

## Вера Владимировна Сердечная

Кандидат филологических наук,  
научный редактор издательского дома «Аналитика Родис»,  
142400, Российская Федерация, Московская обл.,  
Ногинск, ул. Рогожская, 7;  
e-mail: rintra@yandex.ru

*Опубликовано: Сердечная В.В. Уроки Блейка: опыт прочтения XX века // Дидактика художественного текста. Краснодар: КУБГУ, 2007. С. 12-22.*

### **Уроки Блейка: Опыт прочтения XX века<sup>1</sup>**

Вот Англия девятнадцатого века.  
Ура! Она заметила Вильяма Блейка!  
Но странно,  
ведь Блейк уже покинул Англию  
и поселился в раю.

*Геннадий Алексеев, «Англия и Вильям Блейк»*

Уильям Блейк, подобно самому понятию «романтизм», на которое, как справедливо замечал Вяземский, «трудно наткнуть палец», – явление в культуре в некотором отношении неуловимое. Для западных ученых творчество Блейка является компендиумом смыслов (все множащихся с работами новых ученых), для русских читателей отражено в двух-трех блестящих отечественных статьях, пока что мало дающих для популяризации творчества этого выдающегося поэта, в некоторой мере выразившего дух романтизма наиболее ярко из своих современников.

Тем интереснее отметить факты широкого обращения к наследию Блейка в культуре XX века. Что смог сообщить нашим современникам (и не смог своим) поэт, дидактическая направленность текста которого столь парадоксально сочеталась с его

---

<sup>1</sup> Vera Serdechnaya. *Blake's Lessons: Reading Experience in the Twentieth Century*

герметичностью? Попыткой освещения наиболее интересных примеров восприятия Блейка в XX веке станет наша статья.

## **Пророческий пафос и эзотерический символизм Блейка в творчестве Т.С. Элиота и У.Йейтса**

Среди первых критиков Блейка, оценивших в полной мере художественные достоинства его поэм, были Т.С. Элиот и У.Йейтс. Оба они не только интерпретировали поэзию романтика, но и использовали ее образы и структуры в своем творчестве.

Йейтс, сын художника-прерафаэлиты, автор едкой биографии Блейка, был редактором одного из первых изданий поэта (1893). Имя Блейка появляется, в частности, в его трактате Йейтса (1896), где произведения романтика – знак принадлежности к алхимической традиции. Образ «дверей восприятия» имплицитно присутствует в конце трактата, где герой удерживается от искушения: «Тот, имя кому – Легион, – он ждет у наших дверей, он обманывает наш разум утонченностью, он льстит красотой нашему сердцу» [там же, 118]. Блейк цитируется Йейтсом и во фрагменте «Настрою» (*The Moods*, 1895): «боги древних времен, все еще обитающие на своем тайном Олимпе, или ангелы недавних времен, нисходящие и восходящие по своей сияющей лестнице; и <...> доказательство, теория, знание, наблюдение – это только, как говорил Блейк, «дьяволята, дерущиеся каждый за себя», иллюзии нашей видимой, преходящей жизни...» [там же, 82].

Важная черта, объединяющая нарративные стратегии Блейка и Йейтса-поэта – внимание к национальной мифологии. Для Блейка уже в эпоху малых поэм становятся важными мифологемы английской древности – «змеиный храм», упоминаемый в «Европе», или Иосиф Аримафейский, нарисованный поэтом еще в годы ученичества. В больших поэмах Блейка друиды становятся прародителями цивилизации: так, в поэме «Иерусалим» сообщается: «Авраам, Хевер, Сим и Ной <...> были друидами» (*Abraham, Heber, Shem, and Noah <...> were Druids* – К 649). Йейтс – автор многих стихотворений и поэм, воспроизводящих мифологию древних кельтов: так, его первая

книга – «Кельтские сумерки» (*The Celtic Twilight*, 1893), собиратель кельтского фольклора. Как и для Блейка, для Йейтса был чрезвычайно важен феномен визионерства: в 1925 году он опубликовал посвященный этой теме трактат «Видение» (*A Vision*).

Томас Стернз Элиот (1888 – 1965), создатель философских поэм о судьбах мироздания, не мог не обратить внимания на поэзию Блейка и обыгрывал не только его образы, но и саму пророческую нарративную стратегию.

Стихотворение «Gerontion» (1920), герой которого страдает от предчувствия смерти, отмечено узнаваемым образом поэзии Блейка – из стихотворения «Тигр»:

... С юностью года

Пришел к нам Христос тигр.

... *In the juvenescence of the year*

*Came Christ the tyger* [81, 35]

Этот угрожающий образ – предвестье близящейся смерти:

Тигр бросается в новый год. Нас пожирает.

*The tiger springs in the new year. Us he devours.* [там же, 34]

В.Муравьев замечает, что, привлекая символику «хрестоматийного стихотворения Уильяма Блейка» без дополнения тигра его противоположностью – Богом-агнцем, – автор показывает, что «Геронтион <...> готов признать высший смысл только в тигрином облике и предчувствии устрашающего возмездия» [47, 373]. Таким образом, Элиот использует схему противоположностей Блейка для характеристики своего героя: как и у романтика, здесь принятие только одной из сторон мира приводит к крушению, а «Тигр», порожденный религиозным сознанием Опыта, – принадлежность мира Старости (на что указывает название стихотворения).

Жанр поэм Элиота, по нашему мнению, может рассматриваться как прямое развитие нарративной стратегии пророческих поэм Блейка. Образ нарратора-пророка, частотность библейских цитат, сложность иносказания создают широкое поле интертекстуальных и мотивных пересечений с творчеством Блейка. Так, образы двух царств смерти в поэме «Полые люди» (*The Hollow People*, 1925), которые В.Муравьев возводит к Данте [47, 388], могут быть также прочитаны как цитата из Блейка,

которому были свойственны, в отличие от Данте, гностические взгляды на жизнь как «смерть духа».

В «Пепельной среде» встречается, иронически осмысленный, важный для поэтики Блейка мотив оживления костей – также классический мотив пророческих апокалипсисов Ветхого Завета: «Оживут ли кости сии?» (*Shall these bones live?*) [81, 112] – прямая цитата из Иез. 37: 3. Если у Блейка кости остаются останками всех людей, пробуждающимися к последнему дню, то у Элиота это образ самих людей современности:

Под можжевельником кости пели, разрозненные и сияющие

Мы рады быть разрозненными, мы делали мало добра друг другу...

*Under a juniper-tree bones sang, scattered and shining*

*We are glad to be scattered, we did little good to each other...* [81, 114]

Одна из наиболее близких к произведениям Блейка – поэма «Бесплодная земля» (*The Waste Land*, 1922), описанные в которой «бесплодные скитания под знаком неизбежного возмездия за растрату жизни» [47, 378] во многом повторяют сюжет «Тириэля» (не случаен в этой параллели и образ Тиресия, появляющийся у Элиота). Первая часть поэмы Элиота, «Погребение мертвого» (*The Burial of the Dead*), заставляет вспомнить «Бракосочетание Небес и Ада». Так, если в начале поэмы Блейка – аллюзия к Исае – говорится о радостном оживлении бесплодной земли, то в начале поэмы Элиота подчеркивается «беспоощадность» весны.

Основной хронотоп поэмы, вынесенный в заголовок, напоминает не только о «мерзости запустения» пророков (Дан. 9: 27), но и о пустынных землях произведений Блейка – местах пребывания и власти Уризена. И если в «Бракосочетании Небес и Ада» буквально описывается тот момент, когда «излиется на нас Дух свыше, и пустыня <...> сделается садом» (Ис. 32: 15), то в «Бесплодной земле» изменение пустыни не происходит. Пейзаж первой части продолжается и развивается в последней:

Здесь нет воды только камень

Камень и нет воды и песчаная дорога

*Here is no water only rock*

*Rock and no water and the sandy road* [81, 86]

Как и у Блейка, аллегория очевидна: пустынный путь – поиск надежды и духовного прозрения. Нарратор поэмы Элиота топологически поясняет метафору:

Я сидел на берегу

Рыбачил, с безводной равниной позади <...>

Лондонский мост падает...

*I sat upon the shore*

*Fishing, with the arid plain behind me <...>*

*London Bridge is falling down...* [там же, 92]

В данном контексте бесплодной землей становится Англия с ее столицей и Королем-рыбаком. Этот момент также может быть рассмотрен как отсылка к творчеству Блейка, в поэмах проецировавшего на Англию весь сакральный мир:

Я вижу Вавилон в открывающейся Улице Лондона, я вижу

Иерусалим в руинах, скитаясь от дома к дому.

*I behold Babylon in the opening Street of London, I behold*

*Jerusalem in ruins wandering about from house to house (K 714).*

Несомненно, творчество Элиота отличается от текстов Блейка – не только содержанием авторского мира, но и уровнем культурных обобщений, интертекстуальности, помогавшей, по словам Элиота, «концентрировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история» [47, 379]. Однако сам путь культурных наложений, в котором лидирующее место занимает нарративная стратегия пророков Ветхого Завета, становящийся важным принципом творчества Элиота, одним из первых предлагает именно Блейк. И не случайно его строки входят в богатую палитру цитат и образов, которыми пишет свое лиро-эпическое полотно Элиот.

Таким образом, в начале XX века Блейк становится объектом осмысления и творческого взаимодействия со стороны двух известных поэтов, в творчестве которых его образ различен. Для Йейтса Блейк – прежде всего наследник эзотерических традиций (алхимия, кельтская мифология), который борется с узкорационалистическим пониманием мира. Элиот же более внимательно относится к образности, укорененной в библейской традиции; а поэмы, основанные на пророческой позиции, можно рассматривать как прямое продолжение жанровых

находок Блейка. Так уже в начале XX века Блейк получает два во многом различных осмысления, повлиявших на его дальнейшую судьбу.

## **Рецепция мифологии Блейка в психоделической культуре 60-х годов**

**(О.Хаксли, А.Гинсберг)**

Вступление Блейка в культуру психоделических 60-х было подготовлено его осмыслением в культуре конца XIX – начала XX века, как в литературной критике (Суинберн, Гилкрист), так и в поэтическом творчестве (Йейтс, Элиот). Можно отметить использование образности и нарративной техники Блейка в творчестве таких поэтов середины века, как Теодор Роутки (*The Lost Son*, 1948 – образ заблудшего, потерянного сына), Элизабет Бишоп (*The Unbeliever*, 1946 – образ спящего на горе Альбиона), Роберт Крили (*The Door*, 1959 – образ двери к видениям), Гэри Снайдер (*Milton by Firelight*, 1959 – образ Милтона). Важное значение имели идеи Блейка для Олдоса Хаксли (1894 – 1963). В своих трактатах, написанных на излете 50-х годов XX века, он намечает несколько линий синтеза идей Блейка с другими явлениями мировой культуры, которые определяют дальнейшее восприятие и трактовку образа Блейка в XX веке.

Трактат «Двери восприятия» (1954), озаглавленный узнаваемой цитатой из Блейка, сопровождается эпитафией – отрывком из «Бракосочетания Небес и Ада», из которого и взято выражение. Образ Блейка и его творческого процесса, визионерства, задан как ключевой для произведения. Опыт «очищения дверей восприятия», предпринимаемый Хаксли, – поликультурное действие, не зависящее как непосредственно от Блейка, так и от других традиций. Но во главе этого многоголосья – индейская культура употребления кактуса пейотля (мескалина). Отправным пунктом исследования становится риторический вопрос: «будучи не рожденными гениями, как нам посетить миры, являющиеся родиной для Блейка, Сведенборга и Иоганна Себастьяна Баха?» [74, 254] Для Хаксли решением становится химически добытый мескалин.

Основным отличием от обычного восприятия становится необычная вещественность и бытийность окружающего мира: «Я видел то, что видел Адам в день

своего сотворения, – миг за мигом чудо обнаженного бытия» [там же, 257]. И это обнаженное бытие для Хаксли – синоним не только мистицизма Европы, но и учений Востока: это Дхармакая («Разум», «Таковость», «Пустота», «Божество») Будды. В состоянии измененного мескалином (или визионерского, что одно и то же, утверждает Хаксли) сознания предметы окружающего мира воспринимаются не в связи со своими функциями, а в аспекте самодовлеющей бытийности или, близко к этому, бесцельной красоты. «Разум теперь воспринимает окружающее с точки зрения насыщенности существования, глубины значимости» [там же, 259]. Образность трактата Хаксли во многом следует образности произведений Блейка. Так, изображаемый Блейком в поэмах конфликт временного восприятия повторяется и при принятии мескалина: «я переживал неопределенную длительность или, наоборот, непрерывное настоящее, созданное из постоянно изменяющегося апокалипсиса» [там же]. «Нефункциональное» сознание во многом подобно детскому восприятию, также интересовавшему Блейка как состояние «невинности». После того, как химическое вещество ослабило «очистительную» и регулирующую (по Бергсону) функцию мозга, Хаксли замечает: «глаз вновь обретает детскую невинность восприятия, когда ощущение не автоматически и напрямую подчинено понятию» [там же, 262].

Автор трактата предупреждает об опасностях долгого пребывания в стране видений – о страхе, рождаемом измененным состоянием сознания: «внезапно я уловил намек на то, что значит быть сумасшедшим. У шизофрении есть свой рай, точно так же, как ад и чистилище» [там же, 283] – и он так истолковывает ужас перед красотой предметов: «это страх быть сокрушенным, страх распада под давлением реальности более огромной, чем может вынести разум, привыкший жить большую часть времени в уютном мире символов» [там же, 284]. Вероятно, этот страх сродни тому ужасу, которым исполнены поэмы Блейка: «На языке теологии этот страх соответствует несовместимости человеческого эгоизма и божественной чистоты, усугубляющейся изолированности человека и бесконечности Бога» [там же].

Продолжение «Дверей восприятия» – трактат «Рай и Ад» (1956), в заголовке также обыгрывающий одну из ключевых идей Блейка о взаимодействии противоположностей. В нем Хаксли подытоживает опыт визионерского восприятия, достигаемого различными путями. Здесь же Хаксли развернуто говорит и об

опасности – «Аде» визионеров, оборотной стороне видения, встречающейся не так редко. Примеры отражения этого мира в искусстве – поздние пейзажи Ван Гога, картины Гойи и художественный мир Кафки. Хаксли, в первом трактате описывающий безмерную красоту мира видений, во втором развернуто предупреждает об опасности намеренного погружения в него.

Теория визионерства Хаксли, дающее многое для представления самого «механизма» погружения в мир видений, тем не менее мало применима к художественному миру Блейка. Романтик становится удобной отправной точкой, знаковой фигурой, для которой Хаксли находит много интересных параллелей, – но не объектом понимания и истолкования. Искусственность метода, предлагаемого Хаксли для погружения в визионерский мир, противоречит послы Блейка об очищении дверей восприятия – очищении, достигаемом внутренней работой, а не химическим вмешательством.

Другой важный пример осмысления Блейка в рамках психоделической культуры XX века – творчество одного из битников, скандально известного поэта Аллена Гинсберга (р. 1926). Поэт рассказывал как о переломном моменте в своей жизни о «слуховом видении» Уильяма Блейка, декламировавшего свои стихотворения: «Ах! Подсолнух», а затем – «Больную Розу». Позже Аллен Гинсберг вспоминал, что слышать голос Блейка было «словно слышать рок всей вселенной, и в то же самое время неотвратимую красоту этого рока» [122, 2627]. Гинсберг понял, что «этот большой бог превыше всего <...> и что истинная цель рождения – проснуться к Нему» [там же]. Поэт был одной из причин внимания к Блейку в культуре XX века: «Гинсберг оказывал большое влияние на популярную и альтернативную культуру, взяв с собой Блейка и помогая ему сохраниться как живой культурной силе до наших дней» [154]. Поэзия Гинсберга во многом опирается на образность и саму повествовательную структуру Блейка.

Так, одноименна с поэмой Блейка поэма Гинсберга «Америка» (*America*). И, хотя содержание поэмы современно, повторяется конфликт свободы и идеологии: у Блейка – духа свободы Орка и дряхлого демиурга, у Гинсберга – индивидуального сознания и государственной – полурекламной, полурелигиозной, полувоенной – идеологии. По словам С.Пела, «как политические заявления, «Америки» Блейка и Гинсберга



защищают освобождение человеческих существ от любых государственных или правительственных соображений. Как «пророческие» отрывки, обе они свидетельствуют о возможности изменения в конкретный момент истории, новой возможности освобождения и новом видении человечества, начинающих в Америке. Как утверждения об Америке, они содержат завет, по-видимому, забытый или нарушенный, и чувство, что Америка – это начальная точка для любых перемен в мире» [182].

Навеяно стихотворением Блейка («Ах! Подсолнух») и стихотворение Гинсберга «Сутра Подсолнуха» (*Sunflower Sutra*, 1956):

– Я ринулся очарованный – это был мой первый подсолнух, память о Блейке – мои видения...

*– I rushed up enchanted – it was my first sunflower, memories of Bake – my visions ...*

[122, 2634–2635]

Подсолнух Гинсберга, искореженный и обсыпанный пылью цивилизации, становится метафорой экзистенции: сквозь наносы времени в нем проступает «совершенное великолепное прекрасное подсолнуха бытие!» (*a perfect excellent lovely sunflower existence!*). Почти высохшее растение, противостоящее засилью окружающих его старых разбитых машин, превращается в символ жизни:

свежий природный взор на новый ломтик луны, проснувшийся, живой и возбужденно хватающий в закатной тени золотой бриз ежемесячного рассвета!

*a sweet natural eye to the new hip moon, woke up alive and excited grasping in the sunset shadow sunrise golden monthly breeze!* [там же, 2635]

Подсолнух в стихотворении Гинсберга растет на свалке машин, однако должен сохранить свою индивидуальность:

когда ты забыл, что ты был цветком? Когда ты посмотрел на свою кожу и решил, что ты <...> призрак и тень некогда могущественного сумасшедшего Американского локомотива? Ты никогда не был локомотивом, Подсолнух, ты был подсолнухом!

*when did you forget you were a flower? when did you look at your skin and decide you were <...> the specter and shade of a once powerful mad American locomotive? You were never no locomotive, Sunflower, you were a sunflower!* [там же]

Гордое стояние Подсолнуха – символ выживания человеческой сути среди бурь истории и повседневности. По замечанию Р.Кауфмана, стихотворение Гинсберга «воплощает свои темы растяжением исторической рамки по изначально блейковской траектории: проекция фиктивного будущего-прошлого на материю деградирующего, подавляющего настоящего» [166].

Влияние Блейка проявляется не только в стиле и образности Гинсберга, но и в его нарративной стратегии. Так, поэма «Вой» (*Howl*, 1956) исполнена ощущения пророческого негодования:

Я видел лучшие умы моего поколения, разрушенные безумием, голодающих истеричных голых <...>

которые проходили через университеты с лучащимися прохладными глазами, видя в галлюцинациях Арканзас и освещенную Блейком трагедию среди ученых войны...

*I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked*  
<...>

*who passed through universities with radiant cool eyes hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy among the scholars of war...* [122, 2629]

Длинный стих, который «позаимствован Гинсбергом из библейской риторики, от английского поэта Кристофера Смарта, и, кроме всего прочего, от Уитмена и Блейка» [там же, 2628], – отличительная черта его стиля. Конечно, «Вой» – поэма осуждения не только современников, но в первую очередь – себя.

Поколение, описываемое битникком, во многом мыслит в образах романтика Блейка. Призыв к сексуальной свободе на одном из этапов развития мысли Блейка означал призыв к внутреннему освобождению; «очищение дверей восприятия» зачастую трактовалось в 60-х как призыв к химическому изменению сознания. К поэмам Блейка могут быть возведены такие образы Гинсберга, как «мир Времени» (*world of Time*), «Вечность вне Времени» (*Eternity outside of Time*), «воплощенные провалы во Времени и Пространстве» (*incarnate gaps in Time and Space*). И наиболее важной ценностью для поколения, грехи и достижения которого описывает автор «Воя», остается ценность поэзии, искусства – жизни как поэзии: они – те,

кто грезили и воплощали в смежных образах провалы во Времени и Пространстве <...> чтобы пересоздать синтаксис и метр бедной человеческой прозы <...>

и обратили страдание обнаженного духа Америки к любви в крике саксофона – или или лама савахфани – который потряс города вплоть до последнего радио

абсолютной сутью стихотворения жизни ...

*who dreamt and made incarnate gaps in Time and Space through images juxtaposed*  
<...> *to recreate the syntax and measure of poor human prose* <...>

*and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio*

*with the absolute heart of the poem of life ...* [там же, 2633]

Соединение поэзии с богословием очень характерно для Блейка, называвшего воображение «Божественным телом Господа Иисуса, вечно благословенного» (*the Divine Body of the Lord Jesus, blessed for ever* – К 624). Таким образом, поэма «Вой» может рассматриваться как попытка приложения идей и образов Блейка к реальности середины XX века. Творчески продолжая некоторые образы Блейка и его манеру письма, Гинсберг инверсирует идеи поэта, ставя на место воображения – телесное освобождение из-под власти разума, на место вдохновенного видения – наркотическое опьянение. Мысль Блейка обедняется: его призыв к внутренней работе сменяется призывом к эпатажу, к оргии, и вместо создания поэтического космоса появляется образ дионисийского хаоса, воплощением которого у Блейка остается библейский Левиафан.

Хаксли и Гинсберг, с разных сторон рассматривавшие творчество Блейка и поразному преломлявшие его в собственных произведениях, создали разные образы поэта. Хаксли, в отношении Блейка выступавший как теоретик химических способов расширения сознания, ввел поэта в контекст визионерского искусства и прокомментировал некоторые его образы и особенности поэтики с точки зрения «очищенного» восприятия. Интересные как медицинский опыт, трактаты Хаксли выражают остроумную научную гипотезу, но дают мало для понимания Блейка. Гинсберг, поэт со сложной судьбой и провокативной эстетикой, воспринял Блейка как своего рода предшественника и использовал его нарративные стратегии (сложный синтаксис, периоды, длинный стих, позиция нарратора-визионера) в описании своего

видения современного мира и человека. Образы Блейка в произведении Гинсберга получают пусть спорное, но творческое истолкование, которое подтверждает актуальность идей и поэтики романтика. По замечанию американского исследователя, «Гинсберг привнес Блейка в постмодерн, или, более точно, помог постмодернизму войти в американскую поэзию под эгидой вдохновения Блейка, результаты чего простерлись от высокого искусства до Дилана и «Doors» [166].

### **Архетипизация и хтонизация мифологии Блейка в творчестве группы «The Doors»**

Творчество группы «The Doors» стало важным явлением масс-культуры 60-х годов XX столетия, во многом определившим облик эпохи. Психоделическая эра, внимание к подсознанию и небрежение к разуму, стремление к свободной любви и освобождению чувств, презрение к мещанскому счастью привели к рождению девизов типа «Жить быстро, умереть молодым». Эти настроения были в полной мере свойственны творчеству «The Doors». Важным для нас моментом их музыкального наследия стало обращение лидера группы, Джима Моррисона, к творчеству Блейка. Полемически заостренные идеи, выдвинутые романтиком, – призыв к расширению возможностей чувств и освобождению любви от пут долга, к свержению власти разума и достижению внутренней бесконечности – импонировали мировоззрению «The Doors». Наиболее очевидным свидетельством обращения к творчеству Блейка стало название группы, взятое из известного отрывка «Бракосочетания Небес и Ада». Цитата из Блейка (здесь в основном опирающегося на образ пещеры у Платона) в названии группы превращается в новую мифологему: «двери» или «врата», освободившись от контекста, становятся знаком перехода из одного состояния (места, времени, тела) в другое, однако это широкое значение, созвучное эстетике психоделической культуры, включает и аллюзии к творчеству Блейка. Важно отметить, что в идеологии культовой группы занимали важные места мифологемы индейской культуры (шаманизм, образ орла и т.д.), фашизма (идея избранности, построения идеального государства), архетипические образы. И для носителя

культуры, воспринимающего творчество «The Doors», Блейк становится частью такого идейного сплава. Прочтение Блейка в контексте мифологии XX века характерно для песен «The Doors», тексты которых мы рассмотрим для подтверждения нашей идеи. Переключки с отдельными идеями и образами Блейка находимы во многих текстах, однако для анализа отобраны наиболее показательные.

Так, в первом альбоме «The Doors» под одноименным названием есть песня «Конец ночи» (*End Of The Night*), в которой дословно повторены три строки из «Изречений Невинности», одного из афористических стихотворений Блейка:

Некоторые Рождены для сладких наслаждений,

Некоторые Рождены для Бесконечной Ночи.

*Some are Born to sweet delight*

*Some are Born to the Endless Night* [174]

И если у Блейка духовная ночь преодолевается божественным вмешательством и связанным с ним сознательным выбором:

Бог является, и Бог есть Свет

Для тех бедных Душ, кто обитает в ночи

*God Appears & God is Light*

*To those poor Souls who dwell in Night, –*

то «The Doors» поет о конце ночи – освобождении от судьбы, которого легко достичь человеческими усилиями:

Иди по шоссе к концу ночи

Концу ночи

*Take the highway to the end of the night*

*End of the night* [174].

Упрощение образа, избавление человека от чувства вины (как «тьмы») и долга (как поиска «света») делает идею текста «The Doors» близкой скорее языческому мировоззрению с его циклическим видением, чем христианской идее спасения и линейной истории, актуальной для Блейка. Действие, к которому призывает автор последнего текста – своего рода ритуал, приводящий путника к благополучной развязке, в отличие от явления божественной воли у Блейка.

В одном из более поздних альбомов «The Doors» есть песня, заглавие которой отсылает сразу к нескольким стихотворениям Блейка. Песня названа «Ты Потерялась,

Девочка» (*You're Lost Little Girl*). У Блейка в цикле «Песни Невинности» есть два стихотворения, построенные по сюжетной схеме инициации – «Мальчик Потерялся» (*The Little Boy lost*) и «Мальчик Найден» (*The Little Boy Found*), а в цикле «Песни Опыта» – один законченный цикл, «Девочка Потерялась» (*The Little Girl Lost*) и «Девочка Найдена» (*The Little Girl Found*), и два неоконченных, «оборванных» цикла: «Мальчик Потерялся» (*A Little BOY Lost*) и «Девочка Потерялась» (*A Little GIRL Lost*). Если два законченных цикла обыгрывают одну и ту же идею потерянности и обретения души человека божественными силами, то два последних стихотворения инверсионно искажают сюжет, высказывая идею о личной невинности человека в грехах общества. Мальчик и девочка здесь осуждаются за то, что невинны: он самостоятелен в мысли, она – любит; общество же не прощает таких грехов, осуждая свершивших их как «заблудших». Эту мораль Блейка в завуалированном виде можно увидеть и в тексте песни «The Doors», где «потерянная» девочка вопреки своей неопытности знает о том, что нужно делать:

Ты потерялась, девочка <...>

Скажи мне, кто ты?

Думаю, ты знаешь, что делать

Это невозможно – да

Но это правда

*You're lost, little girl* <...>

*Tell me who are you?*

*Think that you know what to do*

*Impossible yes*

*But it's true* [там же]

Что должно произойти – остается неясным; общая тема «знающей» невинности объединяет этот текст со стихотворениями Блейка. Тем не менее звучащая у Блейка идея виновности общества в понятии «заблудшести» для автора последнего текста не актуальна; его волнует осведомленность «девочки» (*little girl*) о неясных ей тайнах бытия. Отчетливый психоаналитический подтекст песни демонстрирует принципы инверсии идеологии Блейка: если для романтика определяющие мифы – миф о странствии и спасении, а также общественной вины, то для «The Doors» – идеология психоанализа о бессознательной предопределенности происходящего.

Особенно хочется указать на близость жанру пророчества текста сольного альбома Джима Моррисона «Американская молитва» (*American Prayer*). Само название текста отсылает к «Америке», пророческой поэме Блейка; много и текстуальных переключек с малыми поэмами. Начало «Американской молитвы», «Песнь Пробуждения Духа» (*Awake Ghost Song*), переключается с мотивом сна Энитармон, в котором свершается история («Европа» Блейка). В отрывке «Рожденные Просыпаются» (*Newborn Awakening*) Моррисон воссоздает в хиппианском духе переосмысленную картину восстания мертвых, описанную Блейком в нескольких поэмах:

Мертвые – пробуждающиеся новорожденные  
С испорченными конечностями и мокрыми душами  
Нежно они вздыхают в восхищенном похоронном удивлении  
Кто позвал этих мертвых танцевать?  
*The dead are newborn awakening*  
*With ravaged limbs and wet souls*  
*Gently they sigh in rapt funeral amazement*  
*Who called these dead to dance?* [там же]

Здесь, актуализируя заложенные Блейком значения (так, например, в «Песни Лоса» могила называется лоном), Моррисон объединяет смерть и рождение, представляет мертвецов как новорожденных. Однако если Блейк представляет в поэмах пробуждение мертвых перед их собранием на Последний Суд, то Моррисон избегает этой сюжетно-исторической линейности, закливая историю по образцу восточных философий, популярных в 60-е. В части, называемой «Американская Молитва» (*An American Prayer*), отчетливо слышна риторика блейковских персонажей, вопрошающих о сути человеческого бытия, точности познания и справедливости социальных устоев, где употребляется выражение «ключи от царства», где «сумасшедшие руководят тюрьмами». И следом – скабрзное, физиологичное «Рыдание» (*Lament*). Играя на противоположностях, Моррисон создает образ великой и противоречивой эпохи, изверившейся и циничной, а не только несовершенной, как во времена Блейка.

Таким образом, Моррисон, идеолог и лидер культовой группы 60-х, поклонник Блейка, во многом наследующий стиль его повествования, актуализировал проблемы,

волновавшие романтика: противостояние человека и природы, загадочную сущность человека, сомнение в возможностях позитивного познания, суть предопределения, веру в могущество воображения. Имя Блейка как культурный знак, многократно присутствующий в текстах и подтекстах известнейшей группы, обрело новые коннотации; творчество его стало объектом более пристального внимания, вновь «освоенное» культурой и обогащенное ее ценностями.

Однако в определенной мере творчество романтика утратило те значения, которые были важны для него самого. Блейк в восприятии Моррисона перестал быть христианином и сторонником определенных линий в искусстве; утратил имена и сюжеты авторской мифологии, став еще одной фигурой мифологии 60-х – певцом свободной любви, революции, раскрепощения чувств и внутреннего освобождения любыми путями. Вливаясь в тексты Моррисона – «психоделические заклинания», обретающие время от времени «статус Высокой Поэзии, прорыва в Вечность» [58, 406], стихи Блейка модернизируются, но насыщаются чуждым его поэзии содержанием.

### **Миф Блейка и миф о Блейке в фильме Дж.Джармуша «Мертвец» (The Deadman)**

Осмысление творчества Блейка культурой XX века продолжается в разных формах: как в поэзии, где нарративные стратегии Блейка наследуются с большей или меньшей точностью, так и в других видах искусства. Примером осмысления творчества Блейка в кинематографии является вышедший фильм Джима Джармуша «Мертвец» (*The Deadman*, 2001). На наш взгляд, данный факт осмысления нарративных стратегий Блейка в культуре XX века является одной из наиболее интересных попыток, позволяющих с достаточной точностью говорить о том месте, которое Блейк занимает в самосознании западной (в частности, американской) культуры. Цитаты из Блейка даны в тексте фильма эксплицитно. Главного героя зовут Уильям Блейк; он бухгалтер (подчеркнем непоэтичность профессии) из Кливленда, приезжающий искать работу в город Мэшин (*the town of Machine*) – «город Машин (Механизмов, Станков)». Смысл имени Блейка (которого до этого в фильме



окружающие неоднократно ошибочно называют Блэком) сообщает герою индеец, выполняющий в сюжете инициации функцию путеводительства:

- Какое имя было дано тебе при рождении, глупый белый человек?
- Блейк. Уильям Блейк.
- Это ложь? Или шутка белого человека?
- Нет, я Уильям Блейк. <...>
- Тогда ты мертвец.
- *What name were you given at birth, stupid white man?*
- *Blake. William Blake.*
- *Is this a lie? Or a white man's trick?*
- *No, I'm William Blake.* <...>
- *Then you are a dead man.* [165]

Ирония в том, что ни встреченные героем американцы, ни сам он, ни его возлюбленная Тэль, – ничего не знают о поэзии Блейка и о том, какой вклад он внес в культуру. Один из первых романтиков, стоящий у основ новой европейской цивилизации, забыт; культура перечеркивает самое себя, обращаясь к ценностям общества потребления. И только дикарь, случайно читавший Блейка в случайно посещенной Англии, может напомнить поэту о его истинной сути: «Я открыл... в книге... те слова, что написал ты, Уильям Блейк. Это были мощные слова, и они говорили ко мне» (*I discovered... in a book... the words that you, William Blake, had written. They were powerful words, and they spoke to me*) [165]. Индеец не называет, но констатирует закон, по которому поэтическое слово становится разрушительным: культура, отрицающая самое себя, начинает разрушаться и должна быть разрушена, чтобы приобрести новые формы. «... Я понимаю, Уильям Блейк. Ты был поэтом и художником. А теперь ты убийца белых людей» (*...I understand, William Blake. You were a poet and a painter. And now, you are a killer of white men*) [165]. Отметим, что в этом разрушительном, отрезвляющем действии поэтической культуры в какой-то степени воспроизводится обличительный пафос стихов Блейка, продолжающий традицию библейских пророчеств. Однако кровавый колорит фильма делает фигуру Блейка близкой к герою фольклора, очищающему землю от чудищ, или к герою вестерна, без сомнения расстреливающего противников: она одновременно и

модернизирована (прямыми указаниями на жанр вестерна), и архаизирована (пластом индейской культуры, к которой примыкает главный герой).

Индеец по фольклорной традиции называет себя Никто (таким образом представляя пласт архаичной культуры – Одиссеей перед циклопом или герой сказки). Это самонаименование играет свою роль в сюжете. Столкнувшись с пародийной «семьей» бандитов в лесу, Уильям Блейк на вопрос: «С кем ты путешествуешь?» (*Who are you travelin' with?*) честно отвечает: «С Никем» (*I'm with Nobody*). Двусмысленно звучит это имя и еще в одной ситуации, напоминающей об экзистенциалистской «заброшенности» человека в мир. Испуганный необходимостью спуститься к разбойной семье, Блейк спрашивает индейца: «А что, если они убьют меня?» (*What if they kill me?*), на что тот отвечает: «*Nobody will observe*», что можно понимать и как «Никто не заметит» (что случится убийство), и как «Никто будет следить» (чтобы оно не случилось).

Вероятно, культурная связь Блейка и индейской культуры не случайна: Блейк – один из первых писателей Запада, вписавший ее в контекст общемировой. Так, в поэме «Бракосочетание Небес и Ада» индейская культура вводится в контекст древнегреческой мысли и иудейского пророчества: на вопрос о причинах странного поведения пророк Иезекииль приводит в пример Диогена и отвечает, что его заставляло так вести себя «желание возвысить других людей к восприятию бесконечного; это делают и племена Северной Америки» (*'the desire of raising other men into a perception of the infinite; this the North American tribes practise* – К 154). Тип общения Никто и Уильяма Блейка в фильме вызывает ассоциации с учением Карлоса Кастанеды. Обращение Никто с Блейком: словесные и ситуативные загадки, побуждение к новым способам восприятия (забирает очки), долгие голодания – напоминает практики нагуализма, описываемые Кастанедой. И с главным героем фильма данная тактика достигает цели: беспомощный «глупый белый человек» учится жить в лесу, справляться с врагами и постигает архаичные пласты культуры. У него хватает сил отказаться от примата рациональности, чуждого как романтической культуре, так и индейской. Однако рационализм и позитивизм, вначале характерные для главного героя фильма, не являются в фильме преимущественными характеристиками западной культуры. Город Мэшин исполнен знаками

иррационального: на стене висят козлиные черепа, Блейк встречает человека в покоем на него костюме с изуродованным лицом. Один из посланных за Блейком киллеров оказывается каннибалом: он убивает и съедает своих подельников. Особенно в этом ряду выделяется предполагаемый работодатель главного героя, мистер Диккинсон, владелец металлзавода (*Dickinson's Metal Works*): он один из наиболее зловещих образов в фильме, обращающийся в разговоре не к собеседникам, а к чучелу медведя в углу, и словно вырастающий из своего портрета. Отметим значимую параллель с фамилией известного английского реалиста; сына владельца завода зовут Чарльзом, и именно он становится первой жертвой случайного выстрела испуганного Блейка. Пуля Чарльза Диккинсона доходит почти до сердца героя, и индеец спрашивает у Блейка: «Ты убил того белого человека, что убил тебя?» (*Did you kill the white man who killed you?*).

Очевидно, взаимоотношения Блейка с семьей Диккинсонов могут пониматься как отторжение официальной культурой XIX века (к которой, в отличие от романтика, «законно» принадлежал Диккенс) творчества Блейка, которое вынуждено укрываться в индейских лесах, пока не будет отправлено на «историческую родину». Быть может, этот сюжетный момент, исполняющийся в конце фильма – Уильям Блейк в каноэ и индейском уборе отплывает в океан – означает, что европейская культура, к которой направлен бег каноэ, должна открыть для себя Блейка не только как автора отдельных текстов («Тигр», «Лилия» и др.), но и во всей полноте его многосмысленного творчества.

Фильм насыщен цитатами из Блейка, причем подчас уже пропущенными через культурную традицию: так индеец повторяет строки романтика, уже вошедшие в песни Моррисона, о том, что «некоторые рождены для сладких наслаждений,/ Некоторые рождены для бесконечной ночи». Иронично звучат и другие цитаты. Индеец не раз насмешливо отвечает герою пословицами из «Притч Ада». Торговцу из форта, снабжающего индейцев зараженными одеялами, на его слова об индейцах как филистиямлянах и язычниках Никто отвечает фразой из «Вечносущего евангелия»: «Видение Христа, которого ты видишь... – величайший враг моего видения» (*The vision of Christ that thou dost see... is my vision's greatest enemy*).

Значимо инверсирован образ Тэль, невинной души Блейка в поисках опыта: в фильме Джармуша она – бывшая уличная женщина, пытающаяся жить честным трудом, насколько он ни эфемерен (цветы из бумаги – почти «больные розы» Блейка). Фамилия Тэль, как узнаем мы позже, – Рассел; она, как и вся культура Запада, захвачена позитивизмом, в котором нет места видению и пророчеству. Интересно отметить параллелизм между диалогами Тэль и Блейка и цитатой из стихотворения Т.С. Элиота «Рапсодия ветреной ночи». У Элиота уличный фонарь рассказывает о бродящей по ночным улицам женщине, которая

...улыбается углам <...>

Ее рука искривляет бумажную розу,

Что пахнет пылью и одеколоном...

...smiles into corners<...>

*Her hand twists a paper rose,*

*That smells of dust and eau de Cologne...*

У Джармуша Блейк встречает Тэль ночью у салуна и провожает домой, где видит ее бумажные цветы, которые она мечтает надушить духами, когда разбогатеет. Возможно, именно цитата из Элиота стала для Джармуша прообразом кинематографического воплощения Тэль Блейка.

Особым образом связан с творчеством Блейка визуальный колорит фильма. Он черно-белый: тональность наводит на мысли о гравюре, основном графическом жанре Блейка. Главный герой фильма (роль которого исполняет Джонни Депп) совсем не похож на исторического Блейка; герой Деппа более напоминает молодого индейца. Парадоксальным образом на Блейка с его мягкими чертами лица, нависшими веками больше похож Никто, обучающий героя основам индейской культуры. И, может быть, сам Никто, единственный, говорящий в фильме словами Блейка, и единственный близкий по духу к его творчеству, может претендовать на его «двойника». Недаром второе имя индейца, данное ему соплеменниками – Экзебиче: Тот, Кто Говорит Громко, не Говоря Ничего (*Exaybachay: He Who Talks Loud, Saying Nothing*); это имя означает пророка, не признанного в отечестве, каким был и Уильям Блейк. Так в фильме Джармуша решается вопрос о родстве Блейка с индейской культурой, поставленный еще в трактатах Хаксли.

С творчеством Блейка в фильме пересекаются многие культурные плоскости: это и психоаналитическое коллективное бессознательное (каннибализм, погружение Блейка в пласт архаичной культуры), и идеология позитивизма, и христианские суеверия (козлиные черепа на стене города), и идеология колонизации – захвата народов (индейцы) и природы (истребление бизонов). Саркастически воспроизводятся общеобязательные семейные ценности: «семья» из трех мужчин, встреченная Блейком в лесу и читающая друг другу на ночь сказки и Библию, оказывается сообществом живоделов и разбойников, имя «главы» которой, *Big George Drakoulis*, не случайно напоминает о Дракуле.

Жесткая эстетика фильма (убийства, каннибализм), включение в многоуровневый миф о Блейке пласта индейской культуры, к этому времени ассоциирующейся с произведениями К.Кастанеды, множество аллегорических указателей (город Мэшин-таун, владелец завода по имени Диккинсон) создают полифоничную иносказательную картину современной культуры, отчасти имитирующую блейковское иносказание. Достаточно далекая от эстетики и мировоззрения «исторического» Блейка, картина Джармуша тем не менее является важным фактом осмысления места Блейка в культуре XX века.

### **Образность Блейка как знак советской культуры**

**(в стихотворении И.Бродского «Песня Опыта, она же – Невинности»)**

**и культуры иудаизма – в лирике Г.Левина**

Разностороннее отражение нарративные стратегии, образы и сюжеты Блейка получили в творчестве американско-израильского поэта Габриэля Левина (р. 1948). Кроме переводов с еврейского на английский и эссе, Левин пишет стихи на английском языке; в его творчестве получила закономерное отражение страсть Блейка к иудейской истории: Левин рассматривает образы романтика как знаки своей культуры.

Название первой книги стихов Левина, «Спящие в Беуле» (*Sleepers of Beulah*, 1992), отсылает к поэмам Блейка: в поэмах «Милтон» (*And melting cadences that lure the Sleepers of Beulah*) и «Иерусалим» (*Ye are my members O ye sleepers of Beulah, land*

*of shades!*) этот образ означает землю счастливых влюбленных, захваченных своими чувствами. Слово *Beulah* единственный раз встречается в Библии короля Иакова, у Исайи (62: 4): «*thou shalt be called Hephzibah, and thy land Beulah: for the LORD delighteth in thee, and thy land shall be married*» (в русском синодальном переводе – «будут называть тебя: «Мое благоволение к нему», а землю твою – «замужнею», ибо Господь благоволит к тебе, и земля твоя сочетается»). Таким образом, Левин делает знаком иудейской культуры, вынесенным в заголовок сборника, не цитату из Библии, а цитату из Блейка. В названиях стихотворений сборника часты образы пустыни – важного хронотопа как Ветхого Завета, так и поэтики Блейка. Стихотворение, давшее название сборнику, «Спящие в Беуле», посвящено теме пробуждения, и пробудившиеся (вероятно, от «сна Беулы») герои охвачены «осадой города»:

Мы говорили тихим, осторожным голосом:

город никогда бы не снял своей осады.

*We spoke in low, cautious tones:*

*The city would never lift his siege.*<sup>i</sup>

Так развивается мотив перехода от блаженного невинного состояния к опасностям опыта, важный для Блейка. Неслучайно и обращение к образу города: Блейк – один из первых поэтов, описывающих особенности городской жизни. Однако город Блейка, в отличие от города Левина, как правило, несет положительную коннотацию: это место применения творческих сил человека, противостоящее бесплодному духу пустыни. Да и само возрождение к жизни от блаженного сна Беулы по-разному оценивается поэтами: для Блейка это необходимое условие «пробуждения к Вечной Жизни» (*awaking to Eternal Life, K 622*), для Левина – источник страданий и порабощения.

В сборнике Левина есть стихотворение под названием «Песни Невинности» (*Songs of Innocence*). Оно рассказывает о столкновении поколений, конфликте отцов и детей, связанном с комплексом Эдипа:

...гудение мото-

цикла мальчика овладевает

берегом; *отойди, старый человек.*

*...drone of the boy's motor-*

*bikes invades*

*the shoreline: move over old man.*<sup>ii</sup>

Идею о важности опыта прошлого не разделяет романтик-Блейк. Его невинность потому и является состоянием блаженным, что духовное дитя свободно от всяких ограничений – в знании, в поведении, в оценке происходящего. Без груза культуры оно только свободнее устремляется к истинной жизни, в то время как опыт (история и социум) сковывают личность и ее волю. Стихотворение Левина может – попытка переосмысления образности Блейка с точки зрения ценностей патриархальной иудейской культуры. Продолжает тему невинности стихотворение «Невинные За Границей» (*Innocents Abroad*). Название следует понимать расширительно, и, хотя Левин рассказывает и о путешествии по разным местам – Италия, Греция, Иерусалим, – он прежде всего говорит о путешествии «невинного» сознания в иные сферы духа. Левин противопоставляет «живой факт» языка «немой картине на дощечке» – аллюзия к «табличкам», на которых выполнял свои произведения Блейк:

Представь на минуту любую идею в ее переходной  
словесной форме, а не «немой картине  
на дощечке». Адекватная идея, например,  
того, кто мы есть, высказанная в  
порождающей матрице языка.

*Consider for a moment any idea in its transitive  
verbal form, and not a 'dumb picture  
on a tablet'. The adequate idea, for instance,  
of who we are, articulated within  
the generous matrix of language.* <sup>iii</sup>

Произведения Блейка, в отличие от незафиксированного высказывания, являются произведениями культуры – и, насколько бы ни были они открыты и устремлены к переосмыслению, все равно они в некотором смысле остаются более ограниченными, чем не записанное слово. «Невинные» за границей родного поэтического мира чувствуют себя неуютно – не только читатель, но и лирический герой. Однако называть картины Блейка «немыми» может разве что самый нечувствительный гид (поданные в кавычках слова в стихотворении – явные цитаты из речи экскурсоводов). Только эта художественная слепота может быть источником противопоставления: произведения, которые читаются, как читаются поэмы Блейка, остаются тем же

недосказанным словом культуры, что и любое другое слово, и столь же открыты к диалогу. Это очевидно в обращении к наследию Блейка многих деятелей западной культуры, в том числе Габриэля Левина, построившего многие тексты своей книги «Sleepers in Beulah» на цитатах из Блейка.

Подобной аллюзивностью к творчеству Блейка отличается и написанное в 1972 году стихотворение Иосифа Бродского «Песня невинности, она же – опыта». Стихотворение представляет собой миницикл: оно разделено на две части по три стихотворения. Эпиграфами к первой и второй части послужили строки из первых стихотворения «Песен Невинности» и «Песен Опыта». В каждой из двух частей представлено описание этапов развития (детство, зрелость, старость) одного из двух типов людей. Первый тип (соответствующий «Невинности» Блейка) – «положительный» советский человек, при условии должного поведения защищенный от всех социальных и иных неурядиц:

Мы с приятной работы вернемся рано.

Мы глаза не спустим в кино с экрана. <...>

Согрешивши, мы сами и станем в угол.<sup>iv</sup>

Однако и это, видимо безбедное советское сознание, омрачено тенью неназываемой мрачной, «другой» стороны бытия:

Наши окна завешены будут тюлем,

а не забраны черной решеткой тюрем.<sup>v</sup>

«Другая» сторона, сторона «Опыта», монолог которой представлен во второй части стихотворения – та часть поколения, которая не охвачена заманчивыми и почти общеобязательными стереотипами:

Мы не ладим себя в женихи к царевне. <...>

Мы на сером волке вперед не едем,

и ему не встать, уколовшись шприцем

или оземь грянувшись, стройным принцем.<sup>vi</sup>

Эта сказочная реальность включает страх, разочарование и безнадежность в старости:

Наши жизни, как строчки, достигли точки.

В изголовьи дочки в ночной сорочке

или сына в майке не встать нам снами. <...>



Мы спускаем флаги и жжем бумаги.

Дайте нам припасть напоследок к фляге.<sup>vii</sup>

И мучительный вопрос – почему мы другие? – находит закономерный ответ: «невинное» и намеренно неведующее благополучие одних создается за счет жертвы других:

Мы платили за всех, и не нужно сдачи.<sup>viii</sup>

Горько иронически осмысливая опыт страны и эпохи, Бродский выбирает форму, предложенную Блейком, объединяя две разрозненные стороны бытия. Это объединение подчеркивает важнейшую идею Бродского: две стороны бытия всегда взаимозависимы и взаимосвязаны, именно поэтому «Песня Невинности» является на деле и «Песней Опыта». Бродский насыщает форму Блейка обильными реминисценциями к советской идеологии, социализирует романтический текст. Однако основное содержание коммуникации, основной посыл Блейка сохраняется. Это показание двух сторон восприятия одних и тех же явления; как для Блейка, так и для Бродского погружение в то или иное состояние в определенной мере дело сознательного выбора. Однако для обобщенного лирического героя Бродского выбор заведомо «худшей», безнадежной и опустошенной стороны, позиция жертвы почти неизбежны: это позиция осознанной гражданской и личной ответственности перед историей и обществом – истинной, а не декларируемой.

Художественная форма произведений Блейка, используемые им нарративные стратегии по-разному понимаются двумя поэтами различных культур, Габриэлем Левиным и Иосифом Бродским. Первый, обращаясь к Блейку как к одному из первых поэтов европейской традиции, воссоздавшему в своем творчестве важные мифологемы иудейской культуры, осмысливает его образы с точки зрения иудейской патриархальной культуры и современных тенденций развития гуманитарной мысли. Второй, используя схему соотношения сторон реальности, воплощенную в произведениях Блейка, делает ее инструментом острого и вдумчивого анализа советской действительности, которая не более утешительна, чем эсхатология Блейка.

## Почему Блейк?

Причиной широкого обращения к Блейку в культуре XX века стала особая созвучность настроений и идей поэта современному мировосприятию. С.Пел замечает: «Многие поэты двадцатого века рассматривают Блейка как своего духовного предшественника, носителя пророческого светоча в темные времена, и, в свете направления западной культуры, видят вокруг себя исполнение худших опасений Блейка» [182]. Эсхатологизм и исторический пессимизм Блейка – не единственные факторы массового обращения к наследию поэта в XX веке; мифология Блейка, его революционные идеи и психологические прозрения – вот только малый перечень затрагиваемых современной культурой аспектов его творчества.



*Вера Владимировна Сердечная*

*Vera Serdechnaya. Blake's Lessons: Reading Experience in the Twentieth Century*

---

<sup>i</sup> Levin G. *Sleepers of Beulah*. London, 1992. P. 28.

<sup>ii</sup> Levin G. *Sleepers of Beulah*. London, 1992. P. 5.

<sup>iii</sup> Levin G. *Sleepers of Beulah*. London, 1992. P. 17.

<sup>iv</sup> Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. Екатеринбург, 2003. С. 240.

<sup>v</sup> Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. Екатеринбург, 2003. С. 240.

<sup>vi</sup> Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. Екатеринбург, 2003. С. 241.

<sup>vii</sup> Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. Екатеринбург, 2003. С. 243.

<sup>viii</sup> Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. Екатеринбург, 2003. С. 243.