматривает его как прямого предшественника прерафаэлитов [Шерр, 1896, 126].

М. Дубинский в 1900 году пересказывает в своей книге краткий вариант супружеской судьбы Блейка, по всей видимости, почерпнутый из анекдотических биографий первой половины XIX века: «Катерина оказалась прекрасною женою. Она довольствовалась самыми простыми туалетами, оставаясь всегда веселою и жизнерадостною. Единственно, к чему она стремилась, была слава мужа, в картины которого она вкладывала много своего. Главным образом колорит принадлежал жене Блэка, которой одной только он вверил тайну своего колорита» [Дубинский, 1900, 223].

Появляются в русских изданиях и более предметные упоминания о Блейке-художнике. Художественный критик В. В. Стасов пишет о нем в 1901 году как о прямом предшественнике прерафаэлитов, ниспровергателей ценностей: «Первым протестантом выступил живописец Блэк, в конце XVIII столетия. Собственно говоря, он и не думал выставлять себя нападателем, протестантом, он заботился только о выражении того, что его наполняло и мучило, но протест выходил сам собою. Он был по натуре – мистик,

духовидец, полупомешанный спирит, но при этом все-таки человек талантливый и много учившийся своему искусству» [Стасов, 1901, 279].

«Дерзостность» художественной манеры Блейка признавали и другие авторы: «В противоположность мягкому характеру <…> буржуазных живописцев такие художники, как Уильям Блэк <…> не отступали ни перед какой дерзостью при изображении порождений своей фантазии. У Блэка между замыслом и исполнением зияла широкая пропасть…» [Майр, 1904, 58]. Более подробно пишет о Блейке-художнике С. П. Яремич. Сравнивая его с французским живописцем Одилоном Редоном, Яремич отмечает: «Это то же течение, родоначальником которого можно назвать англичанина Блэка. Но какая же огромная разница в приемах. Блэк хорошей школы художник и порой, несмотря на чудачества, у него встречаются прямо талантливые и интересные мотивы, Редон же полная немощь» [Яремич, 1904, 237].

Стасов подробнее пишет о Блейке в 1906 году, показывая некоторое, явно опосредованное, знакомство с его иллюминированными книгами: «У него бывали видения, ему нередко являлись Моисей, пророки, Христос, ангелы, апостолы, Гомер, Данте, Мильтон, и он с ними по целым часам беседовал запанибрата. Самого себя он считал иногда то Адамом, то Сократом, он в своих видениях видел то рай, то ад – и все это он старался воплотить потом в своих картинах и рисунках. Он писал много стихов подобного же содержания – обыкновенно мрачного и трагического, – и эти стихотворения, писанные им (по его словам) не свободно, не произвольно, а как бы под диктовку невидимых сил, равно как и разные чужие стихотворения, он иллюстрировал рисунками своего сочинения. Он был враг современной английской живописи, естественной и натуральной <…> Его рисунки – видения, хотя иногда и могучие, и всегда мастерские по технике, но свидетельствуют лишь о беспорядочном, лихорадочно возбужденном воображении, о галлюцинациях наяву, о болезненном стремлении к

сверхъестественному и чудовищному и о полном пренебрежении всего существующего в действительной жизни и природе. Его иллюстрации к собственным поэмам: “Песни невинности” (1787), “Пророческие книги” и “Могила” (1805), а также к знаменитым “Юнговым ночам” (1794) наполнены бесчисленными толпами нагих аллегорических фигур мужчин, женщин, стариков, юношей, младенцев, а также фантастических безобразных чудовищ – в позах и с жестами отчаяния, страдания, муки. Все они стремятся и несутся вихрем, вверх – в рай, или вниз – в ад» [Стасов, 1906, 143–144]. Вот с какой суровой и предвзятой точкой зрения предстояло столкнуться русской рецепции Блейка.

Вместе с тем начало XX века можно назвать периодом настоящего расцвета рецепции Блейка в России. Для популярности Блейка и его признания в русском символизме нужно выделить три наиболее существенные причины.

Первая – та, что Блейк, с его сложными авторскими мифологическими построениями, оказался актуальным. Мифологические миры Блейка, деятельная мистика его Поэтического Воображения были созвучны символистскому взгляду на мир. И если романтическая картина мира была реакцией на рационализм классицизма и Просвещения, то модернизм оспаривал позиции позитивизма, научно-техническую познаваемость мира, верность реалистической модели реальности, создаваемой в литературе.

Вторая – та, что русский символизм, как и модернизм в целом, вообще заново открывал для себя европейский романтизм. В отличие от европейского модернизма, русский символизм оказался отброшен от романтизма во времени и открывал его как нечто забытое [West, 1973, 414]. Мыслители Серебряного века нередко предлагали практически романтические концепты: так, органические космологии символистов напоминают об одушевленной природе Колриджа, Новалиса или Шеллинга.

Романтические и символистские концепции мира типологически близки, поскольку восходят к одним источникам, к неоплатонизму и христианской мистике: так, Соловьев прямо цитирует Плотина, а Вячеслав Иванов указывает на влияние мистики Якоба Беме. Ту же близость можно проследить в трактовке искусства как высшей формы познания у символистов [Чулков, 1922, 108–109; Блок, 1969, 372] и у Блейка, Новалиса, Тика, Гофмана.

И третья причина – та, что Блейк во всем объеме своего дарования был открыт для литературного процесса прерафаэлитами, относившимися к тому же литературному поколению, что символисты. Именно поэтому Блейк звучал, переводился и публиковался в России как современник, поэт рубежа веков.

Одним из первых, кто подробно написал о Блейке-поэте в России (и вообще в материковой Европе), была критик и переводчик Зинаида Венгерова. Она упоминала его в литературных обзорах «Вестника Европы», а затем написала и большую самостоятельную статью [Венгерова, 1896; Венгерова, 1897]. В своей статье «Вильям Блэк — родоначальник английского символизма» она опиралась на мнения Суинберна, Гилкриста и Россетти.

З. А. Венгерова решительно уподобляла Блейка символистам и противопоставляла романтикам: «Блэк умер 12 августа 1827 г. среди нарождающегося романтического движения, из которого вышли через несколько десятков лет теперешние преемники Блэка. Таким образом нить, связывающая одинокое творчество Блэка с настроениями современного искусства, никогда не обрывалась, хотя наружно связи не было видно под множеством разнородных элементов романтизма» [Венгерова, 1897, 163]. Блейк, таким образом, оказывается не романтиком по сути, а прото-

символистом, чистота метода которого оказалась замутнена «разнородными элементами романтизма» [там же].

Венгерова считала Блейка прямым предшественником английского символизма: «Прародитель современного символизма в английском искусстве, соединяя в себе мистика-оккультиста с поэтом, для которого его таинственные видения являются лишь отражениями отвлеченных истин, Вильям Блэк указал искусству путь философского понимания природы и красоты, получающей у него сокровенный смысл» [там же, 156].

Анализируя творчество Блейка, Венгерова охарактеризовала его творчество в отличие от оккультистов и визионеров Беме и Сведенборга. Произведения английского поэта ближе к человеку, раскрывают историю возникновения человечества. Венгерова представляет анализ философской космологии Блейка, опираясь, вероятно, на своих предшественников, английских критиков. Она пишет: «Природа – или мироздание – явилась результатом того, что сознание, бывшее вначале ясновидящим, сузилось под властью пяти чувств и под воздействием закона и аргументаций. Такое сузившееся сознание наступило при распадении мирового духа, отдельные элементы которого стали получать представления один о другом. Затем разделение духа повело к образованию материи (этим именем обозначается одно из отделившихся состояний духа), как только порождено было первое ограниченное сознание. Но роковая склонность к делимости имела дальнейшие результаты. Сознание все более суживалось и, когда произошло разделение человека на мужчину и женщину, образовало умственный и эмоциональный эгоизм. Это и было “падением” человека» [там же, 159].

Кратко очертив авторскую мифологию Блейка, Венгерова переходит к его биографии и конкретным произведениям. Она прослеживает развитие ключевых идей и образов в творчестве Блейка от лирики к большим пророчествам, анализирует и пересказывает несколько стихотворений из

цикла «Песни невинности и опыта». Переходя к разбору больших пророческих поэм, Венгерова отмечает: «когда от мистицизма он переходит к оккультизму, когда философский фон поэм уступает место непроницаемым подробностям символической системы, поэзия сказывается уже только в отдельных проблесках; общий же характер творчества выходит за рамки искусства, становится оккультизмом и схоластикой» [там же, 173]. Несмотря на некоторый выход за границы поэзии, поэмы Блейка тем не менее «принадлежат к самым выдающимся явлениям английской поэзии и искусства вообще» [там же]. Так высказана первая переоценка роли Блейка на русском языке; в России начался путь к его пониманию как одного из значимых поэтов романтизма, наряду не только с Вордсвордом, но и со знаменитым Байроном.

Венгерова кратко характеризует Блейка и как художника, отмечая, что «Блэк-живописец представляет совершенно тождественное явление с Блэком-поэтом, с той только разницей, что его символизм в живописи гораздо чаще впадает в условность, чем в поэзии» [там же, 181]. Завершая статью, Венгерова пишет: «истинно художественного значения живопись Блэка не имеет, так как она страдает теми же недостатками, как и “пророческие книги” – внешним, условным символизмом и отсутствием всякого соприкосновения с природой» [там же, 182].

Интересно отметить, что Венгерова способствовала и «опосредованной» популярности одного из четверостиший Блейка среди широкий читательской публики: именно она в 1898 году первой перевела на русский роман Э. Л. Войнич «Овод», в финале которого звучит четверостишие из «The Fly»:

Живу ли я,
Умру ли я,
Я мошка все ж

Счастливая.

[Войнич, 1898, 149].

В этом первом переводном варианте романа представлен не позже выполненный перевод Е. И. Градиной, как можно понять из замечания Т. Н. Васильевой [Васильева, 1969, 300], а, очевидно, перевод самой З. А. Венгеровой – первый в России, поскольку перевод этого стихотворения Маршаком будет опубликован лишь в 1957 году, а Градиной – в 1960-м. Интересно отметить, что стоически-оптимистическая трактовка финала о «счастливой мошке» будет воспроизведена и у Маршака, и у Градиной, в то время как у Блейка все несколько сложнее: в оригинале последняя строфа – не утверждение, а вопрос, который выглядит, после всего стихотворения, не менее проблемным, чем сложные вопросы «Тигра»: «Тогда являюсь ли я счастливой мошкой, когда живу или умираю?» (*Then am I / A happy fly, / If I live, / Or if I die*). И. Г. Гусманов и Ю. Таранников пишут о ложной оптимистичности финала этого стихотворения, недаром помещенного в «Песни опыта» [Таранников, 2010; Гусманов, 2016, т. 4, 105–106]. Можно сказать, что эта строфа, переведенная Венгеровой и ранее не замеченная в критике, задала своеобразную тенденцию по осмыслению творчества Блейка, которая в итоге будет способствовать его признанию в советской критике как «революционного» романтика, когда статьи самой Венгеровой будут считаться упадочными и реакционными.

Одним из популяризаторов Блейка в России начала XX века стал Константин Бальмонт. Он первым активно переводил Блейка в стихах, а также писал о нем [Бальмонт, 1900; Бальмонт, 1904].

Бальмонт посвятил Блейку статью под названием «Праотец современных символистов». Он по сложившейся традиции считал Блейка предком и символистов, и прерафаэлитов. В статье он рассказывает некоторые известные истории из жизни Блейка, говорящие о поэте как о

визионере, и так характеризует его талант: «Чуждый расслабляющего сомнения, этот цельный поэт, обвеянный вихрем символов, соприкасается с нашими душами, одновременно, и как живое сходство и как живая противоположность» [Бальмонт, 1904, 48]. Бальмонт выделяет как отличительное свойство творчества Блейка особенную цельность: «Блэк и был исключительно-цельным, как цельно то, что входит в наше понятие Природа. Его душа была как несмятое растение, как веселый зверь, как цельная глыба льда» [там же, 43].

Бальмонт проводит параллель между мифологией Блейка и восточной философией: «Его манера мыслить напоминает не европейский, а индийский ум: мы расчленяем, чтобы прийти к цельному; он всегда видит мысль во всей ее цельной сложности; мы, чтобы прийти к чему-нибудь, должны смотреть на дорогу, по которой идем, он, как летящая птица, достигает цели пути, не смотря себе под ноги» [там же, 44–45]. Такая цельность восприятия мира, по Бальмонту, говорит о Блейке как о поэте-символисте.

В своей статье Бальмонт дает достаточно точный прозаический перевод известного блейковского четверостишия (из «Изречений Невинности»). Здесь же он упоминает о ряде произведений и кратко комментирует их: он называет поэмы «Тириэль» и «Книга Тэль», «Бракосочетание рая и ада», циклы «Песен невинности» и «Песен опыта». В статью Бальмонт включил и свой перевод «Тигра».

Вместе с тем Бальмонт оценивает Блейка и критически. В частности, в он пишет: «Блэк – мистик, частью блестящий, частью темный и, как самоучка, неубедительный и путанный, его символизм произволен, как попытка создания новой религии, которая не создалась», – фраза из статьи «Поэт кристаллический (Отокар Бржезина)», вошедшей в книгу очерков и переводов «Душа Чехии в слове и деле», 1931) [Бальмонт, 2016, т. 2, 518]. Бальмонт называл Блейка «могучим английским поэтом-символистом» в

другой статье из той же книги – «Чувство сказочного. Юрий Волькер» [там же, 616].

Бальмонт перевел несколько стихотворений Блейка, в основном из «Песен невинности и опыта», и поэму «Книга Тэль». Переводы публиковались в периодике, а позже вошли в книгу, изданную в Берлине [Бальмонт, 1921].

Переводы Бальмонта вообще, и из Блейка в частности, были хорошо приняты читающей публикой. Но почти сразу же у них проявились и противники. Так, например, поэт и переводчик К. И. Чуковский писал: «Бальмонт как переводчик – это оскорбление для всех, кого он переводит <…> Ведь у Бальмонта и Кальдерон, и Шелли, и По, и Блэк, – все на одно лицо. Все они – Бальмонты. Читатель, знакомый с ними по Бальмонту, не отличит их друг от дружки. Все они с каким-то ухарским завитком, все они гладкие, круглые, юнкерски-удалые. Ну, хорошо, лги в отдельных словах, но систему слов, но колорит слов каждому оставь их собственные, а у Бальмонта: краски-ласки-пляски-сказки – это Теннисон, и Блэк, и По!» [Чуковский, 1906, 55].

И сегодня можно прочесть, что «общий строй блейковского стиха глубоко чужд импрессионистской, синкретической эмоциональности заклинаний Бальмонта» [Шмалько, 2000, www]. С одной стороны, эти упреки где-то справедливы, поскольку точность и эквилинеарность не были принципиальны для Бальмонта-переводчика; с другой стороны, любой переводчик создает некоторую концептуальную модель автора, и в этом смысле критиковали и Маршака, который «сглаживал» стилистические неровности того же Блейка, а также Бернса и Шекспира [Гаспаров, Маршак…, 2001].

Для русских переводчиков-символистов было характерно «максимальное включение переводимых текстов в контекст собственного

творчества» [Устиновская, 2016, 7]. Считая Блейка предшественником символистов, Бальмонт и делал его символистом, так или иначе присваивая его стихам более модернистские формы и содержание.

В переводах лирики Блейка Бальмонт придерживается нескольких различных стратегий.

Некоторые из стихотворений он переводит достаточно точно, безыскусно, практически как подстрочник, сохраняя систему образов, но заменяя рифмовку оригинала белым стихом. Таков, в частности, перевод двух взаимосвязанных стихотворений из «Песен невинности» о потерянном и найденном мальчике: русский текст равен по количеству строк оригиналу, близок к нему по размеру и достаточно точен, хотя в нем и утрачена рифмовка [Блэк, 1921, 28-29]. Подобным образом выполнен и перевод «Тайна любви» («Never pain to tell thy love»). Вероятно, Бальмонт считал здесь отход от рифмы оригинала не недоработкой, а своеобразным выразительным средством, поскольку перепечатывал эти переводы неоднократно.

В переводах «Ночи», «Тигра» и «Колыбельной песни» Бальмонт стремится к достаточно точной передаче смысла, выстраивая и рифмы в стремлении к полнозвучному, музыкальному тексту. Правда, ему не всегда удается передать стилистику Блейка, и, например, в «Колыбельной песне» на смену простоте и напевным повторам оригинала приходит некоторая слащавая сентиментальность.

Наконец, третью переводческую стратегию Бальмонта как переводчика Блейка можно обозначить как соавторство: так переведено стихотворение «Infant Joy». В оригинале 12 строк, а в переводе «Радость-дитя» – 18, за счет добавления новых образов и оборотов. У Блейка первая строфа выглядит следующим образом:

I have no name

I am but two days old. –

What shall I call thee?

I happy am

Joy is my name, –

Sweet joy befall thee! [Blake, 1988, 16].

У Бальмонта в добавление появляются образы радости, которая смотрится в сердце, мечты голубой:

«Нет мне названья,

Мне только два дня».

Как же назвать?

«Нет счастливей меня;

Радость – названье мое».

Нежная радость

Да будет с тобой,

Светлая радость

Мечтой голубой

Смотрится в сердце твое [Блэк, 1921, 27].

В то время как Блейк в этом цикле и конкретно в этом стихотворении намеренно идет к опрощению языка, синтаксиса, образной системы, Бальмонт «достраивает» его стихотворение до символистской многозначности.

В переводе «Книги Тэль» Бальмонт не стремился ни к эквилинеарности, ни к передаче размера оригинала, предпочитая своего рода поэтический пересказ. Приведем для сравнения первые несколько строк оригинала и перевода поэмы. У Блейка здесь – нерифмованный семистопный ямб с пиррихиями:

The daughters of Mne Seraphim led round their sunny flocks.

All but the youngest; she in paleness sought the secret air.

To fade away like morning beauty from her mortal day:
Down by the river of Adona her soft voice is heard:
And thus her gentle lamentation falls like morning dew

[Blake, 1988, 3].

У Бальмонта – верлибр, новейшее завоевание русской поэзии:

Дщери Серафима водили кругом
Свои золотые стада,
Все кроме младшей: Бледная,
Искала она сокровенного воздуха,
Чтоб увянуть, подобно утренней ясности,
Уйти от смертного дня своего.
Вниз по реке Адоне
Слышится нежный голос её,
И как капли рассветные, капли росы,
Упадает тихая жалоба [Блэк, 1921, 36].

Таким образом, неоднократно упрекаемый в переводческой вольности, Бальмонт, по всей видимости, и не ставил точность передачи оригинала своей главной задачей. Увидев в Блейке предшественника модернизма, Бальмонт помогал его стихам «дорасти» на русской почве до символистской глубокой образности и формальной смелости: «Константин Дмитриевич искал своих “двойников” в различных временах и культурах» [Устиновская, 2016, 14]. Из раннего романтика Бальмонт сделал символиста (в то время как Маршак впоследствии сделает из Блейка скорее писателя эпохи Просвещения).

Неоднократно отмечалось, что Бальмонт родствен Блейку по способу художественного осмысления реальности. Так, Ф. Д. Батюшков писал, намекая на «солнечного» блейковского героя Лоса: «весь “солнечный” Бальмонт отвечает космогонии Блэка» [Батюшков, 1912, 49]. М. Бидни

называет Бальмонта (как и Йейтса) «необлейкианским» поэтом [Bidney, 1987].

Несомненно, можно найти множественные связи в творчестве обоих поэтов. Например, в цикле Бальмонта «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1909) очевидны композиционные и тематические переклички с «Песнями невинности и опыта» Блейка.

Так, например, введение-эпиграф к этому циклу крайне напоминает введение к «Песням невинности». У Блейка речь идет о человеке, который идет по лугам с дудочкой и которого встречает ребенок-ангел; у Бальмонта ситуация очень похожая, в частности, по настроению:

Он по садику гулял, в свои гусли играл.
Я люблю! Я люблю!
Звонко в гусли играл, царски песни распевал.
Я люблю! Я люблю! [Бальмонт, 2010, т. 3, 7]

В этом сборнике можно отметить несколько черт, уподобляющих его циклу «Песни невинности»: простота лексики, мажорная интонация, пасторальные картинки, нехитрая мораль, обращение к национальному фольклору и диалогическая форма стиха с множеством риторических вопросов. Приведем один пример.

АНГЕЛЫ НЕБЕСНЫЕ
Ангелы Небесные
Писанье ли читают?
Ангелы Небесные
Не в Небе ли летают?

Птицы поднебесные
Не звонко ли поют?
Помыслы чудесные

Не в цветиках ли ждут? [там же, 34].

О лирике и пророчествах Блейка напоминает масштабность космических видений цикла «Сонеты солнца, меда и луны» (1921) («Огненный мир», «Звездные знаки», «В те дни» и др.). В «Жужжанье мух» звучат мотивы бренности жизни и родства с живым миром, которые высказаны Блейком в «The Fly»: здесь Бальмонт пишет: «Я звезд, и птиц, и мошек – побратим» [там же, 48]. Стихотворение «Пантера» (1921) не могло быть создано без оглядки на «Тигра» Блейка, а в романе «Под новым серпом» слова Блейка о тигре прямо пересказаны: «Бенгальский тигр, совершающий свой прыжок, чье это изобретение, Бога или Дьявола? Если Дьявола, зачем Бог не удержит его? Если Бога, в какую пропасть падает наша человеческая мысль о благости и о жестокости?» [Бальмонт, 2010, т. 5, 371].

Вообще для Бальмонта-лирика очень свойственно то соотнесение малого с большим, то «мгновенье в вечности», которое отличает поэтическое видение Блейка.

Бальмонт видел черты сходства с манерой Блейка у различных авторов. Так, он писал В. Брюсову в 1902 году из Оксфорда: «Забыл сказать Вам, что мне очень нравится Ваша “палочка-выручалочка» <речь идет о стихотворении Брюсова “Детская”>. Истинный образец символической поэзии. Вы не знаете, что в 18-м столетии именно так писал стихи Вильям Блэк» [Трифонов, 1991, 130]. Действительно, «Детская» как будто вдохновлена стихами из «Песен невинности».

В. Брюсов также знал Блейка. В примечаниях к своим «Опытам по метрике и ритмике» (1918) Брюсов упоминает его как одного из экспериментаторов в области метрики стиха: «Но все лучшие поэты и стремились “сделать” и “делали” оригинальное в области ритма: прежде всего – прямые предшественники Эдгара По, романтики начала XIX века, Шелли, Китс, Кольридж, раньше них Блэк, еще раньше Спенсер и мн. др.»

[Брюсов, 1974, 530]. Издательство «Скорпион», в котором Брюсов издавался и в деятельности которого активно участвовал, уже в 1901 году в своем проспекте обещало выход книги Блейка [Трифонов, 1994, 12, 24], повторяя эти планы и впоследствии [Верхарн, 1906, 4].

В этот период достаточно подробно пишет о Блейке в «Истории западной литературы» Ф. Д. Батюшков. Он сообщает, что *Вильгельм Блэк* – поэт, оцененный недавно и открытый *прерафаэлистами* как художник, и что «поэтическая его деятельность, в тесном смысле слова, закончилась еще в 90-х годах XVIII века»; его поэтический багаж критик исчерпывает «Песнями невинности и опыта» [Батюшков, 1912, 46]. Анализируя только этот цикл, Батюшков, тем не менее, довольно точно делает некоторые заключения – очевидно, опираясь на зарубежную критику: «Женское начало для Вил. Блэка – это, по преимуществу, чувственное начало, а мужское – духовное. Одухотворение чувственности должно привести к новому объединению, к той цельности, которая существует на заре жизни» [там же, 47]. Критик пересказывает стихотворение «The Little Black Boy» и хвалит его за ясность иносказания. Однако по большей части, как пишет Батюшков, «поэзия Блейка не есть общедоступная поэзия, сразу понятная. Ее обаяние в ее углублённости; она действует на ум и воображение, когда несколько отрешишься от внешнего мира, уйдёшь в себя, предашься внутреннему созерцанию…» [там же, 47–48].

Пророческие поэмы Блейка Батюшков относит к прозе: «он стал пророчествовать, и большинство его произведений в прозе носят обозначение пророческих книг» [там же, 48]. Критик пишет кратко о мифологии Блейка, о четырех Зоа, об аллегорических титанах, особенно выделяя Лоса как олицетворение солнца: «Солнце – прообраз всех вещей, солнце – видимое проявление божества; солнце – символ свободы, истинной человечности, поэтического гения, пророческого духа…» [там же, 49].

Ф. Д. Батюшков одним из первых в русской критике проводит параллель между Блейком и Бернсом: оба они были «простого звания», у обоих «был культ природы», оба отстаивают «идеи гуманизма». Однако их различает то, что «Бернс – продукт деревни, Блэк – продукт городской культуры», и если Бернс «красочен, ярок, блещет всеми переливами реальной жизни», то Блейк «углублен в себя, он символист и мистик»; «его приемы – антиреалистические» [там же, 46]. Также Батюшков проводит параллель между Блейком и Бальмонтом – несомненно, под влиянием переводов Бальмонта и его восторженных статей о Блейке. Критик рассуждает о единстве поэтов – «солнцепоклонников»: «Идеи Блэка почти через сто пять лет нашли у нас как бы непосредственного преемника: весь “солнечный” Бальмонт отвечает космогонии Блэка, и его гимны стихиям, по своей символике, близки к тому значению, которое им придавал Блэк» [там же, 49].

В связи с переводами Бальмонта о Блейке упоминал и Александр Блок. Он писал в рецензии на книгу «Горные вершины»: «Вильям Блэк, “праотец современных символистов”, ясновидящий, умудренный ребенок, с умом более индийским, чем европейским, свободолюбивый, стихийно-цельный поэт» [Блок, 1962, 537]. Надо отметить, что самого Блока уподоблял Блейку в своей прозе Алексей Ремизов [Ремизов, 2003, 333; Ремизов, 2000, 14].

Федор Сологуб упоминает творчество Блейка как пример истинного «нового искусства». Так, в статье «Искусство наших дней» (1915) он пишет о религиозности и трагичности современного искусства: «Искусство наших дней подобно тому видению, которое имел в детстве Блэк, английский поэт XVIII столетия. “В то утро ко мне в окно заглянул Бог”, – говорит Блэк, вспоминая это видение. Поэт опять становится жрецом и пророком, и в том храме, где он совершает свое служение, искусство должно стать куполом, должно стать широким и блистающим куполом над жизнью» [Сологуб, 2002, 444].

Борис Пастернак подумывал переводить Блейка. В 1913 году цитату из Блейка он записывает как эпиграф на книге стихов «Близнец в тучах», когда дарит ее Константину Локсу:

The ruins of Time build mansions in eternity…

W. Blake

Руины (фрагменты) времени слагают обители вечности…

В. Блэк [Гаспаров, Поливанов, 2005].

В 1938 году Пастернак пишет Р. Н. Ломоносовой: «Я сейчас много перевожу, кого и что придется. <…> Между прочим займусь и англичанами для одной антологии, еще не знаю кем, вероятно Китсом, Байроном, м<ожет> б<ыть> Бле<й>ком, м<ожет> б<ыть> даже Спенсером» [Пастернак, 1994, 402]. Но ни антологии, ни переводов Пастернака из Блейка так и не случилось.

В 1908 году книгу Блейка анонсировало издательство «Пантеон», – снова в переводах Бальмонта, который в этом издательстве был редактором английской и испанской секций [Голлербах, 2012]. Однако и этим планам не суждено было сбыться.

Среди поэтов-символистов в активный творческий диалог с Блейком вступает в своей лирике Юргис Балтрушайтис (1873–1944), друг Бальмонта и Брюсова, еще один «духовный странник» Серебряного века. Он был переводчиком с ряда языков, в том числе с английского, переводил Байрона, а в 1911 году предлагал Брюсову в «Русскую мысль» перевод из Йейтса [Кийз, 2009]. О некоторой близости в тематике лирики Блейка и символистов, в том числе Балтрушайтиса, пишет В. Щербина [Щербина, 2011].

Балтрушайтис цитирует Блейка в эпиграфах на английском языке, показывая знакомство не только с его лирикой, но и с пророческими поэмами. Кроме того, в его стихах удивительно много образно-тематических

перекличек с английским романтиком; Блейк, наряду с другими авторами, по видимости, входил в палитру поэтических средств Балтрушайтиса-поэта, и по ряду причин эта преемственность у него особенно заметна. О поэтически-переводческой восприимчивости Балтрушайтиса точно писал А. В. Лавров: «Внутренний лад, мир идей и ценностей своей лирики Балтрушайтис выверяет чужими голосами. Авторский лирический тембр у Балтрушайтиса скорее однозвучен, он не переливается всеми цветами радуги, зато благодарно и взыскательно обращен ко многим другим лирическим тембрам» [Лавров, 2007, 517].

Открывающее стихотворение первого цикла Балтрушайтиса «Земные ступени» (1911) кажется буквально перефразированным и развернутым пересказом знаменитого четверостишия Блейка из «Прорицаний невинности», «To see the world in a grain of sand…»:

Одна загадка – гром и тишина,
И сонная беспечность и тревога,
И малый злак, и в синих высях Бога
Ночных светил живые письмена...

Не дивно ли, что, чередуясь, дремлет
В цветке зерно, в зерне – опять расцвет,
Что некий круг связующий объемлет
Простор вещей, которым меры нет! [Балтрушайтис, 1983, 30]

Стихотворение «Белая сказка» вдохновлено и по размеру и по образности процитированным в эпиграфе стихотворением Блейка «Silent, silent night»:

Тихо пело время... В мире ночь была
Бледной лунной сказкой ласкова, светла... [там же, 81].

Композиция этого стихотворения во многом воссоздаёт дуальность мира и его восприятия, явленную в «Песнях невинности и опыта»: если вначале ночь светла и радостна, то в конце – мрачна и гибельна:

На глухих дорогах мертвенно белел
Пылью гробовою бледный лунный мел... [там же, 82].

Стихотворения Балтрушайтиса из этого цикла воссоздают многие из тем «Песен невинности и опыта». В частности, в них сочетается тема труда и божественного откровения (либо его отсутствия), суровые будни горожанина становятся основой для аллегорического иносказания. Так, стихотворение «Ткач» может быть рассмотрено как своего рода ответ «Трубочисту» Блейка, в особенности учитывая значимость темы ткачества в пророчествах английского романтика:

Вечереет, и невольно
Тень сдвигается к станку...
Что-то грустно, что-то больно –
Уж не саван ли я тку? [там же, 86].

Стихотворение «Колокол» воссоздает тематику церкви, службы и городского населения, которая важна для обоих «Святых четвергов» Блейка (из «Песен невинности» и «Песен опыта»). А стихотворение «Вечерний дым» предстает мрачным двойником «Зеленого ау» Блейка, воссоздавая и образ играющих детей:

Раскрылась ночь с безмолвием своим,
В ее тени,
Толпа детей, без крова мы стоим,
Одни, одни! [там же, 93].

Образы молота и нити судьбы в стихотворении «Полночь» напоминают о блейковских демиургах из пророческих поэм: кузнеце Лосе и пряхе Энитармон. «Бессонная Пряха», древняя, заклятая, появляется и в

стихотворении «Прялка», а также в «Вечерней песне» (из сборника «Лилия и серп»):

В миг пламени веков седая Пряха
Роняет прах, и меркнет вдруг игра [там же, 183].

Наполнен аллюзиями к текстам английского романтика и второй цикл Балтрушайтиса, «Горная тропа» (1912), две части которого снабжены эпиграфами из Блейка. Открывающее стихотворение «Альпийский пастух» представляет собой модернистски-ностальгическое обращение к тому же образу странника со свирелью, который изображен в предисловии к «Песням невинности». Характерно повторение образов свирели, ясного ручья и обращение в песне к Богу:

От неба мой посох,
От неба — свирель...
Вне смертной тревоги,
Как ясность ручья,
От Бога – о Боге –
И песня моя... [там же, 101].

В стихотворении «Дробление» очевидно стремление автора воссоздать, пересказать концепцию времени, весьма близкую блейковской. По Блейку, истинное восприятие времени – это «в одном мгновенье видеть вечность», а разрыв времени на мгновения, его разделение на меры – ложно. Балтрушайтис также пишет о делении времени как о раздробленности мировой гармонии:

И что ни доля, то – дробленье
Невозвратимой полноты...
И каждый-каждый, судя строго,
Своим случайным часом жив,
Отторгнув грудь свою от Бога,

Себя от мира отделив! [там же, 142].

Стихотворение «Комары» во многом повторяет идею блейковского «The Fly»: подобно насекомым, люди охвачены бездумным круженьем:

Пляшет в меркнущем пожаре
Рой вечерних комаров...
Сколько в мире бренной твари,
Богом замкнутых миров!
Как и я, служа мгновенью,
Протянувшись ввысь столбом,
Вьются мошки легкой тенью
В небе бледно-голубом... [там же, 152].

В последнем сборнике поэта, так и не изданном при жизни: «Лилия и серп» – углубляется авторская мифология, звучат эсхатологические ноты. Так, к образу блейковского титана Лоса, кузнеца и пахаря, создающего солнце, напрямую отсылает стихотворение «Хвала рабам»:

Ты средь людей один венца достоин,
Что вырыл плугом солнце из земли [там же, 195].

Этот же образ подневольного демиурга-труженика появляется и в стихотворении «Молот» (отметим близость образного ряда и риторической формы со стихотворением Блейка «Тигр»):

И, содрогаясь в трудных лучах,
Тратя во тьме ли свой жар,
Знал ли, что Богу каждый был взмах,
Каждый удар? [там же, 201].

Балтрушайтис подходит к обожествлению труженика в стихотворениях «Кузнец» и «Зодчим Нови», где повторяется строка «И – да святится Молот твой!». Очевидно, что у Блейка образ пахаря и кузнеца имеет более

мифологическое измерение, чем социальное; однако Балтрушайтис так же ведет своих тружеников к великой жатве Страшного суда, как и Блейк:

Свершится мера трепета и бега,
И вы, изведав тень земной зари,
Войдете в свет на брачный пир Ночлега –
Поденщики, жнецы и косари! [там же, 196].

Концепция искусства, по Балтрушайтису, связана с идеей жертвенности (в этом он наследует В. С. Соловьеву с его концепцией «жертвы жизни»); эта жертвенность оказывается связана с идеей поэтического пророчества, ярко выраженной в стихах Блейка. В эссе «Жертвенное искусство» Балтрушайтис пишет: «искусство осуществляется только тогда, когда душа создающего – в деянии творчества и через своё творческое деяние – вовлекается в жертвоприношение себя тайне мира, неизреченной воле вселенской, в жертвенное забвение себя и в жертвенное отречение от себя, целостно и слепо предавая свою одинокую отдельность Неведомому зодчему мира» [Балтрушайтис, 1918–1921, 223].

Кроме того, принципиальным основанием для некоторого единства тематики и поэтики в стихах Блейка и Балтрушайтиса является глубокая религиозность авторов, связанная не в последнюю очередь с переосмыслением роли поэта в построении мира, его искуплении и спасении. Духовный странник, центральный герой лирики Балтрушайтиса, родствен образу Блейка-поэта, который всю жизнь горячо сражался с мельницами непонимания и выстраивал свой странный и страстный мифологический мир.

Несмотря на то, что Блейк был воспринят в дореволюционной России прежде всего как поэт, есть предположения и о его влиянии как художника. Так, Т. А. Тютвинова указывает на вероятное влияние Блейка-художника на творчество Михаила Ле-Дантю (Ледантю) (1891–1917), в частности, на его картину «Женщина и мужчина» (1910), особенно в композиции и стиле

изображения обнаженного тела [Tiutvinova, 2019, 544]. Также она указывает на возможное влияние Блейка на творческую манеру Василия Денисова (1862–1922).

Таким образом, можно утверждать, что на рубеже XIX и XX веков, в эпоху Серебряного века, Блейк оказался актуальным автором, его поэтическое творчество было осмыслено как современное, символистское по своей сути. О нем писали в критике, его переводили, с ним вступали в творческий диалог видные деятели русской культуры, прозаики и поэты.

2.3. **Анонимный перевод из Блейка в 1912 году: загадка инициалов В.Э**.

В 1913 году, опубликовав в журнале «Аполлон» рецензию на «Антологию современной поэзии» (из серии «Чтец-декламатор», Киев, 1912), Гумилев писал: «Указанием недостатков этой в общем приятной книги я и займусь, чтобы читатель мог пользоваться ею, не рискуя попасть впросак. <…> В английском отделе нет ни Китса, ни Стивенсона, ни Теннисона, ни Браунинга, и в то же время есть гораздо более ранний поэт – Блейк» [Гумилев, 2006, 151]. Эта фраза Гумилева помогла отыскать малоизвестные переводы из наследия романтика, не упомянутые в известных нам библиографиях.

Серия «Чтец-декламатор» издавалась в Киеве в 1908–1914 годах. Интересующий нас том, «Антология современной поэзии», стал четвертым в серии. В этом издании были опубликованы переводы трех произведений Блейка. Один из них («Ночь») – в переложении Константина Бальмонта; два, отрывки из «Прорицаний невинности» и «Посвящение» (*Dedication to Blake's Illustrations to Blair's "Grave"*), подписаны инициалами В. Э.

Загадка этих инициалов, однако, не слишком сложна. Не вызывает сомнений, что за ними скрывается Владимир Юрьевич Эльснер (1886–1964). Молодой поэт, известный потомкам в основном как один из шаферов на свадьбе Ахматовой и Гумилева, жил до революции в Киеве и служил письмоводителем и соредактором в редакции «Чтеца-декламатора». Он был другом Гумилева и во многом ориентировался на него в своем творчестве [Мощенко, 2015, 87]. Он издавал собственные стихи, стал одним из первых переводчиков на русский «Пьяного корабля» Рембо и выпустил книгу переводов из немецкой лирики, – довольно точных, хотя и несовершенных и часто неполных. Как писал современник, «Эльснер был любитель западноевропейской культуры, преимущественно немецкой, и имена поэтов современных и старых (Рильке, Стефана Георге, Роденбаха, Новалиса и Тика, Бальдунга Грина, Лохнера и Босха) не сходили с его уст» [Жегин, 1997, 183].

Владимир Эльснер отвечал за выпуск четвертого тома «Чтеца-декламатора», где появились переводы из Блейка. Опубликованный в 1909 году, этот том «Антологии» был переиздан в 1912-м, будучи существенно расширенным за счет переводов Эльснера. В основном он переводил в прозе, создавая своего рода опоэтизированные подстрочники.

Несмотря на то, что Эльснер отдавал предпочтение французскому и немецкому, он переводил и с английского. Так, за подписью «В. Ю. Эль-р» появились два его перевода из Суинберна, которые оцениваются как небезуспешные: «созданный В. Ю. Эльснером перевод, несмотря на его прозаическую форму и отдельные избыточные вольности интерпретатора, не до конца понявшего некоторые трудные места в суинбёрновском произведении, достаточно полно передавал как содержательную сторону подлинника, так и его эмоциональную насыщенность» [Комарова, 2013, 160-161]. Таким образом, Эльснер эпизодически переводил и английскую лирику,

и можно практически с уверенностью утверждать, что переводы из Блейка в четвертом томе «Чтеца-декламатора» принадлежат именно ему.

Блейка, как и Суинберна, Эльснер переводит в прозе. Он выбрал для перевода сравнительно малоизвестные тексты, хотя первое четверостишие «Прорицаний невинности» стало своего рода символом поэзии Блейка и даже, по формулировке А. М. Зверева, «афористической формулировкой сущности романтизма» – то самое, где, в переводе Маршака, «в одном мгновенье видеть вечность…». Впрочем, этот катрен Эльснер для перевода не берет.

Как и Маршак, который будет переводить «Прорицания невинности» позднее, Эльснер делает выборочный перевод двустиший этого цикла. Точный авторский порядок в цикле не установлен. Так, Маршак, приступая к переводу, писал: «Это дает и мне право расположить их в том порядке, который представляется мне наиболее естественным и разумным» [Маршак, 1969, 602].

Заслуживает интереса выбор текстов для перевода. Эльснер выбирает в основном строки условно экологической тематики, где утверждается единство природного и человеческого мира. Афористические фразы Блейка отсылают к притчам Соломоновым (к которым восходят и «Притчи ада» из знаменитой поэмы «Бракосочетание рая и ада»); но, пользуясь старыми дидактическими формами, романтик вкладывает в них пророчески-гневное содержание.

Приведем небольшой по объему перевод полностью.

ПРОРОЧЕСТВА НЕВИННОСТИ

Красногрудая малиновка в клетке приводит небеса в ярость.

Собака, замерзшая у хозяйской двери, предсказывает гибель городу.

Боевой петух, приготовленный к бою, устрашает восходящее солнце.

Каждый стон затравленного зайца вырывает волокно из твоего мозга.

Жаворонок, раненый в крыло, заставляет умолкнуть херувимскую песнь.

Кто мучит живую душу жука, сплетает темную сень в нескончаемую ночь.

Дикий олень, бродя здесь и там, охраняет человеческую душу от горестей.

Накорми собаку нищего и кошку вдовы, и тебе все пойдет впрок.

Мычанье, лай, вой и рев – волны, ударяющие в берега неба.

Летучая мышь, порхающая поздним вечером, – жилица неверующего сознания.

Яд змеи и саламандры – пот с ноги Зависти.

Ревнивая зависть художника – яд медовой пчелы.

Самый сильный из когда-либо изведанных ядов рожден лавровым венком цезаря.

Лохмотья нищего, развевающиеся по ветру, разрывают небеса в клочья.

Копейка, зажатая в руке рабочего, властна купить и продать владения скупца.

Зов проститутки из улицы в улицу – пусть будет соткан саван старой Англии.

Радость игрока, проклятие проигравшего будут плясать у катафалка мертвой Англии.

Кто осмеет веру ребенка, да будет тот осмеян в старости и при смерти.

Если бы солнце и луна сомневались, – они тотчас потухли бы [Блэк, Пророчества…, 1912, 49–50].

Не скованный, в отличие от более известных переводчиков Блейка, требованиями рифмы и размера, Эльснер переводит достаточно близко к

тексту – и вместе с тем зачастую слишком прямолинейно, грубовато. Кое-где случаются и вовсе казусы: так, во второй фразе в оригинале написано *starvd*, оголодавший – то есть собака у Блейка не мерзнет, а голодает. Немало примеров излишне буквального прочтения – например, «сплетает темную сень в нескончаемую ночь» как перевод «*Weaves a Bower in endless Night»*.

Вместе с тем переводы Эльснера, в силу самой своей точности, дышат той простотой и пророческой страстью, которой порой так не хватает поэтизированному переводному Блейку. Сравнить только подстрочник Эльснера: «Каждый стон затравленного зайца вырывает волокно из твоего мозга», – и не совсем благозвучное двустишие Маршака: «Заяц, пулей изувечен, / Мучит душу человечью». Достаточно точен и следующий перевод: «Зов проститутки из улицы в улицу – пусть будет соткан саван старой Англии» – в то время как Маршак нивелирует смелую метафору: «Крик проститутки в час ночной / Висит проклятьем над страной». Так же буквален по смыслу перевод: «Кто осмеет веру ребенка, да будет тот осмеян в старости и при смерти», – в то время как Маршак смягчает суровый приговор романтика: «Смеющимся над детской верой / Сполна воздастся той же мерой». Или, скажем, двустишие, которое Эльснер переводит дословно: «Лохмотья нищего, развевающиеся по ветру, разрывают небеса в клочья», – Топоров передает совсем неверно, с подменой понятий: «Платье нищего убого, / Но не лучше и у бога».

Вполне добротным подстрочником предстает и «Посвящение» (в оригинале – *To the Queen [Dedication to Blake's Illustrations to Blair's "Grave"]*). Это посвящение появилось в 1808 году в издании «Могилы» Блэра, одним из подписчиков которого была королева Шарлотта. Публикуемый перевод стихотворения на русский язык на много лет останется единственным, хотя и забытым – вплоть до переводов В. Топорова и Д. Смирнова-Садовского, опубликованных уже в начале XXI века.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Смерти дверь – вся золотая,
Очи смертных ее не видят.
Когда же смертные очи сомкнутся
И бледное тело похолодеет,
Душа пробуждается, зря изумленно
В нежных руках золотые ключи.
Могила – небес золотые врата,
У них ожидают богатый и бедный.
Народа английского мать-королева,
Взгляни на злато-жемчужные врата.

Чтоб посвятить королеве английской
Моей души золотые виденья,
Чтоб принести, если дозволит,
То, что я нес на торжественных крыльях
Из необъятных владений могилы,
Колеблю я перед троном крыло,
Низко клонясь к ногам королевы.
Могила родила эти цветы
В безмятежном покое –
Цветы вечной жизни [Блэк, Пророчества…, 1912, 50].

Выбор текстов для перевода позволяет предположить, что Эльснер пользовался одним из двух популярных изданий работ Блейка, где были опубликованы и «Auguries of Innocence», и «Dedication…». Это либо сборник

под редакцией У. Б. Йейтса (1893; 1905), либо издание под редакцией Дж. Сэмпсона (Oxford, 1905).

Напомним, в русском альманахе эти переводы стоят после перевода «Ночи» Бальмонта, и в таком соседстве прозаические переложения В. Э. выглядят неловкими. Он использует неоднородную по стилю, порой архаичную лексику, тяжелые синтаксические конструкции. Однако Эльснер остается одним из первых переводчиков Блейка на русский язык; он сохраняет в своих прозаических переложениях яркую, физиологичную образность оригинала, – впервые Блейк так образно и сильно говорит по-русски.

Таким образом, в историю русской рецепции Блейка должно быть вписано имя поэта Владимира Эльснера, который стал одним из его первых русских переводчиков.

2.4. Блейк – «духовный странник» в наследии Николая Гумилева

Тема творческого диалога между Николаем Гумилевым и Уильямом Блейком практически не затрагивалась в литературоведении. Свидетельства интереса Гумилева к Блейку до настоящего времени были рассыпаны в отдельных примечаниях, дневниках, переписке. А между тем творчество Блейка-поэта было для Гумилева (во всяком случае, позднего) важной составляющей поэтической вселенной.

Когда именно Гумилев познакомился с английским романтиком и заинтересовался им, точно неизвестно. Однако в 1913 году он уже достаточно знает о Блейке, чтобы отделить его имя от имен писателей конца XIX века [Гумилев, 1913, 72]. Вероятнее всего, более глубокое знакомство Гумилева со стихами английского романтика, уже в оригинале, произошло в 1917–1918 годы, во время его визитов в Лондон, где он общался с такими

поклонниками и популяризаторами творчества Блейка, как Борис Анреп и У. Б. Йейтс.

Ахматова отмечает в записной книжке 1966 года сходство «Памяти» Гумилева (1920) и отрывка из поэмы Блейка «Мильтон»:

«См. Блейк. Стр. 29[91]. Сравнить «Память» Гум<илев>а.

Блейк

Мы возведем Ерусалим

В зеленой Англии родной

Гум <илев> («Память»)

Стены нового Ерусалима

На полях моей родной страны» [Ахматова, 1996, 706].

Об этой перекличке в 1958 году Ахматовой сказал Вячеслав Вс. Иванов (и сам переводивший Блейка); она посчитала его допущение возможным, «тем более что к тому времени, после поездки в Англию, Гумилев уже знал английский язык и читал английских поэтов» [Иванов, 2000, 234]. Гумилев действительно читал Блейка, и как раз в этот период: Г. В. Иванов вспоминает, как Гумилев, вернувшись в большевистскую Россию, «вставал поздно, слонялся полуодетый по комнатам, читал то Блэка, то “Мир приключений”, присаживался к столу, начинал стихи…» [Иванов, 1989, 444].

Дневниковые записи современников Гумилева показывают, что он увлекался не только лирикой Блейка (как большинство его русских

[91] Скорее всего, отсылка к 29 странице первого сборника Блейка на русском [Блейк, 1965]. Именно на этой странице, во вступительной статье В. М. Жирмунского, процитирован знаменитый отрывок из поэмы «Мильтон» в переводе С. Я. Маршака:
Мой дух в борьбе несокрушим,
Незримый меч всегда со мной.
Мы возведем Ерусалим
В зеленой Англии родной.

современников), но и стремился прочесть его «пророческие поэмы». Процитируем отрывок из дневниковой записи Ирины Одоевцевой, относящейся примерно к 1920 году:

«Но мне доказать, что Гумилев “не ошибся” во мне, было иногда не по силам. Так, однажды он достал с полки том Блейка и протянул его мне. С Блейком я была знакома с детства и собиралась уже удивить Гумилева своими познаниями:

– Tiger, tiger in the wood...[92] – начала я.

Но Гумилев, не обратив внимания на “тайгера”, открыл книгу.

– Вот тут я не совсем понимаю. Вы лучше знаете английский, чем я. Читайте вслух и переводите.

И я послушно стала читать. Я читала и ничего не понимала. Какие-то философские термины, какие-то математические исчисления, извлечение корней – тут же нарисованных. Отдельные понятные слова в непонятном сочетании. Я с трудом прочла полстраницы и остановилась.

– Ну, переводите же!

– Не могу, Николай Степанович. Я ничего не понимаю.

– Почему же вы не понимаете?

– Оттого, что слишком сложно. Я даже не поняла, о чем это.

Гумилев разочарованно развел руками и свистнул.

– Вот так-так! Значит, вы невежественны, как карп?

Я киваю.

– Даже невежественнее карпа, по-видимому, – ничего не понимаю.

– А я всегда был уверен, что поэты самые умные из людей и что философию они постигают, не учась ей. Что ж, я, по-видимому, ошибся. Я очень ошибся в вас.

Я мигаю обиженно и морщу нос» [Одоевцева, 1988, 51–52].

[92] Здесь Одоевцева допускает ошибку в цитировании известного стихотворения Блейка.

Действительно, Гумилев в советской России – это Гумилев, читающий кроме всего прочего и Блейка. Очевидно, в пророчествах английского романтика его привлекало стремление охватить поэтическим смыслом, освоить, структурировать в слове бег неумолимой истории. Эту близость почувствовал и отметил Г. П. Струве: «кроме стихов “магических”, в “Огненном столпе” целый ряд стихотворений в совершенно новом для Гумилева духе, стихотворений, отличительная черта которых – то визионерство, те касания к неведомому, к непознаваемому, которые Гумилев-акмеист когда-то как будто осуждал в поэзии символистов. <...> Тут можно говорить уже о влиянии <...> английского поэта-визионера Уильяма Блэйка, с поэзией которого Гумилев несомненно познакомился в свое последнее пребывание на Западе» [Струве, 2000, 578]. О некотором внутреннем творческом родстве поэтов пишет и Вяч. Вс. Иванов: «Отказ Гумилева от риторической поэзии, завещанной XIX веком, не случаен: он и по сути хотел отказаться от многого в завещании этого столетия, оттого искал себе новых путеводителей. Возможно, одним из них был Блейк <...> Блейк был сродни той новой стихии прозрений и озарений, которая в пору восприятия “оттуда льющегося света” охватила Гумилева» [Иванов, 2000, 233–234].

Несомненно, в диалоге Гумилева и Блейка нужно учесть слова Гумилева, написанные для неосуществленной «Теории интегральной поэтики» в его последние годы (то есть в те же годы, когда он читал Блейка): «...Поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, наполняющее иногда таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь

совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых и разрушали стены» [Гумилев, 2006, т. 7, 236]. Такое мессианское понимание дела поэта близко пророческой природе поэзии в мире Блейка.

В то же время в текстах Гумилева аллюзий на Блейка отмечено комментаторами совсем немного. Ряд перекличек с поэмой Блейка «Auguries of Innocence» обнаружено в стихотворении «Мой час» (1919); комментарии к ПСС издательства «Воскресенье» составляли при участии Майкла Баскера, Ю. В. Зобнина и др. [Гумилев, 2001, т. 4, 259–260]. Нужно признать, что именно здесь параллели весьма неочевидные. Знаменитое открывающее четверостишие Блейка находит мало параллелей в стихотворении «Мой час». Ср.

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour [Blake, 1988, 490].

И у Гумилева:

Вот час, когда я всё могу:
Проникнуть помыслом к врагу
Беспомощному и на грудь
Кошмаром гривистым скакнуть. <…>
Но тихо в мире, тихо так,
Что внятен осторожный шаг
Ночного зверя и полет
Совы, кочевницы высот. [Гумилев, 2001, т. 4, 60].

Образ совы имеет весьма разные коннотации: у Блейка это аллегория неверия «The Owl that calls upon the Night / Speaks the Unbelievers fright», у Гумилева – просто высоты: «полет / Совы, кочевницы высот».

Может быть, можно прочесть гумилевское «ни ночи нет, ни утра нет» как аллюзию на строки:

Every Night & every Morn
Some to Misery are Born
Every Morn & every Night
Some are Born to sweet delight
Some are Born to sweet delight
Some are Born to Endless Night [Blake, 1988, 492],

– однако это кажется некоторой натяжкой. И в целом утверждение комментатора о «ряде реминисценций» не находит достаточного подтверждения при сопоставительном анализе двух текстов.

Однако есть у Гумилева и стихи, напрямую указывающие на Блейка или, в заметной степени, учитывающие опыт его «пророческого» обобщения реальности в мифологических опытах. Гумилев, вероятно, осознавал новизну подхода Блейка к эпосу: «Изменение эпической поэзии после Блейка связано еще и с тем, что неотъемлемым элементом такого эпоса становится современность» [Кукулин, 2013, www] – как и у Гумилева в его поздних стихах. Если говорить о возможном творческом диалоге с Блейком-философом, Блейком-мифографом, то в этом свете можно по-новому увидеть такие стихи Гумилева 1919–1921 годов, как «Естество», «Душа и тело», «Слово», «Заблудившийся трамвай», «Память», «Канцона», «Звездный ужас», «Дева-птица», «Поэма начала».

Так, в стихотворении «Память», открывающем последний сборник Гумилева «Огненный столп», явная аллюзия на Блейка появляется в 12-м четверостишии:

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима

На полях моей родной страны [Гумилев, 2001, т. 4, 92].

Стихотворение Блейка, известное как «Иерусалим» – это один из прологов к его пророческой поэме «Мильтон». Это стихотворение содержит призыв к построению Иерусалима (нового, «небесного» Иерусалима) на земле родины:

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In Englands green & pleasant Land [Blake, 1988, 95–96].

Однако для более точного проникновения в смысл аллюзии контекст необходимо расширить: идейно-образная перекличка двух текстов шире, чем простое цитирование двух строк.

Стихотворение Гумилева посвящено проблеме духовной эволюции, перерождения личности в течение жизни. Цитируемый катрен относится к последней «стадии» развития личности: это «угрюмый и упрямый зодчий / Храма, восстающего во мгле». Поэзия рассматривается здесь как строительство Храма, истинного обиталища духа и Нового Иерусалима – образ апокалиптический. Апокалиптические аллюзии пронизывают всю книгу «Огненный столп», что неслучайно в контексте исторических событий. Очевидно, последняя «ипостась» личности лирического героя во многом совпадает с лирическим героем «Иерусалима» Блейка.

Блейк как автор «пророческих книг» воссоздает мировую историю, крайними точками которой оказываются сотворение физического мира и человека (= грехопадение) и Апокалипсис (= избавление). Современное состояние мира Блейк-эпик видит как более или менее «падшее» (*Fallen*). Но как историк-мифолог, он помнит о былом величии и о будущей славе тварного мира. Именно этим чувством рожден «Иерусалим».

В стихотворении воссоздается апокриф о том, что в Англии бывал Христос: «And did those feet in ancient time, / Walk upon Englands mountains green: / And was the holy Lamb of God, / On Englands pleasant pastures seen!» Блейк говорит о том, что это святое наследие разрушено потомками с помощью «темных мельниц Сатаны»: «And was Jerusalem builded here, / Among these dark Satanic Mills?» Далее лирический герой призывает все свое «духовное вооружение»:

Bring me my Bow of burning gold:
Bring me my Arrows of desire:
Bring me my Spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire! [Blake, 1988, 95].

С этим «воинственным» арсеналом соотносится образ воина у Гумилева – тем, кто ведет «священный долгожданный бой». Образ «колесниц огненных» – из Ветхого Завета: огненные кони уносят на огненной колеснице пророка Илию, живым возносят его на небо. И «луки из горящего золота», и «стрелы страстей» – вероятные первообразы для строки из «Памяти» Гумилева: «Сердце будет пламенем палимо».

Но если «гимн» Блейка заканчивается стремлением «построить Иерусалим» духа, то у Гумилева это строительство – лишь часть духовной биографии лирического героя, после которого случается нечто апокалиптическое: «расцветание» Млечного Пути и следующее «обновление» / смерть души героя.

Эпический размах «пророческих поэм» слышится в стихотворении «Естество» (1919). Мир в этом стихотворении как будто деградирует; совлеченный с природы «покров» (у Блейка есть синонимичная мифологема *Vail*) обнажает ее древнейшую, вещно-хтоническую сущность. «В этих медленных, инертных / преображеньях естества» слышится отголосок

бесконечных метаморфоз, происходящих с героями-титанами Блейка. И образ поэта, который

единый в силе
Постичь ужасный тот язык,
Которым сфинксы говорили
В кругу драконовых владык [Гумилев, 2001, т. 4, 63],

– тоже весьма близок к блейковскому пониманию поэзии как пророчества, поэзии как магии слова.

Лирический герой обращается к поэту:

Стань ныне вещью, Богом бывши,
И слово вещи возгласи,
Чтоб шар земной, тебя родивший,
Вдруг дрогнул на своей оси [Гумилев, 2001, т. 4, 63].

У Блейка земной шар трясется, сотрясенный брошенной скалой, в «Книге Ахании»:

The globe shook; and Urizen seated
On black clouds <…> [Blake, 1988, 86].

Этот образ поэта-барда, который проникает в суть вещей, и некоего изначального слова, – едва ли не реминисценция на строки «Введения» в «Песни опыта»:

Hear the voice of the bard!
Who Present, Past, & Future sees
Whose ears have heard,
The Holy Word,
That walk'd among the ancient trees [Blake, 1988, 18].

И далее, Бард восклицает, пытаясь потрясти земной шар, вернуть его вспять:

O Earth O Earth return! [там же]

Необычный блейковский образ древнего «Святого Слова», *Holy Word*, весьма вероятно, является источником и для «Слова» Гумилева, в котором развивается тема, затронутая в «Естестве»:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города. <…>
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово – это Бог [Гумилев, 2001, т. 4, 67].

Мотивы и образы Блейка прослеживаются и в стихотворении «Душа и тело» (1919). Этот мини-цикл из трех стихотворений, во-первых, отсылает к системе противопоставлений в «Песнях невинности и опыта»; во-вторых, Блейк также задумывался над противопоставлением души и тела и трактовал его необычно [Blake, 1988, 64].

Переклички наблюдаются не только в творческой вселенной Блейка и Гумилева, но и в некоторых теоретических соображениях. Так, для нового литературного течения Гумилев придумал названия «адамизм» и «акмеизм». Первый термин, библейского происхождения, связан с образом Адама, весьма значимым в авторской мифологии Блейка. Правда, у Блейка этот образ связан с «вегетативным», низшим существованием; для Гумилева Адам значит нечто принципиально иное.

«Вот Я повелеваю тебе: будь тверд и мужествен, не страшись и не ужасайся; ибо с тобою Господь, Бог твой, везде, куда не пойдешь» (Нав 1, 9; см. также 1, 6–7) – эти строки из книги Иисуса Навина с «адамизмом» Гумилева первым связал, полушутливо, Р. Эшельман в 1986 году [Зобнин, 2000, 90]. Ю. В. Зобнин уточняет, что *адамизм* Гумилева, или «твердая» и «мужественная» поэзия – это позиция Адама до грехопадения, того, кто в своем мощном даровании и мудрости давал имена всему на земле: «Термин

Гумилева в этом контексте приобретает *ограничительный* смысл: не всякое “твердое и мужественное” мироощущение может стать основанием для акмеистического мировоззрения, а *только* такое, где источником “твердости и мужественности” является вера, подобная первобытной вере Адама, еще не пораженного грехом» [там же]. Правда, вывод Ю. В. Зобнина о том, что *адамизм* – это «воцерковленный взгляд» [там же, 89], представляется некоторой натяжкой, вернее, некоторым сужением мысли поэта. Вероятно, для Гумилева была важнее изначальная сила Адама как поэта-демиурга, нарекающего первые и истинные имена всему живущему (ср. поэтическую концепцию творения мира в стихотворении «Слово»).

Визиты Гумилева в Лондон в 1917 и 1918 годах были важны для понимания его увлечения Блейком: там он проводил время с Борисом Анрепом, который ввел его в артистические и литературные круги Лондона. Гумилев оставляет у Анрепа записные книжки, награды и некоторые рукописи; этот архив потом будет передан Глебу Струве. Анреп был поклонником и считал себя последователем Блейка: его поэтические и художественные опыты, создание рукописной книги явно говорят об этом.

Важнейший документ, подтверждающий серьезное внимание Гумилева к наследию Блейка, до сих пор, насколько нам известно, не введен в научный оборот. Вернее, в комментариях к собранию сочинений Гумилева издательства «Воскресение» указано, что он переводил поэму Блейка «The Mental Traveller» [Гумилев, 2001, т. 4, 309], однако сам текст перевода в изданных томах не приводится, и более нигде как перевод не значится. Между тем, рукописный перевод первой части поэмы «The Mental Traveller», «Духовный странник» (без указания автора оригинала), хранится в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме (МА ф. 20, оп. 1, д. 6.; см. рис. 4). Здесь эта рукопись приводится впервые в рамках диссертационного исследования.

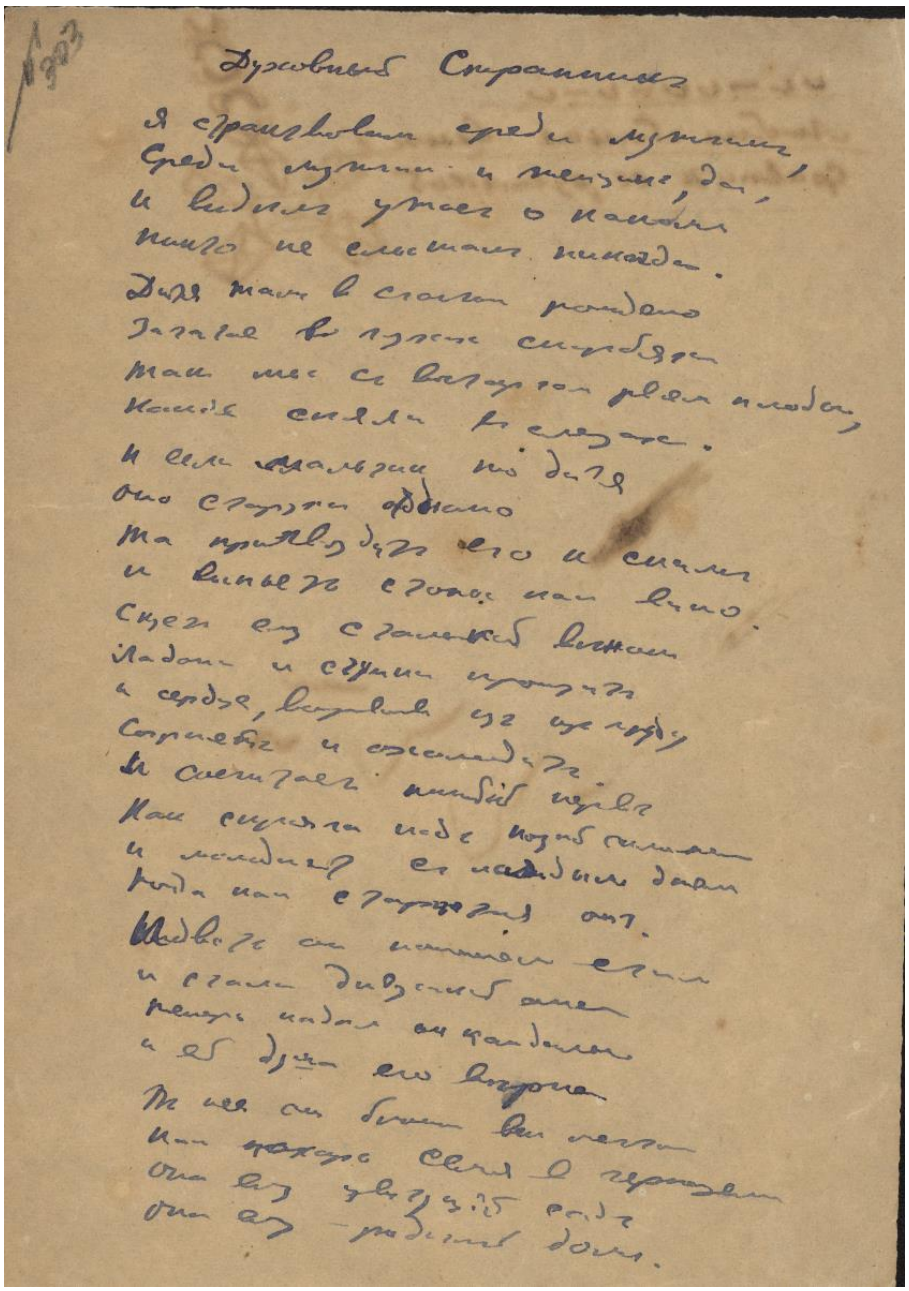


Рисунок 4. «Духовный странник», рукопись Николая Гумилева. Автограф. 1 л. Бумага, чернила. 16,0x11,3. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. МА ф. 20, оп. 1, д. 6.

Дата не проставлена.

Мы предлагаем расшифровку этого перевода, с соблюдением требований современной орфографии и пунктуации.

Сложности точного воссоздания текста связаны с неразборчивостью почерка Гумилева и с тем, что данный фрагмент существует, насколько нам известно, в единственном экземпляре. При воссоздании текста мы опирались как на текст перевода, так и на много подсказавший английский оригинал. Даже рискуя ошибиться в транскрипции ряда слов, мы считаем важным представить этот яркий, хотя и явно черновой, перевод, спустя почти столетие, – в сопоставлении с оригиналом.

Оригинал У. Блейка[93]	**Перевод Н. Гумилева**
The Mental Traveller	**Духовный странник**
I travelled through a land of men	Я странствовал среди мужчин,
A land of men and women too;	Среди мужчин и женщин, да,
And heard and saw such dreadful things	И видел ужас, о каком
As cold earth wanderers never knew.	Никто не слышал никогда.
For there the babe is born in joy	Дитя там в счастье рождено,
That was begotten in dire woe;	Зачатое в *чумных* (?) скорбях,
Just as we reap in joy the fruit	Так мы с восторгом рвем плоды,
Which we in bitter tears did sow.	Какие сеяли в слезах.
And, if the babe is born a boy,	И если мальчик то дитя,
He’s given to a woman old,	Оно старухе отдано,

[93] Стихотворение приведено по [Blake / Yeats, 1905, 125]. С большой вероятностью Гумилев, лично знакомый с Йейтсом, мог работать именно с этим изданием. В этом издании Йейтса впервые (после издания Гилкриста/Россетти и Йейтса/Эллиса) строфы данного стихотворения не пронумерованы. Также в этом издании редактор убирает выделение прописными буквами, что сохранено в переводе. Однако в издании Йейтса 1905 года по сравнению с рукописным оригиналом Блейка несколько «выправлены» орфография и пунктуация. Также в издании 1905 года первые семь четверостиший стихотворения занимают как раз одну страницу.

Who nails him down upon a rock, Catches his shrieks in cups of gold. She binds iron thorns around his head, She pierces both his hands and feet, She cuts his heart out at his side, To make it feel both cold and heat. Her fingers number every nerve, Just as a miser counts his gold; She lives upon his shrieks and cries, And she grows young as he grows old. Till he becomes a bleeding youth And she becomes a virgin bright; Then he rends up his manacles, And binds her down for his delight. He plants himself in all her nerves Just as a husbandman his mould, And she becomes his dwelling-place And garden fruitful seventy-fold. …	Та пригвоздит его к скале И выпьет стоны, как вино. Скует ему стальной венец, Ладони и ступни пронзит, И сердце, вырвав из *груди* (?), Согреет и охолодит. И сосчитает каждый нерв, Как скряга [*нрзбр*.] И молодеет с каждым днем, Тогда как стареется он. Но вот он юношею стал, И стала девушкой она, Теперь надел он кандалы, И ей душа его верна. В нее он бросит все мечты, Как пахарь семя в чернозем, Она ему цветущий сад, Она ему родимый дом.

Упоминание об этой рукописи Гумилева встречается в мемуарах П. Н. Лукницкого. В записи от 19 ноября 1925 года говорится: «АА [Анна Ахматова] и Пунин сели на диван. Я стал разбирать автографы Николая Степановича и дал АА автограф «Духовный странник», разобранный мной

сегодня. АА не соглашалась с моим чтением одной и строчек («Какие спели во слезах»), сказав, что правильно: «Какие сеяли в слезах...» Одно слово так и осталось неразобранным. Пунин долго вертел в руках листок, но и он не разобрал этого слова» [Лукницкий, 1991, www]. Насколько понятно из этой дневниковой записи, «Духовный странник», разбираемый спустя несколько лет после смерти Гумилева, воспринимался как оригинальное стихотворение (иначе было бы логично сверять его с оригиналом Блейка, где в соответствующей строке сказано: «Which we in bitter tears did sow»). Возможно, Ахматова распознала как аллюзию тот стих Библии, который перефразирует здесь Блейк: «Сеявшие со слезами будут пожинать с радостью» (Пс. 125: 5).

Впоследствии рукопись попала к М. С. Лесману. В описании его букинистического собрания есть и перечень рукописей, где, в частности, значится среди рукописей Гумилева: «“Духовный странник” («Я странствовал среди мужчин…»). Б. д. Беловой автограф. 1 л.)» [Лесман, 1989, 296]. Таким образом, уже к Лесману попал только один листок данного перевода.

Данный перевод не упомянут в диссертациях, посвященных Гумилеву, по смежным темам [Устиновская, 2016; Шабанова, 2008; Дерина, 2009], и не отражен в научной прессе, а также в монографиях. Таким образом, можно с уверенностью говорить о том, что в научный оборот должен быть введен такой значительный факт рецепции Блейка в русской культуре начала XX века, как перевод Гумилевым первых семи четверостиший поэмы Блейка (возможно, что дальнейшие страницы данного перевода просто не сохранились – либо же еще могут быть найдены). У оригинала «Духовного странника» и его перевода схожая судьба: поэма Блейка также десятки лет оставалась в рукописи (в так называемом «Манускрипте Пикеринга»). Написанная в 1803 году, она была впервые опубликована 60 лет спустя,

приложением к биографии Блейка авторства А. Гилкриста [Gilchrist, 1863, v. 2, p. 98–102].

Почему Гумилева заинтересовал именно этот текст Блейка? Духовное странничество, возвращение в «Индию Духа», которое есть возврат в райский сад, – сквозная тема поэзии Гумилева. Однако у Блейка его могло в этот период заинтересовать стремление эпически обобщить историю как таковую, нарисовать циклическую схему развития и увядания: историософия не могла не интересовать Гумилева, вернувшегося в большевистскую Россию.

Поэмой Блейка восхищался Йейтс, с которым Гумилев познакомился в Лондоне. Йейтс писал: «“Духовный странник” – это одновременно солнечный миф и история Воплощения. Это также образ времени и пространства, любви и нравственности, воображения и материализма <…>. Таким образом, мысли и мыслитель растворяются друг в друге, труды искусства и опыт любви становятся вратами, через которые духовное проникает в индивидуальное, а индивидуальное – проникается духовным»[94] [Blake, 1893, v. 2, p. 34-36]. Эта история всеобщего взаимопроникновения должна была волновать Гумилева, который вскоре напишет свои самые сильные, глубокие и загадочные стихи.

Этот перевод мог быть выполнен около 1919 года. Именно тогда Гумилев, вернувшийся из Лондона, активно занимался переводами с английского, сотрудничая во «Всемирной литературе»: он переводил стихи Колриджа и Саути, баллады о Робин Гуде, входил в специальную коллегию издательства по стихотворным переводам. В 1919 году в проспекте «Всемирной литературы» все еще планируется издание книжки стихов

[94] «The Mental Traveller is at the same time a sun-myth and a story of the Incarnation. It is also a vision of Time and Space, Love and morality, Imagination and materialism <…> Thus the thoughts and the thinker melt into one another, the labours of art and the experience of love being the gates through which the mental passes to the personal, and the personal to the mental».

Блейка [Каталог, 1919, 61]. Как писал в сопроводительной статье М. Горький, «решительно вступая на путь духовного единения с народами Европы и Азии, русский народ во всей его массе должен знать особенности истории, социологии и психики тех наций и племен, вместе с которыми он ныне стремится к строительству новых форм социального быта» [там же, 9].

В качестве переводчика стихотворений Блейка могли предполагаться три автора. Первый – К. Д. Бальмонт, наиболее известный переводчик Блейка на тот момент, который упомянут в каталоге как один из редакторов [там же, 167]. Второй вероятный кандидат – С. Я. Маршак, который присылал Горькому свои переводы из Блейка и говорил о намерении издать их в книге еще в 1915 году [Маршак, 1972, 83]. И, наконец, – Гумилев, который был упомянут в «Каталоге» как один из экспертов редакционной коллегии (наряду с Блоком, Замятиным, Лозинским, Чуковским и др.) [Каталог, 1919, 167] и активно работал с переводами с английского. Однако глава «Всемирной литературы» Горький недолюбливал Блейка из-за его «мистичности» [Чуковский, 2013, т. 12, 371; т. 13, 380], и об издании книги его переводов в СССР надолго нужно будет забыть.

Перевод Гумилева, выполненный по понятным причинам не позднее 1921 года, оказывается первым известным опытом перевода «The Mental Traveller» на другой язык. Следующим будет перевод на французский, авторства Огюста Мореля и Анни Эрвье, опубликованный в журнале «Navire» в 1925 году; в 1935 году поэму переведет на испанский Пабло Неруда, и так далее.

На русский язык «The Mental Traveller» был переведен вновь только спустя полвека. Переводили его под разными названиями: Виктор Топоров – как «Странствие» [Блейк, 1975, 99–103], Сергей Степанов – «Путем духовным» [Блейк, 1993, 215–225], Генрих Сапгир – «Ментальное путешествие» [Михайловская, 2003, 104–106], Галина Токарева –

«Странствие» [Блейк, 2004, 69–72], Дмитрий Смирнов-Садовский – «Странник Духа» [Блейк, 2016, т. 4, 75–81].

Любопытный опыт – сопоставить эти переводы с первым переводом Гумилева. Для примера в принципе подходит любая строфа; возьмём первую как одно из «сильных мест» стихотворения.

Оригинал Блейка:

I travelled through a land of men
A land of men and women too;
And heard and saw such dreadful things
As cold earth wanderers never knew.

Здесь сразу обозначается аллегорический хронотоп притчи: «land of men» – это двойник нашего мира, хотя и принципиально иной по свойствам. В целом вся история носит притчевый характер, хотя она и по-блейковски физиологична. Интересен в этой строфе образ «cold earth wanderers» – это, по всей видимости, «обычные» странники, не обуянные огнем пророчества; это и «холодные» наблюдатели-ученые. А. Бауэр и П. МакНелли отмечают: «земные странники “холодны”, потому что они максимально удалены от огня духовного очага»[95] [Bouwer, Mcnally, 1978–1979, 186].

Перевод Гумилева:

Я странствовал среди мужчин,
Среди мужчин и женщин, да,
И видел ужас, о каком
Никто не слышал никогда.

Гумилев соблюдает основные принципы, заявленные им в статье о принципах стихотворного перевода (1919): соблюдение числа строк, точное сохранение строфы и метра, анализ собственного словаря поэта, соблюдение смыслового значения рифм. Гумилев отмечает: «В стихах часто встречаются

[95] «Earth wanderers are “cold” because they are antipodally removed from the fire in the spiritual hearth».

параллелизмы, повторения полные, перевернутые, сокращенные, точные указания времени или места, цитаты, вкрапленные в строфу, и прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя. Их рекомендуется сохранять тщательно…» [Гумилев, 1919, 27]. В данном случае в переводе 1–2 строк Гумилев воссоздает повтор, который есть и в оригинале; «too» в конце второй строки, опорная рифма строфы, заменяется на «да», то есть соблюдено равное количество слогов в рифмующемся слове, как и общая рифмовка только во 2 и 4 строке строфы.

Перевод Виктора Топорова:

Я странствовал в Стране Людей,
Я был в Стране Мужей и Жен –
И лютый страх застыл в глазах,
В ушах остался с тех времен.

Бросается в глаза свойственная Топорову как переводчику неточность. В то время как рассказчик Блейка занимает внешнюю, спокойную повествовательную позицию, рассказчик Топорова оказывается вовлечен в ситуацию, причем необратимо: у него «застыл в глазах» и «в ушах остался» страх, очевидно мешающий дальнейшему восприятию. Получается ситуация анти-пророческая, анти-провидческая.

Перевод Сергея Степанова:

Я пересек Страну Людей,
Мужчин и Женщин видел там –
И Страх вошел в меня такой,
Что на земле не ведом вам.

Здесь перевод более спокоен по настроению и ближе в оригиналу. «Пересек» достаточно точно отражает выражение «travelled through». Однако последняя строка, вынужденно упрощенная по сравнению с концептом Блейка «cold earth wanderers», выглядит так, будто рассказ идет о другой планете или

реальности, вне земли. Однако это не вполне точно. Буквально другая планета позиционируется в сатире Блейка «Island on the Moon»; здесь же хронотоп более аллегоричный, недаром это «land of men», страна людей, двойник нашего мира.

Перевод Генриха Сапгира:

Я странствовал в стране Мужчин
Воинственных и Женщин ярых,
Их всех, и молодых и старых,
Пронзили ужаса лучи.

В переводе Сапгира очевиден авторский, оригинальный подход: он меняет рифмовку катрена с перекрестной на опоясывающую, отказывается от повтора (в первой редакции повтор был сохранен: «В стране Мужчин и Женщин ярых»[96]), вводит enjambment на границе первого и второго стиха, – другими словами, меняет структуру четверостишия, делая его фактом значительно более поздней поэзии, поэзии XX века. Ужас переносится с субъекта повествования на его объекты. Уже по анализу первой строфы очевидно, что Сапгир, по сути, делает Блейка нашим поэтическим современником.

Перевод Галины Токаревой:

Шел странником я по земле,
Мужчин и Женщин я встречал.
Ужасный мир открылся мне,
Неведомый иным очам.

В данном переводе отход от оригинала происходит в четвертой строке, «неведомый иным <каким? чьим?> очам»; в целом же в строфе не происходит противопоставления «land of men» и «обычной» земли, столь

[96] В РГАЛИ, ф. 3091 (Кропивницкий Лев Евгеньевич), оп. 2, ед. хр. 35 сохранилась машинопись этих переводов с правкой автора и дарственной надписью «Льву с любовью от Генриха» от 29 сентября 1982 г.

важного для оригинала. Создается впечатление, что «ужасный мир» существует где-то на земле.

Перевод Дмитрия Смирнова-Садовского:

В страну мужей, мужей и жен,
Меня дороги завели,
И ужас тот, что я узрел,
Неведом странникам земли.

Данный перевод достаточно близок к оригиналу; правда, исчезает значимый эпитет «cold», который отмечает, что «странники земли» – не просто путешественники. Некоторое сомнение вызывает сочетание «дороги завели», которое подразумевает невольное, случайное вхождение рассказчика в «страну мужей, мужей и жен». Думается, здесь позиция рассказчика в оригинале ближе к более известному «страннику» – лирическому герою «Бракосочетания рая и ада», который намеренно отправляется в аллегорический ад за «дьявольской» мудростью.

Сопоставление шести переводов приводит к выводу, что перевод Гумилева отличается особенной поэтической цельностью и силой воздействия; кроме того, в отличие от переводчиков-символистов, таких как Бальмонт, акмеист Гумилев склонялся к «адекватному (научному) переводу» [Устиновская, 2016, 7]. И в остальных строфах он стремится к максимальной естественности стиля – вместе с сохранением деталей оригинала. Например, Гумилёв сохраняет образ «скряги», *miser*, в то время как во многих других переводах он утрачен. В целом перевод отличается цельностью мысли и единством настроения, и остается лишь сожалеть, что он, по всей видимости, не был завершен.

Видимо, Гумилев придавал особенное значение стихотворениям из сборника Блейка, известного как «Манускрипт Пикеринга». Р. Д. Тименчик отмечает, что в планировавшемся сборнике Гумилева «Посередине

странствия земного. Стихи 1921 – » эпиграфом должны были стоять строки из стихотворения Блейка «Юдоль грез» (*The Land of Dreams*):

Father, O Father, what do we here,
In this land of unbelief and fear?

Листок с проектом титульного листа этого несостоявшегося сборника хранился в бумагах П. Н. Лукницкого [Тименчик, 2014, т. 1, 480].

Таким образом, история прочтения и перевода Гумилевым Блейка, история творческого диалога в стихотворениях русского поэта составляют значительную и практически не исследованную до сих пор страницу русской рецепции Блейка.

2.5. Блейк в Серебряном веке и раннем СССР. Толстой, Ахматова, Хармс и другие

О достаточной известности Блейка в Серебряном веке говорит, например, такая любопытная цитата С. К. Маковского: «Мы доживаем эпоху увлечения, так сказать, метапсихическим творчеством, художественной правдой, не поддающейся рационализации, – иначе говоря, правдой касаний к Психее подсознательного. Потому-то и стали божками современности Гельдерлин, Блейк, Рембо, Джойс. Русский символизм до известной степени того же толка (не говоря уж об имажинизме и зауми разных оттенков)...» [Маковский, 2012, 517]. Ироническое звание «божка» говорит по крайней мере о значимости имени Блейка в русском культурном пространстве начала XX века.

Блейк интересовал не только символистов и встречается не только в символистской критике. Так, о Блейке писал Льву Толстому в 1910 году Бернард Шоу. Этот интересный случай уже отмечен в западной публикации [Warner, 1983–1984], однако не привлек внимания русских исследователей.

Письмо Шоу было посвящено его пьесе «The Shewing-Up of Blanco Posnet: A Sermon in Crude Melodrama». Шоу пишет: «…при теории, об уже достигнутом богом совершенстве, для объяснения существования зла, мы должны признать бога не только богом, но и чертом. Таким образом, бог любви, если он всемогущ и всеведущ, должен быть богом и рака и эпилепсии. Великий английский поэт Вильям Блэк (William Black) заканчивает свою поэму “Тигр” таким вопросом: “Неужели тот, кто сотворил ягненка, – сотворил и тебя?”»[97] [цит. по: Толстой, 1956, 256]. При первой публикации этого письма как в английской версии [Maude, 1910, 642–643], так и в русской [Переписка, 1911] этот абзац не был опубликован – вероятно, по цензурным соображениям.

Толстой отвечает: «не согласен с тем, что вы называете вашей теологией. Вы полемизируете в ней с тем, во что уже никто из мыслящих людей нашего времени не верит и не может верить. <...> вопросы о боге, о зле и добре слишком важны для того, чтобы говорить о них шутя»[98] [Толстой, 1956, 254]. Как предполагает Н. Уорнер, Толстой не случайно не упоминает Блейка: «Имя Блейка для Толстого, в последние месяцы жизни, несомненно оставалось просто сноской из письма Шоу, именем еще одного, именем такого же как и Шоу, дурачка, обманувшегося в споре о Боге-создателе»[99] [Warner, 1983–1984, 102].

По мемуарной литературе, дневникам и переписке рассыпано множество свидетельств знакомства с именем Блейка в раннесоветской России. Так, по свидетельству биографа Лили Брик, Блейка любил

[97] «we are compelled by the theory of God’s already achieved perfection to make Him a devil as well as a god, because of the existence of evil. The god of love, if omnipotent and omniscient, must be the god of cancer and epilepsy as well. The great English poet William Blake concludes his poem ‘The Tiger’ with the question: Did he who made the lamb make thee?» [Shaw, 1972, 901].

[98] «I also cannot agree with what you call your theology. You enter into controversy with that which no thinking person of our time any believes or believe: with a God-creator. […] the problem of God and evil is too important to be spoken of in jest» [Tolstoy, 1956, 255].

[99] «Blake’s name for Tolstoy, during the last months of his life, doubtless remained a mere footnote to Shaw’s letter, the name of yet another dupe, along with Shaw himself, in the God-creator controversy».

цитировать Владимир Маяковский. Иногда он пояснял Лиле сложные, по ее мнению, строки своих стихов. «“То, что может понять каждый дурак, меня не интересует”, – повторял он при этом выражение Уильяма Блейка, услышанное от Бурлюка» [Катанян, 2002, 35].

Догадку о влиянии Блейка на Мандельштама высказывает в своей диссертации Н. А. Струве, хотя и признается: «читал ли его Мандельштам, мы не знаем» [Струве, 1988, 138]. Действительно, в «Евхаристии» Мандельштама («Вот дароносица, как солнце золотое…»), написанной в 1915 году, есть строка, которая кажется аллюзией на знаменитейшие строки Блейка: «Взят в руки целый мир, как яблоко простое» [Мандельштам, 2017, 111]. Ср. у Блейка («Изречения невинности»): «Держи вечность в ладони руки»[100] [Blake, 1988, 490]. Есть определенная общность в тематике, что объединяет Блейка и с Гумилевым, и с Мандельштамом: это эсхатологизм, осмысление судеб мира, поиск собственной трактовки христианской идеи начальности и конечности вселенной – в приложении, в частности, к молодому советскому времени. «Уильям Блэйк только и думал, что о “первородном грехе” (Пьер Бутан), Мандельштам только и думает, что об искупительном Воплощении» [Струве, 1988, 138].

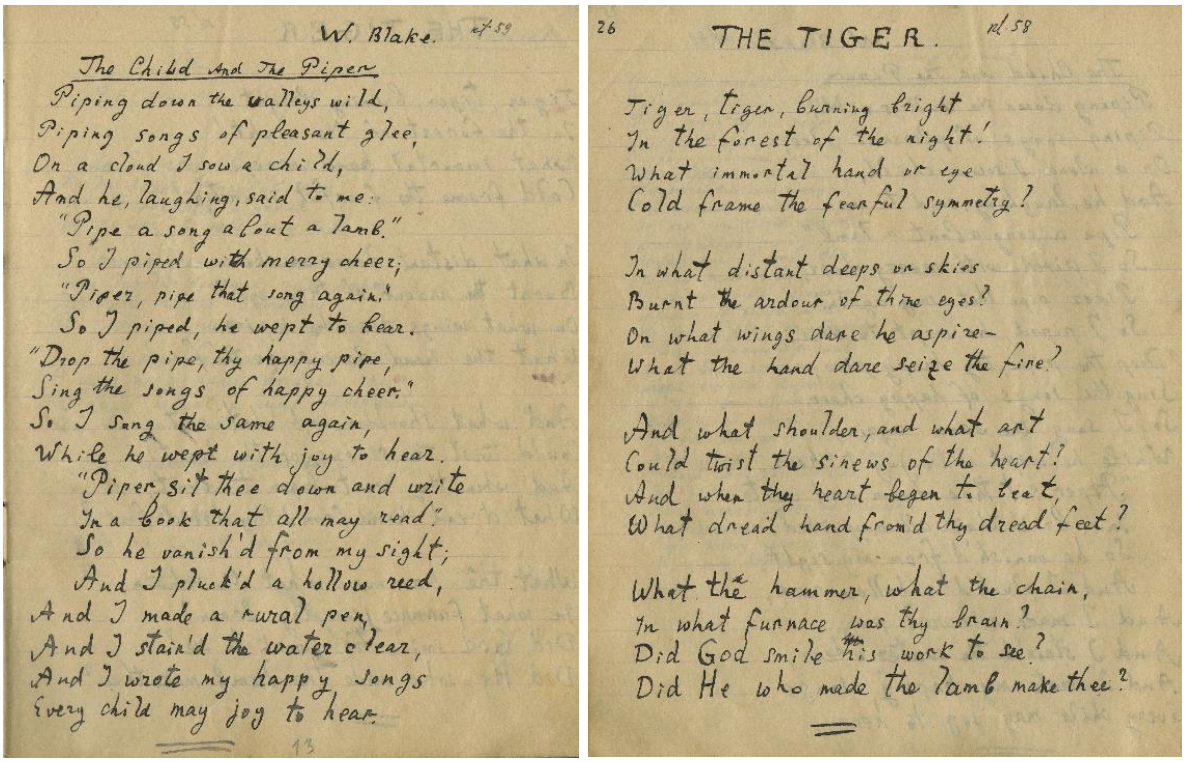
Л. Г. Панова указывает на следы знакомства с Блейком в творчестве М. Кузмина, в его книге стихов «Форель разбивает лед» (1927): «Фамилия Грин отсылает к балладе У. Блейка “Уильям Бонд”, где действует *Mary Green*. Одновременно она соответствует такому герою “Ангела западного окна”, как Бартлет Грин, который во время своей казни на костре заговорил о “зеленой земле”» [Панова, 2017, 605]. Баллада Блейка еще не была переведена на русский к тому времени, и Кузмин если и мог ее знать, то в оригинале. Однако ни дневники, ни проза, ни стихи Кузмина более нигде не указывают на знакомство с творчеством Блейка, а одна фамилия Грин вряд

[100] «Hold infinity in the palm of your hand».

ли может служить точным показателем, при том, что у Кузьмина зеленый цвет является одним из важных лейтмотивов.

Аллюзии на творчество Блейка появляются в творчестве Даниила Хармса. Хармс немного занимался переводами: он переводил немецкие духовные стихи эпохи барокко; в его записях есть отрывок «Голема» Майринка; он переложил для детей книгу немецкого писателя В. Буша и начинал переводить стихотворение Кэрролла из «Алисы в стране чудес».

Блейка он не переводит, но переписывает. Уже в юности хорошо знавший английский, Хармс копирует в тетрадь стихи романтика, в частности «Тигр» и введение к «Песням невинности», озаглавленное «Ребенок и флейтист» (*The Child and The Piper*) (ОР РНБ. Ф. 1232. Ед. хр. 77. лл. 13 и 13 об.<1935–1936>) (см. рис. 5).


W. Blake.

The Child and The Piper

Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he, laughing, said to me:
"Pipe a song about a lamb."
So I piped with merry cheer;
"Piper, pipe that song again."
So I piped, he wept to hear.
"Drop the pipe, thy happy pipe,
Sing the songs of happy cheer."
So I sang the same again,
While he wept with joy to hear.
"Piper, sit thee down and write
In a book that all may read."
So he vanish'd from my sight;
And I pluck'd a hollow reed,
And I made a rural pen,
And I stain'd the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.

13

26 THE TIGER.

Tiger, tiger, burning bright
In the forest of the night!
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the ardour of thine eyes?
On what wings dare he aspire-
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art
Could twist the sinews of the heart?
And when they heart began to beat,
What dread hand form'd thy dread feet?

What the hammer, what the chain,
In what furnace was thy brain?
Did God smile his work to see?
Did He who made the lamb make thee?

Рисунок 5. Стихи Блейка, переписанные рукой маленького Хармса.

Таким образом, М. Л. Гаспаров ошибается, когда в письме Н. Автономовой в 1996 году замечает о Хармсе, что тот знал о Блейке «разве что со слов Маршака» [Автономова, 2014, 465]: Хармс был знаком с Блейком самостоятельно, вероятно – с детства.

К. Брэндист отмечает общность творческой судьбы Блейка и Хармса: «Не без причины оба писателя видели ведущую идеологию свой страны как сочетание грубого позитивизма, морализма и пафоса, и наиболее серьезным эффектом было то, что мозг человека был пойман в сеть абстрактных властных “истин”, рассеиваемых идеологическим аппаратом репрессивного государства»[101] [Brandist, 1997, 59]. К блейковскому понятию *innocence* исследователи возводят хармсовское понятие «безгрешие» [Токарев, 1996].

В записных книжках Хармса мы находим упоминания о Блейке. Например, такое (1928 год):

«Blake Songs

7 веков = 200 лет.

6000 лет» [Хармс, 2002, т. 1, 251].

В записной книжке за апрель 1929 года – январь 1930 года Хармс полностью воспроизводит стихотворение Блейка «The lamb» [там же, 292].

Хармс неоднократно упоминает Блейка (Блэйка) в списках значительных авторов. Например, он вносит его в список, когда предлагает: «Хо[чу]тим предложить разделить все произведения искусства на два лагеря: 1) Огненный и 2) Водяной» [Хармс, 2002, т. 2, 190–191]. А в цикле «Сабля» он пишет: «Сабли были у: Гёте, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Пруткова и Хлебникова. Получив саблю, можно приступать к делу и регистрировать мир» [Хармс, 1997, т. 2, 304]. Что означает эта сабля? Это символ оружия

[101] «Not without reason, both writers saw the ruling ideology of their respective cultures as a combination of crude positivism, moralism, and pathos, the most serious effect of which was to ensnare the mind of the subject in a web of abstract and authoritative "truths" disseminated by the ideological apparatuses of a repressive state».

поэта, с помощью которого он покоряет и классифицирует мир: «Точно рифмы наши грани / остриём блестят стальным» [там же, 298].

К. Брэндист считает, что Хармс «дает» Блейку саблю в первую очередь из-за его пророческого, боевого пафоса в «Бракосочетании рая и ада» [Brandist, 1997, 63]. В этой поэме Блейк напоминает, что Христос пришел принести «не мир, но меч», чтобы разделить две части мира: «порождающих» (Prolific) и «пожирающих» (Devourer). Меч (= сабля) становится поэтическим образом мощи и в одной из «Пословиц Ада»: «The roaring of lions, the howling of wolves, the raging of the stormy sea, and the destructive sword, are portions of eternity too great for the eye of man». Приведем эту фразу в переводе Маршака: «Львиный рык, волчий вой, рев бушующего моря и разрушительный меч – частицы вечности, слишком великие для людского глаза» [Блейк, 1965, 161] .

В то время как Блейк был сторонником радикальной эстетики и противостоял общепринятой религиозной морали, Хармс относился к направлению футуристов и зауми – строил радикальный язык, язык-в-становлении. Их объединяло недоверие к письменному слову и «выученной» книжной культуре (см. начало «Песен невинности», где бард начинает записывать свои слова, «металлические книги» Уризена – и «Случаи» Хармса). К. Брэндист намечает общие творческие задачи и проблемы, объединявшие Хармса и Блейка, такие как недоверие к письменному слову и канону литературной речи; сопоставляет «Marriage» Блейка и «Случаи» Хармса как образцы сатиры [Brandist, 1997].

Хармс как детский поэт был связан с Блейком и опосредованно: поклонником и переводчиком Блейка был Самуил Маршак, который привлекал многих писателей 1920–1930-х годов к изданию детских книг (и тем поистине спасал от голодной смерти); привлек он и Хармса. Подобно тому как Блейк оформлял свои мысли в фольклорные формы («пословицы»-

притчи, детские стишки, пророчества), Хармс использовал жанр анекдота («История», «Анекдоты», «Исторический эпизод»), формы водевиля и балагана («Пушкин и Гоголь»), райка («Петров и Камаров»).

Очевидно, что отголоски стихотворения «The lamb» слышны в стихотворении Хармса «Овца» (1929) и в образе жертвенного «барашка» из стихотворения «Сценарий елочной песни для К. Н. Шнейдер».

Так, в стихотворении «Овца» Хармс, как и Блейк, проводит параллели между овцой и человеком, каждым из нас:

Ты знаешь белая овца
ты веришь белая овца
стоит в коронах у плиты
совсем такая же как ты [Хармс, 1997, т. 1, 92].

Несмотря на стилистическую сниженность лексемы «овца» (по сравнению с обычным переводом блейковского *lamb*, «агнец»), смиренная овца у Хармса оказывается на вершине мировой иерархии:

а сбоку мы, кругом земля
над нами Бог в кругу Святых
а выше белая овца
гуляет белая овца [там же, 93].

В более позднем стихотворении «Сценарий елочной песни для К. Н. Шнейдер», датируемом серединой 1930-х годов, судьба барашка трагична, он погибает при всеобщем веселье на празднике:

И картонный барашек
Свалился с ветки и упал на пол,
И вот одна свеча уже потухла,
А мы-то все скачем и пляшем
И хлопаем в ладоши
И поем веселые песни [Хармс, 2001, 197].

Тигры, нередко встречающиеся в стихах Хармса, скорее всего, также родственны «Тигру» Блейка – в том числе «Тигр на улице» (1935). В этом стихотворении по сути перефразируется основной вопрос стихотворения Блейка, вопрос о благости и познаваемости Творца: «Did he who made the Lamb make thee?»:

Я долго думал откуда
на улице взялся тигр.
Думал-думал,
Думал-думал,
В это время ветер дунул,
И я забыл, о чем я думал.
Так я и не знаю, откуда
на улице взялся тигр [Хармс, 1997, т. 3, 54–55].

В трагически-раздробленном сознании героя Хармса было бы неплохо понять, откуда тигр вообще взялся. Этот вопрос у Хармса остается без ответа – так же, как и у Блейка.

Пророчески-апокалиптические интонации Блейка-обличителя слышны в стихотворении «Гнев бога поразил наш мир» (1938), в особенности это касается финала:

Сюда ждёт жалкий трус удар,
Судьбы злой рок, ход времени и пар,
Томящий в жаркий день глаз, вид зовущий вновь
Зимы хлад, стужами входящий в нашу кровь.
Терпеть никто не мог такой раскол небес
Планет свирепый блеск, и звёздный вихрь чудес.
[Хармс, 1997, т. 1, 292].

Очевидно, что массив интертекстуального взаимодействия между Хармсом и Блейком весьма велик и еще ждет своего подробного исследования. Однако

точно можно сказать, что абсурдист Хармс слышит в нелогичной порой лирике Блейка родственные ноты, использует его символы как буквы культурной азбуки, из которых составляет новые слова для описания окружающей его реальности.

Есть своя история рецепции Блейка и у Ахматовой. Двое ее возлюбленных был неравнодушны к Блейку: это Гумилев и Борис Анреп. Своей верностью Блейку ее раздражал Маршак. Лидия Чуковская цитировала Ахматову в своем дневнике 1941 года: «Не говорите мне о Маршаке: с тех пор как он опять прочел мне *little lamb, little lamb* Blake'a я убедилась, что он застыл и будет читать то же самое до гробовой доски» [Чуковская, 1997, 346].

В 1962 году Ахматовой подарили какую-то «книгу о Блейке» [Толмачев, 2002]. Поздняя Ахматова несколько раз упоминает Блейка в записных книжках. В частности: «Недаром Блейк говорит, что проклятое благосло…» [Ахматова, 1996, 632]. Это, вероятно, аллюзия на «Пословицы Ада» из «Бракосочетания рая и ада», «Damn braces: Bless relaxes», в переводе Маршака «Проклятие бодрит, благословение расслабляет».

В 1966 году она упоминает о перекличке стихотворения Блейка «Иерусалим» и «Памяти» Николая Гумилева, а также пишет, что сходство ее собственных строк с Блейком случайно: «Что-то такое есть у Блейка, но я в 1917 г. Блейка не знала, и близость замысла – случайна» [там же, 706]. В том же году, позже, упоминает в списке «Не забыть»: «Спросить о Блейке автора поэмы "Уничтожение"» [там же, 710]. Автор «Уничтожения» – поэт и литературный секретарь Ахматовой Анатолий Найман.

Кроме того, Ахматова записывает в дневник, что видит некоторое родство между своими произведениями и тематикой поэмы Блейка «Книга Тэль»; этот отрывок развернуто комментирует Роман Тименчик: «ей показалось, что у английского визионера "явно та же тема", что преследовала

ее, начиная с ранних стихов – от выхода из рощ родины священной на низкий остров в Невской дельте и сошествия с крыши меблированного дома “Нью-Йорк” в “Эпических отрывках” до спуска под своды “Бродячей собаки” в “Подвале памяти” и во вступлении к “Поэме без героя” и вообще до Поэта Мироздания в “Поэме” как того, кто единожды спускался в преисподнюю (“Гильгамеш ты, Геракл, Гессер”) – т.е. тема катабасиса, снисхождения с неба на землю, и далее в глубины подземелий» [Тименчик, 2014, 480–481].

Таким образом, на рубеже XIX и XX веков Блейк-поэт занял свое место в культурной палитре российской литературной жизни. Он был переводим и читаем, стал автором не только узнаваемым, но и цитируемым, попал в обзоры и учебники зарубежной литературы. Его лирика и малые поэмы, переведенные Бальмонтом и прочитанные в оригинале, включаются в тезаурус русской культурной жизни, – порой проходя в ее течении неявно, но открываясь для внимательного читателя. Переводы Гумилева и Эльснера, творческий диалог с Блейком в лирике Хармса и Балтрушайтиса доказывают значимость его поэзии для русской литературы начала XX века.

Русская рецепция Блейка в начале XX века в той или иной мере наследовала западной рецепции рубежа веков – то есть видела в нем мистика и символиста. Эта репутация, созданная Блейку критиками-модернистами и подхваченная русскими символистами, надолго закрыла ему путь в советскую печать; Блейк стал автором «подспудным», не разрешенным вплоть до 1957 года. Однако память о нем была вывезена в эмиграцию, и русская рецепция Блейка неожиданно получила там серьезное продолжение.

Глава 3. Блейк в культуре русской эмиграции первой волны: творческое наследование и переводческая рецепция

3.1. Наследие Блейка в творчестве Бориса Анрепа

Революция 1917 года обрушила былые социальные и культурные связи, и на долгие десятилетия память о Блейке была вывезена в эмиграцию вместе с дореволюционными идеалами и культурными ориентирами. Так, Бальмонт издал свои переводы из Блейка в 1921 году в Берлине [Блейк, 1921]. Аллюзии на творчество Блейка встречаются в творчестве Бориса Анрепа, Алексея Ремизова, Владимира Набокова, Бориса Поплавского.

Особенное место Блейк занимал в жизни и творчестве Бориса Анрепа. У нас он известен в основном как адресат лирики Ахматовой, однако это выдающийся художник-мозаичист и самобытный поэт. Единственная биография Анрепа написана его невесткой, журналисткой Аннабел Фарджен, и издана только на русском языке [Фарджен, 2003].

Предки Анрепа происходили из рыцарей Ливонского ордена, в их жилах текла шведская и балтийская кровь: прямого предка Анрепов захватил в плен Петр I. Особняк Анрепов около Самары был пожалован семье Екатериной II [Rosslyn, 1980, 25–26]. Анрепы преуспевали в военной и морской области, но отец Бориса, Василий Константинович, стал врачом и в 1885 году был приглашенным профессором медицины в Харьковском университете.

Борис Анреп родился в Санкт-Петербурге 28 сентября (16 по старому стилю) 1883 года. В русских документах не так много следов его деятельности: автобиография в памятной книжке Императорского училища правоведения, запись об определении Бориса фон Анрепа, как окончившего

императорское училище правоведения с чином IX класса, в Журнале министерства юстиции (том 7).

В семье Анрепов искусство не было в чести; Борис впервые побывал в Эрмитаже в 22 года. По мнению отца Анрепа, известного врача и тайного советника, искусству могли посвящать свою жизнь лишь «Рафаэли и идиоты» [Фарджен, 2003, 34]. В 1880-х семья Анрепа переехала на время в Харьков, где Борис, будучи еще школьником, сдружился с Николаем Недоброво – тем самым, в чьем архиве сохранились ранние поэтические рукописи Бориса Анрепа. Их сблизила в том числе любовь к литературе. Как писал сам Анреп, «разговор перешел на литературные темы. За все время нашей дружбы это был главный предмет разговоров» [Фарджен, 2003, 21]; при этом сам Недоброво не настолько знал английский, чтобы читать в оригинале [там же, 20].

Борис Анреп обнаружил интерес к литературе рано; он легко учился и много читал. Особенное место в его литературных увлечениях занимала английская литература: он вспоминал, что читал «Прометея освобожденного» Шелли еще в гимназии – под партой, во время урока греческой истории [Фарджен, 2003, 20]. Влияние английской романтической поэмы как жанра ощутимо в его литературных опытах; А. Фарджен упоминает, что Анреп особенно ценил творчество Блейка и Шелли. Упоминание о том, что он пишет стихи, относится ко времени его студенчества: Анреп посвящал стихотворения балерине Целине Спрышинской. Более активно заниматься как литературой, так и живописью он стал уже после окончания университета, в 1905–1906 годах.

В 1902–1905 годах Анреп и Недоброво учились в Петербургском университете и вновь сблизились [Rosslyn, 1979, 885]. В 1910-х годах Недоброво стал известным литературным критиком, теоретиком стиха и поэтом. Он же познакомил Анрепа с Анной Ахматовой. Именно в архиве

Николая Недоброво сохранились до сих пор не опубликованные литературные произведения Бориса Анрепа.

Борис Анреп уже в ранние годы немало путешествовал. Первый раз он побывал в Англии в 1899 году. Очевидно, в этот период он углубил знакомство с английской поэзией эпохи романтизма. Тогда же он увидел впервые мозаики Равенны, которые, вероятно, отчасти повлияли на его будущее профессиональное становление [Rosslyn, 1980, 26].

Во время путешествий он увлекся искусством и литературой, и с 1908 года, отказавшись от карьеры юриста и оставив университет, он жил в Париже, а затем – в Великобритании, обучаясь живописи. Первая персональная выставка Анрепа состоялась в Лондоне в 1913 году в галерее Ченил. Но пока он отнюдь не эмигрант: в 1914–1916 годах Анреп воевал в составе русской армии в Галиции, получал награды. Только в 1917 году он уехал из России навсегда.

К Анрепу-эмигранту обращены знаменитые строки Ахматовой: «Мне голос был, он звал утешно…». Первоначально это стихотворение было опубликовано с посвящением Анрепу в газете «Воля народа» в 1918 году. В стихах Ахматовой этот постоянный адресат – странник, забывший родину и саму душу: «Темна твоя дорога, странник, / Полынью пахнет хлеб чужой»; он «за остров зеленый / Отдал, отдал родную страну» (1922). В действительности Анреп, сражавшийся за Россию в Первой мировой, не бежал с тонущего корабля. В его жизни были свои драмы, и одна из них – отказ от гражданской карьеры, ожидавшей его на родине, в пользу судьбы художника в Европе.

Именно у Анрепа осталась неопубликованная трагедия Николая Гумилева «Отравленная туника» (1917–1918); впоследствии, в 1940-х годах, Анреп передал эту рукопись и часть наследия Гумилева Глебу Струве

[Kriger, 1949]. Струве впервые опубликовал эту трагедию в своей книге «Неизданный Гумилев» (Нью-Йорк, 1952).

Литературное наследие Анрепа во многом опирается на опыт прочтения пророческих книг Блейка. Наследие это не так просто обозреть, поскольку сам Анреп, ушедший в мозаичное искусство, не был озабочен сохранностью своих произведений. По свидетельству Г. Струве, в 1961 году, то есть почти полвека спустя, он уже не помнил о части своих поэм. В частности, он спутал свою поэму «Ода <о большой поэме>» (ок. 1910) с поэмой «Человек» (опубл. 1916) [Недоброво, 1981, 431]. А в минуту депрессии, как Анреп признавался тому же Струве, он уничтожил все свои произведения, кроме «Физы» [там же, 462]; таким образом, можно с большой долей уверенности говорить о том, что неопубликованные произведения Анрепа-поэта сохранились только в архиве Недоброво, с которым Борис делился своим творчеством. Это касается, в частности, поэм «Владимир», «Сотворение человека», «Создание мира».

Перечислим наиболее значимые литературные произведения Бориса Анрепа, известные на данный момент (большая часть неопубликованных произведений хранился в архиве Николая Недоброво в ИРЛИ РАН: Личные фонды Рукописного отдела, Ф. 201):

– поэма «Владимир», 1901;

– драма «Торжество», 1904;

– поэма «Создание мира», 1900-е;

– поэма «Сотворение человека», 1905;

– поэма «Ода <о большой поэме>», ~1910, возможно, утрачена;

– поэма «Foreword to the Book of Anrep» (очевидно, автоперевод на английский язык поэмы «Ода <о большой поэме>»), опубликована в 1913 г. в альманахе «Poetry and Drama», Лондон;

– поэма «Человек», опубликована в альманахе «Альманах муз», 1916;

– поэма «Физа», 1910-е; опубликована в 2003 г. в приложении к биографии А. Фарджен.

О многих произведениях Анрепа можно сказать словами, которые Недоброво писал о поэме «Ода»: «я пленялся верной простотой и исключительной, почти ювелирной точностью тяжеловесных ударов. Ты ведь знаешь, что кустари делают тончайшие подчас игрушки тем же топором, каким рубят дерево в лесу. Вот это и у тебя есть. В разных местах <…> получаешь сильнейшие эмоциональные толчки, прямо физически ощущаемые» [Недоброво, 1981, 430]. Попытки совместить мифологию и научную точку зрения, аллегоризм, яркость и физиологичность образов – все это придает своеобразие творчеству Анрепа-поэта и в то же время роднит его с Блейком.

Важной задачей представляется введение в научный оборот поэм Бориса Анрепа «Владимир», «Создание мира» и «Сотворение человека», сохранившихся только в архивах. До сих пор в научной литературе они не только не охарактеризованы, но даже не точно атрибутированы. Часто встречается путаница в их названиях: сам Недоброво в письме к Анрепу от 21.10.1910, кажется, путает эти две поэмы. Он пишет: «Эти тучи напомнили мне тучи из “Создания мира”» [Недоброво, 1981, 434], – хотя гораздо более яркий портрет тяжелых туч создан в «Сотворении человека». Далее, ранние поэмы Анрепа иногда путают с опубликованной поэмой «Человек», порой даже приписывают другим авторам. Так, О. А. Казнина указывает, что «Предисловие к Книге Анрепа» перекликается по жанру с поэмами Блейка «Создание человека», «Создание мира» [Казнина, 1997, 228], – очевидно, что неточные названия поэм Анрепа приписываются здесь Блейку, у которого таких произведений нет.

Одно из первых произведений Анрепа – поэма «Владимир» (рукопись датирована 1901 годом). В сопроводительном письме к Недоброво Анреп

пишет: «Чем больше я перечитываю свою поэму, тем сильнее прихожу к тому убеждению, что <…> только и будет хорошего в ней заглавие, так много переделывать необходимо, что руки опускаются»[102]. Несмотря на славянское имя главного героя, «Владимир», как и другие поэмы Анрепа, имеет следы влияния английской романтической поэзии, и прежде всего – Блейка. Поэма написана четырехстопным ямбом, белым стихом, и отражает начальный этап творческого пути оригинального поэта. В сравнении с более поздними «Физой» или «Человеком», «Владимир» гораздо менее самобытен. Однако и эта поэма имеет право стать полноправной частью литературного процесса, представляя не только контекст эволюции Анрепа-поэта, но и литературный контекст рубежа веков.

В частности, в поэме можно увидеть воссоздание образного мира аллегорий Блейка (орел, червь, образ птицы-вдохновения и пр.):

… Поймет ли червь орла
Высокое паренье? Скажет:
«Безумный упадет с небес,
Что могут немощные крылья
На поднебесной высоте?
Спокоен я – земля лежит
Твердыней верной подо мной,
И, ей доверившись, могу
Спокойно спать в земной коре,
Свернувшись маленьким клубочком».
Но не слабеют крылья; гордо
Орел несется выше, выше,
Нет места здесь – несется дальше,

[102] Здесь и далее поэма «Владимир» цитируется по архиву: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (ИРЛИ РАН), Личные фонды Рукописного отдела, фонд Николая Недоброво (ф. 201), № 46.

Пока заход, восход зари –

Все в одной точке не сольется.

Здесь очевидны аллюзии к образу червя в «Книге Тэль» и лирике Блейка, а также отсылки к ряду ярких афоризмов «Бракосочетания рая и ада». Финал поэмы говорит о родстве взглядов Блейка и Анрепа на сущность божественного и концепцию боговоплощения: для русского поэта, как и для английского романтика, воплощение Бога – в человеке.

… Мысль моя,

Как птица, брошенная в небо,

Неслась все выше. С высоты,

Лишь достижимой для мечты,

Окинул взором все; я видел

Пространства все земные; все

Лет позабытых времена;

Туман веков в уме моем

Рассеялся; я видел свет.

Я понял мир и человека.

Ты скажешь мне: искал я Бога,

Да, да, нашел Его я – он

Во всем величии своем

Явился предо мной, кто он?

Не человек ли? Он себя

Среди веков бесчисленных

Искал; он наконец нашел

Себя; неизмеримо он

Велик в сиянии расцвета!

Поэма «Создание мира» (см. Приложение 4) существует в нескольких вариациях; мы прилагаем к работе один из ранних ее вариантов, датируемый,

ориентировочно, 1904 г. (дата указана не вполне разборчиво). Поэма также написана четырёхстопным ямбом, белым стихом, и обнаруживает влияние традиции английского романтизма, в частности, произведений Блейка и Шелли.

В поэме «Создание мира» молодой поэт впервые обращается к мифологической лироэпике, создает драматический мир говорящих стихий и природных начал. Вначале это диалог Воды и Земли; затем полилог Ветра, Воздуха, Огня и Пыли; затем среди стихий возникает Дух; главное событие поэмы – когда Земля должна пожертвовать Цветком ради спасения, восстановления мира.

Как и Блейк, Анреп стремится творчески переосмыслить момент создания мира, пишет альтернативную версию творения. Огненный Дух, вылетающий из земли, близок титанам Блейка, в частности, Уризену, по стремлению к власти:

Я создан; наконец! Блаженство!
Над этим миром власть свою
уже я чувствую в себе.
Пожар предсветный догорает.
Кругом все стихло, все застыло.
Хочу безжизненность забыть, –
хочу царить![103]

Описанная Духом история омрачения мира живых существ весьма напоминает те ложные творения, которые Блейк воссоздает в поэмах «Мильтон» и «Иерусалим»:

[103] Здесь и далее поэма «Создание мира» цитируется по архиву: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (ИРЛИ РАН), Личные фонды Рукописного отдела, фонд Николая Недоброво (ф. 201), № 50.

Есть край далекий, вам незримый,
за пеленой тяжелой мглы:
не мрачный, но не ясный сумрак
там наполняет дни туманом;
там существа полуживые
уж с давних пор влекут свой век,
и утро, вечер провожая,
не замечают, что прошло.
Когда великий светлый гений
свой праздник сам торжествовал,
они, непрошенные гости,
вступили на спокойный пир
и в храме, солнцем озаренном,
они, уверенные в силе,
туманом солнце облекли.
И светозарное чело
поникло от немой печали…
С тех пор бесплотною толпой,
уже усталые теперь,
они в безмолвии кружатся,
своей настойчивой заботой
на солнце саван оправляя.

Восстание тварных существ против «гения» и облечение солнца в саван – интересная аллюзия к тканым мирам Блейка (сотканным на ткацких станках Энитармон) и к солнцу-оку, закрытому черепом от безмерного мира. В художественном мире поэмы Анрепа воссоздается главное космологическое противопоставление, характерное для Блейка: открытость, разомкнутость (опыту, миру, времени) и закрытость, от которой проистекает всякое зло.

Поэма «Сотворение человека» (см. Приложение 4) в архиве Недоброво существует в одном варианте, причем датировки стоят в ее начале и конце.

Поэма, написанная белым стихом и посвящённая единству природы и человека, также обнаруживает влияние лироэпической поэмы английского романтизма.

Содержанием поэмы становится происхождение человека из богатой, наполненной красками и силой природы. В ней, как и в «Мильтоне» Блейка, причудливо объединяются лирические пейзажные зарисовки и физиологизм:

И рябью смялась охотно вода,
а ветер во влажных грядках резвился,
о прибрежные камни плеснул
и вкатился – снова на высь к облакам.
А там рыхлые сочные тела перемешивались,
терлись – то выдувались, то всасывались –
и жались, чтобы только не брызнуть.
А уж солнечный свет в них вонзался глубоко издали,
ярко шел в теплых парах
и, где дыры сквозили, бросался о землю
и грел. И яркий луч
согрелся под приливами лучей,
поднялся, затрепетал[104].

Финал поэмы рассказывает о не вполне понятной муке человека, который, кажется, не столько наблюдает закат и лес, сколько, как у Блейка, «становится тем, что видит» (*he became what he beheld*).

Но уже пред нами томился вдали
безмолвный чернеющий лес,
росли коренасто (?) стволы,
и ветки накрест лежали на ветках,

[104] Поэма «Сотворение человека» здесь и далее цитируется по архиву: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (ИРЛИ РАН), Личные фонды Рукописного отдела, фонд Николая Недобров (ф. 201), № 53.

а в отверстиях узловатых сплетений
виднелась краснота заката.
Вечер разбросал цвета по небу,
его вверху озеленив.
И это – легло на взоры человека
и опустилось в глубину его глаз.
Сплетенные руки за голову опрокинув,
плачьте, плачьте надо мною!
Как это было? – не могу рассказать я,
но глядите – раны едва отвердели,
уж треснули струпья,
и, мучительно боль выдыхая,
кровь, густою (?), выползла на тело.
Нельзя рассказать: вернутся тени,
начнут убивать меня снова;
о, плачьте обо мне, плачьте,
на мою кожу роняя слезы,
чтоб я измерил их теплоту.

Очевидно, источником как жизни, так и боли человека становится его непреодолимое родство с природной, растительной жизнью: здесь вспоминается важный для Блейка концепт «растительной жизни», *Vegetative Life*, как низшей, неоформленной и неосознанной формы человеческого существования.

Несмотря на то, что эти поэмы Анрепа не были опубликованы, они читались, по крайней мере, в узком кругу. Известно, что друг Анрепа, художник Дмитрий Стеллецкий (1875–1947) написал несколько работ по мотивам этих произведений.

Одна из картин хранится в частной коллекции. Надпись на обороте картины гласит: «Стеллецкий по стихам Бориса Анрепа Сотворение мира 1906 – 7 г.» Эта картина размерами 38 х 24 см. выполнена в смешанной технике, на холсте, который позднее наклеен на картон. На ней изображен обнаженный полулежащий юноша, в короне, зубцы которой подобны солнечным лучам. Он лежит на некоем невысоком ложе; рядом с ним нависает складчатая одежда, фон – стилизованные здания в русском силе; над всем этим распростерлась огромная луна. Стиль изображения, яркий и плоскостной, напоминает лубок.

Вторая картина, «Сотворение человека», приведена ниже (рис. 6). Она нарисована на бумаге: акварель, гуашь, бронзовая краска, графитный карандаш. На обороте бумажной обложки тушью надпись: «Борисъ Анрепъ» и карандашом – «Б. Анреп». Внизу тушью пером подпись: «Дмитрій Стеллецкій». Картина выполнена в 1900-е – начало 1910-х гг. и происходит из собрания московского коллекционера И. В. Качурина.

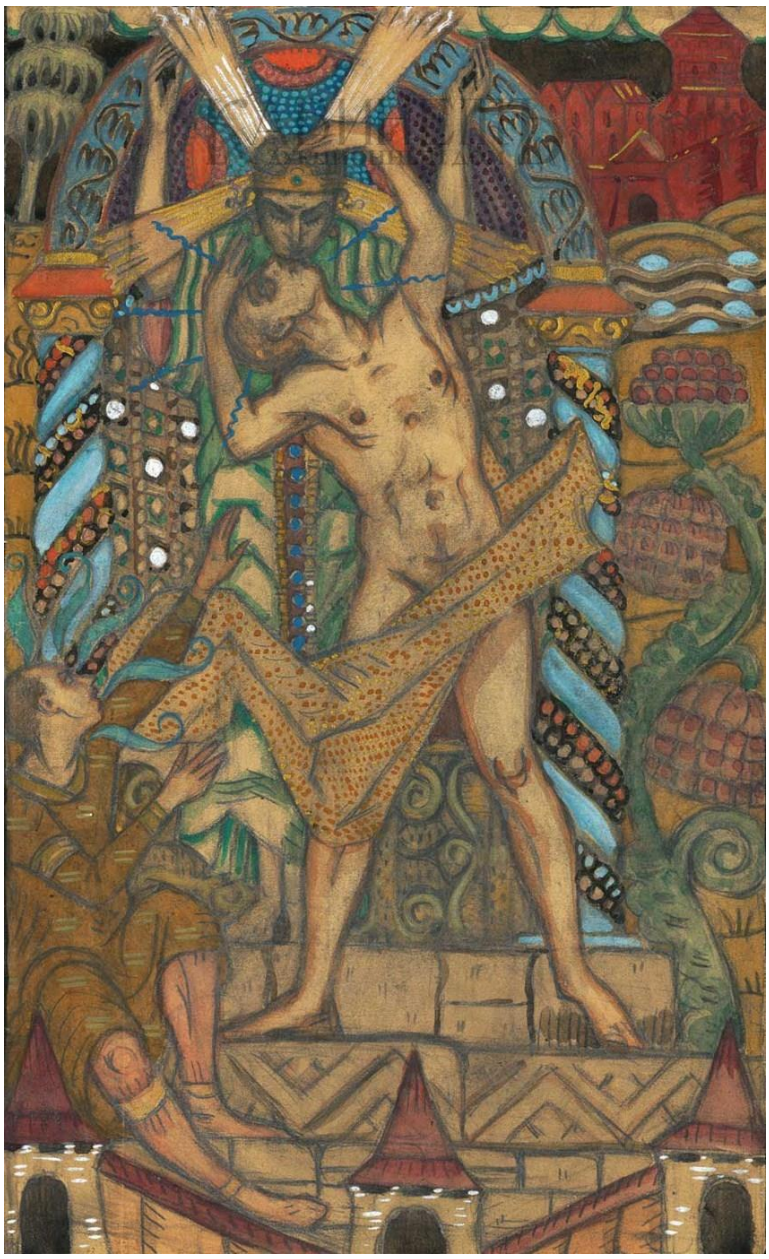


Рисунок 6. Дмитрий Стеллецкий. Сотворение человека. Композиция по мотивам поэзии Бориса Анрепа.

Третье известное нам изображение, напротив, выполнено в жанре иллюстрации, то есть занимает лишь часть листа, а внизу подписаны строки из поэмы Анрепа (монолог Ветра, обращенный к Воздуху). На нем изображены обнаженные фигуры темного гиганта-мужчины и розовокожей женщины с алыми волосами, из которых как будто поднимается заря (рис. 7).

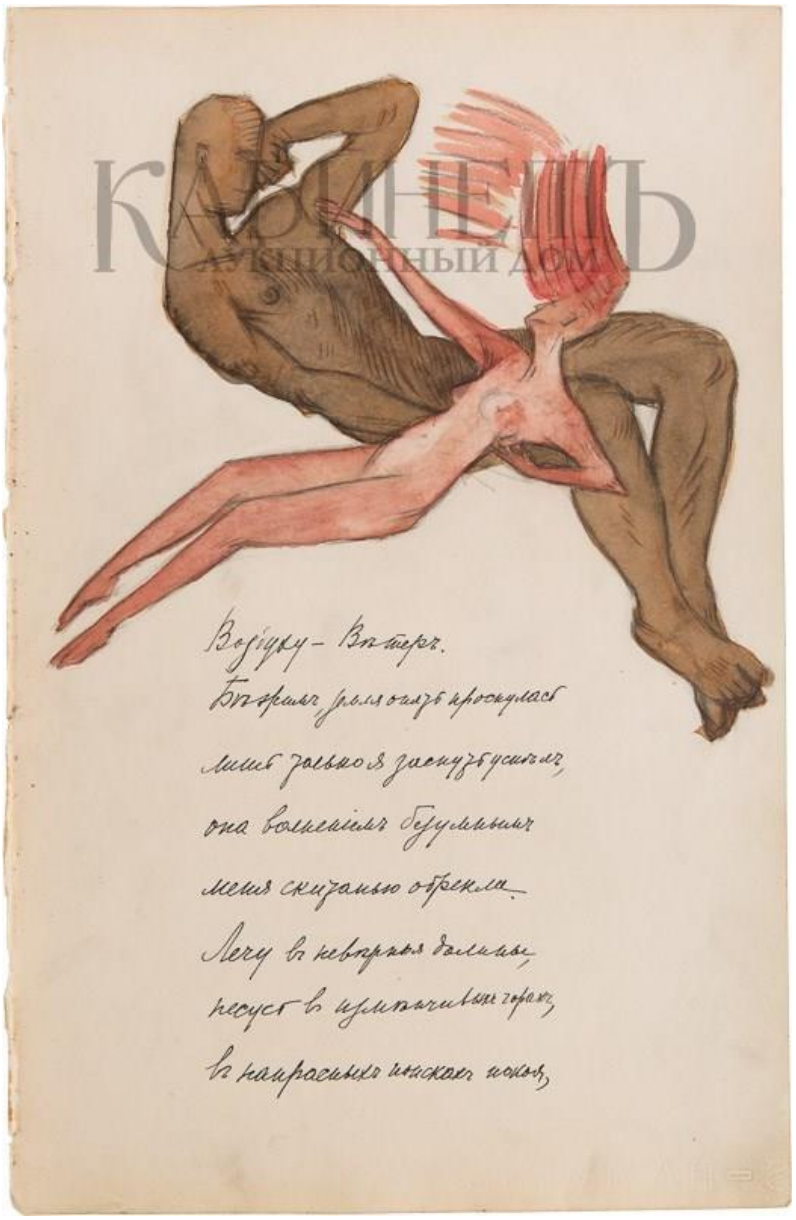


Рисунок 7. Дмитрий Стеллецкий. Иллюстрация к поэме Б.В. Анрепа «Создание мира».

К сожалению, больше ничего не известно о судьбе подобных иллюстраций ранних поэм Анрепа. Однако в таком живописном олицетворении стихии-герои поэм Анрепа, подобно нарисованным титанам Блейка, обретают новое измерение и придают тексту дополнительный смысл.

Вполне вероятно, что подобное «блейковское» иллюстрирование отвлеченных идей через обнаженные тела стало источником для позднейшего создания Анрепом рукописной иллюстрированной версии «Предисловия к Книге Анрепа».

Анреп не просто увлекался Блейком; он, по всей видимости, познавал английский язык в основном через стихи романтика и английскую Библию. По крайней мере в стихах Анрепа в 1909 году, когда его английский был еще беден, «ощущалось влияние Библии и Блейка» [Фарджен, 2003, 48]. На английском он написал «Предисловие к Книге Анрепа», короткую поэму, которая была оформлена как самостоятельная книга. С ней, увенчанный лавровым венком, запечатлен Анреп на портрете кисти Пьера Руа. Это появление «Предисловия к Книге» как отдельного произведения напоминает приемы Блейка, который написал только «Первую книгу Уризена», так никогда и не завершив этот цикл. «Предисловие к Книге Анрепа», самодельная книга с красной кожаной обложкой, очевидно, стала творческим воссозданием принципов создания рукотворных книг Блейка. Она была снабжена акварельными иллюстрациями «с причудливыми узорами и картинками» [там же, 69]. Акварельные иллюстрации напоминают о технике иллюминированной печати, изобретенной Блейком, который раскрашивал свои книги темперой.

«Предисловие» было опубликовано в лондонском альманахе «Poetry and Drama» в 1913 году. Вопреки политике альманаха, поэма приведена с иллюстрациями, напоминая средневековые манускрипты с миниатюрами. Как указывал Недоброво, Анреп сам вырезал деревянные гравюры для этого издания [Тименчик, 1989, 57]. Монохромные гравюры, оставшиеся на печати, по свидетельству биографа, уступают рукописной версии, которая выставлялась на выставке Анрепа в Чениле в 1913 году: «Первоначальный вариант с цветными иллюстрациями, расположенными посреди и вокруг

текста», то есть очень по-блейковски, «был гораздо более впечатляющим» [там же].

Однако и опубликованная, набранная прописными буквами, с рисунками и буквицами, поэма ярко выделяется среди других произведений в альманахе. В примечании, предпосланном публикации, редактор Г. Монро замечает: «Мы публикуем поэму, названную “Предисловие к Книге Анрепа”, и в этом случае отступаем от наших обычных принципов, выпуская ее в иллюстрированном виде. Это было сделано согласно страстному желанию автора, который хочет сохранить в презентации своей работы единство идеи, литературное и пластическое, неотъемлемое от замысла. Мы, с нашей стороны, оцениваем поэму как достаточно целостную, и в обычном случае опубликовали бы ее без шрифтовых выделений и иллюстраций. Автор, однако, остался непоколебим, и чтобы не потерять возможности представить эту работу читателям, мы пошли навстречу его желаниям»[105] [Poetry, 1913, 272].

Визуальный стиль поэмы (особенно в оригинале) и текстуальные ее особенности не оставляют сомнений, что Блейк, как поэт и художник, является для Анрепа образцом подражания. В «Предисловии к Книге Анрепа» очевидно влияние риторики и образности лирики и малых поэм Блейка, в особенности поэмы «Тириэль».

Подобно персонажу поэмы «Человек», старый герой заключил свою душу в камне: «Тогда старик ответил: “Однажды я спрятал душу в этой скале; она была взята, и я утратил ее. Расщепляя камень, тяжким трудом я

[105] «We are publishing a poem entitled “Foreword to the Book of Anrep”, and are on this occasion departing from our usual principles by producing it in decorative form. This has been done at the express desire of the author, who wishes to preserve in the representation of his work that unity of idea, literary and plastic, inherent in its conception. We ourselves esteem the poem a sufficient entity in itself, and our normal course would have been to produce it without typographical or interpretative decoration. The author, however, is inexorable, and rather than lose the opportunity of placing his work before our readers, we have acceded to his wishes».

добыл ее. Ура! Я заслужил душу и укрепился в ней, как в крепости”»[106] [Anrep, 1913, 282]. Особенное место и в этой поэме занимает образ птицы: «Лишь птица недостижима. Теперь птица наверху души, так как она поет и летает»[107] [там же, 283]. У Блейка птица – также значимый образ свободного, ничем не связанного творческого воображения. Метаморфозы, сложный аллегоризм поэмы, ее мифологичность связывают ее как с предыдущими поэмами Анрепа, так и с творчеством английского романтика.

В 1916 году поэма Анрепа «Человек», написанная белым стихом, была опубликована в акмеистском «Альманахе муз» (Петроград). Очевидно, что молодой поэт увлечен мифологической физиологической образностью Блейка. В поэме аллегорически описывается перетворение человека как существа, объемлющего всю природу. Для того, чтобы вместить мир, лирический герой поэмы взрезает грудь острой скалой; в него входят звери, врастают деревья, происходит торжество мирового тождества:

Радость, радость!

В тело свое я принял часть мира [Анреп, 1916, 15].

Поэма Анрепа кажется развернутой метафорой выражения Блейка в «Иерусалиме»: «Если ваша вера в то, что человек содержит в своих конечностях всех животных, истинна, и они были отсечены от него жестокими жертвоприношениями…»[108] [Blake, 1988, 174]. Однако, если Блейк обычно рисует картину сотворения человека как грехопадение, Анреп описывает всеобщее возвращение, сращение мира обратно в человека:

Звери, войдите одни за другими

И наполните меня до краев.

…

[106] «Then the old man made / answer: “Once I hid / my soul in this rock;/ she was taken therein, / and I lost her. With riving and toil I / reached her. Lo! I won in my soul and / settled in her, as in a stronghold”».

[107] «Only / the bird is unriched. / Now the bird is the top of the / soul, for it sings and flies».

[108] «If your tradition that Man contained in his Limbs, all Animals, is True & they were separated from him by cruel Sacrifices…»

Благодатная ноша,

Жизнь мира во мне! [Анреп, 1916, 14].

Поэма Анрепа отвечает на вопрос о том, кто есть человек. Блейка также занимал этот вопрос, и он писал со всей выразительностью: «Поэтический гений есть истинный человек, и <…> тело, или внешняя часть человека, происходит от поэтического гения»[109] [Blake, 1988, 1]; «Где нет человека, природа бесплодна»[110] [там же, 38]. У Анрепа же пуст человек без природы, но затем человек оплодотворяет природу творческим началом.

Скалы, птицы, сотворение человека в связи с сотворением мира, образное взаимовоплощение человека и природы – постоянные мотивы пророческих поэм Блейка. В поэмах «Европа», «Книга Уризена», «Иерусалим», «Мильтон» появляются образы солнца, горящего в груди, детей, вырывающихся из грудной клетки, пещеры из ребер. «Человек» перекликается с поэмой Блейка «Книга Тэль» (к тому времени переведенной Бальмонтом), где невинная душа ищет опыта и бежит от него.

Подобно Блейку, Анреп строит авторскую мифологию, пишет аллегорично и архаично. Анреп-поэт нисколько не символист, уходящий в туманную перспективу смыслов; его образы требуют четкого и однозначного, хотя и не реалистичного истолкования. Не совсем уклюжая, но свежая по теме и по развитию сюжета поэма «Человек» сближается с блейковскими пророчествами и по форме (белый стих), и, в особенности, физиологичностью переживания мира и творения: мир и человек оказываются буквально телесно едины, хотя у того и другого автора это единство (или разъединение) связаны с болью. У Блейка выход обычно связан с Великим Судом, когда различия между объектом и субъектом будут

[109] «the Poetic Genius is the true Man. and <…> the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius».

[110] «Where man is not nature is barren».

преодолены; у Анрепа в «Человеке» из груди лирического героя вылетает птица творчества, душа проникает собою камень, мир – очеловечивается.

Строка-рефрен из поэмы «Человек», «Я пою, и лес зеленеет», была предпослана небольшому циклу Ахматовой «Эпические мотивы», в который вошли белые стихи, написанные в 1913–1916 годах.

Другой поэме Анрепа было обязано своим названием литературное общество «Физа», собрания которого посещали Гумилев, Ахматова, Г. Иванов. Судя по мемуарам Иванова, название носило насмешливый характер: «Среди множества петербургских литературных обществ было и такое: “Физа”. <…> “Физой” звался герой поэмы, очень бездарной и очень пышной, прочитанной на открытии одним из ее великосветских учредителей. <…> Над “Физой” все смеялись, но все ее посещали» [Иванов, 1994, 402]. Ахматова, по свидетельству Наймана, считала, что общество было призвано в том числе разрушить акмеистский Цех поэтов, и упоминала о том, что «Физа» – название поэмы Анрепа, прочитанной на первом собрании общества в отсутствие автора (он был тогда в Париже) [Найман, 1999, 115]. Физа – имя главного героя поэмы, которая пронизана блейковскими образами, символикой, мифологией. Поэма впервые опубликована в приложении к биографии Аннабел Фарджен (2003).

Если «Человек» сходен с поэмами Блейка по тематике и образности, то в «Физе» очевидны прямые аллюзии к пророчествам романтика. Имя героя Физа созвучно Тирзе, *Tirzah*, одной из героинь авторской мифологии Блейка (имя позаимствовано из Библии). Однако Физа – не женщина, а мужчина и альтер эго поэта-ремесленника.

Образ Физы во многом создается красками, которыми написан образ блейковского героя-кузнеца Лоса. Уйдя из дома, Физа «упер свой лоб о горн плавильный», у него есть «печи и плавильни, тончайшие орудья, / Весы и предельные меры, и сила тока; / Кислота и щелочь» [Анреп, 2003, 282–283].

Как и в поэме «Человек», здесь прослеживается блейковский образ разъятого, неполного тварного тела:

Легко выколоть мои глаза,
Но око заочное как вырвать?
Схоронясь за костью, оно рыщет оттуда
Неустанно, верно и свирепо [там же, 283].

Следующее описание Физы выглядит как воплощение скованной позы, часто встречающейся в живописи Блейка и весьма важной для его понимания телесного (см. иллюстрации к «Книге Уризена»):

Жалуясь и горюя, Физа сел на землю;
Голова его между коленями,
Поверх головы – локти крышею,
Пальцы впились в затылок.
И длинные волосы расплелись
И спутались, ниспадая ниже колен [там же].

Смысл жизни Физы – творческий поиск. Как и у Блейка, творчество обретает у Анрепа вселенский смысл, становясь творением мира. Пересказывать сюжет поэмы не имеет смысла, поскольку она аллегорична и требует большого комментария, с привлечением широкого литературного и философского контекста. Обратимся к ее финалу.

Пережив много приключений и метаморфоз, подобно блейковскому гиганту Альбиону, срастающемуся со скалой, Физа уйдет под землю; как и герои Блейка, он видит мир, с его «небесными стропилами», как инженерное творение. Волосы Физы становятся золотыми струнами, и на них играет вещая птица, рассказывая эту историю читателю. В поэме «Иерусалим» Блейка «золотая струна» – путеводная нить, которую поэт предлагает читателю:

Я даю тебе конец золотой струны,

Лишь смотай ее в клубок,

Она приведет тебя к небесным вратам

В стене Иерусалима[111] [Blake, 1988, 231].

В поэме «Физа», где герой-пророк является и алхимиком, и ремесленником, переживает истинно чудесные метаморфозы, пророческая риторика и аллегоричность причудливо смешивается с отражением современных Анрепу явлений. Физа ищет и находит магический «светород», что связывает поэму с открытиями в химии. Физа и его семья живут не в мифологическом мире титанов, а в социуме, хотя и архаичном (это сближает его героев с героями ранней поэмы Блейка «Тириэль»). И если конечной целью поэм Блейка становится восстановление нарушенной гармонии первоэлементов, снятие противоположности невинности и опыта, то у Анрепа задачи ограничиваются воплощением личного призвания, нахождением истинного творческого пути отдельной личности.

Рукопись поэмы «Физа» в 1915 году Анреп отдал на сохранение Ахматовой, а она, по его словам, «зашила ее в шелковый мешочек и сказала, что будет беречь как святыню» [Анреп, 2003, 267]. Ольга Штейн считает, что именно этот эпизод проливает свет на строки Ахматовой о том, кто «Только душу мне оставил / И сказал: побереги» [Штейн, 2004].

Стиль Анрепа-художника критики также связывали с влиянием Блейка. Так, художественный критик Роджер Фрай, в 1913 году написавший предисловие к каталогу персональной выставки Анрепа в Челси, указывал: «Большинство современных художников черпают вдохновение из созерцания внешних явлений. Фон Анреп, как мне кажется, – из движений своей внутренней жизни. Среди английских художников мы можем заметить нечто

[111] I give you the end of a golden string,
Only wind it into a ball:
It will lead you in at Heavens gate,
Built in Jerusalems wall.

подобное у Блейка, и посетитель выставки наверняка вспомнит этого художника, но не столько из-за формального сходства, сколько благодаря несомненно схожим методам» [цит. по: Фарджен, 2003, 74].

В художественной критике Анреп прослеживал линию, которая отличала романтизм: утверждение о важности личности творца. Так, он писал: «Вся жизнь живописца является почвой для построения здания его духа и дома его души, а в нем живописные стройки – не для украшения углов, но иконы, творящие чудо» [Анреп, 1912, 18]. Он упоминал и о том, что темпера (которой писал Блейк) «редко употребляется художниками на Западе», однако распространена в русской иконописи, и по своим данным живопись темперой «приспособлена» к изображению мира духовного [Анреп, 1914, 90–91].

Подобно Блейку, который был изобретателем нового метода гравировки, Анреп также в определенном смысле был ремесленником; его увлечением, а затем и профессией стала мозаика. Упоминание о *пророческом* языке визуального искусства роднит позицию Анрепа и Блейка: «современные мозаичисты <…> заставляют камень противоестественным образом уподобляться инородному и чуждому искусству, которое сводит на нет всю первоначальную силу и выразительность мозаики, подменяя ее строгий, пророческий язык банальным и скучным рифмоплетством» [цит. по: Фарджен, 2003, 79].

Религиозная составляющая творчества Анрепа, которую подчеркивал Роджер Фрай, тематически и образно объединяла его мозаичные работы с живописью Блейка: серафимы и евангелие в капелле Вестминстерского собора, видения Иоанна Богослова в Королевском военном колледже, Христос и пророки в Греческой православной церкви Святой Софии. В стихах Анрепа, как и у Блейка, «появлялись пророческие пословицы, многозначительные <…> высказывания о земных и неземных вещах»

[Фарджен, 2003, 171]. Пословицы Блейка стали темой одной из самых известных мозаик Анрепа, в которой он вступил в прямой творческий диалог с тем, кого считал своим предшественником.

В 1923 году мозаичисту предложили оформить пол восьмиугольного зала в галерее Тейт, чтобы создать достойный интерьер для экспозиции коллекции акварельных иллюстраций Блейка к «Божественной комедии» Данте. Обыграв находившуюся в центре пола вентиляционную решетку, Анреп построил рисунок вокруг нее, при этом из-под решетки полыхает мозаичное пламя [там же, 171].

Темой восьми многоугольных панно стали «Пословицы Ада» из поэмы романтика «Бракосочетание рая и ада», выбранные Анрепом:

- От стоячей воды жди отравы.
- Кто хочет, но не делает, – порождает чуму.
- Лиса заботится о себе, о льве заботится Бог.
- Красота – в изобилии.
- Водоем – копит, фонтан – выплёскивает.
- Если бы дурак настоял на своей глупости, он стал бы мудрецом.
- Глаза огненные, ноздри воздушные, уста влажные, борода земляная.
- Львиный рык, волчий вой, яростный шторм, разящий меч – частицы вечности, слишком великие для глаза человека.

[Перевод Д. Смирнова цит. по: Блейк, Пословицы, 2018].

Эта сложная, интересная мозаика стала важнейшей репликой в творческом диалоге русского художника и английского романтика. Вирджиния Вулф писала, что рисунок мозаики вышел «очень сжатый, сильный, содержательный» [цит. по: Фарджен, 2003, 172].

В одном из писем к Анрепу Николай Недоброво писал об Ахматовой, с которой Борис был еще не знаком: «Попросту красивой ее назвать нельзя, но внешность ее настолько интересна, что <…> пуще всего поместить ее в самом значащем месте мозаики, изображающей мир поэзии» [Штейн, 2004, www]. Впоследствии Анреп воплотил эти слова, сделав Ахматову прототипом Сострадания в серии «Современные добродетели» в Лондонской национальной галерее. Причем портрет Ахматовой перекликается как с акростихом Гумилева «Ангел лег у края небосклона...», так и с образом Сострадания, *Pity*, который появляется на известной иллюстрации Блейка к строкам Шекспира: у романтика мы также видим распростершиеся по горизонтали фигуры на фоне темного неба. Возможно, Ахматова также стала прототипом для других образов мозаики Анрепа: музы Каллиопы в серии мозаик «Пробуждение муз» в той же Лондонской национальной галерее [Фарджен, 2003, 197] и для образа Св. Анны в соборе ирландского городка Маллингар [Кружков, 2001, 408].

Адресат лирики Ахматовой и поклонник творчества Блейка был заметным художником своего времени. Роджер Фрай писал в статье «Современная мозаика и Борис Анреп» (1923): «Искусство мозаики, попав в руки к коммерческим штамповщикам, пришло в полный упадок, и совершенно естественно, что художнику пришлось начинать все заново, обучаясь у великих мастеров прошлого» [цит. по: Фарджен, 2003, 172]. Фарджен приводит слова Дж. Вальями о том, что «в двадцатые годы можно было уже сказать, что как художнику-мозаичисту Борису Анрепу нет равных» [там же, 186]. Огастес Джон заключил, что Анреп «дал новую жизнь традициям Золотого века христианского искусства мозаичных фресок» [Казнина, 1997, 237].

Введение поэм Анрепа в научный оборот, восстановление поля его литературного творчества небезынтересно в нескольких аспектах. Во-

первых, представление рукописных текстов способствует воссозданию контекста литературно-художественного облика Серебряного века как целостного явления. Во-вторых, поэмы Анрепа, явно испытавшие влияние английской традиции романтизма, и в особенности Блейка (философичность, аллегоричность, белый стих, образные переклички), интересны как – может быть, несколько запоздавшая – реплика диалога между русской и английской литературой.

Пожалуй, в истории русской литературы Анреп – единственный, кто в своем творчестве открыто и последовательно пользовался приемами Блейка и считал себя его духовным наследником. Литературная карьера Анрепа затем уступила место художественному творчеству, однако его поэмы весьма любопытны и заслуживают подробного изучения.

3.2. **Первый русский перевод «The Marriage of Heaven and Hell»: Серафима Ремизова**

До недавнего времени считалось, что первым переводчиком знаменитой поэмы Блейка «Бракосочетание рая и ада» был А. Я. Сергеев (1975). Однако нами введен в научный оборот первый перевод поэмы Уильяма Блейка «The Marriage of Heaven and Hell», выполненный в семье Ремизовых, в эмиграции, значительно раньше: в 1920–1930-е годы [Сердечная, 2017; Сердечная, 2019]. Полный текст перевода представлен в Приложении 3.

Алексей Ремизов эмигрировал в Европу из России в 1921 году вместе с женой, Серафимой Павловной. С Серафимой Довгелло, ссыльной эсеркой, Ремизов познакомился в северной ссылке, в Усть-Сысольске; они вместе сделали выбор в пользу литературного творчества. Он писал: «С. П. была моим судией, цензором и корректором» [Ремизов, 2019, 614]. Большинство

книг Ремизова посвящены ей; под ее влиянием он занимался палеографией, изучал глаголицу и приобрел серьезные познания в древнерусской словесности [Грачева, 2000, 78; Обатнина, 2001, 51].

Упоминания о Серафиме Павловне можно встретить у многих авторов того времени. Гумилев оставил в ее альбоме стихотворение, начинающееся четверостишием:

У ворот Иерусалима
Ангел душу ждет мою,
Я же здесь, и, Серафима
Павловна, я Вас пою [Гумилев, 2001, 98].

Необычная пара: худой, маленький Ремизов и высокая, полная Серафима, – привлекала внимание и вызывала язвительные комментарии литературного круга, в частности, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Андрея Белого и В. В. Розанова [Ремизов, 2019, 624–626]. Серафима – «толстая дама» из стихотворения Михаила Кузмина «На вечере»; но для самого Ремизова она – «огненная Серафима», существо неземное, воплощение странствующей недовоплощенной души.

О ней писал В. Б. Шкловский: «У Ремизова есть жена, очень русская, очень русая, крупная <…> она в Берлине как негр какой-нибудь в Москве времен Алексея Михайловича, царя, такая она белая и русская» [Шкловский, 1973, 182]. В годы эмиграции Серафима Павловна преподавала славянскую палеографию в парижской Школе восточных языков (Сорбонна), выступала с лекциями как историк и палеограф.

Она была известна и как переводчик. В частности, вместе с Ремизовым она перевела для театра Мейерхольда драму «Снег» С. Пшибышевского. Также они помогали Дж. Э. Хэррисон и Х. Миррлиз в переводе на английский язык «Жития протопопа Аввакума», хотя сами в начале 1920-х и не говорили по-английски [Казнина, 1997, 356]. Сам Ремизов перевел,

например, «Так говорил Заратустра» Ницше; этот перевод он посылал Горькому, но он не был опубликован и впоследствии утерян [Д'Амелия, 2002, 483].

Интерес к Блейку (и Сведенборгу) в семье Ремизовых связан с дружбой Серафимы Павловны с Гиппиус и Мережковским: они вовлекали ее в изучение эзотерики и антропософии и подкрепили идею Ремизова о «нездешней» природе Серафимы [Ремизов, 2019, 629]. Ремизов писал в дневнике: «З. Н. Гиппиус, "новая церковь", антропософы Штейнера хотели отделить меня от Серафимы Павловны. Духовно мелкие и нам чужое. В мире духовном им понять С. П. нельзя…» [цит. по: Грачева, 2000а, 545]. Хотя писатель оценивал эзотерику крайне отрицательно, его творчество обогатилось новыми образами; вообще, увлечения жены были важнейшим источником авторской образности и мифологии Алексея Михайловича. Н. Берберова считала, что «обезьяньи» проделки, выдумки и гримасы Ремизова во многом идут от Серафимы Павловны: «это она навязала ему свои сны и фантазии, синдромы и комплексы, и он принял их, и, питаясь ими, построит на них свои мифы» [Берберова, 1972, 59].

Ремизову как писателю был близок эсхатологизм творчества Блейка, он также был автором собственной мифологической системы, которая выражалась в сложных синтетических жанрах.

Подобно Блейку, Ремизов был самобытным художником, рисовал портреты и автоиллюстрации, «издавал» свои книги рукописным способом. В 1930-х годах, когда супруги жили в Париже, альбомы и портреты авторства Ремизова помогали им выжить. Сам писатель художнический талант Блейка ценил невысоко (а может быть, был не так хорошо знаком с его наследием как художника). В частности, в очерке «Рисунки писателей», размышляя о людях, совмещавших талант живописца и поэта, Ремизов называет Блейка рядом с Э. Т. А. Гофманом и М. А. Кузминым, однако замечает: «гравюры

Блейка, по крайней мере для меня, не больше как дополнения к его Венчанию Неба и Ада» [Ремизов, 2003, 396]. Вероятно, Ремизов не так много знал о Блейке-художнике, творчество которого не ограничивалось гравюрами.

В произведениях Ремизова нередко встречаются упоминания о Блейке. Так, в 1952 г. он пишет о Париже 1920-х годов: «Среди приезжих я встретил очень талантливых и больших книжников: Блейка не спутают с Блэком» [Ремизов, 2003, 136]: Ремизов имеет в виду плодовитого шотландского романиста Уильяма Блэка (1841–1898), чьи книги публиковались в России в 1870-х годах. Это замечание интересно: дело в том, что в русской традиции, на которую Маршак сетует уже в 1915 году, Блейк остается Блэком до 1930-х годов, – именно так его имя пишут и Бальмонт, и Венгерова, и Федор Сологуб; так его имя значится в издательских планах символистских издательств [см. Пантеон, 1907].

Ремизов в своей прозе не раз приводит авторские переводы отрывков произведений Блейка; так, в 1931 году в статье, посвященной памяти Блока, он цитирует фразу из «Бракосочетания рая и ада»: «Человек, никогда не меняющий своих мнений, подобен стоячей воде, и в мыслях своих рождает гадов» [Ремизов, 2003, 333]. В другом произведении он вновь ассоциирует с Блоком отрывок из этой поэмы: «Если бы двери восприятий были очищены, всякая вещь показалась бы людям такой, какая она есть – бесконечной» [Ремизов, 2000, 14]. Ремизов приводит отрывок из поэмы в контексте судьбы творческого человека: «…все эти гениальные, эти извращенные, эти святые, эти пророки – ну что может быть противоестественнее, как Исаия, который ел человеческое кало, об этом я узнал у Блейка, которого жизнь вот уж крутила!..» [Ремизов, 2002, 329]. Цитирует Ремизов и заключительную часть поэмы: «А пока что, Блейк прав: “один закон для льва и вола – принуждение”» [там же, 295]. Героиня романа Ремизова «В розовом блеске»,

прототипом которой была Серафима Павловна, описана в понятиях Блейка: «Обе принадлежали к “задумывающимся” – по Достоевскому и к “убежденным” – по Блейку. Такими они на свет зародились» [Ремизов, 2019, 417] (здесь, очевидно, Ремизов отсылает к пассажам Блейка об истинной вере из того же «Бракосочетания»). Таким образом, «Бракосочетание рая и ада», очевидно, является для Ремизова важным текстом.

Вероятно, в семье Ремизовых использовалось издание Блейка 1905 года под редакцией Сэмпсона: в «стоглавой повести» «Учитель музыки» Ремизов пишет: «…и тут же Уильям Блейк «Венчание Неба и Ада», Оксфордское издание, на 247 странице» [там же, 134].

Как упоминает А. Грачева, «в парижском архиве Ремизова (Собр. Резниковых) сохранился список перевода упомянутой книги Блейка, сделанный рукой С. П. Ремизовой-Довгелло» [Грачева, 2000а, 545]. В 2013 году собрание Резниковых было выкуплено из Парижа Министерством культуры России. Мы благодарим Государственный литературный музей за возможность поработать с переводом поэмы Блейка (Ф. 156. Оп. 2. Ед. 1092–1095).

В архиве обнаружены выполненные на отдельных листах переводы поэмы «The Marriage of Heaven and Hell» и «Song of Liberty», – части, которая была написана несколько позже, но в дальнейшем включалась Блейком в издания поэмы. Анализ материалов позволяет достоверно утверждать, что переводы осуществила Серафима Ремизова: в архиве содержатся списки, сделанные ее рукой, а также сделанные рукой Алексея Ремизова с пометкой «перевела С. Ремизова», с ее правками поверх почерка Алексея Михайловича.

Переводы приблизительно датированы 1920–1930-ми годами. Оба перевода полные, дословные, выполнены достаточно близко к оригиналу, с точным соблюдением разбивки по строкам. В них ясно чувствуется

недостаток переводческого опыта, по крайней мере переложения с английского языка. Тем не менее результат работы С. П. Ремизовой-Довгелло вполне достоин прочтения, он близко передает блейковскую риторику и является любопытным примером наиболее буквального переложения в истории русских вариантов поэмы.

Бальмонт не переводил поэму, лишь упоминал ее; Маршак перевел лишь часть «Пословиц Ада» [Блейк, 1965]. Впервые полный текст поэмы на русском был опубликован в 1975 году, в переводе будущего лауреата Букеровской премии Андрея Сергеева [Блейк, 1975]. Впоследствии был опубликован «концептуальный» вариант Сергея Степанова [Блейк, 1993] и длинный, рыхлый пересказ Валерия Чухно [Блейк, 2002], и достаточно точный вариант Дмитрия Смирнова-Садовского [Блейк, Малые…, 2018].

Обратимся к анализу переводческого решения С. Ремизовой. Поскольку в сохранившихся рукописях есть некоторые исправления, мы можем следить за движением переводческой мысли. Перевод ключевых элементов текста показывает любопытные различия между существующими вариантами переложений поэмы на русский язык.

Поэма Блейка имеет название «The Marriage of Heaven and Hell»; понятие *Marriage*, как следует из текста, напрямую связано с понятием алхимического союза, что в русском варианте получило традиционное название «химической свадьбы» (термин восходит к манифестам розенкрейцеров). У Ремизовой заголовок поэмы – «Венчание неба и ада». В наиболее известных переводах, Сергеева и Степанова, *Marriage* переводится как «бракосочетание»; в переводе Чухно – как «союз»; только в переводе Ремизовой использовано слово «венчание». Таким образом, в основном переводчики подчеркивают «юридический» статус брачного союза, используя официальное слово «бракосочетание», в то время как Ремизова

использует название церковного таинства, акцентируя мистический характер объединения противоположных сторон бытия.

Название первой, вводной части поэмы Блейка – «Argument». С этим многозначным словом переводчики испытывали сложности, передавая его то как «Смысл» (Сергеев), то как «Предварение» (Степанов), то как «Единоборство» (Чухно). Вероятно, здесь Блейк отсылает к жанру предисловия, краткого содержания, предпосылаемого тексту; в этом отношении перевод Ремизовой, «Содержание», близок к замыслу автора (в рукописи перечеркнут более ранний вариант, «Прение»).

Некоторые части поэмы обозначены у Блейка «Memorable Fancy». В переводе Сергеева эти подзаголовки переводятся «Памятный сон», у Степанова – «Достопамятное видение», у Чухно – «Памятное видение». В переводе Ремизовой используется жанровое обозначение «Достопамятная причуда», – этот вариант, хотя и отходит от наиболее очевидного значения слова в данном контексте (видение воображения), акцентирует «причудливость» фантазий-видений автора, в которых он то идет среди адских огней, то беседует с ветхозаветными пророками.

В передаче на русском языке подзаголовка «Proverbs of Hell» все переводчики фактически единодушны: «Пословицы ада»; только Степанов в своем архаизирующем переводе пишет «Притчи ада», что кажется достаточно обоснованным, поскольку в русском языке отсылает к библейским «Притчам», к которым, несомненно, восходит блейковский текст.

Таким образом, сопоставительный анализ перевода ключевых слов текста, – названия, подзаголовков, – позволяет предварительно предположить, что у Ремизовой представлен самостоятельный и уникальный по контексту вариант поэмы Блейка, опирающийся на традиции русской дореволюционной словесности и в то же время весьма близкий оригиналу.

В основном перевод по-ученически близок к подстрочнику, выполнен с точным соблюдением смыслов оригинала. Можно сказать, что здесь эквивалентность (точность) перевода берет верх над адекватностью (соответствием художественного воздействия); и если можно упрекнуть данный перевод к излишнем буквализме, то надо сказать и о его методологической близости к западной школе перевода, в которой текст перевода не столько стремится быть конгениальным оригиналу, сколько приглашает к знакомству с ним.

Так, первая строка поэмы, «Rintrah roars and shakes his fires in the burden'd air», передается дословно: «Ринтра рычит, и потрясает огнями в обремененном воздухе». Та же строка в классическом переводе Сергеева звучит следующим образом: «Ринтра ревет и пылает в тяжелом небе»: образность оригинала сглаживается, синтаксис русифицируется. В переводе Ремизовой текст оригинала «просвечивает» сквозь русскую лексику, обращая внимание читателя не столько на поэтическое совершенство перевода, сколько на смыслы и образы исходного текста.

Ремизова, как правило, соблюдает характерный для оригинала порядок слов, стремится подбирать точные лексические эквиваленты, а не перефразировать: «Without Contraries is no progression» – «Без Противоположностей нет продвижения»; «The history of this is written in Paradise Lost, & the Governor or Reason is call'd Messiah» – «Повесть об этом написана в Потерянном Рае, где Правящий или Разум зовется Мессией».

Временами этот перевод откровенно слаб, представляя собой кальку с оригинала: «Till the villain left the paths of ease» – «Пока злодей не покинул тропы легкости»; «Now the sneaking serpent walks / In mild humility» – «Теперь крадущийся змей ходит / В кротком смирении».

Однако есть и переводческие успехи. Близость к оригиналу не позволяет переводчице «спрямлять» мысль автора, что способствует более

точной передаче его афористических выражений: «…Man has two real existing principles: Viz: a Body & a Soul» – «…Человек имеет два истинных действительных начала: а именно: Тело и Душу» (ср. у Сергеева: «…Человек разъят на Тело и Душу»). В переводе Сергеева мы видим тенденцию к большей антагонизации образа, чем в оригинале. Русский образ европейского романтизма вообще несколько подвержен влиянию немецкого романтизма, и существующая тенденция к тотальному поиску «романтического двоемирия» в данном случае влияет на переводческое решение Сергеева.

Ремизова последовательно сохраняет образы оригинала, может быть, где-то в ущерб гладкости текста; но сквозь ее перевод просвечивает поэтическое неистовство оригинала: «Bird that cuts the airy way» – «Птица, прорезывающая воздушный путь» (ср. у Сергеева: «птица на лету», у Чухно: «птиц, несущихся в полете»).

Особое место в поэме занимают «Proverbs of Hell», своего рода афористический центр произведения. Этот миницикл высказываний всегда представлял трудности как для перевода, так и для интерпретации. С. Ремизова, придерживаясь максимальной близости к оригиналу, нередко получает более точные высказывания, чем другие переводчики.

«Eternity is in love with the productions of time» – «Вечность влюблена в творения времени». Этот перевод остается одним из самых адекватных в истории русской адаптации «Притч Ада» (ср. полная потеря смысла у Сергеева: «Вечность – это любовь, закаленная временем»; неоправданная архаизация языка у Степанова: «Плоды бренного возлюблены Вечностью»; обессмысливание выражения у Чухно: «Вечность обожает творения бесконечного времени»). Перевод Ремизовой точно и без излишеств передает мысль Блейка о единстве конечного и бесконечного, и это единство – в любви.

«The soul of sweet delight can never be defil'd» – «Душа сладкого наслаждения никогда не сможет быть осквернена». Этот точный и безыскусный перевод, однако, выглядит выигрышным на фоне других вариантов. Так, у Сергеева образ абстрагируется: «душа сладкого наслаждения» становится «душевной благодатью»: «Душевную благодать нельзя замарать». Эта подмена противоречит взглядам Блейка, для которого наслаждение – понятие скорее чувственное, телесное, никак не соотносящееся с клерикальной «благодатью».

«Improvement makes strait roads; but the crooked roads without Improvement are roads of Genius» – «Усовершенствования выпрямляют дороги; но кривая дорога без усовершенствований – дорога Гениев». Практически подстрочный перевод Ремизовой здесь значительно выигрывает в точности мысли у поэтического и краткого перевода Сергеева: «Человек выпрямляет кривые пути; Гений идет кривыми». У Сергеева на место противопоставления «прямые дороги – кривые дороги» приходит противопоставление «Человек – Гений», которого нет и не может быть у Блейка, считавшего, что все божества живут в груди человека. Подобным образом у Степанова на первый план выходит противопоставление учения и гения: «Ученье уравнивает пути; Гений же идет кривыми».

Некоторые из переводов Ремизовой хороши прежде всего в силу их лаконичности: «Expect poison from the standing water» – «Жди яда от стоячей воды» (ср. Сергеев: «Знай, что в стоячей воде отрава»; Чухно: «Опасайся стоячей воды: в ней таится отрава»).

И в этом цикле у Ремизовой можно найти достаточно неудачные переводы, близкие к курьезам. Так, «Damn braces. Bless relaxes» она понимает как предложения повелительные: «Прокляни подпоры. Благослови ослабления», в то время как значительно более оправдана их трактовка как

повествовательных (ср. у Степанова: «Проклятие укрепляет. Благословение расслабляет»).

Отметим, насколько точно звучит в переводе Ремизовой ключевое место поэмы Блейка: «If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite» – «Если бы двери восприятия были очищены, все показалась бы людям таким, какое оно есть – бесконечным». Соблюдаются основные понятия авторской философии, выдержаны противопоставления, в то время как, например, в переводе Сергеева понятие восприятия подменяется познанием, и исчезает идея того, что вещи бесконечны в себе, по своей сути: «Если б врата познания были открыты, людям открылась бы бесконечность».

Нужно отметить, что в отличие от Сергеева первая переводчица поэмы Блейка не сокращает «неудобные» моменты блейковского текста: так, ее перевод предпоследней «Достопамятной причуды» представляет Блейка во всей его красе: неудобного, бунтующего поэта, аллегорика и философа, стремящегося во что бы то ни стало открыть читателю бесконечность во всем. Приведем отрывок в ее переводе, подстрочно точном: «Скоро мы увидели семь кирпичных домов. В один из них мы вошли; в нем было несколько обезьян, мартышек, и иных этой же породы, они были прикреплены цепями посреди туловища, и улыбались друг другу и друг на друга кидались, но были сдерживаемы короткими цепями. Но все же я заметил, что иногда число их возрастало, и тогда сильные ловили слабых, и, в улыбающемся виде, сначала совокуплялись, а затем пожирали их, отрывая сперва один член, потом другой, пока от тела не оставалось лишь беспомощное туловище. Улыбаясь и целуя его с кажущейся любовью, они пожирали и это туловище; там и тут я видел, как некоторые из них лакомо срывали мясо со своих собственных хвостов. Так как вонь весьма была нам обоим неприятна, мы вошли в мельницу, и я в руке своей держал скелет,

который в мельнице оказался Аналитикой Аристотеля». Сопоставление данного текста с переводом Сергеева демонстрирует, что последний вариант насколько литературно правилен, настолько и сглаживает неукротимые аллегории автора: «…я погнал по нему Ангела к семи кирпичным домам и ввел в один дом; мартышки и обезьяны в нем, скалясь, бросались друг на друга, насколько пускали их цепи, сильные, ухватив слабых, отгрызали им ноги и руки, целовали беспомощные тела и тотчас их пожирали; и мы от смрада сбежали на мельницу, и я принес с собою скелет, который был “Аналитикой” Аристотеля».

Таким образом, основными чертами перевода Ремизовой можно назвать верность оригиналу и ориентированность на традицию дореволюционной русской словесности. Этот текст представляет Блейка скорее неуравновешенным и пламенным мистиком, чем мудрецом и классиком (каким предстает английский романтик, например, в переводах Маршака). Возможно, переводческие установки Ремизовой связаны с тем, что она переводила труды Блейка не столько как поэта, сколько как мистика и визионера: если переводить поэму как алхимический трактат, точность важнее, чем поэтические красоты, и значительнее, чем языковая правильность.

Сегодня, когда русское зарубежье постепенно возвращается в Россию, обнаруживаются и новые страницы рецепции английского романтика в русской культуре. Остается лишь удивляться, что поэма «The Marriage of Heaven and Hell», которая так успешно трактовалась и как антиклерикальная, и как революционно-освободительная, была впервые опубликована на русском языке так поздно, в 1975 году. Очевидно, причиной тому стала репутация поэта как мистика, прочно закрепившаяся в символистской критике.

3.3. Блейк в литературе, публицистике и науке русского зарубежья: Набоков, Поплавский, Одоевцева, Якобсон

Упоминания Блейка в литературе русского зарубежья заставляют понимать, что наиболее востребованными его текстами остаются, как и в русской рецепции рубежа веков, лирика (в особенности оба цикла «Песен») и «Бракосочетание рая и ада».

В частности, аллюзии из Блейка служат основой для сложной языковой игры в романе Набокова «Лолита». Вот проникнутый иронией и Блейком отрывок, в контексте романа отсылающий к противопоставлению опыта и невинности: «Я ее подобрал как-то в мае, в “порочном мае”, как говорит Элиот, где-то между Монреалем и Нью-Йорком, или, суживая границы, между Тойлестоном и Блэйком, у смугло горевшего в джунглях ночи бара под знаком Тигровой Бабочки, где она пресимпатично напилась» [Набоков, 2012, 382–383]. «Тигровая Бабочка» – в оригинале бар *Tigermoth*, аллюзия сразу на два знаменитых стихотворения Блейка: «The Tyger» и «The Fly»; интересное объединение «устрашающей симметрии» тигра и недолговечности мошки, которая так похожа на смертного человека. А *Toylestown* – переосмысление фразы «toil’s town» (град тяжкого труда), цитата из стихотворения Блейка «London» [Nabokov, 1970, 422]. Таким образом, «подобранная» героем Рита находилась между городом трудов, Лондоном, и Блейком, в баре с блейковским названием: воистину интертекстуальный персонаж. В «Лолите» упоминается и библейская блудница Раав, персонаж поэмы Блейка «Четыре Зоа» [Проффер, 2000, 56].

«The Tyger» Набоков упоминал и в переписке. Так, в одном из писем он цитирует «Тигра» как образец «стаккато английского трохея», который «действительно передает соответствующий русский метр с его змеевидными изгибами» [Набоков, Уилсон, 2013, 153]. Можно заключить, что для

Набокова Блейк – это главным образом автор «Тигра» или, более широко, «Песен невинности и опыта».

Вступает в творческий диалог с Блейком также писатель Борис Поплавский, образованнейший читатель, в том числе эзотерической и мистической литературы, посещавший, в частности, в Париже воскресенья у Мережковских. Очевидно, что его в особенной мере интересует Блейк как автор «Бракосочетания рая и ада», а конкретно – беседа рассказчика с дьяволами и его спуск за «мудростью Ада» и его пословицами. В частности, прямой аллюзией на этот эпизод выглядят строки из стихотворения 1928 года:

Видел я, как в таинственной позе любуется адом
Путешественник-ангел в измятом костюме весны.

[Поплавский, 1931, 41].

Надо отметить, что в сборнике «Флаги», единственном прижизненном, Поплавский нередко использует хронотоп ада как синоним современности, вынося его и в заголовки: тут и «Ангелы ада», и «Весна в аду», и «Звездный ад».

Для Поплавского крайне важна затронутая Блейком именно в этой поэме тема относительности добра и зла, переоценка роли Ангелов и Дьяволов. Но если Блейк использует эти образы для создания авторской аллегории внутренней свободы, то Поплавский, в духе декадентского модернизма, говорит об инверсии морали: «Я чувствую [в] себе не смешение тьмы и света, добра со злом, но две равные и обе совершенно абсолютные бездны морали и аморальности, из глубины каждой из коих, едва это становится необходимым, вылетает готовое обоснованное суждение, оправдывающее всякое мое решение» [Поплавский, 1996, 202].

В дневниках и прозе Поплавского встречаются аллюзии на Блейка, например, «обмазанный слезами и калом, как библейские авантюристы»

[Поплавский, 1996, 204] – аллюзия на встречу рассказчика из «Бракосочетания» с библейскими пророками.

В романе Поплавского «Аполлон Безобразов» (1932) эпиграфом к главе XIII стала цитата из Блейка, причем также во французском переводе: «Le Leviathan s'avangait vers nous avec tout l'emportement d'une spintuelle existence. William Blake» [Поплавский, 2000, 177]. Эту цитату о Левиафане из «Бракосочетания рая и ада» Поплавский приводит по парижскому изданию 1927 года [Токарев, 2011, 210]. С Левиафаном ассоциируется главный герой [там же, 138], названный в главе змеем, а возможно, что и отрекшийся от Бога отец Роберт. Здесь мы встречаем интересный пример рецепции Блейка через посредничество французской культуры и языка. Для Поплавского французский был особенным языком, связанным в том числе с инфернальной темой: в частности, он планировал написать на французском роман «Ад» [Вишневский, 2001, 310] (по другим сведениям, название проекта романа – «Апокалипсис Терезы») [Поплавский, 2000, 430].

Для Поплавского Блейк – не только визионер; он, в частности, пишет о том, что Джойс использовал автоматическое письмо, способ, которым «искони пользовались медиумы и визионеры (в том числе столь замечательный Уильям Блейк)» [Поплавский, 1996, 274]. Поплавский цитирует Блейка по-французски и в дневнике 1934 года: «La lubricité du bouc est la splendeur de Dieu. W. Blake» [там же, 201] («Похоть козла – щедрость Господа»), а сразу за тем говорит о природе автоматического письма, развивая метафору козлиной похоти: «Не пиши систематически, пиши животно, салом, калом, спермой, самим мазаньем тела по жизни, хромотой и скачками пробуждения, оцепененья свободы, своей чудовищности-чудесности... Попытайся дать почувствовать, как тебя мучает Бог, как ты его ненавидишь за это, как античное животное, за которым охотится сильнейший его, как травит тебя Бог в твоем мифологическом болоте, как преследует,

тяжело дыша, а когда загонит тебя слишком далеко, как тихо зовет пастушечьей свирелью своей на медном закате расплаты, когда среди циклопического пейзажа пламя начинало покрывать мир <…> Потому что Бог жадно нюхает твой нестерпимый козлиный запах, восхищаясь глубиной зла в тебе, зная, что, когда он превратит тебя в человека, дикая сила твоих пороков превратится в великолепие сияния твоей доблести» [там же]. В синтетическом мире Поплавского Блейк – обладатель естественной манеры письма и физиологической естественности. Так в творчестве Поплавского Джойс встречается с Блейком на русской почве, в русском языке, представляя собой очередной любопытный пример русской рецепции интернационального толка.

Имя Блейка встречается также в переписке и периодике русского зарубежья первой волны.

Одну из дневниковых записей Одоевцевой мы привели в параграфе, посвященном Гумилеву. Не менее интересны и цитаты из ее писем. В письме В. Ф. Маркову в 1956 году она с любопытными аргументами пишет о том, что правильно писать «Блэк», а не «Блейк»: «Хочу только выяснить одно из моих “недоуменных недоумений” насчет Blake’a. Почему вы называете его Блейком? Верю, конечно, что Вы превосходно владеете англ<ийским> языком. Но я сама с трехлетнего возраста знаю его и даже Богу молилась по-английски. Одна из моих англичанок, “большая педагогичка”, заметив мою склонность к поэзии, основательно познакомила меня с английскими поэтами <…> Тогда же между всякими другими поэтами я ознакомилась и с William’ом Blake’ом. <…> Вам должно стать ясно, что этот Blake для меня не незнакомец и что я тысячи раз произносила его имя – и всегда Блэк. Да и как могло быть иначе? Помню его книгу с его рисунками – не оригинал, не им самим с помощью жены переплетенную с его собственноручно гравированными рисунками, – но все же старую, заслуженную. На ней тоже

стояло William Blake. А так как а читается как э и ни в коем случае не ей, то не понимаю, откуда мог взяться этот Блейк? В России, правда, говорили и Эдгар Поэ и даже было собрание сочинений Оскара Вильде – но это от незнания англ<ийского> языка» [Коростелев, 2008, 700]. Георгий Иванов также писал Маркову: «К Вашему сведению – Blake – произносится Блэк, а отнюдь не Блейк» [там же, 703]. Свидетельство Одоевцевой любопытно тем, что подтверждает: в дореволюционной России (и Риге, где прошло ее детство) читали детям Блейка, держали дома его издания; она также пишет, что знала многие его стихи наизусть уже в детстве, читала собаке и т. д.

Но в следующем письме Одоевцева все-таки признает правоту собеседника, прибавляя: «Правы Вы, а не я. Сознаюсь, что почему-то казалось, что Вы пишете не Блейк, а Бляйк. <…> Все-таки я считаю правильное классическое начертание Блэк, как и Шекспир – привычнее» [Коростелев, 2008, 703–704]. В комментариях к этому письму говорится о том, что начертание «Блэк» использовалось и в статьях в парижском журнале русской эмиграции «Звено».

Цитат из «Звена», касающихся Блейка, удалось найти совсем немного[112].

Так, В. Вейдле пишет о сути творчества Блейка, комментируя сочетание в его работах выученности и наивности, и в целом оценивая его сравнительно невысоко и как поэта, и как художника: «Полуосознанная потребность истинного таланта первоначально ищет в живописи осуществить замысел чисто поэтический; лишь впоследствии ложная поэзия призывается на помощь там, где подлинная была помочь бессильна; за неудачей гения следуют полуудачи его сговорчивых и неверных учеников. Так было в Англии с Блэком и после Блэка. <…> О неосуществимости

[112] За эти ссылки выражаю глубокую благодарность Олегу Коростелеву, исследователю и популяризатору наследия русского зарубежья.

можно судить по примеру Блэка, создавшего такие пронзительно простодушные стихи и почти всегда остававшегося в рисунках условным, риторическим, прилизанным в духе второстепенных граверов своего века и иллюстраций столь прославляемого им Фюзели. Его считали самоучкой, но самоучкой он был только в стихах; то, что ему мешало эти стихи рисовать, была как раз излишняя выученность и виртуозность: хорош он там, где неумел, силен, лишь когда беспомощен. По времени (и по гению, может быть) Блэк – первый мученик поэзии рисунка; в нем уже средоточие всех ее трудностей, всех неудач, всех ее несбывающихся истин. С ним и после него, какой огромный груз традиций, навыков, форм приходится ей с себя сбросить, какое великое прошлое забыть!» [Вейдле, 1927, 274; 277].

Однако чаще всего русские авторы «Звена» касаются Блейка опосредованно, при анализе творчества Андре Жида: «Печатающиеся в “Revue Hebdomadaire” лекции Андрэ Жида представляют собою наиболее серьезную, наиболее систематическую попытку со стороны иностранца, француза, понять духовный мир Достоевского. <…> Чрезвычайно метки и ценны отдельные замечания Жида: сопоставление, например, Достоевского с английским мистиком Виллиамом Блэком» [Шлецер, 1923, 3]; «У Жида редкое чувство каждой формы, особый вкус к каждому стилю. <…> В искусстве он одинаково чувствителен к Расину и Шекспиру, к Стендалю и Достоевскому: переводит Джозефа Конрада и Вилльяма Блэка» [Мочульский, 1926, 4]; «Все идеи Достоевского <…> Жид рассматривает <…> как условия его творчества <…> Точка зрения эта может приводить к неверным выводам, но по существу она верна. <…> Это она дает ему право сближать Достоевского с Броунингом или Блэком» [Вейдле, 1928, 253–254].

Андре Жид объединял Достоевского и Блейка на почве инверсии моральных ценностей, переосмысления соотношения добра и зла [Жид, 1994]. Также, по мнению Жида, этих двух авторов (вместе с Ницше)

объединяет особенного толка оптимизм, а также понимание энергии как движущей силы мироздания. Эти заключения не казались авторам «Звена» противоречивыми.

Лингвист и литературовед Роман Якобсон, эмигрировавший из СССР в конце 1930-х годов, также интересовался Блейком и написал о нем статью на английском языке в 1970 году. Она была опубликована в американском журнале «Linguistic Inquiry», а переведена на русский почти двадцать лет спустя [Якобсон, 1987]. Якобсона интересовала природа синкретического дара Блейка, поэта и живописца: название его статьи – «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников». С Блейком он сопоставляет французского примитивиста Анри Руссо и немецкого авангардиста Пауля Клее.

Якобсон проводит блестящий лингвистический анализ стихотворения Блейка «Infant Sorrow», находя в нем строгую упорядоченность лексико-грамматических средств и ритма, что ведет к постепенному нарастанию темы: «Твердая, но пластичная геометричность соотношений в стихотворном искусстве Блейка обеспечивает поразительный динамизм развития трагической темы. Парные антисимметричные операции <…> и категориальный контраст двух параллельных грамматических рифм подчеркивают напряжение между рождением и последующим земным опытом. В лингвистических терминах – это напряжение между первоначальным господством одушевленных подлежащих с финитными глаголами действия и приходящим ему на смену преобладанием конкретных материальных существительных в качестве дополнений к герундиям, всего-навсего нефинитным глагольным формам, образованным от глаголов действия и подчиненным одному-единственному финитному предикату *thought* в его суженном значении задуманного желания <…> Набирающий силу лейтмотив усталой покорности находит захватывающее воплощение

также и в ритмической линии стихотворения» [там же, 348]. Якобсон связывает строгую геометричность построения стихотворения с особенностями дарования Блейка-художника: «ключевые слова, главные предложения и бросающиеся в глаза мотивы, которые заполняют разнесенные внешние двустишия, рельефно выступают на фоне побочного и подчиненного содержимого смежных внутренних двустиший, что заставляет вспомнить о сходящихся линиях фона в живописной перспективе» [там же].

Остается только сожалеть, что исследователь не рассматривал другие стихотворения Блейка подобным образом. Другие западные исследования Блейка с позиций формального литературоведения или лингвистического анализа текста, насколько нам известно, не предлагают настолько подробного изучения конкретных текстов [Hilton, 1982; Middleton, 1983; Essick, 1989; Esterhammer, 2006].

Таким образом, после революции 1917 года в России память о Блейке надолго ушла в литературное подполье: он считался писателем-декадентом, буржуазным мистиком, что удалось преодолеть только в 1957 году, когда русская критика объявила его «революционным романтиком». Однако Блейк был «вывезен» за границу деятелями русского зарубежья в 1920-х годах, и творческий диалог с ним продолжался – в переводах, аллюзиях и критических работах. Большое творческое наследие Бориса Анрепа, художника и поэта, и перевод Серафимы Ремизовой, а также аллюзии на Блейка у Бориса Поплавского являются важной и малоисследованной страницей русской рецепции Блейка.

Глава 4. «Революционный романтик»: Блейк в советской культуре и критике

4.1. Советские переводы и издания Блейка: Маршак и другие

Молодой С. Я. Маршак, еще не зная, что будет переводить Блейка всю жизнь и что единственный его сборник переводов из Блейка выйдет уже посмертно, в 1915 году написал в небольшом предисловии к публикации своих переводов: «Только в наши дни Блэк, наконец, занял принадлежащее ему по праву место в ряду великих поэтов Англии» [Маршак, 1915, 73]. До популярности Блейка как в мире, так и в России оставались еще годы; однако Маршак пророчески предсказал его признание.

Маршак стал тем автором, который, со своей репутацией и талантом, смог выступить истинным адвокатом Блейка в советской России. Корней Чуковский писал о том, что переводы Маршака «есть, в сущности, схватка с Блейком, единоборство, боевой поединок и что, как бы Блейк ни ускользал от него, он, Маршак, рано или поздно приарканит его к русской поэзии и заставит его петь свои песни по-русски» [Чуковский, 2001, 191]. И действительно, Маршак остается одним из главных переводчиков Блейка на русский язык.

Он начал переводить лирику английского поэта в 1910-х, когда учился в Англии, а публиковать в русской периодике в 1915–1917 годах. Уже в 1914 году, в возрасте 27 лет, он писал родным из Лондона, где учился тогда, что переводит Блейка и посетил его выставку в галерее Тэйт [Маршак, 1972, 66]. В 1915 году он упоминает о намерении вскоре издать книжку переводов Блейка и посылает несколько стихотворений своему другу и покровителю Горькому [там же, 83]. Однако в течение его жизни этот замысел не удалось осуществить. О дальнейшем рассказывает в дневниках Чуковский: «Маршак

предложил во “Всемирную”[113] свои переводы из Блэйка, и Горький забраковал их (из-за мистики)» [Чуковский, 2013, т. 12, 371]; «Горький говорил ему и даже писал: “Не стоит ваш Блэйк, чтобы Вы переводили его”» [Чуковский, 2013, т. 13, 380]. Эти слова ознаменовали новую эпоху цензуры: Серебряный век русской поэзии вот-вот должен был закончиться. 1922 год стал годом основания Главлита, Главного управления по защите государственных секретов в печати при Совете Министров СССР, официального органа цензуры.

Так или иначе, Маршак переводил Блейка всю свою жизнь, вновь и вновь возвращаясь к его лирике. В 1961 году Маршак пишет: «Очень хочется собрать переводы стихов Блейка – это замечательный поэт, которого у нас почти не знают» [Маршак, 1972, 395]; через год – «Блейка хочу в этом году подготовить к печати (хотя бы небольшой сборник)» [там же, 447]. Но в 1964 году Маршак умирает, так и не завершив свой труд; книжка выйдет посмертно [Блейк, 1965]. Как рассказывал сын поэта Иммануэль, с 1914 года и до самой смерти Маршак не расставался с маленьким томиком Блейка, опубликованным в Лондоне в 1908 году: всегда держал его у кровати [Маршак, 1971, 71]. Скорее всего, речь об издании под редакцией Сэмпсона [Blake, 1908].

Переводы Маршака отличаются точностью, адекватностью и благозвучием. Маршак уделял большое внимание переводу афоризмов Блейка, стараясь сохранить их философский смысл. Г. А. Токарева отмечала: «И по сей день переводы Маршака остаются вне конкуренции, их отличает лингвистическая точность, стремление сохранить индивидуальный стиль поэта, бережное отношение к миру Блейка» [Токарева, 2002, 86]. В переводах Маршака Блейк звучит очень «по-русски», естественно и органично, включая, в частности, стихи «для детей».

[113] Издательство «Всемирная литература», организованное в 1919 году при участии Горького.

Классичность поэтической формы в стихах Маршака объясняет «канонизацию» его переводов: «само совершенство их форм создает всякий раз величайшее обаяние “окончательности”, которому читатель, не знающий оригинала, не в силах противостоять» [Сухарев, 1976, 167]. Критикуя переводческую манеру Маршака, Михаил Гаспаров писал: «какого бы поэта ни переводил Маршак, этот поэт прежде всего терял черты своего времени и становился “поэтом для вечности” <…> Блейк перестает быть экстатическим чудаком и делается сдержан и вдумчив» [цит. по: Шульман, 2012, 257].

При всех плюсах такого подхода Блейк (как и, например, Шекспир) в идеализированных переводах Маршака становится как будто излишне классичным, совершенным, «чистым» и стилистически гладким. Там, где исходный стих ритмически несовершенен, – Маршак его совершенствует; он подбирает благозвучные комбинации для неблагозвучных порой выражений Блейка. Нередко Маршак выбирает более точную рифму, чем в оригинале, что соответствует лирической традиции русского стиха, но может противоречить блейковской выразительной фонетике и ритму.

Не всегда Маршак столь точен по отношению к оригиналу. Можно привести в пример знаменитое четверостишие Блейка из «Прорицаний невинности»:

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour [Blake, 1988, 493].

Впервые оно, насколько нам известно, переведено Бальмонтом: в прозе и довольно точно: «Чтоб увидеть мир в одной песчинке, и небо в диком цветке, захвати в ладонь твоей руки бесконечность, и вечность в единый час» [Бальмонт, 1904, 45]. В русской традиции это четверостишие известно в переводе Маршака:

В одном мгновенье видеть вечность,

Огромный мир – в зерне песка,

В единой горсти – бесконечность

И небо – в чашечке цветка [Блейк, 1965, 167].

Четкое и дидактичное противопоставление «чтобы видеть <…> возьми / захвати», связанное с восприятием времени (а Блейк весьма склонен к подобной указательной афористике), Маршак подменяет обобщённой цепью инфинитивов, предлагая вместо точной инструкции некое страстное стремление.

Можно утверждать, что с помощью Маршака Блейк-лирик стал для русских читателей классиком английской литературы, – частично утратив свои стилистические шероховатости, полемичный и провокационный тон.

Важно отметить, что Маршак на себе прочувствовал цензурные ограничения, связанные и с религиозной тематикой стихотворений Блейка, и с самим его именем. С 1918 и до 1942 года он не опубликовал ни одного перевода его стихов; ряд переводов ни разу не публиковался при жизни Маршака («Ночь», «Игра в жмурки», «Весна», «Человеческая абстракция», «Заблудившийся мальчик», «Разрушьте своды церкви мрачной», «Коль ты незрелым мигом овладел…», «Вопрос и ответ» и др.) или после революции («Мальчик найденный»). В рукописи он вычеркнул, не предназначая для печати, перевод трех последних строф «Колыбельной песни», где говорилось о Христе [Маршак, 1969, 791–792].

Маршака как переводчика Блейка нередко сопоставляют с Бальмонтом. Советская критика противопоставляла Бальмонта Маршаку на эстетическом и идеологическом основаниях: «В переводах Бальмонта Блейк предстает как поэт-мистик. Такому декадентскому осмыслению гениального английского поэта-демократа противостоит иной подход к его творчеству С. Я. Маршака, раскрывшего Блейка как поэта-бунтаря и защитника угнетенных» [Аникин,

Михальская, 1975, 200]. Подробный сравнительный анализ предлагает С. Л. Сухарев (Мурышкин) в своей статье, посвященной различным переводческим версиям «Тигра». Он пишет: «Если Бальмонт увидел только иррациональное, полубредовое “страшное”, не доверяя “симметрии” и не принимая её умышленно примитивным, атавистически сумеречным сознанием, то Маршак, совершенно исключив само понятие “страха”, нашел в природе прежде всего symmetry как “гармонию”, властно распространив её и на само восприятие природы человеком высокого совершенства <…> … если сам Блейк – романтик, то у Бальмонта он вылитый символист, а у Маршака – действительно классик» [Сухарев, 1976, 316–317]. Действительно, переводы Маршака идеализируют Блейка, улучшают его стиль, порой очевидно вступая в противоречие с блейковским утверждением о том, что прямые дороги без усовершенствования суть дороги гения.

Важно отметить, что Маршак не только переводил Блейка, но и вдохновлялся его творчеством: так, в 1918 году он пишет, а в 1922 году публикует в Берлине стихотворение «Иерусалим», которое, очевидно, во многом навеяно отрывком из поэмы Блейка «Мильтон» «And did those feet in ancient time». Так, стихотворение Маршака завершается словами, утверждающими вечность духовного Иерусалима:

И будут склоны и долины
Хранить здесь память старины,
Когда последние руины
Падут, веками сметены.

Во все века, в любой одежде
Родной, святой Иерусалим
Пребудет тот же, что и прежде, –
Как твердь небесная над ним!

[Маршак, 1922, 175].

В известной нам литературе нет указаний на то, что Блейк мог хотя бы в небольшой мере повлиять на развитие детской литературы в СССР. А ведь первыми советскими авторами для детей стали друзья и коллеги Маршак и Чуковский; оба они переводили с английского и любили поэзию Блейка. В 1927 году Маршак писал, что на обращение к детской поэзии его вдохновили Блейк и английский детский фольклор: «Блейк и народная детская поэзия – вот <…> что привело меня к детской литературе» [Маршак, 1972, 94]. Гаспаров также писал о прямом влиянии Блейка на Маршака как детского поэта: «Блейка Маршак переводил, стараясь обрести в нем то, чего никогда не было в собственном творчестве Маршака, – непосредственность, умение говорить стихами так младенчески просто, словно это первые стихи в мире» [Гаспаров, Маршак…, 2001, 423].

Маршак и сам, как детский поэт, тянулся за простотой и естественностью интонаций Блейка. У Блейка есть «Тигр», «Агнец», «Мошка», а у Маршака – «Тигренок» и другие животные. Его баллады «Сказка о глупом мышонке» и «Сказка об умном мышонке» по сюжету перекликаются с блейковскими стихотворениями о потерявшихся и найденных детях. Вообще, сборники детских стихов Маршака: «Детки в клетке» (1923), «Разноцветная книга» (1947), «Круглый год» (1948) и отдельные стихотворения – отличаются прямыми параллелями с «Песнями невинности» в области простоты поэтического языка, идиллического настроения.

Став одним из организаторов создания детской литературы как направления развития советской культурной сферы, Маршак привлек в эту сферу множество талантливых авторов (которые в 1920–1030-е годы стремительно теряли возможность публиковаться). Маршак также стал одним из авторов идеи новой иллюстрированной детской книги, где текст

был неотрывно связан с изображением: вероятно, эту идею он также вынашивал со времен знакомства с книжками Блейка. Ранняя советская детская книжка, где изображение органично дополняло текст, стала революционным открытием в области детского книгоиздания.

Блейк был для Маршака и вызовом (он не раз отмечал сложность его стихов), и отдохновением. Как писал Маршаку Чуковский: «И как было бы чудесно нам обоим уехать куда-нибудь к горячему морю, взять Блейка и Уитмена и прочитать их под небом. У нас обоих то общее, что поэзия дает нам глубочайший – почти невозможный на земле – отдых и сразу обновляет всю нашу телесную ткань» [Чуковский, 2013, т. 15, 163].

Деятельный и вдохновенный Самуил Маршак всю жизнь оставался верным Блейку, переводил его, многократно редактировал переводы, популяризировал поэта в периодике; ряд стихотворений был опубликован в «Иностранной литературе» в год «открытия» Блейка, в 1957 году; в собрание сочинений Маршака 1959 года были включены 11 переводов стихотворений Блейка.

Нужно отметить, что для русского читателя было сложно, но возможно познакомиться с оригиналами стихов Блейка: в 1958 году в ГДР вышла англо-немецкая билингва, которая имела небольшое хождение и в СССР [Blake, 1958].

Опубликованная в 1965 году книга переводов Маршака представила советскому читателю блестящего Блейка-классика, изящного и в слове, и в мысли, с отточенными формулировками и отличными стихами.

Эта небольшая книжка подразделена на три логических раздела: лирика, пророческие книги и афоризмы. Раздел лирики включил в себя большую часть «Песен невинности» (17 стихотворений) и часть «Песен опыта» (10), 3 стихотворения из «Поэтических набросков», а также большой раздел «Разные стихотворения» (27 стихотворений разных лет). Из

«пророческих книг» полностью переведена небольшая поэма «Книга Тэль», представлены отрывки из «Бракосочетания рая и ада» и из «Мильтона». В раздел «Афоризмы» отнесены часть «Пословиц Ада», отрывки из «Прорицаний невинности» и «Вечносущего Евангелия».

В этом выборочном подходе, где фрагменты одного произведения («Бракосочетание») разнесены в разные разделы, интересным образом проявляется та черта наследия Блейка, которую очень точно сформулировал Нортроп Фрай: «Блейк больше, чем другие поэты, стал жертвой сборников»[114] [Frye, 1947, 3]. Действительно, десяток-другой стихотворений Блейка кочуют из издания в издание, любимы переводчиками, в то время как большие его эпосы, да и малые поэмы, малоизвестны и сравнительно редко переводятся. Этот «антологический» подход в высшей степени относится к данному сборнику переводов Маршака.

Оттачивая свои переводы год за годом, Маршак остановился почти исключительно на лирике Блейка; «Книгу Тэль» перевел уже после Бальмонта, а из других поэм выбрал более или менее лирические или афористические отрывки. Маршак как бы «пересобрал» творчество Блейка, создав из его разнородного творчества мозаичный портрет поэта-лирика. В предисловии к этому сборнику В. М. Жирмунский представил довольно подробную и яркую биографию Блейка-труженика и демократа, сосредоточившись на его поэтическом творчестве [Жирмунский, 1965]. Интересно отметить, что первые советские издания переводов Блейка сопровождались графикой других авторов. Так, сборник переводов Маршака оформлен гравюрами Г. Клодта.

Новый этап издания и переводов Блейка был отмечен выходом в 1975 году объемной антологии «Поэзия английского романтизма» в серии БВЛ, которая вообще создала определённый канон представления текстов

[114] «For Blake more than other poets is the victim of anthologies».

английской романтической поэзии в России, открыв русскому читателю, в частности, Вордсворта, Колриджа, Скотта-лирика и значительно расширив представление о британском романтизме в целом.

Это издание значимо для рецепции Блейка по ряду причин. Во-первых, здесь Блейк уже почти полноправно «принят» в круг романтиков; автор вступительной статьи Д. М. Урнов пишет о нем как о «старшем современнике» английских романтиков, их предшественнике, и отзывается о «Тигре» так: «Таких стихов нельзя не знать» [Урнов, 1975, 6]. Во-вторых, здесь были впервые опубликованы и другие переводчики Блейка, кроме Бальмонта и Маршака: А. Сергеев, В. Микушевич, В. Топоров, В. Потапова. В-третьих, творчество поэта и художника представлено в значительно более широкой жанровой амплитуде: впервые были полностью переведены на русский оба цикла «Песен» (хотя и в неклассической последовательности стихотворений), выборочно представлены другие циклы лирики; воспроизведены четыре гравюры Блейка; кроме того, в сборник вошли три малых поэмы Блейка в переводе А. Сергеева: «Книга Тэль», «Бракосочетание Рая и Ада» и «Видения дщерей Альбиона». Таким образом, в антологии 1975 года Блейк предстал русскому читателю значительно более многогранно: не только как лирик, но и как эпический поэт, фрагментарно – и как художник.

Новые переводы дополнили облик Блейка-поэта в глазах русских читателей. В то время как Маршак добивался единства точности мысли и совершенства формы, другие переводчики привносили в русскоязычный образ поэта новые черты. Так, в частности, мастер стихотворного перевода более позднего поколения А. Сергеев, переводивший Йейтса, Джойса, Элиота, предложил новый, спокойный и мужественный вариант лексикона Блейка как автора лироэпических поэм. В то время как у Маршака «Книга Тэль» переведена синтаксически просто, с использованием уменьшительно-ласкательных суффиксов, Сергеев более точно передает непростое строение

фразы Блейка и избегает сентиментально-идиллических нот. Поэма далека от сентиментализма; используя традиционный для предыдущей эпохи набор иносказательных поэтических образов (дева, цветок, земля, червь), Блейк вкладывает в него новое философское содержание. Переводы же Сергеевым «Бракосочетания» и «Видений» стали образцом передачи мысли и мужественной, порой радикальной риторики Блейка как автора поэтических пророчеств. Возможно, Сергеев, не будучи многолетним исследователем Блейка, где-то был не вполне точен, где-то спрямлял мысль поэта (см. выше в анализе перевода С. Ремизовой «Бракосочетания»), однако его переводы несомненно обозначили новую эпоху в переводах и рецепции Блейка.

В данном издании был опубликован ряд переводов В. Микушевича: наверное, закономерно, что этот поэт, философ и мистик пришел к переводам Блейка. Его переводы в какой-то мере возобновляют традиции Серебряного века, показывая Блейка как мистического поэта, как духовидца и пророка в эзотерическом, а не социальном смысле. В сборнике опубликованы семь переводов Микушевича из «Песен невинности и опыта». Впервые после Бальмонта в переводах Блейка так отчетливо звучит религиозная тема:

Чтобы наконец
Найден был Творец
И в пустыне сад
После всех утрат [Блейк, 1975, 58].

Переводы Микушевича не отличаются приоритетом переводческой точности и зачастую обладают заметными смысловыми прибавлениями: так, например, «The little girl lost» и «The little girl found» в переводе получили заглавия «Заблудшая дочь» и «Обретенная дочь», что пробуждает библейские коннотации, далеко не настолько явные у самого Блейка. Вместе с тем Микушевич стремится к соблюдению ритма и простого синтаксиса оригинала, однако, например, в переводе «Колыбельной песни» структура

предложений значительно сложнее, чем у Блейка, а заключительный стих «Голоса древнего барда» слишком длинен и существенно выбивается из размера.

Переводчиком лирики Блейка в данной антологии выступила и ученица Маршака Вера Потапова. Стилистика ее переводов близка к маршаковской: они так же гладки и классичны по синтаксису и лексике. В сборнике опубликованы отдельные переводы Потаповой из «Поэтических набросков», «Острова на Луне», «Песен опыта» и других сборников.

Пользуясь богатством наработанной лексики и мелодики поэтического языка «золотого века», Потапова вслед за Маршаком «реабилитирует» Блейка, стилистически вводя его в классицизм, нивелируя все неровности стиха, делая его поэтом риторической эпохи и автором совершенных рифм. Так, у нее есть ряд достаточно точных и умелых переводов, передающих основные смысловые и образные особенности непростой лирики Блейка: к таковым относится «Больная роза», «Сад любви» и некоторые другие.

Вместе с тем из-за синтактического «улучшения» строения строф и оценочной трактовки образов она допускает упущения в передаче содержания оригинала. Например, в стихотворении из «Острова на Луне» у Блейка есть фраза «I lose this form of clay», *утрачу эту плоть,* а у Потаповой добавляется неожиданная оценка: «Хоть мне плоть и по нутру», очевидно, из-за рифмы с «умру» [Блейк, 1975, 55]. В стихотворении «Я слышал ангела пенье» у Блейка противопоставление Ангела и Дьявола родственно антитезе в «Бракосочетании рая и ада», оно носит диалектический характер и свидетельствует о природе социальности, что в переводе не так ясно из-за оценочной и несколько архаичной лексики:

Над дроком и вереском, братья,
Я дьявола слышал заклятье:
«Толк о Благости вреден,

Коль скоро никто не беден» [Блейк, 1975, 86].

Смена субъекта действия с «я» на природные явления разрушает природу иносказания в стихотворении «Страшился я…».

Однако в особенности не удаются Потаповой переводы кратких афористических высказываний Блейка: в частности, переводческой неудачей можно признать ее версию «Do what you will this life's a fiction» и «If you trap a moment before its ripe», где исходное противопоставление исчезает и искажается; А. Шмалько правомерно замечает: «как можно помещать в серьезном издании стихотворение, переведенное наоборот?» [Шмалько, 2000, www]. То же можно сказать и о переводе «Ворот рая», где стремление к изысканности выражений приводит переводчицу к игнорированию содержательной образности оригинала: так, исчезает из вступления образ мертвого тела, *the Female* превращается в Мать, и так далее, и из дальнейшего текста очень трудно что-то понять об авторской мифологической системе Блейка. Потапова как будто бы подменяет систему авторских иносказательных противопоставлений риторическими фигурами, делает Блейка из романтика классицистом, и вместо фигур авторской мифологии и глубоких афоризмов перед русским читателем предстают лишь звонкие поэтические гиперболы.

Наконец, еще один переводчик Блейка, который будет заниматься им не одного десятилетие, – Виктор Топоров. Этот критик, переводчик и публицист, известный своими провокационными литературными биографиями, изобрел собственный стиль перевода Блейка: свободный, задорный, разговорный и неточный. В сборнике 1975 года он переводит часть «Песен невинности и опыта» и лирику из других циклов, тяготея к сатирическим высказываниям Блейка.

Топоров помещает Блейка в контекст XVIII века, но не изысканно-классицистического, не высокого стиля, а скорее сатиры. Он смело ищет для

выражений Блейка неожиданные эмоциональные эквиваленты и порой делает это умело и ловко, приближая стиль к разговорному. Вместе с тем в передаче иносказаний Блейка, его четких логических конструкций Топоров очень слаб; как отмечает А. Шмалько, «вообще отличительная черта его перевода – следующая строка подчас “не помнит”, о чем говорила предыдущая» [Шмалько, 2000, www]. Например, перевод «По образу и подобию» не передает главной и достаточно простой мысли оригинала: о том, что добродетели живут в самом человеке и потому он составляет подобие Божие. Вместо этого получаем звучные стихи, подходящие лишь по касательной к смыслу оригинала:

Любой из нас в любой стране
Зовет, явясь на свет,
Добро, Смиренье, Мир, Любовь,–
Иной молитвы нет [Блейк, 1975, 63].

Сохраняя общее настроение, Топоров капитальным образом нарушает образный ряд и структуру фразы; его стихи удобочитаемы и эмоциональны, однако в них остается слишком мало от Блейка; порой лексика переводчика стилистически не оправданна. Так, в «Весне» есть глагол «кукаречат», ягненок назван «голуба». Призыв барда-Слова к Земле во вступлении к «Песням опыта» ограничивается предложением не засыпать и «разбудить траву ночную», и в целом стихотворение превращается в грозное, красивое, но довольно бессвязное упражнение в риторике. В неплохом, близком к оригиналу переводе «Кома земли и камня» Топоров тем не менее неожиданно вводит образы «сочного плода» и «склочного крота» как определения для любви; интересные сами по себе, эти сопоставления не находят никаких параллелей в стихотворении Блейка. В «Ах! Подсолнух» появляется тематика юга и севера, которой нет в оригинале; в «Дитя-горе»

внесен внезапный образ невкусного соска; *the holy book* становится «разверстым адом» в «Пропащей девочке», и так далее.

Таким образом, в сборнике 1975 года лирика Блейка была представлена широко, впервые на русском были опубликованы переводы всех «Песен невинности и опыта» и значительно расширилось представление читателей о Блейке как эпическом поэте. Однако стремление к охвату большого количества произведений привело к сочетанию разных переводческих стратегий. Рядом с классицистически-красивым, много раз выверенным текстом Маршака появились, в частности, неточные и грубоватые переводы Топорова. При недоступности для русского читателя оригиналов стихов Блейка представление о нем как о поэте и мыслителе оставалось в общем отрывочным и разнородным.

Сложившиеся традиции поэтического перевода Блейка в советской России отвечали общей картине переводческих стратегий в стране. Как точно писала переводчик Саша Дагдейл, ведущая семинара по новому переводу «Песен», «в России поэтические переводы – это прежде всего прекрасные стихи. Они должны быть так же хороши, как оригинал, и даже лучше, если это возможно» [Дагдейл, 2010, 242]. Стихотворный перевод должен быть образцовым стихотворением на русском языке; в ином случае перевод не будет воспринят читателем. Поэтому перевод точный и буквальный – не главное требование; и потому переводчики Блейка в силу своего понимания эквивалентности и адекватности нередко «усовершенствовали» его стихотворные произведения, уточняя рифмы и метр, смягчая и видоизменяя образную систему.

Тот же набор произведений и переводчиков составил основу следующего издания, сборника 1978 года издательства «Художественная литература», составителем и комментатором которого стал А. М. Зверев, с выразительными гравюрами Андрея Гончарова на суперобложке и

шмуцтитулах. Для этого сборника было заказано несколько новых текстов, в основном тем же авторам: несколько новых переводов из «Песен» и других сборников выполнили В. Топоров и В. Потапова; В. Микушевич перевел «Прорицания невинности», А. Шарапова – «Песню менестреля». Раздел поэм был представлен опубликованными ранее переводами А. Сергеева («Бракосочетание рая и ада», «Видения дщерей Альбиона») и Маршака («Книга Тэль», отрывки из «Мильтона»). В комментариях приводились некоторые неопубликованные ранее переводы, в частности, перевод А. Париным «Песни» из «Поэтических набросков» («Несли беззаботные крылья мои…»), «Больной розы» и «Лилеи». В комментариях уже обозначился «накопительный» подход издателей Блейка в СССР: становится правилом публиковать по несколько переводов одного и того же произведения. Этот подход будет только развиваться со временем, что в итоге приведет к глобальному замыслу шеститомника И. Г. Гусманова, который последовательно проанализирует все доступные переводы лирики Блейка, предлагая и свои варианты [Гусманов, 2014–2016]. В комментариях и предисловии А. М. Зверева уделено было, впервые со времен статей З. А. Венгеровой, внимание авторской мифологии Блейка: «”Пророческие” поэмы надлежит рассматривать как миф, поэтическими средствами мифа воссоздающий историю, сегодняшний день и будущее Альбиона – символа человечества» [Зверев, 1978, 20].

В 1980 году одно письмо и отрывок аннотации Блейка, вместе с каноническим уже маршаковским переводом «В одном мгновенье видеть вечность», вошли в значительное издание «Литературные манифесты западноевропейских романтиков» под редакцией А. С. Дмитриева [Блейк, 1980]. Прозаические отрывки в переводе А. Горбунова впервые представили русскому читателю Блейка как человека, задумывавшегося над эстетическими проблемами эпохи и над философией красоты; само же

включение отрывков из Блейка, наряду с Байроном и Вордсвортом, в цитаты романтиков окончательно упрочило его положение в литературном процессе. Здесь были опубликованы важные идеи Блейка о роли Гения и воображения, о различиях в индивидуальном восприятии мира, о музах как дочерях Воображения, а не Памяти, об отсутствии прогресса в искусстве: «Если бы в искусстве существовал прогресс, то микеланджело и рафаэли следовали бы бесконечной чередой, все время улучшая один другого. Но дело обстоит иначе. Гениальность умирает вместе с ее обладателем и появляется вновь лишь с рождением нового гения» [там же, 260].

А. М. Зверев продолжил работу над созданием полного «русского Блейка», и в 1982 году в издательстве «Прогресс» вышла составленная им книга, билингва, которая стала наиболее масштабным изданием Блейка в советской России. Во-первых, этот толстый том впервые в СССР включал произведения поэта не только в переводе, но и в оригинале, что позволило читателю увидеть тексты Блейка напрямую, без переводческих зеркал. Во-вторых, в сборник вошли не только несколько новых переводов лирических стихотворений, но и переводы малых пророческих поэм «Французская революция», «Америка» и «Европа», а также несколько монохромных вклеек с гравюрами Блейка – страницами его иллюминированных книг.

Это солидное издание также было создано в русле накопительного подхода, как своего рода хрестоматия переводов Блейка: к отдельным стихотворениям в основном тексте и в комментариях было опубликовано до трех переводов; в сочетании с английским оригиналом такой подход оказался вполне оправданным. В литературное пространство вернулись переводы Бальмонта («Колыбельная песня», «Тигр» и другие). Довольно подробные комментарии содержат истолкование образов Блейка с указанием источников: последних западных блейковедческих трудов.

Переводы ранних поэм Блейка «Французская революция», «Америка» и «Европа» для этого сборника выполнил В. Топоров. Его переложение мифолого-исторических текстов Блейка по-своему атмосферно, в его переводах сохранены эпический размах повествования, частые анжамбеманы и тяжелая поступь семистопного размера, – хотя, например, во «Французской революции» анапесты и ямбы превратились в правильный дактилический стих. Вместе с тем переводчик допускает досадные ошибки, которые усложняют для читателя и без того сложный текст.

Так, например, у Блейка в начале поэмы «Французская революция» король обращается к совету из сорока мужчин, каждый из которых «говорит со скорбями в бесконечных тенях своей души» (*Forty men, each conversing with woes in the infinite shadows of his soul*), то есть к группе огорченных политиков. У Топорова весь этот совет из-за неправильной трактовки выражения *his soul* оказывается обитателем души самого короля: «Сорок мужей, заточенных печалью в темницу души королевской» [Блейк, 1982, 403]; этот сложный образ противоречит контексту и выдает стремление переводчика построить впечатляющую фразу без глубокого анализа ее содержания. Вместо крика Франции (*the loud voice of France cries to the morning*) переводчик утверждает, что кричат другие: сорок мужей стоят, «Францию перекричать обреченно пытаясь» [там же]. *Commons* (общины) в переводе превращаются в «плебеев», что прямо противоречит демократическим взглядам Блейка, который, случалось, носил красный якобинский колпак на улицах Лондона [Damon, 2013, 144]; и так далее, и так далее. Сложная задача расшифровки авторских иносказаний подменяется сплетением трескучих слов, имитирующих пророческие каденции оригинала, но теряющих его содержание.

В переводе Топоровым «Америки» семистопный ямб передан сбивчивым дольником, сохраняются эпическое величие и основные герои, –

но за риторическими украшениями утрачиваются важнейшие аспекты смысла, не в последнюю очередь из-за плохого понимания оригинала. Так, например, в переводе бард не просто отбрасывает свою высоко звучащую арфу (*he swung / His harp aloft sounding*), но почему-то «в бешенстве бросил он / Арфу свою навстречу звукам ее – к вершинам» [Блейк, 1982, 445]. Фразу «встречаются на побережье, горящем кровью от огненного князя Альбиона», *meet on the coast glowing with blood from Albion's fiery Prince,* Топоров переводит причудливо и неясно: «Бреги кровавы Князь с высот Альбиона слепит» [там же]. Мифологический авторский образ «Человеческое пламя», *Human fire,* оказывается «Огнем, победно зажжённым людьми», и так далее.

Приведем лишь одну строфу в подстрочнике и переводе, в которой говорится о победе революционного Орка и свободы:

Ведь женские духи мертвых, сохнущие в оковах религии,
Бежали из неволи, алея, и сидят под высокими сводами:
Они чувствуют, как энергии юных обновляются, и страсти старых
времен
Под их бледными ногами – как лоза с нежным виноградом[115].

Перевод Топорова:

Ибо бессмертны Духи-Девы, религии Ад
Ныне покинув и узы сбросив, алым цветут,
Полнят победой похоть юности, жажду веков,
Бледные ноги стали пенны, как чаши вина [Блейк, 1982, 463].

Очевидно, что переводчик просто не понимает и не пытается воспроизвести структуру последней фразы, отчего и получаются абсурдные «пенные ноги».

[115] For the female spirits of the dead pining in bonds of religion;
Run from their fetters reddening, & in long drawn arches sitting:
They feel the nerves of youth renew, and desires of ancient times,
Over their pale limbs as a vine when the tender grape appears.

Кроме того, в «Америке», как и во «Французской революции», Топоров использует причудливо-архаичную лексику, то возвышенную, то простоватую, что создает очень странные сочетания: так, в «Америке» эпитет Орка *hairy Youth* переводится как «власатый»; в речи тенистой девы звучат рядом слова «днесь» и «слюбит»; к эпическому стилю не очень подходит выражение о барде «молча насупясь», тем более как перевод фразы «молча он отвернулся», *silent he turned away*. Есть ощущение, что переводческая стратегия Топорова основана на том, что он видит в Блейке стилистического современника Державина и намеренно стремится придать переводу причудливый и несколько избыточно-барочный архаизм. Однако при постоянных переводческих добавлениях, при утрате важных образов никакая стилизация не приближает к автору и не упрощает задачу читателю.

Нужно отметить, что в переводе «Европы» Топоров более сдержан в стиле и точен по смыслу; очевидно, этот факт связан с тем, что данная поэма написана ближе к ритмизованной прозе, с частыми сменами ритма и длины строки, небольшими строфами, что облегчает задачу переводчика. И там, где перевод близок к подстрочнику, он наиболее удачен, передавая и мысль оригинала, и эпическое настроение рассказчика.

Издание-билингва 1982 года подвело итог советской истории изданий Блейка, отразив важнейшие особенности советской рецепции английского поэта.

Во-первых, как и в Серебряном веке, Блейк остается прежде всего поэтом, а не художником. В 1974 году несколько его работ в рамках большой выставки выставлялись в Эрмитаже, а в 1979 году – в музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [Tiutvinova, 2019]; множество его репродукций были представлены в искусствоведческих работах Е. А. Некрасовой. Восемь иллюстраций Блейка к «Божественной комедии» в черно-белом варианте привел в своей монографии о Данте И. Н. Голенищев-Кутузов, отозвавшись

сдержанно-одобрительно: «Живописец Уильям Блейк в 1824 г. создал 98 рисунков в красках, преимущественно к «Аду», которые более соответствовали духу поэмы Данте, чем строгие рисунки холодного Флаксмана» [Голенищев-Кутузов, 1971, 409]. Несколько «детских» иллюстраций Блейка были представлены также в переведенной с английского небольшой книге о детской книжной графике [Фивер, 1979]. Тем не менее его графика и живопись оставались менее известны, чем стихи.

Во-вторых, снятие запрета с упоминания имени Блейка в 1957 году привело к растущей популярности его стихов, и к началу 1980-х годов уже существовало по нескольку вариантов перевода важнейших его стихотворений, что и отразилось в «накопительном» подходе при составлении сборника 1982 года. А. М. Зверев создавал своего рода энциклопедию русского Блейка, собирая все или большинство известных переводов; вместе с тем такой подход не способствовал цельности восприятия наследия Блейка в связи с разностью переводческих стратегий Маршака и Топорова, Сергеева и Потаповой.

В-третьих, объем и качество переводов говорят о том, что Блейк, «жертва сборников», оставался для советского читателя прежде всего лирическим поэтом.

Переводы Блейка на языки советских республик по большей части хронологически следовали возрождению интереса к нему в русской критике и переводах, то есть выполнялись после 1957 года. Можно с уверенностью говорить, что существенная часть переводов Блейка на языки советских республик создавалась с оглядкой на русские переводы, поскольку в СССР русский играл роль языка межнационального общения.

При этом сопоставление творчества отдельных поэтов, таких как Шевченко, с наследием западного романтизма имеет достаточно длительную историю [Филипович, 1924]. Дж. Лакий, например, прямо уподобляет лирику

Тараса Шевченко лирике Блейка: «И Блейк, и Шевченко – мифопоэтические поэты. На самом глубоком уровне их творчество представляет видение жизни, составленное из архетипов <…> визионерство и антропоцентричность отличают этих поэтов от многих других романтиков» [Luckyj, 1978, 95][116].

Можно отметить особенно активную латвийскую рецепцию Блейка. Так, Ольга Лисовска (1928–2015) выпустила книгу своих переводов из Блейка на латвийский язык, – единственное в СССР издание книги Блейка на языках союзных республик [Bleiks, 1981]. В сборник, озаглавленный «Под миртовым деревом» (*Zem mirtes koka*)[117], вошли избранные переводы лирики, в том числе из «Песен невинности и опыта», а также «Книга Тэль», «Видения дочерей Альбиона» и отрывок из «Мильтона», известный как «Иерусалим» – набор «классического» переводного Блейка, во многом повторяющий оглавление русских изданий 1965, 1975 и 1978 годов. Год спустя после выхода этого сборника переводов, в 1982 году, в Латвийском государственном университете (Рига) выходит учебное пособие на английском языке авторства Бригиты Шилиной, посвященное анализу стихотворений Блейка и исследованию его творчества как предромантика: «Уильям Блейк и английский предромантизм» (*William Blake and English Pre-Romanticism*) [Šilina, 1982]. В пособии представлен анализ лирики и некоторых малых поэм (редко упоминаемый и пока не переведенный на русский «Тириэль», а также «Книга Тэль», «Бракосочетание рая и ада»), дан обзор авторской мифологии.

Своя традиция рецепции есть и в других государствах – бывших советских республиках. Так, Блейка немало переводили на украинский язык:

[116] «Both Blake and Ševčenko are mythopoetic poets. On its deepest level, their work represents a vision of life composed of archetypes. <…> the visionary and anthropocentric qualities distinguish these two poets from many other Romantic poets».

[117] Отсылка к стихотворению «To my Mirtle» [Blake, 1988, 469].

среди его переводчиков Виталий Кейс, Виктор Марач, Ольга Матвиенко, Ольга Здир, Виктор Коптилов, Камалия Готти, Олена О'Лир. Виталий Кейс и Дмитро Дроздовский – авторы статей о жизни и творчестве Блейка. Ирина Белинска защитила на украинском языке диссертацию, посвященную сравнительному анализу понятия природы у Блейка и Тютчева [Бєлінська, 2011].

В Белоруссии поэзию Блейка переводили Язеп Семежон, Алена Таболич, Рыгор Барадулин и Антон Франтишек Брыль, Ганна Янкута, Владимир Ленкевич. На белорусский раньше, чем на русский, в 2011 году, была переведена книга нобелевского лауреата Чеслава Милоша «Земля Ульро» (2010), которая во многом основана на мифологии и философии Блейка.

В эстонской рецепции наиболее интересно философское направление, связанное с именем теолога, писателя и переводчика Уку Мазинга (1909–1985), который ощущал с английским романтиком духовное родство, как можно понять из его эссе о Блейке [Masing, 1986]. Немало авторов переводили Блейка на эстонский. Лирику переводили с 1957 года Рейн Сепп и Айн Каалеп, с 1958 года – Ильман Лаабан, с 1992 года – Мярт Вяльятага. «Бракосочетание рая и ада» перевел этнолог и культуролог Антс Виирес в 1993 году, а поэт Ринго Рингвее в 2010-м перевел религиозные трактаты Блейка[118].

Блейк был переведен на многие другие языки бывшего СССР, в том числе армянский и грузинский, азербайджанский и казахский. Интересно отметить, что Блейка исследовали в республиках СССР в диссертационном масштабе: в Молдове работала Т. Н. Васильева, автор цикла статей и

[118] За эти сведения мы благодарим Raili Marling, Associate Professor in American Studies, University of Tartu, и Anne Lange, Associate Professor of Translation Theory, Tallinn University.

диссертации о творчестве Блейка; в Тбилиси была защищена диссертация об образе человека в лирике Блейка [Майсурадзе, 1990].

Таким образом, рецепция Блейка в советских республиках в общей хронологии совпадает с русской, однако во многом самостоятельна по содержанию. В Украине, Латвии, Эстонии, Молдове сложились собственные векторы восприятия Блейка.

4.2. **Блейк в советской критике: «воинствующий гуманист»**

Символистская критика окончилась вместе с революцией, и Блейк оказался в русской критике практически забыт (хотя Маршак изредка публиковал свои переводы). Вплоть до 1957 года упоминания о Блейке в советской печати были крайне редки.

В 1930 году краткая статья «Блэк» появляется в «Литературной энциклопедии»; С. Р. Бабух отмечает в ней, что Блейк в своем творчестве объединяет два главных направления: готический романтизм с его «ужасами» и культ природы. Правда, автор замечает, что в приключенческой готике Блейка превзошли Х. Уолпол, А. Радклиф и В. Скотт, а в пейзажной лирике – Бернс и Вордсворт [Бабух, 1930]. Блейк охарактеризован как поэт буржуазии: «Мистически настроенный буржуа почувствовал “духовное сродство” с непризнанным в свое время поэтом-мистиком» [там же].

В 1950 году Блейк крайне негативно упоминается в книжке В. Городинского «Музыка духовной нищеты», посвященной джазу. Поэт становится символом разложения западной цивилизации (и все еще называется *Блэком*). Так, музыка джазового композитора Карла Раггласа недаром вызывает у критиков «ассоциации с творчеством Вильяма Блэка, английского поэта и художника конца XVIII – первой четверти XIX веков, больного мистика, которого весьма чтили и английские декаденты:

“прерафаэлиты” и российские декаденты-символисты. Мистик с головы до ног, Карл Рагглс в своих бессвязных композициях силится “озвучить” дикие видения Вильяма Блэка, истерические поползновения в потусторонний мир, на небеса и преисподнюю…» [Городинский, 1950, 117]. Очевидно, что для автора Блейк воплощает собой все недостатки загнивающего Запада.

Однако постепенно, исподволь нарастает другое мнение о Блейке, условно-положительное. А. К. Виноградов пишет в 1924 году, приводя монохромную копию страницы из «Песни Лоса», что Блейк – «и великий художник и великий поэт» [Виноградов, 1924, 108–109].

В 1945 году глава о Блейке авторства М.Н. Гутнера выходит в трехтомной «Истории английской литературы»: он одним из первых дает более точное написание имени поэта (Блейк, а не Блэк) и стремится определить его место в литературных течениях эпохи, то есть помещает его в контекст времени. Он считает Блейка предромантиком: творчество поэта, «романтически сложное, полное мистической и темной символики, <…> проникнуто в целом воинствующе-гуманистическим, бунтарским пафосом, редким у английских предромантиков XVIII века. Завершая в своих ранних произведениях демократические традиции поэзии Гольдсмита и Каупера, Блейк предвещает в то же время отчасти творчество революционных романтиков XIX века» [Гутнер, 1945, 613]. В этой статье уже намечается будущее «оправдание» Блейка: Гутнер отмечает революционный настрой Блейка, его поддержку французской революции и общение с «вождями английской демократии – Годвином и Томасом Пейном» [там же, 614].

В 1947 году Блейк упоминается в переводной статье Н. Бентлей: «Только очень немногие из иллюстраторов той эпохи обладали таким могучим интеллектом и творческим воображением, как Вильям Блэйк <…> большинство его произведений органически связано с мистической поэзией, которой он в равной мере обязан своей славой» [Бентли, 1947, 11]. Статья

была опубликована в «Британском союзнике» – газете, которая вскоре будет закрыта за некритическое освещение капиталистической действительности.

В 1956 году Блейку посвящена страница в учебнике А. А. Аникста «История английской литературы». Автор относит поэта к «преромантизму». Он не без осуждения говорит о религиозности Блейка: «Враг церкви и духовенства, Блейк, однако, не был свободен от религиозных настроений. Его поэзия проникнута религиозно-мистическим ощущением таинственных сил, управляющих жизнью» [Аникст, 1956, 196]. Но он уже отмечает демократизм поэта: «Манере Блейка не чужда символика, которая оказывается у него средством выражения глубоко прогрессивных и демократических идей» [там же]. Аникст также пишет о поэте как о предшественнике Байрона и Шелли – «революционных» романтиков, предвосхищая мотивы советского оправдания Блейка.

В 1956 году на русском языке публикуется книга британского историка-марксиста А. Л. Мортона «Английская утопия» (в Великобритании она вышла в 1952-м), в которой Блейку посвящена часть главы и где сочувственно обозревается его творчество. Здесь, во-первых, автор предлагает прекратить подозревать у Блейка безумие: он «не был ни в коем случае сумасшедшим мистиком» [Мортон, 1956, 148]. Во-вторых, Мортон, как уважаемый и «прогрессивный» ученый, утверждает традицию говорить о Блейке как о поэте талантливом, даже великом, прежде всего – в силу демократичности его поэзии. Английский историк ставит рядом имена Блейка и Шелли: «два великих писателя-утописта того времени являются одновременно и двумя величайшими поэтами – это Блейк и Шелли» [там же, 143]. Пророческие книги таят в себе не «извращения буржуазного ума», а демократическое, даже революционное, содержание, пусть и высказанное в несколько смутных символах: «Все они, хотя и написаны в присущей Блейку символической манере, выражают основные идеи того радикального кружка,

в котором он вращался и где преобладающее влияние принадлежало скорее Пейну, чем Годвину. В них переданы восторг по поводу свержения тирании и вера в наступление новой эры для Франции и всего мира» [там же, 149]. У Блейка Мортон находит и самобытную диалектику, что позволяет говорить о поэте как о завзятом марксисте: «он обратил свою диалектику против механического материализма, который рассматривал как доктрину капитализма на данной фазе развития» [там же, 150]. Книга Мортона открыла путь к пониманию Блейка как революционера и передового деятеля, и путь в советскую критику был ему, наконец, официально одобрен.

Советский Блейк официально «родился» вместе с оттепелью. В 1957 году, в год двухсотлетия поэта, о нем выходит столько публикаций по всему Союзу, сколько не выходило до сих пор [Афонин, 1957; Елистратова, 1957; Некрасова, 1957; Рогов, 1957; Уильям, 1957; Шагинян, 1957 и др.]: очевидно, о нем было разрешено открыто писать и говорить. 200-летие поэта было отмечено не только серией статей и брошюрами о поэте, но и выпуском марки с надписью «Уильям Блейк. Английский поэт и художник» (см. рис. 8): подобные марки вышли в этом году во многих социалистических странах.

Рисунок 8. Марка с портретом Уильяма Блейка. СССР, 1958.

Решающую роль в «реабилитации» Блейка сыграло решение Всемирного совета мира о проведении празднований двухсотлетия поэта. «По инициативе Всемирного Совета Мира, 200-летие со дня рождения Блейка было встречено как праздник всего прогрессивного человечества» [Елистратова, 1960, 68]. Юбилейные статьи разных авторов вышли во многом похожими, с повторением одних и тех же соображений и даже одних и тех же цитат.

Блейк, с его «подпорченной» символистами репутацией, нуждался в серьёзном оправдании в советском литературоведении. Аргументами для его оправдания стал революционный пафос его стихов, «рабочее» происхождение и гуманизм.

Блейк в глазах советского критика становился настоящим революционером: «Война за независимость США и в особенности французская буржуазная революция 1789–1794 годов озарили своим пламенем все творчество поэта» [Елистратова, 1957, 190]. Как отмечает искусствовед Е. А. Некрасова, в зарубежной литературе о Блейке «в большинстве случаев замалчивается его основное качество – неукротимого бунтаря и энтузиаста искусства» [Некрасова, 1957, 4]. «Темы рисунков и стихов Блейка и есть, в сущности, высокая пропаганда средствами искусства великих идей свободы, равенства, братства…» [Шагинян, 1957, 4].

Для марксистского литературоведения важно было подчеркнуть близость Блейка к народу: он «вырос в ремесленной среде» [Елистратова, 1957, 189], «вся жизнь Блейка была поистине подвигом самоотверженного труда» [там же, 190]. И, конечно, классовая борьба: «Поэзия Блейка, как и его живопись и графика, была живым вызовом общественной несправедливости, которую он так остро ощущал и так ненавидел» [там же].

Для введения Блейка в литературное поле советской критики было необходимо оправдание его религиозности. Ключом к этому оправданию стали гуманизм и «народность» его веры. «С <…> официальной, ханжеской религией господ, оправдывающей “волей божией” общественное неравенство, угнетение, разрушительные войны, утопическая мечта Блейка <…> не имела ничего общего <…> Какие бы фантастические видения, какие бы силы неба и ада он ни изображал в своей поэзии, в центре ее всегда стоит человек» [Елистратова, 1957, 190]. О «Иерусалиме» из поэмы «Мильтон» М. С. Шагинян сообщает, что он «поется в наши дни рабочим классом Англии как боевая революционная песня» [Шагинян, 1957, 3], хотя в действительности он бытует как религиозный гимн и исполняется в храмах.

Наконец, пророческие поэмы Блейка трактовались как продукт творческого упадка, порожденный трагическим социальным одиночеством поэта: «Поворот, который, начиная со второй половины 1790-х годов, все заметнее проявляется в творчестве Блейка, во многом объясняется тем трагическим одиночеством, вынужденным отторжением от массового, народного читателя, на которое был обречен поэт» [Елистратова, 1957, 191].

Хорошим тоном в критике 1950-х годов стало осуждать переводы Бальмонта и хвалить переводы Маршака: «Бальмонт, переводя Блейка, крайне односторонне интерпретировал его, отбирая из него по преимуществу самые мистические и темные вещи и особо усиливая их символическую отвлеченность <…> переводы С. Я. Маршака из Блейка <…> – это живые цветы искусства, которыми советский народ встречает двухсотлетие со дня рождения Вильяма Блейка, великого романтика-гуманиста» [Елистратова, 1957, 192].

В целом представленные тенденции в освещении творчества Блейка сохранялись в течение всего советского периода. Только некоторые авторы боролись с узким, тенденциозным освещением фигуры и творчества Блейка:

например, Т. Н. Васильева из Кишинева, которая вступилась за «пророческие поэмы», отстаивая их эстетическую ценность и глубину содержания: «Без “пророческих книг” Блейк еще не был Блейком. Именно здесь его поэтическое творчество достигло зрелости и расцвета» [Васильева, 1969, 34].

На протяжении всей советской блейкианы исследователям было очень важно отстоять «своего», советского Блейка, выпутать его из пелен ложных и злокозненных зарубежных толкований: «Возрождение интереса к Блейку <…> надолго приобрело односторонний и даже нездоровый характер» [Елистратова, 1960, 53]. «За кадильным дымом мистических и прочих произвольных толкований они <реакционные критики> старательно скрывают его подлинное лицо» [Некрасова, 1960, 5–6]. «Реакционная критика вела и ведет тайную и явную фальсификацию его творчества» [Васильева, 1969, 30]. При необходимости дать библиографию блейкианы можно было увидеть такую надпись: «Лучшие общие работы о У. Блейке, написанные с прогрессивных позиций» [Некрасова, 1960, 68].

В своем стремлении сделать Блейка главным образом революционером советские критики доходили до самых неожиданных комментариев, близких к вульгарному социологизму. Например, так Д. М. Урнов комментирует знаменитое стихотворение «Лондон»: «перед нами Лондон в момент особый, в ожидании французской интервенции и мятежа – революционный пожар вот-вот может перекинуться с континента на острова, в то же время в город могут быть введены прусские войска, вызванные английским королем, немцем по происхождению, так что апатия и тоска на лицах, наблюдаемых поэтом, – это не просто повседневные тяготы жизни, не только бедность, это тревога за судьбы родины» [Урнов, 1989, 90]. Г. В. Аникин и Н. П. Михальская прямо объявляют Блейка антихристианином: «Нравственные идеи Блейка несовместимы с христианской этикой» [Аникин, Михальская, 1975, 199]; очевидно, что исследователи настолько стремятся подчеркнуть

революционный и антиклерикальный пафос поэта, что порой прямо противоречат его текстам.

Блейк становится в советской критике недостающим звеном в цепи развития «революционной» цепи тиранобоческой поэзии: «Место Блейка в истории английской поэзии определяется тем, что он развил мильтоновское революционное переосмысление библейских символов и подготовил революционно-романтическую философскую поэзию Байрона и Шелли» [Аникин, Михальская, 1975, 200].

Советская ударная «битва за Блейка» привела к важному результату. Уже в 1975 году Е. А. Некрасова пишет о том, что советский читатель немало узнал о Блейке и полюбил его: «Блейк вдруг вошел в число общепризнанных и общепринятых, как-то само собой разумеющихся мировых имен. То, над чем мы (С. Я. Маршак, я и еще несколько человек) бились десятилетиями, наконец растолковано и объяснено. А ведь Уильям Блейк совсем не так уж прост для понимания и принятия» [Некрасова, 1975, 46]. Однако достаточно точен и ее вывод о том, что «эта популярность отчасти достигнута за счет некоторого упрощения – почти до прописных истин – философски-сложных и запутанных концепций его поэтических произведений» [там же]. Действительно, Блейк, прочитанный прежде всего как лирик, стал просто одним из ряда «революционных» романтиков.

В советской теории литературы романтизм был подразделен «на два основных течения (крыла) – консервативное (реакционное) и прогрессивное (революционное), которые различаются в первую очередь по характеру социально-политических взглядов и деятельности романтиков, по преобладающей связи их с реакционными или прогрессивными социальными силами» [Ванслов, 1966, 25]. Горький писал: «пассивный романтизм <…> пытается или примирить человека с действительностью, приукрашивая ее, или же отвлечь от действительности к бесплодному углублению в свой

внутренний мир, к мыслям о “роковых загадках жизни” <…> Активный романтизм стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее» [Горький, 2004, 615]. Эта классификация надолго утвердилась в советском литературоведении и определила особенности исследований романтизма. Считалось, что «у консервативных романтиков действительно преобладают бесплодные тенденции в мечтах, а у прогрессивных преимущественное значение приобретает реальное содержание их мечтаний. И это прямо связано с различием политического мировоззрения и социальных корней их творчества» [Ванслов, 1966, 26–27]. Блейк, писавший в своих пророчествах о революционном преобразовании мира, был однозначно отнесен к «прогрессивным» романтикам, также как Байрон и Шелли.

Однако в 1957 году исследователи еще не были уверены, что его можно в полной мере отнести к романтизму как таковому, и высказывались уклончиво: «Блейк был первым провозвестником романтического направления в английской литературе» [Елистратова, 1957, 189]. «Он стал предтечей революционного романтизма Шелли и Байрона» [Некрасова, 1957, 4]. Впрочем, и в Англии Блейк был признан одним из «большой шестерки» поэтов-романтиков только в 1970–1980-х годах.

В СССР и позже, в России, исследователи Блейка разделились на два лагеря: одни уверенно говорили о Блейке в контексте предромантизма, другие – относили его к романтикам. Это различие было важно, в частности, для классификации творчества Блейка в рамках курса литературы: для его исследования и преподавания либо в рамках XVIII века, либо в рамках романтического XIX века, и эта задача была достаточно сложной как из-за непростой природы синкретического творчества Блейка, так и из-за сложностей в разграничении литературных направлений. Например, в хрестоматии 1988 года допускается такое почти комическое утверждение: «В

области поэзии Блейк был революционным классицистом, а затем (в годы французской буржуазной революции) – первым революционным романтиком Англии» [Пуришев, 1988, 344].

Теоретик романтизма В. В. Ванслов относит Блейка к предромантикам [Ванслов, 1966, 11]. В учебнике 1967 года имя Блейка упоминается среди писателей XVIII века, говорится о том, что он – «прогрессивный поэт, горячо сочувствующий борьбе человечества за свободу, предшественник английских революционных романтиков» [Артамонов, Гражданская, Самарин, 1967, 429]. Н. Я. Дьяконова не находит возможным включить главу о Блейке в свою книгу «Английский романтизм. Проблемы эстетики», поскольку он был слишком изолирован от романтического движения [Дьяконова, 1978, 7].

В дальнейшем в советских и русских учебниках Блейк уже довольно уверенно относится к старшему поколению английских романтиков (вместе с Вордсвортом, Колриджем, Саути и Скоттом) [Аникин, Михальская, 1975, 195; Колесников, 1982, 61; Урнов, 1989, 88; Михальская, 2007, 158]. Д. М. Урнов пишет о том, что объединяет Блейка с романтиками: «В стихах Блейка немало созвучного романтикам: универсализм, диалектика, пантеистические мотивы, стремление к всеохватывающему, духовно-практическому постижению мира»; однако «в отношении к миру у Блейка проявляется такой мистический символизм, который был, на взгляд романтиков, чрезмерным» [Урнов, 1989, 90]. То есть сложности в определении принадлежности к литературному направлению сопровождали Блейка на протяжении всей истории его рецепции вплоть до конца XX века.

Убедительно о связи Блейка и романтизма в русской критике говорит А. М. Зверев: «Блейк был первым из англичан, кто выразил новое самосознание личности. Романтики в этом отношении были обязаны ему всем» [Зверев, 1997, 194]. Пророческие книги он называет первым

романтическим эпосом; Блейк стал первооткрывателем романтического мифологизма [Зверев, 1982, 19]. Однако тут же Зверев утверждает, что Блейк не принимает таких общих мест романтической мысли, как «примат идеального над материальным» [там же, 20], и здесь он рассуждает как исследователь лирики Блейка: в крупных пророчествах весьма явно выражается идея бренности физического тела, которое является результатом «грехопадения» в мифологии Блейка.

А. А. Елистратова одна из первых утверждала, что Блейк – не просто предшественник романтизма, но поэт-романтик; она включила раздел о нем в свою книгу «Наследие английского романтизма и современность». Объединяет она великих поэтов-романтиков Англии, от Блейка до Китса, в общем, на основании единства социальной проблематики: «они в разной форме и с разной степенью последовательности и глубины стремились ответить на те новые важнейшие запросы и требования, которые вытекали из революционных социально-исторических потрясений их времени, – эпохи крушения феодального строя и установления буржуазного господства» [Елистратова, 1960, 43].

Признавая Блейка «пионером революционного романтизма», Т. Н. Васильева находит в его поэзии следующие признаки романтизма: субъективизм, демократизм, реакция на наполеоновские войны и промышленный переворот, борьба с догматизмом и буржуазной цивилизацией. Она же отмечает формирование в его творчестве нового жанра: лирико-философской, социально-утопической романтической поэмы [Васильева, 1969, 30-38].

Е. А. Некрасова отмечает: «Если применить к Блейку всю номенклатуру эстетических категорий, характерных для романтизма <…>, то все ответы будут точно соответствовать прогрессивной разновидности

романтизма» [Некрасова, 1975, 46]. Эти критерии – в основном тематические:

– критическое отношение к капиталистической действительности;

– преувеличенная оценка значения искусства в освободительной борьбе человечества;

– борьба с механистичностью теории подражания;

– элементы диалектики;

– мечта о небывалом расцвете искусства в грядущем царстве свободы [там же].

Таким образом, все крупные исследователи Блейка в СССР: А. А. Елистратова, Е. А. Некрасова, Т. Н. Васильева, – настаивают на том, что он является полноправным представителем романтизма.

Крупнейшим исследователем Блейка как поэта в советское время стала кишиневский ученый Т. Н. Васильева. В ряде статей 1956–1976 годов она создала объемный образ Блейка – мифографа, эпика, мыслителя. В статье монографического объема «Поэмы Блейка (“Пророческие книги” XVIII–XIX вв.)» приводится подробный анализ пророчеств с цитатами в подстрочном переводе [Васильева, 1969]. Глубина и обширность истолкования ею эпической поэзии Блейка не имели равных в советском литературоведении.

Она впервые в истории советской науки пишет: «Блейк поздних лет, и как критик, и как создатель “пророческих поэм” с гравюрами к ним – гений английской литературы и искусства» [Васильева, 1969, 34–35]. Она делает вывод об объективной причине очевидной сложности его поэм: «Сложность его поэзии – сложность значительных, имеющих объективную ценность мыслей, возникших в субъективном стремлении охватить и переосмыслить все причинно-следственные связи, истолкованные в XVIII в. в духе рационалистической догмы» [там же, 35]. Более того, исследователь утверждает мысль о единстве творчества Блейка, которая также в советской

науке еще не звучала: «лирика составляла подтекст больших поэм и создавалась попутно с ними» [там же, 39].

Т. Н. Васильева говорила об оправданности сложной формы и непростого содержания поэм Блейка с позиций своего времени и говорила о его родстве советскому читателю: «Коммунистическому грядущему, его создателям будет близок и дорог Блейк, певец Свободы, Красоты и истинной Человечности» [Васильева, 1969, 310]. Не свободная от идеологических клише, работа Васильевой отличается глубиной и масштабностью; она интерпретирует поэта в широком контексте международных исследований. Однако автор так и не стала публиковать монографию, а ее диссертация [Васильева, 1971] и статьи, опубликованные в основном в Кишиневе, не были широко доступны для русского читателя.

Деятельность Блейка-художника, Блейка-гравера привлекала меньше внимания. Е. А. Некрасова много лет исследовала Блейка как художника, выпустила несколько статей и две книги, познакомив тем самым советского читателя примерно с сотней произведений автора [Некрасова, 1960; Некрасова, 1962]. Она отмечала растущее с течением времени мастерство Блейка-художника, не совпадающее, по ее мнению, с развитием его литературного дара: «Если в литературном наследии Блейка мы ценим больше всего его раннюю безыскуственную лирику, то в области изобразительного искусства он создает лучшие свои произведения в последние годы жизни <…> Он равно владеет мастерством живой и упругой линии, четко ограничивающей пластически ясные формы, и сияющими, “как драгоценные камни”, красками, образующими простые, лаконичные композиции» [Некрасова, 1960, 65].

Как отмечал историк книжного дела Е. Л. Немировский, в книгах Блейка «автор текста выступает <…> одновременно метранпажем-конструктором полосы, иллюстратором, художником шрифта. <…> То

органическое единство текста и оформления, которое мы ценим в книге и которое не легко достигнуть, у Блейка само собой разумелось. Текст, иллюстрации, орнаментальное обрамление страниц тесно связаны, дополняют друг друга. То, что не сказал Блейк-поэт, обязательно доскажет Блейк-художник» [Немировский, 1986, 176]. Это важное замечание о синкретической природе произведений Блейка, его иллюминированных книг, однако, не получило продолжения: в советской критике, да и далее в отечественной традиции, Блейк исследуется, как правило, либо как поэт, либо как художник.

Можно согласиться с выводом Г. А. Токаревой о том, что «смелые попытки литературоведов 1950–1960-х годов дать общее представление о творчестве Блейка были лишь первым знакомством с художественной системой поэта, к тому же авторы были вынуждены интерпретировать его поэзию с учетом жестких идеологических требований эпохи» [Токарева, 2006, Миф…, 4]. Вместе с тем, так или иначе, в советской критике произошел важный поворот в восприятии английского поэта, в общем повторяющий развитие западной блейковедческой мысли: от мистических трактовок Йейтса-Эллиса к социально-историческому подходу Эрдмана. Советская критика порицала оставшийся от символистской рецепции образ поэта-духовидца и провозгласила Блейка певцом революционным, критиком социальной реальности, тружеником и гуманистом. Как писала Т. Н. Васильева, «Блейк, поэт и художник, войдет с нами в коммунистическое завтра» [Васильева, 1969, 311].

4.3. **Диалог с Блейком в литературе и культуре советского времени**

Блейк, прочитанный в переводах Бальмонта и Маршака, а нередко и в оригинале, вошел в культурный контекст Серебряного века и частично

сохранился в советской литературной России. Так, например, Э. Божу видит следы мифологических трактовок Блейка в концепции дьявола как энергии, которая содержится в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и К. Федина «Города и годы» (1924) [Beaujour, 1974]. Однако здесь, вероятнее всего, можно говорить просто об одном тематическом поле, которое существовало с давних времен и развернулось в концепции демонического начала в романтизме.

Однако начиная с 1957, а в особенности с 1965 года (с публикацией сборника переводов Маршака) можно говорить о том, что Блейк возвращается на русские книжные полки. В частности, и через посредничество других «одобряемых» писателей, таких как Этель Войнич и Рокуэлл Кент.

При этом восприятие марксистски одобренных авторов противопоставлялось символистскому «ложному» восприятию поэта: «демократический русский читатель, не следивший за камерными изданиями, вроде журнала “Аргус”, не читавший символистских антологий <…> приобщился к поэзии Блейка и оценил его шедевры через иного посредника, по духу близкого к Блейку-демократу и свободолюбцу <…> Вместе с Оводом, революционером без страха и упрека, нужный ему и в последние минуты жизни, полные “светлого мужества”, пришел к массовому русскому читателю Уильям Блейк» [Васильева, 1969, 299–300].

Несмотря на «оправдание» Блейка в советской критике как революционного романтика, он все равно остается интересен не для официального литературного процесса, а для тех, кто остается в СССР маргиналами.

Например, книжку Блейка подарил Венедикту Ерофееву литературовед Михаил Свердлов [Кузьмин, 2018]. Венедикт Ерофеев цитирует его в записных книжках 1965 года: «В. Блейк: “Я подался в свиной закут / И меж

свиней улегся”» [Ерофеев, 2005, 272]. Интересно отметить, что эти строки из стихотворения «I saw a chapel full of gold» Ерофеев приводит не в переводе Маршака; это цитата из «Доктора Фаустуса» Т. Манна в переводе С. Апта и Н. Ман. Таким образом, во взаимодействие с Блейком Ерофеев приходит через посредство Манна.

Блейка поминает как критика современного общества (и автора «Лондона») поэт Михаил Лаптев: «Блейк, ты был прав, мы растекаемся к чертям, / рожаем мы средь тёмных фабрик Сатаны» [Лаптев, 1989, 93].

В более активный и содержательный творческий диалог с Блейком вступают Иосиф Бродский, Геннадий Алексеев и Вениамин Блаженный.

Бродский начал читать англо-американскую поэзию еще в начале 1960-х; еще до эмиграции томик Блейка в оригинале был у него в библиотеке [Гордин, 2000, 10]. Как вспоминал Довлатов, Бродский, когда на его доме установили шестиметровый портрет кандидата в члены Политбюро ЦК Василия Мжаванадзе, сказал: «А кто это? Похож на Уильяма Блэйка…» [Довлатов, 2017, 24].

Бродский – автор нескольких стихотворений, прямо или косвенно отсылающих к Блейку; Блейк входит в его поэтическую вселенную, подобно Донну и Байрону, Элиоту и Фросту. В 1972 году, накануне эмиграции, Бродский написал своего рода гимн-прощание: «Песню невинности, она же – опыта» [Бродский, 2011, т. 3, 30–33]. Этот текст становится несентиментальным размышлением о покидаемой родине и разделении советского социума на две части: невинных «чистых» и опытных «нечистых»: и жизнь советского государства складывается из странного, трудно вообразимого сочетания этих двух взаимонепересекающихся социальных страт и мировоззрений.

Текст разделен на две части, в каждой содержатся по три стихотворения, посвящённые соответственно юности, зрелости и старости. К каждой части предпослан эпиграф из Блейка.

К первой части приложен эпиграф из вступления к «Песням невинности»: «On a cloud I saw a child, / and he laughing said to me…» Детская наивность и оптимизм – вот черты первого «оптимистичного» социального типа, который надеется на лучшее и выражает это лучшее в формах искусства. Первое стихотворение, «Мы хотим играть на лугу в пятнашки», отражает идеальный образ советского детства и юношества. Бродский иронизирует над устремленностью к мечте: «Все, что нам приснится, то станет явью» – и над мифом о всеобщей братской любви: «Мы полюбим всех, и в ответ – они нас».

Поэт воссоздает образ советского «положительного» юношества как будто по советской живописи:

> Мы в супруги возьмем себе дев с глазами
> дикой лани; а если мы девы сами,
> то мы юношей стройных возьмем в супруги,
> и не будем чаять души друг в друге [Бродский, 2011, т. 3, 30].

Однако у этой оптимистичной жизненной позиции есть существенные недостатки. Она механистически оптимистична: «Потому что у куклы лицо в улыбке» и несамостоятельна: «мудрецы нам скажут, что жизнь такое».

Второе стихотворение первой части, «Наши мысли длинней будут с каждым годом», посвящено зрелости и содержит узнаваемые черты советского быта: «Мы любую болезнь победим иодом»; однако сюда уже прокрадывается тень иной стороны жизни:

> Наши окна завешены будут тюлем,
> а не забраны черной решеткой тюрем [там же].

Навязчивый оптимизм начинает звучать неестественно, самоиронично:

Мы с приятной работы вернемся рано.
Мы глаза не спустим в кино с экрана.

И, наконец, это стихотворение кончается утверждением абсолютно утопическим: о свободе передвижения советского человека по миру:

Мы построим судно с винтом и паром,
целиком из железа и с полным баром.
Мы взойдем на борт и получим визу,
и увидим Акрополь и Мону Лизу [там же, 31].

Очевидно, что «невинный» советский человек доходит до полного самообмана. И старость приходит в такой же слепоте, в том числе метафизической:

Мы не будем думать о смерти чаще,
чем ворона в виду огородных пугал.

И старость «невинных» полна той же ложной убежденности в правоте других:

Как нас учат книги, друзья, эпоха:
завтра не может быть так же плохо,
как вчера. …
Мы пирог свой зажарим на чистом сале,
ибо так вкуснее; нам так сказали.

Вторая часть этого миницикла снабжена эпиграфом из вступления к «Песням опыта»: «Hear the voice of the Bard!». «Опытный» здесь – не значит «бывалый» или сидевший; прежде всего это люди, свободные от иллюзий с самого детства:

Мы не ладим себя в женихи царевне…
Зная медные трубы, мы в них не трубим [там же, 31–32].

«Опытные» могут быть озлобленны и безынициативны, но они не склонны петь хором и поддаваться массовым настроениям:

Нам дороже свайка, чем матч столетья.
Дайте нам обед и компот на третье.

Они не верят ни в идеологическое, ни в научное объяснение мира; чтобы избегнуть лжи, они подходят к миру со стороны феноменологической или даже мифологической:

Мы не знаем, зачем на деревьях листья.
И, когда их срывает Борей до срока,
ничего не чувствуем, кроме шока.

«Опытные» могут иметь опыт угнетения («Мы платили за всех, и не нужно сдачи»), но главное – они не обманываются и готовы стоически принять свою судьбу:

В изголовье дочки в ночной сорочке
или сына в майке не встать нам снами [там же, 33].

И именно им доступно переживание метафизического уровня жизни, путь и горькое:

Мы боимся смерти, посмертной казни.
Нам знаком при жизни предмет боязни:
пустота вероятней и хуже Ада. …
То не колокол бьет над угрюмым вечем!
Мы уходим во тьму, где светить нам нечем.

Это стихотворение, конечно, – и история перехода от очарования социальным мифом коммунизма к принятию необходимости уехать.

К мировоззренческому противопоставлению невинности и опыта, которое предлагает Блейк, Бродский добавляет горький упрек стране, которая живет в двоемыслии и двуязычии. Невинность и опыт становятся в этом миницикле не только мировоззренческими, но и социальными

характеристиками. И если у Блейка невинность и опыт могут существовать отдельно, то у Бродского они глубоко взаимосвязаны: невинность первых есть вина вторых, и вторые платят по всем счетам: «Мы платили за всех, и не нужно сдачи». Протагонист этого миницикла, лирический герой, конечно, из вторых: он выбирает сторону «опыта», безнадежной честности и в итоге изгнания.

В 1972 году Бродский пишет стихотворение «Бабочка», а в 1985 году – «Муха», в обоих прослеживается связь с «The Fly» (*Мотылек, Муха*) Блейка (из «Песен опыта»). В обоих «энтомологических» текстах присутствует тематика параллелизма между жизнью насекомого и человека. В стихотворении «Муха» очевидны также связи с «Мухой-цокотухой» Чуковского и басенным сюжетом о стрекозе и муравье, Бродский иронизирует над созвучьем слов *муза* и *муха*. Муха ассоциируется со свободой и быстротечностью жизни:

Пока ты пела и летала,
похолодало.
…
Глянь, милая: я – твой соузник,
подельник, закадычный кореш;
срок не ускоришь.

[Бродский, 2011, т. 3, 281–285].

Можно было бы предположить, что для Бродского Блейк и остался преимущественно автором «Песен невинности и опыта». Так, в эссе «В тени Данте», посвященном нобелевскому лауреату поэту Эудженио Монтале, Бродский пишет: «Смерть – всегда песня “невинности”, никогда – опыта» [Бродский, 2001, т. 5, 77]. И в одном из интервью дает понять, что для него Вордсворт и Блейк связаны прежде всего с темой детства [Бродский, 2008, 680].

Вместе с тем, как отмечает Я. А. Гордин, Бродский, как и Блейк, пытался написать большой эпический цикл, своего рода «Библию Ада»: «В пятилетие – с 1963 по 1968 год – Бродский предпринял попытку, которую можно сравнить по величию замысла и по сложности расшифровки разве что с пророческими поэмами Уильяма Блейка, которого Бродский внимательно читал в шестидесятые годы» [Гордин, 2000, 10]. Как считает исследователь, пять «больших стихотворений» Бродского: «Большая элегия Джону Донну», «Исаак и Авраам», «Столетняя война», «Пришла зима...», «Горбунов и Горчаков» – родственны «пророческим поэмам»: «Это единое грандиозное эпическое пространство, объединенное общей метрикой, сквозными образами-символами – птицы, звезды, снег, море – общими структурными приемами и, главное, общим религиозно-философским фундаментом. Как и у Блейка – это еретический эпос <…> Рай и Ад присутствуют в эпосе Бродского. В неопубликованной “Столетней войне” есть потрясающее описание подземного царства, где “Корни – звезды, черви – облака”, “где воет Тартар страшно” и откуда вырывается зловещий ангел – птица раздора» [там же].

Действительно, в «Большой элегии Джону Донну» важным поэтическим приемом становится тот же вселенский охват перечислением, который свойствен Блейку, а затем и Уитмену: мир показан через каталогизацию, большое совмещается с малым, важное – с комичным, сакральное – с мирским, происходит мгновенный выход от повседневного к священному:

Звезда сверкает. Мышь идет с повинной.
Уснуло все. Лежат в своих гробах
все мертвецы. Спокойно спят. В кроватях
живые спят в морях своих рубах.
Поодиночке. Крепко. Спят в объятьях.

Уснуло все. Спят реки, горы, лес.
Спят звери, птицы, мертвый мир, живое.
Лишь белый снег летит с ночных небес.
Но спят и там, у всех над головою.
Спят ангелы. Тревожный мир забыт
во сне святыми – к их стыду святому.
Геенна спит, и Рай прекрасный спит.
Никто не выйдет в этот час из дому.
Господь уснул. Земля сейчас чужда.
Глаза не видят, слух не внемлет боле.
И дьявол спит. И вместе с ним вражда
заснула на снегу в английском поле.

[Бродский, 2001, т. 1, 232].

Ветхозаветная тематика «Исаака и Авраама» также близка Блейку; а развернутая поэтическая феноменология куста в этом стихотворении кажется раскрытием тезиса Блейка о том, что «Дурак видит не то же самое дерево, что мудрый человек» (*A fool sees not the same tree that a wise man sees*) [Blake, 1988, 35], или его фразы: «Дерево, которое погружает одного в слезы радости, для другого – просто зеленая штуковина на пути» (*The tree which moves some to tears of joy is in the Eyes of others only a Green thing that stands in the way*) [там же, 702]. В то время, как Аврааму куст говорит, Исаак, как визионер, видит в кусте чудесные миры:

По сути дела куст похож на всё.
На тень шатра, на грозный взрыв, на ризу,
на дельты рек, на луч, на колесо –
но только ось его придется книзу.
С ладонью сходен, сходен с плотью всей.
При беглом взгляде ленты вен мелькают.

С народом сходен – весь его рассей,
но он со свистом вновь свой ряд смыкает.
С ладонью сходен, сходен с сотней рук.
(Со всею плотью – нет в нем только речи,
но тот же рост, но тот же мир вокруг.)
Весною в нем повсюду свечи, свечи.
…
Он схож с гнездом, во тьму его птенцы,
взмахнув крышом зеленым, мчат по свету.
Он с кровью схож – она во все концы
стремит свой бег (хоть в нем возврата нету).
Но больше он всего не с телом схож,
а схож с душой, с ее путями всеми.
Движенье в них, в них точно та же дрожь.

[Бродский, 2001, т. 1, 255].

Таким образом, если и нельзя доказать прямую связь творчества Бродского с эпосами Блейка, можно увидеть определенное типологическое единство в их форме и тематике.

Для Бродского, как и для Блейка, весьма важно понятие пророчества как поэтического метода. Так, в своей нобелевской речи он говорил: «Существует, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки, – посредством откровения. Отличие поэзии от прочих форм литературы в том, что она пользуется сразу всеми тремя (тяготея преимущественно ко второму и третьему)» [там же, 16]. Понятие пророчества он активно использует в эссеистике, при характеристике, в частности, творчества Ахматовой и Достоевского, Одена и Томаса Харди [Бродский, 2001, т. 5–6].

В 1976 году ленинградский поэт Геннадий Алексеев (1932–1987), один из основоположников русского верлибра, написал стихи, в которых осмысливалась судьба Блейка, не признанного при жизни и вознесенного посмертно. Приведем это стихотворение полностью: в нем интересным образом осмысливается диалектика судьбы поэта в своей стране и в мировой рецепции.

Англия и Вильям Блейк

Вот Англия восемнадцатого века.
В ней живет Вильям Блейк.
    Но Англия его не замечает.

Или точнее:
вот некий остров.
На нем в восемнадцатом веке
живут рядышком
Англия и Вильям Блейк.
    Но Англия Блейка почему-то не
    замечает.

Или еще точнее:
вот восемнадцатый век.
Вот некий остров.
На нем живет Вильям Блейк.
Вокруг него живет Англия.
    Но, как ни смешно,
    Англия Блейка совершенно не

замечает.

Остается предположить,
что на вышеозначенном острове
в восемнадцатом веке живет один Блейк,
а Англия там не живет.
Поэтому-то она Блейка и не замечает.

Вот Англия девятнадцатого века.
Ура! Она заметила Вильяма Блейка!
Но странно,
ведь Блейк уже покинул Англию
и поселился в раю [Алексеев, 1986, 37].

В стихотворении иронично и горько описываются взаимоотношения поэта и его родины: в отношении Блейка в особенности точны слова о пророке и его отечестве. Творческая биография Блейка, не признанного при жизни и ставшего знаменитым спустя много лет после смерти, стала своего рода символом экзистенциальной надежды для тех советских творцов, которые не надеялись на известность при жизни, и стихотворение Алексеева это в высшей степени доказывает.

Можно говорить и о значимом единстве в стиле Уильяма Блейка и Вениамина Блаженного (Блаженных) (1921–1999): тот и другой используют анималистические метафоры и упрощенно-детский язык для высказывания метафизических истин. Кроме того, обоих объединяет отталкивание от пророческой традиции Ветхого Завета: для Блейка пророчество, то есть говорение от имени Бога, стало сутью истинной поэзии, а Блаженный соединял в своем творчестве ветхозаветную традицию вопрошания Бога с

православно-юродской. Важнейшая вещь, объединяющая обоих поэтов-мыслителей, связана со сложным пониманием Бога-Отца. У Блейка существует развернутая мифология, относящаяся к образам Бога-Отца; у Блаженного в стихах также явлен целый «спектр образов Бога Отца: от седого Господа, воплощения кротости и милосердия, до кровавого небесного Палача, – неопределенность знака Отца связана с невозможностью понять, в какой степени Он заинтересован в данных несправедливостях» [Анкудинов, 2003, 172].

В стихотворении Блаженного «Если Бог уничтожит людей, что же делать котенку?..» (1982) очевидно цитирование «Негритенка» и «Маленького трубочиста» Блейка (строчка о гробах):

«Ну пожалуйста, – тронет котенок всевышний рукав, –
Ну пожалуйста, дай хоть пожить на земле негритенку, –
Он, как я, черномаз и, как я, беззаботно-лукав… <…>
Ибо все мы друг с другом в веселые игры играем, –
Даже те, кто, как дети, попрятались в темных гробах…»

[Блаженных, 1995, 57].

От апокалипсиса анималистический герой Блаженного дерзко склоняет фабулу к миру невинности, к детско-животному Эдему, оспорив решение «бешеного и опрометчивого Боже».

Если у Блейка в «Маленьком трубочисте» ангел открывает детские гробы ключом, то у Блаженного в стихотворении 1983 г. «Когда-нибудь и я из сердца выну ключик...» происходит обратная операция: он достает из гроба ангельские крылья для себя. Образ птицы как вещего, высшего существа, которому доступны откровения, появляется у Блейка в «Бракосочетании рая и ада», – и в стихотворениях Блаженного «...И тогда от меня отделилась какая-то часть естества...» (1983), «Господь, Господь, я только птаха малая...» (1985) и многих других.

Мотивы отождествления судьбы насекомых и человека неоднократно звучат у Блаженного, как и у Блейка в «The Fly»:

Пусть не букашкою буду – роди меня мошкой!
Как бы мне мошкою вольно в просторе леталось!
Дай погулять мне по свету еще хоть немножко,
Дай погулять мне по свету хоть самую малость.

Пусть и не мошкою даже – блошкою, тлёю
Белого света хочу я чуть слышно касаться,
Чтоб никогда не расстаться с родимой землею,
С домом родимым моим никогда не расстаться... [Блаженных, 1990, 86].

В лирике Блаженного появляется и сюжет диалога песнопевца с Богом, схожий с разговором с ангелом-ребенком во вступлении к «Песням невинности»:

Неправда, что Господь изгнал меня из рая, –
Он попросил меня на время выйти вон,
Чтобы, в свою дуду дурацкую играя,
Не потревожил я его блаженный сон.

Проснётся мой Господь – и снова будет весел,
И бороду свою расчешет на ходу,
И спросит: – Где же тот, кто знает столько песен,
Кто знай себе дудит в дурацкую дуду?..
[Блаженный, 2005, 56].

Много общего у Блейка и Блаженного в ощущении города, в ощущении катастрофы урбанизации. Несмотря на то что Блейк живет на заре этого процесса, а русский поэт – в разгаре, стихотворение Блаженного «А я давно

живу в том бесноватом граде...» (1993) во многом сходно с «Лондоном» английского поэта: в ощущении богооставленности, в использовании оксюморонов. У Блейка город исполнен зловещих противоречий: здесь и оксюморный «брачный катафалк» (the marriage hearse), и страшная метафора «вздох несчатного солдата кровью течет по стенам дворца» (And the hapless soldiers sigh / Runs in blood down palace walls). У Блаженного он весь в страшных оксюморных деталях: здесь дети с камнями, «ангелов-скопцов дубасят кулаками», горожане «крестятся ножами» и стреляют из пушек по лебедям [Блаженных, 1995, 267].

Таким образом, в стихах 1980–1990-х годов у Блаженного ощутимы следы знакомства с творчеством Блейка, в особенности «Песнями невинности и опыта»: английский поэт близок Блаженному как поэт неустанного духовного поиска, актуальными героями лирики которого остаются Христос, Иегова, ангелы. Вениамин Блаженный вступает с Блейком в диалог на многих уровнях, но особенно интересно сочетание «экологической» сострадательной тематики и богоборческих настроений по отношению к карающему Богу-Отцу.

Можно предположительно говорить о существовании некоторых связей между Блейком-графиком и советской школой гравюры. Мы не можем назвать ни одного художника советского периода, который бы открыто признал влияние мастерства Блейка как гравера или художника (как это делал, например, эмигрант Борис Анреп). Вместе с тем Т. А. Тютвинова отмечает, что среди раннесоветских художников, которые могли испытать влияние Блейка, можно назвать Василия Чекрыгина (1897–1922), поклонника философии Николая Федорова; заявленное Чекрыгиным стремление изображать «духи форм» весьма близко к изображению Блейком «духовных форм» своих современников, духа Блохи и пр. Чекрыгин, как и Блейк, является визионером, пишет на библейские и мистические темы; он мог

видеть картины Блейка на выставке в Лондоне в 1914 году [Tiutvinova, 2019, 544–545].

Можно предполагать, что техника гравюры Блейка повлияла на художников, работавших в 1920–1930-е годы, таких как один из основателей школы советской книжной иллюстрации Владимир Фаворский (1886–1964). Он, в частности, иллюстрировал такие близкие тематике Блейка тексты, как библейская «Книга Руфь» и «Вита Нуова» Данте; интересно отметить, что гравюры Фаворского будут использованы в 2000 г. в переиздании тома маршаковских переводов Блейка. Гравюры Блейка могли также оказать влияние на ленинградскую школу гравюр на дереве. Определенная близость к теме и стилю Блейка прослеживается в творчестве сибирского книжного иллюстратора Дмитрия Бисти (1925–1990), иллюстрировавшего эпосы Гомера и книги Ирвинга Стоуна, а также в творчестве Михаила Пикова (1903–1973), иллюстрировавшего «Божественную комедию» Данте.

Т. А. Тютвинова указывает, что художник Андрей Гончаров познакомился с творчеством Блейка через посредничество Рокуэлла Кента, с чьими рисунками и гравюрами он был знаком [Tiutvinova, 2019, 539]. Гравюры Гончарова на суперобложке русского издания Блейка в 1978 году – своего рода мост между Блейком и Кентом: Гончаров «стремился сочетать свое собственное видение Блейка с историей Кента» [там же, 539–540]. Как справедливо отмечает Т. А. Тютвинова, «от Блейка в русском искусстве слышно скорее эхо, чем отголоски» [там же, 545].

Вместе с тем интересно отметить некоторые реплики диалога с Блейком в российском музыкальном искусстве советского периода.

Так, в 1973 году специально для балерины Майи Плисецкой французский хореограф Ролан Пети (р. 1924) поставил центральное адажио в балете «La Rose Malade», по сюжету стихотворения Блейка «Больная роза», на музыку второй и пятой симфоний Малера. Эта танцевальная трилогия

была показана в Париже и более не возобновлялась[119]. В последнем действии костюмы танцоров, созданные Ив Сен-Лораном, весьма похожи на мускулистые тела титанов Блейка на его гравюрах. Адажио в исполнении Плисецкой было включено ею в концерты и различные танцевальные программы. Она сама описывала этот номер следующим образом: «Замечательное двенадцатиминутное па-де-де, близко следующее сюжету стихотворения Блейка. Юноша, смертно влюбленный в розу, иссушает ее своей страстью, роза вянет в его объятьях, роняет лепестки» [Плисецкая, 1994, 357]. И отмечала, что Пети решил выбрать Блейка по совету Луи Арагона, который переводил Блейка на французский: «Арагон навел Пети на мысль танцевать стихотворения Блейка» [там же, 355].

Полноправным «наследником» Блейка как в области перевода, так и в области музыки стал Дмитрий Смирнов (лит. псевдоним Смирнов-Садовский). Этот композитор в 1979 году подвергся жестокой критике Первого секретаря Правления Союза композиторов СССР Тихона Хренникова и попал в так называемую «семерку Хренникова» – «черный список» советских композиторов. С началом 1990-х Смирнов уехал из России в Великобританию вместе с женой Еленой Фирсовой (также попавшей в «хренниковскую семерку»).

Еще до отъезда Смирнов написал на стихи Блейка ряд произведений, демонстрируя глубокое знание его лирики и поэм, которые он уже тогда начинал переводить: «Хрустальный чертог» и «Времена года» (1979), «Пугающая симметрия» (1981), «Песни любви и безумия» (1987), «Лестница Иакова» (1990), «Песнь свободы» (1991) и некоторые другие (его жена Е. Фирсова написала симфонию «Прорицание», также по Блейку). В 1980-х годах Смирнов написал на малые поэмы Блейка две оперы, которые были

[119] Видео плохого качества можно посмотреть на YouTube: URL https://www.youtube.com/watch?v=UXU3O5S2gOQ

поставлены за границей в 1989 году: «Тириэль» – во Фрайбурге (Германия), а «Тэль» – в Лондоне. Дальнейшее сочинение музыки на стихи Блейка продолжалось в Великобритании. Можно с уверенностью заявить, что Д. Смирнов наиболее полно воспроизводит наследие Блейка в мировой симфонической музыке. Как отмечает английский исследователь Дж. Уиттейкер, творчество Смирнова «демонстрирует один из наиболее глубоких и впечатляющих примеров взаимопроникновения с Блейком среди всех композиторов»[120] в истории интерпретации произведений поэта в симфонической музыке [Whittaker, 2019, 674].

Таким образом, Блейк, надолго изгнанный из официальной советской культуры, все-таки возвращается к 1970-м годам как источник цитирования и вдохновения для поэтов, музыкантов и, частично и опосредованно, художников. Нужно отметить, что Блейк для советского читателя остается преимущественно автором лирических произведений, что объяснимо, поскольку его «пророческие поэмы» переводились на русский и поздно, и мало. Блейк интересен и своей биографией не признанного при жизни творческого человека, и его судьба становится своего рода архетипом судьбы истинного поэта, что прочитывается в стихах Геннадия Алексеева. Не находившийся в мейнстриме литературного процесса, Блейк и в советской рецепции остается, несмотря на официальное критическое оправдание, поэтом маргиналов, несогласных, уезжающих или укрывающихся в своем творчестве. Важно также отметить роль в восприятии Блейка «посреднических» текстов Этель Войнич и Рокуэлла Кента.

[120] «demonstrates one of the deepest and most impressive engagements with Blake among the works of any composer».

Глава 5. Блейк в постсоветской России

5.1. **Новые переводы: Сергей Степанов, Валерий Чухно, Генрих Сапгир, Галина Токарева, Дмитрий Смирнов**

После окончания советского периода, с открытием политических границ, открылись и новые грани рецепции; у русских читателей, исследователей и переводчиков появилась возможность больше знать о западной литературе и критике, больше читать самого Блейка и о Блейке. И появились новые переводы, лучшие из которых выстроены на новых эстетических основаниях. Число переводчиков Блейка сегодня насчитывает десятки имен, и мы остановимся на наиболее ярких и важных примерах, которые сформировали облик «русского Блейка» к настоящему времени.

В 1993 году в санкт-петербургском издательстве «Северо-Запад» вышла книга переводов из Блейка Сергея Степанова, известного в дальнейшем переводами с английского: в частности, он переводил произведения Шекспира и Эдгара По, Элиота и Толкиена.

Перевод Блейка Степановым отличался от всех предыдущих целенаправленным концептуальным подходом: творческая вселенная автора исследовалась в целом, и исходя из параметров этого авторского мифологического мира переводчик представлял на русском каждое стихотворение. Получившаяся книга имела целью показать творчество Блейка русскому читателю не как хрестоматию разных переводческих прочтений, но как единую творческую систему. В предисловии А. Глебовской было отмечено, что «стихотворения Блейка бессмысленно рассматривать каждое в отдельности: они связаны между собой множеством тончайших нитей и приобретают истинное звучание только в контексте всего

цикла» [Глебовская, 1993, 10-11]; это в достаточной мере верно как в применении к циклу «Песни невинности и опыта», так и в отношении к творчеству автора в целом.

Небольшая по объему (270 с.) книга-билингва впервые представила русскому читателю Блейка, который понимается как мифограф и соответственно этому пониманию последовательно переводится; в предисловии указано, что переводчик опирался на систему трактовок Э. Гирша [Hirsch, 1964]. Впервые «Песни» были переведены целиком одним переводчиком, который последовательно выстроил двуплановость этого цикла, воспроизвел диалектические отношения между «Агнцем» и «Тигром», «Дитя-Радостью» и «Дитя-Горем» и так далее. В сборник не вошло стихотворение «A Divine Image», которое заключает цикл «Песни опыта» только в одной из копий этой книги у автора (копия BB); очевидно, Степанов пользовался изданием, в котором это стихотворение не входило в канонический текст «Песен». Вероятнее всего, это одно из переизданий популярного полного собрания сочинений Блейка под редакцией Дж. Кейнса [Blake, 1927], в котором «A Divine Image» представлено отдельно от цикла. Также в издании представлены новые переводы «Книги Тэль», «Бракосочетания рая и ада», впервые опубликован перевод небольшой поэмы «Путем духовным» (*The Mental Traveller*), той самой, которую начинал переводить Гумилев около 1920 года. И в общем эта книжка выполнила заявленную в предисловии цель – «заложить новую традицию перевода Уильяма Блейка на русский язык» [Глебовская, 1993, 22].

Переводы Степанова действительно кажутся новыми в сравнении со сложившейся традицией: они, во-первых, свободно обращаются к важным для автора религиозным концептам, во-вторых, последовательно основываются на мифологии и иносказании Блейка. Вместе с тем они достаточно точны в размере и рифмовке. Порой Степанов достигает

истинных переводческих удач, повторяя и внутренние рифмы, и аллитерации. Так, несомненно вдохновенным можно считать следующий перевод в финале «Сада любви», несмотря на замену «кругов», которые описывают священники, их «пеньем»:

And Priests in black gowns, were walking their rounds,
And binding with briars, my joys & desires [Blake, 1988, 26].
И священники с пеньем моим наслажденьям
Из вервий терновых крепили оковы [Блейк, 1993, 114].

Степанов как переводчик стремится быть точным, и даже концептуально точным, то есть обосновывать свои решения содержанием мифологии и авторского мира Блейка. На этом пути он иногда допускает «уточнения», объяснительный перевод. Так, например, в переводе «Агнца» Степанов, описывая параллелизм «агнец – ребенок – Христос», добавляет в характеристику Спасителя фразу, которой нет в оригинале: «Он пришел и всех простил», чтобы Христос, неназываемый объект сравнения, стал более очевиден для читателя. Вместе с тем эта фраза несколько выбивается из намеренно простого, упрощенного до детской речи стихотворения.

Стремясь к переводу «смыслов», то есть содержания иносказания, Степанов, однако, зачастую утрачивает подробности, важные образы оригинала. Так происходит, например, в стихотворении «Черный мальчик» (из «Песен невинности»), где переводчик занимается обобщающим пересказом: перечисление «And flowers and trees and beasts and men» («И цветы, и деревья, и звери, и люди») в переводе обобщено как «все живое» [Блейк, 1993, 39]. Простая фраза о природе телесности: тело «is but a cloud» («лишь облако») – переводится обобщенно и абстрактно «только временный покров».

Нередко Степанову как переводчику лирики не удаются сильные места стихотворений – финалы, играющие роль вывода. Из очень важного в

деталях финала стихотворения «Черный мальчик» (из «Песен невинности»), где говорится о равенстве белого и черного мальчика в смерти, исчезают в переводе образы поцелуя, белого и черного облака, ягнят-агнцев, черного мальчика как укрывающей сени для белого. Подобным образом неожиданно и не вполне объяснимо меняется финал «Песни няни» (из «Песен опыта»); вместо осуждения детского безделья мрачная героиня предается умилению: вместо «Your spring and your day are wasted in play» (Ваша весна и ваш день растрачены в игре) – появляется «Как славно играть все дни» [там же, 99]. В «Лилии» внезапно появляется мотив того, что нежная Лилия в любви «не вершит над собою насилия», отсутствующий в оригинале и добавленный, очевидно, лишь ради рифмы.

Степанов, в отличие от Маршака, не стремится сделать из Блейка классика с чеканным стихом; он воспроизводит повторы оригинала, сохраняет зачастую его простую синтаксическую структуру. Однако Степанов стремится хотя бы отчасти ввести «русского» Блейка в контекст риторической культуры его времени, то есть конца XVIII – начала XIX века: можно наблюдать архаизацию лексики в переводе. Так, начало знаменитого стихотворения выглядит у Степанова как написанное каким-то из русских поэтов-современников Блейка, приверженцем высокого стиля, с обильным привлечением старославянизмов:

Тигр, о Тигр, в кромешный мрак
Огненный вперивший зрак!
…
Из пучины иль с небес
Вырван огнь твоих очес? [Блейк, 1993, 107].

В целом перевод Степановым «Песен невинности и опыта» – несомненно, шаг вперед в представлении Блейка на русском языке как лирика и мыслителя. Исполнение всех «Песен» одним переводчиком стало

примечательным прецедентом, который станет образцом для нескольких переводчиков.

«Высокий стиль» Степанов активно использует и в переводе «Книги Тэль», достаточно точном и по синтаксической структуре, и в передаче образов. Степанов как будто стремится создать лирическую поэму, которая могла бы быть написана в России конца XVIII века («Книга Тэль» награвирована в 1789 году), где смешивались бы разные стили в единой романтической истории о путешествии души. Так, наряду с поэтико-риторическими «дщери», «нисходит долу», «десница», «главу златую» Степанов использует и простую лексику, свойственную лирике сентименталистов: «животворная вода», «личико младенца», «жалкое растенье», «нежная мордочка» и пр.

От точного семистопного ямба Блейка переводчик переходит здесь к более свободной форме, напоминающей тактовик с цезурами, что несколько уменьшает поэтическое обаяние истории, затрудняет чтение внезапными паузами.

Степанов порой допускает досадные неточности в переводе. Например, «on Thel she fix’d her humble eyes» (на Тэль она остановила свой скромный взгляд) переводится как «на Тэль взглянула, потупив очи» [Блейк, 1993, 155], выражение просто нелогичное при том, что субъект действия – ком глины (*Clod of Clay*), то есть находится внизу от героини. Затем, в финале, который становится риторическим центром поэмы, предвещающим пророческие откровения Блейка-эпика, переводчик не вполне справляется с его метафизической трактовкой человеческой плоти. Так, например, он сужает область действия языка; в то время как автор говорит о том, что язык соблазняется богатством запахов мира: «Why a Tongue impressed with honey from every wind?» (Почему на языке отпечатывается мед любого из ветров?) – переводчик сужает функции языка до поцелуя: «Зачем язык вкушает мед

горячего дыханья?» [там же, 159]. Уменьшается в переводе и изображаемая Блейком мощь аудиального восприятия: вместо «Why an Ear, a whirlpool fierce to draw creations in?» (Отчего ухо – водоворот неистовый, который втягивает в себя все создания?) переводчик предлагает полукомичный вариант «Зачем все звуки в улитку тянет Ухо?».

Переводит Степанов заново и «Marriage of Heaven and Hell», которое получает название «Бракосочетание Неба и Ада». Этот перевод предлагает удачный подход с позиций библейской лексики и синтаксиса, которые действительно служили для Блейка образцом в этой поэме (в отличие, например, от «Книги Тэль»). Так, уже в «Предварении», переведенном лаконичным и архаичным слогом, найден прекрасный аналог «red clay» (глина, плоть) – «персть», лексема, которая включает те же значения земного праха и плоти. Большей частью библейский контекст точно подходит для воссоздания коннотаций оригинала, например, здесь: «Вот и Сведенборг сидит, аки Ангел у гроба, в свитках своих сочинений, аки в холстине». Архаичность лексики активизирует библейские значения и вновь погружает текст Блейка в эпоху конца XVIII – начала XIX века, то есть в русскую стилистическую параллель его периода жизни. Как правило, в переводе текста Степанов ближе к подстрочнику и точнее, чем Сергеев, и сохраняется важная для Блейка система иносказательных концептов (*Energy* – Энергия, *Reason* – Рассудок и пр.), которые у Сергеева подверглись переосмыслению и синонимизации (*Energy* стало Действие, *Reason* – Мысль и пр.).

Степанов прицельно работает с важным для Блейка, а затем и для европейской контркультуры 1960-х, образом *дверей восприятия*: в отличие от Сергеева, он достаточно точно переводит эту фразу: «Если бы расчищены были врата восприятия, всякое предстало бы человеку, как оно есть – бесконечным» [там же, 189]. Могут возникнуть вопросы к точности передачи

«every thing» как «всякое», однако по сути на русский фраза передана более верно, чем раньше.

Вместе с тем и в переводе этой поэмы, состоящей по большинству из точных афоризмов, Степанов нередко допускает досадные ошибки, затемняющие или искажающие оригинал. Так, например, в переводе противопоставления иносказательных Добра и Зла он пишет: «Зло же алчно и проистекает из Энергии», хотя в оригинале об алчности нет ни намека: «Evil is the active springing from Energy» [там же, 166–167]. Также совсем не ясно, что подразумевает Степанов во фразе: «Рассудок же есть Энергии вервье и привходящее»; этот неловкий пересказ фразы Блейка на старославянский, кажется, совсем затемняет ее довольно точный и простой смысл: «Reason is the bound or outward circumference of Energy» (Рассудок/Разум – граница или внешний контур Энергии). Также довольно необоснованной выглядит переводческая трансформация следующей фразы: «the Jehovah of the Bible being no other than [the Devil *del*.] he who dwells in flaming fire» (Иегова в Библии не кто иной как тот, что живет в пылающем огне) – «библейский же Иегова не кто иной, как Мессия, пребывающий в Геенне Огненной» [там же, 171]. Степанов, стремясь уточнить мысль Блейка для читателя, здесь идет вразрез с оригиналом: исходя из авторской мифологии Блейка и из контекста данной поэмы отождествление Мессии с Иеговой как минимум неточно.

В переводе «Притчей Ада» (аллюзия в заголовке на притчи Соломоновы, которые, несомненно, служили источником для Блейка) Степанов достаточно точен по смыслу, однако здесь выбор архаичной лексики порой работает против ясности перевода. Так, например, не вполне удачной выглядит лексема «следит» как перевод «sees» во фразе: «Глупец следит иное дерево, нежели мудрец», хотя бы потому, что дерево достаточно статично для того, чтобы стать объектом слежки. То же касается и перевода «too great for the eye of man» (слишком великие для человеческого глаза) как

«кою не емлет зрак человеков целиком»; или «не ищет яблонь бука, как цвести» (вместо «the apple tree never asks the beech how he shall grow» – яблоня не спрашивает у бука, как расти). Увлекаясь поиском архаичных соответствий, переводчик не учитывает удобочитаемость. Почему-то «the horses (лошади) of instruction» становятся «мулами наставления». Но есть ошибки и более принципиальные. Необоснованное расширение «rod» до «бича Господня» в одной из пословиц кардинально меняет ее смысл: Блейк говорит о всевластии насилия, а Степанов – о власти Божией. Ср. «The selfish smiling fool. & the sullen frowning fool. shall be both thought wise. that they may be a rod» (Самовлюбленный улыбчивый дурак и угрюмый хмурый дурак оба будут восприняты как мудрецы, если у них есть розга / палка / скипетр) – у Степанова: «Предвзятый улыбчивый глупец и мрачный нахмуренный глупец покажутся равно мудры, представь они бичом Господним» [там же]. Также переводчик искажает мысль оригинала в одной из самых коротких пословиц: «Exuberance is beauty» (Изобилие / процветание есть красота) – «Страсть прекрасна!»

Переводя заключительную «Песнь Свободы», которая очевидно предваряет стилистику поэм «Америка» и «Европа», Степанов дает себе большую волю, отходит от подстрочника к поэтическому пересказу, что не способствует точности перевода.

Перевод «The Mental Traveller» следует размеру и рифмовке оригинала и достаточно верен в передаче образов, хотя и тут есть недочеты. Из перевода исчезает образ скупца, перебирающего золото (*a miser counts his gold*), появляются некоторые уточняюще-расширительные толкования, например, *earthly cot* как «Дольний Дом». Важный для Блейка образ создания тела и округления земного шара весьма неясен в переводе: «Смешались Чувства – и Объем / Восстал из Плоскости Земной!» [там же, 221]. Весьма наивным выглядит романтически-сентиментальное двустишие о том, что

«Мигают Звезды в Небесах, / И всюду царствует Любовь!», в то время как у Блейка утверждается вечность любовных испытаний метафизического толка: «Than many a lover wander here, / The sun and stars are nearly roll'd» (Тогда много влюбленных странствуют здесь, Солнце и звезды катятся недалеко). Однако в целом этот перевод – достойная попытка передать на русский одну из первых схем развития мировой духовной истории у Блейка.

Книга Степанова действительно представила русскому читателю нового Блейка: более архаичного и библейского, Блейка-аллегориста, говорящего старославянизмами парадоксальные афоризмы. Порой этот Блейк мог быть не вполне понятен, порой переводчик слишком увлекается архаикой в лексике и семантике, однако в целом до русского читателя дошел грозный и серьезный Блейк, уже не «жертва сборников», но самостоятельный и интересный поэт-метафизик. Читатель всегда мог обратиться к оригиналу: тексты напечатаны в книге параллельно. Значительный комментарий А. Глебовской представил читателю непростой мир иносказаний Блейка-философа, мифографа, который в достаточно простых стихах стремился представить закономерности развития человека и человечества.

Следующее издание Блейка на русском языке также представляло собой работу одного переводчика, Валерия Чухно, и интересно в плане выбранного материала, однако страдает от низкого качества перевода [Блейк, 2002]. Чухно, очевидно, энтузиаст Блейка: он переводит многие ранее не переведенные его тексты, в том числе прозу, и эссе Йейтса. Он переводит «Marriage of Heaven and Hell» как «Союз Небес и Преисподней», два стихотворных цикла «Прорицания простодушного» (*Auguries of Innocence*), «Вечносущее Евангелие», а также важные прозаические, теоретико-эстетические высказывания Блейка: манифесты «Естественной религии не существует» и «Все религии едины», сборник философских максим «Лаокоон», комментарий Блейка к каталогу его картин «Видения Страшного

Суда» и маргиналии – к Лафатеру, Сведенборгу, Бэкону, Рейнольдсу и др. Впервые ряд визуальных циклов Блейка представлен вместе с подписями, то есть близко к оригиналу: так опубликованы «Врата Рая» и «Книга Иова»; представлены хорошие копии нескольких цветных гравюр Блейка. По всей видимости, основным источником для этой книги был «Портативный Блейк» под редакцией А. Кейзина: по крайней мере последовательность «Вечносущего Евангелия» и «Лаокоона», а также предисловие к «Книге Иова» взяты из этого издания [Blake, 1977].

Вместе с тем нужно признать, что по качеству перевода это наиболее слабая книга из опубликованных до сих пор, несмотря даже на то, что Чухно многое напрямую заимствует у Маршака [см. Гусманов, 2014–2016]. Переводы Чухно слабее всех ранее сделанных как в точности передачи оригинала, так и в энергии поэтического слова. Постраничные комментарии не компенсируют пустот и длиннот перевода. Поскольку в книге не представлен английский текст Блейка, читатель не может обратиться к оригиналу, и происходят смысловые потери.

Так, переводчик берется за «Marriage of Heaven and Hell», одну из главных поэм Блейка, соперничая с двумя полными переводами (Сергеева и Степанова) и фрагментами в переводе Маршака (а был еще и перевод Серафимы Ремизовой!). «Argument», первую часть поэмы, он называет «Единоборство» и придает ей эпически-фольклорный оттенок в русском духе, ставя все эпитеты позади определяемых существительных (чего нет у Блейка):

И родник с рекою бушующей
На скалы и камни могильные
И на мертвые кости белые
Понесли глину красную [Блейк, 2002, 19].

Energies неточно переводятся как «Страсти»; фраза о дверях восприятия также переводится максимально описательно, так что язык Блейка теряет всю свою пророческую энергию: «Если бы каналы, через кои наши чувства воспринимают окружающий мир, были расчищены, то все сущее предстало бы перед человеком в своем истинном виде, то есть как бесконечная субстанция» [там же, 37]. Простая фраза «Opposition is true friendship» превращается в нравоучительную сентенцию: «Противоположность во всем – залог настоящей дружбы» [там же, 46].

Таким же образом переводятся и «Пословицы Ада», которые из кратких парадоксальных высказываний становятся растянутыми морализаторскими поучениями. Есть ощущение, что переводчик ставил задачу максимально удлинить перевод: например, оставлял на одно слово оригинала по два синонима в переводе. «Folly is the cloke of knavery» – «Глупость – личина плутов и пройдох»; «Shame is Pride's cloke» – «Стыдливость – личина гордецов и спесивцев» [там же, 27]. Переводчик распространяет и усложняет предложения, словно включает в перевод комментарий: «What is now proved, was once only imagined» – «То, что ныне принято как бесспорная истина, некогда казалось лишь плодом фантазии» [там же, 28]. К одиноким существительным он нередко прилагает эпитеты, отсутствующие в оригинале: «The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction» – «Дикие тигры гнева мудрее смиренных коняг увещаний» [там же, 29]. В переводческой стратегии Валерия Чухно, как и у Степанова, и отчасти у Топорова, есть стремление к некоторой архаизации Блейка, однако у Чухно его поэмы и комментарии приобретают характер поучительных трактатов.

Это многословие и объяснительный перевод мешают и восприятию ключевых прозаических произведений Блейка, переведенных на русский впервые. В частности, мини-трактат «Естественной религии не существует»

завершается фразой: «Therefore God becomes as we are, that we may be as he is» (Бог затем стал как мы, чтобы мы смогли стать как он), а в переводе Чухно эта фраза звучит так: «Из этого следует, что Бог становится таким, каковы мы сами, с тем чтобы мы получили возможность стать такими, каков Он» [там же, 97]. Так же многословен и оттого плохо понятен категорически четкий трактат «All Religions are One». Неточен уже перевод названия, «Все религии одинаковы»; точнее было бы «Все религии едины», поскольку Блейк ведет в нем речь о единстве происхождения религий от пророческих откровений, вдохновенных Поэтическим Гением. Весьма важный «трактат» «Лаокоон», представляющий собой надписи вокруг изображения Лаокоона, страдает от неточностей перевода. Например, финальная в тексте фраза, «All is not Sin that Satan calls so all the Loves & Graces of Eternity» [Blake, 1988, 275] (Все не грех, что называет так Сатана: таковы любовь и благодать вечности), переведена обратно смыслу: «Не все, что Сатана называет грехом, является таковым: в мире столько Красоты и Любви» [Блейк, 2002, 171]. То же касается и перевода маргиналий Блейка, и его описания Страшного Суда; комментарии переводчика выдают его слабое знакомство с мифологией Блейка как автора больших поэм, что явно мешает при переводе его поздних сочинений.

Если в прозе переводчик просто многословен и описателен, то в стихах допускается потеря ритма, синтаксической структуры и лексического строя. Так происходит и с «Вратами Рая», и с «Вечносущим Евангелием»: четырехстопный ямб заменяется шестистопным, сложные аллегории Блейка разворачиваются не всегда точно. То же можно сказать и о «Прорицаниях невинности». Так, в финале у Блейка звучит мистическое утверждение о социальной и духовной природе человека:

Every Night & every Morn
Some to Misery are Born

Every Morn & every Night

Some are Born to sweet delight

Some are Born to sweet delight

Some are Born to Endless Night [Blake, 1988, 492].

У переводчика же получается задорная басня о судьбе бедняка и богача:

Всякий день и вечер всяк

На свет рождается бедняк;

Утр таких нет и ночей,

Чтоб не родился богатей:

Первый – чтобы век страдать,

Ну а второй – чтоб процветать [Блейк, 2002, 91].

Книга 2002 года, таким образом, стала примером неудачной работы переводчика и отсутствия редактуры. Блестящие афоризмы и непростые умозаключения Блейка, многие из которых переведены впервые, оказались скрыты под грудами лишних слов, приведены подряд без должных комментариев и без контекста. Что же касается перевода стихов, то он просто непрофессионален. Интересно отметить, что в отличие от «концептуальной» переводческой стратегии Степанова, Чухно вернулся к принципу переводческой хрестоматии: он принялся составлять «сборник» из Блейка (много прозы дано в отрывках), и в этом не преуспел.

Надо отметить, что не все заметные переводы Блейка были выпущены отдельными книгами и привлекли внимание исследователей. Так, Блейка переводил Генрих Сапгир (1928–1999). Как лидер неподцензурного поэтического андеграунда, он долгое время не мог публиковать свои «взрослые» стихи (впервые опубликовался в России только в 1988 году), и, подобно многим, находил отдушину в переводах и в творчестве для детей, где все «странности» стиля, формальные изобретения и фантазия автора только приветствовались. По свидетельству В. Кудрявицкого, Сапгир

«безумно любил Блейка. Причем именно в переводах Маршака» [Кудрявицкий, 2000, www]. В 1985 году Сапгир выступал в гостиной Дома Ученых МГУ, где, вероятно, впервые прочел и свои переводы из Блейка [Сапгир, 2004, 46]; при жизни поэта эти переводы так и не были опубликованы.

Они были обнародованы в 2003 году: в альманахе «Журнал наблюдений» (с подписью «Непубликовавшиеся переводы из Уильяма Блейка», материал предоставлен Т. Г. Михайловской) [Блейк, 2003] и в книге «Великий Генрих. Сапгир. О Сапгире» [Михайловская, 2003], где также указано, что переводы публикуются впервые, «по авторскому компьютерному файлу» [там же, 9]. Под обеими, аналогичными по содержанию, публикациями указаны две даты: 1982 и 1999. Таким образом, Сапгир переводил Блейка в 1982 году, а в 1999-м вернулся к переводам и отредактировал их.

В РГАЛИ, ф. 3091 (Кропивницкий Лев Евгеньевич), оп. 2, ед. хр. 35 сохранилась машинопись этих переводов с правкой автора и дарственной надписью «Льву с любовью от Генриха» от 29 сентября 1982 г.[121] Таким образом, в 1982 году зафиксирована ранняя редакция.

Важно отметить, что переводы Сапгира, в общем, были мало замечены критикой; более того, они не были включены в многотомный труд орловского ученого И. Г. Гусманова, посвященный истории переводов Блейка на русский язык [Гусманов, 2014–2016], хотя очень интересен сам факт обращения крупного поэта к Блейку и творческого диалога с ним.

Сапгир переводит стихотворения из различных сборников Блейка: из «Манускрипта Пикеринга»: «Улыбка» (*Smile*), «Ментальное путешествие» (*The Mental Traveller*), «Хрустальный ларец» (*The Crystal Cabinet*); из «Манускрипта Россетти»: «Я видел храм» (*I saw a chapel all of gold*); из

[121] Глубоко благодарим за эти сведения Дмитрия Николаевича Жаткина.

«Песен невинности»: «Божественный образ» (*A Divine Image*). Все эти стихотворения в оригинале приведены в билингве Блейка, опубликованной в издательстве «Прогресс» в 1982 году; можно заключить, что Сапгир был вдохновлен этим солидным изданием и делал переводы по нему.

Первый в публикации – перевод «Я видел храм». По сравнению с переводами В. Топорова и В. Потаповой, опубликованными в сборнике «Прогресса», перевод Сапгира отличается изысканностью ритмики и цельностью риторического воздействия. Сапгир в большей мере опирается на библейскую лексику, что позволяет ему находить достаточно точные переводы для выражений оригинала. Так, в его переводе *Serpent* – это «Змей», а не «Змий» Топорова и не «змея» Потаповой; для энергичной глагольной формы *vomiting* он находит достаточно точный библейский аналог «изблевал», в то время как другие ограничиваются словами «исторг» и «изрыгнула»:

Тогда на Хлеб и на Вино
Яд изблевал огромный Змей.
Тогда пошел я в хлев свиной
И лег там спать среди свиней

[цит. по: Михайловская, 2003, 101].

Сапгир здесь достаточно точно следует построчной разбивке оригинала и передает усилительные повторы: например, «And he forced and forced and forced» – «И в двери вполз – и полз, и полз».

В целом перевод Сапгира точнее, чем, например, перевод Топорова, однако и в нем наличествуют некоторые смысловые прибавления, которые очевидны при анализе истории работы над переводом. Так, в 1982 году начало третьей строфы достаточно точно передает оригинал: «And along the pavement sweet / Set with pearls and rubies bright» – «Виясь, блестящий на полу, / Где сплошь – рубины и янтарь»; однако в версии 1999 года строка

звучит иначе: «Виясь, свиваясь на полу / Святыни, как когда-то встарь». Сапгир добавляет идею, не звучащую у Блейка: что Змей уже когда-то встарь жил в храме, уже подменял его ценности своим ядом. Белые колонны становятся в переводе «золотыми», перенимая цвет от дверных петель; вообще в переводе исчезает белый цвет (не только колонн, но и алтаря).

Стихотворение «Хрустальный ларец» Сапгир переводит, «соревнуясь» с Топоровым и Маршаком (обе версии представлены в книге 1982 года). Здесь представлены взгляды Блейка на цикличность человеческого развития, на обманчивость любви в мире Беулы, лишенном истинной духовности. Сапгир достаточно точно передает оригинал, хотя в истории перевода очевидно, что он отказывается от прямой передачи исходного текста с целью большего разнообразия и усиления образной цепи. Так, в версии 1982 года дева героя «замкнула в блещущий кристалл», в версии 1999 – «замкнула мотылька в кристалл» («мотылька» в оригинале нет: «And locked me up with a golden key»). Интересно отметить, что вновь Сапгир отбрасывает блейковские «материальные» указания: из перевода исчезает и золотой ключ (*golden key*), и материалы, из которых состоит ларец: золото, жемчуг, хрусталь (*This Cabinet is formd of Gold / And Pearl & Crystal shining bright*) (хотя эти указания на драгоценные материалы затем отзовутся в описании «трехслойной» девы). Очевидно, что этот уровень образности не важен для Сапгира-переводчика, который оставляет лишь «хрустальный ларчик» и «жемчужно весь ларец светился».

Очевидно также, что он отходит от повторов Блейка, стремясь выстроить более сложный и интересный синтаксис третьего катрена. Сравним оригинал и две версии перевода Сапгира. Оригинал:

Another England there I saw
Another London with its Tower
Another Thames & other Hills

And another pleasant Surrey Bower [Blake, 1988, 488].

Версия 1982 года:

Иною Англия предстала,
Иным явился Лондон мне,
Иной Вестминстер, темный Тауэр,
Иная Темза при луне.

Версия 1999 года:

Как остров – Англия предстала,
И весь явился Лондон мне:
Игрушечный Вестминстер, Тауэр,
И мост, и Темза при луне.

Сапгир отталкивается от найденных рифм и меняет начала строк; он отходит от монотонных анафор Блейка, стремясь сделать синтаксис более разнообразным; добавляет «игрушечность» Вестминстера. В целом перевод «Хрустального ларца» точнее, чем перевод Топорова с его «пламесущей дланью» и «пустым простором», и более эмоционален, чем перевод Маршака; однако он оставляет ощущение недостаточного погружения в мифологию Блейка.

Более подробно Сапгир-переводчик работает с диалектикой Блейка и физиологичностью его образов. Так, он переводит «Улыбку» (которая в издании 1982 года представлена в переводах А. Парина и В. Топорова), – и здесь в версии 1982 года рождается сильное двустишие, отвечающее физиологическому характеру оригинального образа (*For it sticks in the Hearts deep Core / And it sticks in the deep Back bone*):

Ибо это сидит в хребте,
Сердцем знаешь – самой сердцевиной.

Правда, в версии 1999 года катрен переписан, и физиологичность образа утрачивается (намек на нее остается только в эпитете «неуловимой»):

Спасение наше в одной

Улыбке неуловимой.

В этом переводе очевидно, как и ранее, стремление Сапгира насытить лаконичные стихи Блейка большим образным объемом, в том числе и по сравнению с более ранними переводами на русский. Так, в версии 1999 года «There is a Smile of Love» передано как «Святая Улыбка любви», «And there is a Smile of Deceit» – «Пустая Улыбка обмана», «And there is a Frown of Hate» – «Сурова Усмешка вражды», «And there is a Frown of Disdain» – «Усмешка презрения ужасна». Из простых утверждений Блейка в форме «there is», утверждений существования того или иного феномена, Сапгир делает оценочные суждения «это – таково». Переводчик успешно борется с «монотонностью» синтаксиса оригинала, но несколько затемняет его структуру. В этом отношении перевод Парина выглядит точнее, как и в передаче важного заключительного образа стихотворения: Блейк пишет о единственной в жизни истинной улыбке (*That betwixt the Cradle & Grave / It only once Smild can be*), но Сапгир предлагает улыбнуться ею несколько раз:

С колыбели и до седин

Посещает она нас нечасто.

Сапгир взялся за сложную задачу: перевод «The Mental Traveller», балладной формы стихотворения, в котором Блейк художественно обобщает свое представление о цикличности мира без божественного вмешательства. Здесь он дает себе наибольшую переводческую свободу: меняет рифмовку, заменяет ямб дольником, добавляет речевые обороты, вносит enjambment, что-то опускает – однако достигает эффекта поэтического, свободного и современного высказывания.

В первой строфе, кроме enjambment, Сапгир вносит образ «ужаса лучи», напоминающие о радиационной угрозе: неведомая земля Блейка

оказывается, в поэтической перспективе, Зоной, куда приходит наблюдатель-сталкер:

And heard & saw such dreadful things	Их всех – и молодых и старых
As cold Earth wanderers never knew	Пронзили ужаса лучи.

Во второй строфе библейский образ посева в слезах (Пс. 125: 5) дополняется библейским же образом срываемого яблока:

Just as we Reap in joy the fruit	Срываем яблоко шутя,
Which we in bitter tears did sow	А сколько было трудов когда-то.

В третьей строфе появляется образ распятия, напрямую не названный у Блейка: «Who nails him down upon a rock» – «Берет Старуха, распинает».

Несмотря на образные замены, а может, и благодаря им, Сапгиру удаются в этом переводе строки особенной силы и выразительности:

Перебирает каждый нерв
Когтями, как живые струны,
От мук его помолодев,
Вдруг расцветает Девой юной.

Он тоже юноша – и весь в крови.
Смеясь, он путы разрывает
И Девою овладевает
В отчаянье, гневе и любви.

В нее он входит – в каждый нерв,
Так плуг проходит в почве черной.
Она теперь – его посев
И сад, плодами отягченный.

В данном случае образ скупца, перебирающего золото, заменен на образ струн и музыканта; упрощена связь между муками героев и их возрастом. И

тем не менее, достигается сильный поэтический эффект, которого нет, пожалуй, ни в одном более раннем переводе этого стихотворения; Сапгир, на основании текста Блейка, создает собственный вольный текст, который сильно воздействует на современного читателя.

Как и в переводе «Я видел храм», Сапгир здесь успешно использует библейскую лексику и образность, которые кажутся весьма важными ключами к пониманию Блейка и его передаче на русском языке (8 строфа: парча, виссон). Сапгир активно использует экспрессивный синтаксис: так, в переходе от 11-й к 12-й строфе межкатренный enjambment усиливается восклицанием, риторическим вопросом, внедрением живой прямой речи. Все это далеко от эпичной отстраненности оригинала:

Пока из пламени камина
Малютка, ужасая всех,

Не выпрыгнет! Вся сплошь – огонь
И золото и жемчуг звонкий.
Как завернуть ее в пеленки?
Кричат: «Не тронь ее! Не тронь!»

Такая свобода, однако, приводит к некоторым искажениям мысли оригинала. Например, не кажется справедливым эпитет «чудище» по отношению к деве, рожденной в огне; у Блейка сказано «And she is all of solid fire / And gems & gold», однако ничего о чудовищности. Также в оригинале ясно сказано, что огненная дева ищет своего возлюбленного: «She comes to the Man she loves / If young or old or rich or poor», а у Сапгира она сторонница свободной любви: «Чужих ласкает она теперь».

Сапгир очевидно сознает недостаточность привычной жизненной логики в стихотворении Блейка и приподнимается на метауровень, выходит «над» текстом и вносит авторские отступления: «Откуда силы?» (говоря о

старике), «А дальше – трудно мне постичь» (и эта фраза кажется откровенным переводческим восклицанием). А в какой-то момент попросту цитирует оригинал: «Дитя родилось! The Baby is born!»

Сапгир смело смешивает библейскую, приподнятую лексику: «То муж зовущий, то отрок мстящий», – с современной: «быстрая, как спринтер»; его рифмы неожиданны и не всегда правильны: нерв – посев, согбен – виссон, душ – груз, глаз – блажь, изваяна – Хозяина, хлеб – взахлеб, спринтер – лабиринты, прежде – коттеджи, сон – born.

Сапгир не стремится быть «современником» Блейка (как, например, выбирающий архаичную лексику В. Топоров); он создает собственное произведение по мотивам этой небольшой аллегорической поэмы, и такой подход видится неожиданно удачным. Сапгир как переводчик вступает в диалог с Блейком с расстояния прожитых веков: ментальное путешествие есть еще и путешествие между эпох. Перевод оказывается неточен и порой бессвязен, поскольку в нем не соблюдается логика мифологии Блейка; однако отдельные катрены производят впечатление поэтической мощью, которой порой так не хватает в переводах.

Последний перевод из Блейка, вероятно, не случайно помещен Сапгиром в конец своей коллекции и в 1982-м году, и в 1999-м. Это самое раннее из выбранных переводчиком стихотворений, входящее в цикл «Песни невинности», – своего рода прославление благости мира, радостная аллилуйя, летящая ввысь: «Божественный образ». По настроению и образности этот перевод значительно ближе к оригиналу, чем, например, перевод Топорова.

Однако и здесь есть некоторый отход от образно-логической структуры оригинала, видимо, слишком простой в восприятии Сапгира. Блейк предлагает простую схему иносказания: у каждой добродетели есть черты человека, или же она часть человека:

For Mercy has a human heart

Pity, a human face:

And Love, the human form divine,

And Peace, the human dress [Blake, 1988, 13].

Сапгир эту логико-синтаксическую схему видоизменяет и усложняет:

Найдешь у каждого в лице

И в облике Любовь,

И в каждом сердце есть Добро,

И Мир – наш общий кров.

В целом же перевод исполнен веры и утверждения равенства людей в божественном образе:

И знает образ божества

И турок и еврей.

А где Добро, Любовь и Мир,

Господь во славе всей!

Избранные Сапгиром для перевода произведения Блейка формируют маленький цикл: от гневного осуждения церкви до восхваления Бога в каждом человеке. Сапгир подходит к стихам Блейка с глубоко личной меркой и с отчетливым намерением: «Я даже переводил Гельдерлина и Вильяма Блейка на русский, единственно для того, чтобы самому в процессе перевода пережить их духовидческие экстазы и ментальные путешествия» [Сапгир, 1997, 85]. Сапгир как переводчик – не слуга, а соперник; и потому, хотя аллегории автора для переводчика не всегда важны, а синтаксис оригинала слишком однообразен, он все же соприкасается с Блейком на образно-эмоциональном уровне, и это соприкосновение высекает искру высокой поэзии.

Нужно отметить, что в 2006 году произошло немаловажное событие: в издательстве «Эксмо» вышел сборник переводов Блейка, куда вошли

впервые переведенные на русский язык малые поэмы: «Песнь Лоса», «Книга Юрризена», «Книга Ахании», «Книга Лоса», все в переводе Топорова. Эти поэмы были переведены вдохновенно, но вольно, часто с нарушениями логических связей и без особенного комментария. Как отмечает И. Г. Гусманов, переводы Топорова отличаются «и небрежным отношением к содержанию оригинала, и крайними вольностями в словоупотреблении, и переводческими фантазиями, не имеющими корня в оригинале» [Гусманов, т. 3, 2016, 146]; эти слова, написанные о «Тигре», можно применить и к переводам Топорова вообще. Как написано в одном из постраничных примечаний к поэмам, «в тексте упоминаются дети Лоса – Ринтра, Паламаброн, Утуна, Леута, Сота и Диралада, каждый из которых в поэзии Блейка обладает индивидуальным характером, в рамках данного издания не уточняемым» [Блейк, 2006, 223]. В «Песне Лоса» *abstract Law* (абстрактный Закон) становится «Законом Абстрагирования», врученная Магомету *loose Bible* (вольная Библия) оказывается «полуразорванной Библией» и так далее [там же, 224]. Эти непростые для понимания тексты, данные без оригинала и без подробного комментария, просто прошли, очевидно, мимо читателя, не вызвав никакого заметного отклика.

В истории переводного Блейка есть два ярких литературоведческих имени. Во-первых, это камчатский исследователь Галина Альбертовна Токарева, автор докторской диссертации о мифологии Блейка, которая переводила его произведения в строгом соответствии с научным пониманием мира Блейка [Блейк, 2004]. И во-вторых, орловский профессор Игорь Галимович Гусманов, который прилагал свои переводы к переводоведческим исследованиям [Гусманов, 2014–2016]. Переводы ученых, как правило, весьма точны в деталях образов и передаче ритмики; в этом случае перевод – это форма литературоведческого исследования. Вместе с тем переводам литературоведов иногда не хватает творческого безрассудства, и

эквивалентность может преобладать над адекватностью, точность – над поэтической энергией слова.

В книгу переводов Г. А. Токаревой, которая вышла небольшим тиражом, вошли циклы «Песни невинности и опыта», несколько отдельных стихотворений, «Вечносущее Евангелие» и «Изречения Невинности», «Странствие» (*The Mental Traveller*) и, впервые на русском, самая ранняя из поэм Блейка «Тириэль» (тексты оригинала взяты из издания Эрдмана). Как отмечает сама автор, сделанные ею переводы «призваны служить целям популяризации творчества Блейка, но одновременно должны быть расценены и как значимая часть <…> диссертации», то есть как метод исследования [Токарева, 2006, Миф…, 6].

Перевод «Песен невинности и опыта» в целом следует маршаковской традиции переводов Блейка: это классичные, красивые стихи, порой отклоняющиеся от настроений и смыслов оригинала. Так, например, в «Песне няни» из «Песен опыта» основным настроением становится ностальгическое, в то время как у Блейка настроение строже, а няня более мрачна как персонаж (так выстраивается противопоставление в рамках большого цикла с одноименным стихотворением в «Песнях невинности»), а в «Агнце» неоднократно появляется Творец, у Блейка лишь подразумеваемый. В этом цикле есть некоторые пробелы в области рифмовки, однако есть и переводческие удачи: например, в «Тигре» найдена очень точная параллель к блейковскому концепту *fearful symmetry*: «пугающе прекрасный» (хотя о том, что тигр «страстный», в оригинале не говорится).

Переводческая стратегия Токаревой может быть описана как исследование блейковского мифа, сосредоточенное на передаче мифологических образов и структур классичным слогом; таким образом, в концептуальности этот перевод близок установкам Степанова, а по форме

отчетливо ориентирован на переводы Маршака. Интересны ее варианты небольших циклов и поэм.

«Тириэль» впервые переведен Токаревой на русский язык. У Блейка размер его – семистопный ямб, без рифмовки, с небольшими ритмическими вариациями. В переводе ямб сохранен, но при эквилинеарности стопность его утеряна, вернее, очень широко варьируется: от 7 до 12 ударений в стихе. Образная система и структура мифа воссозданы без искажений. Однако, несмотря на соблюдение количества строк, перевод кажется скорее ритмизованным пересказом, который нацелен на поэтическое воссоздание мифа о Тириэле, а не на точную передачу слога и строя эпического стиха Блейка. Переводчица как будто поэтизирует суховато-возвышенный слог Блейка: так, «Come forth sons of the Curse come forth. see the death of Myratana» (Придите, сыновья проклятия, придите увидеть смерть Миратаны) переведена как «Придите же скорей, / О проклятые дети, чтоб увидеть смерть вашей матери, прекрасной Миратаны». Во второй части поэмы в начале в переводе пропущено пять стихов (от «But they were as the shadow of Har» до «like frighted infants for refuge in Mnethas arms»). Когда испуганный Хар говорит о Тириэле, в оригинале он считает его призраком, проходящим сквозь двери: «He wanders. without eyes. & passes thro thick walls & doors», а в переводе – лишь опасным странником: «Бредет, не зная он пути и натыкаясь на стены толстые и запертые двери» [Блейк, 2004, 38]. Перевод «Тириэля» легко читается, он поэтичен и достаточно гармоничен, и потому для первого знакомства русского читателя с непростой поэмой вполне подходит. Вместе с тем в нем не хватает точности как в области формы, так и в области отдельных деталей.

То же можно сказать и о переводе «Вечносущего Евангелия»: четырехстопный ямб с мужской рифмой становится в переводе разностопным и с разной рифмовкой, и при общем соответствии смыслов

перевода оригиналу порой теряются немаловажные образы и детали. Так, из первого отрывка, озаглавленного в собрании Эрдмана литерой *m*, исчезает в переводе образ *Fairy*, а Иосиф теряет определение «Аримафейский», что весьма немаловажно для истории.

В переводе «Изречений Невинности» и «Странствия» (*The Mental Traveller*) Токарева точно следует оригиналу в размере (четырехстопный ямб), однако в «Изречениях Невинности» допускает чередование женских и мужских рифм, в то время как у Блейка все мужские. Наиболее точен и близок к оригиналу ее перевод «Странствия», в котором Токарева стремится подробно воссоздать иносказание Блейка как в общей структуре, так и в деталях. Удачно передана строка «And the flat Earth becomes a Ball» – «Свернулся в шар простор земной» [Блейк, 2004, 68].

Здесь есть некоторые стилистические неловкости; так, в третьей строфе явно лишнее «она» в строках:

Старухе, что его распнет
И в золотой она сосуд
Его страданья соберет [Блейк, 2004, 67].

«An Earthly Cot» почему-то становится «завоеванным домом», можно назвать и некоторые другие неточности. Однако в целом этот перевод весьма удачен, поскольку в нем мифологическая структура Блейка передана достаточно точно, простым слогом, с очевидной опорой на концепцию «цикла Орка», что подтверждает необходимость исследования авторской мифологии для адекватного перевода.

Галина Токарева также одной из первых перевела на русский раннюю сатиру «Остров на Луне», сложной жанровой природы, дав подробнейший комментарий, и многие сатиры и эпиграммы Блейка [Блейк, 2012]. Переводы Токаревой, таким образом, не только составляют «практическую часть» ее

литературоведческих исследований, но и вполне правомерно конкурируют со множеством переводческих вариантов русского Блейка.

Орловский ученый И. Г. Гусманов (1936–2017) не публиковал свои переводы как отдельные произведения; однако они прилагаются к его переводоведческим книгам. В своей многотомной монографии «Русский Блейк» он задумал исследовать все пространство переводного блейковского текста и для этого осуществил беспрецедентный сравнительный анализ переводов его лирики. Из задуманных шести томов были опубликованы только четыре, охватив циклы «Поэтические наброски», стихи из «Острова на Луне», «Песни невинности и опыта» (пятый должен был представить «Манускрипт Россетти» и «Манускрипт Пикеринга», шестой – отрывки из «Мильтона» и «Иерусалима», а также «Вечносущее Евангелие»).

Собственные переводы Гусманов ставит как вывод в конце каждой главы, посвященной одному стихотворению Блейка. Его тексты занимают сильную позицию, выглядят как финал и «идеальный перевод». Зачастую они действительно очень точны в передаче смыслов и формы. Вместе с тем они не всегда так совершенны именно как стихотворения, в них очевидна их исследовательская, научно-учебная природа.

Встречаются и у этого переводчика-профессионала определенные недочеты. В частности, в песне из «Поэтических набросков» «How sweet I roam'd from field to field» он предлагает переводить *prince of love* как «принц Любви» [Гусманов, 2014, 31], хотя предпочтительнее, например, исходя из библейского контекста творчества Блейка, переводить «князь любви». В «Колыбельной» допущены ненормативные ударения в хореической строфе:

> В *твоем* личике, родной,
> Вижу образ я святой,
> *Когда* твой Создатель был,
> Как и ты, и мал, и мил [Гусманов, 2015, 132; курсив наш – В. С.].

Сравнительный анализ переводов и оригинала дает Гусманову замечательную возможность глубоко проникнуть в структуру и уточнить смыслы стихотворения, и лучшие из его переводов представляют образцовые варианты по точности в форме и настроении. Процитируем часть его перевода «The Lamb»:

Агнец, кем ты сделан?
Знаешь, кем ты сделан?
Кто дал жизнь, и, чтобы жить,
Научил и есть, и пить?
Кто одел одеждой нежной,
Шерсткой чистой, белоснежной?
Голос дал тебе веселый,
Оглашать луга и долы? …
[Гусманов, 2015, 60].

Однако исследовательский сравнительный подход все-таки не является творческим методом, и, в частности, перевод парного к «Агнцу» «Тигра» выглядит менее соответствующим грозной метафизике и звукописи оригинала:

Тигр! Горящие глаза
В дебрях ночи, как гроза!
Чьим искусством создан ты,
Страшный образ красоты?

В небесах ли, в глубине ли
Твои очи пламенели?
Чьи рука огонь взяла?
Чьи несли его крыла? … [Гусманов, 2016, т. 3, 186].

В стремлении к точной передаче и духа, и буквы оригинала трудно не проиграть сражение, в частности из-за различия в длине английского и русского слова, что приводит к усекновению смыслов в русском варианте «Тигра». Смиряясь с этим обстоятельством, во многих своих переводах Гусманов просто отходит от эквиритмичности, предлагая более длинные стихи с большим количеством стоп или меняя размер.

Переводческую стратегию И. Г. Гусманова можно назвать последовательным собирательством смыслов и стремлением выразить их в форме, условно приближенной к оригиналу. Эти стихи могут подойти как материал для исследования Блейка – для тех читателей, которые не захотят обращаться к оригиналу. Вместе с тем отказ от эквиритмичности вредит творческому духу и цельности настроения стихотворения.

После 1990-х годов Блейк стал активно переводиться на русский язык. Так, в свои сборники переводов включали Блейка Леонид Павлонский [Блейк, 1994], Юрий Ерусалимский [Ерусалимский, 2000], Галина Усова [Блейк, 2007]. Интересный опыт подстрочного перевода для учебных целей представила Н. Мошкина в хрестоматии «Западная поэзия конца XVIII – начала XIX веков» [Блейк, 1999]. Два московских поэта выпустили свои версии «Песен», причем в версии А. Матвеева [Блейк, 2009] опубликованы подстрочник и поэтический перевод, а версия А. Медведева – классическая билингва [Блейк, 2011]. И. Лосинский опубликовал двуязычный сборник лирики Блейка в своем переводе [Блейк, Сборник…, 2010]. В 2010 году издательство «Рудомино» выпустило томик новых переводов «Песен невинности и опыта» по результатам переводческого семинара; в книге впервые в России были опубликованы цветные репродукции всех страниц знаменитого сборника, по принципу билингвы, в параллель с русским текстом [Блейк, Песни…, 2010]. Множество стихотворений Блейка в новых переводах публикуются в интернете; так, И. Г. Гусманов в приложении к

своей многотомной монографии публикует 86 (!) различных переводов «Тигра» на русский язык, 52 перевода «Сада любви», 35 вариантов «Больной розы» и так далее [Гусманов, т. 3–4, 2016].

Наконец, важнейшим переводчиком Блейка последнего периода стал Дмитрий Смирнов (Смирнов-Садовский), который начал переводить его стихи еще в 1970-х годах, до эмиграции в Великобританию, в виде рукописных книг. Он умер в 2020 году, однако успел перевести и издать не только практически весь корпус лирики английского романтика и его малые поэмы, но и его награвированные большие «пророчества»: «Иерусалим» [Блейк, Иерусалим, 2017] и «Мильтон» (готовится к печати билингва в издательстве «Магреб»). Как «Мильтон», так и «Иерусалим» были переведены на русский язык впервые, их перевод – принципиально новая веха рецепции Блейка в России.

Смирнов занимался переводами как на английский (Баратынского, Лермонтова, Мандельштама), так и с английского (Джойс, Китс, Бернс, Эдвард Лир), а также с немецкого и японского. Однако именно переводы Блейка без преувеличения стали делом его жизни. Первые переводы Смирнова из Блейка были опубликованы в 1988 году: это цикл из «Поэтических набросков», посвященный временам года [Блейк, 1988]; следующие публикации появились в сборнике издательства «Рудомино» [Блейк, 2010] и в журнале «Язык. Словесность. Культура». К середине 2010-х годов Смирнов, не найдя заинтересованного издателя в России, стал издавать свои переводы на платформе «Amazon». В этой серии двуязычных изданий с комментарием представлены следующие тома.

1. «Поэтические наброски» с комментариями (2016) – первый полный перевод всего сборника одним переводчиком.
2. «Остров на Луне» и ранние пророчества. Сюда входят трактаты «Все религии едины», «Нет никакой естественной религии» в 2-х

частях, поэмы «Тириэль», «Книга Тэли», «Французская революция». Сюда же вошла статья Смирнова о написанной им в 1989 году опере «Тириэль» (2016).

3. «Песни невинности и опыта», с черно-белыми копиями страниц книги Блейка. В приложениях опубликован отзыв Колриджа на стихи Блейка, статья Смирнова «Пять Тигров»; в комментариях даны другие варианты перевода Смирнова и, к ряду стихотворений, – ноты написанных им произведений (2016).
4. «Стихи и баллады»: стихи из рукописей и писем Блейка, включает «Манускрипт Пикеринга» и «Манускрипт Россетти», записные книжки, сатиры и эпиграммы; всего 178 стихотворений. Основательные комментарии также содержат ноты для исполнения рядя стихотворений (2016).
5. «Малые пророчества»: содержат перевод поэм «Бракосочетание небес и ада», «Видения дщерей Альбиона», «Америка», «Европа», «Песнь Лоса», «[Первая] книга Уризена», «Книга Ахании», «Книга Лоса» и примечания (2018).

Также, без номера, в этой серии выпущены Смирновым отдельно «Пословицы Ада», сопровождаемые не только английскими оригиналами и большим комментарием, но и репродукциями гравюр и картин Блейка. Переводы «Иерусалима» и «Мильтона» выходят в России, в издательстве «Магреб»: «Иерусалим» – без английского оригинала и с обоснованно большим комментарием; «Мильтон» планируется билингвой, также с комментарием и словарем используемых имен и понятий.

Смирнов переводил Блейка всю жизнь, перерабатывая свои переводы иногда по многу раз. Все это, в общем, способствовало созданию целой переводной вселенной Блейка на русском языке, где точность исследовательского подхода сочетается с вдохновением поэта (и музыканта).

В текстах Смирнова случались недочеты, но они сравнительно малозначимы по отношению к объему и общему качеству его переводов; его стремление к исследованию и адекватной передаче поэзии Блейка можно сравнить, пожалуй, лишь с многолетней страстью Маршака, учитывая то, что Маршак долгие годы не мог обнародовать свои переводы и воспринимал Блейка прежде всего как лирика.

Подходя к стихам Блейка как музыкант, Смирнов стремился не только к строгому соответствию размера перевода размеру оригинала, но и к воссозданию звукописи первоисточника. Живя в Великобритании с 1990-х годов, он имел доступ ко множеству исследований Блейка и знакомился с современными Blake studies, что придало его переводам глубину и помогало в осмыслении и передаче непростого материала. При этом Смирнов, насколько понятно по его принципу переводов, был принципиально против привычного для русских переводчиков «антологического» подхода: он переводил книги Блейка без выбирания «лучших», но, напротив, искал жемчужины среди недооцененных текстов.

Так, ранний сборник «Поэтические наброски», обычно переводимый выборочно, Смирнов переводит целиком еще в конце 1970-х и изготавливает рукописную книгу; впоследствии эти ранние варианты подверглись серьезной переработке. Смирнов как переводчик очень внимателен к мелочам и стремится передать мелодику наивных, юношеских, но очень красивых стихов («Песня»):

Если ветви мы совьем,
Если корни мы сольем,
Мы согласье обретем
И любовь свою найдем.

Щебет льется меж ветвей,

Все нежней и веселей,

И журчит среди корней

Целомудрия ручей [Блейк, Поэтические…, 2016, 25].

Здесь видно, как переводчик бережно обходится с основным образом стихотворения: возлюбленные-деревья; кроме того, он выполняет задачу создания катренов-моноримов и воссоздаёт мелодику стиха. Эта крайне сложная задача, в частности, оказалась не под силу И. Г. Гусманову, который предлагает перевод с другим размером и не соблюдает рифмовку [Гусманов, 2014, 65].

Здесь, в «Поэтических набросках», уже проглядывают начала главных будущих черт поэтики Блейка, теперь очевидные и русскому читателю: наивный лиризм «Песен невинности» и философический пессимизм «Песен опыта», остроумие сатирика и склонность к эпическому стихосложению.

Перевод Смирновым «Песен невинности и опыта» – также огромная и длительная работа; в частности, он приоткрыл завесу над ней в своей статье о процессе перевода «Пять Тигров». Он отмечал, говоря о «Тигре», что «глубокий и неоднозначный смысл стихотворения находится здесь в совершенной гармонии с его поэтическим воплощением, его невероятно яркой образностью и особой звукописью: выразительностью вербальной мелодии, четкостью характерного ритма, звонкими перекличками рифм и поразительным богатством инструментовки, которая сразу же определяется раскатистым ***RRRR*** в сочетании с твердыми ***TTT*** и ***BB*** первой строки» [Блейк, Песни…, 2016, 167]. Переводчик вспоминал, как шел от подстрочника, от чтения Маршака и Бальмонта, через первые переводческие пробы, к такому переводу, который, в отличие от вышеназванных, содержал бы равное с оригиналом количество строф и приближался бы к его звуковой выразительности; как стремился к лучшей «оркестровке» стиха, уходил от женских рифм, пытался прийти к лучшему выражению концептов Блейка и

так написал пять вариантов перевода, а также музыку (песня «Тигр» из цикла «Пугающая симметрия»). Поиск музыкального соответствия в особенности побуждал Смирнова искать и находить эквиритмическое решение, даже в тех случаях, где это весьма сложно. Также переводчик стремился включать в смысловой объем переводного текста и иллюстрации на исходной странице.

И в переводах Смирнова есть некоторые неточности и спорные места. Так, например, в стихотворении «Сон» муравей у него – мужского рода, тогда как у Блейка в стихотворении местоимение *her*, и оно, очевидно, указывает на самку муравья, мать семейства. В переводе «Дитя-Радости» Смирнов актуализирует редко встречающуюся трактовку: он находит возможным воспроизвести игру слов Блейка, ведь *Joy* в английском – не только «радость», но и женское имя: «Я счастье твое, / Джой имя мое» [там же, 65]. Не так просто переводчику передать на русском языке и простые точные соответствия в «The Divine Image» и «A Divine Image», из «Невинности» и «Опыта» соответственно. Вместе с тем, хотя можно найти некоторые недочеты (на которые указывает И. Г. Гусманов в своей монографии), эквиритмичные и эквилинеарные переводы Смирнова представляют русскому читателю нового Блейка: Блейка-поэта, наивного музыканта, который, как известно, пел свои стихи, хотя и не знал нотной грамоты.

Смирнов серьезно подходил и к переводу других жанров. Так, он первым перевел на русский в 1982 году сатирические наброски Блейка, напоминающие опыты Свифта или Стерна, – «Остров на Луне», с замечательными лирическими вставками (переработанный перевод был впервые опубликован в 2013 году [Блейк, 2013]). Впервые после Чухно он дал достаточно адекватный перевод кратких религиозно-философских трактатов Блейка, при этом соблюдая принцип двуязычия: читатель может сам уточнить в оригинале лексику или выражения.

Обращаясь к поэмам, Смирнов дает ритмизированные версии, также сохраняющие и эквилинеарность, и эквиритмичность: так, «Тириэль» переведен семистопным ямбом с небольшими отклонениями. Переводчик ищет для пророческого тона Блейка-эпика параллель в русской традиции, в высоком стиле речи, допускающем архаическую лексику, и в общем делает это достаточно умело:

Старик, взывая к небесам, взмахнул одной рукою,
Другой обвил свою жену, истерзанную болью,
Глазницы полые разверз и грозный поднял голос…

[Блейк, Остров…, 2016, 81].

Легко читается и переведена без существенных недочетов и «Книга Тэли»; Смирнову удалось добиться легкой разговорной природы языка, так что авторские иносказания не оснащены тяжелым риторическим грузом. Вместе с тем финал поэмы с его метафизикой человеческой плоти (которая будет разработана в следующих эпосах) переведен с утратой некоторых важных коннотаций: так, неточен перевод «Отчего несется Слух в круговорот огней» [там же, 117] для фразы «Why an Ear, a whirlpool fierce to draw creations in?» (Отчего ухо – водоворот неистовый, который втягивает в себя все создания?).

Весьма точно переводит Смирнов и ключевой текст для рецепции Блейка – поэму, которая в его переводе звучит как «Бракосочетание небес и ада». В особенности ценна точность и лаконичность в переводе «Пословиц Ада», где Смирнов предлагает, как правило, простые и близкие к оригиналу решения: «Вечность влюблена в плоды времени», «Занятой пчелке некогда горевать», «Тигры гнева мудрее, чем лошади дисциплины», «Красота – в изобилии» [Блейк, Малые…, 2016, 9–13]. Настоящим вдохновением тронут перевод «Песни Свободы», в котором достигнут величественный эпический дух, передающий и содержание, и ритм оригинала.

В дальнейших переводах малых «ламбетских» поэм (доступных русскому читателю в основном в неточном переводе В. Топорова) Смирнов так же удачно, по большей части, соединяет передачу мифологических авторских образов с удобочитаемостью, и даже не знаток мифологии Блейка исподволь погружается в его сложный и захватывающий мир. Важно отметить, что в воспроизведении награвированных эпосов Смирнов сохраняет разделение на листы оригинала, что помогает хотя бы частично представить композицию произведений Блейка как книг.

Гораздо более сложная задача стояла перед Смирновым как переводчиком больших пророчеств Блейка, награвированных им самим и регулярно перепечатываемых в собраниях сочинений, но никогда ранее не переведенных на русский. «Иерусалим» включает более 5800 строк и занимает 100 листов, «Мильтон» – около 4100 строк и 50 листов. В силу незавершенности мифологии Блейка, ее густонаселенности, своеобразной авторской орфографии и пунктуации задача по их переводу близка к невыполнимой; однако Дмитрий Смирнов сумел ее выполнить, что было подготовлено его многолетней работой по исследованию оригиналов Блейка и чтением литературы Blake studies. Из двух поэм «Иерусалим» вышла без английского текста: объем самой поэмы и примечаний не позволил вместить оригинал в тот же том.

В переводе больших эпосов эквилинеарность и эквиритмичность – не основа перевода, но лишь подмога; однако, вооружившись комментариями и исследованиями больших поэм, переводчик отважно пускается в путь, облекая многомерные иносказательные образы Блейка в достаточно естественные русские фразы, которые зачаровывают ритмом и увлекают в историю:

Над хладным телом Альбиона снежный вихрь кружится,
Под звездными колесами, печами и гробницей вечной

Рокочет буря, море катит яростные волны,
И вспышки молний разрезают тьму под грохот громовой.
Травою смерти поросли ладони и ступни Гиганта,
Омыты пенною неутомимою волной, а над скалою белой
Тень Англии-жены простерлась на его груди, пронизана
Смертельной влагой, словно шахты Корнуэла и Дербишира.

[Блейк, 2017, 224].

В обоих томах больших пророчеств (опубликованный «Иерусалим» и готовящийся к печати «Мильтон») комментарий занимает почти половину тома, и это вполне обоснованно. К каждой поэме присовокуплен словарь основных понятий и имен, который опирается на словарь Дэймона, но дополнен и авторскими наблюдениями и выводами переводчика.

Таким образом, к 2020-му году Смирнов перевел почти всего стихотворного Блейка (в черновиках осталась неоконченная поэма «Четыре Зоа»), предлагая уникальный проект монологического переводческого прочтения английского романтика, воссоздание всех текстов Блейка как частей единого художественного мира. Переводческая стратегия Смирнова исходит из поиска музыкального соответствия, эквиритмичности, однако включает в себя и стремление к передаче полноты смыслов, и оснащение перевода солидным комментарием. На этом пути переводчик не занимается нарочитой архаизацией, однако не избегает высокого стиля; приоритетом становится адекватность перевода для строя современной русской речи.

История постсоветского «русского Блейка» включила в себя несколько важнейших переводческих стратегий: архаизирующие «концептуальные» переводы Степанова, растянутые и унылые переводы Чухно, творчески-свободные переводы Сапгира, логоцентричные исследовательские переводы Токаревой и Гусманова, а также музыкальные комментированные переводы

Смирнова. Блейк на русском языке вышел разноликим, но в такой разности подходов и рождается объем художественного мира переводного поэта.

5.2. **Современные исследования жизни и творчества Блейка**

В постсоветское время в литературоведение пришли ранее не одобренные направления, и исследование Блейка смогло пойти по принципиально новым путям, воссоединившись с мировыми Blake studies. Вместе с тем Г. А. Токарева права в том, что идеологически выдержанные советские труды о Блейке «не вдохновили новое поколение исследователей» [Токарева, 2006, Миф…, 4], и при этом объем блейковедческих западных трудов оставался недостаточно доступен для авторов; исследования начинались как бы заново, пробуя новую почву.

Определенную роль в восприятии Блейка сыграли переводные исследования. На русском языке после книги А. Мортона «Английская утопия» 1956 года долго не было переведено ни одного литературоведческого или биографического исследования о Блейке. Советская критика упоминала и иногда цитировала благонадежных западных критиков-марксистов, однако ни одной статьи не было переведено полностью. В постсоветское время эта ситуация значительно изменилась. Так, в 1994 году был опубликован перевод книги Ж. Батая «Литература и зло», где была глава и о Блейке. Батай писал о нем как о поэте «особой жестокости, возвещающей чистоту Зла» [Батай, 1994, 59] (и показательно, что Батай опирается в основном на «Бракосочетание рая и ада»). Философ-деконструктивист был в своем исследовании отчасти серьезен, отчасти ироничен; однако некоторые русские исследователи внимали ему, кажется, вполне всерьез. Например, по стопам Батая идет автор статьи с

красноречивым названием «Уильям Блейк. Поэзия безумия и философия зла» [Антонова, 2011].

Нужно указать, что в связи с таким пониманием творчества Блейка существовали и существуют и определенные методологические, а скорее даже идеологические предубеждения, связанные с популярностью его как «дьявольского» автора. Так, М. Л. Гаспаров вспоминал: «На обсуждении диссертации в отделе теории ИМЛИ было сказано: “Так как Блейк был порождением ада, то не следует изображать его вдохновителем английского романтизма”. Мне показалось, что это всерьез» [Гаспаров, Записи…, 2001, 7]. Трудно сказать, к какому именно времени относится эта запись, однако нужно отметить, что автор реплики, очевидно, судил о Блейке по «Бракосочетанию рая и ада», где рассказчика, в сложной игре повествовательных голосов, действительно можно принять за сторонника дьявола, если не уточнять смысл иносказания. И это значительно повредило судьбе Блейка как объекта исследования.

В 1995 году в «Литературной газете» было опубликовано эссе Джойса о Блейке «От капельки крови – к звездной вселенной» [Джойс, 1995]. В 2000 году в сборнике Йейтса напечатана его статья о Блейке как иллюстраторе Данте [Йейтс, 2000]. В 2002 году в сокращении опубликована статья Йейтса «Этот странный Уилл Блейк» [Йейтс, 2002]. Эти публикации, как и новые переводы, постепенно заинтересовывали читателя Блейком уже не советским, новым.

А в 2004 году издательство «София» опубликовало большую биографию Блейка авторства Питера Акройда (на английском она была опубликована в 1995 году). Это, по сути, первая книга, где русский читатель мог ознакомиться с тщательно воссозданной биографией поэта и художника, в контексте истории Лондона, его стихов и графики. Такое серьезное современное исследование, доступное широкому читателю, с обширным

цитированием Блейка, открыло без преувеличения новую страницу русской рецепции.

Одну из сторон жизни Блейка раскрывает в своей книге «Личины сексуальности» К. Палья: перевод ее книги фрейдистского толка вышел в 2006 году в Екатеринбурге. Глава о Блейке называется «Секс прикованный и освобожденный», и она в целом следует трактовке Батая и других толкователей «злого» Блейка. Так, она пишет: «Уильям Блейк – де Сад английский» [Палья, 2006, 339]; «Блейк превращает сексуальную борьбу в основной драматический конфликт английского романтизма» [там же]. Несмотря на некоторую одностороннесть этого взгляда, Палья говорит и достаточно точные вещи о мифологии Блейка: «Творчество Блейка расколото ужасным противоречием: Блейк хочет освободить секс от общественных и религиозных ограничений и при этом избавиться от власти Великой матери хтонической природы» [там же]. Вместе с тем нужно признать, что секс – далеко не средоточие тематики Блейка, а лишь одна из сторон его мира; в его мире есть место и религии, и природе, и духовному поиску, а не только садистическому анализу мира сексуального. Эссе Палья представляет собой довольно интересное чтение, тем более что, повинуясь материалу, оно постоянно уходит от темы секса к другим тематикам: природы, субъекта, Библии, контура в живописи и так далее.

2010-е годы стали периодом оживления интереса к Блейку в России. В 2009 году в Санкт-Петербурге происходит две конференции, посвящённые творчеству Блейка, и издан сборник по их итогу [Яковлева, 2009]. По итогам переводческого семинара вышла книга новых переводов «Песен невинности и опыта» [Блейк, 2010]. В 2011 году в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва) произошла первая масштабная выставка Блейка в России, и был выпущен великолепного качества каталог произведений Блейка-художника [Уильям Блейк, 2011]. В

этом же году ряд интересных около-блейковских текстов опубликовала «Иностранная литература»: это и эссе Акройда «Человек по имени Уильям Блейк», и специально написанное эссе Пуллмана «Чем я обязан Уильяму Блейку», и пьеса Саши Дагдейл «Радость». В 2013–2015 годах вышли три тематических номера журнала «Язык. Словесность. Культура», посвященных Блейку, в котором публиковались как российские, так и западные исследователи, и были представлены некоторые новые переводы.

Итак, в постсоветский период русские исследования Блейка восприняли богатство методов современного литературоведения. Исследователи постсоветского времени обращаются к взаимодействию визуального и вербального в книгах Блейка [Высоцкая, 1998; Гусева, 1997; Никифоров, 2010], исследуют отдельные темы и мотивы его поэзии [Гусева, 1996; Седых, 1999; Афанасьева, 2002; Афанасьева, 2002b; Токарева, 2004 и др.; Костенок, 2008; Пономарева, 2015; Полторакова, 2016] и живописи [Жерновникова, 2008], структуру его текстов [Забалуев, 2004]. Исследователи привлекают мифокритику [Токарева, 2006], нарратологию [Сердечная, 2006], феномен комического [Токарева, 2012]; исследуют его язык и стиль [Андреева, 2012; Бабурченкова, 2017], рецепцию [Бревдо, 1996]; подходят к Блейку с позиций Эроса и Танатоса [Токарева, 2002], экологических исследований [Пономарева, 2015]. Продолжаются исследования переводческих трансформаций [Панченко, 2010; Таранников, 2010; Кружков, 2010; Жаткин, 2014]. Исследуется Блейк и в контексте романтизма [Зыкова, 2018] и неоплатонизма [Казакова, 2009]. Опубликованы и несколько компаративистских исследований, где Блейк сопоставляется с другими поэтами и мыслителями, в том числе и русскими [Косачева, 2002; Левина, 2003; Донских, 2003; Донских, 2007; Камовникова, 2009; Богданов, 2010; Смирнова, 2010; Щербина, 2011; Кравченко, 2012].

Интересно отметить, что несмотря на включение Блейка в ряд романтиков, и сегодня есть исследователи, настаивающие на его маргинальности, выключенности из эстетики романтизма [Коновалова, 2009; Рабинович, 2014, 21; Халтрин-Халтурина, 2009, 284–285]. Так, И. Вершинин пишет о Блейке как о «самой глубокой и самой сложной фигуре английского предромантизма»; он «наиболее полно осуществил в своем творчестве синтетические тенденции предромантизма на уровне синтеза различных видов искусства» [Вершинин, 2011, 417]. Автор обосновывает свою позицию тем, что интересы Блейка (мистика Беме и Сведенборга, влияние Данте и Чосера, Мильтона и Макферсона) «вполне характерны для предромантизма» [там же, 423], в то время как Блейк отвергает и литературу Просвещения, и известные ему опыты романтиков. Далее, как художник «Блейк, в отличие от романтиков, безусловно предпочитает линию цвету, отрицательно относится к пейзажу и портрету» [там же, 428]. Вершинин говорит о том, что поэзия Блейка лишена живописности, не призвана «создавать в соображении читателя живописные, зримые картины» [там же, 431]. Однако и эти тезисы могут быть подвергнуты критике: так, не все романтики обязательно одобряют «опыты» друг друга, а стихам Блейка, хотя и аллегоричным, трудно отказать в живописности.

Вообще в работах, упоминающих Блейка, достаточно много инерции восприятия его исследований более раннего времени. Так, например, Д. Г. Алилова [Алилова, 2013, 90] говорит о Блейке как предшественнике прерафаэлитов, а Г. М. Кружков – как о первом из символистов [Кружков, 2015], хотя такие трактовки верны только отчасти. В статье об издании произведений Блейка в России не указан ряд общеизвестных изданий и допущены фактические ошибки [Андреева, Смирнова, 2012], и вообще есть тенденция к некритичному воспроизведению устаревших исследовательских формул.

Был защищен ряд диссертационных работ по творчеству Блейка. Интересно отметить, что Блейк становится в равной мере объектом как литературоведческих, так и лингвистических исследований (реже – искусствознания). Исследования постсоветской поры часто сосредоточены на «Песнях невинности и опыта» [Майсурадзе, 1990; Гусева, 1997; Седых, 1997], и в этом они следуют за переводческой рецепцией. М. В. Майсурадзе разрабатывает мотивы данного поэтического цикла, анализирует его дуально-триадную структуру и систему противопоставлений; Т. М. Гусева рассматривает семантику образа и иносказаний в цикле, а также его тематическую структуру [Гусева, 1996]; работа Э. В. Седых сосредоточивается на принципах контраста в создании поэтического цикла у Блейка, Китса и Дилана Томаса.

Однако в дальнейшем фокус интереса переходит и на более поздние произведения Блейка. Так, О. М. Смирнова делает объектом исследования уже не лирику: тема ее диссертация сформулирована как «Пророческие поэмы Уильяма Блейка» [Смирнова, 2003]; конкретнее она останавливается на двух поэмах: «Бракосочетание рая и ада» и «Иерусалим», предлагая их комментированный анализ. Наше исследование, впоследствии опубликованное, было посвящено малым, т. н. «ламбетским» пророческим поэмам с точки зрения воплощенных в них различных нарративных стратегий [Сердечная, 2006; Сердечная, 2012]. Блейка как мифографа исследует, сравнивая с Йейтсом, Е. В. Косачева [Косачева, 2002].

Лингвистические исследования вносят новое в образ Блейка как поэта и способствуют более глубокому пониманию языковой природы его поэзии. В частности, И. О. Бабурченкова пишет о том, как в течение жизни меняется идеостиль Блейка и его принципы построения метафор, и приходит к выводу об усложнении его иносказательной системы: «Образная система У. Блейка изменяется от структуры, элементы которой не связаны между собой

регулярными метафорическими моделями, к структуре тесно интегрированной, что заключается в увеличении тесноты связей элементов концептосферы» [Бабурченкова, 2018, 5].

Важнейшим исследователем поэта в постсоветской России стала Г. А. Токарева, автор множества статей и нескольких монографий о творчестве Блейка. В 2006 году она защитила докторскую диссертацию «Миф в художественной системе Уильяма Блейка», которая стала важнейшей работой русского блейковедения, представляющей авторскую мифологию Блейка на материале его текстов. Подходя со стороны теории мифа, Токарева затем исследует миф в романтизме, визионерство и мономиф Блейка, а также его интерпретацию евангельского мифа. Выводы исследователя о природе мифологизма Блейка глубоки и значительны: она пишет о сочетании языческого мифа и христианского, о роли романтической ремифологизации, о мистериальной триаде в мономифе Блейка и так далее [Токарева, Миф, 2006]. Ее исследования были развернуты в нескольких опубликованных в Петропавловске-Камчатском монографиях, где темы разрабатывались подробнее и в приложении к конкретным произведениям [Токарева, 2002; Токарева, 2004; Токарева, Мифопоэтика, 2006; Токарева, 2012]. Токарева свободно работает с наследием Блейка в контексте современного литературоведения, применяет перевод как метод исследования, что придает ее работам высокий уровень теоретической значимости. Она является наследником Т. Н. Васильевой в плане всеобъемлющего осмысления наследия Блейка в русском литературоведении.

Совсем иначе подходил к Блейку орловский ученый И. Г. Гусманов. Он занимался переводческой рецепцией Блейка. В 2014–2016 году он издал четыре тома своей монографии «Русский Блейк»: был запланирован шеститомник, но автор скончался, так и не доведя последние тома до печати. В первых четырех томах автор проанализировал переводы «Поэтических

набросков», «Песен невинности и опыта». Монография, изданная малым тиражом, успела стать библиографической редкостью. Она представляет собой выдающееся по глубине погружения исследование, где автор рассматривает в сравнительном анализе все известные ему переводы того или иного стихотворения, в том числе опубликованные только в интернете. Эта работа интересна и по своим выводам, и как глобальная хрестоматия русского переводного Блейка. Работа И. Г. Гусманова отличается замечательной исследовательской въедливостью, глубиной погружения в материал. Правда, нужно отметить, что Гусманов не включил в свои исследования ряд малоизвестных переводов, таких как переводы Сапгира и Эльснера; также блестящему анализу порой не хватает выводов, так как вывод в виде очередного перевода самого Гусманова выглядит репликой на том же уровне, такому выводу не хватает обобщения. В целом выводы Гусманова по переводам сводятся к тому, что лучшим переводчиком лирики Блейка остается Маршак [Гусманов, 2014–2016].

Наконец, в 2016 году была опубликована первая на русском биография Блейка, которую написал Д. Смирнов-Садовский. Первое издание было выпущено на издательской платформе «Amazon» [Смирнов-Садовский, 2016], но уже второе – в России, в издательстве «Магреб» (2017). Книга не получила существенного отклика в русской прессе, а между тем это первая монографическая биография Блейка на русском языке, очень подробная, с массой ссылок, написанная настоящим знатоком вопроса.

Переводческий опыт дал автору сильные изначальные позиции, и биография Блейка вырастает из глубокого знания автором его текстов и его картин (издание иллюстрировано), а также исторической обстановки. При этом автор держит в центре внимания целевую аудиторию и излагает материал увлекательно, погружая читателей в исторический контекст и контекст мысли XVIII – XIX веков. Стиль книги находится в закономерной

связи с переводческим стилем автора: он не боится строить сложные конструкции, отдавая дань неторопливому стилю и глубине мышления той эпохи, о которой рассказывает.

Д. Смирнов-Садовский достаточно умело балансирует между опасностями стилистической сухости и излишней развлекательности: его Блейк оказывается живым человеком и творческой личностью, чья история раскрывается через произведения и живопись. Важной и интересной частью биографии становятся отрывки переводов из произведений поэта, которые выполняют в тексте несколько функций: комментируют биографию, погружают в мир слова Блейка, провоцируют читателя к дальнейшему знакомству с его творчеством. Если П. Акройд главным ключом к биографии Блейка делает Лондон и интеллектуальный контекст времени, то Смирнов-Садовский идет от текстов, и его биография в каком-то смысле вырастает из обширного комментария к блейковскому тексту. Этот текстоцентричный подход весьма оправдан, поскольку следует принципу «бритвы Оккама», отсекая все лишнее: Блейк предстает во всем величии своего таланта. Также, учитывая незнакомство русского читателя с более ранними биографиями поэта, автор цитирует Гилкриста, Робинсона, Бентли и других, что придает работе объем и многомерность.

В 2018 году на русском языке вышел перевод книги Чеслава Милоша «Земля Ульро». Милош говорил в интервью о том, что читал некоторые из стихов Блейка еще во время войны [Фьют, 2007, 191] и что стихи Блейка были доступны ему из-за их детской формы [там же, 2014]. Стихи Блейка стали одной из отправных точек и для поэмы Ч. Милоша «Мир»; кроме того, он переводил Блейка, и переводы включены в его антологию переводной поэзии «Стихотворная речь». В «Земле Ульро» мифология Блейка переплеталась с судьбой Милоша, с его размышлениями о Достоевском, польской литературе и современности: Ульро – это ад Блейка, и Милош

мучительно размышляет над тем, как со времен романтизма цивилизация необратимо развела в стороны науку и искусство.

5.3. **Блейк в современной русской литературе и культуре**

После падения железного занавеса в Россию стали свободно проникать иностранные произведения искусства, зарубежные книги и критика. Русская рецепция Блейка и ранее часто бывала основана на культурном посредничестве (таком как английская символистская критика или книги Рокуэлла Кента), но сейчас это посредничество стало еще более активным. В Россию в полном объеме дошла волна андеграундной культуры. Психоделические трактаты Хаксли «Двери восприятия» и «Рай и ад», опубликованные в России в девяностых [Хаксли, 1999], а также записи и тексты «The DOORS» стали важным путем опосредованного восприятия Блейка в России. Немалую роль сыграл и фильм Джима Джармуша «Мертвец» (1995), в котором главный герой Уильям Блейк в исполнении Джонни Деппа проходит через то ли посмертный, то ли психоделический трип в антураже вестерна. А в 2008 году был издан перевод приключенческого романа Т. Шевалье «Тигр, светло горящий», где Блейк стал одним из героев [Шевалье, 2008].

Игорь Гарин в 1992 году пишет об особенной роли английского поэта-романтика как посредника между традицией и современностью: «Блейк – живое звено в живой цепи, протянувшейся от Иоахима Флорского через иоахимитов, “бешеных”, антиномиан, магглтонианцев, Сведенборга, Я. Беме <…> – к Владимиру Соловьеву, Даниилу Андрееву и мистикам наших дней» [Гарин, 1992, 394]. Интересно отметить, что, воссоздавая мистико-символическую «биографию» рецепции Блейка, Гарин говорит об авторах, которые Блейка не читали или не упоминали: это и Андреев, и Соловьев, и,

например, Блаватская. Писатель Вадим Козовой (1937–1999) в эссе «Улыбка» также упоминает Блейка в алхимической традиции, как автора одного из «браков»: «Беда наихудшая, катастрофа бесплоднейшая – знали задолго до Сведенборга и Блейка – приходят, когда в нас разлучены и не сочетаются браком “вещая душа” и “сердце, полное тревоги”» [Козовой, 1999, 229]. Здесь Блейк предстает прежде всего как автор «Бракосочетания рая и ада».

Блейк, которого еще отчасти помнили как символиста и мистика, занимал определенное место в культурном универсуме московского мистического, или эзотерического, «Южинского» подполья: в этот кружок входили, в частности, Юрий Мамлеев, Евгений Головин, Александр Дугин, Гейдар Джемаль, Юрий Стефанов, захаживали Венедикт Ерофеев и Генрих Сапгир. Для этого кружка Блейк был одной из составляющих великой Традиции, утраченного цивилизацией древнего знания – наряду с Геноном и Папюсом, Эволой и Кумарасвами. И для этого круга, конечно, были интересны не яркие идиллии или сатиры Блейка, но его пророческие поэмы, описания сложно устроенных миров.

Литературный критик и переводчик Евгений Головин цитирует Блейка в собственном переводе. Так, в статье «Заря и закат крови» он цитирует поэму «Мильтон» [Головин, 2006, 199–200], как и в некоторых интервью и лекциях, иллюстрируя строками Блейка ограниченность человеческого познания. Головин также говорил в интервью о поэме «Америка» как о констатации смерти цивилизации: «Эта поэма сделана очень интересно на тему вхождения белого человека в красную индейскую Америку. Он же ничего не знал из того, что знаем мы <…> Там вот какая идея, очень схожая с воззрениями туземных народов на белых людей, почему они так оторопели: они думали, что белые люди идут с того света, из страны смерти. <…> То же самое у Блейка, там речь идет о Северной Америке: все эти люди – они уже мертвецы. Все белые. Блейк взял эту тему: что жизнь белых людей кончилась

еще в Средние века, и после Возрождения мертвецы идут»[122]. Интерпретация несколько вольная, метафорически-обобщающая: Блейк в своих эпосах действительно утверждает падшую природу телесного и осуждает культуру Просвещения, но осуждает он и язычество; также в его поэмах мертвецы есть мертвецы, а одетые в плоть люди – неправильно существующие, но все же живые. Однако мысль Головина интересна в контексте попытки привязки Блейка к философии традиционализма и к фильму «Мертвец» Дж. Джармуша. Так Блейк становится носителем тайного традиционного знания, что возрождает, после длительного перерыва, российскую традицию восприятия его как мистика и пророка, отчасти уравновешивая долгие десятилетия славы «воинствующего гуманиста».

А. Дугин в своей книге «Ноомахия: войны ума. Англия или Британия? Морская миссия и позитивный субъект» (2015) посвящает Блейку главу, в которой цитирует его эпосы в собственном переводе и воссоздает его мифологию. Дугин в общем говорит уже известные вещи о связях Блейка с традиционализмом (которые раскрыла К. Рейн еще в 1970-х). Однако он дает и ряд интересных заключений, стараясь вписать Блейка в контекст современной философии. Так, он пишет, что «Логос, вдохновлявший его, был строго дионисийским» [Дугин, 2015, 229], и отмечает, что в своем гимне «Иерусалим» из поэмы «Мильтон» Блейк ярко выражает идеи «англо-саксонского мессианства» [там же, 232]: действительно, построить Иерусалим в стране родной – стремление избранного народа. Дугин пишет о возможном выражении тут идеи «британского израилизма»: современник Блейка Ричард Бразерс основал мессианский культ, согласно которому посещение Христом вместе с Иосифом Аримафейским Гластонбери отмечает Англию как новую землю обетованную, а англичане есть 10 потерянных колен израильских. Эта интересная идея, уже озвученная в западных

[122] Расшифровка интервью Сергею Герасимову, Горки, 2004; URL: https://youtu.be/9XjRx9xQhgA

исследованиях, в российской печати прозвучала впервые. Дугин также высказывает новую для российской мысли идею о схожести мифологических вселенных Блейка и Толкиена. Вообще важно и интересно, что Дугин включает Блейка в ряд актуальных мыслителей мира.

Юрий Стефанов (1939–2001), поэт и мистик, исследователь традиционного знания, творец мифологических миров, родствен Блейку-мифографу уже типологически. Оба они жили в переходные времена, писали мифологические поэмы и отражали в стихах растерянность перед жизнью большого города: у Блейка индустриальный Лондон становится воплощением «Мельниц Сатаны», у Стефанова Москва девяностых напоминает об адском искажении мира.

Однако в их творчестве можно найти и конкретные параллели. У Блейка кузнец-пахарь Лос создает Солнце: «The red Globule is the unwearied Sun by Los created / To measure Time and Space to mortal Men» (*Красный шар есть неустанное солнце, созданное Лосом, чтобы мерить время и пространство для смертных*) [Blake, 1988, 127]; Лос также двойник автора-поэта. У Стефанова пахарь-писатель запрягает солнце:

И лишь сжав ярмом, святым и страшным,
Млечный Путь, и солнце, и звезду,
Лемехом пера на белой пашне
Первой строчки взрежешь борозду [Стефанов, 2006, 15].

Стихотворение «Мотылек» (1997) развивает параллель между человеком и мотыльком-однодневкой, давно заданную Блейком и отраженную к этому времени в нескольких переводах. Стефанов не останавливается на идее смертности мотылька и человека; он размышляет о стремлении мотылька к губительному огню и о перерождении, возрождении, объединяя светлую невинность и темный опыт:

Мне бы, крылышки сложив,

Кануть в темноту,
Но стремлюсь, покуда жив,
Вспыхнуть на лету.
Лишь тогда, незрим, незряч,
Я на миг пойму,
Что в самом себе сопрячь
Смог со светом тьму [там же, 83].

Несмотря на то, что Блейк не находился в центре интересов Стефанова, они принадлежат к одному космосу традиционного знания, и потому в стихах русского поэта так много перекличек с поэзией английского романтика: здесь можно назвать и образ «скорлупы» мира и человеческого сознания, ограничивающего себя от вечности, и алхимические перерождения, и образ властной женщины, созидающей мир; но важнейшим объединяющим мотивом является мотив человека как высшего создания, искупающего этот мир.

Блейка упоминают в своей прозе Юрий Буйда (роман «Кенигсберг», 2003), Алексей Грякалов (роман «Раненый ангел», 2008), Олег Ермаков (роман «Иван-чай-сутра», 2010), Ксения Букша (роман «Завод “Свобода”», 2013) и многие другие. Гравюры Блейка фигурируют в романе О. Постнова «Страх»: они обнаруживаются в большом количестве у тетки главного героя, в ее московской квартире [Постнов, 2001].

Русские поэты пишут о Блейке, помнят его, активно вступают с ним в творческий диалог.

В поэме Д. Голынко-Вольфсона «Комический поэм», написанной в 1991 году, автор цитирует поэмы Блейка в оригинале («Бракосочетание рая и ада», «Европа», «Французская революция», «Видения дочерей Альбиона») и вступает с автором в интертекстуальную игру, говоря, что занимается мифотворчеством по его модели:

По рецептам Уильяма Блейка
создавал я бяку-вселенную,
семь раз делая смеха бобо
(см. «Лейденский папирус»),
и, проклиная тамерланства мигрени,
чихая, простуженней камчадала,
я лежал в обезьяннике системы
солнечной [Голынко-Вольфсон, 1994, 185].

В этой небольшой поэме Блейк становится одним из знаков поликультурного мира, его цитаты и имя свободно сочетаются с образами и смыслами античного, возрожденческого, петербургского текстов и в итоге – с анализом исторической ситуации, разворачивавшейся в России 1990-х годов. Упоминание «Лейденского папируса» (египетского документа «Речение Ипусера») и пророческих поэм Блейка вписывает «Комический поэм» в традицию пророческой поэзии, когда поэт-пророк с горечью обобщает беды и грехи своего народа.

В 1995 году Ольга Кузнецова публикует в «Новом мире» (№ 7) стихотворение под названием «The little girl lost», где название стихотворения Блейка осмысливается в современных реалиях:

взрослая девочка теперь тебе ничего не нужно
и не для кого пожалуй что все это городить
все обезболено все на корню застужено
все что могло болеть ну хватит хорош хандрить …

[Кузнецова, 1995, 96].

Мария Галина публикует в 2000 году стихотворение «Из У. Блейка», в котором мотивы «Больной розы» накладываются на строки русской поэзии, в особенности Блока, и поэтизированную и страшную современность:

Кто может спать, когда рожденные в глухие –

борзые поезда
несутся, выгнув выи,
на черный переезд
слетаясь отовсюду…
О, Роза, вот те крест –
тебя я не забуду.
Недаром ничего
на сквозняке вселенной
пылает торжество
красы твоей растленной.
Какой маньяк ласкал
и плакал исступленно
твой пурпурный оскал
сияющего лона! …
[Галина, 2000, 114]

Андрей Грицман публикует в «Новой юности» стихи, вписывая Блейка в контекст русского романтизма:

Выдохнешь. Вылетают слова,
Словно Лермонтова души зола.
Уильям Блейк расстегнул ворот,
Увидел угол. Похоронен черт знает где … [Грицман, 2004, www].

В стихотворении Санджара Янышева «На смерть деревьев» Блейк становится в ряд поэтов, воспевавших деревья как метафизические сущности [Янышев, 2009]. Поэт Лев Беринский ставит в своей поэме «Тюльпан багряный» рядом имена Блейка и Пастернака: «Но где же Блейк и Пастернак, иль, заплутав, ушли в бурьяны? / Иль, примагничен их тоской, не отпустил их перх мирской, язык людской, земные страны?» [Беринский, 2010, www].

Поэтесса Алла Горбунова пишет эссе, куда включает и свои варианты перевода «The Mental Traveller» [Горбунова, 2011]. Ее отзыв о Блейке характерен, она также воспринимает его как автора «Бракосочетания рая и ада» и забытого поэта: «И многое в творчестве и образе этого поэта показалось мне бесценным и сокровенно важным. Я тоже хотела жить и умереть безвестной и беседовать с ангелами. И меня тоже не оставляли равнодушной черти» [там же]. Она говорит о том, что Блейк повлиял на ряд ее стихов, в частности на «Огородную песнь» и, например, на идиллические

строки, в которых очевидно смешение «Песен невинности» с «Бракосочетанием»:

сквозь воду мелкую, сквозь солнечное сито,
чем озеро не тёплое корыто,
где Богоматерь отмывает бесенят,
им отдирает рожки и копыта
и превращает в беленьких ягнят [там же].

Максим Калинин публикует в 2018 году стихотворение, где Блейк – одно из воплощений образа «безумного» поэта-художника, своего рода духа Лондона:

Где найдется
Третий,
Столь же безумный,
Поэт и художник,
Чтоб запечатлеть,
Как Мервин Пик
В своей студии
На Баттерси-Чёрч-роуд
Играет в гляделки
С призраком блохи
В окне церкви
Девы Марии,
Где венчался
Уильям Блейк?
[Калинин, 2018, www].

В 2014 году несколько современных художников: Василий Власов, Валерий Корчагин, Виктор Лукин и Михаил Погарский – сделали совместный проект «Пословицы ада», отдавая дань Блейку как родоначальнику авторской книги. Каждый из участников выбрал шесть пословиц и дал им свою художественную трактовку. Власов сделал книгу в технике цинкографии (офорт с протравленных цинковых досок); Корчагин и Лукин выполнили свои работы линогравюрой (рис. 9).

Рисунок 9. Валерий Корчагин. Пословицы Ада. 2014 [Корчагин, 2014].

Книги собраны в папки ручной работы, пронумерованы и подписаны авторами. Четыре авторские книги были собраны в коллективную «Книгу художника», изданную в 21 экземпляре [Корчагин, 2014; Власов, 2014; Лукин, 2014; Погарский, 2014].

В рамках этого проекта поэт и художник Михаил Погарский отпечатал книгу шелкографией и добавил на каждой страницы вкрапления красной шариковой ручкой. Он поверяет Блейка визуальной поэзией: таков его «Квазинаучный анализ шести пословиц ада Уильяма Блейка» [Погарский, 2014]. Он предлагает любопытный визуальный «анализ» пословиц (рис. 10).

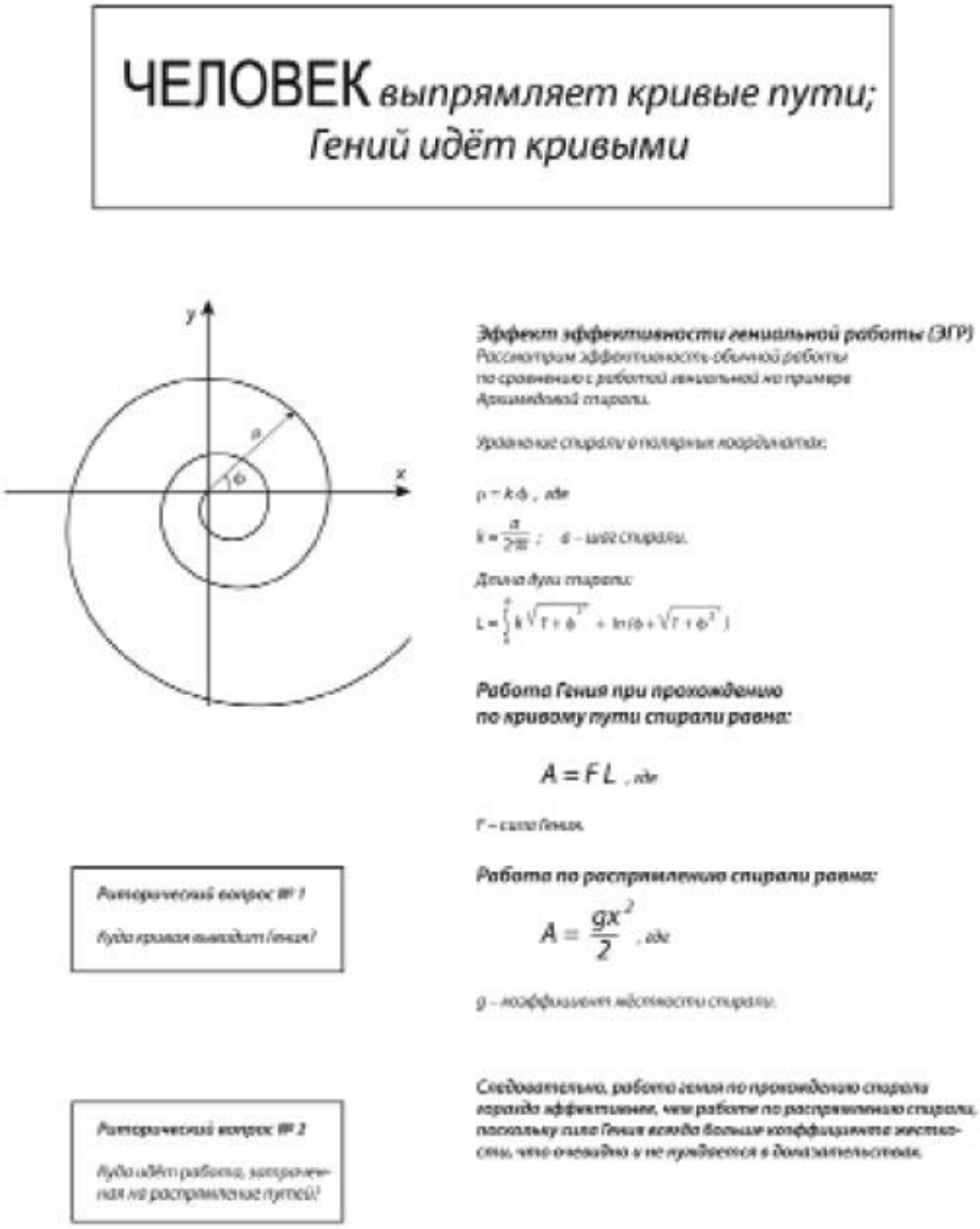


Рисунок 10. Погарский М. Квазинаучный анализ шести пословиц ада Уильяма Блейка [Погарский, 2014].

Фильм Джармуша становится частым посредником между читателем Блейка и зрителем; так, стихотворение Дмитрия Нержанникова выглядит психоделической иллюстрацией к «Мертвецу», где план воздуха переходит в водный, подобно тому как в фильме Блейк уплывает на индейской пироге в вечность:

Сесть в поезд в обществе Блейка,
Плыть вместе с Тэль
И медленно замечать,
Как меняется пейзаж за окном:
Белые воробьи,
Алые аксолотли… [Нержанников, 2017, www]

Александр Петрушкин делает Блейка главным героем в стихотворении «Зерно» (2019). В его стихотворении Блейк – шестирукий, подобно шестикрылому серафиму или шестируким индуистским божествам. Образ Блейка становится частью сложной образной структуры, где задействованы воронье гнездо и воронята, огонь и зерно, Стикс и обратная сторона реальности. И можно предположить, что ключевой образ этого стихотворения, вынесенный в заглавие, не случайно звучит в знаменитом четверостишии Блейка в переводе Маршака: «Единый мир – в зерне песка». Петрушкин делает Блейка средоточием игры миров:

Время догоняет себя сквозь дистанции снов,
раскрутив человека, как окуляр –
к своей темноте прикладывая его темноты зерно,
из стены выходит шестирукий Уильям Блейк, словно пар.
<…>
И под линзой воронки, как пожар, спешит шестикрылый Блейк —
в голове у него, как рога, через смерть человек растет —
покидая вечность, как самоходный дым,

вырезает зренье свое и на руке несет [Петрушкин, 2019, www].

Важнейшей репликой в диалоге между английским романтиком и русской литературой становится книга поэта Андрея Таврова «Плач по Блейку» (2018). Она включает три цикла, и первый, по которому названа книга, состоит из 45 стихотворений, так или иначе связанных с вселенной Блейка (часть их опубликована под названием «Блейк» в «Новом мире», № 3/2018).

Первое же стихотворение «Ангел бабочек» содержит множество аллюзий на «Песни невинности и опыта», однако блейковские образы: ангелы и мошки, овцы и лужайки, – накладываются на современные реалии, смешиваясь в причудливой картине [Тавров, 2018, 7]. Блейк становится в этой книге Таврова ключевой фигурой поэтического откровения, своего рода Вергилием огромного поэтического мира, мира вечного и современного:

Уильям Блейк парит в дирижабле, а дирижабль в другом
парит дирижабле, а тот в Уильяме Блейке,
странная, если вглядеться, фигура, как снежный ком <…>
Блейк идет в сторону Оксфорд-стрит, его спина в пламени,
замечает подкидыша на пороге,
берет его на руки, видит драконьи крылья,
но не отбрасывает, а что-то шепчет в ухо.

Уильям – тертый калач! Сатана, говорит Уильям,
это неправильное слово, правильное – Force, Сила,
и несет дитя в приют мимо
трактиров, набережных, инвалидов,
мимо луж, телег, хлопающих калиток,
мимо служанок, клерков, грузчиков, открытых окон,
Уильям идет как разорванный кокон,

ставший бабочкой в воздухе достоверном… [там же, 10].

В прочтении Таврова причудливо сочетаются мотивы «Песен невинности и опыта» (детство, бабочки, Лондон) и эпосов Блейка (образ дракона, многомерность мира, переосмысление образа Сатаны). Очевидно, что Тавров здесь выступает не в последнюю очередь как читатель «Бракосочетания рая и ада», как и в стихотворении «Блейк и ангел», написанном по мотивам «Памятных фантазий» из этой поэмы:

Блейк говорил мне ржавчиной лепестком
лоб изломан как углем утюг
речь его внутрь языка ощупывала планеты
выдохи мертвых от коих
всходил он как воздушный шар из горелки
моллюском длинным и кровью и взглядом … [там же, 15].

В стихотворении «Блейк между озером и ваксой» очевидно, что автор воспринимает Блейка через фильм Джармуша «Мертвец», с его мотивами вестерна:

В теле Блейка самолеты и цапли,
кокаиновые облака и индейские ружья,
в каждой клеточке тела,
все равно что стеклянной – по звезде и речному камню
[там же, 18].

Здесь есть и прямые отсылки к лирике Блейка: например, стихотворение «Из песен невинности» отсылает и к Блейку, и к Бродскому. Актуализируется мотив полета (мальчик-ангел, мошки и птицы у Блейка): «Поднимался в воздух человек / всей разжатой стаей рук и век, …/ он летел и гнезда вил из снега» [там же, 52]. Автор говорит о сложности достижения той невинности и той полноты восприятия мира, которая присуща детям и пророкам: «если б только мы прочесть умели / след улитки, серебро ручья, /

волка Библию и иероглиф мели, / мы бы лгать и дальше не посмели» [там же].

В этой книге автор показывает серьезное знакомство с Блейком-эпиком. Тавров творчески осмысливает его метафизику порождения человеческой физиологии, в частности, тела как тюрьмы для человеческого существа:

И щель горит в ребре, а там, за ней
стоит олень, и мирозданье всё
кружит в хрусталике на дне зрачка [Тавров, 2018, 9].

В стихах автора очевидно стремление пересоздать и воспроизвести блейковское понимание родства называния и сотворения, замешанное на сотворении человека и на единстве поэта и его вселенной:

И знает Блейк, что Адам в утробе, себя повторяя,
становится названными именами –
теми, что сам произнес:
поочередно деревом (позвоночник и ребра),
коровой (легкие, хвост),
рыбой (жабры и губы), птицей (жажда полета),
рекой – красный круг крови по телу,
и заново вызревает в утробе Адам, путешествуя
по увиденным им телам, которые создал именованием, когда Бог
искал ему помощника и не нашел, и вот, наконец, найдя, Адам
становится Блейком и тем, кто вместит в себя
все метаморфозы, все плачи и роды [там же, 18].

Замечательно обыгрывает Тавров многомерность физиологии по Блейку, где эритроцит может быть сердцем, и солнцем:

Чертополох и собаки на пустоши, бешеные псы
гонятся за красной антилопой – за сердцем мистера Блейка

в обрубках сосудов, пульсациях, брызгах, радуге.

Мечется антилопа, легкими скачками, уклоняясь от псов.

Это природа, каждый делает свое дело,

никто не уйдет от себя [там же, 65].

Если Блейк обдумывал геометафизику Англии как исходно христианской страны и делал выводы о родстве Лондона с Иерусалимом, то Тавров включает в размах этой мысли и славянские просторы:

О птица Англия! Я принес тебе святость, твоим садам и

мельницам, книгопечатням и

портам, твоим зеленым холмам и рекам. О, Альбион! Сестра

гальциона! О зимородок! Англо-славянский гимн! [там же, 18].

В конце этого стихотворения автор создает список изречений, соперничающих в краткости с «Пословицами Ада», а в загадочности и глубокомыслии – с большими эпосами Блейка:

1. Ищущий невозможного предстоит его Владыке.

2. Увидеть реальность, что обуздать Единорога.

3. Пьющий синее небо – не умирает.

4. Ложись в челнок с подругой и никогда его не теряй, он

прижмет вас друг к другу средь бурунов.

5. Любить – это подтирать за щенками, ангелами и стариками.

6. Не разъединяй устами Бога и человека, разъединяя сами уста.

7. Ты рожаешь людей и звезду, а они тебя.

8. Не верь словам без ритма, в котором живет Бегемот [там же, 19].

Одно из стихотворений, «Дистанцию вложить в коня…», прочитывается в контексте русской рецепции Блейка как ответ на знаменитый инфинитивный перевод Маршака: «В одном мгновенье видеть

вечность». Тавров сохраняет исходный посыл «большое в малом», однако усложняет его:

Дистанцию вложить в коня,
как дюйм и ласточку в циклон,
и мускулов костер креня,
стянуть разбег в надежный стон.
Так девять выпуклых небес
вращают мускулистый бег,
и вложен в финиш неба вес,
что бегом вынут из-под век [там же, 23].

В стихотворении «Блейк. Воробей» происходит впечатляющий сплав различных мотивов и лирики романтика, и его эпосов. В частности, здесь обыгрываются многоуровневость авторского мифологического мифа (от Ульро до Эдема), беседы с Ангелами и путешествия по звездам в «Бракосочетании», образ воробья и вообще птицы-визионера, образы насекомых, ведомых сквозь ночь («Сон»), образ Мильтона, падающего метеоритом в пяту рассказчика, фигура Флаксмана и философия творения словом:

Мы поднимались с Ангелом по лестнице,
за пазухой у меня был воробей.
…
и почему написаны книги, а любовь
не умирает, и каждого сверчка ведут
через мрак Архангелы.
…
Вы на Земле слышите только
дно слова, можно сказать, его пятку, –
произнес Ангел, – но в пятке живет все тело.

…

И нас влечет туда,

вотще и напролом,

словесная пята

с неистовым крылом [там же, 25–26].

Есть у Таврова и воплощение других максим творчества Блейка, например, знаменитого «he became what he beheld» (он стал тем, что видел) из «Мильтона» и «Четырех Зоа»:

Глаз смотрящий на бабочку бабочкой стал

а на землю – землей [там же, 31].

Блейк у Таврова – конечно, пророк; автор, сочетая Блейка с русской реальностью, делает обиталищем воображения снег:

А Блейк застыл один –

он знает про окно восприятия, мистер

пророк, знает, что каждый видит

лишь то, из чего он сам состоит, в основном, –

у кого-то голая девка, а у кого-то

куча монет, а у него – то, что Бог

дал видеть сквозь окно созерцания,

ибо снег воображения – это реальность,

большая, чем основная, всем доступная [там же, 37].

Для Таврова важна «экологическая» составляющая творчества Блейка, равенство животных и людей в его мире, причем животные зачастую оказываются даже выше, так как их двери восприятия не закрыты:

Рыба подплывает к Блейку и тихо свистит.

Океан блещет гравировальной волной.

Из горла мистера Блейка рыбе ответствует птичка [там же, 40].

Тавров дает пример того, как вселенная Блейка, художника и пророка, лирика и гравера, жителя Лондона и бессмертных краев воображения, может быть преломлена в современном поэтическом сознании; и эта авторская вселенная по своей сложности и многомерности оказывается весьма созвучна современности информационной эпохи, как в стихотворении «Ньютон»:

Воображение есть форма красоты,
и караван идет в воображенье,
и им рожден – бескрайний караван
из голых Ньютонов идет в пустыне …
и на полип, который, словно мозг,
иль мускул, заживо прилип к плите
и движет землю, камни и людей,
и тварь, которой мозг принадлежит,
вопит от нестерпимого усилья,
и сокрушает ось земную
удар Левиафана.

Порхать, как бабочка над солнечным ковром!
И расскажи мне, маленькая фея,
крошечным ртом о мире и гигантах, –
бормочет Блейк, и лоб его блестит [там же, 45].

В стихотворении «Кадуцей» Тавров работает с концепцией точек зрения, так что диалогизм взглядов становится тотальным:

Кэтрин смотрит на Уильяма глазами
Уильяма, что смотрит на нее глазами
Кэтрин, той, что смотрит на него глазами
Уильяма, как перекрестная шнуровка …
Ангел смотрит на Левиафана взглядом

ангела с Левиафаном в отраженье,
в погруженье в зрак, в котором спрятан
в свет Левиафан, в преображенье. …
видит чайка окуней с глазами чайки,
видит дерево глазами кроны плотник,
видит дерево глазами неба чаща [там же, 53].

В творчестве Таврова Блейк становится одним из обитателей причудливого мира металитературы, среди которых Гоголь и Державин, Веласкес и Ньютон, Лир и Эдип, Пан и Мелхиседек.

Блейк как сочинитель взаимопересекающихся миров становится для Таврова ключом к тотальной поэтизации вселенной; от герметического принципа «что вверху, то и внизу» здесь совершается переход к принципу «все во всем», и это принцип оказывается важнейшим для современной поэзии.

А. Дельфинов, в 2020 году начавший переводить Блейка, написал также шутливое стихотворение «Блейк и Лакан», где сводит двух мыслителей из разных времен и пространств за одним столом:

Уильям Блейк берёт стакан,
Вискарь вливает в рот он,
С ним выпивает Жак Лакан,
Вокруг Париж и Лондон,
Свисает солнце сверху вниз,
Гроза прошла и стих гром,
С фашистом пляшет коммунист,
Лежит ягненок с тигром <…> [Дельфинов, 2020, www]

Блейк занимает свое место и в русском философском космосе. Так, Мераб Мамардашвили часто ссылался в своих работах на Блейка и считал,

что поэт понимает особую природу мысли и образа: «Блейк говорил, что всякая идея – это человек, имея в виду простую вещь: идея живет, как бы “нанесена” на физической, психической и другой артикуляции человека. Любая идея – это не абстракция и голое рассудочное существование, а конкретный человек» [Мамардашвили, 2002, 230]. Мамардашвили предполагает, что антиномии у Блейка напрямую связаны с проблемой разграничения Антихриста и Христа, а также с проблемой нигилизма в XX веке: «Блейк писал, что все люди делятся на две категории: на тех, кто считает, что только Бог действует как некая высшая трансцендентальная идеальная сила, а другие полагают, что Бог существует и действует только в живых и свободных существах <...> Кстати, это просто иносказание все той же разницы между Христом и Антихристом» [там же].

Мамардашвили часто цитирует и комментирует наблюдения Блейка об искусстве и восприятии. Ссылаясь на «Лаокоон», он утверждает, что «под формой искусства Блейк имеет в виду то, что на мгновение появилось, породило и <...> в то же мгновение его нет» [Мамардашвили, 1995, 276–277]. Мамардашвили подчеркивает точность мыслей Блейка о различиях в восприятии между разными существами.

Живопись и рисунки Блейка стали частью русской книжной культуры. Например, знаменитая гравюра Бога-творца с циркулем «The Ancient of Days» часто используется в книжной графике – в частности, в изданиях Ницше – и в периодике. Московский концептуалист Виктор Пивоваров, автор самиздата, признавался, что Блейк вдохновлял его своим опытом авторской печати книг: «еще ближе мне Уильям Блейк. Там совпадения с моими альбомами уже самые близкие» [Пивоваров, 2018, 259].

Следы влияния Блейка можно заметить и в работах такого современного художника, как скульптор Александр Кудрявцев (1938–2011), создавший керамическую фреску «Сотворение мира». В центре этой

девятичастной композиции находится силуэт Бога с компасом в руке, что является прямой аллюзией на демиурга Блейка в «The Ancient of Days». Техника скульптора похожа на технику гравировки Блейка: силуэт Бога выгравирован на плоской поверхности блока (наполненного черной глазурью), на которой Творец очерчен мазками тонких линий. Изображения на панелях противопоставлены (ангел света и ангел темноты, полукруги ночи и дня) и во многом напоминают живопись Блейка.

В русском театральном искусстве последнего времени нужно отметить оперу «Книга Серафима» (по «Книге Тэль» Блейка) в московском Электротеатре «Станиславский» (премьера прошла в феврале 2020 года). Композитор и режиссер оперы А. Белоусов создал полифоничное произведение, где оригинальный текст Блейка звучит то попеременно, то одновременно с переводом Бальмонта, а кроме того, сочетается с признанием Ставрогина из «Бесов» Достоевского.

Как и Андре Жид, как Чеслав Милош, автор оперы соединяет Блейка с Достоевским: на этот раз это объединение посвящено теме желания. Преломляя поэму Блейка через произведение Достоевского, Белоусов усложняет ее проблематику; вместе с тем диалогизм русского реалиста в полной мере свойствен и английскому романтику, что можно увидеть из драматической природы «Книги Тэль». Структура спектакля поначалу строится последовательно: фрагмент из Блейка, фрагмент из Достоевского; однако затем эта последовательность размывается, и тексты звучат практически одновременно, создавая метатекст размышления о желании, о страсти.

Художник спектакля Ася Мухина отказывается от следования визуальной эстетике Блейка-художника, хотя в отдельных моментах и цитирует его. Так, образ Лилии (Светлана Мамрешева), которая появляется неожиданно, вначале очень напоминает иллюстрацию Блейка,

изображающую червя в человечьем обличье, к его книге «Врата рая: для детей». Она сидит, закутанная в платок и пальто: то ли пророчица, то ли бездомная. А у Блейка к этой картинке приложена надпись: «Я сказал Червю: ты моя мать и моя сестра».

Оригинальный текст Блейка замечательно звучит в мелодичных ариях Нарратора (Владимир Красов). Этот персонаж, в котором поначалу зиждется эпическая стабильность происходящего, затем поет все меньше; он же становится тем чиновником, которого обирает Ставрогин, и переживает унижение, пиная свой вицмундир. Затем над ним смеются Дочери Серафима, распуская его свитер и в конце концов раздевая: выразительный момент «детского» насилия. Рассказчик падает на сцену недвижно: так эпическое начало, великие нарративы сдаются перед сложностями диалогической природы жизни. Так и мелодичное пение в спектакле перебивается речитативом, захлебывающимся пением на вдохе, прерывистыми шипящими фразами, вплоть до полного неразличения текста – при парадоксальном усилении воздействия.

Главная героиня оперы, Тэль, разделяется на две ипостаси: Тэль Танцующую и Тэль Поющую. Тэль Танцующая (Екатерина Андреева), деятельная героиня, – во всем белом, с белым бантом, без туфель, – будет физически переживать приключения героини.

Два произведения объединены и сюжетно. Тэль Танцующая становится жертвой Ставрогина, Матрешей: их выразительный пластический дуэт однозначно прочитывается как насилие и совращение (сестры Тэль выстроились у стенки и прикрылись букварями). И если у Блейка невинная Тэль, стремясь познать мир, в итоге бежит от него, то тут у героини нет пути назад: невинность закончилась, миром правит опыт. Белый бант будет снят, и Тэль с видимым трудом обувает черные туфли, обретая тяжелую поступь по металлической земле.

Учителями Тэль (Лилия, Облако, Червь) выступают дамы, одетые как дивы пятидесятых, словно из музея: одну из них, Облако (Алена Парфенова), даже привозят в чехле для костюмов. Повторяемая ими истина – что все живое живет не для себя, что в этом мире нет места эгоистической невинности. Исповедь Ставрогина выглядит зловещим перевертышем этой же идеи: невинности в принципе нет. Вот только Блейк говорил о том, что этот мир несовершенен, и есть лучшие миры; у Достоевского же все миры собраны в душе человеческой, а она столь необъятна, что вмещает в себя и святость, и низость.

Важный диалог поэмы Блейка, когда Тэль опускается под землю, обыгрывается буквально: Тэль Танцующая выезжает сидя в цинковой ванне, полузасыпанная землей. И только в самом конце она поднимается, демонстрируя выросший живот беременной, который выглядит здесь как угроза, а не как обещание.

Что объединяет противоречивых героев Достоевского и Блейка здесь, кроме того, что Тэль оборачивается Матрешей, жертвой? Как и Ставрогин, Тэль – из тех, кто совершает поступки, преступает обыденность, выходит за границы детской площадки. Эта разница между нею и другими Дочерями Серафима заметна, когда они начинают играть в резиночки и классики, а она – качается на доске-качелях, и эти подбрасывания вверх-вниз имеют заметный сексуальный подтекст. Другое дело, что поступки Тэль и Ставрогина различны принципиально, и если она переступает лишь детские ограничения, то он – нормы морали.

Таким образом, опера А. Белоусова стала не только важным фактом рецепции Блейка в русской культуре, но и в очередной раз подтверждает актуальность проблематики блейковских размышлений в контексте русской литературы, в частности, произведений Достоевского.

В начале 2020 года, в период самоизоляции по причинам коронавируса, свой проект по Блейку начал Леонид Федоров, лидер группы «АукцЫон». В интервью он рассказывал о том, что давно любит творчество Блейка-художника и задумал написать песни на его стихотворения. В онлайн-проекте, выходящем на Youtube-канале, он опубликовал ряд клипов песен на стихи Блейка в новых переводах Александра Дельфинова и Андрея Смурова. Приведем один из переводов А. Дельфинова – перевод знаменитого отрывка из поэмы «Мильтон», известного как «Иерусалим»:

И шел он в древности седой
По зеленеющим холмам,
И в Англии прекрасной след
Оставил Агнец Божий сам!

Но лик Господень мог сиять
Для нашей облачной страны?
Но встал бы здесь Ерусалим
Меж темных мельниц Сатаны?

Дай лук горящий золотой,
Дай стрелы воли для меня,
Дай мне копье: о, тучи вскрой!
Дай колесницу из огня!

На бой духовный выйду вновь
С клинком недремлющим моим,
Пока мы в Англии родной
Не возведем Ерусалим [Блейк, 2020, www].

Перевод достаточно точный, хотя и не отличающийся большим изяществом; в переводческой стратегии А. Дельфинова очевидна ориентация на песенное исполнение данного текста (как и других в данной серии). Интересно отметить, что в песне «Древо яда» Л. Федоров использует перевод двух авторов (А. Дельфинова и А. Смурова), и получается песенное сравнительное исследование двух переводов. Леонид Федоров как композитор следует пониманию Блейка как автора-авангардиста, открывает в его стихах психоделические и визионерские глубины, таким образом продолжая традицию восприятия Блейка в творчестве «DOORS», Аллена Гинзберга, Хаксли. К этому проекту был приурочен также ряд лекций.

Таким образом, можно говорить о том, что Блейк, воспринятый в том числе через «The DOORS» и фильм Джармуша «Мертвец», занял значительное место в пространстве современной русской словесности. При этом наиболее значительными его произведениями остаются «Песни» и «Бракосочетание рая и ада», а также, в определенном направлении рецепции, мистические откровения пророческих поэм; важной также оказывается его творческая судьба непризнанного при жизни гения. Наиболее содержательный и глубокий творческий диалог с Блейком завязывает А. Тавров в своем стихотворном цикле «Плач по Блейку». Также важно отметить оперу А. Белоусова «Книга Серафима», в которой проблематика Блейка объединяется с проклятыми вопросами Достоевского, а оригинальный текст и перевод Бальмонта сливаются в полифоническом единстве.

Заключение

Замысел нашего исследования связан с тем, что величие Уильяма Блейка, как поэта и как художника, было осознано и воссоздано, начиная с 1860-х годов, в сумме рецептивных отражений. В этом отношении Блейк может быть уподоблен, например, Шекспиру, творчество которого открывается перед его потомками век за веком все в новых и новых смысловых перспективах. Рецепция Блейка достаточно рано стала международной, и русское «зеркало» Блейка оказалось совсем не плоским: напротив, исследование русской рецепции обнаружило богатство культурного диалога на протяжении почти двух веков.

Исследование рецепции Уильяма Блейка в поле русской литературы и культуры позволило прийти к важнейшему выводу о том, что взаимосвязи между европейской словесностью, и конкретно европейским литературным романтизмом, и русской литературой представляют собой обширную и далеко не исчерпанную область исследования. Оценка глубины этих связей и их широты (хронологической, географической, жанровой) позволяет говорить о наличии важных направлений рецепции, которые дополняют наше представление как о русской литературе в ее «всемирной отзывчивости», так и о литературе английского романтизма.

Вопрос о природе дарования и художественного метода Уильяма Блейка привел нас к необходимости исследовать теоретические основания романтизма и к выводу о том, что важнейшим основанием для концептуализации романтизма как модуса художественного мышления является изменившаяся к концу XVIII века концепция самоощущения человека (личности, индивида) как центра познающей вселенной. Именно с этим изменением ощущения личности и связаны принципиальные художественные характеристики романтизма как литературного

направления: обновленное понимание задачи автора и образа героя, отрицание жанровых границ и изобретение новых жанров, пересмотр принципов эстетизации памятников прошлого, сложное авторское иносказание и отраженная в художественной форме синтетичность познания.

С этой точки зрения вопрос о принадлежности Блейка к романтизму решается достаточно однозначно: Блейк, с его авторской мифологией и пророческим пафосом, был певцом новой концепции свободной, творческой, богоподобной личности – и в этом аспекте глубоко соответствовал важнейшим основаниям романтизма. Тематика произведений Блейка отвечает исканиям раннего романтического периода: это касается, в частности, романтической диалектики в отношениях противоположных начал мира. Поэтика Блейка также отвечает романтическим принципам и в сложности авторского иносказания: и в изобретении лироэпического жанра «пророческой» поэмы, и в создании авторского мифа, и в эстетизации готической формы. Несостоятельным можно признать тот аргумент, что Блейк был категорически оторван от культурной среды своего времени: в частности, он иллюстрировал книгу Мэри Уолстонкрафт, поэмы Блэра и Юнга, отзывался на стихи Вордсворта и на байроновского «Каина».

Исследование истории рецепции Блейка на Западе также свидетельствует о том, что устоявшееся мнение о его культурной изоляции сильно преувеличено. С его творчеством были знакомы и отзывались о нем Саути, Колридж и Вордсворт; современники писали о нем воспоминания, имевшие форму биографических рассказов-анекдотов. Еще до нового «открытия» Блейка в 1860-х годах его стихотворения публиковались в Лондоне и в Новом Свете, а живописные работы были приняты в Британский музей. Публикация его серьезной биографии Гилкристом в 1863 году и издание первого сборника стихов подняли волну интереса к Блейку: вновь открытый поэт мыслился как опередивший свое время, непосредственный

предтеча прерафаэлитов и символистов. В этот период Блейк был воспринят как мистик, мыслитель-визионер: это мнение, некритично подхваченное русскими исследователями дореволюционной эпохи, значительно повлияло на судьбу его русской рецепции. Далее западная рецепция прошла путь от структуралистского, психоаналитического и историко-социологического анализа наследия Блейка до постструктуралистских направлений изучения, таких как лингвистический анализ, гендерные и постколониальные исследования. Важно отметить, что творчество Блейка отличается многосторонностью и открытостью к различным методам анализа, и каждая новая методология обнаруживает в нем созвучные аспекты, – точно так же, как и писатели разных эпох видят в Блейке собеседника и вдохновителя.

Исследование собственно «русского Блейка» предварено рассмотрением темы России в переписке и произведениях английского романтика. Упоминания России вместе с Сибирью, Польшей и «Тартарией» в пророческих эпосах Блейка свидетельствуют о том, что его авторская география не вполне точно соотносилась с актуальной политической картой мира. Однако есть аргументы в пользу того, что Екатерина II, известная как угнетатель свободолюбивой Польши, была одним из прообразов властных демонических женщин в мифологии Блейка (в частности, Энитармон), а также образцом для его портрета блудницы Вавилонской (1809).

В Россию сведения о Блейке проникают достаточно рано: в 1820-х годах сюда привозят несколько гравюр его авторства, а в 1834 году появляется первая биографическая статья о нем в «Телескопе» (перевод французской статьи Анри Пишо), с не слишком благозвучным прозаическим переложением шедевров его лирики. Однако по ряду факторов эта ранняя рецепция не получает продолжения, и Блейк забывается в России до конца XIX века.

На рубеже XIX и XX веков имя Блейка встречается все чаще в обзорах литературных и художественных критиков; его «дерзостная» манера оценивается преимущественно как результат безумия. Однако символистская критика Венгеровой и переводы Бальмонта реабилитируют Блейка как достойного предтечу символистов. Диалог с Блейком в лирике Бальмонта и Гумилева, Юргиса Балтрушайтиса и Даниила Хармса; упоминания Блейка в переписке и произведениях Блока и Сологуба, Пастернака и Брюсова, Ахматовой; планы различных издательств по изданию Блейка (вплоть до горьковской «Всемирной литературы») – все это свидетельствует о том, что творчество английского романтика заняло свое значительное место в русской литературной среде, а также о том, что философия и эстетика Блейка оказались созвучны исканиям русской литературы рубежа веков. Для Бальмонта Блейк – поэт неизречимых истин; для Гумилева его творчество стало примером метафизической поэзии о циклическом движении времен; Хармс искал в Блейке ту силу поэтического слова, которая сильнее всех внешних испытаний.

Уже в этот период можно отметить формирование нескольких переводческих стратегий в отношении стихов Блейка. Бальмонт переводит его духе символистской многозначительности и придает стихам более смелую модернистскую форму, вплоть до верлибра. Владимир Эльснер делает попытку переводить прозой (от чего Блейк временами только выигрывает, по крайней мере, в точности). Николай Гумилев, взявшийся за перевод одной из небольших поэм Блейка в послереволюционные годы, применяет к нему свой метод стихотворного перевода, сохраняя формальные признаки оригинала и стремясь к точности в передаче образов.

Революция 1917 года, резко изменившая культурный ландшафт страны, привела к тому, что память о Блейке была в значительной мере «вывезена» за границу: рецепция проявилась в поэтическом и художественном творчестве

Бориса Анрепа, в переводе Серафимой Ремизовой поэмы «Бракосочетания рая и ада», в цитировании Блейка в произведениях Алексея Ремизова, Владимира Набокова, Бориса Поплавского, в прессе и переписке деятелей русского зарубежья. Несмотря на архивный статус перевода Ремизовой, на отсутствие глубокого литературоведческого осмысления (за исключением интересной статьи Романа Якобсона), наследие Блейка продолжало присутствовать в культуре русского зарубежья, отзывалось в его литературе. Опыт забытой дореволюционной русской рецепции Блейка, впоследствии «вывезенной» в эмиграцию: переводы Гумилева и Ремизовой, аллюзии в лирике Гумилева, Балтрушайтиса, в поэмах Анрепа и так далее, – демонстрирует трагическую прерывистость линии русской словесности не только самой по себе, но и как сложного диалогического явления, отзывающегося на голоса других культур, времен и пространств.

Однако и в советской России Блейк, заклейменный как мистик и декадент, не был окончательно забыт. Продолжал свою переводческую деятельность Маршак, хотя с 1918 и до 1942 года и не опубликовал ни одного перевода из Блейка. В советских изданиях до 1957 года можно встретить упоминания о Блейке как о поэте буржуазном, символе разложения западной культуры. Однако постепенно в советском литературоведении (в работах М. Н. Гутнера, А. А. Аникста) стал проявляться новый образ Блейка как поэта-демократа, поэта-революционера. Эта трактовка, восходящая к западной марксистской критике Д. Эрдмана, Дж. Броновски, повлекла за собой «возрождение» Блейка в советском литературоведении начиная с 1957 года. Советские исследователи: Т. Н. Васильева, А. А. Елистратова, Е. А. Некрасова, В. М. Жирмунский, А. М. Зверев и другие – создавали общий образ Блейка как «революционного романтика», труженика и антиклерикала, и за редким исключением видели художественную ценность лишь в его лирике и ранних поэмах.

Уже в советское время, после нового «открытия» Блейка в 1957 году, его творчество стало доступно русскому читателю в ракурсе различных переводческих стратегий. Так, С. Маршак стремился сделать его стихотворения на русском образцом великолепной, безупречной во форме и смыслу поэзии. Маршак делает из Блейка (как, например, и из Шекспира) образцового классика, – что, однако, может скрывать сущность подлинного Блейка, который, как романтик, был против идеальных схем и «усовершенствованных дорог». Последователем Маршака-переводчика стала его ученица В. Потапова; ее переводы отличаются стремлением к формальной красоте, однако они часто неточны в передаче смысловых структур оригинала. В. Микушевич в переводе лирики Блейка близок к бальмонтовской стратегии понимания его как мистического поэта. А. Сергеев переводил поэмы Блейка в духе метафизической англоязычной поэзии XX века: сдержанно, мужественно, без сентиментально-идиллических нот. Наконец, В. Топоров пользуется в переводе развязным грубоватым стилем, где устаревшая лексика смешивается с разговорной, создавая эффект избыточно-барочной архаичности. Вследствие издания стихов Блейка как сборников переводов различного авторства представление о нем как о поэте и мыслителе оставалось у советского читателя отрывочным и разнородным.

Значителен вклад русских переводчиков в осмысление наследия Блейка: он помог восприятию Блейка не только в России, но и в пограничных странах, бывших республиках СССР, для которых русский язык являлся языком межнационального общения. Переводческая и критическая рецепция Блейка в советских республиках была достаточно активной и по большей части хронологически следовала возрождению интереса к нему в русской критике и переводах после 1957 года.

Несмотря на непростой путь Блейка к русскому читателю, уже в советское время в поэтический диалог с ним вступали такие авторы, как

Самуил Маршак, Иосиф Бродский, Геннадий Алексеев и Вениамин Блаженный. Их творчество обнаруживает знакомство с лирикой, а иногда и поэмами Блейка. В советской поэтической рецепции английский романтик оказывается важен в силу своей концепции Нового Иерусалима, а также как детский автор (для Маршака); интересен своей социальной диалектикой (невинность и опыт, образ мухи-человека – у Бродского); оказываются актуальными его богоборческие идеи и образы невинных животных (параллели у Вениамина Блаженного); а также весьма значимой оказывается концепция «безнадежной» судьбы поэта, не ожидающего славы при жизни (у Геннадия Алексеева).

В позднесоветской России начинается и долгий «диалог» с Блейком Дмитрия Смирнова, композитора и переводчика, который написал ряд произведений на стихи Блейка, в том числе оперы, и перевел и издал к настоящему моменту практически все его поэтические произведения, от лирики и до больших поэм, создав уникальный корпус русскоязычного Блейка и написав его первую большую биографию на русском языке.

В постсоветский период русская литературоведческая рецепция Блейка значительно расширена новыми подходами и методами исследования; однако в основном она идет по следам богатого материала западных Blake studies, что закономерно в силу многолетней изолированности и идеологических ограничений отечественного литературоведения. До сих пор не переведены ключевые труды в этой области, за исключением разве что биографии П. Акройда. В качестве концептуального направления исследований Блейка в современной России можно отметить художественный перевод как своеобразную методологию изучения оригинала: этот метод применили такие значительные исследователи наследия Блейка, как Г. А. Токарева и И. Г. Гусманов.

Советский «антологический» подход сменяется авторскими переводами: один переводчик занимается переложением целого цикла стихотворений, зачастую вместе с поэмами. К советским переводческим стратегиям были добавлены архаизирующие концептуальные переводы Степанова, растянутые и унылые переводы Чухно, творчески-свободные переводы Сапгира, логоцентричные исследовательские варианты Токаревой и Гусманова, а также музыкальные комментированные переводы Смирнова. Умножение переводческих концепций идет параллельно с расширением круга переводимых текстов: от лирики до «пророческих» поэм. Переводческая рецепция Блейка на протяжении многих десятилетий стоит перед выбором: создавать ли переводы идеальные, красивые стихи, полноценные произведения русской поэзии (как это делал Маршак), или же стремиться точно запечатлеть смыслы и формы оригинала, пусть даже где-то противореча русской силлаботонической традиции и поэтической лексике (как это делал, в частности, Степанов), или, быть может, создавать конгениальные произведения современной литературы (как это делал Сапгир).

На протяжении всей истории русской рецепции Блейка немалую роль в ней играли посреднические тексты и культурные феномены. В период модерна это были биография Суинберна, исследования Йейтса и Эллиса; в советский период, наряду с марксистскими исследованиями Блейка, – «Овод» Войнич, в котором цитируется Блейк, а также произведения Рокуэлла Кента. В постсоветский период важными посредническими фактами культуры стали дошедшие до русского читателя трактаты Хаксли, музыка «Doors» и фильм Джармуша «Мертвец», главного героя которого зовут Уильям Блейк.

Восприятие Блейка, диалог с ним в постсоветской литературе и культуре довольно многообразны. Английский романтик как автор не только

лирики, но и эпосов занял свое место в идеологии «южинского» мистического кружка: он упоминается у Евгения Головина и Александра Дугина. Блейк становится объектом цитирования множества современных прозаиков и поэтов. Наиболее интересный творческий диалог с ним состоялся у поэта Андрея Таврова, автора сборника «Плач по Блейку» (2018), где автор вписывает творчество английского романтика в контекст современной поэтической мысли, показывая глубокое знакомство и с его лирикой, и с его поэмами.

В 2020 году в московском театре Электротеатр «Станиславский» прошла премьера оперы А. Белоусова по поэме Блейка «Книга Тэль» (в переводе Бальмонта) и фрагментам творчества Достоевского: это еще одна интересная и значимая реплика межкультурного диалога, причем продолжающая традицию сопоставления Блейка и Достоевского, которая восходит еще к А. Жиду и Ч. Милошу. Также 2020 год отмечен альбомом Л. Федорова («АукцЫон»), записанного на стихи Блейка в новых переводах А. Дельфинова и А. Смурова.

Таким образом, творчество Уильяма Блейка отразилось в русской литературе и культуре многообразно и интересно. В течение почти двух столетий стихи, биография, живопись и графика Блейка вызывали интерес у русских литературоведов и художественных критиков, переводчиков, вдохновляли поэтов и прозаиков, а также художников и музыкантов.

Опыт исследования рецепции Блейка позволяет заключить, что исследование восприятия инокультурных текстов в русской литературе является весьма перспективным методологическим направлением: такое исследование сообщает больше и о самой национальной литературе, и об объектах ее интереса, – также как творчество Блейка в русских переводных, критических и литературных отражениях обнаруживает новые яркие черты и новое содержание. Проведенное нами исследование способствует

накоплению фактических данных для решения масштабной научной задачи: созданию фундаментальной истории русской рецепции английского романтизма, – и приоткрывает перспективы дальнейшей работы по исследованию переводческих, литературоведческих и литературных отражений европейского романтизма в русской культуре. В частности, несомненно значимо и перспективно исследование отражения в русской рецепции творчества писателей-романтиков Германии, Великобритании и Франции, а также других стран Европы, которые привлекали внимание русских исследователей, переводчиков и писателей.

Исследование этой тематики, розыск забытых литературных фактов мог бы способствовать созданию масштабной картины русской рецепции западного романтизма и выделению определенных закономерностей в формировании как русского романтизма, так и дальнейших направлений русской литературы в широком межкультурном контексте, – что открывает новые перспективы сравнительного литературоведения.

Список источников и исследованной литературы

Архивные источники

1. Анреп Б. Владимир (поэма). РО ИРЛИ, Ф. 201, № 46.
2. Анреп Б. Создание мира (поэма). ИРЛИ РАН, Личные фонды Рукописного отдела, Ф. 201 (фонд Николая Недоброво), № 50.
3. Анреп Б. Сотворение человека (поэма). РО ИРЛИ, Ф. 201, № 53.
4. Гумилев Н. Духовный странник. Музей Ахматовой, ф. 20, оп.1, д. 6.
5. Ремизова (Довгелло) С. Венчание неба и ада (перевод из В. Блейка). ГЛМ. Ф. 156, оп. 2, ед. 1092; Ф. 156, оп. 2, ед. 1094.
6. Ремизова (Довгелло) С. Песня свободы (перевод из В. Блейка). ГЛМ. Ф. 156, оп. 2, ед. 1093; Ф. 156, оп. 2, ед. 1095.
7. Хармс (Ювачев) Д. The child and the piper. The tiger. ОР РНБ, ф. 1232, ед. хр. 77, лл. 13 и 13 об.

Переводы Блейка на русский язык (первые и важнейшие издания, в хронологическом порядке)

8. Блэк У. Колыбельная / пер. К. Бальмонта // Детское чтение. 1900. № 5. С. 222–223.
9. Блэк У. Тигр. Насмешники / пер. К. Бальмонта // Ежемесячные сочинения. 1900. № 11. С. 246–247.
10. Блэк У. Радость-дитя. Маленький мальчик потерявшийся. Маленький мальчик найденный. Колыбельная песня. Ночь. Тайна любви. Тигр. Книга Тэль / пер. К. Бальмонта // Бальмонт К. Д. Из чужеземных поэтов. СПб.: Просвещение, 1908. С. 4–22.
11. Блэк У. Ночь / пер. К. Бальмонта // Самоненко Ф. (ред.) Антология современной поэзии: Чтец-декламатор. Киев, 1912. № 4. С. 48.

12. Блэк У. Пророчества невинности. Посвящение / пер. В<ладимира>. Э<льснера>. // Самоненко Ф. (ред.) Антология современной поэзии: Чтец-декламатор. Киев, 1912. № 4. С. 49–50.
13. Блэк В. Святой четверг. Сон. Тигр. Агнец. Пастух. Князь любви / пер. С. Маршака // Северные записки. 1915. № 10. С. 73–79.
14. Блэк В. Вступление к песням невинности. Трубочист. Заблудившийся мальчик («Где ты, отец мой?..»). Мальчик найденный. Песня няни. Святой четверг («Там ли день господень свят»). Заблудившаяся девочка. Школьник / пер. С. Маршака // Северные записки. 1916. № 3. С. 16–23.
15. Блэк В. Маленький бродяжка / пер. С. Маршака // Аргус. 1917. № 3. С. 89.
16. Блэк В. Песня дикого цветка. «На этот горный склон крутой…» / пер. С. Маршака // Русская мысль. 1918. Т. 39. № 3–6. С. 135–136.
17. Блэк В. Стихи / пер. К. Бальмонта // Бальмонт К. Из мировой поэзии. Берлин: Слово, 1921. С. 27–44.
18. Блейк В. Король Гвин / пер. С. Маршака // Баллады и песни английского народа. М.–Л.: Детгиз, 1942. С. 17–20.
19. Блейк В. В одном мгновенье видеть вечность… / пер. С. Маршака // Знамя. 1943. № 11–12. С. 146.
20. Блейк В. Древо яда / пер. С. Маршака // Красноармеец. 1943. № 11.
21. Блейк В. Древо яда / пер. С. Маршака // Британский союзник. 1944. № 35. С. 8.
22. Блейк У. Стихи / пер. С. Маршака // Английские баллады и песни. М., 1944. С. 109–119.
23. Блейк В. Дитя-радость. Бродяжка. Лондон. «Словом высказать нельзя…». Золотая часовня. Жизнь и смерть. / пер. С. Маршака // Избранные переводы. М.: Гослитиздат, 1947.
24. Блейк В. Смеющаяся песня. Черный мальчик. Эпиграммы / пер. С. Маршака // Огонек. 1957. № 50. С. 31.

25. Блейк В. О благодарности. Жизнь и смерть. «Я встал, когда редела ночь…» Дитя-радость. Тигр. Из «Колыбельной песни» // Литературная газета. 1957. 28 ноября. С. 4.
26. Блейк В. Жизнь и смерть. Дитя-радость. Муха. Словом высказать нельзя… Древо яда. Тигр. Король Гвин. Вступление к «Песням невинности». Вечерняя песня. Песня дикого цветка. Сон. Святой четверг (из «Песен невинности»). Святой четверг (из «Песен опыта»). Маленький трубочист. Маленький бродяжка. Золотая часовня. Из книги «Бракосочетание неба и ада». Из «Прорицаний невинности». Хрустальный чертог. Из «Вечносущего евангелия». Из «Пословиц ада» / пер. С. Маршака // Иностранная литература. 1957. № 10. С. 193–206.
27. Блейк В. Король Гвин. Святой четверг. Святой четверг. Маленький бродяжка. Меч и серп. Тигр. Сон. Дитя-радость. Вступление к «Песням невинности». Вечерняя песня. Смеющаяся песня. Хрустальный чертог. «В одном мгновенье видеть вечность…» «Словом высказать нельзя…» / пер. С. Маршака // Маршак С. Собрание сочинений. Том 3: Избранные переводы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 405–429.
28. Блейк В. Стихи / пер. С. Маршака // Неделя. 1962. № 44. 28 октября – 3 ноября.
29. Блейк В. Избранное: в переводах С. Маршака. М.: Художественная литература, 1965. 184 с.
30. Блейк У. Эпиграммы и стихи / пер. Т. Н. Васильевой // Литературный Кишинев. Кишинев, 1968. С. 364–365.
31. Блейк В. Стихи / пер. А. Сергеева и др. // Поэзия английского романтизма. М.: Художественная литература, 1975. С. 27–128.
32. Блейк В. Стихи / пер. С. Маршака и др., ред. А. М. Зверев. М.: Художественная литература, 1978. 330 с.
33. Блейк У. В одном мгновенье видеть вечность… Письмо преподобному

доктору Траслеру. Из аннотации к «рассуждениям» сэра Д. Рейнольдса // Дмитриев А. С. (ред.) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 257–260.

34. Блейк У. Стихи = Selected Verse / пер. С. Маршака и др., ред. А. М. Зверев. М.: Прогресс, 1982. 558 с.
35. Блейк У. Стихи / пер. Д. Смирнова, В. Топорова и др. // Парин А. В., Мурик А. Г. (сост.) Прекрасное пленяет навсегда. Из английской поэзии XVII-XIX веков. М.: Московский рабочий, 1988. С. 72–101.
36. Блейк У. Songs of Innocence and of Experience = Песни Невинности и Опыта / пер. С. Степанова. СПб.: Северо-Запад, 1993. 270 с.
37. Блейк У. Секрет любви // Из английской поэзии XVI-XIX веков / пер. Л. Павлонского. М.: Радикс, 1994. С. 85.
38. Блейк У. Стихи // Западная поэзия конца XVIII – начала XIX веков. Собрание текстов, подстрочных и поэтических переводов. М.: Лабиринт, 1999. С. 15–26.
39. Блейк У. Видения страшного суда / пер. В. Чухно. М.: Эксмо-пресс, 2002. 382 с.
40. Блейк У. Божественный образ / пер. Г. Сапгира // Журнал наблюдений. Альманах. М., 2003. С. 52–57.
41. Блейк У. Стихотворения. Поэмы. Пророчества / пер. Г. А. Токаревой. М.: Спутник+, 2004. 104 с.
42. Блейк У. Бракосочетание Рая и Ада: избранные стихотворения и поэмы / пер. В. Топорова и др. М.: Эксмо, 2006. 270 с.
43. Блейк У. Стихи / в пер. Г. Усовой // Дети Англии и славы: из поэзии английского романтизма. СПб.: ДЕАН, 2007. С. 16–56.
44. Блейк У. Песни невинности и опыта, показывающие два противоположных состояния человеческой души = Songs of innocence and of experience shewing the two contrary states of the human soul / пер. А. Матвеева. Киев: Наукова

думка; М.: Московская обл. и Московская гор. орг. Союза писателей России, 2009. 220 с.

45. Блейк У. Песни невинности и опыта / пер. С. Лихачевой и др. М.: Рудомино, 2010. 239 с.
46. Блейк У. Сборник стихотворений и переводов / пер. И. Лосинского. Одесса: Печатный дом, 2010. 88 с.
47. Блейк У. Песни Невинности и Опыта, показывающие два противоположных состояния человеческой души = Songs of innocence and of experience showing the two contrary states of the human soul / пер. А. Медведева. М.: У Никитских ворот, 2011. 247 с.
48. Блейк У. Сатирические стихи и эпиграммы. Остров на Луне / пер. Г. А. Токаревой // Токарева Г. А. У. Блейк: философия смеха и поэтика комического. Петропавловск-Камчатский, 2011. С. 177–227.
49. Блейк У. Остров на Луне / пер. Д. Смирнова-Садовского // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 183–207.
50. Блейк У. Poetical Sketches = Поэтические наброски / пер. Д. Смирнова-Садовского. Первое полное англо-русское двуязычное издание стихотворений из рукописей Уильяма Блейка (1757-1827), т. 1. St Albans, UK; Colorado, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 172 с.
51. Блейк У. ‘An Island in the Moon’ & Early Prophecies = «Остров на Луне» и ранние пророчества / пер. Д. Смирнова-Садовского. Первое полное англо-русское двуязычное издание стихотворений из рукописей Уильяма Блейка (1757-1827), т. 2. St Albans, UK; Colorado, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 192 с.
52. Блейк У. Songs of Innocence and of Experience = Песни невинности и опыта / пер. Д. Смирнова-Садовского. Первое полное англо-русское двуязычное издание стихотворений из рукописей Уильяма Блейка (1757-1827), т. 3. St Albans, UK; Colorado, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform,

2016. 224 с.

53. Блейк У. Poems and Ballads = Стихи и баллады / пер. Д. Смирнова-Садовского. Первое полное англо-русское двуязычное издание стихотворений из рукописей Уильяма Блейка (1757-1827), т. 4. St Albans, UK; Colorado, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 240 с.
54. Блейк У. Песни невинности и опыта, показывающие два противоположных состояния человеческой души / пер. О. Селютова. М.: Перо, 2017. 111 с.
55. Блейк У. Иерусалим: Эманация гиганта Альбиона / пер. Д. Смирнова-Садовского. М.: Magreb, 2017. 416 с.
56. Блейк У. The Minor Prophecies = Малые пророчества / пер. Д. Смирнова-Садовского. Первое полное англо-русское двуязычное издание стихотворений из рукописей Уильяма Блейка (1757–1827). Т. 5. St Albans, UK; Colorado, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. 246 с.
57. Блейк У. Proverbs of Hell = Пословицы Ада / пер. Д. Смирнова-Садовского. St Albans, UK; Colorado, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. 178 с.
58. Блейк У. Стихи / пер. А. Дельфинов. 2020. URL: https://vk.com/delphinov

Критика и материалы на русском и других славянских языках

59. Абрамович Н. *Эстетизм* и эротика. Жизнь, как творчество, в искусстве… Блек // Образование. 1908. № 5, отд. 2. С. 21–51.
60. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Аверинцев С. С. (ред.) Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3–14.
61. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Гринцер П. А. (ред.) Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы

художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
62. Автономова Н. А. Открытая структура: Якобсон-Бахтин-Лотман-Гаспаров. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. 509 с.
63. Акройд П. Блейк. М.: София, 2004. 672 с.
64. Акройд П. Человек по имени Уильям Блейк // Иностранная литература. 2011. № 3. С. 34–40.
65. Александров Б. А. Блейк Уильям // Большая советская энциклопедия. Т. 5. М., 1950. С. 292–293.
66. Алексеев Г. Англия и Вильям Блейк // Алексеев Г. Обычный час. М.: Современник, 1986. С. 37.
67. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века). М.: Наука, 1982. 870 с.
68. Алилова Д. Г. Английская поэзия 50-60-х годов XVIII века: проблемы поэтологии: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2013. 461 с.
69. Андреева Е. Д. Поэтический язык У. Блейка: «Песни Невинности и Опыта» // Lingua mobilis. 2012. № 6(39). С. 23–31.
70. Андреева О. В., Смирнова Е. А. Издание произведений У. Блейка в России // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2012. № 3. С. 103–106.
71. Андреевский И. Е. (ред.) Энциклопедический словарь. Том VIIa. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1891. 491 с.
72. Аникин Г. В., Михальская Н. П. Уильям Блейк // История английской литературы. М.: Высшая школа, 1975. С. 195–200.
73. Аникст А. А. История английской литературы. М.: Учпедгиз, 1956. 464 с.
74. Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М.: Наука, 1980. 343 с.
75. Анкудинов К. Стезей избытка // Новый мир. 2003. № 1. С. 167-174.
76. Анреп Б. Беседа о живописи // Аполлон. 1912. №9. С. 18–24.

77. Анреп Б. Беседы о живописной технике // Аполлон. 1914. №1–2. С. 76–91.
78. Анреп Б. О черном кольце // Фарджен А. Приключения русского художника. Биография Бориса Анрепа. СПб.: Звезда, 2003. С. 267–281.
79. Анреп Б. Физа // Фарджен А. Приключения русского художника: Биография Бориса Анрепа. СПб.: Звезда, 2003. С. 282–301.
80. Анреп Б. Человек // Альманах муз. Петроград: Фелана, 1916. С. 13–18.
81. Антонова Е. Уильям Блейк. Поэзия безумия и философия зла // NB: Филологические исследования. 2011. № 6. С. 71–78. 2012. № 1. С. 1–24.
82. Артамонов С. Д., Гражданская З. Т., Самарин Р. М. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. М.: Просвещение, 1967. 856 с.
83. Артист-поэт-сумасшедший. Жизнь Вильяма Блека // Телескоп. 1834. Ч. 22. № 28. С. 67–97.
84. Афанасьева К. Уильям Блейк, Песнь свободы: Пролог, или основание, «Тириэль» и «Книга Тэль»: мытарства земной души // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 189–223.
85. Афанасьева К. Чума в «Америке» У. Блейка // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 223–234.
86. Афонин Л. [как Леонидов П.] Вильям Блейк // Орловская правда. 1957. 27 ноября.
87. Ахматова А. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.-Торино: Giulio Einaudi editore, 1996. 850 с.
88. Ахматова А. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 1. М., 1998. 967 с.
89. Бабаев Э. Г. «Телескоп» // Сурков А.А. (ред.) Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стб. 453–454.
90. Бабурченкова И. О. Вариативность стиля У. Блейка в зрелом творчестве: сопоставительный анализ двух жанров // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (76): в 3-х ч. Ч. 3. С. 55–59.
91. Бабурченкова И. О. Динамика метафорической модели в индивидуальном

стиле У. Блейка: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2018. 24 с.

92. Бабурченкова И. О. Квантитативный анализ вариативности стиля У. Блейка // Известия Смоленского государственного университета. 2017. № 2. С. 68–78.

93. Бабурченкова И. О. Структурно-семантический анализ индивидуально-авторского стиля У. Блейка: стабильность и изменчивость // Филologos. 2017. № 35. С. 20–28.

94. Бабух С. Р. Блэк // Литературная энциклопедия. Т. 1. М.: Коммунистическая академия, 1930. Кол. 521.

95. Байрон Дж. Г. Из переписки / пер. С. Э. Таска // Дмитриев А. С. (ред.) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 317–324.

96. Балтрушайтис Ю. Дерево в огне: стихи. Вильнюс, 1983. 324 с.

97. Балтрушайтис Ю. Жертвенное искусство // Шпет Г. (ред.). Мысль и слово. Философский ежегодник. Т. II, 1. М.: Кн-во С. И. Сахарова, 1918–1921. С. 219–224.

98. Балтрушайтис Ю. Лилия и Серп: стихотворения. М.: Художественная литература, 1989. 406 с.

99. Бальмонт К. [как Гридинский]. Уильям Блэк // Ежемесячные сочинения. 1900. № 11. С. 238–242.

100. Бальмонт К. Несобранное и забытое из творческого наследия: В 2 т. СПб.: Росток, 2016. Т. 2. Черчу рассказ я: проза; Душа Чехии в слове и деле. 828 с.

101. Бальмонт К. Праотец современных символистов (Вильям Блэк, 1757-1827) // Бальмонт К. Горные вершины. М.: Гриф, 1904. С. 43–48.

102. Бальмонт К. Собрание сочинений. Т. 3. Полное собрание стихов. 1909-1914. Книги VIII-X. Белый зодчий. М.: Книговек, 2010. 528 с.

103. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений. Т. 5: Сонеты солнца, меда и луны:

Песня миров; Голубая подкова: Стихи о Сибири; Под новым серпом: Роман; Воздушный путь: Рассказы; Три расцвета: Драма. М.: Книговек, 2010. 528 с.

104. Батай Ж. Блейк // Батай Ж. Литература и Зло. М.: МГУ, 1994. С. 59–73.
105. Батюшков Ф. Д. Накануне XIX века // Батюшков Ф. Д. (ред.) История западной литературы (1800 – 1910). Т. 1. М.: Мир; А. А. Левенсон, 1912. С. 9–112.
106. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. 957 с.
107. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского, 1929. Статьи о Л. Толстом, 1939. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2000. 798 с.
108. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 800 с.
109. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 13. М.: АН СССР, 1959. 826 с.
110. Бєлінська І. Концепт природи в поезії Вільяма Блейка та Федора Тютчева: автореферат дис. … канд. філол. наук. Тернопіль, 2011. 21 с.
111. Бентли Дж. И. (мл.) Вольные каноны Блейка / пер. В. Сердечной // Язык. Словесность. Культура. 2014. № 1–2. С. 65–92.
112. Бентли Н. Искусство книжной иллюстрации в XIX столетии: Блейк, прерафаэлиты, Бердслей // Британский союзник. 1947. № 29. С. 11.
113. Берберова Н. Курсив мой. Мюнхен, 1972. В 2 тт.
114. Беринский Л. Тюльпан багряный // Иерусалимский журнал. 2010. № 33. URL: https://magazines.gorky.media/ier/2010/33/tyulpan-bagryanyj.html
115. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.

116. Блаженный В. Моими очами. Стихи последних лет. М.: Арго-риск; Тверь: Колонна, 2005. 64 с.
117. Блаженных В. Возвращение к душе. М.: Советский писатель, 1990. 160 с.
118. Блаженных В. Сораспятье. Минск: Итекс-олегран, 1995. 287 с.
119. Блок А. Дон Карлос // Блок А. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 6. М. –Л., 1969. С. 371–373.
120. Блок А. А. К. Д. Бальмонт. Горные вершины // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. Проза: 1903–1917. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 534–538.
121. Богданов А. В. Мир как живая поэма: от Уильяма Блейка к Даниилу Андрееву через символизм // Садиков-Лансере Г. (ред.) Даниил Андреев: Pro et contra. Личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. С. 181–207.
122. Борев Ю. Б. и др. (ред.) Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 624 с.
123. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. 341 с.
124. Бревдо И. Некоторые особенности понимания поэтического текста английскими и русскими читателями: на материале стихотворения У. Блейка «Тигр» // Актуальные проблемы стихолингвистики: слово и текст. Тверь, 1996. С. 107–109.
125. Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2008. 783 с.
126. Бродский И. Сочинения: в 7 тт. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
127. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 307 с.
128. Брюсов В. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Художественная литература,

1974. 689 с.

129. Бушмин А. С. (ред.) Вопросы методологии литературоведения. М. –Л.: Наука, 1966. 285 с.

130. Бычков А. С. Авангард как нонконформизм. СПб.: Алетейя, 2017. 208 с.

131. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 402 с.

132. Васильева Т. Н. Блейк в переписке с друзьями и современниками // Проблемы романтизма и реализма в зарубежных литературах XVIII – XX веков. Кишинев, 1972. С. 3–51.

133. Васильева Т. Н. Блейк и Шекспир // Сравнительное изучение литератур. Ленинград, 1976. С. 403–408.

134. Васильева Т. Н. В. Блейк и французская революция 1789-93 гг. // Ученые записки Кишиневского государственного университета. 1960. № 51. С. 101–112.

135. Васильева Т. Н. В. Блейк. «Пророческие книги» 90-х годов // Ученые записки Кишиневского государственного университета. 1962. № 47. С. 167–190.

136. Васильева Т. Н. Лирика Вильяма Блейка // Ученые записки Кишиневского государственного университета. 1959. № 36. С. 97–117.

137. Васильева Т. Н. Поздние поэмы Уильяма Блейка («Врата Рая» и «Вечносущее Евангелие») // Кишиневский университет. Научная сессия профессорско-преподавательского состава и сотрудников университета, посвященная итогам научной деятельности за 1964 год: Тезисы докладов. Кишинев, 1965. С. 298–300.

138. Васильева Т. Н. Поэма В. Блейка «Мильтон» // Ученые записки Кишиневского государственного университета. 1962. № 60. С. 137–161.

139. Васильева Т. Н. Поэмы В. Блейка («Пророческие книги» XVIII–XIX вв.) // Ученые записки Кишиневского государственного университета. 1969. № 108. С. 26–311.

140. Васильева Т. Н. Поэтическое творчество Вильяма Блейка: автореферат дис. … д-ра филол. наук. Ленинград, 1971. 40 с.
141. Васильева Т. Н. Сатира Блейка «Остров на Луне» // Ученые записки Кишиневского государственного университета. 1964. № 76. С. 95–109.
142. Васильева Т. Н. У. Блейк и английская поэзия XVIII в. // Литературный процесс и творческая индивидуальность. Кишинев, 1960. С. 115–125.
143. Васильева Т. Н. Эпиграммы Вильяма Блейка // Ученые записки Кишиневского государственного университета. 1967. № 88. С. 103–114.
144. Ващенко А., Ващенко М. Дихотомия Нового и Старого Света в мистике У. Блейка // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 121–130.
145. Вейдле В. В. [как Д. Лейс]. Достоевский в Европе // Звено. 1928. 1 мая. № 5. С. 249–256.
146. Вейдле В. В. Поэзия рисунка // Звено. 1927. 1 ноября. № 5. С. 272–279.
147. Венгерова З. А. Вилльям Блэк – родоначальник английского символизма // Венгерова З. А. Литературные характеристики. СПб.: Винеке, 1897. С. 153–182.
148. Венгерова З. А. Родоначальник английского символизма // Северный вестник. 1896. № 9. С. 81–99.
149. В[енгерова] З. А. Новости иностранной литературы // Вестник Европы. 1903. 38 год. Том 224. Кн. VI. С. 439–452.
150. Верхарн Э. Стихи о современности. М.: Скорпион, 1906. 144 с.
151. Вершинин И. В. Синтез принципов и синтез искусств в предромантизме: Уильям Блейк // Вершинин И. В. Труды по изучению предромантизма и романтизма. М., Самара: ПГСГА Социум, 2011. С. 417–435.
152. Вершинин И. В., Луков В. А. Предромантизм в Англии. Самара, 2004. 232 с.
153. Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939. 579 с.

154. Виноградов А. К. Организация центральной библиотеки С.С.С.Р. как культурный памятник Ленину. М., 1924. 530 с.
155. Виппер Ю. Б. (ред.) История всемирной литературы: в 9 тт. Том 6. М.: Наука, 1989. 880 с.
156. Вишневская Н. А., Сапрыкина Е. Ю. (ред.). Жизнь и смерть в литературе романтизма: оппозиция или единство? М., 2010. 432 с.
157. Вишневская Н. А., Сапрыкина Е. Ю. (ред.). Романтизм: вечное странствие. М.: Наука, 2005. 398 с.
158. Вишневская Н. А., Сапрыкина Е. Ю. (ред.). Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 352 с.
159. Вишневский А. Г. Перехваченные письма. М.: ОГИ, 2001. 568 с.
160. Власов В. Уильям Блейк. «Пословицы ада». М., 2014. 6 л.
161. Войнич Е. Овод. Роман из итальянской жизни 30-х годов / Пер. с англ. З. А. Венгеровой (окончание) // Мир Божий. 1898. № 6. Отд. III. С. 117–149.
162. Волков И. Ф. Романтизм как творческий метод // Гуревич А. (ред.) Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1970. С. 19-63.
163. Высоцкая М. Д. Феномен авторской книги Уильяма Блейка (На материале поэмы «Америка. Пророчество») // Проблемы развития зарубежного искусства. СПб., 1998. С. 62–65.
164. Гаврилова Н. С. Англо-американский мир в рецепции И. Бродского: реальность, поэзия, язык: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 246 с.
165. Гайденко П. П. Романтизм // Фролов И. Т. (ред.) Философский словарь. М.: Республика, 2001. С. 494.
166. Галина М. Из У. Блейка // Арион. 2000. № 1. С. 114-115.
167. Гарин И. Блейк // Гарин И. Пророки и поэты. Том 1. М.: Терра, 1992. С. 393–417.
168. Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М.: НЛО, 2001. 416 с.
169. Гаспаров М. Л. Маршак и время // Гаспаров М. О русской поэзии:

анализы, интерпретации, характеристики. М.: Азбука, 2001. С. 410–430. URL: http://s-marshak.ru/articles/gasparov01.htm

170. Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: РГГУ, 2005. 143 с.

171. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 тт. Том 2. Развитие идеала и особенные формы прекрасного в искусстве / пер. Б. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1969. 340 с.

172. Гейзер М. Маршак. М.: Молодая гвардия, 2006. 336 с.

173. Гербель Н. В. (ред.) Английские поэты в биографиях и образцах. СПб., 1875. 448 с.

174. Гиленсон Б. Блейк // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1: Аарне-Гаврилов. М.: Советская энциклопедия, 1962. Стб. 639–640.

175. Гиривенко А. Н., Недачина А. Р. Блейк Уильям / Blake William 1757–1827 // Гиривенко А. Н., Недачина А. Р. Английская литература в русской критике. Библиографический указатель. Ч. 1: Средние века – XVIII век. М.: РАН. Ин-т научной информации по общественным наукам, 1994. С. 161–165.

176. Глебовская А. Предварение // Блейк У. Songs of Innocence and of Experience = Песни Невинности и Опыта / пер. С. Степанова. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 5–23.

177. Гогоцкий С. С. Романтизм // Гогоцкий С. С. Философский словарь. СПб.: Тропа Троянова; Иваново: Роща Академии, 2009. С. 185.

178. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 552 с.

179. Голлербах Е. Германский след в русском пантеоне: петербургское издательство «Пантеон» (1907–1912) как агент немецкой культуры // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2010. Том 11. Вып. 3. С. 177–187.

180. Головин Е. Веселая наука: протоколы совещаний. М.: Эннеагон, 2006. 280 с.
181. Голынко-Вольфсон Д. Комический поэм // Комментарии. 1994. №3. С. 185-194.
182. Горбунова А. В компании Уильяма Блейка // Двоеточие. 2011. № 16. URL: https://dvoetochie.wordpress.com/2011/08/16/алла-горбунова-в-компании-уильяма-бле/
183. Гордин Я. «Своя версия прошлого…» // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 5–12.
184. Городинский В. Музыка духовной нищеты. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. 138 с.
185. Горький М. Повести. Рассказы. Сказки. М.: Олма-пресс, 2004. 730 с.
186. Гражданская З. Т. Предромантизм. Уильям Блейк. «Готический» роман. Роберт Бернс // Неустроев В. П. (ред.) История зарубежной литературы XVIII века: Страны Европы и США. М.: МГУ, 1984. С. 105–123.
187. Грачева А. Комментарии. «Подстриженными глазами» // Ремизов А. Собрание сочинений. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. М.: Русская книга, 2000. С. 538–603.
188. Грешных В. И., Лихина Н. Е., Васкиневич А. И., Свиридов С. В. (ред.). Романтизм: два века осмысления: Материалы международной научной конференции. Зеленоградск. 10 – 13 октября 2002 г. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. 189 с.
189. Грицман А. «Выдохнешь. Вылетают слова…» // Новая Юность. 2004. № 6 (69). URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2004/6/zima-zhivet.html
190. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 тт. Т. 4: Стихотворения. Поэмы (1918-1921). М.: Воскресенье, 2001. 394 с.
191. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 тт. Т. 7: Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М.: Воскресенье, 2006. 554 с.

192. Гумилев Н. С. Переводы стихотворные // Принципы художественного перевода. Петербург: Всемирная литература, 1919. С. 25–30.
193. Гумилев Н. С. Рецензия: «Антология современной поэзии. Издание второе переработал и дополнил Ф. М. Самоненко. Киев. 1912» // Аполлон. 1913. № 2. С. 71–72.
194. Гумилев Н. С. Сочинения: в 3 т. Т. 1 / Вступ. ст., сост., примеч. Н. А. Богомолова. М.: Художественная литература, 1991. 590 с.
195. Гуревич А. М., Манн Ю. В. Романтизм // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 334–337.
196. Гусева Т. М. Анализ текста с параллельным зрительным рядом (На примере «Песен Неведения и Познания» В. Блейка) // Художественный текст и культура. Проблемы стиховедения: Тезисы докладов. Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 1997. С. 134.
197. Гусева Т. М. Семантика образа в «Песнях неведения и познания» В. Блейка: автореферат дис. … канд. филол. наук. М.: МГПУ, 1997. 18 с.
198. Гусева Т. М. Тематическая структура ‘Songs of Innocence’ W. Blake: (Поэтический и зримый уровни). М.: МГПУ, 1996. 31 с.
199. Гусманов И. Г. Русский Блейк: лирика Уильяма Блейка в зеркале русского художественного перевода. Монография. Т. 1–4. Орел: Орловский государственный университет, 2014–2016.
200. Густаффсон Д. Blake & Orthodoxy, Part 2: Fourfold & Trinitarian Personality = Блейк и православие, Часть 2: четырёхмерная и троичная личность // Язык. Словесность. Культура. 2014. №1–2. С. 37–64.
201. Густаффсон Д. Блейк и православие / пер. В. Сердечной // Язык. Словесность. Культура. 2014. №1–2. С. 16–36.
202. Гутнер М. Блейк // Анисимов М. П. и др. (ред.) История английской литературы. Т. 1. Ленинград, 1945. С. 613–622.
203. Д’Амелия А. Комментарии // Ремизов А. Собрание сочинений. М.:

Русская книга, 2002. Т. 9. С. 465–502.

204. Дагдейл С. Радость. Три монолога / пер. М. Фаликман // Иностранная литература. 2011. № 3. С. 51–78.

205. Дагдейл С. Уильям Блейк в России // Иностранная литература. 2010. № 12. С. 242–247.

206. Дельфинов А. Блейк и Лакан. 2020. URL: https://vk.com/delphinov

207. Демидова О. Р. Некоторые стилистические особенности переводов стихотворения У. Блейка «Тигр» К. Бальмонтом и С. Маршаком // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. 1987. № 5. С. 126–133.

208. Дерина Н. В. Художественное мироздание Н. Гумилева и романтическая идея: автореферат дис. … канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009. 22 с.

209. Джойс Дж. От капельки крови – к звездной вселенной (William Blake) // Литературная газета. 1995. № 7. С. 7.

210. Дмитриев А. С. (ред.) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. 640 с.

211. Довлатов С. Собрание прозы в 4 тт. Т. 2. СПб.: Азбука, 2017. 416 с.

212. Донских О. А. В поисках полноты освобождения (Блейк и Тютчев) // История и теория культуры в вузовском образовании. Новосибирск: НГУ, 2003. С. 98–103.

213. Донских О. А. Волны бесконечности в кубке воображения (Сравнительный анализ представления о бесконечности у Тютчева и Блейка // Ф. И. Тютчев. Грани поэтического мира. Новосибирск: 2007. С. 14–29.

214. Донских О. А. Живая колесница мирозданья: (Метафизика Тютчева и Блейка) // Вестник РХД. 2003. № 186. С. 197–220.

215. Дубинский М. (Полтавский М.) Женщина в жизни великих и знаменитых людей. СПб.: Народное просвещение, 1900. 378 с.

216. Дугин А. Г. Ноомахия: войны ума. Англия или Британия? Морская

миссия и позитивный субъект. М.: Академический проект, 2015. 595 с.
217. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. М.: Наука, 1978. 208 с.
218. Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма. Л.: Изд. Ленингр. ун-та, 1970. 232 с.
219. Дюма А. Месть. Из путевых впечатлений // Телескоп. 1834. Ч. 22. № 28. С. 98–114, 134–165.
220. Елистратова А. А. Вильям Блейк: Поэт и его время (К 200-летию со дня рождения) // Иностранная литература. 1957. № 10. С. 189–192.
221. Елистратова А. А. Итоги двухсотлетнего юбилея Вильяма Блейка // Вопросы литературы. 1959. № 12. С. 222–231.
222. Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М.: Академия наук СССР, 1960. 506 с.
223. Елистратова А. А. Уильям Блейк (1757-1827). М.: Знание, 1957. 28 с.
224. Ерофеев В. Записные книжки 1960-х годов. Первая публикация полного текста. М.: Захаров, 2005. 672 с.
225. Ерусалимский Ю. З. Из английской и американской поэзии (XVII-XX веков). М.: Спорт и Культура-2000, 2010. 143 с.
226. Жаткин Д. Н. Русские переводы Р. Бернса и У. Блейка в восприятии К. И. Чуковского // Жаткин Д. Н. (ред.) Художественный перевод и сравнительное литературоведение. II: сборник научных трудов. М.: Флинта: Наука, 2014. С. 225–241.
227. Жегин Л. Ф. Воспоминания о Чекрыгине // Харджиев Н. (ред.) Статьи об авангарде. Т. 1. М., 1997. С. 172–201.
228. Жерновникова О. В. Творчество Вильяма Блейка-художника // Известия Российского Государственного педагогического университета им. Герцена. 2008. № 63.1. С. 92–100.
229. Жерновникова О. В. Философские и эстетические взгляды Блейка //

Известия Российского Государственного педагогического университета им. Герцена. 2008. № 63.1. С. 100–104.

230. Жирмунский В. М. Вильям Блейк (1757-1827) // Блейк В. Избранное: в переводах С. Маршака. М.: Художественная литература, 1965. С. 5–34.

231. Жирмунский В. М. Уильям Блейк (1757-1827) // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Ленинград: Наука, 1981. С. 175–187.

232. Жирмунский В. М. Уильям Блейк в переводах С. Маршака // Новый мир. 1965. № 6. С. 157–159.

233. Забалуев В. Н. Композиция «Бракосочетания Неба и Ада» Уильяма Блейка // Жуматова С. С. (сост.) Вопросы интерпретации текста. Лингвистика и история литературы: Сб. ст. М.: Макс Пресс, 2004. С. 31–44.

234. Засурский Я. Н. (ред.) Зарубежная литература. XIX век. Романтизм: хрестоматия. М.: Просвещение, 1976. 510 с.

235. Зверев А. М. Величие Блейка // Блейк У. Стихи = Selected Verse / пер. С. Маршака и др., ред. А. М. Зверев. М.: Прогресс, 1982. С. 5–33.

236. Зверев А. М. Жизнь и поэзия Блейка // Блейк В. Стихи / пер. С. Маршака и др., ред. А. М. Зверев. М.: Художественная литература, 1978. С. 5–32.

237. Зверев А. М. Комментарии // Блейк В. Стихи / пер. С. Маршака и др., ред. А. М. Зверев. М.: Художественная литература, 1978. С. 278–318.

238. Зверев А. М. Комментарии // Блейк У. Стихи = Selected Verse / пер. С. Маршака и др., ред. А. М. Зверев. М.: Прогресс, 1982. С. 499–558.

239. Зверев А. М. Уильям Блейк // Иностранная литература. 1997. № 5. С. 193–196.

240. Зобнин Ю. В. Николай Гумилев – поэт Православия. СПб.: СПбГУП, 2000. 384 с.

241. Зыкова Е. П. Романтическое «Я» и история: пророческие поэмы Уильяма Блейка // Вестник Московского государственного лингвистического

университета. Гуманитарные науки. 2018. № 791. С. 231–246.

242. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 2: Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. 880 с.

243. Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3 тт. Т. 3. М., 1994. 720 с.

244. Иванов Г. В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М.: Книга, 1989. 574 с.

245. Йейтс У. Б. Уильям Блейк и его иллюстрации к Божественной Комедии Данте // Йейтс У. Б. Видение: поэтическое, драматическое, магическое. М., 2000. С. 63–81.

246. Йейтс У. Б. Этот странный Уилл Блейк // Блейк У. Видения Страшного суда / под ред. В. Чухно. М.: Эксмо-пресс, 2002. С. 323–365.

247. Казакова И. Б. Уильям Блейк – неоплатоник // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2. С. 74–80.

248. Казнина О. А. Русские в Англии. М., 1997. 416 с.

249. Калинин М. Белым по черному // Интерпоэзия. 2018. № 1. URL: https://magazines.gorky.media/interpoezia/2018/1/belym-po-chernomu.html

250. Камовникова Н. Е. Интертекстуальный диалог: «Песни невинности и опыта» Уильяма Блейка и Иосифа Бродского // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. Т. 186: Цитата, реплика, заимствование. С. 104–110.

251. Камышникова Н. М. Blake’s sublime allegory. L., 1973 // Реферативный журнал, Общественные науки за рубежом. Серия 9, Литературоведение. 1975. № 3. С. 132–136.

252. Каталог издательства «Всемирная литература». Петербург, 1919. 174 с.

253. Каталог книгоиздательства «Скорпион»: К началу 1902 г. М.: тов. тип. А.И. Мамонтова, 1902. 48 с.

254. Катанян В. В. Лиля Брик. Жизнь. М.: Захаров, 2002. 320 с.

255. Кейзин А. Вступительное слово к «Книге Иова в зримых образах»

У. Блейка // Блейк У. Видения Страшного суда / под ред. В. Чухно. М.: Эксмо-пресс, 2002. С. 135–140.

256. Кейс В. Пісні невинності і пісні досвіду: парадоксальна візія Вільяма Блейка Всесвіт. 2009. № 1/2. С. 162–168.

257. Кийз Р. Незамеченный символист: У. Б. Йейтс и Россия // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М.: НЛО, СПб: ИРЛИ РАН, 2009. С. 303–316.

258. Книгоиздательство «Пантеон»: Мировая литература. СПб.: Пантеон, 1908. Б/п.

259. Козмин Н. К. Николай Иванович Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804–1836. СПб., 1912. 570 с.

260. Козовой В. Улыбка // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 213–237.

261. Кокшарова Т. Гусеница – кокон – бабочка как символическая триада в поэзии и живописи У. Блейка // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 108–120.

262. Кокшарова Т. Ухо, раковина, водоворот как образные изоморфы модели мира в творчестве У. Блейка // Язык. Словесность. Культура. 2014. № 1–2. С. 107–117.

263. Колесников Б. И. Романтизм в Англии // Засурский Я. Н., Тураев С. В. (ред.) История зарубежной литературы XIX века. М.: Просвещение, 1982. С. 61–62.

264. Комарова Е. В. Русская рецепция Алджернона Чарлза Суинберна (последняя четверть XIX – первая треть XX в.): дис. … канд. филол. наук. Саратов, 2013. 287 с.

265. Коновалова Ю. Особенности видений Блейка в контексте английского предромантизма // Вестник МГОУ. 2009. № 1. С. 201–207.

266. Корнилова Е. Мифологическое сознание и мифопоэтика

западноевропейского романтизма. М.: ИМЛИ, Наследие, 2001. 447 с.

267. Коростелев О. А. (ред.) «Если чудо вообще возможно за границей...»: эпоха 1950-х гг. в переписке русских литераторов-эмигрантов. М.: Русское зарубежье: Русский путь, 2008. 814 с.

268. Корчагин В. Уильям Блейк. «Пословицы ада». М.: MystificArt, 2014. 6 л.

269. Косачева Е. В. Йейтс и Блейк: мистический язык и миф: дис. … канд. филол. наук. М., 2002. 245 с.

270. Костенок Н. С. Эмблематические персонажи «Пророческих книг» У. Блейка // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2008. № 1. С. 137–141.

271. Кравченко В. В. Социально-философские идеи Уильяма Блейка в терминах Ги Дебора // Вестник МГОУ. 2012. № 4. С. 33–43.

272. Кружков Г. М. «Ангел лег у края небосклона…» Ахматовская мозаика в Лондоне // Кружков Г. Ностальгия обелисков: Литературные мечтания. М., 2001. С. 398–408.

273. Кружков Г. М. О русских переводах Блейка // Блейк У. Песни невинности и опыта. М.: Рудомино, 2010. С. 21–29.

274. Кружков Г. М. Очерки по истории английской поэзии. Т. 2: Романтики и викторианцы. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 559 с.

275. Кудрявицкий А. Не здесь и не сейчас. Беседа с Анатолием Кудрявицким о Генрихе Сапгире. 2000 [Электронный ресурс]. URL: http://kudryavitsky.narod.ru/interview.html

276. Кузнецова О. The little girl lost // Новый мир. 1995. № 7. С. 96-97.

277. Кузьмин Ф. Код понимания Ерофеева // Год литературы. 25.10. 2018. URL: https://godliteratury.ru/projects/kod-ponimaniya-erofeeva

278. Кукулин И. Подрывной эпос: Эзра Паунд и Михаил Еремин // Иностранная литература. 2013. № 12. URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2013/12/podryvnoj-epos-ezra-paund-i-

mihail-eremin.html

279. Лавров А. В. Югрис Балтрушайтис – переводчик // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003-2004 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 516–544.

280. Лаптев М. Блейк, ты был прав… // Юность. 1989. № 11. С. 93.

281. Левина Г. Л. Образ мирового древа в художественном сознании романтиков (на примере творчества У. Блэйка, Э. По, Н. Гоголя) // Труды Дальневосточного государственного технического университета. 2003. № 135. С. 120–123.

282. Лесман М. С. и др. (сост.) Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. Аннотированный каталог. М.: Книга, 1989. 464 с.

283. Лобанова В. В. (Сердечная В. В.) Аллегоризм Уильяма Блейка // Возвращение к истоку: сб. статей. Краснодар, 2002. С. 22–33.

284. Лобанова В. В. (Сердечная В. В.) Коммуникативный код Свифта и Стерна в сатире У. Блейка «Остров на Луне» // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XII Гуляевских чтений). Тверь, 2004. Т. 10 (34). С. 11–16.

285. Лукницкий П. Н. Acumiana: Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1: 1924-25 гг. Paris: YMCA-press, 1991. 347 с. URL: http://lib.ru/PROZA/LOUKNITSKIY_P/a1_.txt

286. Лукин В. Уильям Блейк. «Пословицы ада». М., 2014. 6 л.

287. Луков В. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006. 682 с.

288. Майр Р. Наука, искусство и образованность Западной Европы от XVI века до настоящего времени // История человечества. Всемирная история. Девятый том (дополнительный). СПб.: Просвещение, 1904. С. 55–220.

289. Майсурадзе М. В. Идея и образ человека в лирических циклах У. Блейка: дис. … канд. филол. наук. Тбилиси, 1990. 145 с.

290. Маковский С. К. Зинаида Гиппиус (1869–1945) // Гиппиус З. Н. Собрание

сочинений. Т. 15. Белая дьяволица: З. Н. Гиппиус в критике. Воспоминания современников. М.: Дмитрий Сечин, 2012. С. 502–542.

291. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. М.: Ad Marginem, 1995. 548 с.

292. Мамардашвили М. Философские чтения. СПб.: Азбука-классика, 2002. 823 с.

293. Мандельштам О. Собрание стихотворений. 1906–1937. М.: Рутения, 2017. 560 с.

294. Манн Ю. В. Надеждин // Сурков А. А. (ред.) Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. Стб. 70–72.

295. Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007. 516 с.

296. Марач В. Поезії Вільяма Блейка // Всесвіт. 2009. № 1/2. С. 151–161.

297. Маршак И. Мой мальчик, тебе эту песню дарю // Галанов Б. Е., Маршак И. С., Паперный З. С. (ред.) «Я думал, чувствовал, я жил»: воспоминания о С. Я. Маршаке. М.: Советский писатель, 1971. С. 43–81.

298. Маршак С. Иерусалим // Яффе Л. (ред.) Сафрут. Литературно-художественный сборник. Берлин, 1922. С. 175.

299. Маршак С. К стихотворениям Вильяма Блэка // Северные записки. 1915. № 10. С. 73.

300. Маршак С. Собрание сочинений. Т. 1. Произведения для детей: Сказки. Песни. Загадки. Веселое путешествие от «А» до «Я». Стихи разных лет. Повести в стихах. М.: Художественная литература, 1968. 543 с.

301. Маршак С. Собрание сочинений. Т. 3. Переводы из английских и шотландских поэтов. М.: Художественная литература, 1969. 848 с.

302. Маршак С. Собрание сочинений. Т. 8. Избранные письма. М.: Художественная литература, 1972. 607 с.

303. Махов А. Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII – XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.

304. Махов А. Е. Романтизм // Николюкин А. Н. (ред.) Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 893–902.
305. Между нами долго была какая-то стена: Письма К. И. Чуковского к С. Я. Маршаку // Альманах Егупец. 2003. № 12. URL: http://judaica.kiev.ua/old/Eg_12/Eg12-13.htm
306. Мелик-Пашаев А. Земное и неземное. К 250-летию Уильяма Блейка // Искусство в школе. 2007. № 9. С. 7–9.
307. Милош Ч. Земля Ульро. М.: Ивана Лимбаха, 2018. 427 с.
308. Мілаш Ч. Зямля Ульра. Минск: Логвінаў, 2011. 383 с.
309. Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
310. Михайловская Т. (сост.) Великий Генрих. Сапгир. О Сапгире. М.: РГГУ, 2003. 368 с.
311. Михальская Н. П. История английской литературы. М.: Академия, 2007. 480 с.
312. Михальская Н. П. (ред.) Зарубежные писатели. Ч. 1. М.: Дрофа, 2003. 687 с.
313. Мойст В. Чудеса прямого действия // Новая Юность. 2012. № 1 (106). URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/1/m12.html
314. Мордовиченко Н. И. Н. И. Надеждин. «Телескоп» и «Молва» // Очерки по истории русской журналистики и критики. Том 1. Ленинград: ЛГУ, 1950. С. 342–369.
315. Мортон А. Л. Английская Утопия / пер. с англ. О. В. Волкова. М.: Иностранная литература, 1956. 278 с.
316. Мортон А. Л. Вечносущее евангелие: Об истоках творчества Уильяма Блейка // Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота. М.: Прогресс, 1970. С. 122–169.
317. Мочульский К. «Фальшивомонетчики» Андрэ Жида // Звено. 1926. 7

марта. № 162. С. 4–5.

318. Мощенко В. Голоса исчезают – музыка остаётся. М.: РИПОЛ классик, 2015. 365 с.

319. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина, М.: Интелвак, 1999. 1008 с.

320. Набоков В. Лолита. СПб.: Азбука, 2012. 480 с.

321. Набоков В., Уилсон Э. Дорогой Пончик. Дорогой Володя. Переписка. 1940–1971. М.: Колибри, 2013. 496 с.

322. Наволоцкая Н. И. (сост.) Библиографическое описание журнала «Телескоп» (1831–1836).Ч. 1. М.: МГУ, 1985. 122 с.

323. Надеждин, Николай Иванович // Половцов А. А. (ред.) Русский биографический словарь. Т. 11. СПб, 1914. С. 19–34.

324. Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1999. 302 с.

325. Недоброво Н. В. К истории русской литературы 1910-х годов: письма Н. В. Недоброво к Б. В. Анрепу. Публикация Г. П. Струве // L. Fleishman, O. Ronen, Segal D. (eds) Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies Of The Hebrew University. Vol. V–VI. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University, 1981. С. 425–466.

326. Некрасова Е. А. Блейк и Пальмер // Романтизм в английском искусстве: Очерки. М.: Искусство, 1975. С. 45–84.

327. Некрасова Е. А. Вильям Блэйк // Искусство. 1957. № 8. С. 58–59.

328. Некрасова Е. А. Вильям Блэйк // Советская культура. 1957. 28 ноября. С. 4.

329. Некрасова Е. А. Вильям Блейк. М.: Искусство, 1960. 72 с.

330. Некрасова Е. А. Творчество Уильяма Блейка. М.: МГУ, 1962. 183 с.

331. Немировский Е. Л. Мир книги. М.: Книга, 1986. 290 с.

332. «Неоценимый подарок»: Переписка Пастернаков и Ломоносовых (1925-1970) // Минувшее. Исторический альманах. 1994. № 17. С. 358–410.

333. Нержанников Д. Из сборника «Кураки и Хатуринкрийоки» // Homo Legens. 2017. №1. URL: https://magazines.gorky.media/homo_legens/2017/1/iz-sbornika-kuraki-i-haturinkrijoki.html
334. Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века: Опыт типологии жанра. М.: Наука, 1971. 520 с.
335. Неупокоева И. Г. (ред.) Европейский романтизм. М.: Наука, 1973. 504 с.
336. Никифоров Н. В. Вильям Блейк – поэт и художник // Художественное наследие и современность. СПб.: Астерион, 2010. С. 94–101.
337. Никифорова О. В. Композиционные особенности вокальных циклов Дмитрия Смирнова на слова Уильяма Блейка // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 2. С. 1–21.
338. Никольская Т. М. Особенности интерпретации образов в творчестве У. Блейка // Социально-экономические явления и процессы. 2013. № 12. С. 267–270.
339. Норина К. 200 лет книге Уильяма Блейка «Песни Неведения» // Памятные книжные даты. М.: Книга, 1989. С. 236–242.
340. Обатнина Е. Р. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 384 с.
341. Одоевцева И. На берегах Невы. М.: Художественная литература, 1988. 334 с.
342. Одоевцева И. Избранное. Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. М.: Согласие, 1998. 992 с.
343. Палья К. Секс, прикованный и освобожденный: Уильям Блейк // Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. С. 339–376.
344. Панова Л. Г. «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 4. О балладе и балладности // Акимова М., Тарлинская М. (ред.) М. Л. Гаспаров. О нем. Для него: Статьи и материалы. М.: Новое

литературное обозрение, 2017. С. 587–630.

345. Панченко П. В. О некоторых семантических сдвигах при переводе стихотворения У. Блейка «The Crystal Cabinet» // Вопросы лингвистики и литературоведения. 2010. № 2. С. 56–62.

346. Переписка Л. Н. Толстого с Шоу: Характеристика Бернарда Шоу. Разоблачение Бланко Познет. Сцена в аду. М.: Дороватовский и Чарушников, 1911. 162 с.

347. Петрушкин А. Они ушли. Они остались. Стихи 2019 года // Дети Ра. 2020. № 2 (183). URL: http://www.detira.ru/arhiv/publication.php?id=26426

348. Пивоваров В. Это – китайское! Беседа Кирилла Кобрина с Виктором Пивоваровым // Наприкосновенный запас. 2018. № 3. С. 246–272.

349. Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая… М.: Новости, 1994. 496 с.

350. Погарский М. Квазинаучный анализ шести пословиц ада Уильяма Блейка. М.: Издательство Тимофея Маркова, 2014. 6 л.

351. Полторакова А. В. Основные инструменты образности в поэзии У. Блейка // Новая наука: Стратегии и векторы развития. 2016. № 3–2. С. 92–95.

352. Пономарева О. Б. Экологический versus нравственный императив в концептосфере Уильяма Блейка // Когнитивные исследования языка. 2015. № 21. С. 242–247.

353. Поплавский Б. Неизданное. Дневники, статьи, стихи, письма. М.: Христианское издательство, 1996. 512 с.

354. Поплавский Б. Собрание сочинений в трех томах. Том второй. Проза. М.: Согласие, 2000. 466 с.

355. Поплавский Б. Флаги. Париж: Числа, 1931. 94 с.

356. Постнов О. Страх. СПб.: Амфора, 2001. 285 с.

357. Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб.: Симпозиум, 2000. 298 с.

358. Пуллман Ф. Чем я обязан Уильяму Блейку / пер. А. Круглова // Иностранная литература. 2011. № 3. С. 41–50.

359. Пуришев Б. И. (ред.) Зарубежная литература XVIII века: Хрестоматия. Том 1. М.: Высшая школа, 1988. 416 с.
360. Рабинович В. С. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм. Екатеринбург, 2014. 84 с.
361. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. От романтизма до наших дней. СПб.: Петрополис, 1997. 880 с.
362. Резчикова И. В. Лингвистический анализ символа «тигр» в стихотворении У. Блейка «Tyger» // Актуальные проблемы современной филологии: Языкознание. 2003. № 2. С. 82–87.
363. Ремизов А. Собрание сочинений. Том 8. М.: Русская книга, 2000. 704 с.
364. Ремизов А. Собрание сочинений. Том 9. М.: Русская книга, 2002. 512 с.
365. Ремизов А. Собрание сочинений. Том 10. М.: Русская книга, 2003. 592 с.
366. Ремизов А. Собрание сочинений. Том 15. СПб.: Росток, 2019. 864 с.
367. Рогов В. Вильям Блэйк, 1757-1827 // Культура и жизнь. 1957. № 12. С. 76–77.
368. Рымарь Н. Т. Романтизма поэтика // Тамарченко Н. Д. (ред.) Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 220–222.
369. Рэнд А. Романтический манифест: Философия литературы. М.: Альпина Паблишер, 2011. 199 с.
370. Самородов Б. 225 лет со дня рождения Уильяма Блейка // Памятные книжные даты. М.: Книга, 1982. С. 137–140.
371. Самородов Б. Сочинитель и типограф Вильям Блейк: К 225-летию со дня рождения // Полиграфия. 1982. № 7. С. 36–37.
372. Сапгир Г. Лианозово и другие (группы и кружки конца 50-х) // Арион. 1997. № 3. С. 81–87.
373. Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2004. 606 с.

374. Сарнов Б. Каждый раз – исключение // Литературная газета. 1966. № 61 (26 мая). С. 4.
375. Седых Э. В. Контраст в поэзии как один из типов выдвижения: На примере циклов стихотворений «Песни Неведения» и «Песни Познания» Уильяма Блейка: дис. … канд. филол. наук. СПб., 1997. 208 с.
376. Седых Э. В. Метатексты Уильяма Блейка в эстетике Уильяма Морриса // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 182–186.
377. Седых Э. В. Символ бабочки и идея возрождения души в поэзии и живописи Уильяма Блейка // Иностранные языки: Герценовские чтения. СПб., 1999. С. 16–17.
378. Сердечная В. В. I must Create a System...: К вопросу о циклизации «малых» пророческих поэм Уильяма Блейка // Мир романтизма. Том 12 (36): Материалы международной научной конференции «Мир романтизма», Тверь, 24–27 мая 2006 г. Тверь, ТвГУ, 2006. С. 13–17.
379. Сердечная В. В. Диалектика дидактики: «Бракосочетание Небес и Ада» Уильяма Блейка // Дидактика художественного текста. Краснодар, 2005. С. 44–53.
380. Сердечная В. В. Жанр малой поэмы в творчестве У. Блейка и романтиков Англии: нарративные стратегии // Язык. Словесность. Культура. 2011. № 2. С. 109–131.
381. Сердечная В. В. Из творческого наследия Бориса Анрепа // Жаткин Д.Н. (ред.) Художественный перевод и сравнительное литературоведение. Вып. 10. М., 2018. С. 156–171.
382. Сердечная В. В. Малые (ламбетские) поэмы Уильяма Блейка: к вопросу классификации // Язык. Словесность. Культура. 2011. № 1. С. 115–125.
383. Сердечная В. В. Малые поэмы Уильяма Блейка: Повествование, типология, контекст. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. 288 с.
384. Сердечная В. В. На пирах Вечности: «Песнь Лоса» Уильяма Блейка //

Волшебная гора. 2009. № 15. С. 456–460.

385. Сердечная В. В. Нарративные стратегии ветхозаветных пророчеств в поэмах Уильяма Блейка // Художественная литература и религиозные формы сознания: материалы Международной научной Интернет-конференции. Астрахань, 2006. С. 41–45.

386. Сердечная В. В. Нарративные стратегии малых пророческих поэм Уильяма Блейка (проблемы типологии и своеобразия в историко-культурном контексте): дис. … канд. филол. наук. Воронеж: ВГУ, 2006. 221 с.

387. Сердечная В. В. Не по-маршаковски: малоизвестные русские переводы Уильяма Блейка начала XX века // Вопросы литературы. 2019. № 1. С. 178–204.

388. Сердечная В. В. Первый русский перевод поэмы Уильяма Блейка «The Marriage of the Heaven and the Hell»: Загадка рукописей из архива Ремизовых // Новое литературное обозрение. 2017. № 146. С. 202–213.

389. Сердечная В. В. «Песнь Лоса» Уильяма Блейка как воплощение литературных принципов поэта-романтика // Язык. Словесность. Культура. 2017. Т. 7, № 1-2. С. 31–45.

390. Сердечная В. В. «Русский Блейк» и Борис Анреп // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 225–242.

391. Сердечная В. В. «Русский» Блейк: переводы, исследования, иллюзии // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 78–94.

392. Сердечная В. В. Сюжетика цикла пророческих поэм Уильяма Блейка: историко-мифологический контекст // Актуальные проблемы современного языкознания и литературоведения: Материалы 4-ой межвузовской конференции молодых ученых. Краснодар, 2005. С. 318–324.

393. Сердечная В. В., Сердечный Е. В. Сатирическое иносказание в английской литературе Просвещения и романтизма: Дж. Свифт, Л. Стерн,

У. Блейк // Язык. Словесность. Культура. 2017. Т. 7, № 4–5. С. 10–18.

394. Смирнова О. М. Блейк и Новалис: Типология романтического сознания // Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. СПб., 2010. С. 15–16.

395. Смирнова О. М. Пророческие поэмы Уильяма Блейка: дис. … канд филол. наук. СПб., 2003. 480 с.

396. Смирнова О. М. Роль имени в поэтической мифологии У. Блейка // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2016. № 2. С. 12–20.

397. Смирнов-Садовский Д. Blake: Biography / Блейк: биография. St Albans, UK; Colorado, USA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 378 с. (переиздание: Смирнов-Садовский Д. Блейк. Биография. М.: Magreb, 2017. 376 с.)

398. Смирнов-Садовский Д. «Бард» Уильяма Блейка // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 95–107.

399. Смирнов-Садовский Д. Блейковский «Духовный странник» // Язык. Словесность. Культура. 2014. № 1–2. С. 118–143.

400. Соборная грамота духовенства православной восточной церкви, утверждающая сан царя за великим князем Иоанном IV Васильевичем 1561 года. М.: Синодальная тип., 1850. 50 с.

401. Соловьева Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода. М.: Наука, 1984. 146 с.

402. Соловьева Н. А. История зарубежной литературы. Предромантизм. М.: Академия, 2005. 272 с.

403. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М.: МГУ, 1988. 232 с.

404. Сологуб Ф. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Интелвак, Вакууммашприбор, 2002. 612 с.

405. Соломон А. Divine Vision: Blake’s *Job*, Plate 14 / Божественное Видение: иллюстрация Блейка к Иову, гравюра 14 // Язык. Словесность. Культура. 2014. С. 1–2. С. 9–15.
406. Соломон А. William Blake’s Great Task / Великая задача Уильяма Блейка // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 13–19.
407. Старосельская Н. Между эпохами (рецензия на книгу: Блейк В. Стихи. М., 1978.) // Иностранная литература. 1980. № 12. С. 232–233.
408. Стасов В. В. Искусство в XIX веке // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия. Приложение к журналу «Нева». СПб.: А. Ф. Маркс, 1901. С. 212–328.
409. Стасов В. В. Собрание сочинений. Том IV. Искусство XIX века. СПб.: Энергия, 1906. 426 с.
410. Степанова А. С. Музыкальный код как средство персонификации образов Уильяма Блейка в инструментальной музыке Дмитрия Н. Смирнова // Музыка и время. 2016. № 7. С. 44–49.
411. Стефанов Ю. Изображение на погребальной пелене. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., Орел: Волшебная гора, Контекст-9, 2006. 344 с.
412. Струве Г. П. Творческий путь Гумилева // Зобнин Ю. В. (ред.) Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб.: Русский Христианский гуманитарный интитут, 2000. С. 555–582.
413. Струве Н. А. Осип Мандельштам. Лондон, 1988. 342 с.
414. Сухарев (Мурышкин) С. Л. Два «Тигра» // Полонская К.Н. (ред.) Мастерство перевода. Вып. 11. М.: Советский писатель, 1976. С. 296–317.
415. Тавров А. Плач по Блейку. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2018. 165 с.
416. Тамарченко Н. Д. (ред.) Теория литературы: в 2 тт. Т. 2. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 368 с.
417. Таранников Ю. О стихотворении Блейка «Муха» и о его переводах.

16.04.2010. URL: https://poezia.ru/works/79294

418. Тименчик Р. Д. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2014. Т. I. 592 с.

419. Тименчик Р. <Предисловие к статье Б.Анрепа «О черном кольце»> // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 57–58.

420. Тимофеев Л. И. Проблемы теории литературы. М.: Учпедгиз, 1955. 302 с.

421. Токарев Г. Н. Стихотворение У. Блейка «Лондон» в переводах С. Маршака: О влиянии контекста на перевод стихотворного произведения // Адибаев Х. А. (ред.) Вопросы поэтики художественного произведения. Алма-Ата, 1980. С. 128–140.

422. Токарев Д. В. Апокалиптические мотивы в творчестве Даниила Хармса (в контексте русской и западноевропейской эсхатологии) // Россия, Запад, Восток: Встречные течения: К 100-летию со дня рождения академика М.П. Алексеева. СПб.: Наука, 1996. С. 176–197.

423. Токарев Д. В. Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 336 с.

424. Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: НЛО, 2011. 352 с.

425. Токарева Г. А. «Бес в пеленах» (онтологический аспект образа ребенка в художественной философии У. Блейка») // Филологические науки. 2004. №4. С. 33–42.

426. Токарева Г. А. Божественное откровение и свободная воля художника в поэтической интерпретации У. Блейка // Материалы международной конференции преподавателей английского языка и литературы. Москва, 2003. С. 138–139.

427. Токарева Г. А. Врата севера и юга, или мужество жить в «Книге Тэль» // Язык. Словесность. Культура. 2014. № 1–2. С. 93–106.

428. Токарева Г. А. Жестокая старость и проклятая юность в мономифе

Уильяма Блейка // Вопросы литературы. 2005. № 3. С. 245–262.

429. Токарева Г. А. Лирические шедевры У. Блейка: Комментарии переводчика. Опыт интерпретации. Петропавловск-Камчатский, 2002. 226 с.

430. Токарева Г. А. Миф в художественной системе Уильяма Блейка: дис. … д-ра наук. Воронеж, 2006. 466 с.

431. Токарева Г. А. Мифопоэтика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский, 2006. 350 с.

432. Токарева Г. А. Пол и плоть в поэзии У. Блейка: Мифопоэтический аспект // Вестник КРАУНЦ. 2003. № 2. С. 17–29.

433. Токарева Г. А. Пророческая поэзия У. Блейка: Комментарии переводчика, опыт интерпретации. Петропавловск-Камчатский, 2004. 237 с.

434. Токарева Г. А. У. Блейк: Философия смеха и поэтика комического. Петропавловск-Камчатский, 2012. 246 с.

435. Токарева Г. А. Философия смеха У. Блейка и романтический эксцесс // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 131–154.

436. Токарева Г. А. Эрос и Танатос в лирике У. Блейка // Филологические науки. 2002. № 3. С. 20–29.

437. Толмачев М. В. Анна Ахматова. Попытка воспоминаний // Толмачев М. В. Бутылка в море: Страницы литературы и искусства. М.: Д. Аронов, 2002. С. 21–45.

438. Толочин И. В. Функционально-стилистический анализ повтора в поэзии У. Блейка (На примере цикла «Songs of Innocence and of Experience»): дис. … канд. филол. наук. Ленинград, 1987. 137 с.

439. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Том 81. Письма 1910 (январь-апрель). М., 1956. 316 с.

440. Трифонов Н. А. (ред.) Литературное наследство: т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М.: Наука, 1991. 832 с.

441. Трифонов Н. А. (ред.) Литературное наследство: т. 98. Валерий Брюсов и

его корреспонденты. Кн. 2. М.: Наука, 1994. 640 с.

442. Трофимова Ю. М. Словесный и образный перевод метафор (опыт лингвостилистического анализа Блейка в пер. Маршака). Саранск: Мордовский госуниверситет, 1982. 24 с.

443. Трубачев С. С. Предшественник и учитель Белинского // Исторический вестник. 1889. Т. XXXVII. № 8. С. 307–330; № 9. С. 499–527.

444. Тютвинова Т. А. Художественный метод Блейка: Мистификация или пророчество? // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 52–59.

445. Уильям Блейк и британские визионеры: Каталог выставки. М.: Красная площадь, 2011. 247 с.

446. Уильям Блейк: В мире видений // Курьер ЮНЕСКО. 1957. № 8. С. 40–41.

447. Урнов Д. Живое пламя слов // Поэзия английского романтизма. М.: Художественная литература, 1975. С. 5–24.

448. Урнов Д. Романтизм: Блейк, «Озерная школа», Вальтер Скотт, Байрон, Шелли, Китс, эссеисты и другие прозаики // История всемирной литературы. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 87–91.

449. Устиновская А. А. Переводы англоязычной поэзии, выполненные В. Я. Брюсовым, К. Д. Бальмонтом и Н. С. Гумилевым, в контексте символистского и акмеистского мировидения: автореферат дис. … канд. филол. наук. М., 2016. 20 с.

450. Фарджен А. Приключения русского художника: Биография Бориса Анрепа. СПб.: Звезда, 2003. 304 с.

451. Фивер У. Когда мы были детьми. Два века книжной иллюстрации для детей. М.: Советский художник, 1979. 96 с.

452. Филипович П. Шевченко і романтизм // Записки історично-філологічного відділу ВУАН. 1924. № 4. С. 3–18.

453. Фьют А. Беседы с Чеславом Милошем. М.: Новое изд-во: Baltrus, 2007. 425 с.

454. Хаксли О. Двери восприятия: Роман, повесть, трактаты. СПб.: Амфора, 1999. 409 с.
455. Халтрин-Халтурина Е. В. Поэтика озарений в литературе английского романтизма. М.: Наука, 2009. 350 с.
456. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Том 1. Санкт-Петербург: Академический проект, 1997. 440 с.
457. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Том 2. СПб.: Академический проект, 1997. 508 с.
458. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Том 3. Санкт-Петербург: Академический проект, 1997. 351 с.
459. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Том 4. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. 320 с.
460. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Книга 1. СПб.: Академический проект, 2002. 484 с.
461. Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Книга 2. СПб.: Академический проект, 2002. 422 с.
462. Хачатуров С. В. Романтизм вне романтизма. М.: НЛО, 2010. 192 с.
463. Черепенникова М. С. Поэтические пророчества Уильяма Блейка // Вестник литературного института им. А. М. Горького. 2004. № 1. С. 70-78.
464. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В 3 тт. Том первый. 1938 – 1941. М.: Согласие, 1997. 544 с.
465. Чуковский К. И. Высокое искусство // Чуковский К. И. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 3. М.: Агентство ФТМ, 2012. С. 5–320.
466. Чуковский К. И. Дневник: 1930-1969. М.: Современный писатель, 1994. 560 с.
467. Чуковский К. И. О пользе брома: По поводу госпожи Елены Ц. // Весы. 1906. № 12. С. 55.
468. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 12. Дневник. 1922–1935.

М.: Агентство ФТМ. Лтд., 2013. 656 с.

469. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 13. Дневник (1936-1969). М.: Агентство ФТМ. Лтд., 2013. 640 с.

470. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 15. Письма (1926-1969). М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2013. 800 с.

471. Чулков Г. Оправдание символизма // Наши спутники. М., 1922. С. 112–123.

472. Шабанова А.В. Влияние английской литературы на творчество Н. С. Гумилева: автореферат дис. … канд. филол. наук. М., 2008. 21 с.

473. Шагинян М. С. Вильям Блэйк // Шагинян М. С. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания. М.: Гослитиздат, 1959. С. 260–272.

474. Шагинян М. С. Вильям Блэйк: К двухсотлетию со дня рождения // Известия. 1957. 28 ноября. С. 3–4.

475. Шевалье Т. Тигр, светло горящий. СПб.: Домино; М.: Эксмо, 2008. 480 с.

476. Шерр И. Иллюстрированная всеобщая история литературы Иоганна Шерра: в 2 тт. Т. 2 [II]. М.: Изд. Д. В. Байкова, 1896. 612, LXI с.

477. Шкловский В. Б. ZOO, или Письма не о любви // Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Художественная литература, 1973. С. 165–230.

478. Шлегель А. В. Чтения о драматическом искусстве и литературе / пер. А. С. Дмитриева // Дмитриев А. С. (ред.) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 126–134.

479. Шлецер Б. Ф. [как Б. Ш.] Андрэ Жид о Достоевском // Звено. 1923. 19 февраля. № 3. С. 3.

480. Шмалько А. Непереведенный Блейк // Equus: Студенческий альманах. М.: МГУ, 2001. С. 95-109. URL: https://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/shmalko.htm

481. Штейн О. «В течение своей жизни любила только раз…» // Вестник

Online. 2004. 18 февраля. № 4 (341). Режим доступа: URL: http://www.vestnik.com/issues/2004/0218/win/shteyn.htm (дата обращения 10.02.2017).

482. Шульман Э. Превозмогая обожанье: искажения и переделки // Иностранная литература. 2012. № 10. С. 257–270.

483. Щербина В. В. Поэтическое творчество У. Блейка в контексте русской символистской поэзии // Мова і культура. 2011. Вып. 14, т. 7. С. 328–335.

484. Элиот Т. С. Blake = Блейк / пер. Д. Смирнова-Садовского // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 46–51.

485. Энциклопедический лексикон. Том 6. СПб: тип. Плюшара, 1836. 572 с.

486. Якобсон Р. О. О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 343–364.

487. Яковлева Г. В. Блейк в полемике с Рейнольдсом // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX – XX вв. Пермь, 1983. С. 11–19.

488. Яковлева Г. В. Блейк В.: Стихи. М., 1978 // Литературное обозрение. 1979. № 5. С. 75–76.

489. Яковлева Г. В. Проблема построения характера в сатире Блейка «Остров на Луне» // Проблемы характера в литературе зарубежных стран. Свердловск, 1988. С. 31–41.

490. Яковлева Г. В. «Прорицания Неведения» Уильяма Блейка в контексте его философии // Первая всесоюзная конференция литературоведов-англистов. М., 1991. С. 24–25.

491. Яковлева Г. В. (сост.) Уильям Блейк: к 250-летию со для рождения. Сборник материалов (Аничковский вестник № 70). СПб., 2009. 100 с.

492. Янышев С. На смерть деревьев // Новый мир. 2009. № 9. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2009/9/repeticziya-2.html

493. Яремич С. Осенний салон // Мир искусства. 1904. № 11–12. С. 237–238.

Источники на иностранных языках

494. Adlard J. The Sports of Cruelty: Fairies, Folk Songs, Charms and Other Country Matters in the Work of William Blake. C. & A. Woolf, 1972. 159 p.
495. Aers D. Blake: Sex, Society and Ideology // Aers D. (ed.) Romanticism and Ideology. London: Routlegde and Kegan Paul, 1981. P. 27–43.
496. Altizer Th. J. J. The revolutionary vision of William Blake // Journal of Religious Ethics. 2009. Vol. 37. Is. 1. P. 33–38.
497. Anderson G.K., Buckler W.E. (eds.) The Literature of England. In 2 vols. Glenview, 1958. xii + 1215 p.
498. Ankarsjö M. William Blake and Gender. McFarland, 2015. 220 p.
499. Anrep B. Foreword to the Book of Anrep // Poetry and Drama. Vol. 1. London, 1913. P. 275–290.
500. Atkinson R. Japanese Blake: Embodies Visions in William Blake's *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) and Tezuka Osamu's *Phoenix* (1967–88) // Watson A., Williams L. (eds) British Romanticism in Asia. Palgrave Macmillan, 2019. P. 341–360.
501. Auden W.H., Pearson N.H. (eds.) Romantic Poets: Blake to Poe. N.Y.: Viking (Viking Portable), 1950. 540 p.
502. Babbitt I. Rousseau and Romanticism. Boston, Mass., 1919. 468 p.
503. Barlow P. The Aryan Blake: Hinduism, Art and Revelation in William Blake's Pitt and Nelson Paintings // Visual Culture in Britain. 2011. Vol. 12. Is. 3. P. 277–292.
504. Beaujour E.K. The Uses of Witches in Fedin and Bulgakov // Slavic Review. 1974. Vol. 33, № 4 (Dec.). P. 695–707.
505. Bentley G.E., Jr. Annals of philanthropy: William Blake's writings and pictures in public collections // Notes & Queries. 2015. Vol. 62. Is. 3. P. 389–400.

506. Bentley G.E., Jr. Blake among the Slavs: A Checklist // Blake / An Illustrated Quarterly. 1977. Vol. 11. Is. 1 (Summer). P. 50–54.
507. Bentley G.E., Jr. Blake Books. Clarendon Press, 1977. 1079 p.
508. Bentley G.E., Jr. Blake Records. Clarendon Press, 1969. 678 p.
509. Bentley G. E., Jr. Blake's Loose Canons // Язык. Словесность. Культура. 2013. № 1. С. 20–45.
510. Bentley G. E., Jr. The Vicissitudes of Vision: The first account of William Blake in Russian // Blake / An Illustrated Quarterly. 1977. Vol. 10.4 (Spring). P. 112–114.
511. Bentley G.E., Jr. (ed.) William Blake: the Critical heritage. London, New York: Routledge, 1975. 316 p.
512. Bertholf R., Levitt A.S. (eds) William Blake and the Moderns. SUNY Press, 1982. 294 p.
513. Bewley M. (ed.) The English Romantic Poets: An Anthology with Commentaries. N. Y.: Random House (Modern Library Giant), 1969. 960 p.
514. Bidney M. A Russian Symbolist View of William Blake // Comparative Literature. 1987. Vol. 39.4. P. 327–339.
515. Billingsley N. An 'Apostle of Futurity': William Blake as Herald of a Universal Religious Worldview // Visual Culture in Britain. 2018. Vol. 19. Issue 3. P. 321–334.
516. Bindman D. Blake as an Artist. Oxford: Phaidon, 1977. 256 с.
517. Blake W. Poems / ed. by W.B. Yeats. London: Routledge, 1905. 290 p.
518. Blake W. Poetry and Prose / ed. by G. Keynes. The Nonesuch Press, 1927. 1152 p.
519. Blake W. The complete poetry and prose / ed. D. Erdman. NY: Anchor books, 1988. 990 p.
520. Blake W. The poetical works / ed. J. Sampson. Oxford, 1905. 382 p.
521. Blake W. The portable Blake / ed. A. Kazin. Penguin, 1977. 736 p.

522. Blake W. The works / ed. by E.J. Ellis, W.B. Yeats. In 3 vols. London: Bernard Quaritch, 1893.
523. Blake W. Werke / trans. W.Wilhelm, ed. G.Klotz. Berlin: Aufbau-Verlag, 1958. 396 S.
524. Blanning T. The Romantic Revolution: A History. Modern Library, 2012. 228 p.
525. Bleiks V. Zem mirtes koka. Dzeja / пер. O.Lisovska. Riga: Liesma, 1981. 107 s.
526. Bloom H. Blake's apocalypse: A study in poetic argument. Doubleday, 1963. 454 p.
527. Bloom H. The Ringers in the Tower: Studies in the Romance Tradition. University of Chicago Press, 1968. 352 p.
528. Bloom H. The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry. Doubleday, 1961. 460 p.
529. Bottrall M. The Divine Image. A Study of Blake's Interpretation of Christianity. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1950. 119 p.
530. Bouwer I., McNally P. «The Mental Traveller»: Man's Eternal Journey // Blake: An Illustrated Quarterly. Winter 1978-79. Vol. 12. Is. 3. P. 184–191.
531. Brandist C. Deconstructing the Rationality of Terror: William Blake and Daniil Kharms // Comparative Literature. 1997. Vol. 49, № 1 (Winter). P. 59–75.
532. Breckman W. European Romanticism: A Brief History with Documents. Hackett Publishing Company, 2015. 240 p.
533. Brodsky J. A Song of Innocence, Also of Experience / trans. Sh. Edelman. 2015. URL: http://kybele.psych.cornell.edu/~edelman/poetry/soi.html
534. Bronowski J. William Blake: A man without a mask. Seccer & Warburg, 1944. 159 p.
535. Bronowski J. William Blake and the Age of Revolution. New York: Harper and Row, 1969. 207 p.

536. Bruder H.P. Blake and gender studies // Williams N.M. (ed.) Palgrave advances in William Blake studies. Palgrave Macmillan, 2006. P. 132–166.
537. Bruder H. P. William Blake and the Daughters of Albion. New York: St Martin's Press, 1997. 291 p.
538. Bruder H.P., Connoly T.J. (eds.) Blake, Gender and Culture. Routledge, 2015. 272 p.
539. Carr J. A Northern Summer, or Travels round the Baltic, through Denmark, Sweden, Russia, part of Poland, and Prussia, in the year 1804, Philadelphia: Robert Gray, 1805. 306 p.
540. Casaliggi C. Romanticism. Routledge, 2016. 282 p.
541. Castanedo F. On Blinks and Kisses, Monkeys and Bears: Dating William Blake's *An Island in the Moon* // Huntington Library Quarterly. 2017. Vol. 80. Is. 3. P. 437–452.
542. Clark S., Connolly T., Whittaker J. (eds.) Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture. Palgrave, Macmillan, 2012. 309 p.
543. Clark S., Suzuki M. (eds) The Reception of Blake in the Orient. London; New York: Continuum, 2006. 360 p.
544. Clark S., Whittaker J. (eds.) Blake, Modernity and Popular Culture. Springer, 2007. 240 p.
545. Cogan L. William Blake's *The Book of Los* and the Female Prophetic Tradition // Romanticism. 2015. Vol. 21. Is. 1. P. 48–58.
546. Colebrook C. Blake, Deleuzian Aesthetics, and the Digital. Bloomsbury Publishing, 2012. 200 p.
547. Colebrook C. Irony. Routledge, 2004. 208 p.
548. Csikós D.J. "Four Mighty Ones are in Every Man": The Development of the Fourfold in Blake. Akademiai Kiado, 2003. 134 p.
549. Cunningham A. William Blake // Cunningham A. The lives of the most eminent British painters, sculptors and architects. 2nd ed. Vol. 2. London, 1830. P.

143–188.

550. Damon S.F. A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake. Dartmouth College Press, 2013. 532 p.

551. Damon S.F. William Blake His Philosophy And Symbols. London: Constable and Company, 1924. 498 p.

552. Davidson R. A Proposal for Revaluation: Points of Contact and Sides of Likeness between William Blake and Walt Whitman // Hawliyat. 2017/2018. Is. 18. P. 61–76.

553. Davies J.G. The Theology of William Blake. Oxford: Clarendon Press, 1948. 180 p.

554. Day A. Romanticism. London, New York: Routledge, 1998. 224 p.

555. Dent S., Whittaker J. Radical Blake: Influence and Afterlife from 1827. Springer, 2002. 237 p.

556. Dessaix R. Turgenev: The Quest for Faith. Australian National University, 1980. 222 p.

557. Devere M. van. Fabulous Felpham: Folklore in William Blake's The Pickering Manuscript. Harvard University, 2009. 200 p.

558. Diakonova N., Vatsuro V. «No Great Mind and Generous Heart Could Avoid Byronism»: Russia and Byron // Cardwell R.A. (ed.) The Reception of Byron in Europe. London; New York: Continuum, 2004. Vol. 1. P. 333–352.

559. Donskikh O. Waves of Infinity in the Goblet of the Imagination // Quaestio Rossica. 2016. № 4. P. 148–161.

560. Dorfman D. Blake in the Nineteenth Century: His Reputation as a Poet from Gilchrist to Yeats. Yale University Press, 1969. 314 p.

561. Eaves M. Foreword // Damon S.F. A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake. UPNE, 1988. P. ix–xvi.

562. Eaves M. Introduction: to paradise the hard way // Eaves M. (ed.) The Cambridge companion to William Blake. Cambridge University Press, 2003. P.

1–16.

563. Eaves M. On Blakes We Want and Blakes We Don't // Huntington Library Quarterly. 1995. Vol. 58. No. 3/4. P. 413–439.

564. Eaves M. (ed.) The Cambridge companion to William Blake. Cambridge University Press, 2003. 302 p.

565. Eliot T.S. Blake // Eliot T.S. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London, 1920. P. 137–143.

566. Elliott C. ‘A Backward Glance O'er’ the (Dis)United States: William Blake, Ralph Waldo Emerson and the ‘Authentic American Religion’ // European Journal of American Culture. 2009. Vol. 28. Is. 1. P. 75–93.

567. Ellis E. J. Real Blake: a portrait biography. New York, 1907. 505 p.

568. Encyclopedia Britannica. London: John Donaldson, 1773. Vol. 3.

569. Erdman D. Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times. Dover, 1954. 528 p.

570. Erdman D. (ed.) A Concordance to the Writings of William Blake: in 2 vols. Cornell University Press, 1968.

571. Erle S., Paley M. Introduction: ‘Take thou these leaves from the tree of life’: William Blake in Europe // Erle S., Paley M. (eds.) The Reception of William Blake in Europe. Vol. 1. Bloomsbury Academic, 2019. P. 1–24.

572. Erle S., Paley M. (eds.) The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols. Bloomsbury Academic, 2019. ixv + 768 p.

573. Essick R. William Blake and the language of Adam. Oxford: Clarendon Press, 1989. x + 272 p.

574. Esterhammer A. Blake and language // Williams N.M. (ed.) Palgrave advances in William Blake studies. Palgrave Macmillan, 2006. P. 63–84.

575. Frank M. The Philosophical Foundations of Early German Romanticism. State University of New York Press, 2004. 292 p.

576. Freedman L. William Blake and the Myth of America: From the Abolitionists

to the Counterculture. Oxford University Press, 2018. 280 p.
577. Frye N. Fearful symmetry. Princeton University Press, 1947. 462 p.
578. Furst L. R. Romanticism. Norfolk: Methuen, 1969. 80 p.
579. Galloway G. Poems. The Tears of Poland. To which are added Songs on various subjects, etc. 2nd ed. Edinburgh, 1795. 42 p.
580. Garber F. Nature and the Romantic Mind: Egotism, Empathy, Irony // Comparative Literature. 1977. Vol. 29. No. 3. P. 193–212.
581. George D.H. Blake and Freud. Ithaca: Cornell University Press, 1980. 253 p.
582. Gilchrist A. Life of William Blake, 'Pictor Ignotus': in 2 vols. Vol. 1-2. London; Cambridge: Macmillan and Co., 1863.
583. Gillespie G. Romantic irony and the grotesque // Garber F. (ed.) Romantic irony. John Benjamins, 2008. P. 322–343.
584. Goode M. Blakespotting // PMLA. 2006. Vol. 121. No. 3. P. 769–786.
585. Grant J. E. Inside the Blake Industry // Studies in Romanticism. 1982. № 21. 436–443.
586. Gustafsson R. The Imagination of Spring: The Poetry of Afanasy Fet. Yale University Press, 1966. 264 p.
587. Gustafsson D. Blake & Orthodoxy // Язык. Словесность. Культура. 2013. №1. P. 60–77.
588. Haggarty S., Mee J. William Blake. Songs of Innocence and of Experience. Macmillan, 2013. 212 p.
589. Hagstrum J.H. William Blake: Poet and Painter. University of Chicago Press, 1964. 342 p.
590. Hamilton P. (ed.) The Oxford Handbook of European Romanticism. Oxford, 2019. 864 p.
591. Hayes K.J. Poe's Knowledge of William Blake // Notes & Queries. 2014. Vol. 61. Is. 1. P. 83–84.
592. Hilton N. Becoming Prolific Being Devoured // Studies in Romanticism. 1982.

№ 22. P. 417–424.

593. Hilton N., Vogler Th. (eds.) Unnamed Forms: Blake and Textuality. Berkeley: University of California Press, 1986. xiii+267 p.

594. Hirsch E. D., Jr. Innocence and Experience: An Introduction To Blake. New Haven and London: Yale University Press, 1964. 335 p.

595. Hobson C. Blake and Homosexuality. Springer, 2016. 249 p.

596. Holland J. German romanticism and Science. Routledge, 2009. 232 p.

597. Hoover S. The Public Reception of Gilchrist's *Life of Blake* // Blake / An Illustrated Quarterly [Blake Newsletter]. 1974. Vol. 8, Is. 1-2, Summer-Fall. P. 26–33.

598. Hopkins D. William Blake and British Surrealism: Humphrey Jennings, the Impact of Machines and the Case for Dada // Visual Culture in Britain. 2018. Vol. 19. Issue 3. P. 305–320.

599. Hopkins S.P. "I Walk Weeping in Pangs of a Mothers Torment for Her Children": Women's Laments in the Poetry and Prophecies of William Blake // Journal of Religious Ethics. 2009. Vol. 37. Is. 1. P. 39–81.

600. Johnson M.L., Grant J.E. (eds.) Blake's Poetry and Designs. New York: Norton, 1990. 628 p.

601. Jones J. Blake on Language, Power, and Self-Annihilation. Springer, 2010. 235 p.

602. Kagan-Kans E. Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 161 p.

603. Keynes G. A Bibliography of William Blake. New York, 1921. 516 p.

604. Keynes G. Blake studies: Notes on his life and works in seventeen chapters. New York: Haskell, 1971. 216 p.

605. Keynes G. (ed.) The letters of William Blake. New York: Macmillan, 1956. 298 p.

606. Keys R. The Reception of the Work of W. B. Yeats in Russia and Countries of

the Former USSR // Klaus J. (ed.) The Reception of W. B. Yeats in Europe. London; New York: Continuum, 2006. P. 135–149.

607. Kriger M. An Unpublished Tragedy by Nikolaj Gumilev // The American Slavic and East European Review. 1949. Vol. 8, No. 3 (Oct.). P. 175–184.

608. Leonard G. 'Without Contraries There is No Progression': Cinematic Montage and the Relationship of Illustration to Text in William Blake's "The [First] Book of Urizen" // University of Toronto Quarterly. 2011. Vol. 80. Is. 4. P. 918–934.

609. Lindsay J. William Blake: His Life and Work. Braziller, 1979. 334 p.

610. Lovejoy A.O. On the Discrimination of Romanticisms // PMLA. 1924. Vol. 39. No. 2 (Jun.). P. 229–253.

611. Löwy M., Sayre R. Romanticism Against the Tide of Modernity (Post-Contemporary Interventions). Duke University Press Books, 2002. 328 p.

612. Luca V. A. de. Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime. Princeton, 1991. 256 p.

613. Luckyj G.S.N. Ševčenko and Blake // Harvard Ukrainian Studies. 1978. Vol. 2, № 1 (March). P. 94–115.

614. Makdisi S. William Blake, Charles Lamb, and Urban Antimodernity // SEL: Studies in English Literature (Johns Hopkins). 2016. Vol. 56. Is. 4. P. 737–756.

615. Malkin B. H. A Father’s Memoir of His Child. London, 1806. 62 p.

616. Masing U. William Blake // Eesti Evangeelne Luterlik Kirik. Tallinn: EELK Konsistooriumi väljaanne, 1986. P. 26–34.

617. Maude A. The Life of Tolstoy: Later Years. New York: Dodd, Mead & Company, 1910. 688 p.

618. McCarthy E. William Blake’s *Laocoon*: The Genealogy of a Form. Unpub. thesis. University of Kansas, 2007. 498 p.

619. McGann J. William Blake Illuminates the Truth // Critical Studies. 1989. № 1. P. 43–60.

620. McLean Th. E. The Other East: Poland, Russia, and British Romanticism. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in English. University of Iowa, 2004. 197 p.
621. Middleton P. The Revolutionary Poetics of William Blake, part II – Silence, Syntax and Spectres // Oxford Literary Review. 1983. № 6. P. 35–51.
622. Milton J. The A Brief History of Moscovia and of other less known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay, gather'd from the Writings of several Eye-witnesses // The prose works of John Milton. In 2 vols. Vol. II. Philadelphia: Herman Hooker Publ., 1845. P. 350–374.
623. Mitchell W. J. T. Blake's Composite Art: a Study of the Illuminated Poetry. Princeton University Press, 1978. xix + 232 p.
624. Moody R. (ed.) Dinosaurs and Other Extinct Saurians: A Historical Perspective. Geological Society of London, 2010. 394 p.
625. Mulhallen K. (ed.) Blake in Our Time. Essays in Honour of G.E. Bentley. Toronto, 2010. 300 p.
626. Nabokov V. The Annotated Lolita. McGraw-Hill, 1970. 440 p.
627. Natoli J. Twentieth-century Blake criticism: Northrop Frye to the Present. New York, London: Garland Publ., 1982. 326 p.
628. Ostriker A. Desire Gratified and Ungratified: William Blake and Sexuality // Blake / An Illustrated Quarterly. 1982-1983. № 16.3. P. 156–165.
629. Otto P. Blake's composite art // Williams N.M. (ed.) Palgrave advances in William Blake studies. Palgrave Macmillan, 2006. P. 42–62.
630. Otto P. "Rouse Up O Young Men of the New Age!": Oe Kenzaburo and William Blake on Bodies, Biopolitics, and the Imagination // Watson A., Williams L. (eds) British Romanticism in Asia. Palgrave Macmillan, 2019. P. 361–386.
631. Paley M. Energy and The Imagination: a Study of the Development of Blake's Thought. Oxford University Press, 1970. 286 p.

632. Paley M.D. William Blake's "Milton/A Poem" and the Miltonic Matrix of 1791-1810 // University of Toronto Quarterly. 2011. Vol. 80. Is. 4. P. 786–814.
633. Peckham M. Triumph of Romanticism: Collected Essays. Columbia: University of South Carolina Press, 1970. 462 p.
634. Percival M. William Blake’s Circle of Destiny. New York: Columbia University Press; London: H. Milford, 1938. xii+334 p.
635. Phelps W.L. The Beginning of the English Romantic Movement. A study in eighteenth century literature. Boston: Ginn & Company, 1893. 192 p.
636. Pichot A. Artiste, poète et fou (la vie de Blake) // Revue de Paris, Paris, 1833. № 5.8. P. 132–150.
637. Pichot A. Biographie: Artistes anglais: William Blake // Gazette littéraire: Revue française et étrangère de la littérature, des sciences, des Beaux-Arts, etc. Paris. 1830. 17 March. P. 265–268.
638. Polonsky R. Revolutionary Etudes: The Reception of Shelley in Russia // Schmid S., Rossington M. (eds) The Reception of P. B. Shelley in Europe. London; New York: Continuum, 2008. P. 229–246.
639. Raine K. Blake and the New Age. Routledge, 2013. 180 p.
640. Raine K. Blake and Tradition: in 2 vols. Routledge & Kegan Paul, 1969.
641. Raine K. Golgonooza the City of Imagination: last studies on William Blake. Lindisfarne Press, 1991. 182 p.
642. Raine K. William Blake. New York, Washington: Praeger Publ., 1971. 216 p.
643. Raysor Th. (ed.) English romantic poets. New York, 1956. 326 p.
644. Regier A. Anglo-German Connections in William Blake, Johann Georg Hamann, and the Moravians // Studies in English Literature (Johns Hopkins). 2016. Vol. 56. Is. 4. P. 757–776.
645. Ripley W.C. The Influence of the Moravian Collection of Hymns on William Blake's Later Mythology // Huntington Library Quarterly. 2017. Vol. 80. Is. 3. P. 481–498.

646. Rix R. William Blake and the Cultures of Radical Christianity. Routledge, 2016. 192 p.
647. Roberts J. Blake. Wordsworth. Religion. Bloomsbury Publishing, 2011. 144 p.
648. Robinson H. C. Diary, reminiscences, and correspondence: in 3 vols. London: Macmillan and Co., 1869.
649. Rosslyn W. A propos of Anna Akhmatova: Boris Vasilyevich Anrep (1883–1969) // New Zealand Slavonic Journal. 1980. № 1. P. 25–34.
650. Rosslyn W. Boris Anrep and the Poems of Anna Akhmatova // The Modern Language Review. 1979. Vol. 74, № 4. P. 884–896.
651. Rovira J. (ed.) Rock and Romanticism: Blake, Wordsworth, and Rock from Dylan to U2. Lexington Books, 2018. 198 p.
652. Rowland Ch. Blake and the Bible: Biblical Exegesis in the Work of William Blake International // Journal of Systematic Theology. 2005. Vol. 7. Is. 2. P. 142–154.
653. Safranski R. Romanticism: A German Affair. Northwestern University Press, 2015. 376 p.
654. Santorun M., Cecilia M. "The War 'twixt Sun and Moon": Evil and Gender in William Blake's Early Illuminated Books and Alan Moore's From Hell // English Studies. 2019. Vol. 100. Is. 4. P. 387–406.
655. Schaik P. van. The Significance of “Mental Fight” in Ben Okri and William Blake // Journal of Literary Studies. 2012. Vol. 28. Is. 4. P. 87–97.
656. Schorer M. William Blake: the Politics of Vision. New York: H. Holt and Company, 1946. 522 p.
657. Serdechnaia V., Serdechnyi E. The Reception of Blake in Russia and the USSR // Erle S., Paley M. (eds) The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols. Vol. 2. Bloomsbury Academic, 2019. P. 501–532.
658. Serdechnaya V. Rev. of William Blake, *Songs of Innocence and of Experience* (Moscow: Rudomino, 2010), 240 pp. // Blake / An Illustrated Quarterly. 2013. №

47.1 (Summer). 5 pars.

659. Shaffer E. Series editor’s preface // Erle S., Paley M. (eds.) The Reception of William Blake in Europe. Vol. 1. Bloomsbury Academic, 2019. P. xii–xv.

660. Shaw G.B. Collected Letters, 1898-1910. New York: Dodd, Mead & Co., 1972. 929 p.

661. Shivshankar M. Rise of William Blake. New Delhi, 1990. 250 p.

662. Šilina B. William Blake and English Pre-romanticism. Riga: P. Stučcas Latvijas Valsts universitāte, 1982. 56 s.

663. Simpson D. Blake and Romanticism // Eaves M. (ed.) The Cambridge Companion to William Blake. Cambridge University Press, 2003. P. 169–187.

664. Simpson D. Irony and Authority in Romantic Poetry. Totawa, New Jersey: Rowan and Littlefield, 1979. 267 p.

665. Sławek T. The Outlined Shadow. Phenomenology. Grammatology. Blake. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1985. 166 p.

666. Smith J.T. Blake // Smith J.T. Nollekens and His Times: in 2 vols. London, 1828. P. 454–488.

667. Smith J.A. Telling Love: Twelfth Night in Samuel Richardson, Teresia Constantia Phillips, and William Blake // Studies in Philology. 2015. Vol. 112. Issue 1. P. 194–212.

668. Son H. Canon Formation and the Reception of William Blake's and Dickinson's Poetry in Korea // CLCWeb: Comparative Literature & Culture: A WWWeb Journal. 2014. Special Issue, Vol. 16. Is. 6. P. 1–10.

669. Stauffer A.M. The first known publication of Blake's poetry in America // Notes and Queries. 1996. № 43(1). P. 41–43.

670. Stempel D. Blake, Foucault, and the Classical Episteme // PMLA. 1981. № 96. P. 388–407.

671. Story A. William Blake: His Life, Character and Genius. New York: Haskell, 1973. 160 p.

672. Swinburne A.Ch. William Blake. A critical essay. London, 1868. 358 p.
673. Tayler I. The Woman Scaly // Midwestern Modern Languages Association Bulletin. 1973. № 6. P. 74–87.
674. Thorpe C., Baker C., Weaver B. The major English romantic poets: a symposium in reappraisal. Southern Illinois University Press, 1957. 269 p.
675. Tiutvinova T. The Reception of Blake's Art in Russia: An Echo of Blake's Universe // Erle S., Paley M. (eds) The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols. Vol. 2. Bloomsbury Academic, 2019. P. 533–546.
676. Turgenev I. A Hunter's Sketches / trans. R. Bobrova, comm. N. Chernov. Moscow, 1989. 374 p.
677. Vaughan B. Letters, on the Subject of the Concert of Princes, and the Dismemberment of Poland and France. London: G.GJ. & J. Robinson, 1793. 254 p.
678. Viscomi J. Blake and the Idea of the Book. Princeton University Press, 1993. xxvii + 453 p.
679. Walker L. William Blake in the 1960s: Counterculture and Radical Reception. University of Sussex, 2015. 194 p.
680. Warner N. O. Shaw, Tolstoy and Blake's Russian Reputation // Blake / An Illustrated Quarterly. 1983-84. № 17.3 (Winter). P. 102–104.
681. Warton Th. The History of English Poetry from the Close of Eleventh Century to the Commencement of the Eighteenth Century. In 3 vols. Vol. 1. London: Dodsley et al., 1774. 644 p.
682. Weir D. Brahma in the West: William Blake and the Oriental Renaissance. SUNY Press, 2003. 184 p.
683. Welch D.M. Essence, Gender, Race: William Blake's *Visions of the Daughters of Albion* // Studies in Romanticism. 2010. Vol. 49. Is. 1. P. 105–131.
684. Wellek R. Romanticism Re-Examined // Nichols S. (ed.) Concepts of Criticism. Yale University Press, 1963. P. 199–221.

685. Wellek R. The Concept of Romanticism in Literature History // Nichols S. (ed.) Concepts of Criticism. Yale University Press, 1949. P. 128–198.
686. Wernaer R. M. Romanticism and the Romantic school in Germany. New York, London, 1910. xviii + 373 p.
687. Wessells M. L. Romantic Irony and Blake: The Problem of the Songs of Innocence. College of William and Mary., 1966. 64 p.
688. West J.D. Neo-Romanticism in the Russian Symbolist Aesthetic // The Slavonic and East European Review. 1973. Vol. 51, № 124 (Jul.). P. 413–427.
689. White F.H. Degeneration, Decadence and Disease in the Russian fin de siècle: Neurasthenia in the life and work of Leonid Andreev. Manchester University Press, 2014. 304 p.
690. White H. The Mysticism of William Blake. Madison, 1927. 290 p.
691. Whitehead A. The Uncollected Letters of William Blake // Huntington Library Quarterly. 2017. Vol. 80. Issue 3. P. 423–435.
692. Whitehead A. 'humble but respectable': Recovering the Neighbourhood Surrounding William and Catherine Blake's Last Residence, No. 3 Fountain Court, Strand, c. 1820–27 // University of Toronto Quarterly. 2011. Vol. 80. Is. 4. P. 858–879.
693. Whitson R., Whittaker J. William Blake and the Digital Humanities: Collaboration, Participation, and Social Media. Routledge, 2013. 211 p.
694. Whittaker J. Blake and Music // Erle S., Paley M. (eds) The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols. Vol. 2. Bloomsbury Academic, 2019. P. 667–678.
695. William Blake and the Age of Aquarius // Visual Culture in Britain. 2018. Vol. 19. Issue 3. P. 393–400.
696. William Blake, Künstler, Dichter, und religiöser Schwärmer // Vaterländisches Museum. 1811. 1 (January). P. 107–131.

697. Williams N.M. Introduction: understanding Blake // Williams N.M. (ed.) Palgrave advances in William Blake studies. Palgrave Macmillan, 2006. P. 1–21.
698. Williams M.N. ‘The Sciences of Life’: Living Form in William Blake and Aldous Huxley // Romanticism. 2009. Vol. 15. Is. 1. P. 41–53.
699. Wilson M. The Life of William Blake. Nonesuch Press, 1927. 397 p.
700. Yakovleva G. Blake in Russia // Blake Journal. 2000. № 5. P. 69–71.

Приложения

Приложение 1. Переводы Владимира Эльснера. «Пророчества невинности». «Посвящение»[123]

ПРОРОЧЕСТВА НЕВИННОСТИ

Красногрудая малиновка в клетке приводит небеса в ярость.

Собака, замерзшая у хозяйской двери, предсказывает гибель городу.

Боевой петух, приготовленный к бою, устрашает восходящее солнце.

Каждый стон затравленного зайца вырывает волокно из твоего мозга.

Жаворонок, раненый в крыло, заставляет умолкнуть херувимскую песнь.

Кто мучит живую душу жука, сплетает темную сень в нескончаемую ночь.

Дикий олень, бродя здесь и там, охраняет человеческую душу от горестей.

Накорми собаку нищего и кошку вдовы, и тебе все пойдет впрок.

Мычанье, лай, вой и рев – волны, ударяющие в берега неба.

Летучая мышь, порхающая поздним вечером, – жилица неверующего сознания.

Яд змеи и саламандры – пот с ноги Зависти.

Ревнивая зависть художника – яд медовой пчелы.

Самый сильный из когда-либо изведанных ядов рожден лавровым венком цезаря.

Лохмотья нищего, развевающиеся по ветру, разрывают небеса в клочья.

[123] Блэк У. Пророчества невинности. Посвящение / пер. В<ладимира>. Э<льснера>. // Самоненко Ф. (ред.) Антология современной поэзии: Чтец-декламатор. Киев, 1912. № 4. С. 49-50.

Копейка, зажатая в руке рабочего, властна купить и продать владения скупца.

Зов проститутки из улицы в улицу – пусть будет соткан саван старой Англии.

Радость игрока, проклятие проигравшего будут плясать у катафалка мертвой Англии.

Кто осмеет веру ребенка, да будет тот осмеян в старости и при смерти.

Если бы солнце и луна сомневались, – они тотчас потухли бы.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Смерти дверь – вся золотая,
Очи смертных ее не видят.
Когда же смертные очи сомкнутся
И бледное тело похолодеет,
Душа пробуждается, зря изумленно
В нежных руках золотые ключи.
Могила – небес золотые врата,
У них ожидают богатый и бедный.
Народа английского мать-королева,
Взгляни на злато-жемчужные врата.

Чтоб посвятить королеве английской
Моей души золотые виденья,
Чтоб принести, если дозволит,
То, что я нес на торжественных крыльях
Из необъятных владений могилы,
Колеблю я перед троном крыло,

Низко клонясь к ногам королевы.

Могила родила эти цветы

В безмятежном покое –

Цветы вечной жизни.

Приложение 2. Перевод Николая Гумилева. «Духовный странник»[124]

ДУХОВНЫЙ СТРАННИК

Я странствовал среди мужчин,
Среди мужчин и женщин, да,
И видел ужас, о каком
Никто не слышал никогда.
Дитя там в счастье рождено,
Зачатое в чумных (?) скорбях,
Так мы с восторгом рвем плоды,
Какие сеяли в слезах.
И если мальчик то дитя,
Оно старухе отдано,
Та пригвоздит его к скале
И выпьет стоны, как вино.
Скует ему стальной венец,
Ладони и ступни пронзит,
И сердце, вырвав из груди (?),
Согреет и охолодит.
И сосчитает каждый нерв,
Как скряга [нрзбр.]
И молодеет с каждым днем,
Тогда как стареется он.
Но вот он юношею стал,
И стала девушкой она,
Теперь надел он кандалы,
И ей душа его верна.
В нее он бросит все мечты,
Как пахарь семя в чернозем,
она ему цветущий сад,
она ему родимый дом.

[124] Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме ф. 20, оп. 1, д. 6.

Приложение 3. Переводы Серафимы Ремизовой. «Венчание Неба и Ада». «Песня свободы» [125]

Уильям Блейк

ВЕНЧАНИЕ НЕБА И АДА

Поэма в переводе Серафимы Ремизовой-Довгелло.

Перевод публикуется по автографу А. М. Ремизова (черные чернила) с правкой и вставками С. П. Ремизовой (синие чернила, простой карандаш). Поэма написана на пожелтевших листах в клетку А4, разборчивым почерком старой орфографии, с указанием в конце строк оригинала (5, 10), как это принято в англоязычных изданиях Блейка.

Здесь приведено в современной орфографии, пунктуация оригинала сохранена.

Содержание

Ринтра рычит, и потрясает огнями в обремененном воздухе;
Голодные тучи нависли над глубиной.
Некогда тряпка, и по опасной тропе
Праведный человек держал свой путь
Вдоль по долине смерти.
Розы посажены, где растут шипы,
И на голой поляне
Поют медовые пчелы

Тогда направлена была опасная тропа,
И река и ручей
На каждую скалу и могилу,

[125] Государственный литературный музей, ф. 156, оп. 2, ед. хр. 1092-1095.

И на побелевшие кости
Нанесена красная глина

Пока злодей не покинул тропы легкости,
Чтобы идти по опасным тропам, и провести
Праведного человека в пустынные погодья.

Теперь крадущийся змей ходить
В кротком смирении,
И праведный человек свирепствует в пустынях,
Где бродят львы.

Ринтра рычит, и потрясает огнями в обремененном воздухе;
Голодные тучи нависли над глубиной.

Как зачинается новое небо, и тридцать три года теперь прошло с его пришествия, возрождается Вечный Ад. И вот Сведенборг – Ангел сидящий у гроба: его писания – сложенные льняные одежды. Теперь господство Эдома, и возвращение Адама в Рай. Смотри Исайи главы XXXIV и XXXV.

Без Противоположностей нет продвижения. Притяжение и Отталкивание, Разум и Энергия, Любовь и Ненависть – нужны для Человеческого существования.

Из этих противоположностей рождается то, что религиозными людьми зовется Добро и Зло. Добро – это бездействующее, повинующееся Разуму. Зло – это действие, рождающееся из Энергии.

Добро есть Небо. Зло есть Ад.

_____

ГОЛОС ДЬЯВОЛА

Все Библии и священные законы были причиною следующих Заблуждений: –

1. Что Человек имеет два истинных действительных начала: а именно: Тело и Душу.

2. Что Энергия, именуемая Злом, единственно происходит от Тела; и что Разум, именуемый Добром, единственно от Души.

3. Что Бог будет мучить Человека в Вечности за то, что человек следует за своими Энергиями.

Но следующие Противоположные Утверждения суть Правда:

1. У Человека нет Тела отдельного от Души; ибо то, что зовется Телом, есть часть Души, воспринимаемая пятью Чувствами, главными Доступами в Душу в этом веке.

2. Энергия есть единственная жизнь и идет от Тела; и Разум – граница и внешняя окружность Энергии

3. Энергия есть Вечное Наслаждение.

_____

Сдерживающие свои Желания поступают так лишь потому, что желания их столь слабы, что поддаются сдерживанию; и то, что сдерживает, или Разум захватывает место желаний и управляет противящимися.

И, будучи сдерживаемо, Желание постепенно делается бездействующим и становится лишь тенью Желания.

Повесть об этом написана в *Потерянном Рае*, где Правящий или Разум зовется Мессией.

И первозданный Архангел, или имеющий начальство над Небесным Воинством, зовется Дьяволом или Сатаной, и дети его зовутся Грехом и Смертью.

Но в Книге Иова Мессия Мильтона зовется Сатаной.

Ибо повесть о Иове принята обеими сторонами.

Разуму воистину казалось, что Желание окончательно отторгнуто; по толкованию же Дьявола, Мессия пал и образовал Небо из того, что было им похищено из Бездны.

Это показано в Евангелии (Gospel), где Мессия молится Отцу, чтобы послан был Утешитель или Желание, дабы у Разума были Идеи, на которых он мог бы созидать, а Библейский Иегова никто иной, как тот, кто пребывает в пламенном огне.

Знайте, что после смерти Христа он стал Иеговой.

Но у Мильтона – Отец есть Судьба, Сын – Соотношение пяти чувств, а Святой Дух – Пустота!

Примечание. Мильтон потому писал в пу́тах, когда писал о Ангелах и Боге, и в свободе о Дьяволах и Аде, что он был истинный Поэт и, сам того не зная, находился на стороне Дьявола.

ДОСТОПАМЯТНАЯ ПРИЧУДА

Пока я ходил между огнями Ада, восхищенный наслаждениями Гения, которые Ангелам кажутся мучениями и безумием, я собрал некоторые из Пословиц Ада; думаю, что подобно тому, как поговорки народа определяют его характер, Пословицы Ада являют природу Адской мудрости лучше, чем любые описания сооружений или одеяний.

Когда я вернулся домой, на пропасти пяти чувств, где плоская отвесность хмурится над теперешним миром, я увидел могучего Дьявола, закутанного в черные облака, реявшего у скалы: проедающим огнем он писал

следующие слова, ныне воспринимаемые умами людей и читаемые ими на земле: –

Как знать вам – не каждая ли Птица, прорезывающая воздушный путь –

Огромный мир Наслаждения, закрытый вашими пятью чувствами?

ПОСЛОВИЦЫ АДА

Во время посева – учись, в жатву – учи, зимой – наслаждайся.

Правь свою телегу и свой плуг по костям мертвых.

Путь чрезмерности ведет ко дворцу мудрости.

Благоразумие – безобразная богатая старая дева, перед которой угодничает Бездарность.

Тот, кто желает, но не действует, рождает зачумление.

Перерезанный червь прощает плугу.

Погружай в реку того, кто любит воду.

Глупец видит дерево иначе, чем мудрый человек.

Тот, чье лицо не испускает света, никогда не станет звездой.

Вечность влюблена в творения времени.

У трудящейся пчелы нет времени на скорбь.

Время безумия измеряется часами; но времени мудрости никакие часы не измерят.

Всякая полезная пища ловится без сетей и капканов.

На тощий год припасай число, вес и меру.

Никакая не летает птица слишком высоко, если летает на своих крыльях.

Мертвое тело не мстит за обиды.

Само возвышенное действие – выставление другого перед собой.

Если глупец будет упорствовать в своей глупости, он станет мудрым.

Глупость – покрывало мошенничества.

Стыд – покрывало Гордости.

Тюрьмы строятся из камней Закона, дома терпимости – из кирпичей Религии.

Гордость павлина – слава Божия.

Похоть козла – щедрость Божия.

Гнев льва – мудрость Божия.

Нагота женщины – работа Божия.

Чрезмерность скорби смеется. Чрезмерность радости плачет.

Рычание львов, завывание волков, бушевание бурного моря, и разрушающий меч – части вечности, слишком обширной для людского глаза.

Лисица осуждает не себя, а капкан.

Радость оплодотворяет. Скорбь производит.

Пусть мужчина носит шкуру льва, а женщина руно овцы.

Птице – гнездо, пауку – паутина, человеку – дружба.

Себялюбивый улыбающийся глупец, и хмурый пасмурный глупец – оба будут считаться мудрецами, чтоб была палка о двух концах.

То, что теперь доказано, когда-то было лишь предполагаемо.

Крыса, мышь, лица, заяц – следят за корнями; лев, тигр, конь, слон – следят за плодами.

Водовместилище содержит, фонтан бьет через край.

Одна мысль наполняет необъятность.

Всегда будь готов высказаться, и низкий человек будет тебя избегать.

Все то, во что можно поверить, есть образ правды.

Никогда Орел так не терял времени, как когда согласился учиться у вороны.

Лисица промышляет для самое себя; но для льва промышляет Бог.

Думай утром. Действуй в полдень. Ешь вечером. Спи ночью.

Тот, кто согласился подчиниться тебе – знает тебя.

Как плуг идет за словами, так Бог награждает молитвы.

Тигры гнева мудрее коней вразумления.

Жди яда от стоячей воды.

Ты никогда не узнаешь, что есть мера, если не узнаешь, что есть через меру.

Внимай упрекам глупца! они – королевские титулы!

Глаза огненные, ноздри воздушные, рот водяной, борода земляная.

Слабый храбростью силен хитростью.

Яблоня не спрашивает у бука, как ей расти, ни лев у коня, как ему напасть на добычу.

Благодарно получающий приносит обильный урожай.

Если бы до нас не было глупцов, глупцами пришлось бы быть нам.

Душа сладкого наслаждения никогда не сможет быть осквернена.

Когда ты видишь Орла, ты видишь долю Гения; подыми глаза!

Как гусеница выбирает прекраснейшие листья, чтобы снести свои яйца, так священник выбирает прекраснейшие радости, чтобы наложить на них свое проклятие.

Создание маленького цветка – работа многолетий.

Прокляни подпоры. Благослови ослабления.

Лучшее вино – старое, лучшая вода – свежая.

Молитвы не пашут! Хваления не жнут!

Радости, не смейтесь! Скорби – не плачьте!

Глава в Возвышении, сердце в Пафосе, детородное в Красоте, руки и ноги в Соотношении.

Как воздух – птице и море – рыбе, так презрение – презренному.

Ворона хотела бы, чтобы все было черным, сова чтобы все было белым.

Изобилие – Красота.

Если бы лев спрашивал советов лисы, он стал бы хитрым.

Усовершенствования выпрямляют дороги; но кривая дорога без усовершенствований – дорога Гениев.

Лучше убить дитя в колыбели, чем нянчиться с бездейственными желаниями.

Где нет человека, природа пуста.

Нельзя так высказать правду, чтобы можно было ее понять, но не верить.

Довольно! или Слишком много.

_____

Древние Поэты оживляли Богами или Гениями все чувствуемые предметы, называя их именами и украшая их качествами лесов, рек, гор, озер, городов, народов и того, что воспринимали их увеличенные и многочисленные чувства.

И особенно они думали о Гении каждого города и страны, ставя его под его Мысленное Божество;

Пока не образовалась Система, которой некоторые воспользовались, и пленили простодушных, пытаясь отделить или изъять Мысленных Божеств из их предметов – так началось Жречество;

Выбирая очертания поклонения в поэтических рассказах.

И наконец они объявили, что так повелели Боги.

Так люди забыли, что Все Божества живут в людской груди.

ДОСТОПАМЯТНАЯ ПРИЧУДА

Пророк Исайя и Иезекииль обедали со мной, и я спросил их, как посмели они так нагло утверждать, что с ними говорил Бог; и не думали ли они в те времена, что они могли быть непоняты и таким образом стать причиной обмана.

Исайя отвечал: «Не видел я никакого Бога, и не слышал конечным чувственным восприятием; но мои чувства открыли бесконечное в каждой вещи, и так как я был тогда убежден, и убежденным остался, что голос праведного возмущения есть голос Бога, я не думал о последствиях, но писал».

Тогда я спросил: «Разве твердое убеждение, что вещь такова, делает ее таковой?»

Он отвечал: «Все поэты верят, что делает, и во времена воображения это твердое убеждение двигало горами; но многие не способны ни в чем быть твердо убежденными».

Тогда Иезекииль сказал: «Философы Востока учили о первых началах человеческого восприятия. Некоторые народы считали одного начало истинным, а другие народы иное: мы же в Израиле учили, что Поэтический Гений (как вы теперь его зовете) есть первооснова, а все остальные лишь производные, и поэтому мы презирали Жрецов и Философов иных стран, и пророчествовали о том, как будет в конце концов доказано, что все Боги начинаются в нашем и суть данники Поэтического Гения. Этого желал так страстно наш великий поэт, Царь Давид, и так истово взывал, говоря, что этим покоряет он врагов и управляет царствами; и так любили мы нашего Бога, что именем его проклинали все Божества окружающих народов, и

утверждали, что они восстали. По этим мнениям простые люди пришли к решению, что все народы станут в конце концов подданными Евреев».

«Это, сказал он, как всякое твердое убеждение, именно так и случилось; ибо все народы верят закону Евреев и поклоняются богу Евреев, и есть ли подданство более полное, чем это?»

Я внимал этому с некоторым удивлением, и должен признаться, что он убедил меня. После обеда я просил Исайю сделать милость и открыть миру его утерянные творения; он сказал, что равных по ценности потеряно не было. То же сказал и Иезекииль.

Еще я спросил Исайю, что заставило его ходить голым и босым в течение трех лет? Он отвечал: «То же, что заставляло нашего друга Диогена, Грека».

И тогда я спросил Иезекииля, почему он ел нечистоты и так долго лежал на правом и на левом боку? Он отвечал: «По желанию возвысить других людей до восприятия бесконечного: так делают Северо-Американские племена, и честен ли тот, кто противится своему гению или совести ради лишь теперешнего спокойствия или вознаграждения?»

_____

Древнее предание о том, что мир будет истреблен огнем по истечении шести тысяч лет – истина, как я слышал в Аду.

Ибо Херувиму с огненным мечом будет повелено оставить свою стражу у древа жизни; и когда он оставит стражу, все творение будет истреблено и появится бесконечным и светлым, тогда как теперь оно является конечным и порочным.

Это случится усовершенствованием чувственных наслаждений.

Но сначала будет уничтожено понятие, что у человека есть тело отдельное от души; это я совершу тем, что буду печатать адским способом, выедающими растворами, которые в Аду целительны и врачующи, разлагая видимые поверхности и обнаруживая бесконечное, бывшее скрытым

Если бы двери восприятия были очищены, все показалось бы людям таким, какое оно есть – бесконечным.

Ибо человек сам себя закрыл и стал видеть все вещи через узкие скважины своей пещеры.

ДОСТОПАМЯТНАЯ ПРИЧУДА

Я был в Книгопечатне в Аду, и видел, каким образом знание передается из поколения в поколение.

В первой палате был Человек-Дракон, очищавший от мусора отверстие пещеры; внутри немало Драконов углубляли пещеру.

Во второй палате ядовитая змея вилась вокруг скалы и пещеры, и другие ядовитые змеи украшали ее золотом и серебром и драгоценными камнями.

В третьей плате был Орел с воздушными крыльями и перьями: из-за него внутренность пещеры становилась бесконечной. Вокруг него было некоторое число Орлов, подобных людям и они строили дворцы в огромных скалах.

В четвертой палате были пламенно-огненные Львы, свирепствуя кругом и переливая металлы в живые жидкости.

В пятой палате были Неназванные очертания, лившие металлы в просторы.

Там металлы принимались Людьми, которые занимали шестую палату, и обращались в книги и складывались в книгохранилища.

———

Великаны, содеявшие мир в его чувственное существование и теперь живущие в нем, словно в цепях, воистину причины жизни и источники всякого действия; цепи же – хитрости слабых и ручных умов, имеющих власть противиться Энергии. По пословице, слабый храбростью, силен хитростью.

Итак, одна часть естества – Плодотворная, другая – Пожирающая. Пожирающему кажется, что производящий находится в его цепях; но это не так, ибо он берет лишь часть бытия и думает, что эта часть – все.

Но Плодотворное перестало бы быть Плодотворным, если бы Пожирающее, как море, не принимало в себя избыток его наслаждений.

Некоторые скажут: «Не Бог ли один плодотворен?» Я отвечаю: «Бог Действует и Пребывает лишь в живущих существах или Людях».

Эти два разряда людей всегда на земле, и они должны бы быть врагами; хотящий их примирить ищет разрушения бытия.

Религия – попытка примирить их.

Примечание. Иисус Христос не хотел соединить их, но хотел разлучить, как в Притче о козлах и овцах! И Он говорит: «Пришел принести не Мир, а Меч».

Прежде думали, что Мессия или Сатана или Искуситель – одна из Допотопных наших Энергий.

ДОСТОПАМЯТНАЯ ПРИЧУДА

Ко мне пришел Ангел и сказал: «О жалкий глупый юноша! О ужас! О страшное состояние! Подумай о горячей горящей тюрьме, которую ты себе уготовляешь на всю Вечность, к которой ты идешь так стремительно.

Я сказал: «Быть может, ты согласишься показать мне мой вечный жребий, и мы оба посмотрим на небо, и увидим, чей жребий желаннее – твой или мой».

Тогда он повел меня через хлев и через церковь и в церковный подвал, в конце которого была мельница. Мы прошли через мельницу, и пришли к пещере. Вниз по извивающейся пещере мы наощупь прошли нашим трудным путем, пока под нами не показалась пустота, безграничная, как некое нижнее небо, и мы держались за корни деревьев и повисли над этой огромностью. Но я сказал: «Если хочешь, мы предадимся этой пустоте, и посмотрим, есть ли здесь Провидение. Если ты не желаешь, я желаю». Но он отвечал: «Не зарывайся. О, юноша, но пока мы здесь находимся, смотри жребий свой, который появится скоро, когда пройдет тьма».

Так я остался с ним, сидя на корявом корне дуба. Он же висел на грибоподобном лишае, вниз шляпкой свисшем в глубину.

Постепенно мы увидели бесконечную Пропасть, рдяную, как дым горящего города; под нами, на огромном расстоянии, было солнце – черное, но блестящее; вокруг него были огненные следы, по которым вращались обширные пауки, ползавшие за своей добычей, которая летала или вернее плавала в бесконечной пустоте, в образах самых ужасных зверей, вышедших из тления; и воздух был полон ими, и казался из них составленным – это Дьяволы, и зовутся Властями воздуха. Тогда я спросил моего спутника, где мой вечный жребий? Он сказал: «Между черными и белыми пауками».

Но вот, между черным и белым пауком, прорвались и покатились по глубине облако и огонь, черня все под собою; так что нижняя глубина стала черной, как море, и всколыхнулась со страшным шумом. Под нами ничего теперь не было видно, кроме черной бури, но взглянув на Восток между облаками и волками мы увидели низвергающийся поток крови, смешанной с огнем, и в небольшом от нас расстоянии появился и вновь исчез чешуйчатый

изгиб чудовищного змия. Наконец, на Востоке, на расстоянии трех приблизительно делений, огненный хребет появился над волнами. Он поднимался медленно, как ряд золотых скал, пока мы не увидели два ядра малинового огня, от которых море отбегало облаками дыма; и мы увидели, что это была голова Левиафана. Его лоб был в зеленых и пурпурных полосках, как голова тигра. Скоро мы увидели его рот и красные жабры над бушующей пеной; окрашивая черную глубину лучами крови, он надвигался на нас со всей яростью Духовного Существования.

_____

Мой друг Ангел со своего места забрался в мельницу; я остался один, и тогда явление исчезло; и я очутился сидящим на благоприятном берегу у реки при лунном свете, слыша музыканта, играющего на арфе и поющего, и пение его было о том, что: «Человек никогда не меняющий своих мнений подобен стоячей воде, и в мыслях своих рождает гадов».

Но я встал и отыскал мельницу, и в ней нашел своего Ангела, который, удивленно, спросил меня, каким образом я спасся.

Я отвечал: «Все, что мы видели, нам было зримо лишь благодаря твоей метафизике; ибо когда ты сбежал, я очутился сидящим на берегу при лунном свете, внимая арфисту. Но теперь, увидев мой вечный жребий, не показать ли мне тебе твой?» – Он засмеялся моему предложению, но я силою, внезапно схватил его в свои объятья, и в ночи полетел на запад, пока мы не поднялись над тенью земли; тогда я вместе с ним бросился прямо в тело солнца. Здесь я оделся в белое и, взяв в руки книги Сведенборга, из этого лучезарного дивного погодья погрузился, и миновал все планеты, пока не достиг Сатурна. Здесь я остановился для отдыха, и потом бросился в пустоту между Сатурном и недвижными звездами.

«Здесь, – сказал я, – находится твой жребий, в этом пространстве – если можно это назвать пространством». Скоро мы увидели хлев и церковь, и

я повел его к алтарю и открыл Библию и вдруг! – это был глубокий колодезь, в который я вошел, толкая Ангела перед собой. Скоро мы увидели семь кирпичных домов. В один из них мы вошли; в нем было несколько обезьян, мартышек, и иных этой же породы, они были прикреплены цепями посреди туловища, и улыбались друг другу и друг на друга кидались, но были сдерживаемы короткими цепями. Но все же я заметил, что иногда число их возрастало, и тогда сильные ловили слабых, и в улыбающемся виде, сначала совокуплялись, а затем пожирали их, отрывая сперва один член, потом другой, пока от тела не оставалось лишь беспомощное туловище. Улыбаясь и целуя его с кажущейся любовью, они пожирали и это туловище; там и тут я видел, как некоторые из них лакомо срывали мясо со своих собственных хвостов. Так как вонь весьма была нам обоим неприятна, мы вошли в мельницу, и я в руке своей держал скелет, который в мельнице оказался Аналитикой Аристотеля.

Тогда Ангел сказал: «Твоя причуда мною овладела насильно, и ты бы должен был стыдиться!»

Я отвечал: «Мы друг другом овладели насильно, и говорить с тобой, чьи труды одна лишь Аналитика, потеря времени».

———————

Я всегда находил, что Ангелы так тщеславны, что говорят о себе как о Единственно Мудрых. И это говорят они с самонадеянной наглостью, истекающей из систематического мышления.

Так, Сведенборг хвастается тем, что его писания новы, тогда как они лишь Содержание или Указатель уже появившихся книг.

Некий человек носил напоказ мартышку и, будучи немного умней мартышки, стал тщеславным и вообразил себя мудрее семи людей вместе взятых. Так и Сведенборг: он показывает безумие церквей, и обличает

двуличных и, наконец, воображает, что все люди религиозны, и он на свете один когда бы то ни было разорвавший сети.

Теперь послушайте простое положение: Сведенборг не написал ни одной новой правды. И послушайте еще одно положение: он написал все старые неправды.

А теперь послушайте причину того. Он говорил с Ангелами, которые все религиозны, и не говорил с Дьяволами, которые все ненавидят религию, ибо на это в своем тщеславии он был неспособен.

Итак, писания Сведенборга – собрание всех поверхностных мнений, и других, более возвышенных – и только.

Вот вам еще простое положение. Любой человек с механическими способностями может из писаний Парацельса или Якова Бёме составить десять тысяч книг равных по ценности книгам Сведенборга, а из писаний Данта и Шекспира – бесконечное множество.

Но если он подобное сотворит – пусть не говорит он, что знает все лучше своего учителя – ибо он лишь держит свечу перед солнцем.

_____

ДОСТОПАМЯТНАЯ ПРИЧУДА

Однажды я увидел некоего Дьявола в огненном пламени, явившегося перед Ангелом, который сидел на облаке, и Дьявол произнес следующие слова:

«Поклонение Богу состоит: в Почитании его даров в других людях, согласно их гению, и больше всего любить великих людей: те, кто завидуют великим людям или клевещут на них, ненавидят Бога, ибо иного Бога нет».

Услышав это, Ангел сделался почти синим; но, овладев собой, он стал желтым и, наконец, белым, розовым и улыбающимся, и тогда ответил:

«Ты – Идолопоклонник! разве Бог не Один? и разве не видим Он в Иисусе Христе? И не дал ли нам Иисус Христос свое подтверждение закону десяти заповедей? и разве все другие люди не глупцы, грешники и ничто?»

Дьявол отвечал: «Истолки глупца в ступе с пшеницей, не вытолчешь из него его глупостей. Если Иисус Христос – величайший человек, ты должен любить Его величайшим образом. Послушай же теперь, как Он дал свое подтверждение закону десяти заповедей. Разве Он не глумился над субботой, этим глумясь над субботним Богом; не убивал ли Он тех, кого убивали ради Него; не отвратил ли закона от женщины, пойманной в прелюбодеянии; не похищал ли труд других, поддерживавших Его; не лжесвидетельствовал ли, когда не стал Он защищаться перед Пилатом; не желал ли, когда Он молился за Своих учеников, и когда Он учил их отряхать прах от ног их у отказывающих им в ночлеге? Я говорю тебе, нельзя иметь никакой добродетели без того, чтобы не преступить этих десяти заповедей. Иисус был весь добродетель и поступал по побуждениям, а не по правилам».

Когда он кончил говорить, я увидел, как Ангел протянул руки, обнимая пламенный огонь, и огонь испепелил его и он вознесся, как Илия.

Примечание. Этот Ангел, ставший теперь Дьяволом, мой особый друг. Мы часто читаем вместе Библию в ее адском или дьявольском смысле, который мир познает, если будет хорошо себя вести.

И у меня есть Библия Ада, которую мир получит – несмотря на то, хочет он этого или нет.

Один Закон для Льва и Вола – Притеснение.

Уильям Блейк

ПЕСНЯ СВОБОДЫ

Поэма в переводе Ремизовой-Довгелло С.П.

Перевод приблизительно датируется 1920-1930-ми годами. Автограф А.М. Ремизова (черн. чернила) с правкой Ремизовой С.П. (автограф, син. чернила, прост. карандаш). 2 лл. Поэма написана на пожелтевших листах в клетку А4, разборчивым почерком старой орфографии, как список (пронумерованы строки в начале). Написано на одной стороне листа.

Здесь приведено в современной орфографии, пунктуация оригинала сохранена.

1. Вечная Жена простонала! Ее услышала вся Земля.
2. Берег Альбиона безмолвен. Поляны Америки туманны!
3. Тени Пророчества дрожат вдоль озер и рек и шепчут через океан: Франция, разрушь свою темницу!
4. Золотая Испания, размечи преграды старого Рима!
5. Брось ключи свои, о Рим! пусть упадут в глубину, пусть упадут в вечность,
6. И плачь.
7. В свои дрожащие руки взяла она новый ужас, завывая.
8. На этих бесконечных горах света, загражденных теперь Атлантическим морем, новорожденный огонь встал перед звездным королем!
9. Овеваемые седовласыми снегами и громовыми лицами, ревнивые крылья волновались над глубиной.

10. Копьеносная рука горела в выси, отстегнут был щит; рука Ревности прошла в горящих волосах, и бросило новорожденное чудо в звездную ночь.

11. Огонь, огонь упадает!

12. Смотрите ввысь! смотрите ввысь! Гражданин Лондона, увеличь свою вместимость! О Еврей, перестань числить золото! вернись к маслу твоему и вину. О Африканец! черный Африканец! Иди, крылатая мысль, расширь его чело!

13. Огненные руки, горящие волосы пронеслись, как заходящее солнце в западном море.

14. Пробужденный от вечного сна, дряхлый элемент умчался, громыхая.

15. Напрасно взмахивая крыльями, ревнивый Король бросился вниз; его седовласые советники, громоносные бойцы, завитые ветераны, среди шлемов и щитов, и колесниц, и коней, слонов, стягов, башен, пращей и камней,

16. Падая, несясь, уничтожая! похоронены в развалинах, в пещерах Уртоны;

17. Всю ночь под развалинами; и вот – когда поблекли их хмурые пламени, восстали они вокруг пасмурного Короля.

18. Громом и огнем, ведя свои звездные силы через бесплодные пустыни, он объявляет свои десять заповедей, лучистыми веками глядя над глубиной в темном недоумении,

19. Где сын огня в своем восточном облике, пока утро оперяет свои золотые груди,

20. Отталкивая облака, исписанные проклятиями, обращает в пыль каменный закон, освобождая вечных коней из пещеры ночи, восклицая:

Нет больше Царствия! и теперь не будет более Льва и Волка.

Хор

Да не проклянут сынов радости Жрецы предрассветного Ворона, в смертельной черноте, сиплыми голосами! Да не кладут границы и да не строят крыши его принятые братья, которых он, тиран, называет свободными! И да не называет бледное Набожное распутство Девством то, что желает, но не действует!

Ибо каждое живущее существо Свято!

Приложение 4. Поэмы Бориса Анрепа. «Создание мира». «Сотворение человека». «Foreword to the Book of Anrep»

СОЗДАНИЕ МИРА[126]

Да будет свет!

Бог

I

Земля

Увы, кругом все – мрак, все – тьма!
Своею душной пеленой
по мне влекутся облака,
и если иногда, незримо,
обняв утесы гор моих,
вдруг разрываются они,
то взор мой воспаленный давит
все та же тьма, все та же мгла.
Волненье одинокой силы,
затихни: нет тебе исхода;
навес недвижного покрова
не приподнять, не перервать!
Мне память в будущем пророчит
всегда искать желанный свет,
всегда блуждать во тьме безвестной,
всегда страдать, всегда, всегда.

[126]Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (ИРЛИ РАН), Личные фонды Рукописного отдела, фонд Николая Недоброво (ф. 201), № 50.

Угрюмая, слепая тьма,
о, будь не так ужасна ты,
сказала б я, что света нет.
Но… ты сияешь, лучезарный,
не здесь, но где-то далеко.
О где ты? я ищу напрасно;
откройся мне, как радость горю;
лучом желанным освети
мою измученную грудь!
…
Кругом все – мрак, все – тьма. Увы…
Нет, нет! отчаянье мое
надежду снова ободрило;
она зовет на помощь силу,
а ты уж слышишь. Нет пути?
пусть треснет грудь моя до бездны;
несись упругою волной,
развей, бушуя, темноту!

Вода

В моем сонливом неупрямстве
меня тревожишь ты. Зачем?
Волной взлетаю я насильно,
мне страшно в зыбкой высоте.
В волненьи плачет дико пена,
сбегая в берега твои.

Земля

Несчастная, печально воды
брели в угрюмых берегах
слепорожденными струями.
О слушай с радостью дрожанье
безумством поднятого дна,
и ветра свист и вой зловещий,
и шум тревожных берегов.
Настанет миг, и ты заблещешь
неведомой тебе красой.
В тебе купаться берег станет,
и мир, зарею освещенный,
посмотрит в глубину твою
в негромкую улыбку струй…
Ко мне, ко мне! Одною силой
мы сбросим чуждые туманы.
Вздувайтесь, воды, рвите, тучи,
упершись в берега мои.

Вода

К чему? Чтоб твой волшебный свет
мне мир печали показал,
где всюду камни распыляют
с высот упавшую струю…
где скалы твердых берегов
мою доверчивость пугают
и я в испуге мягких волн
бегу назад, рыдая…

Земля

Вижу
в мерцанье дивном чудо мира,
прекрасный день взошел на небо,
и я покрылась муравою,
цветы своими лепестками
блестят, колеблясь на стеблях,
корнями мягкими щекочут
мою проснувшуюся грудь…
Цветы, цветы!.. несется запах
над очарованной водой;
и капли, падая с небес,
опять возносятся легко,
впитавши сок душистый. Волны,
плеснувши тихо по траве,
почти уж спят среди лугов,
но мшистый берег шепчет им:
«Плывите, я ласкаю вас…»
Цветы, цветы…!

Вода

Цветы?.. Цветы!!
О, если новое виденье
мой ум печальный не обманет,
и не солжет надежды сила –
мечта о жизни не напрасна,
и я – твоя.

Земля

Клянусь тебе,
пусть тьма еще ужасней станет
непобедимостью своей;
пусть в грудь мою она проникнет,
и сердца жизненность задушит,
его мечты оледенив.
Но прежде гордо и спокойно,
мечту неясную покинув,
желанье в силу воплотится,
но прежде грудь моя порвется
и сила с темнотой сразится…
– Чтоб победить, чтоб победить!

II

Ветер к Воздуху

Бежим, земля опять проснулась,
лишь только я заснуть успел,
она волнением безумным
меня скитанью обрекла.
Я, жалкий призрак утомленья,
лечу в неверные долины,
несусь в изменчивых горах –
в напрасных поисках покоя.
Бежим в пространство!

Воздух

Нет! – нельзя.

Ветер

Не знаю – здесь невыносимо.

Воздух

Но жди; опять, быть может, скоро
заснет безумная земля,
и ты найдешь в горах лощину,
чтоб успокоиться во мгле.

Ветер

Но где искать? Вершины гор
уже лежат на дне обрывов,
а скалы дрогнувших высот
дробятся, рушатся песком.
Увы, мне кажется, земля
свое безумие сознает,
лишь если мелкими кусками
сама рассеется во тьме.

Пыль (кружится в вихре)

Вдруг вырвался из глубины
какой-то страшный, новый дух,
уж он бушует в вышине –
Как он велик, как он ужасен!

Огонь (поднимаясь из земли)

Ха-ха-ха-ха!!

Воздух

Он жжет! Дыханием своим
Поглотит он меня всего;
везде огонь – мне нет спасенья;
уже я гибну; гибнут все!

Огонь

Ха-ха-ха-ха!!

III

Вода (к Земле)

Ты слышишь? Всюду эти стоны…
Томительно плывут они.

Земля

О, если б каждая песчинка
своим рыданьем заглушала
весь хор несчастных общих воплей,
чтоб слухом я поймать могла
плач каждой жалкой мелкоты.
Пусть пламя все в себе сжигает, –
я счастлива: я вижу!

Вода

Что же?

Ужели все, к чему стремилась?
Напрасно тратила я силы,
и сожалела, может быть,
уже и поздно и напрасно.

Дух (являясь из огня)
Я создан; наконец! Блаженство!
Над этим миром власть свою
уже я чувствую в себе.
Пожар предсветный догорает.
Кругом все стихло, все застыло.
Хочу безжизненность забыть, –
хочу царить!

Стихии

Великий дух!
Ты нам родной – о дай нам света!

Дух
Надейтесь. Я царю – я дам.
Есть край далекий, вам незримый,
за пеленой тяжелой мглы:
не мрачный, но не ясный сумрак
там наполняет дни туманом;
там существа полуживые
уж с давних пор влекут свой век,
и утро, вечер провожая,
не замечают, что прошло.

Когда великий светлый гений
свой праздник сам торжествовал,
они, непрошенные гости,
вступили на спокойный пир
и в храме, солнцем озаренном,
они, уверенные в силе,
туманом солнце облекли.
И светозарное чело
поникло от немой печали…
С тех пор бесплотною толпой,
уже усталые теперь,
они в безмолвии кружатся,
своей настойчивой заботой
на солнце саван оправляя:
но вечной силой живая,
Земля, ты родила меня.
Смотри, в коре твоей бесплодной
цветок, рожденный мной, растет.

Земля

Пошевельнись, о ветер, нежно
и освежи цветок несильный,
неторопливо обвевая,
неси пылинки волн прохладных,
ты уладишь росою легкой
миг первой жизни на земле.

Цветок мой нежный, светлый, стройный,

нагнись своими лепестками
прижмись к груди, тебя кормящей;
дыханьем медленно пронзая,
согрей своею теплотою
мою пророческую грусть.

Дух

Своей открывшейся судьбою
ты близок мне, цветок. Летим!
Намеки жадных ожиданий
в тебе дрожат приветом утру.
Все, что вне нашего единства,
пусть в близости твоей безвольно
в бессилье прошлого падет
чужим для завтрашнего дня.
А ты, прекрасный дух вселенной,
ты, солнце, вновь воспрянешь ныне
и благодетельно затопишь
хотеньем жизненным весь мир.
Цветок, чтоб силою твоей
скорей в восторге увидать
бессветной мглы последний миг,
Летим! Я рву тебя.

Земля

Мне больно…

VI

Из вышины

О, здравствуй, свет! О здравствуй, время!

Из глубины

Цветок… цветок…

1904, Петербург.

Поэма «Сотворение человека» в архиве Недоброво существует в одном варианте, причем датировки стоят в ее начале и конце. Текст представлен согласно нормам современной орфографии и пунктуации. Сомнительные, не вполне разборчивые в рукописи места помечены курсивом и знаком (?).

СОТВОРЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Николаю Васильевичу Недоброво – Борис Васильевич Анреп

Пятнадцатое октября пятого года

Je revois dans un temple catholique;
au profond accord des tubes mystiques
mon âme frémit de pleurs glorieux,
et le pouvoir sacré de la musique
me ramena aux pieds de Dieu.

Levé par un longe réligieux,
je vis les anges chanter leur cantique,
glorifier le trône des cieux

et l’adorer.

Aimable ami, si tu cherches les lieux,
où règnent les pensée poétique
en marbre saint et hymnes somptueux,
viens un jour sous ce pieux portique,
voir le Dieu, grand et voluptueux
et l’adorer.

Тихо, очень тихо речка лежала
в зелени мягких длинных трав,
а с низкого дна, воду насквозь
гибкие корни, сплетясь, проросли
и вверху растеклись широко
ленивыми листьями.
На подводных корнях капельки воздуха
внизу качались, светлея,
вдруг с мохнатого дна сорвались,
между струйками пробираясь все выше,
выше неслись торопливо,
и дрожа, и мелькая.
Вот, наконец, прорвались
и растворились в воздушном пространстве.
А воздух почти прозрачный
свежо ночевал над лугами.
Вот и эти луга зачерпнули
солнечный свет.
И кажется травкам, что легче роса и земля;

на пригорке цветок в своей росинке увидел
искру от солнца, крепче корнями в землю вцепился,
чтобы бодрее качнуться в близком тепле;
слабеют росинки; цепкости мало;
и верхние травки отлипли от нижних,
выпрямляют стебли свои
и медленно поднимаются, слышат, как сок
снизу бредет от корней.
И высокий ветер спустился к земле,
катился сквозь чащи лесные,
трогал деревья, путался в листьях
и медлил в ветвях.
Слабел и тянулся, скользнул по реке,
сверху задевая ее чуть-чуть.
И рябью смялась охотно вода,
а ветер во влажных грядках резвился,
о прибрежные камни плеснул
и вкатился – снова на высь к облакам.
А там рыхлые сочные тела перемешивались,
терлись – то выдувались, то всасывались –
и жались, чтобы только не брызнуть.
А уж солнечный свет в них вонзался глубоко издали,
ярко шел в теплых парах
и, где дыры сквозили, бросался о землю
и грел. И яркий луч
согрелся под приливами лучей,
поднялся, затрепетал.
Прозрачный чад течет с него на воздух

и, разостлавшись, повисает.
Вот сдавила горячая жажда
сплетенные жилы цветов;
тучи тяжелеют, плотнея,
слепляются вместе. Не проскальзывает
острый свет. А они еще держатся,
колебля в себе волнистые силы потока.
Тянет тяжелая влага к земле;
тоньше облачное дно;
продавило его – хлынуло,
и потекла, потекла вода.
Порожние тучи, рыдая, рассеивались,
другие густели и текли,
текли прохладно.
И вся небесная вода
стеклась в цветочную долину
ласковым озером.
Оно разлилось – совсем не глубокое –
до блестящих деревьев
и потопило – только цветы.
Вниз потянулись грузные ветви,
туда, где в цветах умолкло озеро,
и погружались в воду, прильнувшую плотно,
и пили обильно, пока не набухли.
Листья сытых ветвей
обвисли, жирея, и лишние капли
обрывались и падали ниже.
Деревья устали, поникли

и бессильно пускали
скользкие ветки с мокрыми листьями
– ветер хотел и не мог *упереться* (?). –
Солнце безоблачно; отвесным светом
на земле отдыхало, кончаясь в листве теплотой,
и сквозь утомленную *близость* (?)
теплая ласка была нежна деревьям,
а там – от солнца до озера – сверкнула им
гора прозрачных горящих лучей.
Сверкнула, заблистала недвижная,
в солнце начинаясь вершиною,
дном упираясь в озеро.
Внутрь воды промелькнули лучи,
близкое дно превратя
в блестящую глубину;
унеслись и вместе стеклись
и там связались в огненный круг,
второе солнце создав.
И быстрая радость по лучам понеслась,
от солнца к солнцу в воду и в воздух,
и в согласном покое лучистых сияний
торжествовало солнце двойною жизнью.
– И земле стало нужно того же. –
Шелест тревогой пролился в окрестности
и друг – встало желанье,
и совершилось. Жар творенья воздвигся.
Вода вырастала в туманы,
окружный ветер их уплотнял.

И стало смутно, и смутно было,
пока туманы не расползлись
по воздуху сквозь ветви.
– И вот тогда тихо в цветах просыпаться стало
бодрое тело человека.
В устремленном его взоре еще оседали
туманы, улетая.
Но уже пред нами томился вдали
безмолвный чернеющий лес,
росли коренасто (?) стволы,
и ветки накрест лежали на ветках,
а в отверстиях узловатых сплетений
виднелась краснота заката.
Вечер разбросал цвета по небу,
его вверху озеленив.
И это – легло на взоры человека
и опустилось в глубину его глаз.
Сплетенные руки за голову опрокинув,
плачьте, плачьте надо мною!
Как это было? – не могу рассказать я,
но глядите – раны едва отвердели,
уж треснули струпья,
и, мучительно боль выдыхая,
кровь, густою (?), выползла на тело.
Нельзя рассказать: вернутся тени,
начнут убивать меня снова;
о, плачьте обо мне, плачьте,
на мою кожу роняя слезы,

чтоб я измерил их теплоту.

Девятое декабря пятого года.

FOREWORD TO THE BOOK OF ANREP[127]

In the end God spake: Ye, who are my hosts and my herds, the herdsmen thereof, and ye way. Ward, gather yourselves to hear My word, that I make known unto all.

Heretofor my Ghost I gave unto you in pledge, as in your behoof – my likeness. Now you shall no more withhold my own.

Come up the steps and blow into my hands, for the hour of my abiding is gone.

My breath kindles no more upon the earth, but smokes, and in the stead of my gardens, are wastes.

I will lift my forehead from off the earth and withdraw my heels from the stony buttresses, my ear moreover shall be without the reach of your cry.

The earth will be behind my back, and the seat, where I was wont to be, be overgrown, for I have come to love the Ocean.

Thy word is done, o Lord, and as for me, I shall not steal thy goods. Moss is on the church floors; moth in the chests; mice in the shrine, and I, the churchman, am beggared. I will put off my garb and, taking a shepherd's pipe, will go.

I gladdened my way with games and dancing. Oh, what is good is not this!

[127] Публ.: Anrep B. Foreword to the Book of Anrep // Poetry and Drama. London, 1913. Vol. 1. P. 275-290.

So, laughing and without awe, I strode into the wood, where once walked the wreathed Leader[128]. Let me give praise to him. In is name I began to leap, flinging high my knees. Flow sweat! Shake, o beard! Shrill, my pipe!

In the midst of the wood were harlots. They lay under the bushes like waifs, and fearlessly they called me to lie with them.

Unwisely I foundled the young wenches. Full of crafty skill and greed were they, wheedling me one after the other, the while I was full of trust.

The bitches rent the tame rabbit. ‘Give me thy arms, thou hast gamed with me!’ ‘And to me give a leg!’ ‘And to me, likewise’.

Woe is me! Fanged she-wolves! They have scattered abroad the flakes of my flesh and gnawed them, gnashing their teeth. Whereafter they left me going down to my death, and hoarsely laughed, gibing each other.

Such were all he smarts, that I came to hate all love’s sweetness. Murk on you, foul.

[128] Dante.