**Кто боится Гарольда Блума?**

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

Гарольд Блум[[1]](#footnote-1)

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

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

Производство суждений о литературе «от Блума» впечатляет заводским масштабом, при этом оставаясь сугубо единоличным. Ни с каким-либо направлением, школой или «измом» он себя не ассоциирует, не ассоциировал никогда, а к коллективным программам всегда относился скептически. Пусть каждый и читает, и пишет строго «как дышит», - что, кстати, не обязывает к педантству самотождественности, т.е. к совпадению с собственной вчерашней позицией. Наоборот: быть собой значит сохранять подвижность в отношении к миру, изменчивость и бодрящую парадоксальность точки зрения. Не удивительно, что любимый литературный персонаж и в каком-то смысле alter ego Блума – многоликий шекспировский Фальстаф. А любимый поэт – Уолт Уитмен, не только принимавший безмятежно собственную противоречивость, но в ней именно видевший поэтическое достоинство: «По-твоему, я противоречу себе? Ну что же, значит, я противоречу себе.  (Я широк, я вмещаю в себе множество разных людей)».

 Беглый взгляд на биографию Гарольда Блума позволяет предположить в нем образец американского «самодельного человека» (self made man), индивидуального предпринимателя собственной судьбы. Он родился в 1930 году в Бронксе, младшим ребенком в иммигрантской семье. Домашним языком был идиш, - ни мать, ни отец будущего реформатора американской литературной науки не научились за всю жизнь даже читать по-английски. Сам он начал осваивать язык своей родины в пятилетнем возрасте, используя в качестве букварей поэтические антологии. В семь лет - упросил сестру взять для него в библиотеке сборник стихов Харта Крейна и вскоре знал все наизусть, многое, естественно, не понимая. Он и потом гордился способностью читать стремительно (по собственной оценке, до тысячи страниц в час!) и запоминать много: студентом, на вечеринках, случалось, декламировал огромную поэму Крейна «Мост» - «на манер обезумевшего магнитофона»[[2]](#footnote-2), и так же, с любой строки он мог воспроизводить пророческие эпосы Блейка, «Потерянный рай» Мильтона и драмы Шекспира.

Из нью-йоркской публичной библиотеки, ставшей вторым домом для Блума-подростка, его путь лежал в Корнельский университет, куда он поступил необычно рано, семнадцати лет, и так же рано закончил. Один из его преподавателей, выдающийся знаток романтизма М.Х. Абрамс потом шутил: в Корнеле просто не осталось чему учить этого исключительного студента, да и кому - тоже. Поэтому местом дальнейшей учебы был избран Йель. Но что такое Йельский университет в начале 1950-х годов? Это бастион «новой критики», где царит культ высоколобых модернистов и «пристального чтения» - изощренной интерпретации самодостаточных, «закрытых» форм. Творчество поэтов-романтиков большинству местных корифеев не представлялось заслуживающим внимания: слишком наивны, эмоциональны, стало быть, недостаточно «зрелы». Намерение аспиранта Блума писать диссертацию о П.Б. Шелли выглядело на этом фоне посягательством на господствующую аксиоматику, чуть ли не бунтом. Но молодого ученого интересовал Шелли-мифотворец и, шире, - способность поэтического воображения к формированию целостных миров, альтернативных миру реальному[[3]](#footnote-3). Это направление исследований он продолжит - в книге, созданной на основе диссертации («Мифотворчество Шелли», 1959) и в серии работ, написанных в следующее десятилетие и посвященных Блейку, Вордсворту, Эмерсону, Йейтсу, Стивенсу, - поэтам, принадлежащим так или иначе к к «компании» романтических визионеров[[4]](#footnote-4).

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

Так из историка литературы Блум превращается в теоретика. На почве радикальных вопрошаний природы литературного творчества резко усиливается его расхождение с господствующей формалистической традицией, зато оказывается возможным кратковременное сближение с т.н. йельской деконструкцией, - в 1970-80х годах ее представляет блестящая плеяда ученых: Жак Деррида, Пол де Ман, Дж. Хиллис Миллер и Джефри Хартман. Близость к ним Гарольда Блума была, впрочем довольно условно и объяснялась общей увлеченностью изощренным искусством интерпретации текста, а также – и даже в большей степени – общим взглядом на литературу как на совокупность опытов и действий. Произведение – не самодостаточный, автономный эстетический объект, а драма, разыгрывающаяся в сознании автора и читателя. «То, что мы называем стихотворением, по большей части не то, что перед нами на странице»[[5]](#footnote-5), и исследованию подлежит не «текст как таковой», а силовые линии, спонтанно возникающие внутри и между текстами. В 1970х годах на первый план в теории Блума выдвигается понятие «влияния» (influence), которое и останется фокусом, сквозной темой его научного творчества в следующие три десятилетия: от публикации относительно раннего теоретического манифеста «Страх влияния» (1973) до итоговой книги «Анатомия влияния: Литература как образ жизни» (2011).

Литературное влияние, по Блуму, - не просто передача и восприятие тех или иных мыслей или формальных свойств. Это действие, которое всегда драматично внутренне, поскольку предполагает конфликтность: косвенный вызов и готовность на него ответить, состязательную борьбу между тем, кто оказывает влияние, и тем, кто его испытывает, между предшественником и последователем («эфебом»). Любое стихотворение – ответ на стихотворение, ранее написанное, и в этом смысле влияние – одновременно сотрудничество и соперничество. Любой творческий индивид зависим от творивших ранее, но руководим потребностью преодолеть зависимость, обеспечить оперативный простор для собственных проб и экспериментов - нового начала. Восхищение читаемым неминуемо переходит в нарастающее беспокойство и протест: кажется, что выдающийся предшественник уже сказал все, что хотел и хочешь сказать ты сам[[6]](#footnote-6), но это не освобождает от потребности и долга высказаться, - ответить на вызов образом неожиданным для всех, включая и самого себя. В многоголосом диалоге ясно различимы голоса сильные и слабые. Сила проявляется в актах освоения, присвоения, преобразования чужого, слабость – в актах почтительно-пассивной идеализации, благодарной конформности. Великая литература сильна и самодостаточна, даже запальчива, в ней присутствует потенциал «агонистической победительности» (16).

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

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

Из этой суммы личных убеждений и их непростого взаимодействия с наличным культурным контекстом выросла едва ли не самая знаменитая книга Блума - «Западный канон» (1994)**.** Уже сочетание слов в заглавии заключало в себе полемический запал (только при чтении книги в переводе и спустя почти четверть века после публикации они могут произвести обманчивое впечатление «чистой академичности»). С конца 1970х годов в литературной культуре США бушевали т.н. «войны вокруг канона» (canon wars): ставились под вопрос его объективность, универсальность и самая необходимость. Уже на излете этих яростных битв Блум эффектно бросил «каноноборцам» перчатку в виде толстого тома, утверждающего ценности западного литературного канона. Своему предмету, правда, он дает только метафорические (зато многочисленные) определения, и от ре-сакрализации канона в консервативном духе (что ему поспешили приписать оппоненты), весьма далек. “Неизменного канона не бывает, - утверждает Блум. - Не может быть и не должно быть… В канонах нет ничего таинственного. Канон – это просто список, только и всего”. Составление «просто списка», тем не менее, требует от того, кто за это взялся, упражнения в бесконечно сложном «искусстве памяти», упражнения мысли: «Без Канона мы прекратим думать».

Любое из тех произведений, которые Блум относит к «каноническим», располагает побудительной силой в виде сочетания антитетических, взаимонепримиримых свойств, - как правило, оно пленяет естественностью и пугает необычностью и самой своей парадоксальностью, странностью стремится “сделать из нас необычайно деятельных читателей” (77). Деятельный читатель – тот, кто, в свою очередь, способен занять в отношении к тексту сложную позицию, сочетая в ней самозабвение с самоответственностью, влюбленность с иронией. Великие писатели Запада, снова и снова утверждает Блум, не плодят конгрегации единомышленников вокруг спасительных идеологий, а создают ситуации риска, взывая их изнутри. Чтение, услужающее идеологии любого рода, Блум отказывается считать чтением.

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

Независимо от того, верим или не верим темным пророчествам, обзор общезападной (в каких-то отношениях и всемирной) литературной традиции, предлагаемый в этой книге, исключительно ценен. Представлена она двадцатью шестью авторами - от Данте и Чосера до Пессоа и Бекетта. Этим парадом победителей командует лично Гарольд Блум, и, в сущности, его занимают столько же каждый из них в отдельности, сколько интертекстуальные связи, их соединяющие, часто неожиданно. Например, о чосеровой иронии важно знать, что она “есть реакция на надменную пророческую позу, которую избрал Данте” (с. 66), а о чосеровских образах, - что они предшествуют шекспировым (Яго и Эдмунду), а также образам европейского нигилизма (Свидригайлову и Ставрогина Достоевского). Пессоа, Борхес и Неруда в главе с причудливым названием «Испанско-португальский Уитмен» объединяются в одной «семейство» - в тени общего символического отца (Пессоа – «возрожденный Уитмен»)… Нередко суждение о конкретном авторе подразумевает некое представление о другом, и о третьем, четвертом и т.д., - как, например, в этом пассаже о Диккенсе: «Одна из прелестей мощного влияния Диккенса на Кафку заключается в совершенно борхесианском воздействии Кафки на понимание нами Диккенса. … Возможно, именно Диккенс, а не Сервантес, является единственным соперником Шекспира в воздействии на весь мир и таким образом наряду с Шекспиром представляет собою и Библию, и Коран – уже доступный нам подлинный мультикультурализм». Подобный стиль письма превращает критическую прозу Блума в интеллектуальное приключение, одновременно предъявляя читателю немалые требования.

В самом простом, сжатом и емком варианте «Западный канон» по Блуму – это двое: Данте и Шекспир. О них он пишет больше и последовательнее всего – как об образцовых воплощениях самобытности и всечеловечности. Обоим присуща, с одной стороны, когнитивная мощь, с другой, - чисто эстетическая изобретательность, отвага и чрезмерность. И тот и другой великолепно независимы от культурного контекста - скорее сами определяют контекст. В итоге формула «Шекспир творит историю» куда более полезна, чем ее же более привычный вариант: «Шекспира творит история».

Гений никогда не равен себе, поэтому любое его произведение – чудо изменчивости, *процесс*, в который нельзя вполне проникнуть и который нельзя исследовать до конца. “Кажется, не найдется двух таких читателей, которые прочли бы одного и того же “Дон Кихота” (75), а сколько раз его переписывали в мировой литературе! Таков же Монтень: в нем кто видел скептика, кто гуманиста, кто католика, кто стоика, кто даже эпикурейца, а в принципе можно усмотреть почти что угодно. Жизненный опыт, в той мере, в какой это опыт творческий, отнюдь не только гением, но практически любым человеком осознавается как переход; личность, соответственно, - переправа, мостик, метафора. «Мудрость не есть знание… Быть мудрым – значит рассказывать о переходе (92)

Итак, канонический автор – тот, кто умеет оставить за собой право последнего слова, чья власть над читателем бесспорна, даже притом (или именно потому), что все время оспариваема. Принцип «Доверия к себе» (Р.У.Эмерсон – один из кумиров Блума!) организует полноценное письмо и полноценное чтение любой хорошей книги, включая и ту книгу, которую написал сам Блум. Еще о ней можно сказать, что она пронизана «абсолютным комизмом», - так Шарль Бодлер называл комизм, свободный от поверхностной развлекательности, способный рождать ощущение глубокой, неразложимой двойственности жизни.

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

1. Salusinszky I. Criticism in Society: Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller. New Accents. New York: Methuen, 1987, p. [↑](#footnote-ref-1)
2. [↑](#footnote-ref-2)
3. Художественное творчество для Блума предполагает поисковую устремленность воображения «туда не знаю куда», трансцендирование заданных обстоятельств; по определению, оно зависимо от желания человека быть «не здесь», а в каком-то еще другом измерении, где только и возможно стать подлинно-собой. Отсюда - стойкий и последовательный интерес, с одной стороны, к проблематике сакрального в его теснейшей связи с эстетическим, с другой, к воплощениям религиозного опыта в литературном тексте. То и другое Блум исследует в контекстах самых разнообразных, от древнего иудаизма и иных мировых религий до «гражданской религии» в ее современной американской версии. Это направление его мысли представлено в ряде книг: Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present ([1989](https://ru.wikipedia.org/wiki/1989));The Book of J: Translated from the Hebrew by David Rosenberg; Interpreted by Harold Bloom ([1990](https://ru.wikipedia.org/wiki/1990));The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation ([1992](https://ru.wikipedia.org/wiki/1992)) и др. [↑](#footnote-ref-3)
4. Shelley’s Mythmaking ([1959](https://ru.wikipedia.org/wiki/1959));The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry ([1961](https://ru.wikipedia.org/wiki/1961)); Blake’s Apocalypse: A Study in Poetic Argument ([1963](https://ru.wikipedia.org/wiki/1963)); Yeats ([1970](https://ru.wikipedia.org/wiki/1970));The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition ([1971](https://ru.wikipedia.org/wiki/1971)) [↑](#footnote-ref-4)
5. Цит. по кн.: Imre Salusinsky, op.cit, p. 51 [↑](#footnote-ref-5)
6. Это и есть «страх влияния», который сам Блум, по собственному признанию, впервые пережил в двенадцать лет, читая стихи Харта Крейна. [↑](#footnote-ref-6)