

ПИТЕР АКРОЙД

БЛЕЙК

ПИТЕР АКРОЙД

БЛЕЙК

СОДНЯ

Б И О Г Р А Ф И Я

ПИТЕР АКРОЙД

БЛЕЙК

ПИТЕР АКРОЙД



БЛЕЙК

СОСКИД

Б И О Г Р А Ф И Я

Питер Акройд — современный английский романист, поэт, биограф и литературный критик, лауреат множества литературных премий.

Родился в Лондоне в 1949 г.

Окончил Йельский университет, в 1973—1977 гг. работал в лондонском журнале «Спектейтор» литературным редактором,

в 1978—1982 гг. заведовал редакцией журнала.

В настоящее время — ведущий рубрики «Книжное обозрение» в газете «Таймс».

С 1984 г. — член Королевского литературного общества Великобритании.

Признанный мастер художественной

прозы и, в частности, жанра беллетризованной биографии, Акройд в своих произведениях виртуозно сочетает прошлое с настоящим и факты с вымыслом.

В центре его повествований — грандиозный образ Лондона, реального города и в то же время таинственного живого существа, одушевлённого призраками прошлого наряду с современными обитателями, вымышленными персонажами наряду с историческими лицами.

Peter Ackroyd

BLAKE

A Biography

BALLANTINE BOOKS
New York
1997

ПИТЕР АКРОЙД

БЛЕЙК

Б И О Г Р А Ф И Я



«СОМНЯ»

2004

УДК 821.111.09(092)Блейк У.
ББК 83.3(4Вел)-8
А40

Перевод с английского Т. Азаркович

Акройд П.

А40 Уильям Блейк: Пер. с англ. / П. Акройд. — М.: ООО Издательский дом «София», 2004. — 672 с., ил.

ISBN 5-9550-0302-9

В этой книге, посвященной выдающемуся художнику, поэту, мистику и духовидцу XVIII в., известный романист и биограф Питер Акройд исследует важнейшие элементы творчества Уильяма Блейка, от принципиально нового метода гравировки до влияния готики и спиритуализма на содержание и дух его работ. Автор книги освещает природу необычных персонажей, населяющих его поэтические и виртуальные образы, и анализирует его главные иллюстрированные сочинения.

В книгу включены великолепные цветные и черно-белые репродукции, отражающие непревзойденное качество работ Блейка.

УДК 821.111.09(092)Блейк У.
ББК 83.3(4Вел)-8

Публикуется с разрешения литературного агентства
«ФОНТАНКА»

© 1995 by Peter Ackroyd
© Т. Азаркович, перевод, 2004
© Издательство «София», 2004
© ООО Издательский дом «София», 2004

ISBN 5-9550-0302-9

Памяти Брайана Куна

Как мог ты исказить
прекрасное сложенье
Жизни и человека? Ведь, как сложен Человек,
Так сложена и жизнь его.

УИЛЬЯМ БЛЕЙК

Qui n'a pas l'esprit de son âge,
De son vge a tout le Malheur.*

ВОЛЬТЕР

* Кто с веком своим в разладе, / Терпит все напасти его (фр.)



Двойной портрет Уильяма Блейка: в возрасте 29 и 69 лет

1. ДЛЯ ЧЕГО Я РОДИЛСЯ С ОБЛИЧЬЕМ ИНЫМ?

В визионерском Воображении Уильяма Блейка нет ни рождения, ни смерти, ни начала, ни конца — есть только бесконечный путь сквозь время в Вечность. Однако мы не можем сразу устремиться вслед за ним в его сияющий мир — еще не время! — а потому для нас история его начинается в комнате над чулочной лавкой в Сохо. Именно там ноябрьским вечером 1757 года, в семь часов сорок пять минут его первый крик ворвался в мерцавшую огоньком свечи тишину зимнего Лондона. Если взглядеться попристальней, может быть, нам удастся различить даже свет фонарика, принесенного врачом, и пламя над углями в очаге, приветствовавшие пищавшего младенца. Но очертания человеческих фигур, присутствовавших при его рождении, окутаны для нас непроницаемым покровом неизвестности. Позднее Блейк припомнит и «Ангела моего рождения»¹, и «Ангела, надзиравшего за моим рождением»², но присутствовали ли при этом люди? Сам Блейк о ближайших родственниках, сколь это ни странно, умалчивал. То немногое, что о них известно, можно вкратце изложить,

¹ *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, edited by David V. Erdman (N.Y., 1988), 479. В дальнейшем: Complete.

² Ibid., 502



пока младенца туго пеленают в свивальники, прежде чем вручить матери.

Его отец, Джеймс Блейк, занимался чулочным делом. Сохранившиеся документы позволяют предположить, что сначала он служил помощником у торговца мануфактурой из Ротерхита. Однако возможно, что место это занимал его тезка, ибо в списках прихода святой Анны в Сохо числятся двое новорожденных Блейков, получивших при крещении имя Джеймс. Сбрасывать со счетов это предположение мы не вправе уже потому, что в соседнем приходе святого Иакова в Вестминстере (где 28 ноября 1757 года родился сын Джеймса — Уильям Блейк) проживало девять семейств, носивших фамилию Блейк³. Во всяком случае, ирландских корней наш герой не имел — вопреки гипотезе Уильяма Батлера Йейтса, полагавшего, что предки визионера происходили из западных окрестностей Дублина. Однако визионеры могут рождаться и возрастать в самом что ни на есть чреве Лондона.

Осенью 1752 года Джеймс Блейк женился на Кэтрин Хэрмитедж. По свидетельству самого Блейка, оба принадлежали к диссентерам*, и торжественность брачной церемонии заботила их так мало, что они удовольствовались венчанием в церкви святого Георгия на Ганновер-Сквер, совершавшей быстрые и дешевые бракосочетания — всего за гинею, без помолвки и прочей волокиты. Они вступили в брак 15 октября (их венчание стало одной из пятнадцати церемоний, проведенных в тот день). Это было воскресенье, и им не пришлось закрывать свою лавку в будний день, что было чревато потерей дневного дохода. Незадолго до того скончался первый муж Кэтрин Хэрмитедж — тоже чулоч-

³ Symons, *William Blake*, 27

* Так после 1662 г. стали называть пуритан, так как прежний термин приобрел негативную окраску. К диссентерам относилось множество мелких протестантских течений, расходившихся с англиканством. Эти течения автор называет «сектами». — *Примеч. пер.*

ник, державший лавку на Брод-Стрит, и поспешное бракосочетание означало также слияние двух торговых заведений и капиталов.

Уильям Блейк был третьим ребенком в семье, где со временем появились на свет еще четверо (один из его старших братьев умер в младенчестве). Одного брата он обожал, еще одного ненавидел и называл «злодеем». Была еще сестра Кэтрин, которая всегда будет поддерживать Уильяма при разных неурядицах и в которой он видел полезную, хотя и несколько надоедливую семейную помощницу. Можно было бы считать, что к остальным членам своей семьи Блейк оставался по большей части равнодушен, если бы не некоторые случайные обмолвки, затерявшиеся среди величавых красот его эпической поэзии; так, в «Иерусалиме», обращаясь «к евреям», он восклицает:

У человека хуже нет врагов,
Чем в доме собственном родня⁴.

Родители Блейка были похоронены на кладбище нонконформистов на Банхилл-Филдз, из чего следует, что они принадлежали к «секте инаковерующих»⁵, — во всяком случае, они. Но к какой именно секте, точно установить не удалось. Джеймс Блейк мог быть как прихожанином баптистской церкви на Графтон-Стрит, так и моравским братом из общины, собиравшейся в часовне на Феттер-Лейн, а его жена, возможно, была последовательницей секты Магглтона, поскольку в приходе святого Иакова числилась какая-то Хэрмитедж, сочинявшая религиозные гимны⁶. Но с таким же успехом они могли быть приверженцами церкви Сандемана или Хатчин-

⁴ Complete, 173

⁵ Blake Record, edited by G.E. Bently (Oxford, 1980), 452. В дальнейшем: BR.

⁶ E.P. Thompson, *Witness Against the Beast*, 121



сона, а может быть, траскитами, салмонистами или членами какой-нибудь иной, оставшейся безымянной диссентерской общины. Все это не имело бы сейчас ни малейшего значения, если бы все работы Блейка-художника и все сочинения Блейка-поэта не несли на себе отпечаток религиозности, главные черты которой — благочестие, воодушевление и визионерская направленность. Добавим, что его старший брат, ставший, как и отец, торговцем-чулочником, уверял, будто воочию зрел Моисея и Авраама. Известно также, что он «брел Сведенборгом», а на языке того времени это означало, что он следовал какому-то визионерскому вероучению, сохранившему черты радикального мистицизма XVII века или еще более ранней эпохи. Такое духовное наследство получил в начале жизни Уильям Блейк, а теперь с полным правом его можно назвать последним великим религиозным поэтом Англии.

Эмануэль Сведенборг, пророк и визионер, уже предсказал, что 1757 год (год рождения Блейка) будет иметь особое значение. Англия в то время воевала с Францией, и в июле 1757 года Честерфилд* писал: «Мы больше не являемся народом. Никогда еще будущее не казалось мне столь ужасным»⁷. Но Сведенборг заверял, что на этот раз в действие вступят благие духовные силы: «Страшный Суд свершится в Духовном Море в год тысяча семьсот пятьдесят седьмой [...] ...прежнее небо и прежняя земля минуют**», и все ныне делается Новым»⁸. Блейк прочел пророчество Сведенборга в возрасте, когда ему был уже понятен смысл этих слов, и ответил на него в соответствии с духом и буквой своей веры лондонца:

* Честерфилд, Филип Дормер Стенхоп (1694—1773) — граф, английский писатель и государственный деятель. — *Примеч. ред.*

⁷ Lecky, *History of England in the Eighteenth Century*, Vol. II, 452

** Откровение 21:1. — *Примеч. пер.*

⁸ Hindmarsh, *Rise and Progress of the New Jerusalem Church*, 83

Утратило искусство свой
Пленительный духовный строй,
Теперь им заправляет Галл, —
Так добрый ангел мне сказал. —
Но ты, продолжил он, рожден
Вернуть искусство в Альбион⁹.

Уильяма Блейка крестили в построенной Кристофером Реном церкви святого Иакова на Пиккадилли, и он стал одним из двадцати трех Уильямов Блейков, воспринявших «воду жизни» в те дни¹⁰. Купель в этом храме была выполнена по эскизу Гринлинга Гиббонза*. Опорой ей служит древо жизни, на ветвях которого виден змий, искусивший запретным плодом наших прародителей, а на боковых ее стенках изображены Иисус, Иоанн Креститель, святой Филипп и Ноев ковчег. В тот день, 11 декабря, в этой купели крестили еще семерых детей, которых мы можем представить по позднему описанию Блейка: «...многим младенцы всходят во Славе, являя Вечное Творение, истекающее из Богочеловечества в Иисусе»¹¹. После богослужения семейство вышло на лондонский холод, пересекло Пиккадилли и по Эр-Стрит направилось к Голден-Сквер.

Дом Блейков, стоявший на углу Брод-Стрит и Маршалл-Стрит, многие годы не имел таблички с номером — впрочем, отыскать его было нетрудно ввиду заметного расположения. Не слишком роскошный, но солидный и крепкий, он наглядно показывал материальное положение своих обитателей — как и подобает всякому уважающему себя дому. Шаблонный кирпичный фасад, в духе лондонской застройки после Великого пожара, оживлялся лишь несколькими скромными пи-

⁹ Complete, 479 (Перевод В.А. Топорова)

¹⁰ Ibid., 561

* Гиббонз, Гринлинг (1648—1721) — английский скульптор, резчик по дереву и камню. — *Примеч. пер.*

¹¹ Ibid., 554


лястрами и карнизами, свидетельствовавшими о времени постройки — начале XVIII века. В доме было четыре этажа и подвал; на Брод-Стрит выходило три окна с подъемными рамами. Интерьеры подобных домов отличались крайней простотой: стены обшивали незатейливыми филенками, пол и лестницы делали из сосновых досок, вскоре покрывавшихся белесым налетом, столь характерным для лондонских жилищ того периода. Потолки были низкие, а главная комната на каждом из этажей не превышала площадью двадцати квадратных футов. Стоя у окна в такой комнате, маленький Уильям Блейк впервые увидел Бога. Лавка Блейка-отца находилась на первом этаже и выходила на Брод-Стрит; прямо над ней располагалась гостиная; спальни и прочие комнаты размещались на двух остальных этажах. С верхнего этажа на крышу вела деревянная лесенка, огражденная перилами высотой фута в три; отсюда-то юный Блейк и наблюдал, как солнце поднимается над куполом собора святого Павла или садится на западе, теряясь за Кенсингтонскими садами.

Взошло Видение Божественное — словно Солнце, молчаливо —
Над Альбиона мрачными скалами; закатилось за садами
Кенсингтона,
Сев в воды Тайберна, в кровавых облаках...¹²

В те времена звезды над ночным Лондоном сияли гораздо ярче, нежели в наши дни, и с крыши своего дома Блейк, должно быть, различал мечи и копья в руках небесных воинов и всевозможные созвездия с диковинными названиями — скажем, Печатню или Мастерскую Ваятеля. Блейк хорошо знал звездное небо, и ход небесных тел войдет впоследствии в самую ткань его стихов.

Брод-Стрит была застроена окончательно лишь в тридцатые годы XVIII века, но уже к тому времени, когда родился Блейк, некоторые из преуспевающих ее обитателей пересе-

¹² Ibid., 191



лились дальше к западу, поспешая за размахистой поступью расширяющегося города; многие из здешних домов перешли теперь в собственность лавочников или были переделаны на квартиры, сдававшиеся внаем. Под конец жизни Блейка Брод-Стрит превратилась в убогий квартал меблированных комнат, чтобы не сказать — притонов, но в годы его детства и юности здесь еще жили горожане средней руки — граверы, краснодеревщики, мастера, изготавливавшие клавесины. Семейство Блейков принадлежало к этой среде, и хозяин чулочной лавки Джеймс Блейк был типичным представителем многотысячного сословия мелких торговцев, из деятельности которых и складывалась коммерческая жизнь Лондона. Торговое дело Блейков было семейным во всех отношениях (отец Кэтрин Хэрмитедж, как и ее первый муж, тоже был чулочником), и исследователям, отмечавшим стойкий интерес Блейка к ткацким станкам, тканям и приемам ткачества, не мешало бы помнить, что детские годы его прошли среди ночных колпаков, перчаток, носков и чулок.

Семья Блейков принадлежала к характерному лондонскому типу, и потому неудивительно, что, будучи диссентерами и мелкими торговцами, они придерживались радикальных политических взглядов: на вестминстерских парламентских выборах отец Блейка голосовал за Чарльза Джеймса Фокса*, и можно не сомневаться, что в родительском доме Уильям часто слышал суровые порицания «двора» и «его пороков». Можно предположить, что неортодоксальные политические взгляды и диссентерское вероисповедание Джеймса Блейка, этого практичного, но честного торговца старомодного толка, ощутило сказались на взглядах его сына, хотя и куда более экстравагантных. Не случайно в облике и поведении Уильяма Блейка — наемного гравера, терпеливого и трудолюбивого, — по-

* Фокс, Чарльз Джеймс (1749—1806) — английский государственный и политический деятель, лидер радикального крыла вигов. — *Примеч. ред.*



рою проскальзывают отцовские черты; и не следует забывать, что сей певец возвышенных и грозных материй вышел из среды крепколобых лондонских диссентеров.

Впрочем, еще более явное влияние Джеймс Блейк оказал на старшего сына, тоже Джеймса, впоследствии успешно продолжившего семейное дело и в XIX веке. Позднее сам Уильям Блейк упомянет «старшего брата — отцовское подобие»¹³, а один из первых биографов Блейка опишет его брата как «честного и непритязательного лавочника старосветского толка... Он был столь же безыскусен, что и брат, хотя и несколько не схож с ним: голова его не возносилась в облака, к лучезарным видениям, а склонялась над прилавком, изучая счета и подсчитывая пенсы земной прибыли»¹⁴. Уильям же с юных лет был равнодушен к пенсам и цифрам, да и позднее выказывал крайнее отвращение к любым финансовым делам. Можно даже заподозрить, что впоследствии, ниспровергая «купцов худой и жилистый обман»¹⁵, он обличал не что иное как ремесло или повадки своего отца. Да, к слову сказать, нашлись и такие толкователи, которые все творчество Уильяма Блейка рассматривали как затянувшуюся попытку изжить Эдипов комплекс.

И впрямь, в его эпических поэмах можно увидеть, как разворачивается грандиозная семейная сага, персонажи которой состязаются между собой за первенство и власть. Но правильно ли считать, что эти метафизические войны начались в стенах скромного дома на Брод-Стрит? По свидетельству одного из биографов, «знавшие Блейка в поздние его годы отмечали, что об отце и матери он почти никогда не говорил»¹⁶. Если к кому-то из родственников

¹³ Ibid., 371

¹⁴ *The Life of William Blake* by Alexander Gilchrist (London, 1863 and 1880), 275. В дальнейшем: Gilchrist.

¹⁵ Complete, 392

¹⁶ Gilchrist, 95

он и питал истинную привязанность, то лишь к младшему брату, Роберту. С прочими членами семьи он чувствовал себя не особенно уютно, будто всякие кровные узы казались ему чем-то постыдным, — и в самом деле, дарованья его были столь удивительны и своенравны, что нетрудно было поверить, что он сотворил себя сам. Он никогда не соглашался с Локком, утверждавшим, что новорожденный ребенок является *tabula rasa*, не имея никаких врожденных склонностей или талантов. Напротив, Блейку было свойственно особое чувство судьбы, роднящее его с шекспировским Кориоланом, который держался так, «Как если б человек / Творец себе был сам, / И родичей иных не знал»¹⁷. Как сформулировал это впоследствии Китс, «творящее начало должно творить себя само»¹⁸. Но для Блейка этот процесс был не из легких. Словно какой-то звездный мальчик или подменыш, он замкнулся в себе самом и собственном мифе, так как общаться откровенно и не испытывать при этом страданий ему не удавалось даже с самыми близкими людьми. Несомненно, что накал его эпических поэм отчасти объяснялся потребностью в одиночку сотворить для себя новое наследие и новое родословие. Вместе с тем такому намерению должны были сопутствовать тревога и чувство вины, а осознание своей чуждости себе подобным способно было обернуться страхом наказания. Однажды, уже на склоне лет, Блейк попытался прочесть притчу о блудном сыне, но не выдержал и расплакался, дойдя до слов: «И когда он был еще далеко, увидел его отец его»¹⁹. Быть может, именно тогда он впервые воочию узрел сущность собственной жизни.

Поэзия Блейка изобилует специфическими знаками и символами: отцов убивают, матери слабосильны или веро-

¹⁷ *Coriolanus*, V.iii.36—7.

¹⁸ Цит. по: Robert Gittings, *John Keats*, 628.

¹⁹ Gilchrist, 345.



ломны, с презрением отвергается «рыхлая Семейная Любовь»²⁰. Ощущается постоянная угроза отцовской тирании, и отец с равной легкостью преображается как в змия, так и в священника; в великой саге о Лосе и Орке отец выдает себя и затем, исполненный чувства вины и страха, заковывает сына в цепи. Кроме того, среди менее известных его рисунков встречаются изображения женщин с огромными стоячими фаллосами и стариков с юнцами в эротических позах. Но все эти образы ассоциируются отнюдь не с комплексами фрейдистского толка, а скорее с более общим чувством утраты и опустошенности — состоянием, когда угасают способности, возможности отвергаются и энергия иссякает. Это одна из главных Блейковых тем, и ее невозможно свести к размолвкам и ссорам, которые разгорались в гостиной над трикотажной лавкой.


Однако что это были за семейные разногласия? До конца дней Блейк помнил, что родители всегда баловали младшего сына, Джона: «Уильям часто протестовал, — если верить его первому биографу, — и столь же часто ему приказывали вести себя смирно»²¹. Именно Джона он и прозвал «злодеем»²², хотя тот, по-видимому, был всего лишь беспутным малым: потерпел неудачу в пекарном деле, сбежал из дома, не уплатив налогов, и подался в солдаты воевать с французами, — и все лишь ради того, чтобы прожить «несколько безрассудных дней»²³. Однако уже того, что родители предпочли Джона ему самому, Уильяму вполне хватило, чтобы питать к брату стойкую неприязнь. И это показывает, сколь ревнив и чувствителен был поэт к любому, даже мнимому, пренебрежению и невниманию. Вступать в состязание ему всегда было нелегко — может быть, потому он и взирал на окружающий

²⁰ Complete, 173

²¹ BR, 508

²² Ibid.

²³ Ibid., 509



мир с презрением, смятением или, по его собственному выражению, с «тревожным страхом»²⁴.

Имелась у Блейка и другая причина для недоверия: однажды мать побила Уильяма, когда тот сказал ей о явившемся ему видении. В другой раз при таких же обстоятельствах отец пригрозил ему тем же, но на сей раз вмешалась мать, и его не наказали. Подробнее обо всем этом речь пойдет ниже, когда мы попытаемся вступить в визионерский мир Блейка; здесь же важно подчеркнуть, что вынести побои ему довелось один-единственный раз. Но для него это стало источником вечной обиды; угроза наказания мерещилась ему вновь и вновь, и из нее он сплетал фантастические картины жестокости и злодейства, уже не имевшие ничего общего с тем, что однажды произошло. Здесь следует четко провести границу между памятью и видениями. Память, по мнению Блейка, принадлежит времени и, следовательно, миру, падшему во грех; подлинным же «краем Воспоминаний» для него были просторы видений, где перед ним раскрывалось «зрелище ветхих дней, прежде чем сия Земля в ее растительной бренности предстала моим бранным растительным очам»²⁵. Поэтому в созданных им картинах детства чувствуются строгая ясность и высшая значимость вневременных событий; к примеру, сам Блейк считал, что яркий визионерский дар, отмечавший его зрелые годы, он обрел еще ребенком. Однажды он скажет, что смерть — это всего лишь переход из одной комнаты в другую, и в воспоминаниях он как будто переходит в ярко освещенную комнату, чтобы приветствовать там идеализированное «я» своей юности.

Видимо, поэтому родители Блейка почти неразличимы в свете его визионерских воспоминаний. Судя по сохранившимся отзывам, они были ласковы и молчаливы. Пер-

²⁴ The Letters of William Blake, edited by Geoffrey Keynes (Oxford, 1980), 20. В дальнейшем: Letters.

²⁵ Ibid., 23



вым биографом поэта стал Фредерик Тэтем, имевший перед прочими биографами то преимущество, что он лично знал и Уильяма Блейка, и его жену, когда те уже были на склоне лет. Именно с их слов он, очевидно, и описывает Блейка-отца как человека «умеренных желаний, умеренных удовольствий, основательного достоинства [под которым он понимает нравственное состояние, а не финансовый достаток], характера мягкого, и, по всем отзывам судя, имевшего нрав дружелюбный, и по сыновнему рассказу, был снисходительным и любящим отцом, всегда склонным скорее к похвале, нежели к порицанию»²⁶. Кроме того, отец освобождал юного Уильяма от обязанности участвовать в семейном деле, разрешал не ходить в школу и даже покупал ему гравюры и гипсовые слепки для занятий рисованием. Поэтому нежелание Блейка быть как-либо связанным с отцом совершенно необъяснимо. О матери поэта Тэтем сообщает, что она была «наделена приятным сочувствием, какое свойственно бывает материнской нежности»²⁷. А от другого раннего биографа, имевшего случай беседовать с товарищами и современниками Блейка, мы узнаем, что художественные наклонности маленького Уильяма «встречали особое поощрение со стороны его матери» и что он обычно развешивал свои стихи и рисунки в ее спальне²⁸. В этой связи довольно двусмысленно звучит фраза позднего Блейка о том, что Иисус «во многом походил на свою Мать. И потому-то он постоянно одерживал верх над людьми»²⁹. Здесь еще рано обсуждать так называемое женоненавистничество Блейка, равно как и его неприятие «женских» добродетелей (как их понимали в то время). Ограничимся замечанием относительно

²⁶ BR, 508

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., 481

²⁹ Ibid., 548

того, что природный ландшафт, ассоциирующийся у многих с материнскими объятиями и с женским образом, никогда не привлекал Блейка, пренебрегавшего пейзажем и почти не рисовавшего с натуры.

Однако многие свидетельства указывают на то, что родители его были не только любящими и деликатными. Их дом был вполне либеральным и мог служить примером того, что диссентерской традиции не было присуще то фарисейское благочестие, которое ярко живописали романисты XIX века. Нет никаких видимых причин, которые могли бы объяснить тот факт, что Блейк в будущем вообще не упоминал о родителях, словно те не имели для него ни малейшего значения. Вместе с тем он, кажется, не забыл, что некогда они пригрозили отколотить его и вообще отдавали предпочтение другому своему ребенку, а не ему. Когда он покинет Брод-Стрит, чтобы войти во взрослый мир, окажется, что любая власть всегда вселяла в Блейка обостренную тревогу и негодование, даже если она проявлялась в самой благожелательной форме, — быть может, поэтому дети в его стихах часто предстают дерзкими, разгневанными или испуганными. Дух противоречия, кажется, был у Блейка в крови, а его «тревожный страх» выражался либо в яростном гневе, либо в механическом повиновении; не потому ли семью — эту первую цитадель власти с ее уроками подчинения — он предпочел вычеркнуть из жизни и из памяти? Можно назвать это эгоизмом, солипсизмом, даже безумием, но, каким бы словом ни обозначить такое отношение Уильяма Блейка к своей семье, — судя по всему, именно оно-то и явилось источником, питавшем его гений.

Об учебе Уильям и слышать не хотел. По словам Тэтема, «он настолько не выносил ограничения и правила, что отец не рискнул отправить его в школу. Подобно арабскому скакуну, он испытывал такую ненависть к насилию, что отец считал благоразумным уберечь его от заведения, где была велика вероятность подвергнуться наказанию. Он сам по-



полнял свои знания, как только мог»³⁰. Сам Блейк скажет об этом более сжато:

Я, слава Богу, в школу не ходил
И глупостей под розгой не зубрил.

Не посещал он и ни одного из диссентерских учебных заведений, которые находились в Хокстоне, Хомертоне и Хакни; его не послали даже в местную начальную школу, где под руководством классной дамы малыши постигали букварь; радости латыни ему предстояло вкусить значительно позже, а другой из обязательных предметов тогдашней школы — навигацию — он вовсе был лишен возможности изучить. Однажды в ответ на настойчивые расспросы Блейк выскажется об этом так:

«В образовании нет никакого прока, я считаю, что от него один только вред. Это великий грех. Это и значит вкусить от Древа познания добра и зла»³¹.

Однако не исключено, что он лишь следовал семейным диссентерским, отчасти дуалистическим, традициям, согласно которым приверженность разуму и образованию также считалась великим грехом. В одном из песенных сборников того времени есть такой стишок, чем-то близкий экспромтам Блейка:

Образованье — вот причина бед! —
Таков невежд воспитанных навет³².

Если вернуться к моменту рождения Уильяма Блейка в доме на Брод-Стрит, к этому таинственному мгновенью, когда сгустились сумрак и тьма, что в его поэзии часто предшествуют зарождению новой жизни, — как же не вспомнить его зрелый тезис:

³⁰ Ibid., 510

³¹ Ibid., 540

³² E.P. Thompson, *Witness Against the Beast*, 87

«Все, что Человек имеет или может иметь, он приносит вместе с собою в Мир. Человек рождается, подобный Саду, уже засеянному и засаженному. Этот Мир слишком скуден, чтобы породить хоть единое семя»³³.

И все же сад не должен оставаться невозделанным, и однажды Блейк сказал, что «с пятилетнего возраста не терял ни часа своей жизни без усердного труда и ученья»³⁴. Быть может, это лишь образец протестантской этики, которая вдохновляется добродетелями самосовершенствования и усердия; однако с равным успехом здесь можно усмотреть и проявление страстного желания поэта создать надежное личное пространство. С раннего детства его художественные дарования поощряла и поддерживала мать; что же до образования, то, без сомнения, оно было основано на постоянном одиноком чтении. В иллюстрации к своему стихотворению «Ученик» Блейк изобразит мальчика, который сидит в тени двух деревьев и сосредоточенно читает большую книгу. Возможно, самообразование и имело некоторые изъяны — скажем, грамматика и орфография Блейка не всегда совпадали с общепринятыми, а с цифрами у него дело обстояло из рук вон плохо. Зато эти сосредоточенные занятия, безусловно, способствовали развитию самобытного мышления, упорства и даже запальчивости, с которой он будет отстаивать свою точку зрения в дальнейшем. Так или иначе, но благодаря книгам Блейк был широко и разностороннее образован. Эти знания легли в основу его собственной мифологической системы, не имеющей равных ни в его столетии, ни впоследствии.

Маленький Уильям выучил слова и мелодии множества песен гораздо раньше, чем научился читать: первыми поэтическими произведениями, какие он услышал, были детские стишки и считалки. Многие годы спустя его жена тщательно запишет то,

³³ Complete, 656

³⁴ Letters, 69



что она назовет «Детскими стихами мистера Блейка». Среди них будет и этот стишок:

Принесла свинья лукошко,
А в окно впорхнула кошка.
По столу скакало блюдо
Так, что трескалась посуда.
Старый кухонный горшок
Чайник в печку поволок.
«Смирно! — гаркнул медный таз. —
Или всыплю вам сейчас!»³⁵.

Очевидно, миссис Блейк полагала, что эти стишки придумал ее муж, хотя на самом деле они появились гораздо раньше. В воздухе, которым Уильям дышал в детстве, носились рифмованные слова народных песенок, считалок, загадок, которые позже назовут «детскими». И в собственных стихах Блейка мы встретим цитаты из народных баллад, балаганных прибауток и грошовых сборников уличных песен. Все это явилось одним из источников его юношеского вдохновения. В отличие от большинства писателей, которые охотно делятся с публикой воспоминаниями о том, как в раннем возрасте они любили басни, приключенческие романы или волшебные сказки, Блейк обходит эту тему молчанием. Вероятно, Уильям читал то же, что и его ровесники, а именно популярные сборники — рассказы из истории Англии, подлинные исповеди преступников, ожидавших казни в Тайберне во время Паддингтонской ярмарки, мифы и легенды неясного происхождения (например, «История о двух детишках в лесу»). Эти сборники печатались на грубой дешевой бумаге и были украшены аляповатыми, хотя и выразительными, гравюрами. На некоторых картинках были изображены дети, танцующие в кругу, гонящиеся за бабочками, катящие обруч; но были там и леса «дремучие и страшные», нищие, калеки и странники,

³⁵ Complete, 498

являвшие собой поучительный предмет для детских размышлений; встречались и сцены у смертного одра — чтобы малыши помнили о бренности земной жизни. Возможно, Уильям читал и такие иллюстрированные книжки, как «Гораций» Пайна и «Эзоп» Кроксолла, а его позднейшие увлечения позволяют предположить, что он по меньшей мере пролистывал «Историю Джейн Шор», а также «Историю Иосифа и его братьев». Здесь нам особенно важно отметить, что с самого детства он видел слова и картинки рядом — как они были представлены в этих «комиксах» XVIII века. Однако Блейк не любил признавать, что чем-либо обязан светской литературе и, как правило, упоминал о ней лишь затем, чтобы опровергнуть возможность ее влияния на себя. Так, звучит, к примеру, одно из негодующих замечаний, которые он часто будет оставлять в своих книгах: «Я читал Трактат Берка в ранней юности, когда читал и Локка о Человеческом Разуме, и Бэкона о Препеянии Наук... Я испытывал тогда те же Презрение и Отвращение, что испытываю и сейчас»³⁶. Если он и впрямь читал эти серьезные фолианты еще в «ранней юности», то, разумеется, не мог их не отвергнуть. На протяжении всей жизни он постоянно оглядывался на свое визионерское детство — на то время, когда появляются первые ростки зарождающейся духовной жизни, имеющие для нас первостепенное значение. Должно быть, поэтому он был таким одиноким ребенком. Никто не упоминает о том, что он увлекался каким-то спортом вроде футбола или коньков, забавлялся игрой в «дома» или «броском-в-лузу» (хотя в «Песнях невинности» он и описывает игру «щелк-кнутом»), запускал воздушного змея или сидел с удочкой на берегу реки. Казалось, ничто обыденное не затрагивало его душу, и, вспоминая детство, Блейк видит себя уже начавшим свой одинокий путь.

Ранние биографы, рассказывая о детстве Уильяма Блейка, единодушны в одном (ибо это касается всей жизни по-

³⁶ Ibid., 660



эта): самые глубинные, самые тесные узы связывали его с Библией. Надо полагать, Библия была главной книгой всей семьи, к которой прибегали в самых разных случаях. Сегодня нам почти невозможно представить себе культуру, буквально организованную этой книгой, сквозь призму которой воспринимался весь мир, — однако английские диссентеры середины XVIII века все еще хранили старинные радикальные традиции объяснения и толкования Библии. Кто-то из критиков утверждал, что в сочинениях Блейка нет ничего такого, чего уже не содержалось бы в Библии. Конечно, это явное преувеличение, но оно действительно подчеркивает важную истину. Поэзия и живопись Блейка пропитаны библейскими мотивами, образами и интонациями, а его пророчества и обличения восходят к речениям ветхозаветных пророков, которые, видимо, часто звучали в доме на Брод-Стрит.

2. ВСЯ БИБЛИЯ ПОЛНА ВИДЕНИЯМИ ВООБРАЖЕНИЯ

Есть два образа, способных послужить иллюстрациями к тому, как изучали Библию в диссентерских семьях. На титульном листе «Песен невинности» Блейка мы видим сидящую женщину с открытой книгой на коленях и прильнувших к ней двоих детей, читающих ее. В других контекстах встречаются различные варианты этой сцены: например, ребенок читает книгу отцу или матери или с пылом указывает перстом вверх, напоминая о Высшем мире.

Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершенен был в путях твоих со дня творения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония... и Я низвергнул тебя, как нечистого, с горы Божией, и Я изгнал тебя, херувим осеняющий, из среды огнистых камней¹.

Второй образ появляется в серии гравюр к Книге Иова, которую Блейк выполнил уже на склоне лет. Патриарх, окруженный жмущимися к нему дочерьми, указывает на изображения человеческих страданий. В домах диссентеров принято было развешивать по стенам картинки на библейские

¹ Иез. 28:14—16



How precious are thy thoughts
unto me O God
how great is the sum of them



There were not found Women fair as the Daughters of Job
in all the Land & their Father gave them Inheritance
among their Brethren

If I ascend up into Heaven thou art there
If I make my bed in Hell behold Thou
art there

Иллюстрации к Книге Иова: Иов с дочерьми

сюжеты, служившие зримым заветом их веры; были в ходу и расписные ткани, и «благочестивые скрижали» с начертанными словами из проповедей или цитатами из священных текстов.

Так говорит Господь Бог: беда единственная, вот, идет беда. Конец пришел, пришел конец, встал на тебя; вот дошла, дошла напасть до тебя, житель земли!²

Образы огня и печи огненной, виноградной давилни и гумна, звезд и копий, скрижалей с высеченными письменами и разверстых могил, костей и храмов, столь частые в зрелом творчестве Блейка, постоянно напоминают о круге его чтения в ранние годы. Возникают в его поэзии и «Ветхий деньми», и Последняя жатва на фоне скорбного запустения.

Потому что Бог наш есть огонь поядающий³.

Изображения, которые Блейк видел в иллюстрированной Библии, в корне отличались от лубочных картинок в детских книжках или в дешевых сборниках уличных баллад. Здесь царили жертвенники из тесаных каменных глыб, скинии и скиты, возведенные в пустынных краях, ковчеги и столпы в честь чуждых богов и видения, являющиеся как свет меж облаков.

После сего я взглянул, и вот, дверь отверста на небе, и прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и покажу тебе, чему надлежит быть после сего. И тотчас я был в духе...⁴

На страницах Библии изображались и города, объятые пламенем, и разрушенные стены и улицы, и бородатые про-

² Иез., 7:5—7

³ Евр. 12:29

⁴ Откр. 4:1—2



роки, грозящие или увещающие, — видения, неотвязно преследовавшие Блейка на протяжении всей жизни.

Поэтому и сделалась земля ваша пустынею и ужасом, и проклятием...⁵

В шестой ночи «Валы» («Четыре Зоа») у Блейка повторяется схожее троекратное проклятие — «Биенье, скорбь и содроганье»⁶. Не позабыты и слова Иова:

Но где премудрость обретается? и где место разума? Не знает человек цены ее...⁷,

— которые Блейк чудесным образом превращает в горестное сетование:

Какая Опыта цена? За песню купишь ли его,
За пляску ль уличную — Мудрость?⁸

Никогда не забывал Блейк и о пророчестве Исаии:

Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их⁹.

Блейк впитал самый дух и строй библейского повествования, которым предстояло — в причудливо измененной форме — преломиться в его собственной эпической поэзии. Как сказал один теолог XVIII века, Священное писание содержит в себе «вещи грядущие, многочисленные и различные; близкие, промежуточные и далекие; величайшие и мельчайшие; ужасные и отрадные; старые и новые; длинные и короткие; и таковые, переплетенные воедино, противо-

⁵ Иер. 44:22

⁶ Complete, 347

⁷ Иов 28:12—13

⁸ Complete, 325

⁹ Ис. 11:6

стоящие, сложные; соотнесенные между собой и на малом, и на великом расстоянии; и потому они порою словно исчезают, замирают, выжидают, а затем неожиданно и весьма своевременно появляются снова»¹⁰. Это очень напоминает данную Блейком характеристику собственного искусства, но и семейная Библия оставила весьма ощутимый след в его творчестве, определив особое отношение к некоторым темам. Например, в Книге пророка Иезекииля юный Уильям читал стихи наподобие этих:

Вне дома меч, а в доме мор и голод. Кто в поле, тот умрет от меча; а кто в городе, того пожрут голод и моровая язва¹¹.

На протяжении тридцати с лишним лет Блейк будет постоянно работать над акварелями, носящими названия «Чума», «Пожар», «Война» и «Захват города». А один из известнейших его рисунков — иллюстрация к стихотворению «Лондон»: ребенок ведет седобородого старца на костылях. Не навеяна ли эта тема таким библейским пророчеством:

Так говорит Господь Саваоф: опять старцы и старицы будут сидеть на улицах в Иерусалиме, каждый с посохом в руке, от множества дней. И улицы города сего наполнятся отроками и отроковицами, играющими на улицах его¹².

Очевидно, еще в своей диссентерской семье Блейк усвоил, что праведники рано или поздно восторжествуют над владыками мира сего, что нет на земле города нерушимого, что пророки и визионеры особо призваны, что земные порядки падут в миг Откровения. Возможно, в свете Библии он понял озарения своего детского визионерства.

¹⁰ Johannes Albrecht Bengel, *Gnomon of the New Testament*, 1734

¹¹ Иез. 7:15

¹² Зах. 8:4—5



И было ко мне слово Господне: прежде нежели Я образовал тебя во чреве, Я познал тебя, и прежде нежели ты вышел из утробы, Я освятил тебя: пророком для народов поставил тебя. А я сказал: о, Господи Боже! я не умею говорить, ибо я еще молод. Но Господь сказал мне: не говори: «я молод»; ибо ко всем, к кому пошлю тебя, пойдешь, и все, что повелю тебе, скажешь¹³.

¹³ Иер. 1:5—7

3. ВСЕ, ЧТО МЫ ЗРИМ, — ВИДЕНЬЕ

Главное в детских воспоминаниях Блейка — одинокие прогулки, что совсем неудивительно для такого замкнутого ребенка. Очевидно, он доходил до Пекхем-Рай и бродил по лондонским окраинам, поросшим травами, которые скашивали жители близлежащих сел. Но его будущему биографу, жившему в XIX веке, Александру Гилкриту, представлялось, будто он «прогуливался по тихим соседним улочкам»¹. «Нашел слово “золотой”», — отметит Уильям Блейк в записной книжке 23 мая 1810 года². Конечно же, он знал это слово с ранних лет: ведь «Золотая площадь» — Голден-Сквер, — построенная в 1670-х годах, находилась совсем рядом с Брод-Стрит, чуть к югу. Эта площадь с ее лужайками, посыпанными гравием дорожками, деревянными ограждениями и статуей короля Иакова в начале XVIII века все еще была престижным местом и ее окружали дома лондонской знати. Как и Брод-Стрит, Золотая площадь в дальнейшем утратила свой статус: дома, ранее принадлежавшие родовитым горожанам и богатым купцам, заселили живописцы и столяры-краснодеревщики. В 70-х годах XVIII века здесь начали появляться оптовые торговцы, и это стало предвестием

¹ Gilchrist, 6

² *The Notebook of William Blake*, edited by David V. Erdman (Oxford, 1973). [N 67 transcript]. В дальнейшем: Notebook.




того подозрительного запустения, которое впоследствии опишет Чарльз Диккенс в первых главах своего «Николаса Никльби». Таким образом, Блейк, чье детство пришлось на 60-е годы, имел возможность наблюдать разнообразие лондонской жизни поблизости от родного дома.

Дом Блейков был расположен над старинным кладбищем, называвшимся Пестхаус-Клоуз — «Двор чумного барака»; захоронения были прекращены там к 1733 году, но жители Брод-Стрит все еще жаловались на смрад, порой вырывавшийся из-под земли. Работный дом местного прихода, благозвучно именовавшийся «Сады Полетта», тоже был возведен над кладбищенским участком, находившимся за домом Блейков, и обитатели этого заведения тоже жаловались, что «могильщики не закапывали гробы достаточно глубоко в землю, отчего по округе распространяется отвратительный запах, донимая людей в работном доме»³. Указанный работный дом должен был приютить триста бедняков, на деле же был до крайности перенаселенным. Один из очевидцев писал, что там царило «невыносимое зловоние, бедняги ходили почти голыми, и живые вынуждены были спать рядом с трупами»⁴. С этой стороной жизни будущий «певец Лондона» был близко знаком. Позднее, в 1782 году, при приходе открыли промышленную школу для детей из нуждающихся семей. В том же районе находилась и больница для бедняков, и мрачное эхо этих трех заведений слышится в обличительных или отчаянных образах Блейка — от учеников благотворительной школы, галдящих в соборе святого Павла, до бедных женщин, гнущих спины за ткацкими станками работного дома в Ламбете. И объясняется это простым топографическим совпадением: дело в том, что

³ Stanley Gardner, *Blake's Innocence and Experience Retraced*, 5. Мистер Гарднер приводит также некоторые весьма любопытные сведения об уходе за больными, который предоставлялся в Сент-Джеймском приходе. Возможно, эти факты нашли отражение в «Песнях невинности и опыта» Блейка.

⁴ Ibid., 3



между приходскими богоугодными заведениями и семейством Блейков существовала по меньшей мере одна постоянная связь. Джеймс Блейк поставлял галантерейные товары в рабочий дом и в больницу, и вряд ли будет чрезмерной вольностью предположить, что юному Уильяму порой приходилось самолично доставлять их попечителям бедноты. А неподалеку от Брод-Стрит, за углом, на рынке Карнаби-Маркет, находилась скотобойня, славившаяся своими мощными разделывательницами туш. На одной из гравюр к «Иерусалиму» Блейк изобразил трех женщин, извлекающих внутренности из тела поверженного мужчины. Некоторые исследователи высказывали предположения, что эта сцена позаимствована им у Пуссена или навеяна какой-нибудь итальянской гравюрой в подражание Фьорентино. Но почему же источником вдохновения для Блейка не могли послужить грязные закутки на бойне Карнаби-Маркета?

Впрочем, изображать приход святого Иакова в совершенно беспросветных красках мы не вправе: было в нем и нечто, более близкое стилистике Роулендсона, чем Хогарта. Как раз в годы детства Уильяма на углу Оксфорд-Стрит возводился Пантеон — замысловатое помещение для ассамблейных зал и галерей. Неподалеку находились и маленькие театрики, и различные музыкальные салоны, а в одном из самых известных концертных залов, Карлайл-Хаус в Сохо, дирижировал Иоганн Кристиан Бах. На углу Брод-Стрит приютилась пивная «Корона», а сама Пиккадилли славилась посудными и фруктовыми лавками. Кроме того, вдоль Пиккадилли тянулись дворики с мастерскими скульпторов, и потому в этот квартал частенько наведывались видные персоны из мира культуры или законодатели мод. А дальше простирался тот Лондон, который Блейк назовет «Безграничным Лондоном», или «духовным Четверояким Лондоном вечным»⁵, и тот Лондон, который один из современников Блейка определил как «смешение Вавилон-

⁵ Complete, 99



ское, явленное нам ныне, — с его мешаниной кривых и извилистых узких улиц, тесных, мрачных и длинных переулков, вонючих тупиков, темных и угрюмых дворов и затхлых задворков»⁶. Когда Уильям Блейк был ребенком, это был еще старый Лондон, не ведавший хваленого «смягчения» нравов, манер и обхождения, каковое наметилось только в последние годы XVIII столетия. Отрубленные головы преступников все еще украшали Темпл-Бар*, биржа все еще привлекала толпы зевак и являлась публичным зрелищем, солдат все еще прилюдно избивали батогами. Это было время, когда изрядную часть городских районов держали под контролем шайки бунтарей: то и дело вспыхивали мятежи среди матросов, шелкоделов, угольщиков, шляпников и стеклорезов; случались яростные и кровавые побоища из-за дороговизны хлеба, а сторонников «Уилкса и Вольности» насчитывалось так много, что общественные беспорядки нередко грозили «вылиться в переворот»⁷. Оксфорд-Стрит являла собой «изъезженную дорогу, всю в глубоких рытвинах и ухабах», а многие тупики и закоулки служили настоящими свалками для отбросов и отстойниками для помоев, куда отваживались заходить только мусорщики и золотари⁸. По всем этим улицам и гулял юный Уильям Блейк.

Вот Лондон: слеп, годами сломлен, нищ, средь

Улиц Вавилонских

Ведет его дитя; и слезы с бороды его стекают...

Угол Брод-Стрит в слезах; а Поланд-Стрит исчахла

По Грейт-Куин-Стрит и Линкольнз-Инн:

везде отчаянье и горе⁹.

⁶ *Old England*, 2 July 1748

* Старинная тюрьма в Лондоне, на стенах которой выставляли напоказ головы казненных предателей. — *Примеч. пер.*

⁷ Lecky, *History of England in the Eighteenth Century*, Vol. II, 131

⁸ Pennant, *Some Account of London*, 170

⁹ Complete, 243

Он бродил по южным окраинам, вблизи Далиджа, Кэмбервелла и Кройдона, среди тутовых деревьев в Пекхем-Рай, переходил ручей, протекавший по Ламбетской долине. У него было особое ощущение местности, ее духа, и до конца дней он болезненно чутко воспринимал некоторые районы Лондона: в детстве и юности он избегал Хэмпстеда и Хайгейта, Хорнси и Масуэлл-Хилла, потому что эти места вызывали у него «судороги в животе», порой мучившие его по два-три дня¹⁰. Попробуем проследить маршрут одной из таких долгих прогулок — настоящих экспедиций, доказывавших, говоря словами самого Блейка, «ту энергию, какой я славился в детстве»¹¹. В детстве он был малорослым (известно, что рост взрослого Блейка составлял лишь пять футов пять дюймов), зато коренастым, крепким и широкоплечим; голова его казалась слишком большой, и ее украшала копна рыжевато-желтых волос, постоянно топорщившихся; у него был задиристый вид, большие карие глаза и курносый нос. Он был упрям, «энергичен и подвижен»¹², а к тому же порой проявлял «дерзость» и «вспыльчивость»¹³. Носил он, должно быть, суконное пальтишко, замшевые бриджи и чулки с пряжками, хотя бы в этом оставаясь типичным сыном своего времени. Некоторые детские воспоминания он увековечил в стихах:

До Мэрибон от Ислингтона
Воздвигли в золоте столпы:
Где Примул Холм и лес Сент-Джона —
Иерусалимские столпы...
«Грин-Мэн», и «Дом Еврейской Арфы»,
Пруды — отрада детворы,
Луга Уиллановой фермы:
Иерусалима вот дары¹⁴.

¹⁰ Letters, 158

¹¹ Ibid., 41

¹² BR, 529


¹³ Ibid., 510

¹⁴ Complete, 171—2

Итак, оставив позади Брод-Стрит, наш герой направлялся к северу — через Оксфорд-Стрит к Тоттнем-Корт-Роуд. В этой части города тогда бывало довольнолюдно, но улицы были вымощены по-прежнему скверно — круглыми булыжниками из каменоломен, двигавшимися туда-сюда под колесами экипажей и под ногами пешеходов. Вдоль проезжих дорог тянулись бесконечные лужи, а за ними грязные тротуары, и в обе стороны дороги в два ряда беспрестанно сновали коляски, никогда, впрочем, «не сталкиваясь и не задевая друг друга»¹⁵. Уильям сворачивал налево на Сент-Джайлз-Хай-Стрит, проходил мимо нескольких старых богаделен и кирпичных домов времен королевы Анны (замечательных гротескными масками, вырезанными на фасадах) и мимо межевого камня (там наказывали розгами приютских мальчишек из прихода Сент-Джайлз); далее он шел по Тоттнем-Корт-Роуд, оставив по правую руку пивоварню, а по левую — Хэнуэй-Стрит и «Блю-Постс-Инн», одну из многих гостиниц, выросших вдоль этой оживленной дороги. Двигаясь дальше к северу мимо беспорядочно разбросанных домов, он достигал Перси-Стрит и Уиндмилл-Стрит, а затем проходил мимо лесного двора, выходившего противоположной стороной к полям усадьбы Кэпперз-Фарм, где жили в ту пору две старые девы, носившие фамилию Кэппер. Мы знаем о них по воспоминаниям их современника: «Они носили амазонки и мужские шляпы; одна из них разъезжала на старой серой кобыле, и была у нее злая забава — прихватив с собой большие ножницы, верхом догонять мальчишек, пускавших воздушных змеев, и перерезать им веревки»¹⁶. (На одной из маленьких картинок-эмблем Блейка изображен старик с ножницами, подрезающий крыло ребенку-ангелу.) Далее по обеим сторонам Тоттнем-Корт-Роуд простирались

¹⁵ Grosley, *A Tour to London*, Vol. I, 38

¹⁶ Gilchrist, 275



чистые поля — но сперва Уильям должен был миновать протестантскую молельню и богадельню Уитфилда, построенные там совсем недавно. На другой стороне дороги за двумя рядами деревьев скрывалось несколько жилых домов. Деревья покрывал зеленоватый мох, появлявшийся из-за сырости и тумана; его можно было легко соскоблить рукой. Дальше Блейк брел по полям, называвшимся Полями Диких Яблонь, а иногда — Полями Грецких Орехов, и добирался до заставы. Это был перекресток с Нью-Роуд — улицей, тянувшейся от Паддингтона до Сент-Панкраса. В ту пору там стоял трактир «Адам и Ева», изображенный на картине Хогарта «Дорога в Финчли». В трактире был «голландский кегельбан», однако больше всего таверна была знаменита довольно жалким зверинцем, представленным обезьянкой, цаплей и золотыми рыбками в пруду. А рядом стояли развалины старинного дома, известного как «Дворец короля Иоанна». (Отметим характерную черту Лондона той эпохи: руины мирно соседствовали с новыми домами, будучи постоянным напоминанием о прошлом города.) Разумеется, были здесь и всем известные приметы лондонских пригородов — поля, пруды и боярышниковые изгороди, но едва ли все это являло картину буколического блаженства: рядом источали смрад сточные канавы и кучи мусора, дымящие печи для обжига кирпича и загоны для свиней. А на высоте шести-семи футов над землей пролегли принадлежавшие компании «Нью-Ривер» уродливые трубы, под которыми буйно разросся водяной кресс. Здесь Уильям, должно быть, сворачивал влево, чтобы взглянуть на «Зеленого человека» — таверну «Грин Мэн»* (Блейк упомянет его среди «даров Иерусалима»). Во времена детства

* Название таверны заменяла вывеска, изображавшая лесного разбойника (их-то и называли «зелеными людьми»). Он был с ног до головы одет в листву и держал в руке дубинку. Заведение существует до сих пор. — *Примеч. пер.*



нашего героя заведение это было широко известно как «Пирожки по фардингу», и ему выпала честь быть упомянутым не только у Блейка, но и у Дефо, Попа и Диккенса. Именно в этом месте проводилась Тоттнем-Кортская ярмарка с ее палочными боями и кукольными представлениями, а также ежегодными «забегами в платьях» для женщин, наделенных недюжинными физическими данными. Отсюда Блейк поворачивал на север и брел мимо полей по переулку Грин-Лейн, а там добирался и до таверны «Еврейская арфа», откуда открывался вид на убогие домишки и холмы Хайгейта и Харроу. К таверне примыкали небольшие огороженные площадки, где посетители заказывали чай или пиво, а кругом можно было увидеть предостережения, гласившие: «На этом участке повсюду расставлены стальные капканы и пружинные ружья» или: «Внимание! Собак, оказавшихся за оградой, пристреливают»¹⁷. А отсюда было рукой подать до фермы Уиллана, лежавшей чуть севернее.

Вернувшись в большой город после вылазки на север, Уильям опять шагал по людным улицам с их песнями и выкриками, с извозчиками и носильщиками, по дорогам, запруженным колясками, телегами и почтовыми каретами, собаками и тачками, мальчишками, тащившими на плечах подносы с мясом, и солдатами-попрошайками, — и вся эта толчея, весь этот хаос городского бытия тонули в густых клубах дыма, изрыгаемого угольными печками и жаровнями. О лондонцах той поры дошли противоречивые рассказы: якобы их речь серьезна и степенна, якобы они чистоплотны и опрятны, якобы они свирепы и жестоки, якобы они добродушны и терпимы; в действительности же лондонцы были именно такими, какими и были лондонцы во все времена. Самой расхожей фразой в ту пору было: «Не горюй», а путешественники запомнили характерный ответ, который они неизменно получали в любой части города,

¹⁷ Ibid., 19

спрашивая дорогу: «Идите по улице, прямо-прямо, а там спросите первого встречного». К господам тогда было принято обращение «сэр», а к работягам — «мастер». Разумеется, повсюду звучали брань и сквернословие — город славился грубостью нравов. Очевидец записал одну из множества непристойных песенок, которые горланили на улицах, в клубах «Стул» и «Петух и курица»: «Ей в ад дорожка прямиком: / В церковный час она блудит с моим дружкой»¹⁸. Помимо прочего, это была эпоха войны и всевозможных слухов о войне (быть может, постоянные призывы Блейка к сражениям и битвам отчасти объясняются тем, что Англия на протяжении почти всей его жизни находилась в состоянии ожесточенных внешних конфликтов). Но чаще всего тогдашние моралисты и теологи сетовали на то, что Лондон поработщен сластолюбием и роскошью, в частности, знать помешалась на «одежде, играх, развлечениях и выездах»¹⁹. Возможно, Англия в этот период и «основала могучую империю», как заверяет Маколей²⁰, но, судя по всему, это было время недовольства и безответственности, вялости и неопределенности, что и привело к всплеску пророческого диссентерства и апокалиптического морализма в 70-е годы XVIII века. Сам Блейк почти не упоминает о подобных вещах, а потому это приходится делать биографу — даже рискуя превратиться в одного из тех, кого Блейк обличал в слепоте к истинному, духовному состоянию мира. «И многие рекли: нам нет Видений в темноте крошечной»²¹.

Ибо видения являлись ему еще в детстве — даже когда он бродил среди сточных канав и печей для обжига по лондонским пригородам. Его биограф-викторианец рассказы-

¹⁸ Thale (ed.), *The Autobiography of Francis Place*, 58 («I am sure she'll go to Hell/ For she makes me fuck her in church time».)

¹⁹ John Brown, *An Estimate of the Manners and Principles of the Times*, 95

²⁰ Thomas Babington Macaulay, *The History of England in the Eighteenth Century*, 109

²¹ Complete, 318



вает об этом лучше — по крайней мере, правдоподобнее прочих: «Будучи совсем еще ребенком, лет восьми или десяти, как он поведал о том годы спустя, на Пекхем-Рай (близ Далидж-Хилла) он имел свое “первое видение”. Гуляя по окрестностям, мальчик поднял глаза и увидел на дереве ангелов, и яркие ангельские крылья сверкали среди ветвей, словно звезды. Возвратившись домой, он рассказал об этом событии, и лишь вмешательство матери спасло его от побоев, ибо его почтенный отец принял рассказ сына за ложь. В другой же раз, летним утром, он видел косцов за работой, а среди них разгуливали ангелы»²². Однако видение в Пекхем-Рай, возможно, и не было первым: однажды жена напомнила Блейку о более раннем его видении: «Помнишь, дорогой, впервые ты увидел Бога, когда тебе было четыре года. Он показал свою голову в окне, а ты от страха зашелся криком»²³. И еще: «Когда он был малым ребенком, мать побила его за то, что он прибежал домой и рассказал, что видел пророка Иезекииля под деревом в полях»²⁴. Возможно, именно рассказ о видении ангелов на ветвях дерева побудил одного из друзей Блейка сказать уже после его смерти: «Его вера во вдохновение наталкивалась на отцовское порицание уже за то, что он осмеливался утверждать ее»²⁵. В своих видениях Блейк и впрямь черпал вдохновение — ведь, как провозглашал он в одной из своих «Пословиц Ада»: «Одно и то же дерево видится глупцу одним, а мудрецу совершенно иным»²⁶. То, что видел Блейк, было не тусклым и грязным городом, представляющимся воображению историка, но дивной обителью ангелов и пророков. Он видел град Библии.

Ребенком он был наделен необычайным воображением. «И *это* вы называете великолепием? — спросил он однаж-

²² Gilchrist, 7

²³ BR, 543

²⁴ Ibid., 519

²⁵ Ibid., 318

²⁶ Complete, 35

ды у путешественника, который рассказывал о каком-то заморском городе. — Я бы назвал великолепным такой город, где дома из золота, мостовые из серебра, а ворота изукрашены драгоценными камнями»²⁷. Здесь снова слышны библейские отголоски, но не менее важно то, что перед нами — явное свидетельство острейшей восприимчивости к зрительным образам. По-видимому, уже в трехлетнем возрасте у Блейка проявились «первые способности к рисованию»²⁸; и с раннего детства он «постоянно делал наброски»²⁹. Столь острое зрительное чутье в сочетании с могучей творческой силой подчас порождает необычайно ясные образы, почти неотличимые от реальности. По словам Гилкрита, раннего биографа Блейка, «Священное Писание потрясло воображение» Блейка до такой степени, что он видел, как библейские образы возникают вокруг него въяве³⁰. Сам Блейк не считал это слишком редкостным даром, и его друг, Джордж Ричмонд, оставил такую пометку на полях «Жизнеописания» Гилкрита: «Он [Блейк] говорил мне, что у всех детей бывают “Видения”, и суть того, что он поведал мне далее, сводилась к тому, что видеть их могли бы все люди, не будь они так погружены в мирские дела и подвержены неверию, которое ослепляет духовные очи». Джонсона и Кольриджа тоже посещали видения, причем Кольридж описывал их как «яркие призраки» или «вспышки образов»³¹. О Шелли же рассказывали, что он умел «набросить на глаза покров и словно очутиться в камере-обскуре, где все черты окружения являются в форме более чистой и совершенной, нежели они первоначально представлялись внешним чувствам»³². Однако видений достаиваются не

²⁷ Gilchrist, 7

²⁸ BR, 318

²⁹ Ibid., 510

³⁰ Ibid., 499

³¹ Цит. по: John Livingstone Lowes, *The Road to Xanadu*, 62 and 432

³² Цит. по: Read, *Education Through Art*, 43




только гении. Пока результаты промышленной революции еще не закрыли «духовный взор» восемнадцатого столетия, и среди обычных людей попадались такие, как «Генри Прескотт, по прозвищу Иосиф», которому ангелы начали являться в восьмилетнем возрасте³³.

Психологи используют для обозначения таких феноменов понятие «эйдетическая образность», и в учебниках по психологии приводится множество примеров галлюцинаторных образов, «*видимых* в буквальном смысле»: это не припоминание, не отголоски виденного, не грезы, но настоящее сенсорное восприятие³⁴. В конце XIX века Фрэнсис Голтон утверждал, что эта способность «чрезвычайно развита у некоторых детей, которым, видимо, требуется не один год, чтобы научиться отличать субъективный мир от объективного». Далее Голтон предположил, что, «подобно всем природным дарованиям, и эта способность нередко носит наследственный характер»³⁵, — и здесь уместно вспомнить, как старший брат Блейка заверял, что своими глазами видел Моисея и Авраама. Короче говоря, ранние видения Блейка не следует считать чем-то из ряда вон выходящим. Примечательно здесь другое, а именно — то, что эту способность, проявляющуюся преимущественно у детей, он умудрился сохранить до конца жизни. Возможно, в каком-то смысле — при всех противоречиях своей натуры — он так и остался ребенком. Вероятно, младенческие переживания оказались настолько сильны, что он всегда ощущал себя маленьким мальчиком, чье «вдохновение» наталкивается на суровое отцовское недоверие. Но зато в самые тяжкие и мрачные периоды жизни эти видения наделяли его уверенностью в неповторимости своей судьбы; они служили залогом подлинности его пророчес-

³³ См. Harrison, *The Second Coming*

³⁴ P. Jaensch, *Eidetic Imagery*, 2

³⁵ Цит. по: Read, *Education Through Art*



кой роли в мире, который не удостаивал его вниманием; они утешали и умиротворяли его в те времена, когда он чувствовал себя нелюбимым и ненужным. Видения эти обладали полнотой реальности, и дитя, возвращавшееся домой после общения с ангелом или Иезекиилем, сознавало, что наделено благословенным даром второго зрения. И все же дар сей грозил своему обладателю одиночеством и унижением.

Для чего я родился с обличем иным?
Для чего я с народом несхож остальным?³⁶

³⁶ Letteres, 65

4. РАННЮЮ ЮНОСТЬ Я ПОСВЯТИЛ ГРАВЮРЕ


Из него никогда не вышел бы торговец. Он был «начисто лишен сноровки лондонских лавочников», и его «прогнали от прилавка как полного болвана»¹. Тон этого раннего сообщения наводит на мысль, что родители не столько сочувствовали мальчику, сколько испытывали разочарование. Но в действительности они поощряли и всячески поддерживали творческие дарования сына. Вспомним, что Блейк развешивал свои стихи и рисунки в материнской комнате. Однажды он покажет друзьям свой юношеский рисунок, изображавший кузнечика; одно из ранних его стихотворений начиналось строками:

Я весел по лугам бродил,
Купаясь в неге летних дней².

Да, мальчик с детства проявлял все признаки одаренности, и на десятом году родители отправили его учиться в главную лондонскую школу для многообещающих юных художников. Школа рисования Генри Парса располагалась в доме № 101 на Стрэнде, по правую сторону, если идти в сторону Сити. До самого Холборна тянулись дорогие магазины с

¹ BR, 456

² Complete, 412



огромными стеклянными дверями и замысловатыми архитектурными украшениями. Здесь уместно вспомнить о том, как по-разному Блейк чувствовал себя в различных частях города и насколько требовательно подходил к выбору места жительства, подчиняясь внутреннему голосу. Уильяму Блейку суждено было умереть, причем с песней на устах, в меблированных комнатах дома, находившегося всего в нескольких футах от этой самой школы. Заведение Парса было подготовительной школой при Академии живописи и ваяния в перелуке святого Мартина (эту академию основал Хогарт, и она оставалась лучшей в Лондоне вплоть до появления в 1769 году мастерских Королевской академии). Образование, которое Блейк получал там в течение пяти лет, отвечало традиционным, четко определенным канонам. Вначале он должен был овладеть наукой рисования, одновременно осваивая начала эстетики; а потом ему предстояло освоить скрупулезное копирование гравюр и гипсовых слепков с античных статуй. Один из питомцев этой школы вспоминал, что ученикам приходилось неустанно «копировать изображения ушей, глаз, ртов и носов»³. Блейк получил здесь превосходную выучку, о какой только может мечтать начинающий художник. Сам Микеланджело некогда заметил, что необходимо научиться правильно рисовать в ранней юности, дабы усвоить наилучшую «манеру делать наброски»⁴. Особую роль рисования подчеркивал и Энгр, утверждавший, что если научиться писать красками можно за три года, то обучение рисованию требует тридцати лет. Уильям Блейк был превосходным рисовальщиком; изобретательность и мастерство в рисунке стали для него ключом ко всем тайнам формы и композиции. И постигать так называемый язык искусства его учили в первую очередь творения «древних». Брат Генри Парса, Уильям, незадолго до поступления Блейка в школу возвратился

³ «Memoirs of Thomas Jones», *Walpole Society*, Vol. XXXII, 21

⁴ Reynolds, *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*, Vol. I, 98



из путешествия по Греции и Малой Азии, где зарисовывал древние произведения искусства: Общество дилетантов заказало ему сделать изображения статуй и памятников архитектуры, и он вернулся в Лондон с объемистой папкой рисунков. Первый том его «Ионийских древностей» вышел в свет на втором году школьного обучения Блейка, и хотя в некотором отношении это была скорее «книга образцов» для подающих надежды архитекторов, она все же подарила Блейку возможность увидеть в своем воображении далекое прошлое. Для многих его современников это издание осталось всего лишь учебным пособием, однако в работах Блейка будут настойчиво повторяться образы каменных руин, храмов и статуй древних героев; некоторые детали своих будущих воображаемых пейзажей он открыл для себя именно в маленькой школе на Стрэнде. На втором году обучения ему разрешили срисовывать слепки классических скульптур, выставленные в галерее герцога Ричмонда в Уайтхолле; здесь под руководством своих учителей Джованни Чиприани и Джозефа Уилтона он изучал, например, статуи Аполлона Бельведерского и Венеры Медицейской. Здесь же он мог встречать живописца Джона Гамильтона Мортимера, бывшего одним из зрителей галереи. Все это, должно быть, вдохновляло талантливого мальчика, у которого открылись глаза на величие древнего искусства и его мастеров. «Дух рёк ему: Блейк! Будь художником, и никем другим. В этом — твое счастье»⁵.

Однако путь к счастью оказался долгим и тернистым; к тому же в пору ученичества Блейка современное искусство служило не столько великим, сколько куда более прозаическим целям. Первый владелец школы на Стрэнде, Уильям Шипли, был членом-основателем «Общества поощрения искусств, мануфактур и коммерции», и уже это название показывает, что в середине XVIII века изобразительное искусст-

⁵ BR, 311

во мало отличали от прикладного. Правда, «Общество» впервые сделало попытку добиться подобающего места для живописи в стране, где прежде никогда этот род искусства не оценивался по достоинству. «Общество» финансировало создание картин на сюжеты из английской истории, а в 1760 году даже устроило в Лондоне первую публичную художественную выставку (заметим, что неподготовленные зрители и прислуга разбили одних витрин на сумму 13 шиллингов 6 пенсов). Но несмотря на все это, во главу угла неизменно ставился коммерческий интерес. Возможно, Блейк скоро осознал, что его собственные навыки когда-нибудь смогут найти применение в изготовлении «изделий, которые требуют фантазии и украшения»⁶. Образцов же подобных изделий вокруг него хватало в избытке — от тканей и обоев до ваз и посуды, к тому же в художественной школе преподавала сестра Генри Парса, выполнявшая рисунки для рельефов, украшавших знаменитую керамику Джозайи Уэджвуда. Но едва ли мальчик, наделенный визионерским даром, мог предполагать в ту пору, что настанет время, когда и ему, словно простому, хотя и искусному ремесленнику, придется придумывать узоры для уэджвудовских изделий.

Отец Уильяма, его «снисходительный родитель», покупал ему копии «гладиатора, Геркулеса, Венеры Медицейской»; это, кстати, позволяет сказать, что в тот период принадлежность к радикальному диссентерству не исключала уважения к светской культуре⁷. Работы Блейка свидетельствуют о том, что свои ранние впечатления он сохранял на протяжении всей жизни: очертания копированных в детстве скульптур возникают в картинах и гравюрах, созданных через много лет. Он обладал столь яркой зрительной памятью, что

⁶ D.G.C. Allan, *William Shipley: Founder of the Royal Society of Arts*, 76—88. Этой цитатой я обязан превосходной книге Дэвида Байндмена: David Bindman, *Blake as an Artist*.

⁷ BR, 422



никогда ничего не забывал, — и мы наглядно это видим, когда в иллюстрациях Блейка к Бенъяну в образе Безмерного Отчаяния появляется «Геракл» Фарнезе или когда «*Venus pudica*»^{*} оборачивается Евой на страницах его иллюминированной «Книги Бытия», а затем повторяется в одной из фигур «Страшного Суда». Надо сказать, что отец давал ему деньги на покупку старинных гравюр, и с весьма юных лет Блейк начал посещать столичные распродажи и аукционы. Он хорошо знал гравюрные лавки, которые существовали в Лондоне с XVI века (напомним, что Пипс^{**} обычно посещал лавку Фейторна «под вывеской с кораблем, в Темпл-Баре»). Во времена Блейка они уже превратились в настоящие склады самых разнородных древностей и редкостей. Разумеется, там по-прежнему в изобилии продавались эстампы: одни были аккуратно обрамлены, другие лежали стопками или были разложены по папкам, были и переплетенные в тома и альбомы. То был заботливо отгороженный от повседневности художественный мирок, куда всей душой устремлялся юный рисовальщик. В Чипсайде находилась лавка Джона Бойделла, а на углу Сэквилл-Стрит — магазин Фора; гравюрные лавки Уильяма Райленда и Мэта Дарли располагались совсем неподалеку, на Стрэнде (причем заведение последнего специализировалось на сатирах и карикатурах), а чуть дальше, на Кинг-Стрит, в Ковент-Гардене, проводились аукционы Пэттерсона и Хатчинса. За два-три дня до аукциона здесь действовали временные выставки, привлекавшие модную публику; на одной гравюре Роулэндсона изображены коллекционеры, толпящиеся вокруг длинного стола, на котором комиссионеры раскладывают эстампы. Сам же Блейк между прочим вспоминал, как торговец «Лэнгфорд называл его “своим маленьким знатоком”, и нередко, под влиянием

^{*} *Venus pudica* (лат.) — «стыдливая Венера». — *Примеч. пер.*

^{**} Пипс, Сэмюэл (1633—1703) — английский чиновник и писатель, оставил подробные «Дневники» за 1659 — 1669 гг. — *Примеч. ред.*

дружеского расположения, присуждал ему дешевый лот»⁸, благодаря чему иногда Блейку удавалось всего за три пенни приобрести работы, не привлекавшие в ту пору внимания и казавшиеся неинтересными. Так было положено начало коллекции, которую ему придется распродать, когда он будет беден и стар.

Собственное отношение Блейка к эстампам по работам великих художников выражено достаточно красноречиво:

«Я счастлив заметить, что с раннего детства Рафаэль отнюдь не был от меня сокрыт. Я увидел его и сразу понял, в чем разница между ним и Рубенсом»⁹.

В беседе же со своим первым биографом Блейк упоминал «Рафаэля и Микеланджело, Мартена Хемскерка и Альбрехта Дюрера, Джулио Романо и прочих мастеров по исторической части»¹⁰. Надо признать, довольно необычный для ребенка выбор! Художники эти считались жесткими, сухими, почти «готическими», и стояли далеко в стороне от тогдашней моды. Далее тот же биограф продолжает: «Его предпочтения по большей части вызывали презрение у юных его товарищей, неизменно потешавшихся над его вкусом — по их мнению, приличествующим лишь ремесленнику»¹¹. А некоторые биографы даже сомневаются в правдивости воспоминаний Блейка: неужели он и впрямь питал столь утонченный и столь редкостный для своего возраста интерес к мастерам Высокого Возрождения и северной школы? Может быть, он просто фантазировал, задним числом приписывая себе в детстве свои более поздние предпочтения? Но если уж его детские стихи выдают знакомство с сочинениями Бена Джонсона и Эдмунда Спенсера, то проще предположить, что его ранняя зрелость в понимании художественной литературы

⁸ Ibid.

⁹ Complete, 637

¹⁰ BR, 422


¹¹ Ibid.



распространялась также на область изобразительного искусства; душой пребывая в мире текучих образов, где видения причудливо переплетались с действительностью, он, быть может, находил для себя опору в твердой и четкой линии своих любимых художников. Сам Блейк говорил: «Выбросьте эту линию — и вы выбросите самое жизнь: все снова обратится в хаос»¹².

Именно это он имеет в виду, противопоставляя Рафаэля Рубенсу: Рафаэлю свойственны ясность и четкость линий, тогда как Рубенс прибегал к размытым контурам и расплывчатым линиям и тонам. Блейк инстинктивно восхищался рождавшимися из-под резца гравера точными и сильными линиями, но терпеть не мог меццо-тинто, пунктирную манеру и акватинту. Творения Рафаэля он знал по эстампам Маркантонио Раймонди, а героические фигуры Микеланджело — по эстампам Адама Гизи, которые он постоянно копировал; именно таким образом он глубоко познал творчество великих мастеров Италии и Северной Европы. Гравюры Боназоне и Раймонди открыли ему ту мощь, которую порождают уверенность и точность линии, а в эстампах Гизи по мотивам произведений Микеланджело он постигал прекрасную лепку мускулов напряженного человеческого тела. Перед ним открывались героические формы искусства, близкого к монументальному и не терявшего при этом непринужденного изящества. Он всматривался в изображения огромных ангелов, вырывающихся из-за облаков, в ниспосылавшего дождь Юпитера с расprostертыми руками, в Сивиллу, полуприкрытую покрывалом, со свитком в руках, в нагих юношей в гладиаторских позах, в тела героев, низвергающиеся сквозь безграничные пространства; он любовался целомудренными очертаниями «Мадонны с младенцем» Мантеньи и провидческой простотой Рафаэлева «Явления Бога Исааку». Благодаря этим гравюрам он с юности постиг присущее визио-

¹² Complete, 550



нерскому искусству разделение и обособление главных фигур: он с детских лет таким образом осознал и самого себя, но здесь подобное понимание было дивно преображенным и возвышенным.

Странную власть над его впечатлительной душой имели гравюры Дюрера. Едва ли Блейку довелось видеть титульный лист к Феокритовым «Идиллиям» или рисунки на полях молитвенника императора Максимилиана, но некоторые образы иллюстраций к «Песням невинности» имеют поразительное сходство с этими шедеврами Дюрера. Блейк, несомненно, чувствовал необычайную тонкость и мощь Дюреровой линии, с помощью которой тот добивался сложных световых и пространственных эффектов, никогда при этом не нарушая равновесия и гармонии композиции. Эта линия, линия прекрасная и правильная, «решительная ограничивающая форма», «ограничительная черта», господствует надо всем¹³. Дюрер однажды сказал: «У хорошего художника в голове множество фигур», — разумея под этим, конечно же, не механическую память натуры, а вкладывая в это замечание смысл, который роднит его с Рафаэлем и другими мастерами, чье влияние Блейк испытывал в юности. Всех этих художников объединяет особая духовная напряженность или даже визионерская ясность, выраженная сильными и строгими линиями; у этих гравюр нет «колорита» (этим словом тогда было принято обозначать цвет и его градации), а есть лишь мощно выраженное видение художника. Именно такое искусство вдохновляло Блейка и волновало его. Он отлично знал Дюрерова Носорога, который «перевоплотился» у него в Бегемота; знал «Меланхолию», у которой позаимствовал некоторые мотивы. Северные мастера привлекли его удлиненными формами тел, ниспадающей жесткими складками драпировкой, выразительными, подчас гротескными лицами, тонкими руками с заостренными пальцами. Замечательная

¹³ Ibid.



гравюра XV века «Младенец Иисус с цветком» изображает божественного Младенца с тюльпаном, кажется, готового шагнуть на страницы «Песен невинности». Но самая ранняя (1423 года) и самая прекрасная из гравюр, известных современникам Блейка, — это «Святой Христофор, несущий младенца Иисуса»; в трактовке фигур святого и Спасителя наблюдается поразительное сходство с изображениями на фронтисписе «Песен опыта» Блейка. Именно так, с проникновения в искусство великих мастеров прошлого, и начиналось его подлинное обучение. Напомним здесь о признании Джорджа Гиссинга, сделанном совсем в иную эпоху, но по такому же поводу:

«Я вглядывался и вглядывался в изображения — с тем настойчивым вниманием ребенка, в котором смешано любопытство пополам с мечтательностью, — пока каждая черточка не запечатлелась в моем уме...»¹⁴

Итак, юный Блейк взялся за «неослабные упражнения и труд»¹⁵. В четырнадцатилетнем возрасте он завел особый альбом для зарисовок и уже начал необычайно легко сочинять стихи, в которых оглядывался на Эдмунда Спенсера и Мильтона в той же степени, в какой оглядывался на Рафаэля или Дюрера в рисовании. Здесь, в юношеских стихах, он говорит о «князе любви»:


Он пеньем тешится моим,
Резвится и шалит со мной:
Вдруг, цепко за крыло схватив,
Глумится над моей бедой¹⁶.

Здесь же уместно коснуться и других влияний, чьи следы достаточно ощутимы, хотя не всегда одинаково доказатель-

¹⁴ *The Private Papers of Henry Ryecroft*

¹⁵ Complete, 571

¹⁶ Ibid., 413



ны. На первом году занятий рисованием ему явилось видение ангелов в Пекхем-Рай, и в том же году родился Роберт Блейк — его младший брат, к которому Уильям питал особую привязанность. Позднее Роберт станет его верным товарищем, а также послушным и преданным учеником. В 1767 году Блейк уже читал стихи Томаса Чаттертона в журнале «Город и деревня» и испытал столь мощное воздействие их средневековой лексики и ритмики, что даже попробовал воспроизвести те же приемы в собственных стихах. В тот же период он увидел картину Джорджа Стаббса «Тигр», выставленную Обществом художников вместе с произведениями других выдающихся живописцев той поры.

Но живописцем он не стал. Он стал гравером. Когда его обучение в школе рисования Парса подошло к концу, он не стал поступать в недавно учрежденные мастерские Королевской академии (в отличие от своего современника Томаса Роулэндсона, кстати, тоже сына торговца), а пошел в подмастерья к граверу. Возможно, он руководствовался чувством сыновнего долга, как объясняет один из его первых биографов, ссылаясь на рассказ не то самого Блейка, не то его жены:

«Ввиду того что любовь его к искусству все возрастала, да и пора уже подросла, родители сочли необходимым нанять ему учителя, подыскивали видного живописца и подали необходимые прошения. Но, видя, сколь огромная запрошена плата, Уильям со свойственной ему щедростью душевной отговорил отца тратить такие большие средства на его обучение; ибо он подумал, что это было бы несправедливо по отношению к братьям его и сестрам; и потому он сам предпочел учиться гравированию, поскольку это и стоило дешевле, и казалось весьма полезным для будущих его занятий»¹⁷.


¹⁷ BR, 510—11



У нас нет оснований не доверять этому рассказу, выбор же гравирования действительно оказался «весьма полезным» для его творчества и не потребовал со стороны семьи непосильных жертв.

В это время в среде английских художников пробудился новый интерес к возможностям гравюры. Два живописца, вызывавших особое восхищение Блейка, — Джеймс Барри и Джон Гамильтон Мортимер — к тому же были граверами и сами воспроизводили свои экстравагантные, идеализированные и героические образы с помощью резца. Многие живописцы, например Бенджамин Уэст, уже начали понимать, сколь огромную коммерческую выгоду может принести тиражирование изображений, а торговцы вроде Джона Бойделла уже присматривали в Британии и Европе рынки сбыта для этого товара — товара, которому вот-вот предстояло стать специфически английским. Профессиональное гравирование только еще нарождалось, и хотя граверов скорее можно было отнести к ремесленникам, нежели к художникам, в те годы они порой зарабатывали вдвое больше, чем любой другой мастеровой. «Лондонский ремесленник» уже в 1747 году расписывал профессии гравера и офортиста как «дело весьма прибыльное и почетное среди благородных ремесел»¹⁸. Поэтому в решении Блейка не было неразумного самоотречения. В конце концов самими своими познаниями в искусстве он был обязан гравюре; так отчего бы ему самому не взяться за ту область, которую он так чтит? В определенном смысле, это был превосходный компромисс: юноша изучал ремесло, способное всегда его прокормить, и одновременно постигал уроки и возможности искусства, по сути переживавшего в эту пору второе рождение. В ответ на все уколы честолюбия находились ободряющие примеры: Хогарт когда-то подвизался у серебряных дел мастера, а Натаниэль Кларксон подрабатывал репетиторством. Блейк никоим об-

¹⁸ *London Tradesman*, 104



разом не был художником-«романтиком», каковыми стали представители следующего поколения, презиравшие ремесло и всеми силами стремившиеся отгородиться от городской суеты и конкуренции. Он был мастеровым из нижних слоев среднего класса, мистиком, крепко укорененным в мире торговли и ремесла. В этом смысле он оставался гораздо ближе к народу, к которому и желал обращаться в своих работах, — и, пожалуй, в его жизненном пути, полном неустанным тяжелого труда, куда больше величия и героизма, нежели в умозрительных построениях поэтов «Озерной школы».

Сохранился рассказ о том, как Блейк с отцом пришли к модному в ту пору граверу Уильяму Райланду, работавшему в технике пунктира, чтобы узнать, не нужен ли тому ученик. Райланд заломил слишком высокую цену, но мальчик и сам выказал нежелание иметь с ним дело. «Отец, — сказал он, когда они вышли из мастерской на Расселл-Стрит в Ковент-Гардене, — мне не нравится лицо этого человека: у него *лицо висельника!*»¹⁹ Эти, казалось бы, случайно брошенные слова удивительным образом оказались пророческими: двенадцать лет спустя прославленного Райланда действительно повесили за мошенничество; вдобавок, ему выпала сомнительная честь стать последним казненным в Тайберне. Впрочем, этот рассказ, вероятнее всего, вымышлен, возможно, даже Блейком: в то время, когда, согласно легенде, Блейки посетили Райланда, тот уже разорился и потому едва ли мог привлечь внимание столь трезвого и честного человека, как Джеймс Блейк. Знаменательно, что через много лет Блейк не сумел предсказать той же печальной участи куда более близкому знакомому — Томасу Гриффитсу Уэйнрайту, критику-искусствоведу, ставшему отравителем, чья жизнь превратилась в сюжеты произведений Диккенса и Уайльда, который знал Блейка достаточно хорошо, чтобы превозносить достоинства его неизданного «Иерусалима». Судьба этого писателя-убий-

¹⁹ Gilchrist, 13

цы, возможно, интересовала Блейка, который считал, что «наслажденья Гения» следует искать «меж языков адского пламени», однако о том, чтобы Блейк предупреждал Уэйнрайта о грозящей ему участи, ничего не известно²⁰.

Итак, 4 августа 1772 года Уильям Блейк поступил в ученики к граверу. В Стейшнерз-Холле — Лондонской книжной палате — сохранилась копия его договора, гласившего: «Уильям Блейк, сын Джеймса с Брод-Стрит, Карнаби-Маркет — Джеймсу Бэзайру с Грейт-Куин-Стрит, Линкольнз-Инн-Филдз. Гравер. За семь лет предположительно 52 фунта 10 шиллингов — уплачено его отцом»²¹. В этом документе встречается архаическое написание слов (с двойной «ф»): это должно было служить напоминанием о том, что даже порядок приема в ученики-подмастерья восходит корнями к средневековым гильдиям: Блейк обязался не развратничать и не жениться, не играть в кости и иные азартные игры, не «ходить по кабакам и притонам»²². Бэзайр, в свой черед, обещался наставлять ученика в «искусстве и тайнах» профессии, а также кормить, одевать и оберегать его в течение семи лет. Отныне Блейк вступал в совсем новую семью, в которой пестовать собственную личность ему будет намного легче. Учитель и ученик вместе возвратились в дом № 31 по Грейт-Куин-Стрит, где Джеймс Бэзайр жил с женой и детьми над своей мастерской. Его дом, выстроенный в стиле XVII века, стоял на северной стороне улицы, напротив Фримейсонс-Холла. Здесь Блейк поселился в одной комнате с другим учеником (члены гильдии, как правило, держали не более двух учеников одновременно), и в течение последующих семи лет его временем распоряжался учитель. Обычно подмастерья работали шесть дней в неделю по двенадцать часов в день, и не исключено, что родительский дом на Брод-Стрит Уильям

²⁰ Complete, 35

²¹ BR, 9

²² Ibid., 10

Блейк посещал лишь по воскресеньям. Праздников было немного — только Пасха, неделя после дня Троицы и Рождество; правда, подмастерьям часто разрешалось гулять и в «дни повешения» в Тайберне (таких дней было восемь в году). Итак, Блейк ступил на стезю, по которой ему предстояло следовать — к худу ли, к добру ли — всю оставшуюся жизнь. «В течение сорока лет, — писал он в 1809 году, — не было ни единого дня, чтобы я не брался за медную доску»²³. «Гравирование — это ремесло, которому я учился, — заявлял он в одном из писем десятилетиями раньше. — Мне не стоило и пытаться жить иным трудом»²⁴. Бывали случаи, когда работа становилась укрытием от все более чуждого и враждебного мира, тем спасительным пространством, где он терпеливо вершил знакомые с юности обряды. Однако в конечном счете она оставляла его без признания и без награды. В те первые дни обучения и прилежного труда он и представить себе не мог, сколь долгий, тяжкий, одинокий и томительный путь ждет его впереди.

Скорее всего, Бэзайра Джеймсу Блейку порекомендовал Генри Парс, бывший учитель рисования Блейка-младшего, — ведь прежде его брату Уильяму Парсу уже приходилось работать с Бэзайром, выполняя гравюры с зарисовок античных развалин. Сам Бэзайр происходил из семьи гравера; когда четырнадцатилетний Блейк поступил к нему в подмастерья, Бэзайру исполнился сорок один год, и он работал на Общество антикваров и на Королевское общество. Он был человеком «свободомыслящим», «искусным и честным», как сказано в его кратком некрологе²⁵, — и у нас нет оснований не доверять этой посмертной похвале. Бэзайра высоко ценил Хогарт, и в опосредованной им связи между Хогартом и Блей-

²³ Complete, 568

²⁴ Letters, 10

²⁵ Цитируется в: Robert Hamlyn, 'The Apprentice Years', Tate Gallery catalogue




ком можно усмотреть преемственность внутри местной городской художественной традиции. Возможно, на характер Бэзайра (а быть может, и Блейка) прольет свет такое наблюдение Хогарта: «Искусного гравирования, кое превыше прочего требует безграничного терпения, тщания и неустанного упражнения, достигают, как правило, лишь люди спокойно-го и уравновешенного ума»²⁶. Бэзайра называли «добрым учителем», и о справедливости такого суждения свидетельствует уже то примечательное обстоятельство, что за все семь лет совместной работы и жизни между Бэзайром и его темпераментным, зачастую вспыльчивым подмастерьем ни разу не случилось сколько-нибудь серьезной размолвки. На единственном сохранившемся портрете Бэзайр изображен человеком кротким и задумчивым, что, надо сказать, вполне соответствует характеру гравера.

Правда и то, что его считали отчасти старомодным, — за что, очевидно, его и любило Общество антикваров. Один из его современников отзывался довольно пренебрежительно о «сухой и однообразной манере старика Бэзайра», разумея под этим, что гравер избегал модной карандашной техники и меццо-тинто, целиком сосредоточиваясь на строгости линий и четкости форм. Это уже считали искусством прошлого; искусством, выросшим из «старинных английских портретов»²⁷ (пользуясь выражением Блейка) и отнюдь не предназначенным для того, чтобы пленять эпоху, в которую лозунгами модного вкуса стали новизна, любопытные находки и всякого рода «усовершенствования». Но этот мощный и суровый стиль пленял Блейка, который уже успел открыть для себя достоинства Дюрера, Рафаэля и Маркантонио. Этим-то искусством он и желал овладеть.

Студия и мастерская Бэзайра стали для Блейка вторым домом; вскоре он привык к запахам орехового масла, лака и

²⁶ Цитируется в: Godfrey, *Printmaking in Britain*

²⁷ Complete, 572



немецкой черной краски из ламповой сажи, а в его руки и лицо въелись чернильные пятна. На протяжении этих семи лет — да и всей оставшейся жизни — его будут окружать железные котелки для кипячения масла, противни для разогревания медных досок, сальные свечи, полки с иглами и резцами, тонкие льняные холсты для процеживания лака, сосуды для приготовления кислоты, применявшейся для «травления» медных досок в технике офорта, ветошь, которой промокают излишки краски с поверхности досок, пемза для полировки досок, лопатки для выравнивания лакового слоя на досках. Вокруг громоздились стопки тонкой бумаги и гравировальные медные доски толщиной с монетку в полкроны; были здесь и валики, и шерстяные тряпицы, и кожаная подушечка, набитая песком, на которую клали доску во время гравирования, и квадратный деревянный станок со столиком. Рабочее место это было довольно грязным и зловонным — но Блейк не испытывал ни малейшего отвращения.

Сколь ни был снисходителен учитель, годы ученичества оказались тернисты и трудны. «Отполируй доску, поливая ее водой, пройдишь по ней пемзой, затем снова полируй хорошим гладким камнем с водой. Затем натри ее углем и удали все зазубрины и царапинки стальным полиром. Затем очисти черствым хлебом или мелом. Нанеси лак ровным слоем. Возьми большую сальную свечу с коротким нагаром, поднеси пламя к лаку как можно ближе, но не касайся лака свечным нагаром. Высуши доску над огнем, насади иглу на древесную щепу длиной дюймов в шесть или менее, отточи иглу на оселке и приготовь для гравировки. Помести набалдашник или ручку резца в углубление ладони и, вытянув указательный палец к кончику резца, приложи его с обратной стороны по отношению к краю, который будет врезаться в медь, прочие же пальцы помести на ручку резца с одной стороны, а большой палец — с другой, — так, чтобы ты смог водить резцом плоско и параллельно доске». Далее в наставлениях говорится, как подготовить доску для азотной кислоты пос-




ле того, как рисунок уже процарапан по «грунту», то есть по лаку; как заливать азотную кислоту на доску, как удалять лак после того, как завершено травление, как покрывать доску краской, и, наконец, как переносить изображение на бумагу. «Ручку станка вращай осторожно и равномерно, а не рывками и толчками»²⁸. Хогарт говорил, что главнейшее качество гравера — это терпение, а за годы ученичества у Бэзайра Блейк усвоил еще и такую добродетель, как любовь к порядку и точности. Стоит повторить, что он оставался усердным тружеником до конца своих дней: всю жизнь он смешивал краски и лаки, покупал бумагу и медные доски и работал, работал без устали. Слова для него были осязаемыми предметами, вырезанными в металле, и не будет преувеличением сказать, что технические требования граверного ремесла (например, необходимость строгих линий и важность мельчайших подробностей) помогли ему выстроить целую метафизическую систему.

Рисовать Блейк научился еще до того, как оказался на Грейт-Куин-Стрит, однако обучение у Бэзайра закрепило его способности и помогло выработать четкую и строгую технику. Бэзайр как-то рассказывал ему о своей беседе с французским гравером Гравело. «Англичане, пожалуй, имеют разум в их суждениях, но не уметь рисовать»²⁹, — утверждал тот. Возможно, Блейк лишь вторил словам Бэзайра, когда заявлял: «Гравюра — это не что иное, как рисунок по меди»³⁰. Разумеется, различия здесь все же есть, и Блейк научился передавать нужные оттенки или нюансы посредством обычной и перекрестной штриховки, а также с помощью излюбленной техники самого Бэзайра — «винтовой линии» и «точек с ромбиками»; однако важнейшие наставления Бэзайра, надо полагать, лишь упрочили веру Блейка в главенство ог-

²⁸ Цит. по: William Faithorne, *The Art of Engraving and Etching*

²⁹ Complete, 574

³⁰ Ibid.



раничительной линии и «Линии Красоты»³¹. Бэзайр делал упор на роль резца в создании четких бороздок и правильных контуров и был твердо убежден, что лучший гравер — это тот, кому лучше всего дается упрощение³². Это был старый стиль, условно известный под названием «английской школы» и практиковавшийся такими знаменитыми граверами той поры, как Уильям Вуллетт и Роберт Стрейндж; Бэзайр же, вне сомнения, был верным его последователем, и, прибегая к воспроизводительным приемам, восходившим к XVII веку, он наставлял Блейка в том, что впоследствии тот поименовал «стилем Дюрера и старых мастеров»³³.

Вместе с соучеником, Джеймсом Паркером, Блейк занимался в мастерской Бэзайра общей работой, состоявшей прежде всего в иллюстрировании книг. Установить все до единой гравюры, к созданию которых он приложил руку, сегодня трудно, но можно смело утверждать, что ему приходилось работать над стандартными заказами Бэзайра. В их числе были тома «Философских трудов» Королевского общества, на иллюстрациях к которым изображены инструменты и всевозможные атрибуты науки той эпохи. Блейк не только познакомился с современными ему научными достижениями, но и получил возможность углубиться в прошлое. Судя по всему, он работал над изданием «Археология, или Разнообразные трактаты касательно древности», которое выпускало Общество антикваров, и благодаря этому перед ним развернулись малоизвестные страницы английской истории. Любовь к древности уже превратилась в ту пору в повальное увлечение (которое высмеял Гете в «Фаусте»), и Блейк соприкоснулся с миром ученых и любителей, рыскавших в поисках древних захоронений, каменных кругов и руин, а также старинных

³¹ Complete, 575

³² Здесь я воспользовался словами Амьеля, которые цитируются в: Linssen, 35

³³ Complete, 572



медальонов, ваз и языческих статуй. Вплотную познакомился он и с другим заказом Бэзайра — «Новой Системой, или Разбором древней мифологии» Джейкоба Брайента; в более поздние годы Блейк упоминает эту книгу, и принято считать, что среди ее иллюстраций ему принадлежат гравюра «лунного ковчега» с голубкой и радугой, а также различные орнаменты в старинном стиле. Эти образы прочно вошли в его символический мир, чтобы позднее появиться уже в собственном его творчестве, — однако в ту пору работа Блейка не имела ничего общего с воображением. Его задача сводилась к тому, чтобы копировать как можно тщательнее и точнее. И вот как он описывает последствия подобного обучения в одном из своих гневных замечаний к «Рассуждениям» сэра Джошуа Рейнолдса: «Если он понимает, что правильное копирование есть препятствие, то он лжет. Ибо это единственный путь к языку искусств»³⁴. В ходе таких уроков он научился передавать свет, падающий прямо на предметы — ботанические образцы или обломки каменных сооружений, — так что их словно омывало пустое пространство без теней. И когда мы обратимся к его собственным произведениям — с одиночными фигурами, показанными чаще всего на отвлеченном фоне, — то, быть может, обнаружим следы этих уроков юности.

О его жизни на Грейт-Куин-Стрит известно очень мало. По соседству обреталась светская публика, люди искусства, но не богема: в последние годы ученичества Блейка здесь жил Шеридан, а притягательный театральный мир Друри-Лейн и Ковент-Гардена находился буквально за углом. Если Блейк сам и не ходил на спектакли, то, во всяком случае, видел театральные деятели: он навсегда запомнил день, когда Оливер Голдсмит «зашел к Бэзайру... Мальчик — как любил впоследствии рассказывать сам художник — с восхищением разглядывал великолепно посаженную голову знаменитого писателя и думал про себя, что, когда вырастет большим, то

³⁴ Ibid., 638

тоже хотел бы иметь такую голову»³⁵. Его желание исполнилось, и с годами у него появились голдсмитовский крутой лоб, а также некоторые особенности строения черепа, свидетельствующие, по мнению Галля*, «о таких качествах, как любовь к идеалу и вера в чудесное»³⁶. Указанная характеристика, несомненно, покажется полезной в связи со следующим обстоятельством: прямо напротив дома Бэзайра находилось здание, где собирались франкмасоны, — Фримейсонс-Холл, к которому примыкала еще и франкмасонская таверна. Это не имело бы особого значения, когда бы не тот факт, что время от времени в творчестве Блейка встречаются масонские эмблемы и мотивы. Многие его друзья были масонами — и надо признать, что эта особая категория лондонцев имела определенные черты родства с диссентерской традицией, к которой принадлежала семья Блейка. Раньше собрания франкмасонов происходили в Куинс-Хеде на Грейт-Куин-Стрит в первый и третий понедельник каждого месяца, а в 1775 году на участке земли напротив дома Бэзайра для этой цели был возведен Фримейсонс-Холл. Понятно, что из всех соседей они были самыми заметными и не могли не привлекать внимания. Года два или три спустя была открыта и франкмасонская таверна, так что Блейк имел возможность познакомиться с учением людей, считавших себя наследниками корпуса тайных знаний, дошедшего с допотопных времен. Вряд ли главное масонское предание — легенда об убийстве Хирам-Авия, который надзирал за строительством Соломонова храма, — оставило его равнодушным: хотя бы потому, что Хирам «умел... вырезать всякую резьбу»³⁷.

³⁵ Gilchrist, 15

* Галль, Франц-Иосиф (1758—1828) — австрийский френолог, чья теория о взаимосвязи дарований человека со строением его черепа пользовалась большой популярностью в конце XVIII века. — *Примеч. пер.*

³⁶ Berger, *William Blake, Poet and Mystic*, 54

³⁷ 2 Пар., 2:14



Здесь же следует привести и другой рассказ о граверах — любопытный прежде всего тем, что снова вводит нас в самую мастерскую. Блейк вспоминал, как Уильям Вуллетт, английский виртуоз сухой иглы, навещал Бэзайра и приводил его в замешательство, «высмеивая Бэзайровы ножички и насмехаясь над формой других Бэзайровых резцов, пока Бэзайр вконец не смущался, стыдясь своих инструментов, — на меня же таковое его бесстыдство оказывало противоположное действие»³⁸. Смысл этого достаточно ясен, как ясно и свидетельство воинственной дерзости самого Блейка. Последний никогда не позабыл насмешек над собой и над Бэзайром, а под конец жизни даже увековечил один из тех самых осмеянных «ножичков» на одной из гравюр к «Книге Иова». Там, над палитрой с кистями, изображена часть сцены, где Бог внимает молитве Иова. Граверный инструмент в этом священном контексте не так уж неуместен, как могло бы показаться на первый взгляд: Блейк, очевидно, знал от Бэзайра, что искусство художественной резьбы было известно древним евреям и их предкам — халдеям и что оно восходило к Зороастру, Гермесу Трисмегисту и к самому Богу, который высек заповеди для Моисея на каменных скрижалях. А в «Книге Иова» Блейк читал сетования страдальца: «О, если бы записаны были слова мои! Если бы начертаны были они в книге резцом железным с оловом, — на вечное время на камне вырезаны были!»³⁹

³⁸ Complete, 575

³⁹ Иов, 19:23—24

5. КАЖДОЕ СУЩЕСТВО ВЕЧНО

Иосиф Аримафейский стоит на фоне скального выступа на английском побережье, погруженный в мысли или видения, одинокий и отчужденный; на нем простая рубаша с капюшоном, он пристально смотрит в землю, сложив руки крест-накрест на груди, и весь его облик говорит о такой напряженной внутренней сосредоточенности, что кажется, будто эта фигура сошла с какого-нибудь надгробия или со страниц средневековой Псалтыри. «Иосиф Аримафейский» — самая ранняя самостоятельная работа, выполненная Блейком в годы его ученичества. В этой первой гравюре заметны причудливые черты, характерные для столь любимых им старинных оттисков; будучи создана в соответствии с общепринятыми изобразительными условностями той поры, она все же не имеет ничего общего с гладкостью и живописным изяществом, которые как раз входили в моду.

Так что же привлекло внимание Блейка к этому евангельскому персонажу? Всю свою жизнь он толковал об «утраченных подлинниках», как если бы тянулся поверх собственной цивилизации к простоте и величию далекого прошлого. И с этим образом он возвращался к первоисточку своего вдохновения. По преданию, Иосиф Аримафейский, бежавший из Иудеи в Англию, привез собранную им кровь Спасителя в



Иосиф Аримафейский среди скал Альбиона

Чаше Святого Грааля. Он был первым, кто проповедовал Евангелие на Британских островах, а спустя сорок три года после Распятия Иисуса построил в Гластонбери первый христианский храм. В глазах Блейка он был первым готическим зодчим и прямым родоначальником Вестминстерского аббатства, которое вскоре целиком завладеет воображением юноши. Надо сказать, что Иосиф Аримафейский занимал особое место в протестантской иконографии. Согласно Джону Фоксу, он заложил основы английского христианства, а это подразумевало его связь с Артуром и Альфредом; специалист по генеалогии мог легко протянуть от него ниточку к Генриху VIII и Елизавете, а тем самым, косвенно, и к современному протестантскому движению. Среди прочего, Фокс видел в образе Иосифа способ возвысить английский евангелизм, а также принизить роль папы Григория и католической миссии Святого Августина* в 597 году, которой Беда Достопочтенный отводил столь важную роль. Таким образом, в Иосифе можно увидеть и английского пророка — точно так же, как Блейка можно представить продолжателем той традиции пророков-диссентеров, которая вобрала в себя многочисленные побочные религиозные ответвления XVI и начала XVII веков. Возможно, в данном контексте уместно заметить, что в подобном подходе Блейка просматривается целая культура городского диссентерства и религиозного радикализма. Ведь некогда существовала позже совершенно утраченная устная традиция, передававшая всевозможные верования и взгляды от одного поколения лондонцев к другому. Однако стихи и гравюры Блейка позволяют нам частично вернуть ее к жизни, прежде чем она снова канет во тьму забвенья.

Иосиф Аримафейский был во многих отношениях истинным предтечей Блейка. На раннем, пробном оттиске

* Монах из Рима, отправленный папой в Англию для распространения христианства. Впоследствии — примас Англии. — *Примеч. ред.*



этой первой своей работы Блейк написал: «Выгравировано, когда я был в подмастерьях у Бэзайра, по рисунку Сальвиати с фрески Микель Анджело». Позднее, заново награвировав эту доску, он оставил более красноречивое пояснение:

«ИОСИФ Аримафейский среди скал Альбиона. Выгравирован У. Блейком 1773 со старого Итальянского рисунка. Это один из Готических художников, кои строили Соборы в так называемые Темные Века, скитаясь в овчинах и козьих шкурах, и коих Мир не был достоин. Таковы были Христиане всех времен, каких писал Микель Анджело». Здесь содержится намек на то, что неотъемлемой частью готического искусства являлось пророчество, поскольку Блейк косвенно цитирует слова апостола Павла о пророках, которые «были побиваемы камнями, перепиливаемы, подвергаемы пытке, умирали от меча, скитались в милотях и козьих кожах, терпя недостатки, скорби, озлобления; те, которых весь мир не был достоин»¹.

Резкие ноты пророческой горечи в словах Блейка во многом объясняются его чувством отчужденности в позднейшие годы жизни. Однако не следует полагать, что все это лишь отпечаток поздних раздумий. Еще будучи подмастерьем, он сочинял стихи, где была такая строка: «Свобода встанет меж утесов Альбиона», — а это уже почти «скалы Альбиона»². Кроме того, сам этот образ заставляет предположить, что уже в юности воображение Блейка пленили древние предания, к которым он беспрестанно обращался в зрелые годы.

Фигура бородатого героя или пророка отчасти вобрала в себя черты Друида, чье изображение можно найти в книге

¹ Евреям, 11:37—8

² Complete, 438

Уильяма Стьюкли «Стоунхендж: Капище, возрожденное британскими друидами». Это лишний раз указывает на то, что интерес Блейка к британской старине и древним религиям не ограничивался рамками заказов, выполнявшихся для Бэзайра. Возможно, имелась и более близкая ассоциация: сестра Генри Парса как раз недавно изобразила Иосифа Аримафейского на уэджвудовском блюде, заказанном для русской императрицы. Однако главным живописным источником, как и указал сам Блейк, послужила фреска Микеланджело. Прообразом старца на берегах Альбиона послужил центурион, изображенный на переднем плане «Распятия апостола Петра» в ватиканской капелле Паолина. На самом деле опосредующим звеном была гравюра не Сальвиати, а Беатризе, но здесь важно другое: внимание Блейка привлекла печальная и странная фигура, стоящая поодаль от главной сцены; было принято считать, что это автопортрет Микеланджело. Блейк уловил это одиночество и усугубил его. Он поместил фигуру старца на унылом фоне неба и моря, изобразив его в глубоком раздумье среди скал. Утверждать, что это портрет как Иосифа, так и самого Блейка, было бы излишней смелостью, но, без всякого сомнения, атмосфера гравюры созвучна тем драматичным одиноким и дерзновенным нотам, которые к тому времени уже появляются в его поэзии.

Разумеется, эта работа — не шедевр, но она наводит на определенные раздумья. На ней лежит отпечаток выучки, полученной в юности, и она демонстрирует различные технические приемы гравировки, которыми Блейк лишь недавно овладел. Он даже воспроизводит «классическую ступню» (когда второй палец на ноге выдается вперед заметнее, чем большой палец) — этому мотиву его научили еще в школе рисования на Стрэнде. Но для шестнадцатилетнего ученика гравера эта работа — значительное достижение. Сам Блейк был о ней достаточно высокого мнения, так как сохранял эту медную доску всю жизнь, а лет двадцать спустя выгравировал



ровал повторное изображение, и даже в 1825 году делал новые оттиски. Итак, здесь перед нами образное воплощение его юношеских устремлений и мечтаний: пророк, готический художник, героические пропорции, заимствованные у Микеланджело, обращение к старине и проглядывающая за очертаниями этого образа фигура самого Блейка. «Иосиф Аримафейский» ознаменовал начало творческого пути, который, по счастью, вскоре позволил Блейку и дальше размышлять о «Готических художниках, кои строили Соборы».

6. ХРАМ, ВОЗВЕДЕННЫЙ ЧАДАМИ АЛЬБИОНА

Воспитание Блейка в тайной традиции «английской готики» (по выражению Николаса Хоксмур^{*}) совершалось косвенным и почти случайным образом¹. А началось оно, по-видимому, со ссоры или размолвки с соучением — Джеймсом Паркером, сыном хлеботорговца из прихода Сент-Мэри-ле-Стрэнд. История показывает, что лондонские подмастерья всегда славились буйным и даже жестоким нравом: один из современников Блейка вспоминал, что они частенько собирались в шайки и отправлялись «мести мостовые» — а полицейские чины не осмеливались вмешиваться². Но раздор у Бэзайра носил гораздо более мирный характер — по крайней мере, если верить тому, что рассказывал сам Блейк своему первому, неофициальному биографу:

«Два года прошли довольно гладко, пока в мастерской не появился еще один подмастерье (этот третий подмастерье, вероятно, был сыном Бэзайра, так как в документах ничего не говорится о каком-то другом подмастерье в этот

^{*} Хоксмур, Николас (1661—1736) — английский архитектор, помощник знаменитого Кристофера Рена, участвовавший в строительстве многих лондонских храмов. — *Примеч. пер.*

¹ Письмо к настоятелю Вестминстерского аббатства, цит. по: Kerry Downes, *Hawksmoor*, Appendix A.

² Thale (ed.), *The Autobiography of Francis Place*, 72




период), который нарушил царившее здесь прежде согласие. Блейка, не желавшего участвовать в спорах учителя с другими учениками, отсылали рисовать. Об этом он всегда вспоминает с благодарностью к Бэзайру, который говорил, что он [Блейк] слишком простодушен, а те двое слишком хитры»³.

(Однако и с Бэзайром, по всей видимости, дело обстояло не так-то просто, поскольку позднее Блейк поместил его имя в записной книжке рядом с именами художников, которых считал своими противниками, — впрочем, позже вычеркнул его.) Вероятно, Бэзайру хотелось как-то защитить впечатлительного и вспыльчивого мальчика, и новый заказ пришелся как нельзя более кстати. Бэзайру поручили подготовить гравюры для первого тома «Надгробных памятников в Великобритании» Ричарда Гоу, причем вестминстерским гробницам его попросили уделить особое внимание. Сам же Бэзайр в эту пору работал над какими-то крупными гравюрами на исторические сюжеты, поэтому ему не хватало времени. И тут следует отдать должное его прозорливости относительно добросовестности и одаренности Блейка — учитель предоставил юному подмастерью возможность самостоятельно работать вне стен мастерской. Блейка «отсылали рисовать» в Вестминстерское аббатство.

Итак, Уильям Блейк приступил к работе в огромном безлюдном храме. Как он рассказывал Сэмюэлю Палмеру, «с Вестминстерским аббатством связаны его самые ранние и самые драгоценные воспоминания»⁴. Его благоговение перед древними гробницами и памятниками было сродни благоговению Томаса Чаттертона перед старинными документами, найденными им в архивном помещении церкви святой Марии Редклиффской: для них обоих, столь схожих по духу и дару, священные реликвии умерших были наделены силой откровения.

³ BR, 422

⁴ Lister (ed.), *Letters of Samuel Palmer*, 508



Произведения обоих пропитаны стариной, и кажется, будто оба они по-настоящему открыли себя, лишь соприкоснувшись со следами давних веков. В качестве примера такого духовного сходства можно вспомнить, что Чаттертон к тому времени уже опубликовал в журнале «Город и деревня» очерк, превозносивший красоты древних гробниц в аббатстве.

Тогда аббатство еще не было таким мрачным, пусть и людным, общественным местом, в какое превратилось сейчас; Блейк в одиночестве бродил среди раскрашенных восковых статуй монархов и вельмож, рыцарских доспехов и гипсовых или деревянных изваяний на надгробиях. Эти скульптуры были некогда раскрашены столь же заботливо, что и восковые фигуры. Многое здесь поражало, но в первую очередь, пожалуй, у посетителя создавалось впечатление, что бывшие яркие цвета здесь померкли. На рельефных деталях, на лепнине, на стрелках сводов остались лишь следы позолоты и краски; но все это когда-то было щедро расписано, — как и ангелы в трансептах, и двери, и дверные проемы. Витражи древнего храма — эти, по выражению Виктора Гюго, иллюстрации «каменной книги», — поражали великолепием деталей: виноградные гроздья обрамляли фигуры ангелов и пророков, выполненные в тонах, близких к яри-медянке и кармину. Сохранились здесь и остатки некогда щедро раззолоченной настенной живописи и панно. На одной из стенных фресок изображен Зеберт — король восточных англов, который, как считалось, в начале VII века и основал это аббатство. Он представлен стоящим на ковре из мелких цветочков, и его тонкая фигура ярко расцвечена розовым, темно-зеленым, пурпурным, голубым, красным и белым. Принято полагать, что удивительное чувство цвета у Блейка (ведь он считается одним из величайших колористов XVIII века) развилось благодаря средневековым иллюминированным манускриптам, которые он, быть может, изучал (а быть может, и нет); однако непосредственный источник его вдохновения, пожалуй, легче угадывается здесь, среди цветных витражей, фресок, мраморных изваяний



и мозаик Вестминстерского аббатства. В эпической поэзии и описательной прозе Блейка зачастую встречаются образы сверкающих храмов, огромных расписанных стен и гигантских статуй. Не в аббатстве ли было явлено ему видение великолепного прообраза славного прошлого Англии?

Не раз он будет говорить о «дивных зодчих наших соборов». Именно здесь, среди арок и колонн аббатства, он познакомился с их твореньями⁵. К тому времени Блейк уже работал под руководством Бэзайра над образами классической древности и успел познакомиться с архитектурными деталями, поэтому без труда опознавал стрельчатые арки и крестовые своды в интерьере старинного храма. Он разглядывал лепные украшения, контрфорсы, филенки, колоннады, капители и базы колонн, каменные розы, резной лиственный орнамент и плиты, которыми был вымощен пол. Впоследствии в его творчестве постоянно будут встречаться образы арок, стрелок свода, пологих, напрямую восходящие к той поре, когда он часами пребывал среди древних церковных памятников, а во многих его позднейших произведениях будет возникать настроение, неуловимо воссоздающее атмосферу аббатства. Он ощущал прохладу и уединенность «упорядоченных каменных масс» в нефах и монастырских галереях⁶; он видел помещения с искусной отделкой, высокие двери и узкие проходы, казалось, уводившие во тьму таинственного лабиринта. Это был образ каменного мира, который Блейку предстояло воссоздать в своих пророческих стихах, — мира грозного, сурового и одновременно вдохновенного. Его живопись и поэзия полны образами крутых ступеней и древних ворот, монастырей с аркадами и криптами — образами, символизирующими запустение и упадок, но вместе с тем предстающими как приметы духовного мира, еще не исчезнувшие с лица земли.

⁵ BR, 283

⁶ Complete, 241



Слева: *Эме де Валанс, вид гробницы сбоку*
 Справа: *Королева Филиппа, вид гробницы сверху*

Блейк должен был сделать зарисовки королевских гробниц, находившихся в часовне святого Эдуарда Исповедника, а также некоторых других надгробий в алтарной части; сохранились наброски рисунков и заготовки гравюр, выполненные с памятников Эдуарду III, королеве Филиппе, Ричарду II и другим. Один из ранних биографов утверждает, что Блейк забирался на верх серых или черных мраморных гробниц, чтобы точнее передать торжественный покой усопших, — «зачастую стоя на самом монументе и разглядывая фигуры сверху»⁷. В действительности же дубовые балдахины над гробницами опущены порой так низко, что юноша даже такого небольшого роста, как Блейк, вскарабкавшись на надгробье, должен был бы стоять на четвереньках, оказавшись нос к носу с бронзовым или алебастровым ликом.

⁷ BR, 422



Эти рисунки выполнены твердой рукой, изображения столь же величавы и суровы, что и подлинники, но есть в них какая-то безнадежно тщательная правильность. Здесь он не художник, а лишь копиист, хотя в свойственной ему старательной проработке головы и плеч чувствуется отдаленное влияние замечательного портрета короля Лира кисти Джеймса Барри, который выставялся в 1774 году в Королевской академии. И все же для Блейка «готические» памятники стали источником творческого вдохновения: здесь «он обрел сокровище, которому не было цены. Он увидел простой и бесхитростный путь к тому художественному стилю, который искал, — свободному от сложных ухищрений современной моды»⁸. На нижней части деревянного балдахина над гробницей Ричарда II был изображен «Ветхий деньми» — «достопочтенный старец... в тесном одеянии, воздевший руку как будто в благословении»⁹. Этот образ преследовал Блейка всю жизнь, и даже на смертном одре он работал над последним его изображением. Покоящиеся на петвортском камне надгробные изваяния усопших в тесных одеяниях из бронзы или меди стали прообразами монархов и пророков в его собственном творчестве; они напоминают лежащие фигуры, которые он так любил рисовать, и обнаруживают поразительное сходство с «головами призраков», которые он изображал под конец жизни. В его стихах этой ранней поры тоже встречаются образы Смерти и памятников: Прекрасная Эленор «стояла, как немое изваянье», и приняла в объятия подобье «Бледной смерти»¹⁰; а один из прозаических набросков озаглавлен «Ложь смерти». Можно найти и еще более убедительную параллель: делая зарисовки мраморной гробницы Эдуарда III, Блейк задумал написать драму о жизни этого короля — будто стараясь поднять его из могилы с помощью таин-

⁸ Ibid.

⁹ *The History and Antiquities of Westminster Abbey* (London, 1971), 47

¹⁰ Complete, 411

ственной алхимии своего воображения, дав ему жизнь в своей собственной душе.

Блейка всегда занимали мысли о смерти. Он представлял ее в тысячах разнородных образов, однако мы находим у него нечто большее, нежели типичный образец «кладбищенской школы», столь модной в тот период. Позднее он пробовал создать серию рисунков на этот сюжет, и не исключено, что его интерес к теме смерти был связан с интересом к прошлому. Быть может, ему хотелось затеряться в древности? А быть может — если вспомнить все внутренние противоречия его юности, — ему самому иногда хотелось умереть? Но, конечно же, имеется и более простое и сообразное объяснение. Блейк ощущал глубинную связь с древними руинами, потому что в часовнях и аркадах аббатства его взору раскрылась легендарная история Британии. Это откровение имело для него не только национальный или эстетический, но, главное, — духовный смысл: он будто вступил в общение с умершими, соприкоснулся со сменой людских поколений и тем сподобился такого видения мира, которое его уже не покидало. По его собственному признанию, в видении ему явились «персонажи, составляющие все эпохи и народы: когда одна эпоха рушится, ее сменяет другая — иная для смертного взора, но для бессмертных — та же самая; ибо мы зрим тех же персонажей и те же явления вновь и вновь, они повторяются в животных, растениях, минералах и в людях; в тождественном существовании не происходит ничего нового. Случайное вечно меняется, тогда как Субстанция не претерпевает ни перемен, ни гибели»¹¹. Так вышло, что религиозное мировосприятие, привитое Блейку в детстве, лишь упрочилось в годы обучения, — причем само окружение и обстоятельства сложились так, что неотъемлемой частью этого его мировосприятия стали образы, явившиеся из истории и искусства.

¹¹ Ibid., 532



Здесь следует рассказать две истории, приключившиеся с Блейком в ту пору, когда он подолгу работал в Вестминстерском аббатстве. По-видимому, случалось, что ему докучали мальчишки из Вестминстерской школы, для которых аббатство служило игровой площадкой и кегельбаном; и вот «...один из них, говорят, уже помучив его, забрался куда-то наверх, вровень с лесами, чтобы удобнее было досаждать ему. Тот же, в пылкости своего нрава, и не желая более выносить такой доуки, стремительно и яростно сшиб его наземь»¹². Блейк будто бы жаловался настоятелю на поведение мальчишек, и хотя никаких упоминаний об описанном происшествии в документах аббатства не сохранилось, в рассказе этом верно подмечена временами прорывавшаяся у Блейка ярость. Другое происшествие носило совсем иной характер: в старинном храме, когда ум его «усмирился готическими формами, а фантазия исполнилась синеватых сумерек прошлых дней», он узрел духов¹³. «Проходы и галереи древнего собора внезапно заполнились длинной вереницей монахов и священнослужителей, хористов и кадильщиков, и его зачарованный слух внимал церковным хоралам, а храмовые своды содрогались от звуков органной музыки»¹⁴. Сохранился ранний набросок Блейка, изображающий процессию монахов в куколях и рясах; возможно, уже в ту пору он начал рисовать то, что являлось ему в видениях.

Итак, способность к «эйдетическим галлюцинациям», или «второму зрению», не оставила его и в отроческие годы. Впрочем, 2 мая 1774 года мертвец восстал из гроба в более осязаемом обличье. В тот день знатоки древности в торжественном ожидании собрались в аббатстве вокруг гробницы Эдуарда I: согласно исторической хронике, тело короля перед погребением было забальзамировано, теперь же пред-

¹² BR, 512

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., 13

стояло вскрыть захоронение, чтобы узнать, в каком состоянии находятся останки. Это было в той самой часовне, где Блейк делал зарисовки с гробниц монархов, и в тот весенний день, когда сэр Джозеф Эйлофф вскрывал старинный гроб, юный подмастерье тоже находился здесь. Погребальные пелены и *сударий*, то есть лицевой плат, сняли, чтобы раскрыть тело короля, скончавшегося более четырехсот пятидесяти лет тому назад. Его лицо «было темно-коричневого, или шоколадного цвета, почти черного; таковы же были кисти рук и пальцы. Подбородок и губы сохранились в целости, но бороды не было... И верхняя, и нижняя губа выдавались вперед; нос казался коротким, будто усохшим, зато виднелись отверстия ноздрей... под пленкой глазниц казалась подвижной какая-то шарообразная субстанция, возможно, мясистая часть глазных яблок. Под подбородком и нижней челюстью скопилось изрядно черного праха, не имевшего ни запаха, ни формы; было ли то частью плоти, или бальзамирующим веществом, трудно сказать»¹⁵. Вся процедура заняла час, а затем гробницу вновь закрыли; за это время Блейк, стоявший среди знатоков древности, успел сделать две быстрые зарисовки с лежащей фигуры короля. Позднее он выполнил по ним два более тщательных рисунка и подписал их: «Тело Эдуарда Первого сразу после вскрытия гроба» и «Тело короля после того, как удалили часть одежд». В последующие годы Блейк видел Эдуарда I в совершенно ином свете, называя его тщеславным губителем валлийских бардов-пророков; но, быть может, самое прямое отношение к той гробокопательской церемонии в аббатстве имеет его ранняя поэма «Тирриэль», где частью визионерского мира Блейка предстает «король из щеп гнилых, из гибельных костей»¹⁶.

Но в аббатстве Блейк обрел сокровище куда более великое, чем останки мертвецов. Там к нему пришло весьма важ-

¹⁵ *Archaeologia* (1775), III, 376

¹⁶ *Complete*, 278



ное понимание. В «готических» статуях и фресках аббатства — да и в других произведениях религиозного искусства — он открыл для себя то, что впоследствии будет называть «истинным Искусством», священным искусством — искусством, в котором видение преобладает и над правдоподобием, и над канонами¹⁷. Блейк считал, что готическое искусство являет небеса в земном мире, а земной мир — в небесах; позднее, углубляясь в книжную мудрость, он находил подтверждение тому, что Небеса стремятся узреть себя в материальной форме, а земной мир желает воссоединиться со своей духовной сущностью.

«Я имею честолюбивое намерение познать все», — написал однажды Блейк. Поэтому стоит ли удивляться, что в свои ранние годы, пусть утомленный работой над заказами учителя и сменяемый обычными страстями юности, он все-таки посвящал вечерние часы досуга самообразованию — столь же широкому, сколь и разностороннему. Он вел записную книжку, где экспериментировал со своей подписью — как если бы собирался ставить ее на гравюрной доске, — и тренировался в бесценных навыках «зеркального почерка», или письма «наизнанку». Конечно, назначение такого письма заключалось в том, чтобы при оттиске выгравированные наоборот слова могли быть прочитаны; однако отработанная привычка Блейка писать задом наперед обрела в дальнейшем важное значение и для его собственного творчества. Есть все основания предположить, что человек, с одинаковой легкостью пишущий обычно и в зеркальном отражении, особенно способен увлечься понятиями «противопоставление» и «противоположность». Вероятно, он серьезно размышлял о природе письма как такового.

Мы знаем также, что Блейк усердно и вдумчиво читал, ибо в стихах, которые он сочинял в ту пору, постоянно встречаются аллюзии на различных авторов. Он читал Спенсера,

¹⁷ Ibid., 549

Шекспира и Джонсона; тогда их поэзия была не столь популярна, как позднее (одной из страстей Блейка была не только драматургия, но и лирика Шекспира), и его явное предпочтении литературы XVI и XVII веков перед литературой современной ему эпохи сродни его интересу к «старомодным» гравюрам Дюрера и Раймонди. Благоговение перед древностью сказалось и в страстном увлечении Оссианом и Раули. Оссиановы поэмы в прозе, выдаваемые за новообретенные творения Оссиана, древнего шотландского барда, сына Финна (Фингала), в действительности являлись литературной мистификацией священника Джеймса Макферсона, жившего в XVIII веке. Долгие споры о подлинном авторстве этих сочинений начались еще до того, как Блейк познакомился с ними, однако он никогда не терзался сомнениями на этот счет. Человека, провозгласившего: «Эпохи все равны. Гений же всегда возвышается над эпохой»¹⁸, — едва ли так уж занимал вопрос, в каком веке написаны стихи — в третьем или семнадцатом, — коль скоро в них содержится важное духовное послание. В сочинениях Оссиана Блейк обнаружил необычные пейзажи — с вересковыми пустошами и привидениями, тисами и туманными холмами. В них говорилось о победах и поражениях на поле брани, о погубленной и преданной юности, и все это излагалось возвышенным тоном в подражание древним: «Наша юность — словно сон охотника на вересковом холме... Ее шаги звучали музыкой песен. Он был похищен вздохом ее души... Протрубил рог Фингала: возвратились сыны лесистого Альбиона... Ни слова не слышится более: за копья они берутся. В каждой душе свернулась клубком... Но ты, ты сам, оступишься однажды ночью, и сойдешь со своей голубой стези в небесах». Финал «Ойтоны» — прозаической поэмы, из которой Блейк кое-что позаимствовал для собственных кратких поэм, — пронизан подлинной мощью: «Яркость красок возвратилась на лицо Гал-

¹⁸ Ibid., 649




ла. Но порой, находясь меж друзей, он вздох возносил: таков порыв ветра нежданный, вздымающий трепетные крылья, когда улеглись вихри уже отшумевшей бури!» Образы будущих эпических поэм самого Блейка смутно угадываются в «Фингале»: «Его лик — словно луч заходящей луны. Одеянья его — облака, окутавшие холмы. Его очи — два гаснущих языка пламени». Оссиановы «Песни Сельмы» тоже, очевидно, произвели сильное впечатление на юного поэта, уже искушенного в Библии и проникшегося духом древности: «Звезда нисходящей ночи! ясен твой свет на западе! ты поднимаешь из облака свою неостриженную голову, и величава поступь твоя по склону холма». Эти звучные и величественные стихи вдохновляли людей столь несхожих, как Гете и Наполеон; они глубоко тронули и Блейка, и интонация Оссиановых поэм в прозе легко и естественно вошла в его собственную поэзию¹⁹.

«Средневековые» стихи Томаса Чаттертона, написанные под именем Томаса Раули, тоже подверглись разоблачению как мистификация и подделка; но для Блейка эти разоблачения ничего не значили — ведь Чаттертон угадал Истину и обрел власть над прошлым — силою врожденного чутья, непостижимого для ученых-консерваторов и модных критиков того времени. За год до смерти (то есть в пору, когда пленившие юношу чары Чаттертонова гения, казалось бы, уже могли рассеяться) Блейк написал: «Я верю и Макферсону, и Чаттертону: то, что они выдают за древность, действительно является ею... Я чту Оссиана, равно как и других поэтов, как и Раули-Чаттертона»²⁰. Сам Блейк испытал весьма глубокое влияние Чаттертона: в его ранних стихах содержатся многочисленные ссылки на этого поэта, представляющего одновременно и вдохновителем, и соперником; кроме того, юношес-

¹⁹ Из «Cath-Loda», «Oithona», «The Songs of Selma», «The War of Inis-thona», «Fingal» и «Dar-thula».

²⁰ Complete, 665—6



кая поэзия Блейка испытала явное воздействие архаической лексики и образного строя «раулианских» баллад. В этих «поддельных» поэмах далекое прошлое становится ареной таинственных и жутких деяний, героических подвигов и столкновений, воспетых торжественным слогом, имитирующим язык древности:

Вмиг перенесся я во Оны Дни,
Когда держал Пиита плоти плен.
И зрел Деянья ветхой старины,
И Свиток Судеб оку был явлен.
И зрел, как, Роком мечено, Дитя
Тянулось к Свету, будто бы шутя²¹.

Обо всех сочинениях Чаттертона, а также о его самоубийстве (он покончил с собой в 1770 году в чердачной комнатке на Брук-Стрит близ Холборна, приняв мышьяк) стало известно лишь после подробной публикации в «Газетчике» и последующего обзора в «Журнале джентльмена» в 1777 году. Но уже в 1778 году имя Чаттертона — по свидетельству его лучшего биографа — было «у всех на устах», и можно почти не сомневаться, что Блейк сознательно старался на него походить²². Он писал стихи в мильтоновской и спенсеровской манере — подобно тому как Чаттертон имитировал средневековую литературу. Вдобавок, Блейк увлеченно читал «Наследие древнеанглийской поэзии» епископа Перси: сохранился принадлежавший ему экземпляр, первые семьдесят четыре страницы которого тщательно проштудированы. Однако интерес Блейка к древности, очевидно, распространялся и на прозаические произведения. Так, он читал не только «Самсона-борца» и «Потерянный рай» Мильтона, но и его

²¹ Из *The Story of William Canynge* by Thomas Chatterton. Цит. по: Ackroyd, *Chatterton*, 79 (См.: Питер Акرويد. *Чаттертон*. Перевод Т.А. Азаркович. М.: Аграф, 2000. С. 139.).

²² Meyerstein, 465



«Историю Британии». В своем отношении к прошлому Блейк следует за Мильтоном, пусть и не прямо, но с горячей искренностью; и, вероятно, нельзя объяснить простым совпадением тот факт, что в его ранней живописи на исторические темы представлены многие эпизоды, описанные в «Истории». Пользовался он и необычайно популярной в то время книгой по истории Рапена де Туара*, которая — как это часто бывало в середине XVIII века — издавалась отдельными небольшими выпусками.

Благоговение Блейка перед древностью имело не только религиозную, но и мифологическую подоплеку, и, подобно многим блестящим самоучкам, он тянулся к тайным, или эзотерическим, знаниям. Он читал «Эйбери» Стьюкли о друидских храмах, которые, как предполагалось, некогда находились в этих краях, и «Северные древности» Мэллета, откуда он узнал, что «главная черта, отличавшая кельтские обычаи от готских или тевтонских, — та атмосфера сокровенности и таинственности, которой друиды окутывали свои учения, оберегая их от непосвященных»²³. «Сокровенность и таинственность» — это также и две важнейшие составляющие труда Джейкоба Брайента «Новая система, или Разбор древней мифологии», в котором автор обещает «сделать обзор первых веков и великих событий, происшедших, когда мир еще пребывал во младенчестве»²⁴. В этом довольно сумбурном сочинении утверждается, что некогда существовала раса гигантов, которая, рассеявшись по земному шару, разнесла по разным его уголкам память о самой древней вере. Некоторые главы этой книги носят многообещающие названия — например, «О храмовых обрядах первых веков», «О пере-

* Рапен де Туара, Поль (Rapin de Thoyras, 1661—1725) — французский историк. Его «История Англии» (*Histoire d'Angleterre*) была написана в 1724 г. — *Примеч. пер.*

²³ Mallet, xvii

²⁴ Bryant, ii

селении и рассеянии народов», «Об Омфах и о поклонении на горах». Уже высказывалось предположение, что Блейк работал над гравюрами к некоторым сюжетам этого возвышенного трактата, да и остальные едва ли оставили его равнодушным: в них чувствуется убедительная мощь и четкость, а иные образы словно купаются в нежной светотени, как знаменья забытой мудрости и затерянного мира. Когда Брайент писал: «Мифология Греции — это обширный свод темных преданий, пришедших из глубины веков. Их доверяли священным письмам и окутывали аллегориями», — возможно, он предвосхищал интонационный и смысловой строй блейковской прозы²⁵.

Мысли о глубоко одухотворенном прошлом пленили Блейка, и он непрестанно размышлял о возможности раскрыть сокровенные тайны древних преданий и мифов. Отчасти то было благоговение перед тайнами готического искусства, испытанное им в Вестминстерском аббатстве, но к нему примешивались и иные, довольно смутные представления: так, Блейк серьезно увлекся легендами об Атлантиде — затонувшем в древности материке, остатками которого стали Британские острова, а также о жрецах-друидах и валлийских волшебниках. Эти идеи были весьма характерны для эпохи, когда сравнительная мифология зачастую ставилась в общий ряд с самыми дикими измышлениями различных пророческих сект. Но интерес Блейка был постоянным и глубоким. Одни исследователи его творчества высказывали предположение, что он целенаправленно изучал самых разных авторов, от Эйлетта Саммза до Ричарда Бразерса, другие же, исходя из разнородности его отсылок, предполагали, что он бессистемно читал все брошюры, попадавшие ему под руку, и так, по крохам, собирал интересующие его сведения. Но каковы бы ни были его действительные источники, в творчестве Блейка — и художника, и поэта — мы находим обширный компендиум синкре-

²⁵ Ibid., xvii



тической мифологии XVIII века. Разумеется, круг его юношеских занятий включал и более обычные предметы — например, он читал Френсиса Бэкона и Локка. «Они насмежаются над Вдохновеньем и Видением, — напишет он позднее, — а Вдохновенье и Виденье были тогда, да и сейчас есть, и, надеюсь я, навсегда пребудут моей Стихией и моим Вечным Обиталищем. Так разве могу я слушать, как поносят его, и не воздавать Презрением за Презрение?»²⁶. У Блейка появилась привычка испещрять поля книг полемическими или язвительными пометками, словно юный подмастерье вел ожесточенное сражение с вызвавшим его негодование автором: «Исповедь... Адская Ложь... Бредни... Это очень Мудрое Замечание, только Бог знает, кто его подсказал»²⁷. Полемическая страстность была частью его дарования: вряд ли он сумел бы сотворить столь замысловатую и всесторонне продуманную мифологию, не обладая он осознанием собственной уникальности и непоколебимой уверенностью в себе.

Разумеется, не все книги подвергались столь суровой критике. Прожив в подмастерьях около года, Блейк приобрел том «*Historia del Testamento Vecchio*»*, украшенный гравюрами Аннибале Карраччи, и вывел на нем четкую надпись: «У. Блейк 1773»; с трех гравюр он срисовал детали, а на обложке изобразил солнце с человеческим лицом. Другим своим эстетическим наставником он признал аббата Винкельмана. На его «Размышлениях о живописи и скульптуре греков» юный подмастерье написал: «Уильям Блейк, Линкольз-Инн», как если бы владельцем книги было некое важное лицо. Всю жизнь Блейк будет мысленно примерять на себя более высокое положение. В труде Винкельмана он нашел подтверждение собственным эстетическим взглядам — особенно там, где

²⁶ Complete, 660—661

²⁷ Ibid., 657

* «*Historia del Testamento Vecchio*» (ит.) — «История Ветхого Завета». — Примеч. пер.

воздается честь Рафаэлю как королю живописи и воплощению художественного гения. Должно быть, ему пришлось по душе похвала четким линиям и восторженное отношение к аллегории, и, без сомнения, он с волнением прочел, что «важнейшая prerogativa живописи» состоит в «изображении незримого — того, что было, и того, что будет»²⁸. Винкельман превозносил простоту и величие классического искусства; и, возможно, самая ранняя гравюра Блейка, «Иосиф Аримафейский», была выполнена в соответствии с предписанием немецкого теоретика начинать «с одной фигуры, ярко запечатленной в уме и искусно исполненной»²⁹.

Винкельман затрагивал и такую тему, как идеальная красота и художническое подражание, — что, в свой черед, нашло отражение в работе Блейка этого периода. В силу профессии он учился гравюре, точно копируя чужие произведения. Но занимался он и намеренным подражательством, заимствуя образы у Микеланджело и воспроизводя стиль Спенсера и Шекспира. Должно быть, он много размышлял о подражании, и оно же легло в основу тех стихов, что он сочинял в доме на Грейт-Куин-Стрит. У Джеймса Томсона, поэта XVIII века, есть фраза, которая могла бы послужить прекрасным эпиграфом к юношеской поэзии Блейка: «Пусть поэзия вновь обретет свою древнюю истину и чистоту»³⁰. Именно с таким настроением Блейк подходил к гравюре, и именно такова тема, которую он провозглашает, взывая к поэтической музе:

Где прежняя любовь твоя —
Отрада бардов старины?
Струна колеблется едва,
Звук робок, ноты же — скудны!³¹

²⁸ Winckelmann, *Reflections*, 62

²⁹ Ibid., 254

³⁰ Цит. по: Lowery, *Windows of the Morning*, 134

³¹ Complete, 417



В этих ранних стихах — «произведениях не скованной обучением юности, которые автор начал писать в двенадцатилетнем возрасте и время от времени сочинял до двадцати лет», — нет робких вымученных нот, а скорее есть необычайный наплыв различных ассоциаций и воспоминаний³². Ранняя поэзия Блейка насыщена библейскими интонациями и образами, так что порой кажется — уж не возродился ли в XVIII веке безымянный автор «Песни Песней»? Однако в этих стихах слышны и явные отголоски Спенсера, Шекспира, Мильтона, как если бы юный Блейк уже чувствовал себя на равных с этими великими провидцами. И если в зарисовках вестминстерских надгробий он воскрешал очертания древности, то еще более удивительное воскрешение происходит, когда умершие вдруг начинают говорить голосом Блейка:

Твой ветер западный пускай замрет
На озере; пусть очи тишину струят
И сумерки купают в серебре³³.

Это не совсем поэзия личного чувства или самовыражения — скорее, это «поэтические наброски» (такое название сборник и получит несколькими годами позже). Но ему, опытному рисовальщику, как никому другому, было известно, что набросок — это не незавершенная заготовка. И как нелепо было бы полагать, будто картина или гравюра выражает непосредственно чувства художника, так же неверно подходить к поэзии Блейка с позиций романтизма — а именно, видеть в ней всплеск лирической исповеди или плод тайных мечтаний. В определенной степени он, как профессиональный гравер, был подчинен своему ремеслу. Но он уже сознавал, что является чем-то большим, чем его личное «я». Разумеется, временами у него проскальзывают личные мотивы; не-

³² Ibid., 846

³³ Ibid., 410

изменное внимание уделяется, например, смерти, а зависть и любовная ревность, возможно, вообще служили двумя сильнейшими стимулами, побуждавшими его к творчеству. Одну фразу Блейк повторяет даже дважды — видимо, оттого, что ему особенно близко ее звучание или смысл: «Себе кто господин — тот господин всему»³⁴. Можно подумать, что его пристрастие к старинным преданиям или воображаемым пейзажам объясняется потребностью создать какой-то другой мир, где он мог бы спрятаться или затеряться. Но ведь главное содержание этих стихов — драматическое повествование или полемический диспут. Критики XIX века отмечали смелое экспериментирование Блейка с просодией (его врожденное инстинктивное отталкивание от любых правил отчасти выражалось в том, что он не мог подступить к каким бы то ни было унаследованным или устоявшимся формам искусства, не загоревшись желанием переосмыслить их), однако техническая изощренность — лишь одна из граней его разносторонней интеллектуальной мощи. Эти стихи несут на себе печать диалектики и иронии, а аллюзии на поэтов былых эпох иногда столь прозрачны, что напоминают пародию. Однажды Блейк провозгласит: «Творенья нашей юности и зрелости равноценны в главном», — уже в этих юношеских стихах он начинает творить пригрезившийся ему ландшафт, населенный фигурами его видений³⁵. Это не абстрактные символы в традиционном для XVIII века понимании, а силы человеческой или божественной воли, которые не менее реальны, чем Эленор или Гвин из его искусно стилизованных баллад. Эта поэзия порождена не меланхолической или сосредоточенной на себе юностью, а первым взлетом одухотворенного и возвышенного воображения. Во фрагменте драмы о короле Эдуарде III, свободно построенном по шекспировскому образцу, Блейк заявляет, что «чистая

³⁴ Complete, 442 and 447

³⁵ Complete, 550



душа» себе «прорубит славный путь на небеса, / Оставив свет след, дабы дивились люди»³⁶.

Можно предположить, что Блейк уже в те годы стремился к некоей «славе». Во всяком случае, все свободные от заказной работы часы он неустанно трудился над рисунками и акварелями (довольно, впрочем, традиционными по манере исполнения). Из них впоследствии сложилась серия под названием «История Англии»³⁷. «Они были навеяны многочисленными историческими сочинениями, — свидетельствует один из его современников, — эти порождения его фантазии. Он беспрестанно делал наброски для собственного развлечения, как только ему удавалось урвать минутку от своих каждодневных дел»³⁸. Возможно, их сюжеты — «Покаяние Джейн Шор», «Высадка Брута в Англии» и «Подписание Великой хартии вольностей» — были почерпнуты из «Истории» Мильтона. Таким образом — и в этом можно увидеть его честолюбие, — Блейк присоединился к новейшему художественному движению своего времени: еще в пору его детства «Общество поощрения искусств» учредило ежегодную премию за «лучшую самобытную Историческую Картину» на сюжет британской старины³⁹, поставив целью создать национальную школу живописи, наподобие классических древних школ или школ европейских стран. В 1777 году популярный политик-радикал Джон Уилкс предложил основать Национальную галерею, а основатель (1768 год) Королевской академии искусств Джошуа Рейнолдс даже пожелал «Историческую Живопись именовать Поэтической»⁴⁰, поскольку ей надлежало отображать «величие ума... героическую доблесть... философическую мудрость»⁴¹. Такова была традиция, к которой, как кажется, примкнул юный Блейк, в последующие

³⁶ Ibid., 433

³⁷ BR, 423

³⁸ Ibid.

³⁹ Цит. по: Erffa and Staley, *The Paintings of Benjamin West*, 68

⁴⁰ *Literary Works*, Vol. I, 86

⁴¹ Ibid., 69

годы черпая сюжеты в Средневековье и мифологии с той же легкостью, что и Мортимер, Барри и Ромни. Но он еще не обрел свободу творчества, и путь его пока еще определялся силами природного дара и жизненных обстоятельств. Когда истек срок ученичества у Бэзайра, он не вступил в книгоиздательскую гильдию, что означало бы первый шаг к профессиональной карьере гравера. Вместо этого он подал прошение в мастерские Королевской академии. Это был по-прежнему ранимый и вспыльчивый юноша (он сохранит эти качества до конца жизни), и душевные волнения порой доводили его до желудочных спазмов. Он хотел быть художником и поэтом, и уж, разумеется, великим; и он не откажется от устремлений своей юности и в более поздние годы: «Чрезмерность в юности необходима Жизни»⁴², — скажет он.



Высадка Брута в Англии

⁴² Complete, 630

7. НЕ НУЖНО НАМ НИ ГРЕЧЕСКИХ, НИ РИМСКИХ ОБРАЗЦОВ

Мастерские Королевской академии искусств располагались в Олд-Сомерсет-Хаусе вблизи Стрэнда. Обучение было бесплатным, и ежегодно туда поступало двадцать пять подающих надежды юношей, прошедших официальный отбор. За месяц до того, как истекал оговоренный срок ученичества у Бэзайра, Блейк представил на рассмотрение членов Академии свой рисунок, причем его попросили заручиться рекомендацией какого-нибудь именитого художника. Он уже некоторое время работал над различными историческими композициями — несомненно, с целью подготовить одну из них для данного случая, — но что касается имени его поручителя, оно до нас не дошло. Может быть, это был кто-нибудь из художников, часто наведывавшихся в мастерскую Бэзайра, но скорее всего, поручителем стал сам Джеймс Барри: ведь для юноши, влюбленного в идеализированное и велеречивое искусство, естественнее всего было обратиться к современному мастеру, работавшему как раз в таком стиле. Поскольку Барри делал кое-что для «Афинских древностей» Стюарта и Реветта, над которыми работал и Блейк, то весьма вероятно, что знакомство их состоялось уже тогда. Как бы то ни было, Блейк благополучно прошел отбор, и в августе 1779 года был принят стажером на три

месяца. В течение этого срока он должен был заниматься в «античном классе», или Академии слепков. Для начала ему велели сделать полный и правильный с анатомической точки зрения рисунок человеческой фигуры. Это обычное школьное упражнение — из тех, что требуют лишь механической сноровки, — позволило Блейку продемонстрировать навыки рисовальщика. Он успешно справился с заданием, и 8 октября его зачислили в ученики Академии (документальная запись об этом гласила: «Блейк Уильям — 21 год, 28-го ноября. Грав.») и выдали ему пластинку из слоновой кости — удостоверение сроком на шесть лет¹. Платы за обучение не требовалось, но необходимыми материалами нужно было обзаводиться самому.

Он вступил в стены заведения, которое за одиннадцать лет, истекшие со дня его основания, превратилось в самую выдающуюся художественную школу страны. Оно было создано под покровительством Георга III после продолжительных препирательств и раздоров между тремя объединениями художников, существовавшими в городе, который едва ли замечал их существование: до 60-х годов XVIII века здесь не было ни художественных галерей, ни выставок, и если бы патриот Хогарт не основал Академию на Сент-Мартинс-Лейн, то в Англии не было бы и надежды на создание собственной художественной школы. Теперь же у Королевской академии имелись высокие цели, и — по словам ее президента сэра Джошуа Рейнолдса, — задача ее заключалась в том, чтобы внушить воспитанникам представления об «идеальной красоте» и «интеллектуальном достоинстве»², а потому любой намек на ремесло и «производство» казался нежелательным. Поскольку Блейка взяли на «грав.», следует заметить, что профессиональный гравер не мог стать академиком. Как выразился по этому поводу один язвительный современник,

¹ BR, 16

² *Literary Works*, Vol. I, 54—5



«когда была основана Королевская академия, ее членами стали люди, согласившиеся выйти из различных клубов, дабы не только быть избраннейшими в отношении таланта, но и совершенно безупречными в отношении джентльменского поведения»³. Но каковы бы ни были политические и общественные позиции Академии, эстетические позиции ее мастерских были достаточно ясны: они ставили перед собою цель воспитывать учеников на идеалах классического искусства, развивать в них живописный талант и необходимые навыки, а также внушать им идею создания национальной школы исторической живописи. Тогда Англия сделается второй Грецией или Римом, и Империя, границы которой уже достигли Индии и Канады, станет владычествовать и в области так называемых «изящных искусств».

Это было весьма благородное начинание, и нет никаких свидетельств, что Блейк не соглашался с ним, хотя позднее он и пришел к убеждению, что Империя должна следовать за Искусством, а не наоборот. Человек, успевший проникнуться патриотическим духом Вестминстерского аббатства, не мог принимать в штыки идею величия Англии в искусстве. Напротив, есть свидетельства тому, что, несмотря на свои позднейшие нападки на сэра Джошуа Рейнолдса, Блейк был прилежным и послушным учеником. Обучение в античном классе он начал под руководством Джорджа Майкла Моузера, смотрителя библиотеки и заместителя главного библиотекаря. Моузеру в ту пору было семьдесят четыре года. Есть свидетельства, что в Академии «всякий шум и гвалт немедленно стихал при его появлении»⁴; однако другой современник вспоминал, как ученики издевались над стариком, подражая кошачьим воплям, играя в чехарду и «швыряя друг в друга кусками глины и хлебными корками»⁵. Мастерские

³ Smith, *A Book for a Rainy Day*, 9

⁴ *Literary Works*, Vol. I, xlvii

⁵ BR, 17

только еще собирались перевести в новое здание, а потому Блейк вначале работал в старом помещении для слепков, загроможденном головами, бюстами, фризами и прочими скульптурными образцами; копии античных шедевров, водруженные на пьедесталы, перевозили на колесиках с места на место, подбирая правильное освещение. Случалось, что при этих перемещениях отбивали то руку у фавна, то пальцы у Аполлона, но отломившиеся части тут же приклеивали обратно. На гравюре Эдварда Берли изображена такая сцена: Моузер наклонился к юному ученику с косичкой на затылке, рассматривая его рисунок, а другие ученики, расположившись на дощатых ящиках, продолжают рисовать, оперев свои папки на решетку. Кажется, вот-вот ты и сам окажешься внутри этого помещения, ступишь на деревянный пол, увидишь луч, освещающий фигуру Аполлона Бельведерского, раскрашенную масляными красками, вдохнешь затхловатый запах старой одежды и услышишь бормотанье Моузера. На гравюре явственно просматривается и слепок Цинцинната — сохранившаяся часть ученического рисунка Блейка изображает как раз эту скульптуру. Кроме этого рисунка, до наших дней дошли еще несколько приписываемых ему изображений голов и обнаженных фигур; они свидетельствуют о не совсем уверенной, но точной манере и о стремлении овладеть классической линией. Впрочем, нижнюю часть ног и ступни он рисовал с прохладцей, а свое отношение к этим заданиям выразил в одном из позднейших стихотворений:

Вот ключья жизни: вот подобья
Ноги, руки иль головы⁶.

Когда кончался первый год ученичества Блейка, Академия со своими мастерскими перебралась в новое, более просторное здание — Нью-Сомерсет-Хаус. Теперь она могла с

⁶ Complete, 81

полным правом заявлять о своем статусе национального учреждения, созданного по афинскому образцу: попадая внутрь через вход, что справа от Стрэнда, Блейк оказывался в вестибюле с копиями знаменитых статуй, среди которых были и «Геракл», и «Два кентавра», и «Аполлон Бельведерский». Этот интерьер явственно отличался от Вестминстерского аббатства, и эту разницу между классическим и готическим искусством Блейк не устал подчеркивать до конца своих дней. Поднимаясь по лестнице, украшенной статуями и бюстами, он достигал площадки второго этажа, где его встречала живописная аллегория Чиприани — «Искусства и науки». На этом этаже располагалась библиотека, где на потолке, расписанном Рейнолдсом, была изображена «Теория», восседающая на облаках. Здесь Блейк мог изучать образцы классического искусства по стандартным учебникам той поры — прежде всего, по «Статуям Бишопа», книге, с которой, по словам Рейнолдса, «не расстанется ни один молодой художник»⁷. В ней Блейк, очевидно, рассматривал рисунки, изображающие Лаокоона, и гравюры Вазари по мотивам Микеланджело. Среди других книг, пользовавшихся любовью Академии, были «Древности» сэра Уильяма Гамильтона, «Античность, разъясняемая и сохраняемая в скульптуре» Бернара де Монфокона, Экхелевы «Античные геммы» и «Полиметис» Джозефа Спенса; эти-то тома и лежали в основе консервативного классического образования Блейка. Знания, полученные им ранее у Парса и Бэзайра, здесь обрели подкрепление благодаря старательному изучению древних гемм и фриз, ваз и медальонов, каковые воплощали в себе изящную и строгую красоту классического идеала.

На том же этаже, что и библиотека, находилась новая «античная галерея», не столь хаотичная и более обширная, чем прежняя; но Блейку, после того как он доказал свое мастерство и заслужил одобрение Моузера, разрешили перебраться-

⁷ *Literary Works*, Vol. I, 11

ся на первый этаж, в «натурную галерею». Здесь обнаженные модели — мужчины и женщины — позировали студентам, принимая скульптурные позы и, быть может, даже изображая собой те или иные статуи из числа вестибюльных изваяний. Натурщики стояли или сидели, откинувшись на подушки, а рисовальщики располагались перед ними полукругом. Занятия начинались вечером, чтобы днем ученики Академии могли зарабатывать себе на пропитание; согласно правилам Академии, «пока инспектор усаживает натурщика, студенты тянут жребий, распределяя между собой места... Как только кто-нибудь из студентов заканчивает рисовать или ваять, он должен потушить свои свечи, а пока он рисует или ваяет, он должен позаботиться, чтобы они находились под колпаками»⁸. Некоторые из натуральных зарисовок Блейка сохранились, но само это занятие было ему не вполне по вкусу. Однажды в разговоре с другом он заметил, что в Вестминстерском аббатстве «он сызмала постиг чистый и духовный характер женских форм и выразительности»⁹; открыв для себя искусство, он уже не питал склонности к натуре. Более того, он считал рисование с натуры «омерзительным», потому что от него «становится жутко, ибо веет могильным тленом»¹⁰. Позже Блейк напишет: «Что до современного Человека, лишенного бремени одежд, то он более всего подобен трупу»¹¹. Не будем вдаваться в рассуждения о причинах таких его суждений, хотя и кажется парадоксальным, что юноше, который вскоре будет возносить хвалу сексуальной энергии, внушал такое омерзение физический проводник этой энергии. Но, быть может, отвращение это объяснялось весьма просто: его породили анатомические изыскания Уильяма Хантера, проводившиеся в лекционном

⁸ RA Council Minutes, Vol. I, 4—6

⁹ BR, 318n

¹⁰ Ibid., 423

¹¹ Complete, 454

зале на втором этаже. Здесь, по некоторым свидетельствам, Хантер иногда демонстрировал студентам обнаженные трупы преступников, незадолго до того казненных в Тайберне. И все же Блейк вынес пользу из этих уроков: он хорошо изучил мускулатуру человеческого тела, и плоды его академической выучки наглядно видны, например, в работе «Навуходоносор».

Итак, два предмета, изучавшихся в Академии, — это живопись и анатомия; двумя другими были перспектива и архитектура. По этим дисциплинам читали лекции четыре преподавателя, а также были различные «инструкторы», за дополнительную плату бравшиеся «натаскивать» будущих художников. Преподавание строилось на неукоснительном подчинении *«Правилам Искусства, каковые укоренены в творениях великих МАСТЕРОВ»*¹², и студенты соревновались между собой за то, «кто добьется самых чистых и правильных линий, кто изобразит одеяния с наиболее изящными складками и кто придаст наибольшую красоту и величие человеческой фигуре»¹³. Художественный поиск должен был идти в направлении «замысла, композиции, выразительности, колорита и драпировки»¹⁴, искусства фрески и живописи маслом, а у великих мастеров Блейку предстояло научиться, «как размещать освещенные предметы ... как иные части искусно скрыть в фоне, а иные выделить объемно и смело»,¹⁵ и как «главная фигура должна мгновенно распознаваться при первом же взгляде на картину», и как предметы «должно располагать крупными массами и группами, изобретательно обозначенными и надлежащим образом противопоставленными»¹⁶.

¹² *Literary Works*, Vol. I, 11

¹³ *Ibid.*, 16—17

¹⁴ *Ibid.*, 80

¹⁵ *Ibid.*, 164

¹⁶ *Ibid.*, 271—2

Сам Джошуа Рейнолдс был, по мнению Оливера Голдсмита, человеком «мягким, уступчивым и ласковым». Однако его модные вкусы и ортодоксальная эстетика, как видно, мало что значили для Блейка¹⁷. В первом своем обращении к студентам — первой «беседе», которую Блейк услышал в новом лекционном зале, — Рейнолдс восхвалял идею «общей красоты» и поиск «общей истины»¹⁸, после чего заявил: «Воспринимаем мы силой чувств, сочетаем — силой фантазии, а распознаем — силой разума... Та красота, которой мы взыскуем, имеет природу общую и интеллектуальную»¹⁹. Обращение это длилось всего-то минут десять или чуть больше, но голос Рейнолдса, заполнявший собою весь зал, струился столь благостно и медоточиво, что Блейку этого хватило. Замечания, которые он сделает позже в адрес сочинения Рейнолдса, будут исполнены искреннего негодования и отворачивания, и эти чувства, несомненно, вспыхнули уже в студенческие годы. Кроме того, Блейк обрушится на Рейнолдса и за его пристрастие к проповеди скромности и смирения, тогда как Блейк считал смирение всего лишь разновидностью лицемерия, — и это проливает определенный свет на его собственный нрав.

РЕЙНОЛДС: Я осознал свое невежество и устыдился.

БЛЕЙК: Ажец! Он никогда в жизни не устыжался и никогда не признавал своего невежества.

РЕЙНОЛДС: Я утешился, заметив, что те, кто ловки на изобретения, весьма склонны успокаиваться на *несовершенстве*.

БЛЕЙК: Подлая ложь!

РЕЙНОЛДС: Но это предрасположение к отвлеченному... есть величайшая слава человеческого ума.

¹⁷ Цитируется в: Bray, *The Life of Thomas Stothard*, 12

¹⁸ *Literary Works*, Vol. II, 3—4

¹⁹ Ibid., 7



БЛЕЙК: Обобщать — значит быть идиотом. Единственное занятие, достойное человека одаренного, — вдаваться в частности. А общие знания — это те познания, которыми обладают идиоты.

РЕЙНОЛДС: Великая польза в подражании, коль скоро оно имеет хоть какую-нибудь пользу, по-видимому, состоит в том, чтобы научиться цвету.

БЛЕЙК: Презренное суждение.

РЕЙНОЛДС: Но коли чистое воодушевление отвлечет вас немного в сторону...

БЛЕЙК: Черт побери остолопа, чистое воодушевление — и есть самое главное!²⁰

Блейк вспоминал два своих столкновения с «великим и знаменитым» Президентом:

РЕЙНОЛДС: Ну-с, мистер Блейк, как я прослышал, вы презираете наше искусство живописи маслом.

БЛЕЙК: О нет, сэр Джошуа, я не презираю его: мне просто по душе фрески²¹.

Это весьма любопытное замечание — если учесть, что в моде была как раз масляная живопись, точнее — живопись Рейнолдса. Впрочем, сегодня мы должны сделать необходимое пояснение: тогда под «фреской» понимали произведения великих мастеров, выполненные темперой или красками на водной основе, а не маслом; и мастера эти придерживались в своих работах идеальных линий и контуров для изображения духовных сущностей. Для примера достаточно вспомнить хотя бы живопись Фра Анджелико — чистую и лучезарную. Масляные же краски — изобретенные позднее

²⁰ Эти цитаты заимствованы из пометок Блейка к Рейнолдсовым *Рассуждениям*, Complete, 635,, ff

²¹ Gilchrist, 95

и сильнее вызывавшие к восприятию, — были (по крайней мере, в глазах Блейка) материалом чересчур текучим и неопределенным: «Маслом вплоть до времен Ван Дейка писали только в слепоте невежества...»²². В конце концов Блейк пришел к убеждению, что он сам в одиночку возродил искусство фресковой живописи. Позже будет высказано предположение, будто он недолюбливал масляную живопись просто потому, что не владел ее техникой. Но думать так — значит не замечать его страсти к совершенно иному виду искусства: за те два года, что предшествовали поступлению в мастерские Королевской академии, воображением Блейка всецело завладели представления о чистой линии и четко обозначенной форме. Его понимание искусства, как и его вера в собственный дар, покоились на таких прочных основаниях, как ремесло гравюры и «готический» стиль. Масло же было чревато чрезмерной расплывчатостью, смазанностью, нечеткостью. Мы должны вообразить себе юношу, явившегося в академические мастерские с восторженной и, без сомнения, откровенной любовью к стилю, которого в те дни придерживалась лишь горстка живописцев-маргиналов. Не то чтобы такой стиль был «старомоден» — ведь он оставался органичной частью героического искусства Мортимера и Барри; однако он был не в моде.

Еще более неприятное впечатление оставило у Блейка личное столкновение с президентом Королевской академии. Друг Блейка вспоминал следующее: «Он [Блейк] говорил со мной о Рейнолдсе. То, что последний осмелился сказать о его ранних работах, вызывало в нем бешенство. Будучи еще совсем юным, он однажды пришел к Рейнолдсу, чтобы показать ему некоторые свои рисунки, и получил совет работать с меньшей экстравагантностью и с большей простотой, чтобы исправить рисунок. Блейк воспринял эти слова как ужасное оскорбление, о котором не мог забыть. Говоря об этом, он

²² Complete, 531

весь пылал негодованием»²³. Разумеется, именно такого рода совета и следовало ожидать от Рейнолдса; более любопытным здесь представляется гнев Блейка на замечание, отпущенное в его адрес много лет назад. Точно так же он не забывал и отцовскую угрозу поколотить его: случайно брошенные слова людей, имевших над ним определенную власть, становились жгучим воспоминанием об унижении и опасности; и он легко загорался неподдельным гневом.

Оборотной стороной этой обостренной восприимчивости, обидчивости и гнева были упрямство и непомерная самоуверенность. Другой рассказ, относящийся ко времени его учебы в Королевской академии, показывает, сколь малым уважением удостаивал он даже старейших своих учителей. В одном из гневных замечаний о Рейнолдсе, сделанном двадцать с лишним лет спустя после того, как он оставил мастерские, Блейк вновь возвращается мыслями к той поре:

«Однажды я рассматривал оттиски Рафаэля и Микеланджело в библиотеке Королевской академии. Тут ко мне подошел Моузер и сказал: "Не следует тратить время на эти старые, грубые, жесткие и сухие, да к тому же неоконченные произведения. Погодите-ка, сейчас я покажу то, что стоит изучать". И он принес мне копии галерейных картин Лебрена и Рубенса — о, как я бесновался втайне! Я и открыто высказал свое мнение Моузеру: "То, что вы считаете законченным, даже и не начато, — как же оно может быть законченным? Человек, коему не ведомо Начало Искусства, никогда не сможет узнать его Конечной Цели"»²⁴.

Можно заподозрить, что этот быстрый ответ был сочинен задним числом (не все «воспоминания» Блейка следует принимать за чистую монету), но слышна здесь и верная нота,

²³ Gilchrist, 314

²⁴ Complete, 639

характеризующая его безошибочно: «О, как я бесновался втайне!» Эта фраза звучит как строка из какого-нибудь его лирического стихотворения и вновь показывает, что гневливость оставалась грозной и неизменной чертой его личности.

В Королевской академии был только один учитель, которым Блейк восхищался: в 1782 году, когда Джеймса Барри назначили профессором живописи, Блейк слушал его лекции с превеликим вниманием. Нам известно об этом потому, что позднее он воспроизвел некоторые взгляды и рассуждения Барри в собственных сочинениях. В его глазах Барри был единственным значительным английским художником; было время, когда он задумывал написать эпическую поэму в трех книгах, так и озаглавленную — «Барри». Блейк всегда говорил о нем как о художнике, незаслуженно обойденном вниманием современников. Живопись Барри заметно повлияла на отношение Блейка к героическому стилю: величавые и монументальные фигуры в творчестве Барри чаще всего окружал ореол возвышенной страсти, словно буйная энергия его воображения излучала сияние неоклассицизма. Знаменитой «*terribilita*» Микеланджело и чистыми линиями Рафаэля Барри восторгался так же пылко, как и Блейк; не менее, чем Блейк, он читал и Мильтона как непонятого пророка Англии и в своих идеализированных образах истолковывал творения этого поэта. (Надо заметить, что как раз в эту пору и Блейк приступил к работе над серией иллюстраций к «Потерянному раю».) Кроме того, Барри гравировал собственные произведения в манере, очевидно, оказавшей на юношу сильное воздействие: презрев модную тягу к украшательству, он бесстрашно воспроизводил резцом на меди четкие линии и смелые ракурсы своих картин. Барри был глубоко предан идее создания национальной исторической живописи, но понимал ее в ином духе, чем утверждал это в своей бодрой официальной манере сэр Джошуа Рейнолдс («Историческая живопись и скульптура, — говорил последний, — вот те проб-



ные камни, на которых через века будет испытываться национальный характер...»). Для Барри национальная школа исторической живописи стала в высшей степени личным, хотя в конечном счете и приведшим его к гибели подвигом²⁵. В течение шести лет за скуднейшую плату он работал над циклом исторических картин, украшая интерьер Королевского общества искусств. В одной из своих гневных заметок на полях «Рассуждений» Рейнолдса Блейк высказался так:

«Кто осмелится утверждать, что изящные искусства поощряются, или приветствуются, или встречают сочувствие в стране, где “Общество поощрения искусств” понуждало Барри даром работать на него... Барри рассказывал мне, что, трудясь над этим заказом, питался только хлебом и яблоками»²⁶.

Блейк не упомянул о том, что Барри тоже являлись видения (иногда кажется, что тогдашний Лондон населяли одни визионеры). Старого художника ждал печальный конец: с должности профессора живописи его прогнали за попытку обличить «сговор» внутри Королевской академии — как выразился один из его современников, за «нападки на растраты Академией своих средств и за обличение частных происков тамошних завистников»²⁷. Барри стал отшельником, поселился в ветхом доме № 36 на Касл-Стрит-Ист, возле Кавендиш-Сквер, и местные мальчишки издевались над ним, засовывая дохлых крыс в почтовый ящик и швыряя камнями в окна, и без того давно разбитые. Под конец его поразила жестокая мания преследования: ему казалось, будто все члены Королевской академии замышляют его убийство.

Но мы заглянули слишком далеко вперед, отвлекшись от тех времен, когда Барри еще читал лекции в ассамблейном

²⁵ Цит. по: Ellis Waterhouse, *Painting in Britain, 1530—1790*, 213

²⁶ Complete, 636

²⁷ Smith, *Nollekens and His Times*, Vol. II, 282

зале при мастерских Королевской академии, а юный Блейк сидел среди слушателей. Лектор делился своими размышлениями о великом искусстве Востока, которое появилось задолго до искусства эллинов и римлян; он призывал учеников представить себе «золотое изваяние Навуходоносора высотой в шестьдесят локтей», он утверждал, что в глубокой древности существовало великолепное искусство, памятники которого поглотил Всемирный потоп²⁸. Воображение Блейка и раньше обращалось в эту сторону — ведь он благоговел перед тайнами далекого прошлого, — теперь же он встретил в стенах Академии человека, близкого по духу.

Однако самое серьезное влияние на Блейка оказывали, пожалуй, его сверстники: многие из них были даровиты, а иные наделены подлинным талантом и впоследствии сыграли значительную роль в судьбе Блейка. Томас Стотард поступил в мастерские Королевской академии на два года раньше Блейка; до того он в течение семи лет был подмастерьем у мастера-узорщика по шелковым тканям в Спиталфилдз, а позднее, благодаря покровительству Сэмюэля Роджерса и Джозайи Уэджвуда, ему суждено было стать одним из самых искусных и модных художников своего времени. Это был юноша дружелюбный и мягкий в обращении — «нежное дитя», обладавшее «нравом тихим и послушливым», как описала его впоследствии его сноха²⁹. Они встретились, когда Блейк учился в Академии первый год, а Стотард уже пытался зарекомендовать себя как профессиональный художник (учебное расписание позволяло студентам заниматься утром и днем собственными делами), однако объединяли их не только честолюбивые помыслы. Молодой Стотард, преклоняясь перед Дюрером и Рафаэлем, мечтал отдать все свои силы национальной школе исторической живописи. Поэтому он питал настоящее пристрастие к «готической» древности и восхи-

²⁸ Essick and Pearce (eds.), *Blake in His Time*, 179

²⁹ Bray, 4



щался «монументальными образами» Средневековья — в особенности его поразила гробница королевы Элеоноры в Вестминстерском аббатстве, где, как мы помним, делал зарисовки Блейк³⁰. В 1779 году, когда Блейк познакомился со Стотардом, последний иллюстрировал Оссиана. Нетрудно понять, что привлекло этих юношей друг к другу. В дальнейшем между ними вспыхнет бурная ссора, Блейк начнет обвинять Стотарда в зависти и говорить о превосходстве собственного гения³¹, — но в первые годы общения они оставались друзьями и единомышленниками.

Именно Стотард в том же году познакомил Блейка с Джоном Флаксманом. Флаксман не учился в академических мастерских, он был сыном мастера с Нью-Стрит, что возле Ковент-Гардена, и вырос среди гипсовых слепков и копий, которые изготовлял и чинил его отец. В витрине лавки красовались маленькие статуэтки, привлекавшие внимание местной детворы, а работников мистера Флаксмана превосходно знали окрестные трактирщики. Джон Флаксман был «тщедушным и хворым ребенком» с немного искривленным позвоночником³²; он обычно сидел за прилавком, углубившись в чтение латинского учебника, но более всего он был замечателен своим талантом в рисовании. Его судьба, кстати сказать, являет собой один из парадоксов истории культуры: Флаксман, ставший известнейшим английским художником своего времени, скульптором, чье славное имя облетело всю Европу, сегодня почти полностью забыт, и знают о нем только историки и искусствоведы. Но, разумеется, еще большая ирония кроется в том, что его товарищ, Уильям Блейк, при жизни оставался совершенно неизвестен. Флаксман начал работать для Джозайи Уэджвуда еще до знакомства с Блейком; как и его отец, он был весьма способен к лепке и

³⁰ Ibid., 79

³¹ Letters, 50

³² Constable, *John Flaxman*, 1

потому взялся за изготовление новых образцов глиняной и фаянсовой посуды для этого известного фабриканта. Возможно, Блейк даже видел его за работой, поскольку лондонская лавка Уэджвуда находилась в Портленд-Плейс, возле Грик-Стрит и Сохо-Сквер, всего в нескольких ярдах от дома Блейков на Брод-Стрит. Флаксман весьма успешно справлялся со своей кропотливой и тонкой работой, и, как говорили, отличался изрядным тщеславием в юные годы; но, быть может, то было не тщеславие, а радость при мысли о том, что, как ни хил он здоровьем, зато способен пробить себе дорогу в жизни. По-видимому, он был серьезен и рассудителен; ему было присуще глубокое чувство долга и ответственности, однако сверстники (которые звали его «Малышом Флаксманом-скульптором») посмеивались над его «закоснелостью в идеях, бедностью воображения, склонностью впадать в сентиментальность или возбуждение»³³. К тому же он был сборщиком «сторожевого налога» — обходил дома и взимал с их хозяев определенную сумму денег на содержание районного констебля. Один из очевидцев вспоминал: «Я часто видел, как он собирает налоги, — с маленькой чернильницей, просунутой в петлицу»³⁴.

Флаксман был Блейку верным другом и стоически поддерживал его в течение многих лет, хотя порой тот и озадачивал, и раздражал его. Дружба с Блейком была делом не легким, временами Блейк просто-таки обрушивался на Флаксмана с обвинениями в лицемерии и двурушничестве; поэтому в конце концов — когда Флаксман, подобно многим другим, устал от непредсказуемости Блейка, — они заметно охладели друг к другу. Но Флаксман, хотя и считал своего друга «буйным», никогда не соглашался с мнением большинства о его сумасшествии³⁵: он слишком хорошо знал его, чтобы при-

³³ Ibid., 58

³⁴ Smith, *Nollekens*, Vol. II, 353

³⁵ Letters, 45



нять всерьез подобное утверждение, и — как признавал сам Блейк в одном примирительном письме — умел «прощать Тревожный Страх»³⁶.

В первые годы общения они обнаружили, что их многое объединяет. Флакسمан преклонялся перед готическим искусством и — невзирая на стойкую тягу к неоклассицизму, наметившуюся позднее в его творчестве, — отзывался о гробницах в Вестминстерском аббатстве как об «образцах подлинного великолепия творений той эпохи... которые направляют наше внимание и обращают наши помыслы не только к иным эпохам, но и к иным состояниям бытия»³⁷. Литературные его вкусы тоже были весьма близки Блейку: он выполнил несколько рисунков к стихам Чаттертона и даже сделал проект памятника умершему поэту, выставив его на обозрение в Королевской академии через год после того, как туда поступил Блейк. Словом, во Флакسمане Блейк обрел еще одну родственную душу.

Итак, в эти годы Блейк отнюдь не страдал от одиночества, хотя при чтении его воспоминаний, в которых он постоянно подчеркивает, что был свободен от чьего бы то ни было влияния, может создаться обратное впечатление. В действительности он был членом своего рода маленького клуба, или сообщества людей с общими интересами. Все они происходили из семей лондонских ремесленников или торговцев, все были влюблены в готическую древность, и все с живейшим интересом читали Чаттертона и Оссиана. В более широком смысле они представляли определенную часть поколения, пришедшего на смену скептикам и деистам и заново открывшего для Англии глубину серьезной нравственности и осмысленной духовности. Но — возвращаясь к Академии на Стрэнде — надо подчеркнуть, что это были молодые люди, испытывавшие к сакральному искусству благоговение, не

³⁶ Ibid., 20

³⁷ Smith, *Nollekens*, Vol. I, 152

свойственное их старшим учителям, которых, как правило, куда больше привлекали классические идеалы середины XVIII века. Потому-то Блейк никак не мог справиться с Цинциннатом, тогда как древние гробницы великих людей приводили его в восторг.

Здесь же необходимо упомянуть о двух других современниках Блейка — хотя бы для того, чтобы добавить несколько штрихов к описанию его окружения. Джеймс Гиллрэй поступил в Королевскую академию весной 1778 года как гравёр, а Томаса Роулэндсона приняли туда зимой 1772 года. Вероятно, с Роулэндсоном Блейк «разминулся» — хотя наверняка успел заметить на ежегодных выставках его картины на исторические сюжеты, — а вот с Гиллрэем он несомненно встречался. Нет никаких оснований считать, что между ними завязалась дружба, хотя оба были выходцами из сходной среды: Гиллрэй родился в Челси в семье диссентеров, занимался некоторое время самообразованием, а потом семь лет подрабатывал в Холборне подмастерьем у гравёра, вырезавшего надписи. Такое совпадение внешних обстоятельств так и побуждает вообразить, как молодой Гиллрэй и молодой Блейк сидят бок о бок в натурном классе... Кто бы кому подражал? К тому же общностью биографий дело не ограничивается. Гиллрэй стал замечательным художником, и в экстравагантности его барочного воображения заметно, по крайней мере, мимолетное сходство с запечатленными видениями Уильяма Блейка. Оба творили собственную, личную мифологию из сырья подручного мира, и бывало даже так, что Блейк заимствовал из этюдов своего современника то образ, то мотив. Под конец Гиллрэй сошел с ума, и его заперли в чердачном помещении над лавкой, где продавались гравюры; в помешательстве он мнил себя Рубенсом. Умер он (очевидно, выбросившись из окна) в ту пору, когда Блейк прозябал в полнейшей неизвестности и тоже слыл сумасшедшим.

Однако круг общения Блейка не ограничивался знакомствами с ровесниками из Академии; во всяком случае, в не-



крологе Джона Флаксмана упомянуты и другие молодые приятели: «...в юности он [Флакسمан] проводил многие вечера за рисованием в обществе друзей — мистера Стотарда, этого великолепного живописца, мистера Блейка, гравера (недавно скончавшегося), примечательного эксцентричностью своих суждений и рисунков, мистера Джорджа Камберленда и мистера Шарпа»³⁸. С Джорджем Камберлендом Блейк познакомился в первый год обучения в академических мастерских; тот был мелким служащим в страховой компании «Королевская биржа» и по-любительски занимался живописью и изучал эстетику. Впоследствии он написал ряд книг, в том числе «Повести в стихах» и несколько весьма незаурядных трактатов по искусству. С юных лет он коллекционировал старинные итальянские гравюры и разделял убеждение Блейка касательно «бесценной важности чистых линий»³⁹. Итак, здесь тоже наблюдалось определенное родство душ. Уильям Шарп был лет на семь или восемь старше остальных и уже успел сделаться искусным гравером-профессионалом, чей отточенный и утонченный стиль безошибочно узнавался с первого взгляда. Вдобавок, он был человеком одержимым — в том смысле, какой вкладывали в это слово в XVII веке, — и его совершавшееся сквозь годы духовное паломничество свидетельствует о необычайно насыщенной религиозной атмосфере той эпохи. Вначале он был теософом, а затем перешел в сведенборгианство; был он к тому же и месмеристом, и физиогномистом — в ту пору, когда оба эти занятия говорили о принадлежности к радикальной лондонской культуре. Но, что еще более важно, он сделался поклонником двух великих религиозных пророков тех дней — Ричарда Бразерса и Джоанны Сауткотт. Подробнее об учениях «пророка исчезнувшего племени» и «жены, облаченной в солнце», будет сказано позднее, когда о них пой-

³⁸ BR, 362

³⁹ George Cumberland, *Thoughts on Outline*, 1

дет речь в связи с миллениаристскими взглядами самого Блейка, — здесь же достаточно отметить, что они оказались на гребне волны одной диссентерской традиции.

Существовала и иная общность взглядов, которая связывала Стотарда с Камберлендом и Шарпа с Флаксманом — а тем самым и с Блейком. В ту пору все они были яркими радикалами в политике. Шарп, Камберленд и Стотард вступили в Общество конституционной грамотности, а Шарп выгравировал знамя поборников свободы по рисунку Стотарда с надписью «Декларация прав». Джордж Камберленд написал оду в честь агитатора-радикала Хорна Тука и сам вызвал внимание со стороны правительственных соглядатаев. «Только и слышно новостей, — написал он однажды другу, — что *Великобритания* вешает ирландцев, охотится за маронами, вскармливает Вандею и затевает торговлю живым людским мясом»⁴⁰. Все они познакомились друг с другом в ту пору, когда воздух отравляли «старые пороки», а политику Лондона отличал яркий радикализм. Англия воевала с Америкой, но эта война, затеянная лордом Нортон и Георгом III, была непопулярна: ей противилась Лондонская корпорация, ей противились старые диссентеры, ей противились радикалы — последователи Уилкса, ей противились купцы. Это было время, когда известный Блейку поэт вопрошал в сочинении «Опустошение Америки»: «Ужель неведомы Британии злодейства?»⁴¹, хотя многочисленные грошовые газетки той поры всячески заботились о том, чтобы эти злодейства были ведомы их читателям. Англия воевала еще и с Францией, а в Ирландии назревала угроза восстания; правительство постоянно обвиняли в коррупции, а на лондонских улицах то и дело вспыхивали голодные бунты. В таких условиях и формировался политический радикализм Блейка и его друзей; к тому же юношеский пыл питала общегородская политическая

⁴⁰ E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, 179

⁴¹ Thomas Day, *The Desolation of America*, 6



культура, чей приговор гласил, что король и королевское правительство безнадежно тупы, вялы и невежественны. Рассказывали, что Блейк всегда «называл себя “воспитанником Вольности”, “верным сыном Вольности”, и порой шутя говорил, словно в свое оправдание, что республиканцем его сделала форма черепа»⁴². Наверняка эти сведения он почерпнул у физиогномиста Шарпа. Собственно, он всю жизнь провел в радикальном окружении: его родители принадлежали к старой городской среде с типичными для нее республиканскими взглядами, и еще в свою бытность подмастерьем он выполнял гравюры для радикальных «Мемуаров» Томаса Холлиса. Он с детских лет привык к движению городской политики — от толп, какое-то время наводнявших Лондон возгласами «Уилкс и Вольность!», до сторонников «Сынов Вольности», нападавших на британских солдат в Соединенных Штатах. Радикализм выливался в самые разные формы — от кружков революционеров из среднего класса (к числу которых несколько позже примкнул Вордсворт и Кольридж) до городских дискуссионных клубов и «подпольных» обществ, практиковавших или проповедовавших собственные способы низвержения существующего строя.

Природа радикализма Блейка, пожалуй, оставалась неясной даже для него самого; скорее всего, это была естественная, почти инстинктивная позиция, не требовавшая ни оправдания, ни объяснения. Но то обстоятельство, что он никогда не вступал ни в какие общества и не примыкал ни к какой группе, наводит на мысль, что он с самого начала исповедовал сугубо внутреннюю политику, самовольную и самородную. В более поздние годы Блейк умудрялся примирять в себе сильнейшую визионерскую веру в братство и людское сообщество с тем матерым и почти анархистским индивидуализмом, который был присущ лондонским ремесленникам того периода. Однако весьма вероятно, что в эти

⁴² Gilchrist, 93

ранние годы радикализм Блейка был одной из граней собственного его творческого и интеллектуального темперамента: он помогал ему осознать свою личность и тем самым унимал страхи по отношению к внешнему миру, одновременно дополняя его визионерский опыт.

Можно вспомнить один эпизод, как нельзя лучше отражающий шаткую и опасную во всех отношениях атмосферу тех времен. Как-то раз Стотард с Блейком пустились вверх по течению Медуэя, намереваясь выполнить ряд зарисовок. Они остановились на берегу и принялись делать карандашные наброски окрестностей, как вдруг «откуда ни возьмись появились какие-то солдаты, которые бесцеремонно схватили их под тем предлогом, что заподозрили их в шпионаже для французского правительства»⁴³. Пленников посадили в палатку, сооруженную из парусов их же собственной лодки, и приставили вооруженного стражника наблюдать за ними, пока не найдется кто-нибудь из Королевской академии, чтобы подтвердить правдивость их рассказа. На память об этом «заточении» сохранился выполненный Стотардом маленький рисунок пером и чернилами: он изображает юношу, с безутешным видом взирающего на воды Медуэя. Как только художники вновь обрели свободу, «они провели забавный часок с командующим чином» — однако, надо полагать, ввиду склонности Блейка легко впасть в тревогу, для него это приключение было отнюдь не из веселых⁴⁴.

В Лондоне тоже было беспокойно: в эти дни мятежей в столице явно давали о себе знать революционный дух и — по выражению Гиббона — «мрачный и бесовский фанатизм»⁴⁵. Всеобщее безумие не миновало и Блейка: образы огня и опустошения, наполняющие его поэзию, быть может, отчасти обязаны тому чудовищному разорению города, которое ему

⁴³ Bray, 21

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ *Miscellaneous Works*, Vol. II, 241



довелось увидеть в юности. Началось все с парламентского билля, целью которого было избавить католиков от гнета некоторых давних взысканий и ущемления в правах; тогда-то лорд Джордж Гордон с его протестантским сообществом бросили клич: «Долой папство!», который «повергал в панику всех прохожих — мужчин, женщин и детей, а языки разгоравшихся пожаров окрашивали улицы в цвет крови»⁴⁶. В пятницу 2 июня 1780 года, около полуночи, Брод-Стрит и Голден-Сквер заполнили неистовствующие толпы. Мятежники подожгли и разграбили баварскую часовню и дом баварского посланника, между тем как на самой Брод-Стрит разгорелась ожесточенная схватка между разъяренными бунтовщиками и народным ополчением. Сохранилась гравюра с изображением этой сцены (выполненная Джеймсом Хитом по рисунку Фрэнсиса Уитли): на ней показаны мародеры, шныряющие по домам среди столбов дыма, пьяницы, спотыкающиеся на ходу, кровавые стычки среди сполохов огня и покалеченные, которых оттаскивают в сторону, — «вопли и свист, крики и стоны, и возгласы отчаяния»; и все это происходило в каких-нибудь нескольких шагах от дома Блейка⁴⁷. Вскоре мнимая цель бунтовщиков была забыта в общей сумятице и повальном избиении; казалось, вся кипящая ярость лондонской толпы, долгое время лишь тихо булькавшая под гнетом королевской власти и парламента, наконец-то выплеснулась наружу со страшной силой. Во вторник вечером 6 июня Блейк прогуливался по Лонг-Эйкр, направляясь к мастерской своего старого учителя на Грейт-Куин-Стрит, как вдруг его подхватила волна наступавших мятежников, катившая по Холборну в сторону Олд-Бейли и Ньюгейтской тюрьмы. На этот раз толпу составляла масса самых отпетых лондонских головорезов из числа мастеровых и слуг, и к общей массе разбойников присоединились даже уголов-

⁴⁶ De Castro, *The Gordon Riots*, 125

⁴⁷ Complete, 65

ники. И вот, стоя с внешней стороны решетчатой ограды Ньюгейтской тюрьмы, Блейк стал очевидцем тех сцен поджогов и разрушений, которые столь живо описаны Чарльзом Диккенсом в «Барнаби Радже»: огромные ворота принялись крушить кирками и кузнечными молотами, а вскоре всю тюрьму охватило пламя. Узники кричали и вопили, так как им грозила неминуемая опасность сгореть заживо, пока бунтовщики не вскарабкались по стенам наверх и буквально не сорвали крышу над их головами. Заключенных выволакивали из тюрьмы, а иные выползали сами, звякая кандалами на ногах, пока не добирались до ближайшей кузницы. Узники тянулись из темницы на улицу, богохульствуя и вопя: «Дорога свободна! Верный побег!»⁴⁸. Другим очевидцем этой сцены был поэт Джордж Крэбб, вспоминавший потом, что мятежники «словно купались в черном дыму, который то и дело пронзали внезапные сполохи огня, — подобно Мильтоновым исчадиям ада, столь же сроднившимся с пламенем, сколь и друг с другом»⁴⁹. После того как подожгли дом виноторговца возле Феттер-Лейн, босяки валялись по канавам и реками пили горящий спирт, пока не умирали. Говорят, что Блейк был «вынужден ступать с толпой в самом первом ряду» и так стать свидетелем разрушения Ньюгейтской тюрьмы; впрочем, едва ли все это расстояние он прошел «вынужденно»⁵⁰. Другие наблюдатели — например, Крэбб, — по-видимому, имели возможность передвигаться по собственной воле. Гораздо более правдоподобным представляется, что Блейк пошел за толпой сознательно, быть может, под действием какого-то импульса, а когда увидел пожар и услышал крики, то остался, поддавшись обычной панике или необоримому любопытству. Так или иначе, Блейку повезло в том смысле, что на следующей неделе, когда мятеж был подавлен, его не узнал

⁴⁸ De Castro, 91

⁴⁹ Ibid., 92

⁵⁰ Gilchrist, 36



в лицо никто из ополченцев, — иначе ему грозила бы виселица. В те дни, что последовали за усмирением бунта, ему, должно быть, не раз попадались на глаза трупы молодых людей — его ровесников, — вздернутых на виселицу прямо на месте своих предполагаемых преступлений.



Чума

В том же году Блейк сделал два рисунка, которые были им выгравированы под названием «Альбион восстал». На обоих изображен юноша, воздевший руки в знак освобождения: это идеализированная фигура в классической позе, но на лице его написана такая экзальтация, что иногда ее объясняют тем приливом энергии и чувством освобождения, которые, быть может (а быть может, и нет), вызвали у Блейка гордоновские бунты. В те дни по рукам ходила листовка, озаглавленная «Бич», где говорилось, что толпа «настойчива и сплочена, как Единый Человек, против адских происков Чинowych Верхов». Однако, с нашей точки зрения, вряд ли та-

кая трактовка имеет основания. Даже самые убежденные радикалы из числа друзей Блейка — например, Камберленд, — пришли в ужас от зрелища, разыгрывавшегося в городе, когда чернь разжигала пламя революции. Вряд ли Блейк держался иного мнения об этих поджогах и убийствах. Истинное его отношение к гордонвским бунтам видно в таких картинах смерти и разрушения, как «Пожар», «Чума» и «Захват города»: Блейк возвращался к ним очень часто, и в основе их, по всей вероятности, лежали реальные впечатления. А вышеупомнутый «Альбион восстал» выглядит, скорее, наброском, связанным с работой в академических мастерских. Среди предполагаемых живописных корней этого образа указывались источники такие разнообразие, как «Об оккультной философии» Агриппы и «Архитектура» Скамоцци, наставления Витрувия и очертания бронзовой римской статуи из Геркуланума, — хотя классические мотивы у Блейка насыщены напряженнейшей духовной энергией. Это может объясняться и новообретенным ощущением собственной свободы, и бывшей через край юношеской силой, и осознанием мощи своего дарования.

Блейк уже выказывал признаки высокого профессионализма, далеко не столь очевидного в ранних его зарисовках с работ старинных мастеров. Теперь Блейк работал в широком контексте новой английской школы живописи с ее акцентом на исторические и литературные темы, которые были так по душе ему самому. От этой поры сохранились акварели, изображающие Брута, Эдуарда III, графа Гудвина, Джейн Шор, а также наброски не столь определенного содержания: возможно, некоторые из них задумывались как будущие гравюры, заготовки для выставочных работ или даже фрески. Королева Эмма ступает по раскаленным лемехам, дабы доказать свою невиновность в убийстве сына, а вельможи взирают на нее в смятении или ужасе; граф Гудвин падает замертво, сраженный Божьим гневом; Джейн Шор в печальном покаянии шествует со смиренным видом по нефу



собора святого Павла. Впервые Блейк выставил свою работу — «Смерть графа Гудвина» — всего через восемь месяцев после поступления в мастерские Королевской академии. Этот смелый шаг свидетельствует о честолюбии, пробудившемся в нем уже в эти ранние годы; и хотя его акварель висела в передней Академии (лучшие помещения были отданы под работы маслом), ему, конечно, было приятно прочесть заметку Джорджа Камберленда в «Утренней хронике и лондонской газете», где говорилось, что в работе Блейка чувствуется «удачный замысел и сильный характер»⁵¹. Принято считать, что Блейку быстро наскучила Королевская академия и он перестал посещать занятия, однако это предположение не подкрепляется никакими свидетельствами. Вполне возможно, что ему действительно наскучили ее установления и традиции. Позднее и Джордж Камберленд в своих очерках нападал на Академию за ее «вялую и холодную поддержку» искусств — возможно, что этими сведениями его снабдил друг⁵². Но при этом Блейк продолжал предлагать свои работы на выставки в Академии и, заметим, оказывался на данном поприще самым удачливым из своих современников.

Разумеется, в середине XVIII века были популярны исторические сюжеты: в 1763 году Роберт Эдж Пайн получил премию в сто гиней за картину, изображавшую короля Кнута, а Мортимер в том же году выполнил собственный вариант сюжета об унижении королевы Эммы. Вдобавок, появлялось и немало пьес, действие которых разворачивалось на древнеанглийском фоне: среди прочих, «Ательстан» Джона Брауна, «Боудикка» Ричарда Гловера и «Альфред» Томаса Арна. Некоторые темы этих произведений были особенно близки Блейку. Например, в «Реликвиях» Перси представлена «Баллада о Джейн Шор», а постановка пьесы Роу

⁵¹ BR, 17

⁵² George Cumberland, *Some Anecdotes of the Life of Julio Bonasone*

«Джейн Шор» (где лорда Гастингса играл Гаррик) прошла с необычайным успехом. Можно сказать, что Блейк прикасался к народным, или фольклорным, корням своих сюжетов — каковые напрочь отменялись историками тех дней как выдумки. Граф Гудвин в действительности не подавился едой насмерть в знак Божьей немилости, да и Элеонора едва ли высасывала яд из нанесенной мужу кинжальной раны. Блейк выбирал эти сюжеты как раз потому, что они являлись частью легендарной и мифологической истории Англии: его волновала не буквальная истина, а духовный смысл, заключенный в этих преданиях. Именно такое наследие как нельзя лучше подходило для мальчика, некогда трудившегося в окружении мертвецов в Вестминстерском аббатстве.

Одновременно он следовал художественной программе хотя бы Барри и Мортимера, выполняя иллюстрации к Шекспиру, Мильтону и к Библии. То же самое делал бы любой честолюбивый художник, но — пусть эти работы, как правило, хорошо выстроены с точки зрения композиции и демонстрируют легкость манеры в общепринятом смысле слова, — в них есть и особые черты, характерные только для Блейка: здесь уже можно уловить проблески его зрелого мировосприятия (точно так же, как фразы его позднейшей эпической поэзии можно найти уже в «Поэтических набросках»). Кажется, будто Блейк-художник и развивался именно так — снимая один за другим слои общепринятого восприятия и традиционной композиции, чтобы в конце концов под ними обнаружились абсолютные формы, очищенные от всего случайного. Например, в иллюстрациях к Мильтону и к Библии обозначены два устойчивых направления его художнического внимания: столкновение стихий в бурлящей энергии рисунков к Мильтону и неподвижная вертикаль статуеподобной фигуры законодателя с каменными скрижалями в работах на сюжеты из Ветхого завета. (Не исключено, что мастерство выразительного жеста в таких работах, как «Авраам и Исаак» или «Саул и призрак Самуила», связано со сложившейся в XVIII веке традицией



опер и ораторий на библейские темы; «Самсон» или «Иосиф и его братья» Генделя могли оказать некоторое влияние на трактовку Блейком тех же сюжетов — а нам еще предстоит увидеть, как структура оперы и оратории сказалась впоследствии на его толковании поэтической формы.) Возможно, он уже пытался выражать свое видение посредством серии, каждая часть которой иллюстрирует определенный драматический эпизод; а потому позднейшие циклы стихотворений вроде «Песен невинности» тесно связаны с его первым обращением к живописи как к посреднику.

В ранних рисунках и набросках уже четко обозначается характерный для Блейка сценарий: это изображение одиночной фигуры с воздетыми руками, в позе, выражающей страх или благоговение. Этим драматичным композициям порой присуща некоторая скованность, и даже на этой стадии ясно обозначается интерес Блейка к строгим иератическим формам — интерес, зародившийся еще в ту пору, когда он учился ремеслу гравера и проникал в тайны готического искусства. В его работах редко встречается личное или интимное настроение (здесь нет ничего похожего на умственный накал Тернера, по-видимому, несший отпечаток раздумий художника), так как это искусство, предназначенное для показа, искусство, призванное пробуждать какие-то особые чувства. Иными словами, это прежде всего публичное упражнение, и в течение всей своей жизни Блейк продолжал считать себя публичным художником. Его изобразительное искусство следует сопоставлять с искусством Барри или Мортимера, а не Констебла или Тернера, — и точно так же его поэзию гораздо легче понять в сравнении с Джеймсом Томсоном или Эдвардом Юнгом, чем с Вордсвортом или Кольриджем.

После «Смерти графа Гудвина» три года Блейк не выставляет никаких работ в Академии, поскольку он начинает работать как профессиональный гравер. Он жил в родительском доме на Брод-Стрит, посещая занятия в мастерских, и ему необходимо было добывать средства на пропитание и

оказывать помощь родителям. Первое коммерческое задание он выполнил в августе 1780 года, без малого через год после поступления в Академию. Это была гравюра по рисунку Стотарда на шекспировскую тему, и она стала самым ранним примером того тесного сотрудничества, которое связывало двух художников на протяжении нескольких следующих лет. Блейку предстояло награвировать немалую долю работ Стотарда, в том числе сцены для изданий Чосера и Ариосто, а также иллюстрации к известным художественным произведениям, выходившим в «Журнале романиста». Вот, например, содержание его девятого тома: «Сентиментальное путешествие, Странствия Гулливера, Дэвид Симпл, Сэр Ланселот-Наголенник, Перуанская царица и Джонатан Уайльд». Текст был набран в две колонки и сопровождался гравюрами в полную страницу. Кроме того, Блейк работал над «Собранием английских песен» Ритсона и над томом, который лучше прочих дает представление об общей культуре, в которой обретался наш герой. Это было ежемесячное издание под заглавием «Журнал остроумия, или Библиотека Мома, являющая Полнейшее хранилище Веселья, Юмора и Развлечений»; туда входили очерки вроде «Ошибок в печати», повести вроде «Истории о кровоточащем пальце», стихи вроде «Метельщика», а также всякие загадки и добродушные анекдоты. Блейка просили, например, сделать иллюстрации к рифмованным куплетам — вроде «Зуб за зуб, или Месть свиньи», — и он выполнил гравюры в нарочито грубой манере дешевых популярных книжек. Впрочем, это говорит кое-что и о характере его отношений со Стотардом и другими художниками: он негласно воплощал вспомогательную часть созидательного процесса. Таковое положение навсегда закрепилось за ним в мире коммерции и книгоиздания. За несколько лет он выполнил около шестидесяти коммерческих гравюр; он гравировал фигурки фехтовальщиков для «Ознакомительного фехтования» и фигурки детей для «Введения в измерение», лесные сценки для «Песен» Ритсона и



ротонду для «Введения в натурфилософию». Напряженнее же всего в эту раннюю пору коммерческих заказов Блейк работал над иллюстрациями к различным изданиям Библии, где влияние Рафаэля на его стиль чувствуется особенно сильно. Так ему удалось возвратиться в знакомый с детства мир библейских аллегорий и духовной реальности; ему даже предоставили возможность награвировать одну доску с собственного рисунка. Тем не менее коммерческие заказы оставались всего лишь методичной рутинной работой. Вся эта техника была в деталях известна ему еще со времен ученичества у Бэзайра, и хотя нередко из-под его резца выходили работы живые и изящные, мастерство его везде несет печать добротности — и не более.

И все же именно к этому ремеслу Блейк остался привязан навсегда. В этом имелись и свои преимущества, поскольку он никогда не сумел бы прокормиться исключительно собственным творчеством. Но, вместе с тем, он вступил на путь непрерывного труда, причем работать ему приходилось внутри строго обозначенных пределов и в соответствии с тщательно сформулированными правилами. Поистине, он был «Вековой труженик в Юдолях Отчаяния!»⁵³. За свою жизнь он выполнил около 580 досок, причем все они требовали дошного и даже простодушного буквализма. Если мы вспомним, что для обозначения предмета на гравюре использовалась простая и перекрестная штриховка, образовывавшая нечто вроде сети или паутины, то, быть может, нам удастся расслышать в Блейковых стихах нотки усталости от нудного однообразия его профессиональной жизни: «Я учил бледного искусника раскидывать сети поутру, / Мои небеса — это медь, а земля моя — это железо...»⁵⁴. Блейк корпел над ме-

⁵³ Complete, 242

⁵⁴ Ibid., 325. Этой ссылкой я обязан Роберту Эссику, который превосходно разбирает тему Блейковых гравюр в статье «Blake and the Tradition of Reproductive Engraving» в *Blake Studies*, Vol. 5, No. 1

таллическими досками, процарапывая упорядоченные линии своим «пером железным», пользуясь циркулем и линейкой для разметки нужных очертаний и подчиняясь мелочному диктату чужого воображения:

Никому не прорвать Паутины — даже огненным крыльям.

Так перекручено вервие, так узловаты

Петли: словно прикручены к человеческому мозгу⁵⁵.

В позднейшие годы жизни Блейк был известен только как гравер, как ремесленник-поденщик с сумасбродными взглядами и страстью к сочинительству неудобопонятных стихов. В поте лица добывал он свой хлеб, живя в нищете и безвестности. Его работы стали частью первого крупного периода меркантилизма и массового производства в английской истории, сам же он стал одной из первых жертв своего времени.

⁵⁵ Complete, 82

8. ВЗОР МОЙ ПРИКОВАН К ТЕБЕ

Э то были едва ли не самые трепетные взаимоотношения из всех известных нам личных историй художников. Уильям Блейк гостил у родственников отца в Баттерси, и там-то, среди полей и садов, он повстречал Кэтрин Баучер. В ту пору он залечивал рану от безответной любви: девушка, за которой он ухаживал, была согласна «дружить» с ним, но начисто отвергла мысль о чем-то более серьезном. Когда он посетовал было на то, что она водит знакомство с другими мужчинами, она сразила его лаконичным вопросом: «Ты что — болван?». «И это, — скажет он впоследствии, — излечило меня от ревности»¹. Действительно, не будь он таким идеалистом, его укор объяснялся бы полной глупостью, поскольку в ту пору в Англии царил атмосфера почти открытого разврата и всеобщей распущенности. В гравюрных лавках, например у Роуча в Расселл-Корте, свободно продавались — даже детям — эротические гравюры и книги, вроде «Шедевра Аристотеля»²; а на выставке восковых изваяний демонстрировался пенис, «раздутый впрыскиванием до состояния эрекции»³. Один современник, представитель среднего класса, вспоминал о «безнравственности, грубости, не-

¹ Gilchrist, 37

² Thale (ed.), *The Autobiography of Francis Place*, 51

³ Цит. по: Altick, *The Shows of London*, 55

пристойности, пьянстве, неряшливости и развращенности средней массы и даже значительной части ремесленников высшего класса... а среди девушек утрата невинности была делом обыкновенным»⁴. Проститутки на Чаринг-Кросс уводили своих клиентов «за стену» всего за двухпенсовик, да и юные девушки, нуждавшиеся в средствах, частенько приторговывали собой за небольшие деньги. «Как вели себя пьяные и грязные молодые проститутки — и описать нельзя, — продолжает тот же автор, — да никто и не поверил бы такому описанию»⁵. Эта всеобщая распущенность отчасти коснулась и Блейка: среди его рисунков разных лет немало изображений эротических фантазий.

Однако по отношению к себе он требовал безраздельного внимания и верности — и в Баттерси благосклонная судьба одарила его и тем, и другим. По словам самой Кэтрин Баучер — в пересказе одного друга и покровителя Блейка более поздней поры, — Блейк, гостя в доме ее родителей, рассказ о своей бессердечной возлюбленной. Кэтрин выразила сочувствие, и тогда Блейк спросил ее напрямик:

— Жалеешь ты меня?

— О да, еще как!

— Раз так, то я тебя люблю⁶.

Как тут не вспомнить Отелло: «Она меня за муки полюбила, / А я ее — за состраданье к ним», — правда, в истории Блейка все оказалось более безоблачным. Как только Блейк появился на пороге, Кэтрин «немедленно узнала в нем своего суженого» и «почувствовала, что может потерять сознание. Поэтому ей пришлось спешно выйти и возвратиться, лишь овладев собой»⁷. То был союз, заключенный в один миг, и мы почти готовы поверить в древний миф, гласивший, что

⁴ Thale (ed.), *The Autobiography of Francis Place*, 14 and 72

⁵ Ibid., 228

⁶ BR, 517

⁷ Ibid., 518



мужчина и женщина суть две половинки одного целого, жаждущие воссоединения. Однако не странно ли, что в обмен на любовь Блейк пожелал «жалости»? Возможно, это говорит о его неуверенности в себе, но в такой порывистости можно увидеть и какую-то детскость или ребячливость: может быть, Блейк постоянно нуждался в защите и поддержке? Эту прискорбную и мучительную черту своего характера он изо всех сил пытался скрывать: «Ты ведь знаешь, что у меня в привычке делать все как можно лучше», — говорил он брату⁸. Но те, кто знал Блейка, почему-то жалели его. «Бедняга Блейк» — было у них на устах; все видели в нем жертву неотвязной тревоги, наваждений и галлюцинаций, грозивших погубить не только его карьеру, но и жизнь. И вот нашлось наконец человеческое существо, ни разу не усомнившееся в нем, оберегавшее и утешавшее его, мирно сидевшее подле него, «унимая бурю его дум», пока он работал⁹.

Когда они встретились, обоим было немного за двадцать. Кэтрин была привлекательной девушкой с каштановыми волосами и большими темными глазами; сохранился карандашный рисунок Блейка, изображающий ее тонкое и изящное лицо. Уже после первого разговора Блейк вознамерился жениться на ней; он дал себе срок в год, чтобы заработать достаточно денег для содержания семьи, и потому засел в доме отца за выгодные заказы на гравюры. В июле 1782 года он отправился в Баттерси и пробыл в гостях у родственников четыре недели, каковой срок был нужен, чтобы сделать жителям данного округа. Он провозгласил себя «Джентльменом в Брачных Узах» — весьма любопытное определение для труженика-гравера. 18 августа 1782 года Уильям Блейк и Кэтрин Баучер обвенчались в храме святой Марии. Подпись Блейка в церковной книге напоминает о его работе — она глубоко вдавлена в бумагу; а новобрачная вместо

⁸ Letters, 50

⁹ BR, 526

подписи поставила крест — свидетельство того, что она была неграмотна либо не слишком искусна в письме. Кэтрин происходила из бедной многодетной семьи; ее отец был огородником, поставлявшим овощи и цветы на лондонский рынок, и он принадлежал к тем людям, которые в те времена быстро «разорялись» или «прогорали», «впадали в ничтожество» или «были вынуждены сломиться». Так что о браке по расчету здесь не могло быть и речи. Не стоит даже сомневаться: это был брак по любви.

Молодожены сняли квартиру в доме одного портного на Грин-Стрит, у юго-восточного угла Лестер-Филдз (или Лестер-Сквер: поля в ту пору быстро превращались в площади). Кстати, на этой же площади жил и сэр Джошуа Рейнолдс. Имелся в окрестностях и совсем любопытный памятник: именно на Грин-Стрит Чарльз Диккенс набрел на прототип своей «лавки древностей». Супруги прожили здесь два года — вплоть до кончины отца Блейка. Сам Блейк все это время зарабатывал деньги граверным ремеслом, изредка посещая мастерские Королевской академии. Ранние биографы намекают на споры и размолвки, возникавшие у супругов в первые годы совместной жизни, но едва ли это какая-то особая редкость для молодых пар. В частности, Кэтрин обвиняли в «ревности» по отношению к друзьям Блейка. Вдобавок, она якобы выражала недовольство взглядами мужа на вопросы пола; но обретали ли эти его взгляды и фантазии воплощение в действительности — уже совсем другой вопрос. Разумеется, он придерживался радикально вольнолюбивой точки зрения на подобные материи: даже на склоне лет он провозглашал, что женами следует владеть «сообща»¹⁰, а в некоторых его ранних стихах можно найти страстные восхваления свободной любви: «С тобой я лягу на берегу, на их забавы глядя / В соитье сладком, негу с негой слив...»¹¹.

¹⁰ Ibid., 548

¹¹ Complete, 50



Но есть в его эротике и другая, более сложная сторона. По мере продвижения в жизнеописании Блейка мы обнаружим его интерес к обрядам сексуальной магии — как раз тогда, когда, по словам Джорджа Камберленда, его разум «затуманивали суеверия»¹², — а в последние годы жизни он все еще провозглашал эзотерический идеал сексуального андрогина. Вместе с тем, в его поэзии можно встретить мотивы страха и отвращения перед полом; выражение ужаса перед женщиной (равно как и перед женской пассивностью и мягкостью); постоянным рефреном становится трепет перед могуществом и владычеством Женщины. Он возносит величественные гимны сексуальности, отвергающей врата к вечности и вдохновению, но гимны эти носят риторический и зачастую безличный характер. Здесь, возможно, и скрыт ключ к разгадке. Не сохранилось никаких свидетельств о том, что Блейк нарушал верность жене; нет и оснований полагать, будто Блейк когда-либо вступал в однополые связи — несмотря на то что в его иллюстрированных книгах и присутствуют гомоэротические мотивы; нет и сколь-либо веского подтверждения слухов о том, что Блейк якобы пытался ввести в дом вторую «жену», сообразуясь с мистико-религиозными предписаниями Сведенборга. Его описания сексуальности идеализированы, почти абстрактны: по-видимому, они оставались для него предметом скорее умственным, нежели плотским. Однако это еще не означает, что его взгляды оставались исключительно умозрительными: совсем напротив. Он действительно *видел* то, что воображал, и (что, пожалуй, еще важнее) сознание его было наделено силой столь могучей, столь искренней и восприимчивой, что, кажется, в нем сосредоточился весь подавленный или непризнанный эротический потенциал того времени. В те времена никому не приходило в голову, например, усмотреть в войне форму подавленной сексуальности:

Несытою любовью пьян,
Вновь убегаю на Войну: нахмурившись, мне Дева отказала¹³.

И никто в те времена еще не додумался, что фаллоцентричная сексуальность каким-то образом связана с запретами и религиозным чувством вины:

Объятия — вот благодать: от Головы до самых Пят;
И ни один Отец Святой тайком сюда не внидет¹⁴.

Эти поразительные для своего времени идеи, лишь в конце XIX века заново открытые Фрейдом, — свидетельствуют о том, что Блейк обладал необычайной интуицией и проницательностью. Стоит ли удивляться, что он оказался отвергнут собственной эпохой? Интуиция Блейка порой распространялась и на частные жизненные обстоятельства, в чем он сам, быть может, так и не отдал себе полного отчета. Мать и сестра Блейка носили имя Кэтрин (*Catherine*), так что над ним тяготел мощный гнет воспоминаний, когда он творил образ Кафедрона (*Cathedron*): так он назвал то место, где на сверкающих станках ткут человеческие тела. В самом этом названии, где слышится созвучие между именем «Кэтрин» (*Catherine*) и словом «собор» (*cathedral*), — то есть между двумя обителями, в которых мог бы затеряться Блейк, — мы улавливаем отзвук «нити» (*thread*) галантерейщика и «жути» (*dread*) перед лицом порождающего женского начала.

Кэтрин признавалась, что не всегда понимает сочинения мужа, «хотя и была убеждена, что в них есть смысл, и весьма тонкий», но на протяжении всей их совместной жизни она оставалась послушной и покладистой женой¹⁵. «*Поддай-ка сюда мой инструмент*», — бывало, говорил ей он, когда к

¹² Letters, 8

¹³ Complete, 222

¹⁴ Ibid., 223

¹⁵ BR, 487

нему приходили видения¹⁶. Собственно, Блейк придерживался довольно ортодоксальных взглядов на роль мужчин и женщин: «Пусть мужчины выполняют свои обязанности, а женщины да будут чудом в их жизни; женщина... живет светом, отражаемым от мужчины»¹⁷. Вряд ли Кэтрин Блейк оспаривала это мнение. Он называл ее «любимой», и за сорок пять лет совместной жизни они разлучались всего на две или три недели. Их брак остался бездетным (любопытно, что ни у сестры, ни у братьев Блейка тоже не было детей), хотя в каком-то смысле можно сказать, что сущими детьми оставались они сами. Это был очень спокойный, глубокий внутренний союз, куда внешний мир не допускался. Кэтрин стала не только «помощницей» в делах мужа — даже научилась управлять с печатным станком и оттискивать гравюры, — но и его защитницей. Будучи женщиной впечатлительной, в скором времени она принялась выражать идеи Блейка с той же убежденностью, что и он сам. Кроме того, она шила ему одежду, ухитрялась стряпать еду, даже когда совсем не было денег, пела для него, молилась вместе с ним, прислуживала ему. А он, в свой черед, разжигал огонь и ставил чайник по утрам, пока Кэтрин еще спала. Лежа на смертном одре, он рисовал ее, говоря: «Ты всегда была моим ангелом»; а после смерти явился ей в видении, и они опять сидели рядом, мирно беседуя¹⁸.

О ранних годах их жизни рассказов сохранилось немного. Известно, что они надолго отправлялись бродить по полям за чертой Лондона, порой проходя за одну прогулку миль двадцать. Сохранились два свидетельства вспыльчивости Блейка, обращенной против жены.

— Деньги кончаются, мистер Блейк.

¹⁶ Blake Records Supplement, edited by G.E. Bentley jnr. (Oxford, 1988), 74.
В дальнейшем: BR(S).

¹⁷ Complete, 596

¹⁸ BR, 471

— Да черт с ними, с деньгами!¹⁹

Возможно, эта перебранка была и не очень серьезной, но на те же первые годы совместной жизни пришлась и гораздо более заметная вспышка гнева. Случилась она из-за младшего брата Блейка, Роберта, который был частым гостем на Грин-Стрит. Между ним и Кэтрин разгорелся какой-то спор, и она сказала тому что-то такое, что очень рассердило Блейка. «Сейчас же встань на колени и проси у Роберта прощения, — потребовал он, — иначе ты меня больше не увидишь!». Она сочла, что это «уж слишком» — становиться на колени перед мальчишкой (тем более, она-то считала, что ни в чем не виновата), но все же послушалась и принесла извинения: «Роберт, прошу у тебя прощения, я была не права». Сам же Роберт любезно с этим не согласился: «Женщина, ты лжешь! Это я был не прав»²⁰.

Скорее всего, в передаче Кэтрин эта история несколько приукрашена, но в любом случае она говорит о том, что в ту пору Блейк ставил Роберта Блейка по меньшей мере столь же высоко, сколь и собственную жену. О разлуке с другими членами семьи он особенно не горевал (а Кэтрин Блейк, как представляется, не очень ладила со своей золовкой), но с младшим братом продолжал поддерживать тесную дружбу. Когда чета Блейков поселилась на Грин-Стрит, Роберту было всего четырнадцать лет, но он уже был «нежным товарищем» Уильяма, разделявшим его интересы и восторги²¹. Уильям обучал Роберта рисованию с самых ранних лет: он рисовал фигуры, которые младший брат старательно копировал, а временами они даже состязались, рисуя профили друг друга. Сохранился альбом с надписью «Книга Роберта Блейка, 1777», где содержатся старательно выполненные братьями наброски губ, глаз, носов, рук и лиц. Нашлось там место и

¹⁹ Ibid., 276

²⁰ Gilchrist, 59

²¹ BR, 509



парочке собак — на них отрабатывались кое-какие анатомические детали. Хотя Роберт, по правде сказать, не был таким хорошим рисовальщиком, как Уильям, он выказал достаточное дарование, чтобы его приняли в мастерские Королевской академии; это произошло за несколько месяцев до бракосочетания в Баттерси. К этому времени Роберт успел проникнуться и мировоззренческими пристрастиями старшего брата. До нас дошли его рисунки, изображающие причудливые религиозные обряды древности, а также странные фигуры в угрожающих или умоляющих позах. Такова была мифологическая реальность, к созданию которой уже приступил Уильям: чтение Библии сызмальства и страсть к готике и древности помогали ему теперь творить собственную легенду о мире.

От тех времен сохранился один альбом, который Роберт использовал как папку. Это были рисунки, изображавшие обряды друидов и мифологические сцены из британской истории. У этой скромной подборки оказалась трогательная судьба: Блейк питал к брату такую любовь, что всю жизнь хранил альбомчик у себя, сохранив в нем работы Роберта, а свободные листы использовал под собственные рисунки и стихи. Именно в этот блокнот он заносил самые сокровенные, а порой и самые гневные мысли; здесь же оказались и наброски для будущих «Песен невинности», а также для горьких воззваний и обличений, обращенных к обществу. Альбом не только был дорог ему как память о брате-единомышленнике, но и служил источником вдохновения, — так что можно по справедливости сказать, что Роберт никогда не исчезал из жизни Уильяма Блейка.

Одному из набросков Роберта было суждено обрести новую жизнь. На нем изображены несколько человек какой-то древней эпохи, сгрудившихся на утесе и вззирающих в страхе на свет или огонь, пылающий над ними в небесах. Роберт назвал этот рисунок «Приближение рока». Эскиз этих объятых ужасом человеческих фигур был настолько выразитель-

ным, что Блейк вскоре выполнил по нему гравюру, да и позднее не раз еще обращался к этим образам. Что побудило Роберта сделать этот рисунок, так и осталось неясно, хотя наиболее вероятным объяснением могло бы служить появление над Лондоном летом 1783 года «Великого Огненного Метеора». Уильям Блейк хорошо знал ночное небо и звезды, и его эпические драмы часто разворачиваются на фоне созвездий, но для того, чтобы постигнуть всю мощь этого явления на летнем небе, не требовалось особых познаний. Это был болид, наблюдавшийся, согласно многочисленным репортажам, в девять часов шестнадцать минут пополудни примерно в течение тридцати секунд. Размером шар был с полную луну, но голубоватого цвета и с тянувшимся вслед за ним рыжим хвостом пламени. Он сиял столь ярко, что освещал лондонские улицы и отбрасывал тени, пролетая по небу с громоподобным шумом. Это необыкновенное знамение в небе над Лондоном XVIII века, похожее на пламенные луны и солнца живописи Блейка, в свое время вызвало самые невероятные ассоциации. Одни очевидцы утверждали, что это был знак копья, брошенного в небеса, а другие вспоминали метеорные дожди Персеид, называвшиеся в те времена «слезами святого Лаврентия» — «огненными слезами», которые проливал этот легендарный мученик, когда его живьем жарили на решетке. Не этот ли образ запечатлен в строках из знаменитого «Тигра»:

Копья вниз метали звезды,
Небо мыли влагой слезной.

Нетрудно вообразить себе гостиную на Грин-Стрит и всех троих Блейков — Уильяма, Кэтрин и Роберта. На стенах висели гравюры — как и везде, где жил Блейк, — разумеется, соседствовавшие с его собственными рисунками и акварелями. Но неверно считать, будто Блейки жили тогда совершенно обособленно от прочего мира. Их навещали Томас Сто-

тард, Джордж Камберленд, Джон Флаксман и Джеймс Паркер, бывший соученик Блейка по мастерской Бэзайра. Флаксман при каждом удобном случае знакомил Блейка со своими друзьями и покровителями: он проявил изрядную проницательность, разглядев дарование Блейка, и хотел, чтобы о нем узнало как можно больше людей.

Так Блейк и оказался в кругу преданного искусству преподавателя Энтони Стивена Мэтью и его жены Хэрриет, живших в Ратбон-Плейс. Мэтью был священником в недавно построенной часовне Перси на Шарлотт-Стрит, в нескольких ярдах от дома самого Блейка; к тому времени он уже несколько лет был знаком с Флаксманом; рассказывали, как он обратил внимание на хилого мальчика, изучавшего латынь за прилавком, увидел в нем подающего надежды художника и сделался его покровителем и наставником. Что до его супруги, то Хэрриет Мэтью была «синим чулком», по тогдашнему выражению, — как и гораздо более знаменитые миссис Монтегю, миссис Вези и миссис Картер (по словам Фанни Берни, все они «были очаровательны по-своему, по-синечулочному»). Флаксман декорировал дом Мэтью в Ратбон-Плейсе в старинном духе, украсив его скульптурами из песчаника со шпатлевкой; раскрашенные окна имитировали витражи, и мебель отвечала тому же стилю. Миссис Мэтью покровительствовала в основном художникам и композиторам, и в этой изысканной обстановке, за зеленым чаем и лимонадом, они рассуждали о различных высоких материях, волновавших «Мудреца, Поэта и Историка»²². Не сразу представишь себе Уильяма Блейка в подобном окружении, но вот свидетельство очевидца: «За приятнейшими беседами у этой леди я впервые повстречал покойного Уильяма Блейка, художника, к которому она и мистер Флаксман были поистине добры. Там часто слышал я, как он читал и распевал свои стихи. Слушатели внимали ему в полной тишине, и многие из

²² Mrs Mathew, in *Notes and Queries*, April 1958, 172

гостей признавали за ним самобытное и необычайное дарование»²³. Сообщение о том, что Блейк распевал свои стихи, может показаться странным, но тем не менее это звучит вполне правдоподобно: известно, что и в более поздние годы он пел песни, а к тому же его всегда привлекали простенькие народные мелодии той эпохи. (Более же «формальная» или симфоническая музыка оставляла его равнодушным.) В этот период он сочинял прозаический набросок, в котором некий юноша поет одну из «Песен невинности» перед маленьким собранием — и «после этого все они с четверть часа сидели молча»²⁴.

Но что же наступало потом, вслед за этим молчанием? Босуэлл, между прочим, вспоминает некоторые высказывания миссис Мэтью, которые интересны нам, поскольку их слушал Блейк. «В браке, — говорила она, например, — должны быть свои бас, тенор и дискант — то есть уважение, приязнь и страсть»²⁵. Упоминает Босуэлл и популярную песенку, которая исполнялась на одном из ее вечеров: «Как Попугай, зови Врача». Разумеется, там звучали и самые общие фразы:

- Чудесный денек.
- Славная погода.
- Как поживаете?
- Отлично, благодарю вас. А вы выглядите сейчас лучше.
- Да, сэр. Теперь я стал ужинать и носить фланевую фуфайку.
- Что там за шум?
- Не пугайтесь, это чихнула кошка.

Уильям Блейк, наверное, развлекал это почтенное общество. Он пел стихи, сочиненные в юности, а может быть, что-нибудь из «Песен невинности», которые писал как раз в это время; впрочем, для нас существен тот факт, что поэзия его

²³ Smith, *A Book for a Rainy Day*, 169

²⁴ Complete, 463

²⁵ *Notes and Queries*, April 1958, 172



начала становиться достоянием общественности. Он уже награвировал иллюстрации к «Сборнику английских песен» Ритсона и был хорошо знаком с традицией застольных песен, старинных баллад и народных любовных песенок. Он разделял общий для тогдашних лондонцев интерес к балладам и народной музыке, которые исполнялись в чайных заведениях и тавернах (Блейку наверняка доводилось слышать их, когда в своих долгих прогулках он доходил до «Еврейской арфы» и «Зеленого человека»). Должно быть, он пел свои стихи на мотивы вроде тех, что звучали в Воксхолле или в ночных погребках. На концертах в тавернах выступали такие лондонские поэты, как Боб Саммерс по прозвищу Поющий Сапожник или Дик Боуер, исполнитель комических песен. Если Блейк мнил себя вторым Чаттертоном, то он и был им — только не из Бристоля, а с Брод-Стрит.

Очевидно, и Флаксман был искренним поклонником таланта своего друга, потому что на другой год после его женитьбы он оказал ему денежную помощь для первой публикации. Эта невзрачная книжица со сшитыми вручную страницами в сине-серой обложке носила заглавие: «ПОЭТИЧЕСКИЕ НАБРОСКИ У.Б.». Самые ранние из этих стихов Блейк написал, когда ему было двенадцать; но свои работы ученической поры он ставил столь высоко, что держал их при себе — переписанными набело — не меньше десяти лет. Весьма вероятно, что относившиеся к тому же времени гравюры, о которых говорилось выше, — «Альбион восстал» и «Приближение Рока» — тоже задумывались как иллюстрации к некоторым стихотворным строкам. А это, в свой черед, заставляет предположить, что Блейку уже смолodu хотелось сочетать оба этих искусства, в которых он успел достичь мастерства. Книжицу «Набросков» напечатал друг его бывшего учителя, Бэзайра, а продавать взялась тетка Флаксмана, которой принадлежала гравюрная лавка на Стрэнде. Блейк исправил опечатки, и они с Флаксманом стали рассылать экземпляры лицам, интересовавшимся искусством. Он

продолжал дарить их друзьям и через двадцать пять лет, и даже перед смертью у него оставалась пачка несброшюрованных страниц.

Однако поэтические вечера с четой Мэтью для Блейка продолжались недолго, а один очевидец заметил, что «вследствие его непреклонного нрава — или, как предпочитают выражаться его поклонники, мужественной твердости его мнения (каковая далеко не всегда приходится всем по вкусу), — его визиты были не особенно часты»²⁶. Это еще деликатно — хотя и с долей иронии — сказано: на самом же деле Блейк нередко обижал людей своим обхождением и речами. «Всегда будь готов говорить напрямик», — написал он однажды²⁷. А в его мифологической поэзии в том же духе высказывается Лос, воплощение творческого Воображения: «Мне некогда иным казаться, и льстить я не искусен»²⁸. Есть все основания утверждать, что Блейк заявляет это о самом себе: разные люди свидетельствуют, что в обычной беседе он умел намеренно дерзить и возражать, в запальчивой или саркастичной манере — смотря по настроению. Иные из задокументированных реплик Блейка удивляют своей грубой категоричностью: «Вот так вранье!», «Это ложь!», «Попомните мои слова», «Неправда!». Временами он высказывался просто, четко и искренне («Прекрасно, сэр, поистине прекрасно. Человеку и не позволено сотворить лучше», — в таких словах он оценивал чью-то работу²⁹), иногда говорил недомолвками, но подчас впадал в ярость. Суинберн вспоминал, что слушал его с чувством «ужаса и жалости», — но, надо полагать, к этому примешивалась и изрядная доля непонимания³⁰. Ведь в конце концов одной из великих истин той

²⁶ BR, 457

²⁷ Complete, 36

²⁸ Ibid., 189

²⁹ BR, 315

³⁰ Swinburne, *William Blake*, 5



эпохи было убеждение в том, что беседа — это способ обретения верных принципов; Рейнолдс в своей седьмой лекции, прочитанной в Королевской академии, называл это «беседой ученых и разумных людей, каковая есть лучшая замена серьезному обучению для тех, кто не располагает к нему средствами или возможностями»³¹. Это-то представление и стояло за тогдашней модой на разного рода дискуссионные клубы и кофейные общества, и в нем заключались идеалы ценностей цивилизованного человека и общественной истины как знания, обретаемого благодаря общению и диалогу. Но Блейк и слышать об этом не хотел. Он ценил лишь свое знание — тайное, истинное, эзотерическое, — которое никоим образом нельзя было почерпнуть из тех либеральных и разумных бесед, вроде тех, что превозносил Рейнолдс. В этом отношении Блейк стоял в стороне от веяний своей эпохи: он никогда не вступал ни в какие общества, секты или клубы. Он гордился своей самодостаточностью, и нрав его был столь «непреклонен», что значительную часть своей жизни он провел в добровольной изоляции. *«Этот Квид, — замечает один из его персонажей в сатире на интеллектуальное общество, которую он в ту пору писал, — постоянно вот так вот портит хорошую компанию, а это стыд и срам»*³². Одним словом, он предоставил чете Мэтью продолжать пить зеленый чай и лимонад уже без него.

По этой же причине потерпели неудачу все попытки включить его в «круг Джонсона». Джозеф Джонсон был первым издателем, обеспечившим Блейка заказами на гравюры-копии, и в ту пору его единственным влиятельным покровителем. Джозеф Пристли отзываясь о Джонсоне как о «самом деятельном, пунктуальном и рассудительном, равно как и самом честном человеке его профессии»³³. Джонсон, роди-

³¹ *Literary Works*, Vol. I, 191

³² *Complete*, 460

³³ Цит. по: Tyson, *Joseph Johnson: A Liberal Publisher*, 92

тели которого принадлежали к баптистам, сам склонился к унитаризму, и его диссентерские предпочтения явно сказались на выборе книг, которые он издавал и продавал; его интересы лежали скорее в области религии, образования и медицины, нежели в сфере поэзии или художественной литературы, а политические взгляды носили радикальный характер. Это был типичный диссентер-либерал, интересовавшийся всеми подробностями научного и промышленного прогресса и одновременно стоявший на позиции религиозной терпимости. Еженедельно, по вторникам или воскресеньям, в четыре часа пополудни Джонсон давал званые обеды в зале над собственной книжной лавкой, занимавшей дом № 72 во дворе собора святого Павла. Угощение особой изысканностью не отличалось: подавали обычные блюда, например, вареную рыбу, жареное мясо, овощи и рисовый пудинг. Но гости приходили сюда не из чревоугодия, а ради приятного общества и беседы. В ту пору, когда Блейк только начал работать на Джонсона, среди приглашенных на его обеды бывали Джозеф Пристли, Генрих Фюсли и миссис Барбо, к которым несколько позже присоединились Том Пейн, Мэри Уоллстонкрафт и Уильям Годвин. Иногда высказывалось предположение, что Блейк тесно общался с этим радикальным кружком и даже похвалялся знакомством с Томом Пейном. (Рассказывали, что в самый пик якобинской паники 90-х годов XVIII века он предостерегал памфлетиста, советуя ему покинуть страну.) В действительности же имеющиеся свидетельства говорят о том, что Блейк посетил лишь один из этих званых обедов, и его предполагаемая дружба с диссентерами-унитаристами и радикалами — всего лишь домысел. Тут речь может идти только о мимолетном приятельстве, связанном со служебными обязанностями Блейка или с какой-то случайностью.

Блейк не вступал ни в какие клубы или кружки и, опять-таки в силу особенностей своего темперамента, не поддавался влиянию чужих идей и взглядов. Однако он был чрез-



вычайно восприимчив к тем воззрениям, которые подтверждали правильность его собственного мироощущения. Так, он увлекся разновидностью неоплатонизма, которую проповедовал молодой лондонец по имени Томас Тейлор. Тейлор напоминал Блейка хотя бы тем, что принадлежал к числу тех оригинальных самоучек, которые вечно обращают взор к прошлому, тоскуя по мудрости древних веков. Томас Тейлор родился в окрестностях Банхилл-Филдз в семье корсетника, принадлежавшей к диссентерам, и с ранней юности зарабатывал на хлеб, служа клерком в банке. Вначале он увлекся математикой, затем перешел к философам и погрузился с головой в платонизм. По вечерам, возвращаясь из банка, он самостоятельно штудировал греческий и читал классических авторов. Он обрушивался с резкой критикой на Ньютона и «модную философию», подразумевая под тем и другой «Материализм» или Науку³⁴. Заметим, что в восемнадцатом столетии, в отличие от девятнадцатого и двадцатого, наука отнюдь не рассматривалась как единственный или хотя бы необходимый метод исследования и постижения мира. Тейлор утверждал, что целью научных поисков является «стяжание выгоды в торговле»³⁵. В точности так полагал и Блейк, понося современных ему модных художников и граверов, а также нападая на ньютоновскую науку. Очевидно, в это время в некоторых лондонских кругах уже возникало и росло отвращение к индустриализации и коммерциализации общества. Об этом необходимо помнить, чтобы понять истинный смысл творчества и жизни Блейка.

Опыты Тейлора были иного свойства, чем опыты ученых-естественников: он стремился объяснить принцип вечного света с помощью «неиссякаемых светильников», начиненных фосфором, — но эксперимент закончился пожаром. Эта лекция состоялась во франкмасонской таверне, напротив того

³⁴ Raine and Harper (eds.), *Thomas Taylor*, 138

³⁵ Ibid., 159

дома, где Блейк некогда жил в подмастерьях; это мелкое со-
впадение лишний раз показывает, сколь тесным и узким мир-
ком был тогдашний Лондон. Как раз тогда (правда, неясно —
до или после упомянутого пожара) Джордж Камберленд
«спас» Тейлора от банковской службы, предоставив ему
скромную субсидию, чтобы тот мог писать и читать лекции.
Первый цикл его лекций прошел в доме Джона Флаксмана.
Так мог ли Блейк, который водил дружбу и с Камберлендом,
и с Флаксманом, остаться в стороне?

Томас Тейлор даже взялся обучать Блейка математике,
но — как вспоминал позже родственник одного из покрови-
телей Тейлора, — они «дошли до пятой теоремы, каковая
доказывает, что два угла в основании равностороннего тре-
угольника равны. Тейлор приступил было к доказательству,
но Блейк его прервал, воскликнув: “Да бросьте — что проку
доказывать ее: я и своими глазами вижу, что это так, и мне не
надобно никаких доказательств!”»³⁶ Без сомнения, эти уро-
ки вспоминал Блейк, когда писал:

...иные движутся замысловато

Путиами биквадратными. Трапеции, ромбоиды и ромбы,
И Параллелограммы — тройные, четверные, многоугольные
Плывут неслышно и непостижимо в просторной глубине³⁷.

Впрочем, определенное сходство в происхождении и вос-
питании (Тейлор был на год моложе Блейка) помогало им
преодолевать разногласия. Блейк записал один из их раз-
говоров, свидетельствующий о том, как они понимали друг
друга:

БЛЕЙК: Смею вас спросить, мистер Тейлор, не казалось ли
вам иногда, будто вы находитесь совсем рядом с обшир-
ной и блистающей сферой луны?

³⁶ BR(S), 94—5

³⁷ Complete, 322



ТЕЙЛОР: Что-то не припомню, мистер Блейк. А с вами такое случилось?

БЛЕЙК: Да, и частенько. Я испытывал почти непреодолимое желание броситься туда очертя голову.

ТЕЙЛОР: Мистер Блейк, полагаю, вам не стоит этого делать: ведь скорее всего, вам тогда уже не удастся выбраться оттуда³⁸.

Возможно, подлинная беседа отчасти приукрашена в пересказе, однако ее суть, по-видимому, передана достаточно точно; в одном позднейшем стихотворении Блейк описывает, как «устремлялся ... прямо в тело солнца»³⁹. Очевидно, его знание основных постулатов Тейлорова неоплатонизма превращает в факт известное предположение о том, что Блейк посетил все двенадцать лекций Тейлора, прочитанных в доме Флаксмана на Уордор-Стрит. Вряд ли Блейк полностью принимал «чистый» платонизм с его учением об Идеях и Формах; ведь к числу книг «мелкой мудрости» он однажды отнес сочинение Платона «О бессмертии души», как и труды Локка и Аристотеля. Зато весьма вероятно, что он разделял воодушевление Тейлора по поводу существования древних тайных знаний — *prisca sapientia*, — которые сохранили и пронесли сквозь вереницу земных веков такие досточтимые личности, как Орфей, Гермес Трисмегист, Зороастр и, разумеется, Платон. Это знание, скрытое в каббале и в древних мифах, уже приоткрылось Блейку благодаря книгам Брайента и других лондонских пророков, один из которых в «Знамениях времени, или Гласе к Вавилону» заявил, что «Пифагор и Платон черпали знания из древней Церкви Божией»⁴⁰. Здесь нам приходится упомянуть и великие имена Парацельса и Беме, хотя об их вкладе в духовную жизнь Блейка особо будет рассказано ниже. Пока же вернемся к Тейлору и его выступлениям на Уордор-Стрит.

³⁸ BR(S), 95

³⁹ Complete, 42. Этими ссылками я обязан G.E. Bentley Jr

⁴⁰ Richard Clarke, *Signs of Times*, 2

В своем первом трактате, «Относительно прекрасного», Тейлор утверждал: «Закрыв телесные очи, мы должны пробудить и задействовать то чистейшее внутреннее око, коим обладают все, но пользуются лишь немногие»⁴¹. Эта идея была особенно близка Блейку. Далее Тейлор заявлял: «Итак, каждый человек должен сделаться божественным, или облечься богоподобной красотой, прежде чем он сможет взирать на какого-либо бога и на само прекрасное»⁴². Это известное положение древней алхимии показывает, насколько неоплатонизм Тейлора был близок к оккультизму, магии и прочим многочисленным духовным направлениям, расцветавшим в ту эпоху. В отличие от Тейлора, Блейк не считал, будто «бестелесные формы или идеи, присущие Божественному разуму, суть прообразы или модели всех вещей, имеющих вечное существование в соответствии с природой»⁴³. Ему гораздо ближе мысль о том, «что человек есть микрокосм, вобравший в себя *частично* все то, что божественно и *полностью* заключает в себе мир»⁴⁴. Такое избирательное отношение Блейка к неоплатонизму Тейлора дает возможность проследить развитие мысли самого Блейка: он принимал те или иные идеи, отвергая те, которые не были ему нужны. Как и другие люди его поколения, он был мастером синтеза и систематизации, и синтез различных идей и знаний впоследствии лег в основу его мировоззренческой системы. С равным успехом он мог заимствовать какое-либо понятие у Сведенборга и Парацельса или подхватить какую-нибудь мысль из свежего журнала или памфлета. Блейк, разумеется, прежде всего был художником, а не тем, кого принято называть мыслителем: чужие образы и понятия привлекали его как материал для собственной интерпретации, и он никогда не был последова-

⁴¹ Raine and Harper (eds.), *Thomas Taylor*, 153

⁴² Ibid., 159

⁴³ Ibid., 440

⁴⁴ Ibid., 443



телем какого-нибудь учения. Скажем, соглашаясь с некоторыми общими принципами Тейлора, он никогда не принимал полностью их истолкования. Сам же Тейлор, со временем ставший секретарем «Общества поощрения искусств, мануфактур и коммерции», всю жизнь, по его собственному признанию, оставался «язычником». Узнав на смертном одре, что на вечернем небе показалась комета, он сказал: «Значит, я умру. С нею я родился, с нею и умру»⁴⁵.

Итак, мы познакомились с некоторыми из друзей и знакомых Блейка в годы его молодости: Тейлор, Флаксман, Камберленд, Джонсон, миссис Мэтью и преподобный Э.С. Мэтью, Стотард, — и все они — «счастливые Островитяне» в Лондоне XVIII века⁴⁶. Во всяком случае, именно такое прозвание дал Блейк своим современникам в сатирической пародии, написанной в 1784—1785 годах. Это прозаическое сочинение, озаглавленное «Остров на Луне» уже после смерти Блейка его первыми серьезными издателями — У.Б. Йейтсом и Э.Д. Эллисом, — переносит нас на Ратбон-Плейс или Уорд-Стрит, либо во двор собора святого Павла, в общество «синих чулков» и антикваров, философов и художников, которые живо спорят о Вольтере и Чаттертоне, о последних экспериментах с микроскопом или о самых новых достижениях в книгопечатании. Оригинал написан четким, даже изящным почерком на узких листах бумаги крупного формата; изредка встречаются поправки, но в целом текст выглядит так, словно Блейк переписывал его с какого-то черновика. Использование разных чернил говорит о том, что Блейк садился за запись восемь раз, а в конце каждой главы проведена горизонтальная черта. Внизу одного из листов он упражнялся в зеркальном начертании своего имени, а также в каллиграфии — вперемешку с набросками лошадей, агнцев и львов. В самом тексте встречаются упоминания о Чаттер-

⁴⁵ Ibid., 131

⁴⁶ Complete, 462

тоне — кумире того времени, а также о модных шляпах-шарах. Это весьма злободневное юмористическое произведение: в Лондоне были чрезвычайно распространены всевозможные «лунные балеты» и «лунные фарсы», а порой появлялись и политические или социальные сатиры под названиями вроде «Экспедиция на Луну» или «Путешествие на Луну». Однако сочинение Блейка — не обобщенная сатира в свифтовском духе: для этого оно слишком близко его собственному миру. В этой резкой пародии мы слышим, как люди переговариваются между собой, словно находясь в соседних комнатах:

«Тогда Квид сказал: Я полагаю, что Гомер напыщен, а Шекспир чересчур буен... Чаттертон вовсе не писал тех стихов. Просто орава глупцов отправилась в Бристоль — если б я туда поехал, я бы вмиг их вывел на чистую воду... Разрази меня гром, коли я не побью их всех на Выставке в следующем году... мой кузен Болтун-Бормотун говорит, что я бесподобен, что мне нашлось бы место и в женском Монастыре. Вот они проезжают в почтовых каретах и дилижансах в Воксхолл и Ранелаг*, а я едва разумею, что такое коляска... Арадобо сказал, что мальчишки на улице распевают что-то премилое и презабавное [про Лондон О нет] про спички»⁴⁷.

И дальше в том же духе; причем этот поток речи и диалогов то и дело прерывается балладами, уличными выкриками, популярными песенками и детскими стишками. Критики были неистощимы на догадки, пытаясь установить, кто же скрывается за этими персонажами — Арадобо, Сакшеном, Квидом и прочими; но здесь важно главным образом то язвительно-ироничное отношение, которое Блейк выражает к

* Воксхолл и Ранелаг — знаменитые лондонские увеселительные сады, где любила собираться самая разная публика. Снесены в начале и середине XIX века. — *Примеч. пер.*

⁴⁷ Ibid., 455—8



своим друзьям и современникам. Здесь выведены и Стотард с Флаксманом, и Камберленд. Однако эта сатира не предназначалась для публикации и потому носила все признаки того специфического и едкого «частного» юмора, которому Блейк нередко предавался: при этом он бывал то эксцентричен, то слегка ироничен, но общий тон всегда отличался гневным сарказмом и ревностью к соперникам. Между тем «Островитяне» распевают стихи, которые со временем появятся в «Песнях невинности»:

О сколько, Лондон, ты таишь цветов дикорастущих,
В невинных личиках своих сияние несущих!
И гул под сводами стоит — то агнцы Бога просят
И тысячи невинных рук они горé возносят⁴⁸.

А затем, другими чернилами — и, возможно, несколькими днями позже — он добавил такую ремарку: «После этого все они с четверть часа сидели молча». Описав атмосферу споров, злословия и тщеславия, он неожиданно помещает сюда же один из самых блестящих своих лирических отрывков. Здесь перед исследователем возникает трудность, с которой приходится сталкиваться почти во всех произведениях Блейка. Ироничен он или серьезен? Истина же состоит в том, что он, как правило, ироничен и серьезен одновременно: подспудная насмешка и саркастический скептицизм присутствуют даже в самых, казалось бы, «философических» и «лирических» образцах его поэзии.

Следует обратить особое внимание и на форму «Острова на Луне». Он написан на манер бурлеска сугубо лондонского типа: «дивертисменты» и «комические лекции», включавшие песенки и диалоги, пользовавшиеся популярностью в тавернах, увеселительных садах, в «длинных залах» салонов и театров. Фут ставил «Чаепитие в Хеймаркете»; комик Сти-

⁴⁸ Ibid., 462 (Пер. С. Степанова)

венс представлял там же «Лекции о головах», а в Марибонских садах он исполнял «скетч о нынешних Временах в серии карикатур, сопровождаемый затейливым сатирическим Рассуждением о каждом из Персонажей», причем там фигурировали такие герои, как мистер Смычок, мистер Артишок и мистер Уголек⁴⁹. Такие выступления часто сопровождались модными песнями и мелодиями, поскольку популярная музыка переживала в те дни заметный подъем, примером чему может служить сборник Тома Дюрфея «Пилюли от меланхолии». Это было специфически городское искусство, порождавшееся энергией и разнообразием большого города, и Блейк влекло к нему инстинктивно; он называл себя, причем весьма метко, «Англичанином Блейком», но ему не меньше подошло бы и прозвание «Лондонец Блейк»⁵⁰. Он покидал Лондон только однажды, и большая часть его жизни прошла на тесном «пяточке» между Стрэндом, Холборном и Оксфорд-Стрит. Дальше ему и не требовалось выезжать, потому что и там он *видел* — в буквальном смысле слова — Вечность. Именно эти условия помогли ему сформироваться как художнику: это был духовидец-кокни, и потому его место как великого художника Лондона — рядом с Тернером и Диккенсом. Если предположить существование единого городского сознания, то оно должно быть теснейшим образом связано с «Островом на Луне» и другими стихами Блейка. Это произведения, в которых царствуют свет и тьма города, возведенного силой денег и власти, — искусство, зачарованное Лондоном, бурлящим массовыми зрелищами и представлениями. Блейк инстинктивно тяготеет к самым масштабным проявлениям жизни города — спектаклю и мелодраме; его захватывает движение толп и людских соборий; он живо откликается на эту энергию и роскошь, на великолепные ритуалы, в сущности не имеющие отношения к нуждам индиви-

⁴⁹ Smith, *A Book for a Rainy Day*, 45

⁵⁰ Complete, 500

дуальной нравственной жизни. Но Блейку ведомы не только энергия и разнообразие Лондона, он всегда осознает и его символическое существование во времени: в эпических поэмах среди множества появляющихся образов всегда ощущаются те скорбь и тайна городской жизни, которые сам Блейк определил как «Человеческое чудо благоговения перед Богом!»⁵¹.

Однако вечный Лондон можно увидеть только в Лондоне земном, и «Остров на Луне» всецело связан с жизнью, окружавшей Блейка в 80-е годы XVIII века. Он умудряется упомянуть множество событий и сенсаций того времени: мы узнаем, что в театре Астли в Ламбете выступала обезьянка Джекко; что с Мурфилдз поднялся в небо на воздушном шаре Винсент Лунард и что позднее его знаменитый летательный аппарат был выставлен в Пантеоне на Оксфорд-Стрит; что в Вестминстерском аббатстве проходил генделевский фестиваль; что ученые прочитали лекции о флогистоне и о принципе воспламенения; что «ученая свинка» Тоби в красном жилете вызвала настоящий фурор; что французский трансвестит шевалье д'Эон жил на Голден-Сквер и устраивал приемы, наряжаясь в модные дамские платья: «Мой дорогой, все женщины завидуют вашим способностям, они ненавидят людей, которые одарены способностями щедрее, нежели их собственные грязные и низменные умишки, но стоит вам сконфузить их, и тогда чужаки заметят, что у вас имеется мнение; теперь же, думается мне, нам следует показать себя с наилучшей стороны, пока мы в гостях у мистера Женственности, — ну, давайте же, подхватывайте»⁵². Наряду с прочими зрелищами и событиями «мистер Женственность» фигурирует и в ранней прозе Блейка. Читать его сатиры — то же самое, что рассматривать гравюры той эпохи с видами Лондона, изобилующие точно найденными любопытными под-

⁵¹ Ibid., 180

⁵² Ibid., 465

робностями. Глядя на изображения лондонской жизни, какой она была в последние двадцать лет XVIII столетия, мы видим, как воскресает исчезнувший ныне город: вот женщина наполняет водой чайник из водокачки рядом с домом, вот выстиранное белье полощется на ветру, вот отдыхают работники, сидя за высокими кружками с пивом, на подоконниках выставлены клетки с птичками и цветы в горшках, а там, на углу, стоит бедолага с табличкой внутри перевернутой шляпы: «Без работы»; вот какой-то человек несет на голове блюдо с маринованными огурцами, другой продает игрушечные ветряные мельницы, и тут же собаки, калеки, мальчишки с кнутами. На стенах зданий — вывески и афиши: «Опера в Воксхолле» и «Ярмарка в парке», а рядом красуются выведенные от руки надписи «Джоанна Сауткотт», «Бей жидов» и особенно часто: «Христос — наш Бог». Таков Лондон Уильяма Блейка, и именно здесь постепенно обретает форму его неповторимый миф.

Однажды Россетти обнаружит составленный Блейком рукописный перечень, «сообщающий некоторые подробности касательно имен богов в различных мифологиях. Почерк очень плохой; должно быть, запись относится к поре юности Блейка»⁵³. Выстраивать очертания своего легендарного мира и творить собственную космогонию Блейк начинает уже в первых рукописях, дошедших до нас. Сохранились наброски к двум стихотворениям в прозе, записанные на двух сторонах одного листа, но в разное время, разными чернилами, с карандашными добавлениями и завершающим росчерком гусиного пера:

«Таковы суть Боги, возникшие из страха. Ибо Боги, подобные этим, не имеют ни мужской, ни женской природы, но суть Единое Порождение, или, если бы пожелали сочетаться друг с другом, породили бы могучие силы»⁵⁴.

⁵³ *Blake Books*, 482

⁵⁴ *Complete*, 446



Эта фраза написана в ту пору, когда Блейк еще был связан с Королевской академией, но уже начал зарабатывать на жизнь ремеслом гравера. Значит, далеко не случайно его искусство начало обретать свои характерные черты в те же самые годы.

Блейк снова стал участвовать в выставках. В 1784 году «Захват города» и «Развязанная война» были выставлены в зале скульптуры и рисунков в Королевской академии, а на следующий год его «Бард из Грея» соседствовал с работами других художников — «Пророком Илией, возвращающим вдове ее обретенное чадо» и «Рождением Адониса, из Овидия». В том же году выставлялись Флаксман и Стотард, но Блейк превзошел самого себя: помимо «Барда из Грея» он представил еще три акварели в рамках из палисандрового дерева. Они изображали эпизоды из жизни Иосифа. Иосиф, по сравнению с другими ветхозаветными персонажами, был особенно популярен у художников (удачливый и авторитетный Бенджамин Уэст сделал три картины на сюжеты его истории), и, без сомнения, Блейк осознанно апеллировал к определенным вкусам и ориентировался на спрос. Его картины, выставлявшиеся в Королевской академии, несут в себе все приметы героического стиля, принятого в английской школе исторической живописи. Для «высокого» искусства того времени характерны идеализация образов, величавость фигур и поз, крупные ритмы композиции, напряженный и выразительный сюжет. Однако работы Блейка никак не сводимы к обобщенным образам неоклассицизма; в «Захвате города» и «Развязанной войне» заметна его увлеченность проблемами Смерти, смертности и апокалипсиса, тогда как в рисунках и набросках пером он сосредоточен на эмблемах и аллегориях духовной жизни. Одну из серий он посвящает Христу как «Доброму Пахарю» и «Владыке урожая»; отдельные рисунки изображают священные книги и ангелов-наставников. Для этих работ, как и для поэзии Блейка, характерна напряженная сосредоточенность на мгновении какого-либо

выразительного действия, показанного на фоне обобщенно-идеализированного пейзажа. У них нет ничего общего ни с «натурными» рисунками для Королевской академии, ни с величаво-героическими фигурами его исторических картин: в этих незавершенных работах Блейк стремится обозначить вечный, духовный образ человеческого существа. Вот почему так прекрасны его грубые карандашные зарисовки — когда, схватив образ несколькими быстрыми линиями, он на лету запечатлевает сам дух, самую суть изображаемого. В двух рисунках — «Жалобы Иова» и «Смерть жены Иезекииля» — проступает очень важная особенность его творчества. Эти тщательно выверенные работы, в композиции которых доминируют величественные, монументальные фигуры в позах мольбы и благоговейного поклонения, поражают присутствием в них какого-то необычайного свечения. Во многих живо-



Иосиф открывается своим братьям



Смерть жены Иезекииля

писных картинах и акварелях Блейка в первую очередь бросается в глаза именно свет: он знаменует свет Постижения, свет Вечности, пролитый на пространства материального мира. Но прежде чем стать частью мифа, творцом которого был Блейк, свет стал его художническим, живописным открытием.

В Великой Вечности любая Форма излучает иль струит
Свой Свет особый. И Виденье Божественное — в Форме,
Чье Одеянье — Свет. То в каждом из людей — Иерусалим⁵⁵.

Тот художественный мир, который уже начал творить Блейк, населен пророками и певцами-бардами, библейскими и мифологическими персонажами, высокодуховными, наде-

⁵⁵ Ibid., 203

ленными провидческим даром и, как правило, противостоящими суетному, грешному миру: Иов и Иезекииль — типичные визионеры; в серии, посвященной Иосифу, мы тоже видим духовидца-изгнанника, отвергнутого собственной семьей, да и «Бард из Грея» представлен возвышенно-одиноким. Отметим, кстати, что в «Ежедневном всеобщем журнале» немного позже появилась недоброжелательная заметка, где говорилось, что «Бард» походит «на какого-то неизлечимого безумца, только что сбежавшего из Бедлама»⁵⁶. Конечно, было бы неверно полагать, что картины Блейка всецело — или даже в первую голову — создавались под воздействием автобиографических мотивов, ведь многие темы его работ использовались и другими художниками. Но все же есть все основания утверждать, что образы визионеров, стоящих особняком от не способного понять их мира, особенно притягивали Блейка.

На первый взгляд все в его жизни обстояло благополучно. Он выставлял свои работы в Королевской академии и был сравнительно успешным гравером: недавно ему удалось выручить восемьдесят фунтов за работу под названием «Падение Розамунды». Кроме того, он сочинял лирические стихи и уже принялся за поэму. Он был искусным и честолюбивым художником; Ромни якобы сравнивал его с самим Микеланджело. Но несмотря на эти успехи, в жизни Блейка стали возникать разные трения и трудности. По неизвестным причинам он прекратил работать со своим другом Стотардом, а впоследствии, говоря об этом периоде, обвинил Флаксмана в том, что тот «подрывал его репутацию Художника»⁵⁷. Это кажется маловероятным; хотя не исключено, что Флаксман оказывал ему покровительство в такой форме, которая казалась оскорбительной человеку столь обидчивому, как Блейк. Так, отсылая поэту Уильяму Хейли экземпляр «Поэтических набросков» своего друга, Флаксман писал в со-

⁵⁶ BR(S), 8

⁵⁷ Complete, 572

проводительном письме: «Его образованность покажется вашему либеральному уму достаточным извинением для некоторых недостатков его сочинений», и вскользь упоминал, что успехи Блейка на поприще гравера «не исключительны»⁵⁸. Видимо, тогда же Блейк начал приобретать репутацию медлительного работника — если судить по гневному письму, полученному в тот период Джозефом Джонсоном⁵⁹. Возможно, именно поэтому в последующие несколько лет Блейк почти не имел коммерческих заказов на гравюры. Он отдалялся от ближайшего круга своих друзей, а заодно отходил от прежних профессиональных привычек.

В эту же пору он пережил разочарование, весьма ощутимо отразившееся на его творческих планах. Один из его первых покровителей — богатый молодой коллекционер, эстет и путешественник по имени Джон Хокинс — намеревался, по словам Флаксмана, «собрать средства, чтобы послать его [Блейка] завершить учебу в Риме»⁶⁰. Для Блейка это была бы замечательная возможность: он смог бы своими глазами увидеть творения Рафаэля и Микеланджело, которыми так восторгался, зная их только в рамках гравирования-копирования; он смог бы прикоснуться к культуре, их породившей. Но поездка не состоялась: деньги собрать не удалось. Зато благодаря поддержке Джозайи Уэджвуда в Италию отправился сам Флаксман с женой. Там он провел семь лет и вернулся знаменитым. Блейк же всю жизнь оставался в родной стране, и на его долю никогда не выпадало никакой славы. Позднее мы увидим, что, чем в большую безвестность он впал, тем велеречивее и упорнее становился. Поэтому Англия в его эпических поэмах предстает Святой Землей, обителью древних патриархов и родиной избранного народа: ведь именно здесь он сам пережил духовное пробуждение.

⁵⁸ Letters, 3

⁵⁹ BR(S), 1

⁶⁰ BR, 28

9. ОКЕАН ЖИТЕЙСКИХ ДЕЛ

Летом 1784 года умер отец Блейка, и его похоронили на диссентерском кладбище в Банхилл-Филдз. С тех пор Блейк практически не упоминал о нем — если не считать стихотворения о потерявшемся мальчике, которое появилось в «Острове на Луне»: «Отец, отец, куда идешь ты»¹. Осталось неясным — что значил (и значил ли что-либо вообще) Джеймс Блейк для сына, чье поведение колебалось между такими крайностями, как полная независимость и совершенная зависимость. Кончина отца не была неожиданной: тот уже некоторое время болел и даже передал ведение своим чулочным делом родственнику; должно быть, он уже предусмотрел все детали наследования. Старший сын, тоже Джеймс, взял в свои руки лавку и при помощи матери продолжал вести торговлю; дело процветало, и спустя несколько лет Джеймс водрузил у входа в лавку каменные колонны — знак респектабельности. Другой сын, Джон, устроил пекарню в здании напротив родительского дома. Уильям с Кэтрин переехали с Грин-Стрит на Брод-Стрит, в дом № 27, находившийся по соседству с домами матери и брата. Таким образом, все они оказались на расстоянии нескольких ярдов друг от друга, что лишний раз показывает, насколько тесными оставались семейные узы. И вот теперь Уильям Блейк, как и подобает истинному сыну торговца, тоже основал

¹ Complete, 463



собственное дело: купив за сорок фунтов деревянный валиковый печатный станок, он вместе с бывшим однокашником Джеймсом Паркером открыл гравюрную лавку. Паркер был на семь лет старше Блейка, но — без сомнения, благодаря пылкой пропаганде своего товарища, — тоже восхищался Оссианом и вообще британской стариной.

Семьи Паркеров и Блейков поселились над своей лавкой. Оба главы семейств имели ясное представление о том, как распределить между собой работу: Паркеру превосходно давалась техника меццо-тинто, Блейк мастерски владел граверским резцом. Но поскольку из-под станка пока выходило мало работ, понятно, что главным их занятием была продажа, а не воспроизведение гравюр. Впрочем, сам деревянный станок был лучшим вложением средств, на какое когда-либо сподобился Блейк: он избавлял его от расходов на соседнюю гравюрную лавку, где бы ему делали пробные оттиски (обычная цена составляла три пенса за лист), и, что еще важнее, позволял ему работать и экспериментировать для самого себя. Так или иначе, время для подобного предприятия было самое подходящее. В ту пору в Лондоне торговля гравюрами быстро набирала темпы (в 1785 году было четырнадцать гравюрных магазинов, а к 1802 году их стало пятьдесят три), а с легкой руки таких предпринимателей, как Джон Бойделл, прибыльным делом стал и экспорт гравюр. Меццо-тинто — технику, на которой специализировался Паркер, — французы даже прозвали *«la maniure anglaise»*. Мир с Францией и Америкой сказался на материальном благосостоянии страны, и теперь, когда Питт крепко держался у власти, «Паркер и Блейк» могли надеяться на удачное исполнение своих замыслов. Два года спустя некий иностранный гость заявил, что англичане «раздулись от избытка мяса и денег»², а еще более язвительный доморощенный наблюдатель сообщал: «Дух роскоши бушу-

² Campbell, *The London Tradesman*, 104

ет здесь с большей силою, чем когда-либо прежде... Важнейшие товары в метрополии — это предметы всяческого излишества: вычурная, не пригодная к употреблению в быту столовая утварь, игрушки, духи, дамские шляпки, гравюры и музыка»³. «Гравюры» здесь, само собой разумеется, — слово уничижительное.

У Блейка появился шанс обрести независимость. Раньше он работал на других, а книгопродавцы и владельцы гравюрных лавок выступали посредниками, но в течение следующих пяти лет он выполнил лишь шесть заказных гравюр. Теперь он мог работать на себя. Но, может быть, это явилось в каком-то смысле поражением? Ровесники Блейка уже обрели славу как художники, он же отвернулся от такой возможности и, как и его отец, стал лавочником — и вот теперь сидел за прилавком, поджидая покупателей. Флакسمану улыбнулось счастье жить в Риме, среди великолепия классической древности, Блейк же с семейством остался на Брод-Стрит. Откровения Вестминстерского аббатства и надежды, которые подавал молодой живописец на поприще исторических тем в Королевской академии, уже несколько отступили в прошлое. Не следует забывать и о том, что в глазах большинства Уильям Блейк, должно быть, выглядел самым заурядным человеком. Поэтому столь немногие люди удосужились сохранить его письма, и поэтому же со временем на него привыкли смотреть в лучшем случае как на безобидного торговца с причудами. Напомним опять слова, сказанные о нем Флакسمаном (ведь он-то знал Блейка лучше других и понимал его искусство): «Его образованность покажется вашему либеральному уму достаточным извинением для некоторых недостатков его сочинений». Итак, Блейк сидел в лавке обычно с шести утра до девяти вечера, посвящая своим «сочинениям» ночные часы.

³ Sir John Hawkins, цит. по: Nichols, *Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century*, Vol. VIII, 243

Джеймс Паркер и его жена делили с четой Блейков общую квартиру на втором этаже; для маленькой семьи было вполне обычным делом ютиться в одной комнате, но это было нелегко. Наверное, поэтому через год после открытия лавки Блейки переехали в дом на Поланд-Стрит: надо полагать, у «Паркера и Блейка» уже появилось достаточно денег, чтобы подобный шаг стал возможным. Как бы то ни было, нет оснований считать, будто партнеры решили расстаться. Поланд-Стрит находилась за углом, и кажется невероятным, чтобы Блейк вознамерился завести собственное, конкурирующее дело в столь близком соседстве. Блейки прожили там до 1790 года, и в это время Уильям выполнял гравюры по работам Ричарда Козуэя и Генриха Фюсли. Новое помещение было несколько удобнее, чем на Брод-Стрит, и у Блейков было значительно больше пространства: дом № 28 по Поланд-Стрит был узким, в четыре этажа с подвалом, и на каждом из этажей была одна передняя и одна задняя комната. По соседству с ними располагались печатники и портные; на другой стороне улицы находился вход в рабочий дом, а дальше шли меблированные комнаты и кофейни. Тогда же в доме № 50 по Поланд-Стрит жил Томас Роулэндсон, а в питейном заведении, в нескольких шагах от дома Блейка, собирались члены «Древнего ордена друидов». Скорее всего, это было не религиозное объединение, а веселая дружеская компания, собиравшаяся в зале с мягкими кожаными скамьями, столами красного дерева, освещенным сальными свечами; там подавали мясо за четыре пенса, хлеб за полпенни и пинту портера за семь фартингов. Но само название дает представление о той атмосфере, в которой Уильям Блейк обретал собственное понимание Англии. Работая над «Бардом из Грея», он черпал вдохновение в недавно вошедшем в моду повальном увлечении стариной — как среди широкой публики, так и в ученом мире, который принялся активно переписывать британскую историю — от «Патриархальной и друидической религии» Кука до труда Стьюкли «Стоунхендж: Капи-

ще, возрожденное британскими друидами». Валлийские «барды» собирались на холме Примроуз-Хилл (считалось, что от стародавних патриархов произошло индейское племя, говорившее на валлийском языке), и уже появлялись пародии на «друидическую» литературу. Но такой исключительный интерес к «древним британцам» имел и весьма знаменательное следствие: их наследниками объявили себя франкмасоны, каббалисты и политические радикалы. Это было религиозное и историческое пробуждение, в котором принял участие и Блейк.

Однако собственному его серьезному и глубокому погружению в духовные материи предшествовала, как это часто случается, личная утрата. Его младший брат Роберт слег со смертельной болезнью, наверное, чахоткой. Ему было девятнадцать лет, и — видимо, продолжая заниматься в Королевской академии, — он, без сомнения, помогал старшему брату в его гравюрной лавке. В первые февральские дни 1787 года



Песни опыта (деталь титульного листа)



Уильям практически в одиночку ухаживал за слегшим юношей: «Мистер Блейк рассказывал мне, что просидел две недели кряду со своим братом Робертом, когда того сразила болезнь, а после того, как Роберт скончался, он лег спать и проспал три дня и три ночи без просыпу. Миссис Блейк подтвердила это»⁴. Это свидетельство принадлежит Джону Линнеллу, который познакомился с Блейком спустя много лет после описанного события. Как же тут не вспомнить ряд блейковских работ, где изображен умирающий, бессильно уронивший голову на подушку, и подле смертного одра — друг, то не сводящий с него глаз, то скорбно опустивший голову. Но Линнелл не упоминает о том, что запомнил один из друзей Роберта: Уильям Блейк «зрел его в виденьях», а «в последний торжественный миг очи духовидца узрели, как освободившийся дух воспаряет к небесам сквозь будничные потолки, “хлопая в ладоши от радости”, — вот поистине блейковская деталь»⁵. Тот же образ освобождения мы видим на некоторых гравюрах Блейка, где обретший свободу человеческий дух парит над мертвым телом или в сопровождении ангелов возносится на небо. Кроме того, в не опубликованных тогда стихах Блейка слышен отзвук воспоминаний об откровении, пережитом на Брод-Стрит, — описание того, как Уризен «...со своего поднялся ложа/ На крыльях радости великой, хлопая в ладоши»⁶. Именно так душа, или форма, Роберта покинула бренное тело в ликовании: он вернулся в вечный мир, где остается по-прежнему зримым. «С духом его я беседую денно и ежечасно в Духе, — написал однажды Блейк, — и вижу его по памяти в краях своего Воображения. Я слушаю его советы, да и сейчас вот пишу под его Диктовку»⁷. Он написал это через тринадцать лет после смерти

⁴ BR, 459

⁵ Gilchrist, 59

⁶ BR(S), xxxiii

⁷ Letters, 15

Роберта, и здесь промелькнула весьма важная для биографа мысль: созерцать умерших и означает общаться с ними.

Уильям Блейк проспал три дня и три ночи, словно проходя некий обряд инициации. Потом он пробудился. В том же году, как мы узнаем, он внимательно изучал и испещрял пометками сочинения Эмануэля Сведенборга, — а Сведенборг, как известно, был самым знаменитым теологом и философом той эпохи, верившим в то, что духи умерших покидают тело и заново обретают физический облик уже в другом мире. Это был как раз тот философ, который мог подтвердить своими идеями видения Блейка и подкрепить его, Блейка, собственные интуитивные воззрения на Жизнь и Смерть. Возможно, с трудами Сведенборга его познакомил Флакسمан, который к тому времени уже успел сделаться его убежденным последователем, а в своих удивительных надгробных памятниках изображал внешнюю оболочку умершего, отлетающую от смертного тела, в точности как это описывал Сведенборг.

В ту пору не было ничего необычного в том, что художники придерживались странных или неортодоксальных верований. Уильям Шарп вступил в Теософское общество, ставшее предтечей сведенборгианской Новой церкви. Живописец Козуэй, который когда-то преподавал в школе рисования Парса на Стрэнде и на которого теперь работал Блейк, тоже был сведенборгианцем и франкмасоном; он практиковал оккультизм и запечатлевал в рисунках являвшиеся ему видения. (Впрочем, это не мешало ему одеваться по последней моде, и в 1770-е годы он даже был известен под прозвищами Художник-Франт и Билли-Щеки-в-Ямочках.) Вдобавок, Козуэй проводил у себя дома на Стратфорд-Плейс магические обряды, и в позднейшие годы Блейк был во многом ему близок. Сведенборгианцем и масоном был и Филип де Лутербур, виднейший сценический декоратор, чей «Эйдофюсикон» стал театральной сенсацией тех дней. Постоянное смыкание между двумя этими течениями радикального диссентерства свидетельствует о том, какую силу набрали в Лондоне конца



XVIII столетия неортодоксальные верования. К тому же, де Лутербур практиковал месмеризм, или «магнетическое целительство», и в «дни исцеления» его дом на Хаммерсмит-Террас наполнялся толпами жаждущих излечиться.

Убежденными сведенборгианцами становились не только художники: среди пятидесяти человек, посещавших первые собрания в Нью-Корте (Миддл-Темпл), которые устраивались для распространения идей шведского теолога, были и часовщик, и гравер, и книгопродавец, и художник-ювелир, и серебряных дел мастер, и инженер. Подобные люди представляли городской радикализм своего периода в среде ремесленного сословия — а именно к этому сословию и принадлежал Блейк, — однако то был радикализм, пропитанный духовными и миллениаристскими настроениями. Позже, 13 апреля 1789 года, Блейк и его жена побывали на большом собрании Новоиерусалимской церкви в сведенборгианской часовне на Грейт-Ист-Чип; оно длилось пять дней, и участники (их насчитывалось шестьдесят—семьдесят человек) проходили внутрь через ворота, на которых красовались слова, однажды явившиеся Сведенборгу в видении: «НЫНЕ ЭТО ПОЗВОЛЕНО». Когда собрания заканчивались, все вместе они обедали в таверне за углом, в переулке Абчерч-Лейн. Присутствие Блейка на этих собраниях заслуживает особого внимания, так как это единственный случай, когда он примкнул к какой-либо группе или конгрегации. Читать Сведенборга он начал двумя годами ранее, и все это позволяет предположить, что некоторое время он всерьез следовал предписаниям Новой церкви.

Более того, он вполне мог повстречать на лондонских улицах самого Сведенборга. Под конец жизни философ жил в английской столице, а в марте 1777 года скончался в меблированных комнатах неподалеку от Кларкенуэлла — в точности в то время, которое сам себе и предсказал. Сведенборг был горным инженером и разносторонним ученым; он опубликовал множество книг по минералогии, астрономии и анатомии; но затем, в ночь на 6 апреля 1744 года, ему явился в

видении Иисус Христос. И это — первый ключ к увлечению Блейка учением Новой церкви. Сведенборг стал духовидцем, беседовавшим с ангелами и духами. Самого Блейка также продолжали посещать видения (есть основание предполагать, что эта его способность с годами только возрастала) — и вот ему встретились сочинения человека, который заявлял: «Я разговаривал со многими духами... Моей участью было годами жить в обществе духов... Я беседовал об этом с ангелами... Мне часто позволялось узреть атмосферу той лжи, коя испаряется из ада». Сведенборг даже описывает «состояние, среднее между сном и явью... [где] духи являлись взору как бы во плоти, и можно было слышать их речи...»⁸. В точности таким был и опыт самого Блейка, и вот теперь он читал философа-современника, который давал его видениям подтверждение и смысл; а это означало, что он получил благословение. Итак, все имеющиеся свидетельства говорят о том, что он начал очень внимательно читать Сведенборга после смерти Роберта — после того, как увидел дух брата, отлетевший от его тела. И, возможно, опять-таки Джон Флакман обратил внимание Блейка на учение Сведенборга о том, что «сразу же после смерти материального тела (каковому никогда уже не суждено воскреснуть) человек вновь воспаряет к своему духовному или сущностному телу, в котором он и пребывает впредь, в совершенно человеческом обличье»⁹. Это одна из самых примечательных доктрин Сведенборга, поскольку из нее явствует, что духовная форма принимает человеческий облик и что рай или ад суть продолжение наших человеческих желаний и способностей.

Но одного только этого было бы мало для объяснения связи Блейка с Новой церковью. Его пометки на страницах сочинений Сведенборга говорят, скорее, о его интересе к пояснительным философским сентенциям, нежели о попытках

⁸ О *Небесах и Аде*, параграф 440

⁹ Hindmarsh, *Rise and Progress of the New Jerusalem Church*, 81



разобраться в деталях топографии духовного мира. Эти карандашные пометки сделаны четким почерком, на полях то и дело встречается «Заметь»; но самое в них любопытное — это неизменная легкость и ясность. Они выглядят как чистовик, переписанный с более раннего черновика, но в действительности это просто заметки, которые он оставлял мимоходом, читая книгу, — и они лишний раз доказывают, насколько умным и чутким человеком был Блейк. Почти в каждом случае Блейк стремится включить верования Сведенборга в рамки собственных воззрений: ведь он был не бесстрастным искателем истины, а прежде всего художником-самоучкой, стремившимся подкрепить и дополнить собственные представления любым подходящим материалом. В частности, делая эти пометки на полях, он ввел понятие «Поэтического гения», все время возвращаясь мыслью к себе самому и своему потенциалу духовного самовыражения.

У Сведенборга он напал на золотую жилу, ибо учение, изложенное в трактатах «Небесные таинства» и «О Небесах и Аде», в известном смысле являет собою синтез оккультной и алхимической доктрин, помещенный в христианский контекст искупления. Блейк и раньше встречался с подобными доктринами, но здесь они обрели формальный и систематический статус, придававший им характер некой безличной подлинности. Сведенборг, подобно Брайенту и другим синкретистам, уже знакомым Блейку, был убежден в существовании древних истин, которые надлежит заново открыть, — или, говоря словами одного из его последователей, есть «не-что такое, что на протяжении многих веков было утрачено для Мира. Египетские иероглифы, греческая и римская мифология и современное франкмасонство суть последние остатки того знания. Досточтимый Эмануэль Сведенборг дивным образом воскрешает для нас сию давно позабытую Тайну»¹⁰. Но что же это за тайна?

¹⁰ Цит. по: *Blake: An Illustrated Quarterly*, Fall 1992, 43

Это — отверзание врат. Это твердое знание того, что природа и материальный мир — сосуды вечности. Тайна эта имеет отношение к «алхимической печи», в которой открывается духовный мир, и она тесно связана со Сведенборговой доктриной о «соответствиях», согласно которой любая материальная форма отражает или содержит свой духовный исток, выявляя «Тройкий Смысл, а именно, Небесный, Духовный и Природный... в каждом смысле это Божественная Тайна, вверенная, соответственно, ангелам трех небес, а также людям на земле»¹¹. Вот почему можно узреть вечность в песчинке. Для такого художника, как Блейк, это учение было весьма убедительным: ведь оно опиралось на видение, а не на математические выкладки Ньютона или отвлеченные выкладки Локка. Художнику, восхищавшемуся героическими фигурами Микеланджело и соглашавшемуся с мнением Винкельмана о том, что красота человеческого облика — это эмблема Высшего Существа, не составило труда справиться с каббалистическими аллюзиями в учении Сведенборга. Ибо Сведенборг также верил в существование Великого, или Небесного, Человека: «Бог есть сам Человек. На всех небесах нет иного понятия о Боге, нежели понятие о Человеке; причина же тому — что Небо и в целом, и в частях тоже имеет форму Человека. А в силу той причины, что Бог есть Человек, все Ангелы и Духи тоже суть Люди в совершенной форме»¹². Эти идеи не могли не оказать мощного воздействия на художника, всю жизнь изучавшего человеческие формы — будь то на могильных памятниках в Вестминстерском аббатстве или в беглых линиях гравюр Мантеньи.

Кроме того, идеи эти были частью политического и духовного радикализма, бытовавшего в центральных районах Лондона: часовня на Грейт-Ист-Чип стала местом встреч для небольшой группы людей, чья жизнь не вписывалась в круг

¹¹ Цит. по: Hindmarsh, 81

¹² «О мудрости ангелов, о божественной любви и мудрости», 10—11



обыденных интересов. Одни из них практиковали месмеризм или сексуальную магию, другие были масонами или сочувствовали якобитам, третьи — каббалистами или оккультистами, но все они верили в первичность мира духовного. Многие считали их чудаками или безумцами, видя в них осколки мрачного суеверного прошлого, или просто мелких лавочников, чьи нелепые идеи никак не отвечали их скромному жизненному статусу. В самом деле, в нагромождении их верований чувствуются некоторая ограниченность и легковерие (и, несомненно, более благородным диссентерам вроде Джозефа Джонсона и доктора Пристли их энтузиазм казался вульгарным), однако Блейк, который и был лавочником, чувствовал себя в своей тарелке именно в этом окружении. Правда, в конце концов он ополчился и против Сведенборга и Новой церкви (как со временем отворачивался от всех, имевших прежде на него влияние), однако в его творчестве и стихах того периода разлита особая духовная атмосфера, у которой имелся непосредственный источник:

И всякий люд, в любых краях,
Молясь в надежде вечной,
Зрит Милость, Жалость, Мир, Любовь —
Божественную форму человечью¹³.

При этом не следует полагать, что все знакомые Блейка были радикалами и оккультистами разных мастей. Напротив, самые тесные и глубокие дружеские отношения в те годы сложились у него с человеком совершенно иного склада. В 1787 году Флаксман с женой уехали в Рим — но зато, как выразился позднее сам Блейк, «когда Флаксман удалился в Италию, мне на сезон был одолжен Фюсли»¹⁴. Как видно, талант Генриха Фюсли пришелся как нельзя лучше к своему времени. По происхождению он был швейцарцем и родился

¹³ Complete, 13

¹⁴ Letters, 20

в Цюрихе в 1741 году, так что ко времени знакомства с Блейком уже находился в преклонных летах. Он успел прославиться — в первую очередь одной из самых причудливых своих картин, «Ночной кошмар», в которой ему удалось запечатлеть потаенные фантазии и ужасы того века. Кроме того, Фюсли выступал как очеркист и историк культуры, и именно в его переводе Блейк читал когда-то Винкельмана. Он много путешествовал, и хотя окончательно обосновался в Лондоне лишь в 1780 году, казалось, будто он знает там всех — от Томаса Каутса до Джозефа Джонсона и Джона Флаксмана. За несколько лет до того Гете, повстречавшись с Фюсли, так отозвался о нем Гердеру: «Что за огонь и ярость бушуют в этом человеке!»¹⁵. Блейк же высказал свое одобрение на манер кокни: «Лишь он — из всех, кого я знал, / Мне омерзенья не внушал»¹⁶.

У них было кое-что общее, невзирая на разницу в происхождении и воспитании. Фюсли вырос в семье, где большое значение придавали религии, искусству и литературе; он с детства полюбил Мильтона и Шекспира, а перед тем, как предпринять ряд путешествий по Европе с целью изучения искусства и философии, был посвящен в духовный сан, причем цвинглианского толка. На протяжении всей жизни он мог наизусть цитировать многие места из Библии, и — несмотря на склонность к мирскому и даже к богохульствам, — истории из Священного Писания часто доводили его до слез. Как и Блейк, Фюсли восхищался слезливыми поэтами «кладбищенской школы», заявившей о себе в середине XVIII века. Он был не только художником, но и писателем, и почти всю жизнь сочинял стихи; вместе с Тернером и Блейком он стоит в ряду художников-поэтов своей эпохи. Он относил себя к художникам исторической школы и, опять-таки как Блейк, презирал зарисовки с натуры: «Природа сбивает меня с толку» — вот его замечание, которое

¹⁵ Schiff, *Henry Fuseli*, 38

¹⁶ Complete, 507



цитируют, пожалуй, чаще всего. Он неустанно превозносил гений Микеланджело и Рафаэля; он стремился к совершенству форм и линий, на цвет же обрушивался с нападками, видя в нем «коварную почву» для истинного искусства¹⁷. Человеческую фигуру Фюсли был склонен изображать в различных замысловатых, героических или эротических позах; он поднял микеланджелевскую *terribilita* до фантастических высот. Его можно назвать маньеристом, передававшим «величайшие страсти» в великолепно-искусственном и откровенно театральном стиле¹⁸. Таким образом, во многих отношениях он был очень близок Блейку. Фюсли обожал театр, и легко представить, как они вдвоем отправляются в Друри-Лейн или Ковент-Гарден насладиться очередной премьерой или последними новинками в сценическом освещении, — как эти два невысоких и очень серьезных господина вступают в ярко освещенные пещеры мира городских развлечений. Во всяком случае, это проливает некий новый свет на иные из наиболее зрелищных, «постановочных» картин Блейка.

Мы знаем (так что даже лишены приятной возможности высказать такую догадку), что Блейк и Фюсли познакомились в 1780-х годах. Должно быть, их свел Джонсон или Флак-сман, хотя наверняка они случайно встречались и до этого: в 1781 году Фюсли поселился в доме № 1 по Брод-Стрит и прожил там семь лет. К тому же его трудно было перепутать с кем-нибудь еще: росту в нем было пять футов два дюйма*, и ходил он «в скрипучих сапогах с отворотами»¹⁹. Вдобавок, он был сед как лунь: его волосы совершенно побелели после перенесенной в Италии лихорадки, и он аккуратно пудрил их, чтобы прическа отвечала элегантности костюма. Поведение Фюсли и манера разговаривать были весьма примечатель-

¹⁷ Schiff, 45

¹⁸ Ibid.

* Около 157 см

¹⁹ Bruce, *William Blake in this World*, 64

ны. Как это свойственно некоторым коротышкам, временами он бывал шумлив и властен; порой он выказывал тщеславие и был весьма чувствителен к собственной репутации. Он старался не допускать, чтобы кто-то другой затмевал его в обществе, и в разговоре, по словам Уильяма Хэзлитта, был «резок и экстравагантен... и прибегал к парадоксам и карикатурам»²⁰. Прибегал он также к божбе и проклятьям и славился умением ругаться на девяти языках. Среди бумаг одного знакомого Блейка более поздней поры была найдена запись такой беседы:

ФЛАКСМАН: Как ты только ладишь с Фюсли? Я не выношу его грязной ругани. Бранится он на тебя?

БЛЕЙК: Бранится.

ФЛАКСМАН: А ты что?

БЛЕЙК: Я что? Я тоже бранюсь! А он в изумлении говорит: «*Што за чертовщина, Блейк, фы ше ругаетесь*», — зато сам перестает!²¹

Славился Фюсли и своим остроумием, даже сарказмом, который казался тем более пряным, что сопровождался сильным швейцарско-немецким акцентом. Как-то раз Блейк показал ему только что законченную картину или рисунок:

ФЮСЛИ: Ну вот, кто-то вам сказал, что это прекрасно.

БЛЕЙК: Да. Мне явилась Дева Мария и сказала, что это прекрасно. А вы что на это скажете?

ФЮСЛИ: Что я скашу? Да ничефо — только вкус у ее милости отнюдь не непорочный²².

Ходило о нем и множество других анекдотов, большинство которых относилось к тому времени, когда Фюсли со-

²⁰ Цитируется в: Tomy, *The Life and Art of Henry Fuseli*, 73

²¹ BR, 53

²² Из Каннингема, цитируется в: BR, 481n



стоял в Королевской академии. Студенты его любили, хотя временами он бывал суров. Как-то раз, взглянув на рисунок одного юноши, он заметил: «Это плохая работа. Ступай-ка, мой мальчик, в поле да устрой из нее мишень для стрельбы». А когда ему сказали, что лодка, которую он изобразил в своем «Чуде с хлебами и рыбами», чересчур мала, он ответил: «И это тоже — часть чуда». Когда же на выборах президента Королевской академии он проголосовал за миссис Ллойд, а не за почтенного Бенджамина Уэста, то, как передают, он заметил при этом: «А чем одна старуха хуже другой?»²³. К тому же он мог весьма язвительно отзываться о современных художниках; так, побеседовав с некоторыми из них, он заметил в разговоре с другом: «Я чувствую себя таким скромным, словно я — один из них». Блейк откликнулся на сарказм и язвительность Фюсли тем же самым едва ли из подражательства: ведь эти качества были присущи и ему самому. Фюсли был во многих отношениях непостоянным и даже неустойчивым человеком, и потому его художественная манера постоянно менялась. Его можно сравнить с Китсом, который, говоря словами Оскара Уайльда, проявлял «пылкое своеобразие» и «чудесную непоследовательность»²⁴. Однако не стоит слишком далеко заходить в аналогиях, поскольку и сам Блейк отлично знал, что «всякий Гений переменчив». Блейк восхищался и другими замечательными качествами Фюсли. Пожалуй, Фюсли был единственным из художников-современников, чье превосходство признавал Блейк (по крайней мере, так считал Фюсли²⁵), и, по достоверным свидетельствам, именно он сказал, что понадобится еще два столетия, чтобы искусство Фюсли оценили по достоинству. Говоря так, Блейк, разумеется, имел в виду и собственное искусство тоже.

²³ Bruce, 66 and 67

²⁴ «Two Biographies of Keats», *Pall Mall Gazette*, 27 September 1887

²⁵ Farington's Diary, 24 June 1796

Мнение Фюсли о Блейке не столь однозначно. Мы не знаем, любил ли он или хотя бы читал его стихи: его любимыми авторами из современников были Каупер и Грей, о Блейке же он не упоминал. Зато как художник он вызывал у Фюсли восторженные отклики. Уже в более поздний период один из младших друзей Блейка замечал: «Фюсли и Флакسمан имели привычку с необычным упорством заявлять, что “настанет время”, когда за лучшими [из произведений Блейка] “будут так же гоняться, и их будут так же бережно хранить в альбомах” тонкие знатоки искусства, “как сейчас это происходит с работами Микеланджело”»²⁶. Рассказывали также, что Фюсли признавался: «У Блейка чертовски хорошо воровать!»²⁷, — а как-то раз, увидев один из рисунков своего друга, он заявил: «Блейк, я сам это изобрету»²⁸. Возможно, подобные истории распространял уже в старости сам Блейк, но вовсе не обязательно относиться к ним с недоверием; в любом случае, и сам Блейк ничуть не реже заимствовал у Фюсли различные образы и композиционные приемы.

Главной же причиной, по которой они сошлись в 1780-х годах, послужило то простое обстоятельство, что Фюсли понадобился хороший гравер. Во Франции его работу исказили, и теперь ему требовался грамотный рисовальщик, чтобы подготовить фронтиспис к его переводу Лафатеровых «Афоризмов о человеке», который собирался опубликовать Джонсон. Оба весьма успешно сработались: Фюсли дал Блейку несколько грубоватый набросок, а тот превратил его в благородное изображение вдохновенного писателя, странным образом обнаруживающее сходство с одним поздним портретом самого Блейка. Для них обоих это был отрадный труд: Фюсли был близким другом Лафатера, а Блейку так полю-

²⁶ Gilchrist, 2

²⁷ Ibid., 52

²⁸ BR, 39



бились сентенции последнего, что в своем экземпляре книги он поставил собственную подпись рядом с именем Лафатера и заключил их в рамочку в форме сердца. Возможно, отчасти это объяснялось тем, что Лафатер был убежденным сведенборгианцем, однако симпатия носила и более общий характер, что явствует из некоторых живых замечаний, сделанных Блейком на полях книги. Джонсон прислал ему непереpleтенный экземпляр сразу же, как только книга была напечатана, и Блейк немедленно принялся делать в ней пометки чернилами. Там, где он поспешно переворачивал страницы, остались кляксы.

Александр Гилкрист — биограф Блейка, живший в расцвет викторианской эпохи, — назвал эти замечания «золотой пылью», ибо они открывают нам немало ценных сведений о характере и образе мысли Блейка той поры²⁹. Разумеется, они не складываются в цельный портрет, но зато свидетельствуют о его поразительной самоуверенности; все эти наспех набросанные пометки несут следы то воодушевления, то внезапного порыва: «всякая жизнь священна», «любовь есть жизнь», «о если б человек мог зреть нетленные мгновенья, о если б человек мог беседовать с Богом». Из этих беглых заметок становится ясно, что у Блейка уже сложилось нечто вроде собственной философии или теологии. Он намекает на «Видение Вечного Сейчас», в котором исчезают прошлое и будущее, и отстаивает роль «Истинного суеверия» в поисках веры. Это близко идеям Сведенборга, но есть и такие пометки, в которых чувствуется уже беспримесно блейковское авторство: «Деятельное Зло, — пишет он, — лучше Бездеятельного Добра». Здесь у Блейка впервые упомянуто «зло»; но «зло» оставалось для него неким еретическим понятием, неким измышлением злобного бога мира сего, лишь неким состоянием, через которое люди проходят, не обязательно терпя ущерб или страдая при этом. Блейк пони-

²⁹ Gilchrist, 66

мал, что, по существу, все живое священо. К тому же временами он отмечает у Лафатера те места, которые, по-видимому, применимы и к его собственной жизни. Он подчеркивает фразу «Каждый гений, каждый герой — пророк», а изречение «Чем больше ты способен сокрыть, тем больше ты сам» он подчеркивает тремя чертами. Блейк знал, что — намеренно ли, случайно ли — уже утаил от мира значительную часть собственного «гения», и потому-то, без сомнения, он порою мог вести себя по отношению к другим весьма агрессивно. Он даже с уверенностью вывел: «Суровость суждения — великая добродетель», — и сам следовал собственному афоризму в таких пометках, как «ненавижу низкопоклонников», «проклятье глумливцам», «будь он проклят», «я не могу возлюбить врага своего, ибо если и есть у меня враг, то он не человек, а зверь и диавол». Понося лицемеров и притворщиков, он восклицает: «Ах ты негодяй, мне бы быть твоим палачом!» и «Пес, неси ему палку!». Итак, порой он был крайне воинствен, однако общим тоном остается, скорее, духовный энтузиазм, проникнутый осознанием собственных способностей и устремлений³⁰.

Итак, Фюсли составил благосклонное представление о таланте Блейка-гравера, и в следующие несколько лет они выполнили вместе несколько работ. Однако их отношения, должно быть, складывались нелегко: с Блейком они вообще никогда не бывали легкими, особенно когда он играл подчиненную роль, — и к 1803 году Фюсли окончательно отказался от его помощи. Блейк никогда не порицал его, как он порицал Стотарда и Флаксмана, однако созерцание художнической карьеры Фюсли, наверное, неоднократно порождало в нем как сомнения в собственном творческом пути, так и гордость собой. Дело не только в том, что Фюсли просто и без усилий вошел в официальный художнический мир (сначала он был членом-корреспондентом, потом полноп-

³⁰ Все пометки к Лафатеру можно найти в: Complete, 583—601



равным членом Королевской академии, потом профессором живописи при ней), — он еще и пользовался свободой и возможностью реализовать свой гений. Например, он начал писать для «Аналитического обозрения» Джозефа Джонсона, тогда как Блейку такого случая не представлялось никогда. И, что еще более важно, Фюсли всегда приглашали участвовать в наиболее значительных художественных начинаниях эпохи.

В 1786 году, как раз после переезда Блейка на Поланд-Стрит, Джон и Джозайя Бойделлы задумали грандиозный план — спасти национальную историческую школу живописи, а заодно и сколотить себе состояние. Бойделлы, дядя и племянник, основали так называемую «Шекспировскую галерею»: знаменитейших художников той поры попросили написать картины на сюжеты Шекспировых пьес, и в 1789 году эти работы были выставлены в специально построенной галерее — доме № 52 на Пэлл-Мэлл. Лучшие гравюры должны были выполнить с этих произведений ряд гравюр, которые затем предполагалось продавать по подписке. Приглашение участвовать в этом проекте получили все виднейшие живописцы и граверы тех лет — за единственным очевиднейшим исключением: все, кроме Уильяма Блейка. Какова была его реакция на столь подчеркнуто унижительное непризнание, неизвестно, но более поздние замечания Блейка о губительной роли коммерции в сфере искусств заставляют предположить, что пережитое унижение не изгладилось из его памяти даже спустя много лет. Его в очередной раз обошли вниманием, тогда как друзья и коллеги — вроде Флаксмана и Фюсли — благополучно процветали. Уже в следующем веке Блейк заявит: «Пренебрежение моими Дарованиями», выказанное покровителями и работодателями, будет «проклинаемо в грядущих Веках»³¹; а также припомнит, как «истратил Силу своей Юности и

³¹ Complete, 642

Гения под пятою сэра Джошуа и его банды хитрых наемных подлецов-бездельников»³². Итак, его оставили прозябать в своем углу, где он и продолжал работать, не видя ни помощи, ни поддержки ни от кого, кроме своей жены. Менее талантливый художник, столкнувшись с таким пренебрежением, должно быть, в отчаянии примирился бы с суровой действительностью. Но Блейк обладал упрямством, свойственным его сословию, и вдобавок твердой уверенностью в своем гении — поэтому он не сошел с избранной стези. «Я благодарю Бога, — писал он позднее, — за то, что сумел отважно продолжать свой путь во тьме»³³.

Среди его заметок на полях Лафатера — заметок по большей части возвышенного характера, — попадаетея и две-три «бытовые» ремарки, например, следующее признание: «Я редко ношу в карманах деньги, обычно они набиты бумагой»³⁴. На этих листках бумаги Блейк делал зарисовки или нацарапывал строчки стихов, сидя за своим прилавком на Поланд-Стрит. К этой поре относится пародия на «Утро после свадьбы» Гиллрэя — рисунок, который, как всегда считалось, изображает только что проснувшихся Блейка и его жену. Блейк сидит на краешке кровати, натягивая чулки, а рядом лежит Кэтрин в домашнем чепце. Кровать без полога, простенький платяной шкаф да зеркало — вот и вся мебель; пожалуй, этот этюд может служить иллюстрацией к тому, что в следующем столетии стало называться «простотой жизни и высотой помыслов». Рисунок сделан в записной книжке Роберта, которую Блейк после безвременной кончины брата хранил у себя как постоянное напоминание о его живом духовном присутствии. Он не расставался с ней до конца жизни, и даже в 1818 году писал на ее выцветших страницах свое «Вечносущее Евангелие».

³² Ibid., 636

³³ Letters, 101—3

³⁴ Complete, 599



Однако на Поланд-Стрит Блейк стал использовать эту книжку для замысловато выстроенных эмблематических рисунков — небольших набросков, где зрительным образам придано аллегорическое или типологическое значение. Выведя крупными буквами заглавие этой серии — «Понятия о Добре и Зле», — Блейк для начала нарисовал странника с посохом в руке, приписав рядом: «Так путник поспешает ввечеру»; эта фигура стала одним из его излюбленных образов, едва ли не собственным его двойником. На следующих страницах появились сцены с изображением болезней и несчастий, а также духи и фигурки, плывущие на облаках: кажется, что мысли о смерти Роберта действительно наложили особую печать на все, что вошло в этот блокнот. Впрочем, на полях Блейк набросал кое-какие вполне земные сценки, возможно, наблюдавшиеся им из окна дома на Поланд-Стрит: человек, который мочится у стены, мальчик и собака, которые смотрят друг на друга, чудовищная фигура, которая пикирует с небес, словно какой-то предвестник нравственного разложения.

Одновременно с серией рисунков «Понятия о Добре и Зле» Блейк работал над циклом стихотворений, который со временем получил название «Песен невинности»; на данной стадии «Песни» и «Понятия» требовали от него раздельного исполнения. Кроме того, он сочинял поэму. Переписав ее набело ровным почерком, он поместил ее в серо-голубую обложку с надписью «Тириэль / Рукопись м-ра Блейка». Поэма занимает пятнадцать страниц, позднее была добавлена заключительная часть; Блейк не сделал ни малейшей попытки обозначать знаки препинания, и каждая строка кажется естественной, как биение сердца. Кое-где имеются исправления: выбрасывая кусок текста, Блейк зачеркивает его вертикальными штрихами — точно так же, как он обычно выбрасывал изображения на своих медных досках. Возможно, этот экземпляр Блейк изготовил просто в порядке эксперимента, но более вероятно, что он надеялся опубликовать

его. В самом деле, отчего было не показать своему нанимателю, Джозефу Джонсону, эту иллюстрированную книжку, выполненную с таким изяществом? Однако поэма осталась неопубликованной, как и подавляющая часть литературных произведений Блейка.

Действие «Тириэля» разворачивается на мифическом фоне и посвящено скитаниям старого короля, проклинающего свою семью и отправляющегося в добровольное изгнание в мертвый мир, который он сам отчасти и сотворил. Создается впечатление, что источником для поэмы мог послужить Шекспир или Софокл, но здесь уже начинают проступать черты совершенно особой, типично блейковской мифологии. Это тот первобытный мир Брайента и Стьюкли, отблески которого Блейк некогда улавливал в надписях, вырезанных на камнях и разбитых колоннах. Некоторые имена почерпнуты из магических текстов, которые ему могли одалживать знакомые сведенборгианцы. Здесь Блейк впервые прибегает к септенарию — семистопному белому стиху, который он позднее использует в своих пророчествах:

Зачем закон един для льва и кроткого вола?
Зачем, как гад какой ползучий, человек согбен —
Червь, что под небом век проводит свой во тьме?³⁵

Здесь встречаются и образы смерти и «мора», столь живо представленные на его картинах этого периода; но за милитоновским «возвышенным» тоном (который в поэзии выступает чем-то равнозначным «историзму» в живописи) уже чувствуется и более сложная аллегория. «Тириэль» — это притча о семейной слепоте и глупости: отец восстает против сыновей, брат против брата, семья распадается, все становятся чужими друг другу. В конце все увенчивает вера Блейка в духовного, а не в естественного человека. Это произве-

³⁵ Ibid., 285



Тириэль поддерживает умирающую Миратану и проклинает своих сыновей

дение, любопытное и само по себе, вдобавок знаменует новую стадию в развитии Блейка-художника: впервые Блейк отважился иллюстрировать собственные стихи и сделал к «Тириэлю» двенадцать рисунков пером и размывкой. Они выполнены в героическом стиле — на что отчасти повлияло его давнее пристрастие к Барри и Ромни. Эти рисунки выстроены и проработаны гораздо тщательнее, чем те неоклассицистические работы, которые Блейк выставлял в Королевской академии: как только он следует собственному замыслу, не прибегая к репертуару избитых тем, его посещает вдохновение. Похоже, что эти рисунки предназначались для последующего гравирования. К этому времени Блейк освоил эффекты передачи света, которые чаще применяются в гравюре, чем в рисунке. Постоянный — с дней ученичества — опыт граверной работы по меди сделал ее для Блейка воплощением самого творческого процесса. Однако если у него и был

замысел сделать гравюры по рисункам к «Тириэлю», он остался неосуществленным. Блейк еще не нашел способа преодолевать некоторые технические трудности. Иллюстрации к «Тириэлю» не вполне соответствовали тексту, и поместить рядом их можно было лишь с заметной натяжкой. Безусловно, Блейк стремился сочетать оба своих таланта — и живописный, и поэтический, — но, по-видимому, для осуществления такого желания он еще не нашел необходимого способа. Чтобы объединить эти дары и тем самым дать цельное выражение своему видению, ему предстояло создать книгу совершенно нового типа. Поразительно, но именно это ему удалось сделать на Поланд-Стрит.

Многие произведения Блейка начинаются с появления какого-нибудь барда, или музы, или ангела, которые вдохновляют поэта и диктуют ему слова песни: так Блейк напоминает о божественном истоке всякого искусства. Но точно так же он понимал и важные события собственной жизни, — и вполне можно было бы написать его биографию в стиле средневековой агиографии, наподобие житий святого Гутлака или святого Вильфрида. Они тоже воспринимали свою жизнь главным образом в свете божественных явлений и духовных посланий, ибо верили в свою высокую миссию на земле. Во введении к «Песням невинности», обращаясь к волынщику: «Ты сыграй мне про Ягненка... Снова мне сыграй, игрец», — Блейк приближается к сходной эпифании из жизни Кэдмона, первого английского поэта: к тому в 680 году явился духовный вестник со словами: «Спой мне песню... Ты споешь мне»³⁶. Так перекликаются между собой жизни поэтов; так питается видениями английская музыка.

В частности, Блейк всегда утверждал, что секреты его новой техники гравировки были явлены ему в видении. Их открыл ему покойный брат Роберт. Первый рассказ об этом мы слышим из уст современника: «Когда Блейк глубоко задум-

³⁶ *Life of Caedmon*, IV, 24



мался над тем, как ему осуществить публикацию иллюстрированных песен, не неся в то же время расходов на литературную печать, перед ним в одном из мысленных видений предстал брат его Роберт и столь решительно направил его на тот путь, по коему надлежало далее следовать, что Блейк незамедлительно внял его совету»³⁷. Историю эту продолжает один из биографов: «По его утреннем пробуждении миссис Блейк вышла из дому с полукроной в кармане, — а это были все остававшиеся у них деньги, — и из них выложила один шиллинг десять пенсов только за одни простые материалы, необходимые для осуществления на практике нового метода, явленного в откровении»³⁸. Обстоятельность деталей и точная сумма понесенных затрат наводят на мысль, что все это близко к правде. Наверное, Блейк видел Роберта во сне, или, быть может, мысленно продолжал с ним одну из бесед, какие они прежде вели о подобных вещах, — а может быть, думая о брате и пользуясь его блокнотом, он действительно *увидел* и *услышал* его. Так или иначе, в результате Блейк освоил технику «выпуклого офорта», или «рельефной гравюры». Суть ее заключалась в том, что буква или изображение не вдавливались и не процарапывались по поверхности металла, а, наоборот, приподнимались над ней, выделялись «рельефом» над плоской поверхностью медной доски, чтобы потом их можно было покрыть краской и сделать оттиск. Сам по себе этот метод не был нов — различные его разновидности были в ходу уже века три. Но Блейк вывел его на принципиально новую ступень. В эпоху, которая поощряла соединение поэзии и живописи в единое эстетическое целое, в эпоху, когда обретали огромную популярность разного рода иллюстрированные книги, он положил начало методу одновременного создания изображений и слов. Отыскав способ создавать на медной доске скорее живопись, чем графи-

³⁷ BR, 460

³⁸ Gilchrist, 69

ку, он нашел своей художнической выучке образцовое применение.

Раньше он регулярно брался за коммерческие заказы; как раз в это время он работал над самым сложным и, пожалуй, самым прибыльным заказом — гравированием Хогартовых картин, изображавших сцену из третьего акта «Оперы нищего»*. Эта мастерская работа ясно показывает, что, работая в той традиции, которой следовал Хогарт, Блейк мог бы стать одним из лучших граверов-копиистов своего времени. Но он решил иначе. Он хотел экспериментировать со своей новой техникой — и, работая над Лафатеровыми «Очерками по физиогномии», он использовал собственный профиль для иллюстрации к приведенному у философа описанию «лба... мыслителя, который объемлет пространное поле знания»³⁹. Кроме того, он покрыл изображенный профиль густой сетью простой и перекрестной штриховки, как бы желая подчеркнуть дефекты, присущие обычной гравировальной технике. И вот теперь он мог вырваться на свободу и, вооружась методом «рельефной гравировки», вступить на «пространное поле» собственного изобретения. И вот как он это сделал.

Он работал прямо по медной доске, как если бы это был блокнот для набросков. Вероятно, его первоначальная цель состояла в том, чтобы выполнять гравюры с той же свободой и изобретательностью, что и рисунки; а размещение слов на поверхности доски, должно быть, озаменовало вторую и решающую стадию⁴⁰. Сначала Блейк нарезал доски нужного размера из большого листа меди с помощью молотка и резца

* Пьеса-баллада Джона Гэя, положенная на музыку Иоганом Пепушем и поставленная Джоном Ричем в театре Линкольнз-Инн-Филдс. Премьера состоялась в 1728 г. и имела в Лондоне бурный успех. Уильям Хогарт в 1728—1729 гг. выполнил 6 вариантов картины со сценой из спектакля. — *Примеч. пер.*

³⁹ *William Blake's Commercial Book Illustrations*, 442

⁴⁰ На эти мысли меня навела книга: Joseph Viscomi, *Blake and the Idea of the Book*



и подготавливал поверхности. Затем он делал грубый набросок белым или красным мелом и кистью из верблюжьего волоса наносил на доску смесь растительного масла со свечным салом слова и изображения. Эта смесь выдерживала воздействие концентрированной кислоты, приготовленной из уксуса, аммиачной селитры, морской соли и яри-медянки, покупавшихся у местного аптекаря, которая в течение трех-четырех часов разъедала незащищенную поверхность медной доски. Вытравливание обычно проводилось в два этапа, так что Блейк мог следить, чтобы слова и изображения представляли собой рельеф необходимой высоты. Разумеется, возникали некоторые технические сложности, но Блейку, мастеру опытному и искусному, удавалось преодолевать их. Одна из трудностей состояла в том, что слова приходилось писать в зеркальном отражении — для того чтобы на оттисках они читались обычным способом. Чтобы внести разнообразие в изображение, Блейк пользовался различными инструментами — перьями, кистями разной толщины, а также своим набором гравировальных инструментов. Вытравив фон приблизительно на одну десятую миллиметра в глубину, он с помощью обычного тряпичного шарика, какие были в ходу у печатников, зачернял поверхность жженым ореховым или льняным маслом, а затем осторожно прикладывал доску к листу ватманской бумаги. Отпечатав изображение, Блейк делал на бумаге предварительную «размывку» клеем и водой, а затем вручную закрашивал слова и рисунки клеевой краской, приготовленной из воды, цветного красителя и столярного клея. Из-за того что Блейк раскрашивал все вручную, каждая страница каждой из его «иллюминированных книг» уникальна. Различия между экземплярами скорее всего возникали по техническим причинам или в результате случайностей, а не намеренного замысла; например, Блейк мог отпечатывать несколько раз одну и ту же страницу (возможно, красками разного цвета), чтобы сделать сразу нужное количество экземпляров книги. Кроме того, различия возни-

кали из-за неравномерного распределения и разного качества краски, а не только из-за интенсивности цвета. Однако на любой из стадий этого процесса — от нанесения слов с рисунками на доску и до раскрашивания свежееотпечатанной страницы — Блейк занимался спонтанным творчеством. Он не нуждался в предварительных черновиках и набросках, потому что самым главным для него всегда оставался собственно сам творческий процесс. Так и видишь, как он склонился над доской со своей гравёрской лампочкой и увеличительными стеклами, записывая эти строчки в зеркальном отражении:

Я должен Сотворить свою Систему — иль пред Чужой склониться:
К чему Судить или Равнять? Творить — мое занятие⁴¹.

Первые месяцы применения этой новой техники были порой проб и экспериментов. Сохранилась маленькая гравюра, изображавшая устье реки. Кроме того, Блейк использовал один из рисунков своего брата — «Приближение Рока» — для того чтобы испытать различные стили нового процесса со стойкими к кислоте красками и лаками. Быть может, как раз при работе с этим рисунком он и натолкнулся на свой новый метод; и возможно, именно поэтому он полагал, что вдохновил его не кто иной как Роберт. Уже высказывалось предположение, что первоначальная его цель при обращении к «рельефным гравюрам» сводилась попросту к тому, чтобы сделать гравюры как можно более похожими на рисунки, а тем самым отыскать себе дорогу на недавно появившийся рынок для знатоков модных гравированных произведений⁴². Но стоило Блейку усовершенствоваться в этом методе, как сделались очевидными и другие преимущества. Отныне он мог изготавливать и печатать собственные книги

⁴¹ Complete, 153

⁴² Этой догадкой я обязан книге Visconti, *Blake and the Idea of the Book*



Приближение Рока

на собственном станке, обходясь без помощи предпринимателей или посредников вроде Джозайи Бойделла или Джозефа Джонсона. Вдобавок, этот процесс обходился дешевле обычной литерной печати: пять лет спустя Блейк вспоминал, что этот «метод печатания одновременно литер и гравюры, по стилю более орнаментальный, цельный и величественный, нежели все иные, ранее найденные... требовал менее четверти обычных расходов»⁴³. Ближе к концу «Острова на Луне» Блейк приводит описание печатного метода, очень сходного с его собственным: «Тогда, сказал он, я велю все письма Награвировать, а не Набрать, и через страницу отпечатать все вместе в трех Томах, да продавать по сотне фунтов за каждый. Они Напечатают две тысячи, тогда, сказала она, все, кто их не купит, останутся невежественными глупцами, кои не достойны даже жить на свете»⁴⁴. Как заставляет предположить этот фрагмент, Блейку вовсе не были чужды соображения коммерческого свойства. Всю жизнь он оставался не только художником, но и ремесленником — в отличие от будущих своих последователей-романтиков, чье столкновение



Все религии едины. Фронтиспис; титульный лист; страница текста

⁴³ Complete, 692

⁴⁴ Ibid., 465



с промышленной революцией бесповоротно настроило их против всякой коммерции. Временами Блейку даже казалось, что он вот-вот разбогатеет (но такова уж была его судьба — всякий раз обманываться в ожиданиях), и, предвкушая это, он заявлял: «Автор уверен в вознаграждении». Но истинное его «вознаграждение» оказалось более возвышенного и благородного свойства. Блейк изобрел метод, который позволил его дарованию развернуться во всей широте сразу в живописи, поэзии и гравировке; и на основе этого сочетания он сумел создать совершенно новый вид искусства, провозглашавший единство человеческого восприятия. «Но для начала следует изничтожить представление о том, будто тело человека существует отдельно от его души; этого я достигну, печатая преисподним методом, коррозивами, каковые в Аду суть вещества целебные и пользительные, так что явные поверхности будут разъедены и исчезнут, и обнаружится то бесконечное, что было дотоле сокрыто»⁴⁵.

Впоследствии Блейк относил создание своего «оригинального стереотипа» к 1788 году⁴⁶. Этим новым методом были сделаны два небольших трактата — «Все религии едины» и «Нет никакой естественной религии». Изображения в этих трактатах отчасти связаны с теми эмблемами, наброски которых Блейк делал и раньше в блокноте брата, но их отличает уже четко выраженное духовное и метафизическое содержание. Согбенный человек циркулем чертит на земле треугольник, а над ним начертаны слова: «Кто видит Бесконечное во всем сущем, тот видит Бога. Кто видит во всем сущем лишь Рациональное, тот видит одного лишь себя». Изображение человека, который лежит то ли в трансе, то ли в экстазе, сопровождается надписью: «Так Бог становится таким, каковы мы, дабы мы могли бы стать такими, каков Он»⁴⁷. Эти малень-

⁴⁵ Ibid., 39

⁴⁶ Ibid., 272

⁴⁷ Ibid., 3

кие и намеренно простые картинки напоминают дешевенькие популярные брошюрки и афишки, наверняка знакомые ему с юности; самые ранние из них лишь слегка затонированы вручную. Однако Блейк никогда не забывал эту серию и не забрасывал ее. Напротив, лет двадцать спустя он отпечатал ее заново с медной доски оригинала, и после его смерти в его доме оставалась целая кипа этих несброшюрованных листов. В конечном счете эти произведения ознакомили для Блейка одну из важнейших ступеней творчества: впервые он создал цельную работу, где слово и изображение были неразрывно связаны. Возможно, поэтому иллюминированный трактат «Все религии едины» проникнут мыслью о том, что «подлинный человек — это Поэтический Гений», которому человек обязан своим духовным пробуждением. Именно это и произошло с самим Блейком. Однако он не был бы пророком, если бы остановился на идее индивидуального Поэтического Гения. И он продолжает: «Подобно тому, как, путешествуя по уже открытым землям, невозможно открыть новые, так и из уже известных знаний невозможно приобрести новые знания. Следовательно, должен существовать универсальный Поэтический Гений». Над этим «аргументом» Блейк изобразил одинокого путника с посохом в руке, очень похожего на него самого; а на первой доске серии изображена фигура пророка, указующего на надпись «Глас вопиющего в пустыне»⁴⁸. Иными словами, теперь Блейк осознает себя не только поэтом, но и пророком: это раннее произведение показывает его склонность не только к лирическому, но и к дидактическому тону. Впрочем, весьма возможно, он и не проводил между двумя этими понятиями особого различия. Ему хотелось сочетать их, как он теперь научился сочетать слово с изображением. По существу, эта новая форма изменила весь характер его выразительных средств. Она расширила его возможности: обратиться к рельефной гравюре, где слова обрета-

⁴⁸ Ibid., 1



ли подобие словам Господа на каменных скрижалях, Блейк вошел в свою новую роль.

Обретя уверенность, он приступил к значительно более крупной «иллюминированной книге», как принято называть эти собрания рельефных гравюр, сопровождаемых текстами, — поэме «Тэль», состоящей из 132 строк и семи цветных иллюстраций и отпечатанной только с одной стороны бумажного листа. Это произведение куда пышнее прежнего: ранние экземпляры расцвечены нежно-зелеными и ярко-розовыми или голубыми тонами. Речь в поэме идет о нисхождении трепетной юной души в мир материи, и здесь Блейку пригодились кое-какие элементы неоплатонизма Томаса Тейлора, сведенборгианского учения и даже алхимической терминологии. Все на земле имеет свое духовное соответствие, и сам мир одухотворен дыханием божественной человечности. Но что же тогда представляет собой «падение», которое увлекает нас во тьму?

К чему создания весны, чуть распустившись, чахнут?
О! Тэль — как водная дуга, как в облаке просвет,
Как отражение в стекле, как тени на воде;
Как сны младенцев, как улыбка на лице младенца,
Как голос горлицы — как день — как дальней лиры звуки⁴⁹.

Однако значение «Тэль» — не в наборе возможных источников поэмы, а в попытке сотворить новый миф для своей эпохи. Отдельные элементы этого мифа наряду с некоторыми образами уже присутствовали в серии «Нет никакой естественной религии». Но здесь Блейк переходит к следующей ступени: он начинает выстраивать целостную систему истин, почерпнутых из тех древних источников мудрости, которые он читал. И, что представляется еще более важным, он создает ее для того, чтобы выступить против преобладав-

⁴⁹ Ibid., 3



III.

Then Thel astonished view'd the Worm upon its downy bed,

Not thus a Worm: woe'st of woe'st, not thus but a Worm?
I see thee like an infant writhen in the Lull'd's lead.

No more art little voice, thou canst not speak, but thou canst weep:
Is this a Worm? I see thee for helpless & naked: weeping.
And none to answer, none to cherish thee with mother's smiles.

The Clod of Clay heard the Worm's voice, & rais'd her pining head:
She bow'd over the weeping infant, and for life exhal'd
In milky kindness, then on Thel she fix'd her humble eyes.

O beauty of the vale of Rye, we live not for ourselves,
Thou'kest me the meanest thing, and so I am indeed:
My bosom of itself is cold, and of itself is dark,

P. 1

Книга Тэль: «Тогда Червя узрела Тэль на ложе из росы»



шей в его время веры в механистичную природу и деистическое знание. Можно сказать, что он облакал формой, подобающей для XVIII века, древние мистерии; возможно, это было отголоском того импульса, который ранее увлек его к визионерским аллегориям исторической живописи. Основательно усвоив образность Библии, Блейк вплетает в «Книгу Тэль» образы и интонации «Песни Песней»:

К чему владычице вздыхать долин широких Хара?
Улыбкой слезы разогнав, вновь в серебре воссела.
Ей отвечала Тэль: О ты, покойных долов дева,
Даришь себя бесстрастным ты, безгласным, истомленным,
Дыханья млеком агнца ты невинного питаешь...⁵⁰

«Долины Хара» присутствовали уже в неопубликованной поэме Блейка «Тириэль», но в «Книге Тэль» появляется первый из мифологических персонажей блейковского пантеона — «Лува», воплощающий начало сексуальной энергии. Создав свой творческий метод, Блейк ощущал теперь потребность в создании своей философско-мировоззренческой системы. Как мы уже видели, он свободно заимствовал некоторые идеи и образы из различных учений, однако ему требовался также собственный понятийный язык, способный адекватно передать то, что он стремился высказать. Блейк стал первым после Эдмунда Спенсера английским поэтом, создавшим собственную мифологическую реальность. Как и поэт-елизаветинец, он изображал высшие силы в момент любви или борьбы: должно быть, он любил вторую книгу «Королевы фей», где после истории древней Британии следует рассказ о «Фее», а описание подземных пещер Мамоны, столь сходное с библейскими текстами, сменяется описанием священного зámка. В сущности говоря, такова вся английская аллегорическая традиция, и Блейк-поэт продолжил ее.

⁵⁰ Ibid., 4

До наших дней дошло только шестнадцать экземпляров «Книги Тэль», которые в основном хранятся в отделах редкой книги различных университетских библиотек Англии и США. Поскольку каждый экземпляр по-своему уникален и не воспроизводим обычными механическими средствами, читать поэму теперь можно лишь в факсимильном виде или как стихи, напечатанные отдельно от сопроводительных иллюстраций. Это все равно, что рассматривать гравюру с Аполлона Бельведерского или Геракла Фарнезийского, не имея ни малейшей возможности увидеть эти произведения в подлиннике; но таково неизбежное следствие, порожденное самим творческим методом Блейка. Первоначально он выполнил по меньшей мере шесть экземпляров и подарил по одному Джорджу Камберленду и Томасу Стотарду; возможно, несколько других, более поздних копий он переплел, по обыкновению, в серо-голубые обложки и раздал товарищам-сведенборгианцам, словно некий ученый трактат, а большую часть оставил в гравюрной лавке на Поланд-Стрит в расчете на рядового покупателя — однако это лишь догадки. Разумеется, позднее Блейк печатал и продавал другие копии (так, впоследствии было найдено несколько экземпляров с водяным знаком 1815 года), поскольку медные доски для оттисков его книг всегда были у него наготове, если представлялся случай возместить затраты на перепечатку. Ничто не забывалось и не забрасывалось: напротив, все находилось под рукой, оставаясь частью постоянной творческой работы. Надо сказать, что «Книга Тэль» так никогда и не обрела окончательной неизменной формы, поскольку сама природа технологии Блейка не допускала полного единообразия, достигаемого при обычном печатании. Со временем в поэму были добавлены дополнительные листы, а в поздних ее экземплярах текст и иллюстрации представляют собой великолепный ансамбль.

Из всех иллюминированных книг Блейка наиболее часто, пожалуй, воспроизводились «Песни невинности». Появившиеся вскоре после «Книги Тэль», они выполнены куда более искус-



но и тщательно. Быть может, Блейк надеялся разбогатеть на этом произведении: со своими пастельными тонами и изображениями детей с нянями, книжечка эта, кажется, отвечает вкусам времени не меньше, чем уэдждувдовский чайный сервиз или хепплауйтская* мебель для библиотеки. На первый взгляд «Песни невинности» предназначены для детей — «песенки счастливые, / послушать деткам в радость их»⁵¹, — и можно почти не сомневаться в том, что Блейк пытался заработать на возросшем в ту пору рынке подобной литературы. Уже обрели большую популярность Добряк-Пара-Башмаков, Томми-Бродяга и Матушка Гусыня, а сочинения вроде «Пустячков для детей» и «Подарка маленькому мальчику» теперь издавались заметно изящнее, чем дешевые детские сборники да грубые гравюры прежней, не столь просвещенной эпохи. Блейк мог заимствовать из этих книжек различные пасторальные образы, как заимствовал он кое-что из баллад, гимнов и детских стишков, которые повсюду распевали в ту пору. Он старался использовать в своих стихах привычные и популярные формы.

Эту маленькую книжку Блейк выполнил с помощью жены. После того как они приобрели собственный печатный станок, Кэтрин, наверное, помогала ему раскрашивать готовые отпечатки на ватмане, и, уж конечно, именно она сшивала и переплетала листы. Первая пачка экземпляров была отпечатана в обычном двустороннем книжном формате, и вся операция заняла, должно быть, около недели. В дальнейшем Блейк изменил формат и помещал изображение только на одной стороне листа, а еще позже стал заключать тексты стихотворений в рамки. Блейк издавал «Песни невинности» отдельной книжкой вплоть до последних лет жизни (цена поднялась с пяти шиллингов в 1793 году до трех гиней в 1818 году), но, пожа-

* Хепплауйт — стиль английской мебели XVIII века, отличавшийся строгой элегантностью. Назван в честь дизайнера Джорджа Хепплауйта. — *Примеч. пер.*

⁵¹ Ibid., 7

луй, не найдется и двух экземпляров, где стихотворения располагались бы в одном и том же порядке. Как уже упоминалось, одним из важнейших следствий технического метода Блейка стала уникальность каждого экземпляра, и позднее он сознательно стремился оградить свое искусство от всеобщей тяги к стандартизации и механического однообразия в печатном и книжном деле. Заметны и цветовые различия: в некоторых из ранних экземпляров «Черный мальчик» изображен почти совсем белым, тогда как в поздних он показан темно-коричневым или черным. Что касается цвета, то здесь можно проследить еще одну тенденцию, которая к тому же является частью общей тенденции во вкусах той поры, от коей даже Блейк не был свободен. В ранних экземплярах он предпочитал «георгианские» пастельные оттенки голубого, желтого и коричневого, зато более поздние копии щедро расцвечены позолотой и яркими мазками густо-пурпурного и темно-зеленого. Эти экземпляры поражают явным сродством с иллюминированными манускриптами Средневековья, которые Блейк видел не раз. На склоне лет он словно бы возвращается к первоистoku своего вдохновения — готическому духу, витавшему в стенах Вестминстерского аббатства. Кажется, он вернулся вспять — от поэзии к изобразительному искусству.

Впрочем, при первом появлении «Песни невинности» отнюдь не имели ошеломительного успеха. Экземпляров у Блейка осталось не так уж много, но, поскольку у него были медные доски оригиналов, он всегда мог напечатать новое издание. Однако до наших дней, насколько известно, от первого выпуска дошло только двадцать пять копий, и это наводит на мысль, что следующая оценка одного современника выражала общее мнение: «Все эти листы раскрашены в подражание фрескам. Поэзия же этих песен дика, сбивчива и весьма мистична, однако не отличается особым изяществом или мастерством»⁵². Разумеется, искусство Блейка не имело ничего об-

⁵² BR, 470



щего с модным «изяществом» различных акватинт и меццотинто, да и сами стихотворения более чем условно связаны с поэзией для детей, как она понималась. Некоторые из этих песен встречаются уже в «Острове на Луне», сатирический контекст которого весьма далек от прославления «Невинности», а в иных затрагиваются такие социальные или злободневные предметы, которым не место в нравоучительных сказках или баснях для юношества. Скажем, в «Святом Четверге» на поверхностный взгляд речь идет о приютских детях, которые приходят на торжественную службу в день Вознесения (первый четверг мая) в собор святого Павла, но там звучат и скорбные мотивы принуждения и послушания:



Песни невинности
(фронтиспис)

И вот настал Святой Четверг — колонною несметной
Шагают дети парами в одежде разноцветной.
К Святому Павлу их ведут наставники седые —
Как будто Темза потекла под купола святые⁵³.

А «Черный мальчик» вообще посвящен расовой проблеме и ее оценке с точки зрения христианской нравственности:

Мне жизнь в пустыне мать дала,
И черен я — одна душа бела.
Английский мальчик светел, словно день,
А я черней, чем темной ночи тень⁵⁴.

Зачастую эти стихотворения имеют острую сатирическую направленность, и уж в любом случае их содержание невозможно свести к выражению лирических чувств или спонтанным излияниям эмоций, что присуще «романтикам». Поэтому «Песни невинности» отличают приверженность к традиционной форме и та специфическая безличность, что характерна для народных баллад и «детских стишков», обращаясь к которым, Блейк стремится воочию представить как духовное величие, так и возможную ущербность самой «Невинности». «Бессмысленная Невинность — вещь невозможная», — напишет он на полях одного из поздних стихотворений. «Невинность обретается рядом с Мудростью, но никогда — с Невежеством»⁵⁵. К тому же он согласен со Сведенборгом, писавшим, что «рогатая скотина с ее потомством, в частности, соответствует влечениям естественного сознания, овцы и ягнята — влечениям духовного сознания, тогда как крылатые существа, сообразно их виду, соответствуют умственным предметам обоих сознаний»⁵⁶. В «Песнях невинности» ягнята па-

⁵³ Complete, 13 (Перевод С. Степанова)

⁵⁴ Ibid., 9 (Перевод С.Я. Маршака)

⁵⁵ Ibid., 697

⁵⁶ О Небесах и Аде, параграф 110



сутся на скошенных лугах, а птицы парят среди гравированных слов.

Драматическая подоплека и насыщенность аллюзиями этих «лирических» стихов привела к тому, что впоследствии их стали бесконечно толковать и перетолковывать, порой упуская из виду в этом критическом процессе очень важное обстоятельство. «Песни невинности» не являются стихами в том смысле, в каком стихами являются «Лирические баллады»: Блейк создавал абстрактные произведения искусства, где слова составляют лишь один из элементов целого. Это предметы искусства, которые «означают» нечто точно так же, как любая картина в определенный период что-то «означает». Так, в XVIII веке живописная картина означала то или иное истолкование предшествующих картин и той традиции, внутри которой она создавалась; главной задачей художника была новая интерпретация знакомого сюжета, направленная на то, чтобы произвести впечатление на зрителя и соответствовать времени. Поэтому в «Песнях» такие компоненты, как ренессансные эмблемы, библейские мотивы и пасторальные образы, взятые из поэзии елизаветинской эпохи, сходятся в едином фокусе напряженного авторского видения. Но многочисленные ассоциации со средневековыми иллюстрациями, витражами и пророчествами бардов, с интонациями Библии и популярных гимнов не должны уводить нас от того факта, что подобное произведение мог создать лишь человек, считавший себя духовным художником.

Конечно, его творение не слишком отвечало духу своей эпохи: «дикое» и «мистическое», оно едва ли могло привлечь тогдашних ценителей своей старомодной готической высокопарностью. Сейчас нам представляется, что в нем сконцентрированы вся энергия и вся убежденность поэта, который наконец-то обрел свой путь: «Песням невинности» присущи двусмысленность «Острова на Луне», духовность «Книги Тэль», драматическая прямота «Тириэля» и мелоди-

ческая собранность «Поэтических набросков», — и все это воплотилось в цельное и связное творение. И все же современники Блейка были отчасти правы: есть что-то архаично «дикое» в этих крайне сжатых и насыщенных стихах. На первый взгляд в них проглядывают черты прелестной податливой пасторали (в некоторых иллюстрациях Блейк, кажется, намеренно подражает мягкому стилю Стотарда), но и в словах, и в рисунках присутствует тяжелая напряженность, резко отличающая их от незатейливо-приятных произведений современников. Стихи — это часть изображения, изображение — часть стихов; словно повинаясь какому-то ритуалу, они сплетаются в чрезвычайно уплотненное целое. Зрительное единство, эффектная метрика и безличная искусность каллиграфии превращают каждый лист в завершенное произведение искусства, неподвластное обычным истолкованиям. К тому же энергия и напряженность, заключенные в столь узкие границы, порождают ощущение возможной утраты контроля и равновесия; может статься, именно огромная сконцентрированность энергии в тесном пространстве стиха активно отторгает и читателя, и весь внешний мир. Блейк целомудренно охраняет глубочайшие истоки своего вдохновения, и даже в простодушно «наивных» его стихах всегда присутствует тонкая дистанция и даже возможность пародии. Эти стихи очень похожи на самого автора, который становился настороженно скрытным или ускользающе туманным, когда чувствовал себя задетым. Силой своего воображения мы можем представить себе Блейка во плоти — этого невысокого человека, который спешно проходит по городским улицам, держа сам с собою совет и наблюдая собственные видения. А что еще мы способны увидеть или вообразить?

10. ОН ЗАБЫЛСЯ, УТИХ

THE CHIMNEY SWEEPER

When my mother died I was very young,
And my father sold me while yet my tongue
Could scarcely cry weep weep weep.
So your chimneys I sweep & in soot I sleep.

Theres little Tom Dacre, who cried when his head
That curl'd like a lambs back, was shav'd, so I said.
Hush Tom never mind it, for when your head's bare,
You know that the soot cannot spoil your white hair.

And so he was quiet, & that very night,
As Tom was a sleeping he had such a sight,
That thousands of sweepers Dick, Joe, Ned & Jack
Were all of them lock'd up in coffins of black,

And by came an Angel who had a bright key,
And he open'd the coffins & set them all free.
Then down a green plain leaping laughing they run
And wash in a river and shine in the Sun.

Then naked & white, all their bags left behind,
They rise upon clouds, and sport in the wind.
And the Angel told Tom if he'd be a good boy,
He'd have God for his father & never want joy.

And so Tom awoke and we rose in the dark
And got with our bags & our brushes to work.
Tho' the morning was cold, Tom was happy & warm,
So if all do their duty, they need not fear harm.

МАЛЕНЬКИЙ ТРУБОЧИСТ

Был я крошкой, когда умерла моя мать.
И отец меня продал, едва лепетать
Стал мой детский язык. Я невзгоды терплю,
Ваши трубы я чищу и в саже я сплю.

Стригли давеча кудри у нас новичку,
Белокурую живо обстригли башку.
Я сказал ему: — Полно! Не трать своих слез.
Сажа, братец, не любит курчавых волос!

Том забылся, утих и, уйдя на покой,
В ту же самую ночь сон увидел такой:
Будто мы, трубочисты — Дик, Чарли и Джим, —
В черных гробиках тесных, свернувшись, лежим.

Но явился к нам ангел, — рассказывал Том, —
Наши гробики отпер блестящим ключом,
И стремглав по лугам мы помчались к реке,
Смыли сажу и грелись в горячем песке.

Нагишом, налегке, без тяжелых мешков,
Мы взобрались, смеясь, на гряды облаков.
И смеющийся ангел сказал ему: «Том,
Будь хорошим — и Бог тебе будет отцом!»

В это утро мы шли на работу впотьмах,
Каждый с черным мешком и метлою в руках.
Утро было холодным, но Том не продрог.
Тот, кто честен и прям, не боится тревог.

(Перевод С.Я. Маршака)



Каждый год первого мая для юных лондонских трубочистов, носивших клички «мальчишек-ползунков» или «белоснежных лилий», устраивался выходной; все остальные дни в году, начиная с темных предрассветных часов до полудня, они «обходили улицы», и лишь в этот весенний день им позволялся праздник. Их лица были «выбелены мукой, на головах красовались высокие напудренные парики, белые, как снег, а одежда их была украшена бумажными кружевами»¹. Саути довелось присутствовать на таком празднике уже в более поздние времена, когда все выглядело немного иначе: «Выряжены они были так, словно недавно лишь лазили по дымоходам, — да так оно и было, — и на этой испачканной сажей одежде красовались кусочки фольги и ленты самых ярких расцветок, которые развевались от быстрой ходьбы во все стороны. Их темные от сажи лица были выкрашены в розовый цвет, и посреди каждой щеки был приклеен клочок золотой бумаги, а волосы завиты и выбелены пудрой. На головах же у них были старые шляпы, лихо заломленные набекрень и тоже пестро изукрашенные лентами, фольгой и цветами»². Проходя по городу, они размахивали своими щетками и приспособлениями для лазанья по трубам. Они делались хозяевами праздничного беспорядка и в этот день становились белыми, чистыми и даже красивыми.

Люди помирали со смеху — и даже сами мальчишки, должно быть, на время забывали о невыносимых условиях своего существования. Обычно их продавали в возрасте от четырех до семи лет: иногда они гуртом поступали из бедняцких приютов, а иногда, в частном порядке, ими торговали сами родители, которым причиталось от двадцати до тридцати шиллингов за семилетний срок «услуженья» ребенка.

¹ Grosley, *A Tour to London*, Vol. I, 183 (заглавие см. в Vol. VIII, 649)

² Southey, цит. по: Glen, *Vision and Disenchantment*, 97—8



Майский день в Лондоне

В Лондоне, где дымоходы были очень узкими и кривыми и потому легко засорялись, спрос на трубочистов был чрезвычайно высок. Средняя ширина таких вентиляционных отверстий составляла около семи квадратных дюймов, и маленького ребенка запихивали или проталкивали в еще более тесные закутки внутри трубы; иногда, чтобы дети карабкались проворнее, их подгоняли палками, кололи булавками или даже подпаливали факелами. Многие из этих несчастных погибали от удушья, иные получали увечья, а другие впоследствии страдали от «сажных бородавок», как называли рак мошонки. Один социальный реформатор так описывал типичного мальчишку-ползунка под конец его «карьеры»: «Сейчас ему около двенадцати лет, это калека на костылях, а росту в нем едва три фута семь дюймов... Волосы его как свиная щетина, а голова — как горячая



головня... Он твердит "Отче наш"...»³. Трубочисты заканчивали работу к полудню и в этот час гурьбой высыпали на улицу: в лохмотьях (а иные, вероятно, и вовсе без одежды), немытые, нищие, голодные. Потому совершенно неудивительно, что в них видели попрошайек и бродяжек, будущих преступников: «величайший в Англии рассадник и питомник для Тайберна»⁴. Иногда радикалы привлекали их для участия в каких-нибудь театрализованных зрелищах: тогда трубочисту выпадала роль «обезглавить» короля или судью.

Но вызывали трубочисты и иные ассоциации. Самая суть их ремесла, состоявшая в том, чтобы пролезать в тесные темные отверстия, вызывала ассоциации с сексуальным актом. Трубочистов частенько нанимали для свадебных церемоний, где им было положено целовать невесту: это символизировало половую мощь. К тому же эти малолетние беззащитные бродяжки наверняка становились легкой добычей развратников. Такова была еще одна сторона их жизни, и ее инстинктивно понял Сведенборг. В сочинении «О Землях в нашей Солнечной системе» он говорит о «Духах, коих они зовут Чистильщиками Дымоходов, ибо они являются в схожих одеяниях, и лица у них тоже покрыты копотью... [они пребывают] среди тех, из кого составлена область Семенных Сосудов Великого Человека, или Небес... ибо внутри сих Сосудов собирается Семя... посему то, что накапливается внутри них, может служить для зачатия или оплодотворения Яйцеклетки; и вот оттуда-то это семенное вещество испытывает сильную тягу и как бы жгучее желание исторгнуться»⁵. Слово «жгучее» здесь напоминает нам о том мальчишке-трубочисте, чья голова на ощупь напоминала «горячую головню». В самом деле, то была буйная смесь секса и грязи, преступности

³ Цит. по: Glen, 98

⁴ Цит. по: M. Dorothy George, *London Life in the Eighteenth Century*, 42

⁵ Proposition 79

и вожделения, нашедшая воплощение в совсем еще юных телах. Неудивительно, что ее старались обращать в ежегодный фарс, каковой Саути, например, называл всего лишь «зрелищем», которое его «позабавило». То была мощь, которую следовало умирять и ослаблять: в Механическом театре, или «Андроиде», что на Норфолк-Стрит, появлялся маленький автомат, изображавший мальчика, который входил в дом, карабкался по дымоходу, крича: «Чищу трубы! Чищу трубы!», а затем вылезал с целой грудой сажки.

Так что же делает Уильям Блейк, обращаясь к этой теме? Вокруг текста стихотворения изображены маленькие трубочисты в гробах, пробуждаемые к жизни Спасителем; но иллюстрация эта, кажется, робко жметя к нижнему краю страницы, словно слова, начертанные над картинкой, угрожают ей и пытаются прогнать ее прочь. Возможно, этому ощущению угрозы можно найти объяснение в самом стихотворении. В некоторой плоскости его можно интерпретировать как завещание самого Блейка с его любовью к духовной генеалогии («Бог тебе будет отцом») и потаенным стремлением к смерти, обещанной во сне или в видении. Вполне очевидно, что Том Дейкр очень скоро умрет от своей работы: коли он «будет хорошим» и станет лазать по дымоходам, Бог и вправду сделается его отцом. Кажется даже, будто Том добровольно и радостно готовится к такой участи. Тогда выходит, что стихотворение это — про смерть; только вот заканчивается оно строкой, которая куда больше подошла бы Уоттсу или Уэзли: «Всяк свой долг выполняй — и не бойся беды» («So if all do their duty, they need not fear harm»). Мы помним, что как-то раз Блейк написал: «Невинность обретается с Мудростью, но никогда — с Невежеством». А что же предлагает он здесь, как не подслащенную пилюлю, как не афоризм самого Невежества? Что такое «долг» в данном случае? Высказывались мнения, что заключительная строка резко контрастирует с остальной частью стихотворения; но на самом деле она выдержана абсолютно в том же тоне: невин-

ность говорящего, как и невинность самого Тома, — это разрушительная и невежественная невинность, так как она откровенно примиряется и с жестокостью ремесла трубочиста, и с обществом, которое бездумно принимает эту жестокость. Это — та «Бессмысленная Невинность», которая способна уверять искалеченного или умирающего трубочиста в том, что он все-таки счастлив, а заодно укреплять легковверных или святош в их представлении о том, что самое важное — это выполнение «долга». Блейк лишь инсценировал определенное отношение к этому факту, несколько с ним не соглашаясь; позднее, в «парном» к этому и так же озаглавленном стихотворении из «Песен опыта», он выражает свое истинное отношение — отвращение:

Затем, что я снова пляшу и пою,
Спокойно родители в церковь ушли
И молятся Богу, Святым, Королю,
Что Небо на наших слезах возвели⁶.

Итак, две стороны поэзии Блейка подобны тем двум мирам — миру земного и миру вечного, или времени и видения, — в которых он жил. Напомним, что «не горюй» («never mind it») — это расхожее выражение времен Блейка; под речкой, в которой купаются трубочисты, подразумевалась Нью-Ривер в Ислингтоне, где им разрешалось мыться по воскресеньям утром; свое имя Том Дейкр мог получить от богача леди Дейкр близ Джеймс-Стрит; в 1788 году, как раз в ту пору, когда сочинялся «Трубочист», на рассмотрение парламента был представлен проект закона, который должен был облегчить условия их труда. Как видим, стихотворение пропитано реалиями и живыми звуками Лондона. Но они, в свой черед, преображены визионерским воображением Блейка, так что на новом уровне истолкования беда маленького

⁶ Complete, 23 (Пер. С. Степанова)

трубочиста предстает бедой всего человечества, находящегося в плену своих смертных тел и жаждущего освобождения. Сведенборг в том же месте своего трактата, где говорится о «Чистильщиках Дымоходов», описывает, как они готовятся попасть на Небеса: «Совлекшись прежних одеяний, облакаются в новое сверкающее Излучение и становятся Ангелами». Вымазанное сажей, почерневшее от копоти тело маленького трубочиста превращается в эмблему тела как такового — гроба, который мы вынуждены носить с собою повсюду. Горечь, вызванная социальным злом, в духовной вселенной Блейка способна обернуться Откровением, ибо «Мы прозываемся его именем»⁷.

⁷ Ibid., 9

11. МЫ В ЛАМБЕТЕ НАЧАЛА ЗАЛОЖИЛИ

В конце 1790 года Уильям и Кэтрин Блейк переехали с Поланд-Стрит на другую сторону реки, в Ламбет, где начинается графство Сарри. Теперь у него был такой адрес: «Мистер Блейк, гравер, Геркулесов квартал, Вестминстер-Бридж». Работая над рельефными гравюрами, Блейк почувствовал, что жилье в Сохо слишком тесно для его нужд. И наконец в Ламбете, как сказал он позднее, «в моем распоряжении оказался целый Дом»¹. Это был трехэтажный дом под номером 13 с террасой и подвалом. В нем было девять или десять комнат, и в некоторых даже имелись мраморные каминные и дощатая обшивка. Впервые в жизни у Блейка появился сад — большой, обнесенный оградой; он находился за домом, и росли в нем виноград и фиговое дерево. Другой садик был разбит перед домом: «нежный вертоград», или даже «Вертоград Любви», как писал Блейк в стихах, которые сочинял в эту пору². Позже там во множестве разрослись ноготки, так что ко всем тем виноградным лозам и фиговым деревьям, что появляются в садах блейковской поэзии, добавляется и «яркий Ноготок в долине Левты»³. Один страстный любитель литературы вспоминал в 1912 году, какой он

¹ Letters, 169

² Complete, 20 and 26

³ Ibid., 45

видел «Живописную мастерскую» (обшитую панелями комнату) Уильяма Блейка. Насколько я помню, она располагалась на первом этаже и выходила в сад, в ту пору просторный и красивый, где вокруг открытого окошка по-прежнему висел роскошный виноград»⁴. Исследователи немало будут спорить по поводу этого винограда, причем одни авторитетные лица будут утверждать, что миссис Блейк подрезала лозы и всячески за ними ухаживала, так что «вызревали спелые ягоды, свисавшие крупными гроздьями», — другие же будут уверять, что Блейк запрещал прикасаться к винограду, и потому всегда появлялся «богатый урожай листьев и множество крошечных ягодок, которые так и не созревали»⁵. В подобных случаях спорный эпизод обретает немаловажную символическую окраску: перед нами предстает либо щедрый и плодovitый поэт — либо неукротимый визионер, никогда не «подрезавший» своих стихов. Как бы то ни было, одному из этих рассказов приходится отказать в доверии — так же как утверждению, будто растение это Блейку подарил художник Ромни: в подобном подарке не было никакой необходимости потому что в ту пору Ламбет и так славился виноградниками.

Название «Геркулесов квартал» имело весьма косвенное отношение к античному герою. Это был новый городской район, построенный при жизни Блейка Филипом Астли. Астли, заведовавший «Королевским салоном», или, позднее, «Амфитеатром искусств» на Вестминстер-Бридж-Роуд, называл новые дома в честь силача из своего цирка. В афише представлений через год после переезда Блейков в Ламбет значились следующие номера: «Ловкость рук, Комический танец, Россиньоль (подражание птицам), Танцующие собачки, Трюки Поляка со стульями, и Большое зрелище с Фейерверками». Дом Блейков стоял в той части, которая звалась

⁴ *South London Observer*, 29 June 1912

⁵ BR, 512 and 521n



Ламбет-Марш (Ламбетские болота) и первое время, пока они тут жили, сохраняла, по крайней мере частично, прежний сельский вид. Отсюда было недалеко до Ламбетского работного дома и приюта, а сам Ламбет-Палас окружали проулки и проходные дворы, служившие путем спасения для должников. Тем не менее из дома Блейков все еще открывался вид на реку через чистое поле, а на их улице буйствовала деревенская зелень и стояла старомодная благотворительная школа. Как и всякое бывшее болото, местность изобиловала прудами, канавами и речушками, где азартные кокни стреляли птиц и где можно было увидеть неуловимые «блуждающие огоньки». Поблизости располагались пивоварни и «рамы» для стирки и сушки одежды, где пользовались здешней чистой проточной водой, а среди полей находился знаменитый «Лактарий», основанный особой, которая называла себя Лактарией*. Она поставляла молоко и взбитые сливки и «не пускала на постой подозрительных людей»⁶.

Из своего окна в верхнем этаже Блейк, должно быть, наблюдал за яликами, рыбацкими лодками и парусными судами, плывшими по Темзе; а речной берег вот уже сотни лет служил местом для угольных верфей и дровяных складов. Но и в ту пору, когда чета Блейков поселилась здесь, район продолжал меняться. Сооружение мостов — Вестминстер-Бридж и Блэкфрайерс-Бридж — означало, что сюда хлынул оживленнейший поток транспорта из Лондона и Вестминстера, и через поля были проложены новые дороги. В «Прогулках по Лондону» Пеннанта об урбанизации Ламбет-Марша говорилось с одобрением — так, как мог бы высказаться любой из современников Блейка: «Большая часть этого тракта осушена, и теперь здесь выросли полезнейшие постройки, подступающие к самому берегу реки». Вскоре в этом районе появились цех каменотесов и винокуренный завод, гончар-

⁶ M. Dorothy George, *London Life in the Eighteenth Century*, 341

* «Молочницей», от лат. *lac* — «молоко». — *Примеч. пер.*

ные мастерские и красильни, печи для обжига извести и красивые фабрики. Супруги прожили в Ламбете десять лет, и к 1800 году, когда они собрались переезжать, этот район уже приобрел все характерные черты отвратительной городской трущобы с дурно построенными домами без канализации. «Бет-эль» по-древнееврейски означает «священная обитель», что Блейку наверняка было известно из Книги Бытия, — но эта «обитель Агнца» («Лам-бет», *lamb* по-английски значит «ягненок». — *Пер.*) быстро пришла в упадок. А вскоре сюда перебрался и сам Бедлам (бывший «Бет-лем» — «Вифлем». — *Пер.*): в 1815 году сумасшедший дом перевели из Мурфилдза в Ламбет.

Между тем именно в этом районе Лондона родились некоторые из величайших произведений Блейка; именно на фоне здешнего пейзажа как-то по-особому бурлило его воображение, и потому Блейк упоминает Ламбет чаще других районов Лондона: «Мы в Ламбете / Начала заложили. Милый Ламбет!»⁷. Блейк видел этот район совершенно особым, ибо

Есть в Ламбете Песчинка: Сатане и всем Чертям
Ее не отыскать, ибо она прозрачно-многогранна⁸.

Там, между Вестминстер-Бридж-Роуд и Ламбет-Роуд, где был дом Блейка, ему открылся сияющий мир видений. Потому-то все окрестности одеваются для него духовным смыслом, и даже самая жалкая харчевня или больница для бедняков предстают в свете Вечности:

У Иннер-Кортс Иерусалимских Ламбет пал, и отдан
Богам Приама, Аполлону; а в Прикоте
Он отдан Геркулесу, спину гнувшему за Прялкой Фирцы⁹.

⁷ Complete, 243

⁸ Ibid., 183

⁹ Ibid., 122



Можно назвать эти реально существовавшие приметы блейковского Ламбета: Сады Аполлона, наряду с Чайными садами Флоры и Храмом Флоры (вот они, боги Приама!), были окрестными увеселительными местами довольно низкого пошиба. Чайные сады Флоры располагались в полях напротив Геркулесова квартала, из развлечений там предлагались музыка и фейерверки; имелись также скамейки и беседки для гуляющих. В 1796 году сады эти были закрыты: их владельца посадили в ближайшую тюрьму — Кингз-Бенч-Призон — за содержание непотребного дома. Сады Аполлона находились по другую сторону Нью-Роуд, в нескольких ярдах от дома Блейка. Это увеселительное заведение предназначалось для горожан, поселившихся в Ламбете и поблизости. Ламбет-Марш вообще славился своими импровизированными развлечениями: тут располагались такие таверны, как «Адам и Ева», «Кентербери», «Ананас» и «Пес и Утка» (в которой размещалась еще и школа для неимущих слепых: такая забавная неразборчивость была характерной приметой эпохи). За здешними местами закрепилась сомнительная слава; в этом районе отлавливали возмутителей спокойствия — радикалов. Сюда же перебрался с Голден-Сквер и французский шпион-трансвестит, шевалье д'Эон.

Итак, «Аполлона» среди этих «богов Приама» мы отыскали. Но что это за «Приют, отданный Геркулесу», где гнут спины за ткацкими станками? За углом от Геркулесова квартала находился Ламбетский приют для девочек, рассчитанный на двести человек. Это были дети от семи до четырнадцати лет, которых таким образом спасали от вынужденной проституции (малолетних проститутток тогда называли «курочками») и готовили для работы на новых фабриках или для домашнего услужения. На картине Томаса Роулэндсона и Огастеса Чарльза Пьюджина изображено, как эти приютские девочки садятся обедать за два длинных стола в аскетичном каменном помещении. За работой они обычно пели песни. Впрочем, на них смотрели прежде всего как на деше-

вую рабочую силу. «Ламбет, скорбя, призывает Иерусалим. Та льет слезы и глядит далече»¹⁰.

В стихах Блейка можно обнаружить следы еще двух примет старинного Ламбета, хотя многие не согласятся со мной и отвергнут саму возможность такого прямого физического влияния. Однако параллели напрашиваются сами. В 1780-х годах, как раз перед тем, как Блейки переехали в Геркулесов квартал, на перекрестке у Блэкфрайерс-Роуд на общественные пожертвования была построена диссентерская часовня для последователей Роуланда Хилла*. Позже, в 1793 году, на Саут-Ламбет-Роуд была возведена другая часовня — Саут-Ламбет-Чэпел. Поселившись в Ламбете, Блейк написал «Вертоград Любви»:

И узрел, чего ране не зрел я:
Там Часовня воздвиглась в полях...
Но Ворота ее на запоре,
И слова над дверями: Не смей¹¹.

Две упомянутые лондонские часовни не стали поводом для какого-нибудь стихотворения, однако могли, по крайней мере, войти в общий контекст. Ведь Блейк был не только поэтом Вечности, но и поэтом Лондона конца XVIII века. А что могло послужить более подходящим символом для этого города, чем знаменитая механизированная Альбионская мельница? Она была построена возле Блэкфрайерс-Роуд, несколько к северу от Геркулесова квартала. Это была первая в Лондоне крупная фабрика, созданная по замыслу Джона Ренни. Она должна была работать на паровых двигателях и производить около шести тысяч бушелей муки в неделю. Мельни-

¹⁰ Ibid.

* Хилл, Роулэнд (1744—1833) — популярный английский проповедник. Предположительно, основал первую в Лондоне воскресную школу. — *Примеч. пер.*

¹¹ Ibid., 26



ца была одной из столичных достопримечательностей, и Эразм Дарвин назвал ее «величественным и удачным плодом творческих усилий человека»¹². Но в марте 1791 года, то есть вскоре после переезда Блейка в Ламбет, она сгорела (некоторые полагают, что это был поджог), и мельники с Блэкфрайерс-Бридж не скрывали своей радости. «Слава мельницам АЛЬБИОНА, но долой Альбионские мельницы!» — гласил один из плакатов. После пожара ее не стали восстанавливать, и вплоть до 1809 года здесь стоял ее черный обугленный остов. Отправляясь в Сити, Блейк всякий раз проходил мимо развалин, а вдалеке в дымном воздухе вырисовывались холмы Хайгейта и Хэмпстеда.

И Божества ужели Лик
Светил на темные холмы?
И здесь — Иерусалим возник,
Средь мрачных Мельниц Сатаны?¹³

¹² King-Hele, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*, 57

¹³ Complete, 95

12. СОКРУШАЮЩИЕ КОЛЕСА

Сам Сатана — это «Мельник Вечности» и «Владыка Звездных Колес», которые перемалывают нашу материальную действительность точно так же, как мельница у Блэкфрайерс-Роуд¹. Эти-то мельницы и заворачивают ученого и философа-эмпирика, которые, глядя сквозь свои микроскопы и телескопы, повсюду видят неподвижные механизмы.

О Сатана, мой младший сын, не ты ль — Владыка Звездных
Сонмищ

С Небесными Колесами, что Мельницы вращают днем и ночью?
Не ты ли — Вседержитель Ньютонов, кто Локков тклет Утук?
Мнят Смертные, что Мельницы твои и суть весь мир...²

Том Пейн сравнивал Вселенную с мельницей, Блейк же продолжал стоять на своем: «Кто видит во всем сущем лишь Рациональное, тот видит одного лишь себя»³. Со стороны философа или деиста было бы грешно полагать, будто все сотворено по образу их собственного расколотого восприятия. Они живут в мире колес, орбит, частиц, точек и линий. Это и есть те «сокрушающие Колеса», что порождают «Суровую Философию» и «месят хлеб познания»⁴. Это философия Локка и Бэкона, которая пытается затемнить свет Бо-

¹ Complete, 97

² Ibid., 98

³ Ibid., 3

⁴ Ibid., 406



жественности и Вдохновения. Блейк прекрасно знал, как Самсон молол «на мельнице с рабами в Газе, уж безокий». Это сотворение материальной вселенной и изобилия всех звезд и земель, которые служат эмблемами нашего падшего состояния и объектами нашего расщепленного восприятия:

Вот — звездные пустоты ночи, вот — глубины и подземные
пещеры,
Суть Мельницы сии — пучины океанские, и хляби с тучами,
непобедимые в свирепстве⁵.

Эти Мельницы порождают и «половую ткань», и все беды, что вытекают из разлучения полов⁶. Они связаны с прялками и веретенами, с помощью которых Женская Воля тклет формы физических иллюзий или прядет конечное тело. Поверженный Иерусалим тоже восседает близ мельницы: «Сидела у Мельниц, с власами распущенными, с босыми ногами, / Кремнем иссеченными...»⁷. Вместе с тем, как это часто случается в творчестве Блейка, его личное видение странным образом переключается с великими устными преданиями древности. Древний бог был известен как «Зевс-Мельник», к тому же и древнегреческие, и восточные звездочеты считали, что космос вращается, как мельничный жернов, мелющий время и отделяющий землю от неба. В северной мифологии Мельница тоже выступает прародительницей человечества (отдаленные отголоски этого мифа появятся у Роберта Бернса в «Джоне Ячменное Зерно»). Как говорится в одном исследовании по мифологии, «мельница одновременно является мировой осью»⁸.

Потому-то Мельницы связаны с «Колесами Религии» и с «мрачными Проповедниками Смерти»⁹. Их поддерживают ог-

⁵ Ibid., 125

⁶ Ibid., 97

⁷ Ibid., 210

⁸ Giorgio de Santillana and Hertha van Deckend, *Hamlet's Hill*, 111

⁹ Complete, 239

ромные колеса библиотек и механической учености, и «мельничным колесом стала Аристотелева Аналитика» — кругообразная, вечно вращающаяся¹⁰. Напомним, что первые фабрики в Англии также назывались «мельницами», так что здесь можно проследить также связь между порабощенным восприятием и промышленным производством. А еще были колеса граверного станка, да еще множество мельниц и печей Лондона, которые обступают Блейка со всех сторон, когда он проходит по Блэкфрайерс-Роуд, бросая взгляд на «бесконечную машинерию» падшей Вселенной.

¹⁰ Ibid., 42

13. ИЕРУСАЛИМА ТАЙНЫЙ ДВОР

Блейк переехал в Ламбет, потому что ему требовалось больше простора; к тому же снимать дом в Геркулесовом квартале было гораздо дешевле, чем на Поланд-Стрит. Он нуждался в пространстве и времени, чтобы полностью сосредоточиться на новой технике рельефной гравировки, на которую он, возможно, возлагал и материальные надежды. Как человек, искушенный в своем ремесле, он сознавал: для того, чтобы добиться успеха, надо работать не покладая рук. Но не одни только соображения репутации и выгоды заботили Блейка: возможности, открывавшиеся благодаря новому методу, и принесенное им чувство окрыленного вдохновения означали, что Блейк шел собственной стезей в новом направлении. Он по-прежнему приравнивал «Поэтический Гений» к «Духу Пророчества», и в Ламбете у него наступил один из самых плодотворных периодов.

Разумеется, он был вынужден и далее нести бремя ремесла. Но его партнерству с Джеймсом Паркером пришел конец: сам Паркер, продолжая держать лавку на Брод-Стрит, неподалеку от Блейков, начал специализироваться на гравюрах по рисункам и картинам Джона Флаксмана. Уверенность Блейка в том, что и он сможет обеспечить себя сам, была вполне оправданной; за годы, прожитые в Ламбете, он постоянно выполнял заказы на гравюры, приносившие вполне приличный доход. Были даже времена в Геркулесовом

квартале, когда Блейки могли позволить себе нанять служанку; «но, сочтя (как заявила миссис Блейк и что известно каждому), что, чем больше услуг, тем больше неудобств, она, как любая другая женщина, обладавшая трудолюбием, здоровьем и скромными средствами, отказалась от сего постоянного налога на домашний уют»¹. И все же без прислуги дом был неухоженным; а однажды в него проникли воры и «унесли столового серебра на 60 фунтов и всякой одежды, что потянула еще на 40 фунтов»². Впрочем, вполне возможно, что на самом деле под словом «plate» разумелось вовсе не столовое серебро, а медные доски («plates») для гравирования. Однако в Ламбете Блейк отнюдь не бедствовал: это испытание выпадет на его долю позднее.

Иногда Блейка называли «гравером мистера Джонсона», так как именно у Джозефа Джонсона он получал большинство заказов для книг, которые тот выпускал в своей печатне во дворе собора святого Павла. Некоторые из этих гравюр не особенно значительны, хотя изображение четырех камней, извлеченных из мочеточников, которое иллюстрировало сочинение Джеймса Эрла «Практические наблюдения касательно операции по извлечению камней», заслуживает внимания, по крайней мере, своей необычностью. Но были и другие более серьезные заказы, важнейшие из которых исходили от Фюсли. В ту пору они с Блейком продолжали тесно общаться, причем есть все основания предположить, что их связывало нечто большее, нежели просто рабочие отношения художника и гравера. «Шекспировская галерея» Бойделла обещала обернуться большим успехом, и в блокноте Блейка сохранились некоторые наброски к пьесам Шекспира: очевидно, он надеялся принять участие в этом замысле. Однако, как уже упоминалось, Блейка обошли с этим предложением, и он стал работать над другим крупным проектом. Джозеф

¹ BR, 522

² Ibid.



Джонсон задумал устроить на схожий манер «Мильтоновскую галерею»: предполагалось, что Уильям Каупер будет издавать тексты Мильтоновых поэм, а Фюсли выполнит к ним ряд иллюстрирующих картин, которые, в свой черед, награвировуют Блейк и еще двое мастеров. Но Каупера в очередной раз одолев приступ сумасшествия: его посещали мучительные страхи, будто он осужден на проклятие (для Блейка он станет олицетворением «безумного поэта», вызывавшего в нем одновременно жалость и восхищение), — и весь замысел повис в воздухе. Однако Фюсли на этом не успокоился и решил создать собственную «Галерею возвышенных образов из Мильтона»; в конце концов в старом Академическом зале на Пэлл-Мэлл было выставлено сорок его картин. «Я никогда не читал Мильтона, но теперь непременно прочту», — сказал Фюсли какой-то простофиля из числа посетителей. «Не советую вам этого делать, — ответил художник. — Вам несладко придется»³. Фюсли успел заказать Блейку для галереи гравюры с двух картин, но они либо не были выполнены, либо не сохранились; тем не менее в своих альбомах Блейк оставил ряд набросков, иллюстрировавших эпизоды из «Потерянного рая», а также один вполне законченный рисунок пером и размывкой — «Дом смерти», относящийся к одиннадцатой книге поэмы. Все это говорит о том, что Блейк старательно работал вместе с Фюсли над мильтоновскими темами и сюжетами, и можно не сомневаться, что живописец поделился с гравером своим обширным опытом по части формальной композиции.

Например, в ту пору они вместе работали над иллюстрациями к «Ботаническому саду» Эразма Дарвина; Блейк взял набросок Фюсли к «Удобрению земли в Египте» и довел его до совершенства так, что в нем выразились все величие и весь ужас, которые ассоциировались у него с этой древней цивилизацией. Работая для того же проекта, Блейк награвировал

³ Altick, *The Shows of London*, 108

прославленную Портлендскую вазу, или, иначе, «вазу Барберини»; должно быть, в качестве модели он использовал одну из уэджвудовских копий (оригинал был выставлен в торговом зале на Грик-Стрит). Скорее всего, он знал о содержании споров, которые велись по поводу сцен, изображенных на различных частях этого чудесного произведения искусства: были ли там представлены эпизоды из жизни Адониса или сцены из Элевсинских мистерий? Но — главное — Блейку было доподлинно известно об одной важной стороне этих дебатов: ученые проделали изрядную работу, пытаясь установить характер сексуальной и, в частности, фаллической составляющей древних религиозных ритуалов. Блейк и ранее делал кое-какие зарисовки, изображавшие вакхические обряды, — и нам остается только напомнить, какое значение придавалось сексуальной магии в среде некоторых сведенборгианцев, чтобы понять, сколь мощным представал этот пласт в религиозной жизни. Но сведенборгианцами дело явно не ограничивалось: одна из наиболее тщательно проработанных гравюр Блейка была выполнена с откровенно эротического рисунка Фюсли. Рисунок, озаглавленный «*Falsa ad coelum mittunt insomnia Manes*»*, изображает слегка замуфлированные женские гениталии, а также недвусмысленные фаллические символы. Как известно, Фюсли делал множество эротических набросков — с той же одержимостью, что и Блейк, хотя и несколько в иной манере, — а эта дошедшая до нас гравюра наводит на мысль о том, что их сотрудничество выходило за обычные рамки «Изящного Искусства». В самом деле, первые работы, которые Блейк выставил для продажи после переезда в Ламбет — «Зефир и Флора» и «Каллисто», — были охарактеризованы одним знатоком как окрашенные «болезненным эротизмом»⁴. Будет ли с нашей

* «Ложные к небу стремят сновидения Маны» (лат.) — цитата из «Энеиды» Вергилия (VI, 896); речь идет о вратах слоновой кости в подземном царстве, через которые к людям являются живые сны. — *Примеч. пер.*

⁴ Bindman, *Blake as an Artist*, 33



стороны непростительной наивностью предположить, что в жизни Блейка было время, когда он был готов создавать и продавать гравюры даже не столь «болезненно» эротического свойства? Как бы то ни было, Блейк на протяжении всей жизни изображал весьма прихотливые сексуальные сцены; как он однажды признался Джорджу Камберленду: «Удовольствие, а не Воздержание, — вот пища Интеллекта»⁵.

Часто высказывались предположения, что, работая над «Ботаническим садом» Дарвина, Блейк испытывал сильное влияние образов и тем этого сочинения, а потому этой работе и уделял больше внимания, чем прочим коммерческим заказам. Разумеется, в иллюстрациях к «Любви у растений» содержится немало эротических образов, а к некоторым из мотивов, впервые появившихся здесь, Блейк впоследствии будет обращаться снова, — однако трудно поверить в то, что поэма, направленная на то, «чтобы привлечь Воображение под знамена Науки»⁶, действительно оказала на него большое влияние. Впрочем, Блейк обладал специфическими навыками эклектика-самоучки и потому вполне мог почерпнуть обширные познания о тогдашней науке из довольно высокопарных дарвиновских двустий. В одних только сносках содержатся сведения по таким предметам, как геология и биология, производство железа и сила магнетизма, образование звездных скоплений и природа кристаллов соли, насосы и паровые двигатели, вулканы и электричество. Впрочем, и гравюра по одной из работ Фюсли тоже открыла бы ему глаза на совершенно новую область знания, если бы Блейк уже не имел случая изучить ее ранее: в декабре 1791 года «Журнал фокусника» воспроизвел одну из его гравюр к Лафатеровой «Физиогномии». Надо полагать, Блейка не слишком интересовали советы вроде того, «как сделать, чтобы ночью на вас не лаяли собаки» или «как наверняка выиграть

⁵ Letters, 5

⁶ Введение к «The Economy of Vegetation».

пари», — однако о том круге знаний, который представлял «Журнал фокусника», он был неплохо осведомлен. Например, в журнале упоминались «дух Тириэля» и «духи Бней Серафим (Bne Seraphim)», так что, возможно, первую строчку блейковской поэмы «Тэль» следует толковать так: «Все дщери Мней Серафим (Mne Seraphim)* пляшут и лучатся»⁷. Кроме того, в этом «Магическом и Физиогномическом Зерцале» в перечне «выдающихся Фокусников» упоминается Сведенборг, а тот факт, что здесь было напечатано сочинение Лафатера, говорит о том, как близок был Блейк к тем «тайным обществам» толкователей магии, которые рекламировались на обложке журнала. Если мы вообразим себе Блейка в Ламбете: вот он садится за работу в своей обшитой панелями комнате, разбирается в магической терминологии и гравировывает эротические сцены, — то перед нами предстанет гораздо более живой и узнаваемый Блейк, нежели та фигура вдохновенного пророка и одинокого гения, в которую превратил его миф XX века.

Блейк не только выполнял гравюры по произведениям Фюсли. Джонсон, в свой черед, заказал ему иллюстрации к довольно-таки унылой детской книжке, озаглавленной «Начатки нравственности для маленьких детей, со Вступительным обращением к родителям». Там был помещен рассказ о ребенке, заблудившемся в лесу, с которым будет явно перекликаться стихотворение, вскоре написанное Блейком; иногда даже кажется, что несогласие с чем-то прочитанным или увиденным побуждало его сочинять противоположные или даже открыто враждебные по духу стихи. Это было

* «Mne Seraphim»: согласно «Словарю Блейка» С.Ф. Деймона (см. библиографию) так Блейк по-своему перетолковал выражение «Bne Seraphim» (*др.-евр.* «сыны Серафимов»), которое встречается в «Оккультной философии» Агриппы, откуда Блейк также заимствовал имена Тириэля и Зазеля. В некоторых изданиях вместо Mne встречается Mnetha или [the]. — *Примеч. пер.*

⁷ Complete, 3 (Пер. А. Сепреева)



естественным проявлением его воинственной натуры. Кроме того, Джонсон попросил Блейка поработать с отставным солдатом и авантюристом Джоном Габриэлем Стедманом, который написал мемуарное «Повествование о пятилетнем походе против восставших негров на Суринаме». Об этой книге мы расскажем более подробно позже, когда она существенно затронет взгляды Блейка на рабство и на женщин, а пока что приведем лишь выдержку из дневниковой записи Стедмана за 1 декабря 1791 года: «Я дважды написал Граверу Блейку, благодаря его за превосходную работу, однако ответа так и не получил»⁸. Это одна из самых частых жалоб на Блейка. Месяцем раньше жена Джона Флаксмана писала из Рима своей золовке: «Пожалуйста, наведайся к мистеру Блейку и попроси его ответить немедленно на письмо твоего брата»⁹. Воспоследовал ли этот «ответ», мы так и не знаем. Подобная необязательность распространялась не только на письма, и сохранились даже свидетельства того, что Блейк порой оказывался не очень-то надежным исполнителем. Так, однажды его попросили награвировать новые иллюстрации к третьему тому «Афинских древностей» Стюарта и Реветта по рисункам Уильяма Парса, брата его бывшего школьного учителя, и он ответил согласием (это его письмо сохранилось). «Мистер Блейк уведомляет мистера Ревли, — писал он, — хотя он и по горло в трудах (а мистер Р. знает, что так и должно быть, когда доски в работе), что будет рад принять его предложение, возьмется гравировать эти красоты и к концу января управится»¹⁰. В действительности он представил требуемую работу лишь в апреле. Он не успел подготовить в срок гравюры для первого издания «Начатков нравственности», и оно вышло без его иллюстраций; да и на публикации «Ботани-

⁸ BR, 45

⁹ Ibid.

¹⁰ Letters, 4

ческого сада», по-видимому, сказалась его медлительность в работе над Портлендской вазой.

Пусть даже временами Блейк и вправду бывал «по горло в трудах», привычка вечно запаздывать сохранялась у него до конца жизни. Быть может, он просто очень медленно работал, быть может, его отвлекали собственные творческие порывы, — а возможно, происходило то, что он сам описал такими словами: «Мое Отвлеченное безумие зачастую уносит меня прочь, пока я работаю, и увлекает меня за Горы и Доли, коих в Действительности нет, в Вымышленную Страну, где бродят Призраки Мертвых»¹¹. Как правило, это понимается в том смысле, что, склоняясь над своими медными досками, он следовал за высоким эстетическим идеалом или просто предавался мечтам, — но, по-видимому, речь здесь идет все-таки о чем-то другом. Он оказывается в вымышленной стране, где видит призраки мертвых: иными словами, его посещают или осаждают те самые видения, которые являлись ему с детства. Пожелай мы прибегнуть к психологическому понятию спонтанных эйдетических образов, мы пришли бы к выводу, что теперь Блейк переживал почти клиническую стадию: видения являлись ему непрерывно, злостно мешая выполнять повседневную работу. Это были «Призраки Мертвых» — его покойный брат, усопшие монархи, которых он когда-то зарисовывал в Вестминстерском аббатстве, духи и ангелы, которых он постоянно рисовал в своих блокнотах. Позднее мы еще узнаем, что он разговаривал с Микеланджело и с архангелом Гавриилом, увидим, как он вызывает дух блохи. Он *видел* их перед собой — и они не были ни реальны, ни нереальны. Он точно знал, что именно видит, и с типично лондонским упрямством не давал себя разубедить или поднять на смех. Так стоит ли удивляться тому, что его влекло к Сведенборгу или к оккультной литературе и радикальным кружкам духовного толка? Ведь они хоть как-то объясняли

¹¹ Ibid., 34



подобные явления, даже оправдывали их, не давая ему совсем тронуться рассудком. И стоит ли удивляться той любви, какую Блейк выказывал к писаниям святой Терезы? Непринужденно и бесхитростно описывая видения мертвецов, которые тоже являлись ей постоянно, она поясняла: «Мы ничего не можем с ними поделаться; по своей воле мы не можем видеть их чаще или реже и не можем своими усилиями призывать их или прогонять»¹². В 1560 году она узрела руки Господа, «красота коих была столь велика, что описать ее невозможно»¹³. Она видела Богочеловечность Иисуса — в точности как Блейк — «в превеликой красоте и величии»¹⁴. Она тоже часто беседовала с покойниками, а об одном умершем монахе написала так: «После его кончины Господу доставляло большое удовольствие делать так, чтобы я общалась с ним чаще, нежели то происходило при жизни его, и чтобы он наставлял меня во многих делах»¹⁵. Тот безыскусный и изящный тон, в котором она ведет свой рассказ, во многом сродни и Блейку, и Сведенборгу, да и любому истинному духовидцу. Читая писания святой Терезы, мы приближаемся и к постижению тайны Уильяма Блейка.

Между тем из-за своей медлительности и недостаточной пунктуальности он лишался заказов: например, он взялся работать для Боуиерова издания «Истории Англии» Юма, но так и не сделал ни одной гравюры. Были и другие способы зарабатывать деньги; рассказывали, что в ту пору он частенько «набирал учеников». Это кажется достаточно правдоподобным, да и позднее он иногда подрабатывал, обучая

* Святая Тереза Авильская (1515 — 1582) — испанская монахиня-кармелитка, подробно описавшая свой мистический опыт духовного возрождения и единения с Иисусом Христом, получивший название богосупружества. — *Примеч. ред.*

¹² E. Alison Peers (ed.), *Collected Works*, Vol. I, 188

¹³ Ibid., 178

¹⁴ Ibid., 179

¹⁵ Ibid., 177

своему ремеслу, хотя не вполне ясно, кто же у него учился. Возможно, Флакسمан перед отъездом в Италию рекомендовал его собственным ученикам, да и Фюсли, ставший полноправным членом Королевской академии в 1790 году, мог направлять своих студентов в Ламбет; однако наиболее внятные сведения касаются «высокородных» учеников. Сведения эти исходят от Фредерика Тэтема, который в более поздний период водил с четой Блейков близкое знакомство, причем рассказ его раскрывает характер Блейка с неожиданной стороны: «В ту пору он обучал рисованию, и его с этой целью нанимали к себе некоторые высокопоставленные семейства... После уроков он вступал в беседы со своими учениками, и его находили столь забавным и приятным собеседником, полным таких свежих мыслей и таких эксцентричных понятий, да к тому же нрава столь веселого и обхождения столь дружелюбного, что его частенько упрашивали остаться обедать и провести вечер в той же живой и интересной обстановке, в какой прошло утро». Но затем, как рассказывает Тэтем, все переменялось: «Его порекомендовали, и почти что уж получили назначение преподавать рисование в королевской семье. Блейк пришел в ужас... потому что это вовлекло бы его в то сословие общества, которое стояло выше его прежних целей и привычек; от него потребовалось бы жить в сравнительном достатке, если не в роскоши, — а такой образ жизни почитал он оскорбительным по отношению к скромности своих намерений и поведения... Друзья осыпали его насмешками и упреками, но Блейк придумал себе извинение, распустив и всех прочих учеников»¹⁶. Однако скорее всего это просто «анекдот из жизни». Легко вообразить, как Блейк ходит по домам богатых лондонских учеников с альбомом под мышкой; да и упоминание о его «веселом нраве и дружелюбном обхождении» должно внести некоторую поправку в представления тех, кто привык рисовать себе Блейка фигурой бо-

¹⁶ BR, 523—4



лее чинной. Однако сама мысль о том, что его могли рекомендовать королевскому семейству, сомнительна. Слишком обстоятельно изложенные подробности заставляют предположить, что этот рассказ исходил от самого Блейка или, возможно, от его жены, — во всяком случае, складывается такое впечатление, будто эта эффектная история — плод богатого воображения какого-то заинтересованного лица. Возможно, один из «высокородных» учеников походя обронил замечание о том, что можно было бы преподавать членам королевской семьи, — а Блейк, с присущей ему чувствительностью, при одной мысли об этом растрогался до чрезвычайности: «Как же я смогу отказать королевской семье? Мне придется вовсе забросить учительство. Я не смогу справиться с таким положением. Мне придется покинуть эти круги общества». По крайней мере, это выглядит не менее правдоподобно, чем наивный рассказ Тэтема. Блейк был превосходным выдумщиком, и уже в позднейшие годы вполне мог сочинить правдоподобную историю о давнем решении, принятом в состоянии паники.

Все это время он продолжал рисовать в альбоме своего покойного брата, Роберта. Амбиции живописца он пока что отложил (на протяжении четырнадцати лет он ни разу не выставлялся в Королевской академии), с головой уйдя в открывшиеся перед ним возможности новой творческой техники. В конце концов очень мало кому из художников было дано изобрести собственный метод в искусстве. Он заполнял альбом серией эмблем, подписывая к ним в качестве пояснений стихи из Мильтона, Драйдена и других. Он стремился выразить духовную значимость великих поэтов; сами же рисунки чаще всего тематически связаны со смертью и могилой. В его сценах у смертного одра чувствуется какая-то личная одержимость, свидетельствующая о том, что Блейк еще не вполне оправился от нанесенного ему судьбой тяжелого удара — кончины брата. Через два года после того как он поселился в Ламбете, в возрасте семидесяти лет сконча-

лась его мать, упокоившись рядом с мужем на кладбище в Банхилл-Филдз. О ней, как и об отце, Блейк упоминал редко: из всех своих родственников он думал, по-видимому, лишь о Роберте. Роберт выступал идеализированным двойником его собственного, более молодого, «я»; он умер в юности, овеянный ее сиянием. Может быть, Уильям Блейк втайне хотел бы последовать за ним, оставив мир, который едва его замечал? В его искусстве и поэзии человеческий мир зачастую предстает миром скорби и войны, тогда как мир духовный пронизан энергией и мощью.

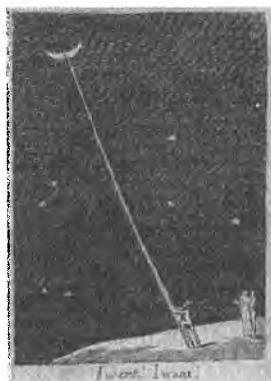
Однако среди эмблем есть и не связанные с образами смерти. Эти художнические упражнения можно назвать визуальным эквивалентом «Песен невинности»: подобно этому поэтическому сборнику, они выдержаны в традициях иллюстрированных детских книжек и сборников эмблем. Один из рисунков изображает дряхлого, опирающегося на костыль старика, которого ведет мальчик-поводырь. Впоследствии Блейк остановит свой выбор на этом сюжете, иллюстрируя одно из своих самых знаменитых стихотворений — «Лондон». Как уже говорилось, образ этот он создал под влиянием (возможно, неосознанным) Книги пророка Захарии: «Опять старцы и старицы будут сидеть на улицах в Иерусалиме, каждый с посохом в руке, от множества дней. И улицы города сего наполнятся отроками и отроковицами, играющими на улицах его»¹⁷. Нередко высказывались предположения, будто Блейк работал, держа перед собой раскрытую Библию и сверяясь с ней; однако он настолько хорошо знал эту книгу с самого раннего детства, что его воображение с легкостью воспроизводило врезавшиеся в память мощные пророческие стихи. Блейк до конца жизни оставался библейским художником и поэтом и к тому же считал пророком и себя самого. Однако то изображение старика с ребенком являлось библейской эмблемой лишь отчасти: оно связано и с другой изобразитель-

¹⁷ Захария 8:4—5



ной традицией, которая для нас уже утрачена. Оно вобрало в себя и другие образы патриархов с детьми — Тиресия и Эдипа, великих слепцов древней поэзии, — также хорошо знакомые и понятные лондонцам XVIII века.

Блейк начал рисовать свои эмблемы в 1787 году, а последнюю из них закончил в январе 1793 года. Тогда-то он и задумал отпечатать и опубликовать лучшие из них, сделав нечто вроде детского букваря. Всего в альбоме насчитывалось



*Для детей: Врата Рая: «Земля»; «Воздух»; «Хочу! Хочу!»;
«Неведение старцев»*

шестьдесят четыре эмблемы, но он отобрал только семнадцать; как тогда, так и впоследствии при пересмотре прошлых работ он был инстинктивно склонен к строгой отбраковке. Итак, он наметил те эмблемы, которые намеревался награвировать на меди, и к маю уже выполнил небольшую серию изображений, озаглавив ее «Для детей: Врата Рая». На титульном листе он сделал еще такую надпись: «Напечатано У. Блейком, № 13, Геркулесов квартал, Ламбет, и Дж. Джонсоном, двор Собора святого Павла»¹⁸. Вполне вероятно, что Джонсон выставил книжку на продажу в своей лавке, однако едва ли количество экземпляров было велико: их сохранилось всего пять, да еще два Блейк подарил Генриху Фюсли и Джорджу Камберленду. Он обернул награвированные доски тряпичными лоскутами, отложив на будущее, и уже гораздо позднее снова обратился к ним, видоизменив серию и дав ей новое название — «Для обоих полов: Врата Рая». И в последний год жизни Блейк все еще продолжал работать над этой серией, что еще раз свидетельствует о том, сколь бережно и трепетно он относился к давним источникам вдохновения. А в пору первой публикации, сделав надпись «Для детей: Врата Рая», он выполнил эскиз титульного листа уже для другой книжки: она называлась «Для детей: Врата Ада». Это, в свой черед, подводит нас к лишнему подтверждению его любви к противоречиям и оппозициям. Едва завершив «Песни невинности», Блейк приступил к «Песням опыта».

Сам процесс их создания описать на редкость несложно. Блейк продолжал рисовать эмблемы в блокноте брата, пока наконец почти не добрался до последней страницы; а осенью 1792 года, примерно в ту пору, когда умерла его мать, он просто перевернул альбом задом наперед и стал делать наброски стихотворений на оборотной стороне использованных листов. Первые из них производят впечатление переписанных набело; а к концу года Блейк заполнил все четырнад-

¹⁸ Complete, 32



Для детей: Врата Рая: «Порог смерти»; «Я сказал Червю: ты мать моя и сестра моя»

цать страниц, записав пятьдесят восемь законченных и незаконченных стихотворений. Из этих старательно переписанных стихов и получились «Песни опыта». На первой странице альбома помещены в две колонки (наподобие текста Библии, как ее издавали в XVIII веке) стихотворения, которые начинаются со строк: «Цветок подарили мне», «Моей любви я говорил», «Любовь себя не ублажает», «Улегся я на берегу», «В Вертоград Любви я пошел», «Я узрел золотую часовню». На другой странице первый вариант «Лондона» помещен над первым вариантом «Тигра»: здесь видно, что два знаменитейших стихотворения Блейка рождались бок о бок. Однако разочарованный одиночка, повсюду подмечающий «Знаки хвори, знаки горя»¹⁹, не имеет ничего общего с ликующим созерцателем, который вопрошает: «Неужели та же сила с Тигром — Агнца породила?»²⁰. Это не просто чистая лирика, озвученная одним голосом, — это драматические выражения различных душевных состояний и умонастроений

¹⁹ Ibid., 26

²⁰ Ibid., 25

ний, а быть может, и различных «я», которые таил внутри себя Блейк. Такие поэты, как Эзра Паунд и У.Б. Йейтс, говорили о «личинах», или «масках», которыми они пользовались как творческим приемом, «сбрасывая законченную личину своего “я” в каждом стихотворении»²¹. Если же такая параллель покажется нарушающей хронологию, обратимся к той художественной форме, с которой Блейк был хорошо знаком. В операх Генделя этого времени каждая отдельная ария, исполняемая одним и тем же певцом, выражает особое чувство или настроение, «обнаруживая каждую эмоцию обособленно, в несмешанном, чистом виде, и предоставляя слушателю самому составить впечатление о характере в целом»²². Это отнюдь не какая-то отвлеченная искусствоведческая теория, а, можно сказать, плоть и кровь развлечения, весьма модного и популярного в Лондоне. Будет уместным вспомнить и песни Роберта Бернса, которые представляют собой драматические высказывания, исходящие из уст самых разных персонажей. Однако есть здесь и разница в замысле: последовательно придерживаясь четких рифм и размеров, Блейк полагает пределы приему, которым пользуется, — точно так же, как он делал особый упор на простой и перекрестной штриховке в своих традиционных коммерческих гравюрах. Это наделяет его лирику мощью прямой речи, в то же время позволяя заметно отстраниться от явных сантиментов, выражаемых поэтическим «голосом».

Первоначально Блейк задумывал «Песни опыта» как прямую сатиру на «Песни невинности» — одно стихотворение против другого; но в процессе работы пришел к другим выразительным средствам, более обобщенным. Вначале он отпечатал и те и другие «Песни» двумя самостоятельными сериями,

²¹ Эзра Паунд в «Вортицизме», цит. по: Ackroyd, *Notes for a New Culture*, 35

²² Lichentritt in *Music and Ideas*, цит. по: Bronson, *Some Aspects of Music and Literature in the Eighteenth Century*, 44



но затем объединил их новым титульным листом: «Песни Невинности и Опыта, показывающие два противоположных состояния человеческой души». А противоположны они более, чем в одном только смысле, поскольку многие из «Песен опыта» награвированы на оборотной стороне медных досок, использованных для «Невинности». Так, оба противоположных состояния, как осязаемый предмет, можно было одновременно поддержать в руке. Разумеется, это делалось в целях экономии меди, а значит, и денег, но, помимо всего, свидетельствует о присущем Блейку весьма практичном и материальном обращении со своим мировидением. Противоположности и противопоставления встречаются буквально повсюду: Блейк не только помещает «Опыт» с изнанки «Невинности», но и использует для него другой почерк и другой метод печати цвета. Возможно, были даже и такие экземпляры объединенного сборника, где «Опыт» предшествовал «Невинности». Сам технический процесс тоже имел исключительное значение, потому что Блейк, по сути, писал *задом наперед* на медных досках, причем *сзади* — с изнанки — тех стихотворений, которые теперь частично подвергал сатире. Он ваял слова, словно они были такими же полноправными изображениями его идей, что и помещенные рядом иллюстрации; он видел слова как самостоятельные вещи, а не как бесплотные носители смысла. Слова — это вещи, которые следует рассматривать, на которые потрачено много труда, и в какой-то момент они перестают быть средством лирического выражения и привязываются к материалу так же прочно, как и любое изображение, вытравленное на меди. И прочувствованные таким образом, они сопротивляются привычному толкованию; они не слетают со страницы (как это случается с бесчисленными томиками поэзии, когда слова оказываются где-то между поэтом и читателем), а остаются прочно укорененными в великолепной обособленности неповторимого творения искусства. «Два противоположных состояния человеческой души» умещаются на медной доске толщиной в несколько миллиметров.

Итак, здесь у нас появляется удачный повод утверждать, что технические навыки Блейка-гравера предопределяли и даже отчасти формировали его своеобразный взгляд на мир. Ибо взгляд этот тоже пронизан противоречиями и оппозициями: любовь и ненависть, размах и сжатие, непроницаемость и прозрачность, разум и энергия, притяжение и отторжение — вот полюса его мира, где «без Противоположностей нет движения вперед»²³. Свое искусство Блейк населяет двойниками и парами; живописные образы он часто помещает симметрично, один подле другого, а его эпические стихи плотно насыщены параллелизмом и антитезами. В его величайших творениях противоположные устремления и личные противоречия заключены в грандиозные формы. Блейк проводит «ограничительную линию», которая не снимает противоречия, а позволяет им сосуществовать в гармонии. В постоянных трудах и умственных борениях обретается мудрость. В этом смысле произведения Блейка становятся идеальным образом его удивительной личности, и в «Песнях» он выступает одновременно писателем и художником, сатириком и лириком, поэтом и пророком. Уистен Хью Оден однажды заметил: «Истина — католичка, но ее поиск всегда бывает протестантским», — и эти слова открывают нам отчасти смысл земного странствия Блейка²⁴. Его творение слова как вещи может быть понято в тесной связи с католическим и сакральным смыслом «Слова» и «Слова, ставшего плотью». Он создавал Универсум из своих размышлений, основывавшихся на знаках и соответствиях материального и духовного миров. И этот напряженный поиск проходил в каждодневных трудах и тяжелой борьбе, столь характерных для протестантского сознания.

Теперь же пришло время взглянуть на Тигра.

²³ Complete, 34

²⁴ Цит. по: Humphrey Carpenter, *W.H. Auden*, 308

14. ЯРЫЙ ГЛАЗ

Пожалуй, это самые знаменитые стихи Блейка: их декламировали наиболее просвещенные из его современников, а в XX веке английские школьники распевают их, словно какой-нибудь светский гимн.

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful
symmetry?

Тигр, тигр, жгучий страх,
Ты горишь в ночных лесах.
Чей бессмертный взор, любя,
Создал страшного тебя?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thy eyes?
On what wings did he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

В небесах иль средь зыбей
Вспыхнул блеск твоих очей?
Как дерзал он так парить?
Кто посмел огонь схватить?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy
heart?

Кто скрутил и для чего
Нервы сердца твоего?

And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

Чьей страшною рукой
Ты был выкован — такой?

What the hammer? what the Chain
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp,

Чей был молот, цепи чьи,
Чтоб скрепить мечты твои?
Кто взметнул твой быстрый
взмах,

Dare its deadly terrors clasp?

Ухватил смертельный страх?

Did he smile his work to see?
Did he who made Lamb make thee?

В час, как небо все зажглось
Влажным блеском звездных
слез, —

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?

Он, создание любя,
Улыбнулся ль на тебя?
Тот же ль он тебя создал,
Кто рожденье агнцу дал?

(Перевод К. Бальмонта)

Первые три строфы Блейк записал довольно легко, словно они уже звучали у него в голове, так что их оставалось лишь перенести в блокнот; а быть может, он набрасывал заготовки для них на тех клочках бумаги, что всегда носил в кармане.

Затем он начал четвертую строфу:

Could fetch it from the furnace deep
And in the horrid ribs dare steep
In the well of sanguine woe¹

Из печи извлек глубокой
С жутью ребер крутобокой
Кладезь горести кровавой.

Тут он остановился, наверное, не сумев подобрать подходящую рифму к «вое» или сочтя всю фразу неудачной, и принялся за новое двустиишие:

In what clay & in what mould
Were thy eyes of fury roll'd

В глине, в матрице какой
Ярый глаз вращался твой?

¹ Эти и другие черновые наброски можно найти в издании записных книжек Блейка: Notebook [N 108—N 109]

Но решив, что слишком задержался на причудливых чертах зверя, он убрал всю строфу вертикальными чернильными штрихами. Он сочинил строки, которые потом стали четвертой и шестой строфами, а затем перевернул страницу и попытался создать совершенно иной эффект:

Burnt in distant deeps or skies	Вдалеке, в глуби небес
The cruel fire of thine eyes	Тлел огонь твоих очес.
Could heart descend or wings	Сердцу ль — пасть, крылу ли —
aspire	взмыть,
What the hand dare seize the fire	Чтобы тот огонь схватить?

Это была попытка приблизиться к кульминации, однако интонация и, соответственно, смысл предыдущих строк звучали в ней чересчур явственно. Поэтому Блейк трижды перечеркнул строфу и начал заново:

And did he laugh his work to see	Рассмеялся ль он, узрев
What the shoulder what the knee	Острый клык и страшный зев,
Did he who made lamb make thee	Он — ягненку кто творец?
When the stars threw down their	Копья вниз метали звезды,
spears	
And waterd heaven with their tears	Небо мыли влагой слезной.

И когда неожиданно блеснули эти последние две строки, в которых астрономические образы соединились с мифологическими представлениями, — Блейк понял, что наконец нашел верный зачин для строфы: он аккуратно поставил возле них цифры «1» и «2», вычеркнул «Острый клык и страшный зев» и пронумеровал оставшиеся строчки: «3» и «4». Затем он перечитал весь черновик и пронумеровал строфы в том порядке, в каком они расположены сейчас. В другой раз, переписывая стихи набело, он чуть было не выбросил вторую и четвертую строфы, но потом смиростивился. И, наконец, стихотворение было награвировано рельефом на оборотной стороне «Голоса древнего барда». Еще Блейк вы-

гравировал и отпечатал в цвете изображение тигра, который в данном контексте выглядит до нелепости комично: надеженный всей выразительностью мягкой игрушки, с глуповатой ухмылкой на морде, он являет собой презабавный контраст драматичным инвокациям поэтического голоса. Впрочем, не исключено, перед нами лишь пример того, что Блейку оказалось не под силу изобразить что-либо, помимо человеческого облика.

Пожалуй, ни одно другое стихотворение не изучали столь пристально и столь часто, но критики до того запутались в собственных объяснениях, что тигр, наверное, теперь ухмыляется уже в их адрес. Поэтому кажется разумным сделать шаг в сторону и попытаться рассмотреть «Тигра» совсем с иной точки зрения; если мы, на сведенборгианский манер, попробуем поискать «соответствия» и «знаки» этого стихотворения в мире, который был знаком Блейку, то, быть может, мы хотя бы отчасти приблизимся к истокам его мощного воздействия. В Лондоне Блейк мог наблюдать тигров в любое время в разных частных зверинцах, да и в лондонском Тауэре держали двух — «невообразимо свирепых и диких»²; когда же Блейки жили на Грин-Стрит, то за углом, в Лестер-Хаусе, всегда можно было увидеть тигра. В детстве Уильям мог рассматривать изображения тигров: когда он посещал Школу рисования Парса, в том же здании была выставлена картина Стаббса с этим зверем. К одному из героических полотен Барри, выполненных для «Общества поощрения искусств», прилагалось пояснение: «Возмог Служитель Божий укротить / И ярость Львину, и Тигрину прыть». А вдали от пышных залов Адельфи, в кругах более «домашних», тигр являлся излюбленным декоративным мотивом на «восточных» тканях той поры.

² Голдсмит, цит. по: Colin Pedley, *Blake's Tiger and the Discourse of Natural History*, в *Blake: An Illustrated Quarterly*, Summer 1990, 242



Сказались здесь, безусловно, и более серьезные детские впечатления, поскольку, осваивая Библию, Блейк встретился и со всеми образами гнева и страха, диких зверей и лесов: «Ревет ли лев в лесу, когда нет перед ним добычи?»³. И, разумеется, Блейк прекрасно помнил, как Господь со своих высот говорил Иову: «Из пасти его выходят пламенники, выскакивают огненные искры... Дыхание его раскаляет угли, и из пасти его выходит пламя»⁴. Труды той эпохи по естествознанию толковали характер этого животного подобным же образом, подчеркивая своеобразное переплетение в нем величественных и ужасных черт. Тигра неизменно описывали как яростного и свирепого зверя, который «вечно алчет крови... Вместо чутья он наделен вечной яростью, слепым и беспощадным свирепством... При виде всего живого он испускает страшное рыкание»⁵. Не было недостатка и в гравюрах, дополнявших такое словесное описание: их можно было увидеть в «Общей истории четвероногих» Томаса Бевика, в «Описании трехсот видов животных» Томаса Бормана и в «Британской энциклопедии». Имелись схожие гравюры и в книгах, над которыми работал сам Блейк: так, в Лафатеровой «Физиогномии» изображена голова пятнистого тигра, а в «Афинских древностях» Стюарта и Реветта помещена гравюра «Вакх со своим тигром». Этот вакхический тигр являет собой довольно забавное зрелище, и возможно, Блейк даже вспоминал о нем, рисуя собственного тигра; во всяком случае, ассоциации с Вакхом вполне вероятны, а в трудах XVIII века, посвященных изучению фаллического культа и приапических обрядов, тигр связывался с огнем и с разрушением, которое неизбежно предшествует созиданию. Блейк уже приступил к работе над «Повествованием о Суринаме» Стедмана и, наверное, прочел про «тигрового кота... с глаза-

³ Амос 3:4

⁴ Иов 41:11,13

⁵ Бюффон, цит. по: Pedley, 361

ми, испускающими искры вроде молний», и про «рыжего тигра... с глазами выпуклыми и сверкающими, словно звезды»⁶. Эту звездную ширь и глубину можно было узреть и на небесах, поскольку созвездие из девятнадцати звезд, открытое Гельвецием, получило имя «Тигр». Столь мощная цепочка ассоциаций не могла не сыграть своей роли в создании этого стихотворения, где так тесно и загадочно перемешаны звезды и ярость, лес и разрушение. Имеется и другая, личная ассоциация, которая явственно слышна в одной из более поздних поэм Блейка:

Сложили печи, сделали из золота наковальни в тех цехах,
Где вечная зима лютует; укрепили их на прочных основаниях,
Межа кузнечные раздули. Урижена Львы вокруг наковальни встали.
А тигры гнева из яслей кляч наставления призвали⁷.

Из ночных лесов появляется тот темный уголок, с помощью которого куется металл для медных досок Блейка, на которых он создает своего Тигра, — а наковальни из золота напоминают рыжие полосы на тигриных боках: вот смешанный образ созидания и разрушения. Вновь Блейк прославляет все материальные процессы, участвующие в сотворении Тигра, — сотворение слова на медной доске с помощью лака и кислоты, и сотворение зверя, исторгнутого из темной чаши. На шестой доске «Иерусалима» он изображает, как Лос — Поэтическое Воображение — выковывает огненный шар, наклонившись над вечным яростным огнем своего горна. Особую концентрированную мощь стихотворению придают и повтор рифмы «night»/«bright», и фонетическая переключка гласных звуков в словах «eye», «thine», «aspire», «fire» и, наконец, собственно «tyger», — в парадоксе одновременно-

⁶ Stedman, Vol. II, 50—1

⁷ Complete, 314. Своим толкованием этого места, в связи с «Тигром», я обязан лекциям «Звезды, тигры и очертания слов», которые J.H. Prynne читал в 1992 году в Birkbeck College.



го противопоставления и отождествления «ночи» и «яркости» разрешая все противоречия этого стихотворения.

Прослеживаются и более непосредственные коннотации. Как раз в то самое время, когда Блейк работал над этими стихами, французских революционеров клеймили как хищных зверей. После парижской резни в сентябре 1792 года один английский политик заявил: «С таким же успехом можно было рассуждать об учреждении республики тигров где-нибудь в африканских лесах»⁸, — да и в газетах писали о «трибунале тигров»⁹. Несколько позднее говорили, что глаза Марата походили на «глаза *тигровой кошки*»¹⁰. Итак, мы видим, что вокруг созданного Блейком образа дикого зверя — поражающего воображение и тревожащего, вызывающего и страх, и восторг, — клубится целый сонм значимых ассоциаций. Звезды с небес и слова из Библии, разрушительный инстинкт природного созидания и гнев Божий, силы социальной революции и отголоски древних культов, — все это перемешивается здесь и оказывается рядом с кузнечными инструментами, изображенными Блейком на шестой доске «Иерусалима». Но «Тигр» несет на себе и еще один важный отпечаток. Это влияние Якоба Беме, чьи необычные идеи стали органической частью духовной жизни Блейка: «Небо пребывает в аду, и ад пребывает на небесах, но друг другу они не открываются никогда... Потому ангелы не видят тьмы; они видят лишь свет Божественной силы; а дьяволам видна лишь тьма Господнего гнева»¹¹. Вот поистине темные слова, но для Блейка они проливались настоящим светом, озаряя сердцевину его духовидческого мира. И в этих словах — часть разгадки таинственного тигра, порожденного в Ламбет-Марше.

⁸ Цит. по: Asa Briggs, *The Age of Improvement*, 134—5

⁹ Pedley, 245

¹⁰ Ibid.

¹¹ Цит. по: Hartmann, *Jacob Boehme: Life and Doctrines*, 117

15. СТУПАЯ МЕЖ ЯЗЫКОВ ПЛАМЕНИ

Блейк ясно представлял, кто были его духовные предшественники. Он сообщил Джону Флаксману: «Мне явились Парацельс и Беме», — а их появление означало, что он отвернулся от Сведенборга¹. «Сведенборговы писания суть пересказ всяческих поверхностных мнений да толкование высоких материй, но не более того. Вот один простой факт. Всякий, кто наделен механическими дарованиями, сумеет из трудов Парацельса или Якоба Беме составить десять тысяч томов, по ценности не уступающих Сведенборговым»². Действительно, складывается впечатление, что сочинения Парацельса и Беме (Беме́на) родились от более чистого истока духовного откровения, нежели труды Сведенборга, но, возможно, такая перемена склонностей Блейка была вызвана и посторонними причинами. Например, на него могли повлиять Фюсли или Джонсон, который в своем «Аналитическом обозрении» постоянно нападал на Сведенборга и «Новую церковь». Сама же эта церковь все больше погрязала в обрядах и установлениях: начала посвящать в сан служителей, а затем и предписывать им особые одеяния для богослужения, — и постепенно делалась все менее радикальной. Влияние оккультистов, месмеристов и магов сменилось

¹ Letters, 20

² Complete, 43



влиянием консервативной церковной верхушки, которая клялась в верности «Законам и Правительству своей страны», отмежевываясь от «всяческих проявлений неверности и демократии»³. Мало-помалу стали появляться все признаки организованной религии; так, теперь служители «Новой церкви» уделяли меньше внимания жизни, исполненной деятельного милосердия, и принялись делать упор на долге верующего избегать греха. Отказ от первоначального духа церкви, который как нельзя лучше был выражен в начертанной над порталом в Грейт-Истчипе надписи: «Ныне это дозволено» — заставил Блейка разочароваться в прежних инстинктивных воззрениях. Он начал испещрять пометками «Божественное провидение» Сведенборга, вышедшее в свет в 1790 году, понося его за «Ложь и Священничество», «Проклятую Глупость!» и (более серьезное обвинение!) «Предопределение»⁴.

Итак, Блейк обратился к сочинениям Парацельса и Беме. Имена эти были широко известны, и достать их труды было очень легко: их продавали в тех же книжных лавках, где торговали и откровениями Сведенборга; а у одного знакомого Блейка — Козуэя — была даже подлинная рукопись Беме. Кроме того, имелось множество трактатов и брошюр, предлагавших изложение их учений: порой кажется, будто Лондон конца XVIII века был просто пропитан мистицизмом и милленаристскими устремлениями, словно оттенявшими и дополнявшими его ненасытную страсть к коммерции и власти. Блейку совсем нетрудно было узнать об этих двух духовидцах все, что он желал. И если он размышлял об их жизненном пути, то наверняка сумел отыскать в прошлых столетиях иносказания, перекликавшиеся с его собственным «Священным Словом». Парацельс, странствующий ученый и врач, родившийся в конце XV века, не верил в ортодоксальную ученость и не признавал никаких авторитетов. Якоб Беме,

³ Hindmarsh, *Rise and Progress of the New Jerusalem Church*, 142

⁴ Complete, 609—11

сапожник из Силезии, родившийся на излете XVI века (интересно отметить, что оба этих визионера, подобно Блейку, жили на стыке двух столетий), узрел светоносное видение в оловянной миске и после этого взялся за написание необычного свода мистических учений. Обоих поносили и называли фанатиками, пьяницами и обманщиками; обоих приверженцы ортодоксальных церквей считали грубыми и вульгарными. Впрочем, сам Парацельс высказывался о себе так: «Я — неотесанный человек, родившийся в неотесанной стране... и то, что мне представляется шелком, вам может показаться домотканым полотном»⁵. И Парацельс, и Беме были уверены, что заново открывают древние источники мудрости (Беме называл это учениями «мудрых язычников»⁶), и, оставаясь в рамках христианской духовности, они не отрицали алхимического и каббалистического знания. И оба в своих поисках отвергали верховенство логики и разума, сосредоточиваясь на зримых знаках и символах божественного присутствия в нашем мире. Можно не сомневаться, что Блейк счел себя преемником и наследником обоих мистиков.

Читая Парацельса, никто не способен оставаться равнодушным, и такой художник, как Блейк, медленно начинавший верить в собственную пророческую и духовную миссию, мог лишь радоваться и восхищаться тем, что в его сочинениях прославлялось Воображение. «Я не ведаю иного Христианства и иного Евангелия, — писал Блейк позднее, — кроме свободы тела и ума упражняться в Божественных Искусствах Воображения»⁷. Такова важнейшая из истин, которые утверждал Парацельс, провозглашавший: «Воображение подобно солнцу. Солнце излучает неосязаемое сияние, однако сияние это способно запалить дом»⁸. Великая истина Все-

⁵ Hartmann, *The Life and Doctrine of Paracelsus*, 24

⁶ Weeks, *Boehme*, 50

⁷ Complete, 231

⁸ Цит. по: Hartmann, *Paracelsus*, 172



ленной таится в человеческом воображении; оно есть источник и солнце, и те, кто понимает его силу, — повелители всех сотворенных вещей. Мир Парацельса исполнен духа, причем троицу его местопребывания составляют элементы ртути, соли и серы. Что касается его чрезвычайно успешного метода исцеления болезней, то он рассматривал тело как форму или определение самой души. Разумеется, такое толкование Блейку вовсе не обязательно было заимствовать у Парацельса, — он мог найти его и в недрах собственного сердца.

А главная тайна, открывшаяся духовидцу XV века, заключалась в его убеждении, что «Человек сложен из всех тел и тварных вещей»⁹. Потому «великая истина, к которой следует отнестись со всей серьезностью, состоит вот в чем: ни на небесах, ни на земле нет ничего такого, чего не существовало бы и в человеке, и Бог, пребывающий на небесах, существует также в человеке, и они вдвоем суть Одно... Человек — и солнце, и луна, и звездное небо; мир есть человек, а свет солнца и звезд — это его тело... Человеческое тело есть пар, сгустившийся посредством солнечного света, смешанного с жизнью звезд. Четыре стихии существуют в мире, и человек состоит из всех четырех, и то, что существует зримо в человеке, существует незримо в эфире, пронизывающем мир»¹⁰. Поэтическое воображение, как теперь осознал Блейк, читая Парацельса, способно различить духовные очертания всех сотворенных вещей, ибо содержит их в себе; с возрожденным духом поэт может заглянуть глазами вечности в глубь самого себя, а тем самым и в глубь Вселенной. Потому-то Блейк и приравнивает «Поэтический Гений» к «Духу Пророчества»¹¹, и потому в последние месяцы своей жизни он будет славить «Воображение, нетленное вовеки»¹². Однако не будем слишком вда-

⁹ *Philosophy Reformed and Improved*, trans. H. Pinnell, 57

¹⁰ Hartmann, *Paracelsus*, 67 and 265

¹¹ Complete, 1

¹² Letters, 168

ваться в оккультные материи. Влияние Парацельса сказалось не столько в усвоении каких-то особенных принципов, сколько в том, что называют пробуждением. Это произошло, как если бы он взглянул на ночное небо и вдруг увидел новое созвездие среди уже знакомых; возможно, ему совсем не понадобилось глядеть на небо, поскольку — как он узнал от Парацельса — все созвездия уже были заключены внутри него самого. Один искусствовец как-то заметил, что Блейк, при всем его внимании к внешнему миру, «пожалуй, мог бы быть и слепцом»¹³; поскольку один из величайших символов духовной жизни — это визионер, который *видит* с закрытыми глазами.

Есть гравюра, которую Блейк называл «прекрасным творением»: «Мик. Анджело не смог бы придумать прекраснее»¹⁴. Это фронтиспис к переводу сочинений Якоба Беме, которого Блейк называл «богowedухновенным человеком»¹⁵. Там изображены мужская и женская фигуры; в каждой фигуре имеется несколько клапанов, которые можно открыть и увидеть другие изображения, — таким наглядным способом показано, что внутри человека заключены и небеса, и ад, и все звезды. Это изображение «Единого Человека», «Универсального Человека», или «Космогонического Человека», представление о котором оказало огромное влияние на мистиков и философов конца XVIII века. «Универсальный Человек» всегда оставался важнейшим предметом для размышлений, *mysterium magnum* — «великой тайной», и Беме в одном из известнейших афоризмов высказывался по этому поводу так: «Тот, для кого время — все равно что вечность, и вечность — все равно что время, избавлен от любых невзгод»¹⁶. Это изречение было помещено как девиз в английском издании трудов Беме; впрочем, ему можно было бы предпослать в качестве эпиграфа и

¹³ Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, 45

¹⁴ BR, 313

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Hartmann, *Boehme*, 20



другое высказывание мистика: «Все наше учение есть не что иное как наставление касательно того, как человеку сотворить царствие света внутри самого себя... Тот, в ком течет сей источник божественной силы, несет внутри себя божественный образ и небесную сущность. В нем Иисус рождается от Девы, и он не умрет вовеки»¹⁷. Мистическая система Беме, изложенная во многих томах, — один из величайших триумфов человеческой мысли. Иногда высказывались мнения, что для Блейка она оказалась чересчур сложной; но признать это — значит недооценивать Блейка: ведь он умел манипулировать сложными системами, а следовательно, и постигать их. Разумеется, с трудами Беме он познакомился весьма основательно; один из его современников писал: «У меня имелись книги, изрядно затрепанные и замусоленные его граверскими пальцами... [среди них] большое собрание творений мистических авторов, Якоба Бемена, Сведенборга и прочих»¹⁸.

Такое воодушевление со стороны Блейка отнюдь не было единичным или исключительным случаем. Сочинения Беме оказывали большое влияние на всевозможные религиозные диспуты, которые велись еще в середине XVI века, особенно среди радикальных сект той эпохи, а один поборник образования даже мечтал учредить два колледжа, где бы специально изучались и распространялись учения Беме; кроме того, бытовало мнение, что и у квакеров он почитается превыше всех. Во времена Блейка на Боу-Лейн даже существовала часовня приверженцев Беме, а в религиозной литературе того периода можно найти упоминания о «бедных людях, которые любят Якоба Бемена»¹⁹. Както раз методистская церковь даже изгнала шестерых человек из числа своей паствы за проповедь его учения.

Однако учение это отнюдь не просто и не всегда легко поддается пониманию при первом прочтении; впрочем, ду-

¹⁷ Ibid., 33

¹⁸ BR, 41n

¹⁹ Hobhouse (ed.), *Selected Mystical Writings of William Law*, 268

ховный контекст чрезвычайно сгущенной мысли Беме можно постичь без особого труда. Он прослеживал присутствие Божественного духа во всех тварных вещах, высказываясь об этом словами, которые очень близки понятиям самого Блейка: «Вообрази самый крохотный Круг, пусть не более Горчичного Зерна, — но Сердце Господне уже полностью и совершенно заключено внутри него: а если ты рожден в Господе, то тогда в тебе самом, в Круге твоей Жизни, заключено целиком нераздельное Господне Сердце...»²⁰. Беме излагал сложную мистическую или онтологическую систему, объяснявшую природу материального мира и, в частности, постулировавшую существование семи «источных духов», которые в некоем цикле, или в спирали взаимодействия, вечно творят космос. Подробности достаточно сложны и тонки, но главное здесь — то, что непрерывный цикл борения и становления приводится в действие желанием или волей, которая зовется «огненной волей» и «пылающим миром». Ее противоположность, или встречающая сила, — это «Бездна», «темный мир», и миг ее появления подобен «вспышке молнии»; и все должно возникнуть из этой «Бездны», которая служит опорой Господу, ибо «Гнев и злоба, как и бездна ада, находятся внутри Отца»²¹. Бог хочет осознавать самого себя, и потому космос порождается действием вечно возобновляемой воли и желания. Точно так же и все семь духовных свойств мира вступают в непрерывное диалектическое взаимодействие, и борьба этих различных качеств входит в природу самого творения: «Человек должен пребывать в войне с самим собой, — писал Беме, — если он хочет сделаться гражданином неба... Сражение — вот главное слово, но не языком и мечом, а умом и духом, и сражение вплоть до победы»²². У Блейка же мы находим такие строки:

²⁰ «О троякой жизни человека», 6:71

²¹ Hobbhouse (ed.), *Selected Mystical Writings of William Law*, 369

²² Цит. по: Davies, *The Theology of William Blake*, 72



С Мечом не буду расставаться,
Бореньем Умственным томим,
Пока мы в Англии зеленой
Не выстроим Иерусалим²³.

Итак, у Беме мы видим великое и священное откровение колеса жизни — пылающего, или огненного, колеса, которое служит символом воли, порождающей желание и движение: свойства материи, жаждущие узреть себя в материальной форме и вместе с тем стремящиеся воссоединиться со своей духовной сущностью. Все порождается через столкновение. Легко понять, почему такой взгляд на мир и на вечность произвел впечатление на Блейка: ведь в собственных его сочинениях мы тоже находим желание выплеснуть себя вовне и в то же время «спрятаться» за самим этим выплеском. Возможно, он остерегался слишком приближаться к самому себе, опасаясь, что увиденное там оставит его равнодушным. Возможно, он сознавал, что истоки его великого предназначения коренятся в давно забытых страданиях или в глубоко погребенных детских страхах. Вот почему он испытывал, с одной стороны, сильнейшую потребность в самовыражении, а с другой стороны — сомнения относительно природы этого самовыражения, прибегая к двусмысленностям, сатире или безличным формам.

Разумеется, именно такой стиль Блейк избрал для своей первой пророческой книги, которую создал, живя в Геркулесовом квартале. «Бракосочетание Неба и Ада» явно не названо «пророчеством», как это будет с позднейшими произведениями, написанными в Ламбете, и даже внутри свода всех блейковских писаний оно остается загадкой. Оно начинается и заканчивается стихами, остальная же часть текста состоит из пословиц, кратких описательных рассказов, наблюдений, доводов и пародий; кроме того, оно сопровожда-

²³ Complete, 95—96

ется несколькими тщательно продуманными и богато расцвеченными иллюстрациями. По форме и сатирическому настрою это сочинение ближе всего к «Острову на Луне» — а значит, и к городской популярной литературе, которой часто подражал Блейк, — с тем лишь отличием, что «Бракосочетанию» присущи более назидательный тон и «возвышенный» пророческий стиль. Знаменательно еще и то, что Блейк не проставил своего имени на титульном листе, — словно это какая-то брошюрка, учебник, листовка или сборник пословиц. В сущности, книжка и отвечает критериям всех этих четырех жанров одновременно, и лишь исключительное качество художественного мастерства помешало продавать ее на уличных лотках наравне со всяким политическим и религиозным ширпотребом.

Многие критики замечали, как тесно связано «Бракосочетание Неба и Ада» с охлаждением Блейка к Сведенборгу и его увлечением Беме и Парацельсом, но тут важно отметить народную (почти фольклорную) форму, к которой он прибегает. Окружение Блейка по-прежнему составляла среда лондонских ремесленников и радикалов, и именно в русле этой дуалистической традиции он воспринимал труды Парацельса и Беме; иными словами, он принял в большей степени их духовный настрой, чем четкую систему принципов и утверждений. Он не проглотил их целиком, но, как всегда, подобрал те идеи и понятия, которые пришлось ему особенно по вкусу, — и не замедлил выплеснуть эти понятия и идеи, даже если и не до конца их усвоил. Блейк никогда не признавал ортодоксальных властей или авторитетов — будь то хоть Георг III или Джон Локк, — однако при этом он всегда считал, что его самого обходят вниманием и недооценивают. Сочинения же Парацельса и Беме в какой-то степени оправдывали его довольно шаткую позицию, подтверждая, что и отверженный может быть духовидцем и что существует совершенно другой способ смотреть на мир. Вот почему в «Бракосочетание Неба и Ада» вошли некоторые из самых силь-



ных афоризмов Блейка: «Дорога излишества ведет ко дворцу премудрости», «Разрубленный червь прощает плуг», «Тот, чье лицо не отбрасывает света, никогда не станет звездой», «Вечность влюблена в порождения времени», «Тигры гнева мудрее клыч наставления», «Лучше убить младенца в колыбели, чем лелеять неутоленные желания»²⁴. Но здесь важно помнить, что Блейк никогда подолгу не выдерживал какого-то одного настроения или тона; в «Бракосочетании» он то суров, то насмешлив, то игрив, то серьезен, и при этом постоянно перескакивает с одной темы на другую, словно не желая остановиться на чем-то одном. «Тогда я спросил Иезекииля, отчего он ел навоз и подолгу лежал на правом и левом боку? Он ответил, что лишь хотел, чтобы и другие учились видеть бесконечное»²⁵.

Нет никаких сомнений в том, что «Бракосочетание» явилось серьезнейшим выпадом против Сведенборга и сведенборгианцев (о причинах чего мы уже говорили выше) и что Блейк с удовольствием пародировал здесь наиболее торжественные стороны Сведенборговых откровений. К примеру, найденный шведским богословом прием «Памятной Фантазии» он использует для передачи некоторых весьма скандальных бесед с ангелами, в то же время поясняя, что толкует Библию в ее «инфернальном (infernal)... смысле», а не в более кротком сведенборговском «внутреннем (internal) смысле»²⁶. Вдобавок, все это произведение пропитано особым, очень своеобразным духом, придающим ему какую-то живительную терпкость: это прославление энергии, импульсивной добродетели и сексуальности. «Энергия — вот Вечная Отрада», — провозглашает Блейк²⁷, и в последних словах заключительной «Песни Свободы» он добавляет запоздавшее пояснение к такому утверждению: «Ибо все живое

²⁴ Ibid., 35—8

²⁵ Ibid., 39

²⁶ Ibid., 44

²⁷ Ibid., 34



Бракосочетание Неба и Ада: Пословицы Ада



Священно»²⁸. Сэмюэль Палмер вспоминает, как Блейк уже позднее объяснял ему, что в «Бракосочетании» есть некоторые места, которые «сразу бы изгнали это сочинение из любой светской гостиной в Англии», — впрочем, это говорит лишь о том, что Блейка не особенно интересовали светские гостиные²⁹. Это произведение сердитого и экзальтированного молодого человека, который верит в истинность собственной сексуальной и творческой энергии. Вдобавок, оно свидетельствует о самоуверенности и честолюбии Блейка, так как здесь он впервые выступает в роли художника-пророка: «И есть у меня также Библия Ада, которую мир получит — хочет он того или нет. Единый Закон для Льва и Вола есть Насилие»³⁰. Что еще очень важно, именно тут Блейк прославляет свой новый метод печати, в аллегорической форме рассказывая о гравировании и создании медных досок. Он был твердо убежден, что изобрел некую форму, которая должна искупать труд ремесленника-одиночки в глазах общества, все больше тяготевшего к коммерческой механизации и специализации. Блейк начал утверждаться в избранном для себя статусе поэта-пророка конца XVIII века.

Самый ранний из девяти известных экземпляров «Бракосочетания» окрашен в светлые и нежные цвета — желтый, бледно-оранжевый, розовый и зеленый. Так передается настроение внутреннего роста и оптимизма, которое в тот период сопутствовало творчеству Блейка. Другую копию, отпечатанную два или три года спустя, отличают насыщенные красный и коричневый цвета, темно-синие и черные пятна; создается ощущение, будто она возникла как совершенно самостоятельное произведение искусства, предыдущий вариант которого, по-видимому, создавался с более ясным представлением о читателе. Здесь уже видны признаки тех тем-

²⁸ Ibid., 45

²⁹ Lister (ed.), *Letters of Samuel Palmer*, 663

³⁰ Complete, 44

нот и трудностей, которые так повредят репутации его великих пророческих книг более поздних лет, — однако очевидно, что тут он наслаждался (почти впадая в игривость) атмосферой «тайны» и «загадочности», окружавшей его высокую пророческую роль. Однако он надеялся обрести читателей и ни в коем случае не стал бы их отталкивать. Эта надежда во многом и питала его творческую самоуверенность, благодаря которой годы, проведенные в Ламбете, оказались столь плодотворными. В одном экземпляре над словами «зачаты новые небеса» он написал синими буквами: «1790» — дату своего переезда в Ламбет.

Сохранилось несколько анекдотов, относящихся к этому периоду в жизни Блейка и с любопытной стороны характеризующих его поведение. Пожалуй, самый известный из них был рассказан одним из ближайших друзей и покровителей Блейка:

«Одну историю он [Томас Баттс] особенно любил рассказывать... У края маленького сада в Геркулесовом квартале стоял летний домик. Однажды мистер Баттс, зайдя в гости, увидел, что мистер и миссис Блейк сидят в этом летнем домике, полностью освободившись от “постылых нарядов”, которые род людской носит со времен Грехопадения. “Входите же! — воскликнул Блейк. — Здесь только Адам и Ева, вот и все!” Муж с женой декламировали в лицах отрывки из “Потерянного рая”, а их садик изображал при этом Эдемский сад; и не раз подобные происшествия скандализировали недоумевавших соседей»³¹.

Это не просто досужая сплетня: Томас Баттс — правительственный служащий, ставший наиболее солидным покровителем Блейка, — был человеком трезвомыслящим и почтенным и ни за что не стал бы выдумывать подобную историю (да она бы и в голову ему не пришла!). Большинство ком-

³¹ BR, 53—4



ментаторов XIX и XX веков начисто отметали мысль о том, будто чета Блейков действительно разгуливала нагишом по садику у себя за домом, — но это объяснялось тем, что они не понимали сути того религиозного радикализма, к которому Блейк был причастен по крайней мере косвенно. Александр Гилкрест — биограф, которому посчастливилось беседовать с еще живыми современниками Блейка, — записал, что тот «полагал, будто индийские гимнософисты, древние бритты и прочие, кто, как повествует история, ходили нагишом, поступали мудрее, чем остальная часть человечества — якобы чистая и мудрая, — и что было бы прекрасно, если бы весь мир следовал их примеру»³². Это соответствует известному интересу Блейка к древнейшим верованиям, но он мог испытывать и другие влияния, например старинных сект. Рантеры, как утверждают, «совершенно голыми проповедовали разные богохульства»³³, и адамиты ходили обнаженными, чтобы предаваться «развратным половым сношениям»³⁴. Квакеры ходили нагишом «в указанье и предзнаменованье», согласно двадцатой главе Книги пророка Исаии, а сектанты-антиномисты вообще рассматривали наготу как образ первородной невинности человека до Грехопадения и символ евангельских «нагих истин». Интерес Сведенборга к сексуальной магии был отчасти связан с его представлением о том, что «нагота соответствует невинности»³⁵. Кроме того, во времена Блейка в более интеллектуальных кругах бытовала доктрина так называемого нареизма, связывавшего нудизм с освобождением женской сексуальности. Таким образом, нет ничего удивительного в том, что и Блейк придерживался таких радикальных воззрений; и вновь мы легко можем представить

³² Gilchrist, 112—13

³³ Цит. по: Morton, *The Everlasting Gospel*, 52

³⁴ Payne Knight, *A Discourse on the Worship of Priapus*, 173

³⁵ *О небесах и аде*, параграф 280

себе, как он то прислушивается к какому-нибудь учению, то подхватывает какой-нибудь образ, все время пытаюсь найти материал для обрамления собственного — своеобразнейшего и неповторимого — мировидения.

Другая ламбетская история живописует нам Блейка в том сочувственном и традиционном образе, который предпочитали его ранние биографы. «Мимо его Дома ежедневно проходил юноша, видимо, направляясь к месту своих занятий и возвращаясь, с Альбомом под мышкой. Внешность он имел привлекательную и живую, но несколько болезненную. Некоторое время спустя Блейк поручил миссис Блейк пригласить этого юношу в дом; тот зашел и рассказал им, что изучает Искусства. Потому Блейк принял в нем большое участие и стал давать ему всяческие наставления». К несчастью, «болезненная» наружность юноши была признаком рокового недуга: «Его болезнь длилась очень долго, и страдания его были велики, но все это время миссис Блейк или сам Блейк не забывали ежедневно навещать его и приносили лекарства, деньги или вино, и прочие необходимые вещи, покуда смерть не избавила их питомца от всех земных забот и мучений. Милосердная чета выказала к нему все внимание, всю родительскую нежность, на какую они были способны»³⁶. История эта была рассказана Фредериком Тэтемом, который был знаком с обоими супругами, и у нас нет оснований сомневаться в правдивости его рассказа. Есть что-то трогательное в бездетной паре, с готовностью окружающей пылкой родительской заботой несчастного юношу.

Но, кроме того, оставался и постоянный гнев Блейка на мир. «Блейк стоял возле окна, выходявшего на имение Астли... и увидел мальчишку, который ковылял с привязанной к ноге колодкой, какими обычно стреноживают лошадей или ослов... Кровь в нем закипела, и негодование выплеснулось за пределы терпения, он выбежал из дома и приказал,

³⁶ BR, 524—5



отнюдь не в вежливых выражениях, освободить мальчишку, говоря, что ни один англичанин не должен подвергаться подобному издевательству, недопустимому даже по отношению к рабу»³⁷. Дом Астли находился во дворе за Геркулевым кварталом, так что рассказ этот правдив, по крайней мере с точки зрения топографической точности. По-видимому, Филип Астли, услышав о поведении соседа, примчался к Блейку и спросил, «по какому праву тот осмеливается препятствовать его методу наказания; на что Блейк отвечал с такой горячностью, что дело чуть было не дошло до драки»³⁸. В конце концов спор их благополучно разрешился; а вот другой анекдот показывает, до какой степени Блейк в ту пору отождествлял себя с жертвами несправедливости. «Однажды, увидев где-то в окрестностях Сент-Джайлза, как посреди улицы какую-то женщину избивает то ли муж, то ли другой злой человек», Блейк набросился на обидчика «с такой безрассудной и гневной яростью... что тот попятился и упал наземь». Драчливый муж или любовник будто бы поведал прохожему, что, как ему показалось, «сам дьявол кинулся защищать эту женщину: такой поистине адский поток ругательств и брани излился из уст ее защитника»³⁹. Подобные прилюдные наказания и побои — как в случаях с мальчиком в Ламбете и с женщиной в Сент-Джайлзе — нередко происходили на улицах Лондона; сохранилось немало рассказов о том, как жестоко мяли бока иностранцам, как забивали до смерти животных, как вершили самосудную расправу над воришками и карманниками, как по приказу городских властей людей публично пороли кнутом. Как правило, толпа была весьма охоча до таких зрелищ, и крайнее отвращение к ним Блейка в целом нети-

³⁷ Ibid., 521

³⁸ Ibid.

³⁹ Рассказ Суинберна об этом происшествии цит. по: Wilson, *The Life of William Blake*, 215

пично для его современников. Это свидетельствует о том, как болезненно он ощущал всякое социальное угнетение и как быстро реагировал на публичные проявления жестокости.

Следует ли в таком случае верить в правдивость истории (вполне возможно, распространявшейся им самим), согласно которой он сыграл некую символическую роль в революционных якобинских настроениях начала 1790-х годов? «Блейк сам был пламенным членом Новой школы, отъявленным республиканцем, сочувствовавшим Революции, ненавидевшим и презиравшим королей и королевскую власть... Он среди бела дня бесстрашно надевал *bonnet rouge* («красный колпак») — знаменитый символ свободы и равенства — и с философским видом расхаживал в нем по улицам. Говорили, что он единственный из всей братии имел отвагу публично демонстрировать свои убеждения»⁴⁰. Если под «братией» биограф имел в виду таких друзей и знакомых, как Джонсон или Камберленд, то он ошибался, утверждая, будто Блейк был одинок в публичном выражении своих взглядов. Именно выражение своих взглядов составляло самую суть их жизни в этот период, и потому теперь для них и, наверное, для Блейка наступило время недовольства, разочарования и даже опасности. С весны 1788-го до весны следующего года за границей витал «дух уравниательства»⁴¹, а в витрине любой лондонской книжной лавки были выставлены пасквилы на двор и правительство, с «порочащими и злобными гравюрами и статейками самого дешевого пошиба»⁴². Первые шаги Революции во Франции были с восторгом встречены разнообразными английскими диссентерами, вигами — последователями Фокса, радикалами и ремесленниками, которые уви-

⁴⁰ Gilchrist, 93

⁴¹ Lecky, *History of England in the Eighteenth Century*, Vol. VII, 460

⁴² Nichols, *Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century*, Vol. VII, 490



дели в этом ростки великих преобразований; в середине июля 1789 года было получено известие о падении Бастилии, и Фокс провозгласил, что это «величайшее событие... когда-либо произошедшее в мире! И самое радостное!»⁴³. В «Ежегодном реестре» за тот год Уильям Годвин писал: «От сей поры нам надлежит вести отчет долгой череде лет, в которые Франции и всему человеческому роду предстоит получить свободу»⁴⁴. В заключение «Бракосочетания Неба и Ада» Блейк поместил «Песню Свободы»: «Молнии, молнии мечет! В небо, в небо гляди! О лондонский житель, крепись!... Испещренные проклятиями тучи рвет в клочья, во прах топчет скрижали закона, вечных коней выпуская из логова тьмы, провозглашая: ИМПЕРИИ БОЛЬШЕ НЕТ! ОТНЫНЕ НИ ВОЛКА, НИ ЛЬВА!»⁴⁵.

Итак, давайте перенесемся в жаркую весну 1792 года: в середине марта температура поднялась почти до +30°C, и из-за такого преждевременного тепла в лондонском воздухе ощущалась какая-то болезненная лихорадочность. Было учреждено радикальное Лондонское Корреспондентское общество, начавшее тесно сотрудничать с возрожденным Обществом конституционной грамотности; в марте была организована группа «друзей народа» — как живой и прямой отклик на вторую часть «Прав человека» Тома Пейна, вышедшую в свет месяцем раньше. Различные клубы и общества собирались в тавернах или устраивали сходки на площадях или в парках Лондона. Сочувствующие якобинцам коротко стригли волосы и не пудрили их, да и одежду подвергли коренным упрощениям, в соответствии со вкусами новой эпохи. Во Франции смута уже достигла той точки, когда толпа захватила Тюильри и власть монархии повисла на волоске; Блейк начал набрасывать в своем блок-

⁴³ StClair, *The Godwins and the Shelleys*, 46

⁴⁴ Ibid., 45

⁴⁵ Complete, 44—5 (Пер. С. Степанова)

ноте стихотворение, увековечивавшее этапы неизбежного падения Людовика XVI. Но он и не пытался опубликовать его. В мае 1792 года вышла Королевская декларация, направленная против «всяческих злостных и подстрекательских сочинений», и в течение весны и лета вокруг Лондона были размещены английские и прусские войска⁴⁶. Это лишь усугубило недовольство радикалов, и в октябре один очевидец сообщал: «Ничто... так не очевидно, как рост народной симпатии к Революции, и демократические клубы и общества напирают со всех сторон»⁴⁷. В ноябре на одном обеде Революционного общества пели «Марсельезу», а на рыночных стенах красовались надписи мелом: «Свобода и Равенство!» Но затем наступила зима, и лихорадка, охватившая город, начала стихать. Арест французского монарха и первый сентябрьский террор якобинцев начали вселять тревогу в диссентеров и радикалов более консервативного или националистического толка; правительство тоже сочло, что можно использовать множасьщиеся ужасы Революции как способ посеять среди лондонского населения франкофобию. Раздавались голоса, предрекавшие войну и вторжение, и к концу года настроение страны в целом переменялось настолько, что все приветствовали решение Питта вступить в конфронтацию с новым французским правительством.

Итак, попробуем вообразить себе, как в эти жаркие весенние дни Блейк бродит по улицам в своем *bonnet rouge* — который снимет лишь тогда (по словам его биографа), когда узнает об осенней резне, устроенной якобинцами. Но к той поре он успеет написать навеянное ощущением от этих самых улиц стихотворение. Еще находясь на гребне революционного воодушевления, Блейк четко выразил в нем собственные убеждения.

⁴⁶ Erdman, *Prophet Against Empire*, 214

⁴⁷ Lecky, Vol. VI, 51—2

вольный город — уже аристократическая монополия»⁴⁹. А несколькими страницами далее Пейн роняет замечание о французском правительстве, которому, быть может, тоже нашлось место в блейковском «Лондоне»: «Это рынок, где каждый человек имеет свою цену, и где порочность — обычное дело»⁵⁰. «Юной шлюхи брань» («the youthful Harlots curse»), добавленная в более позднем варианте стихотворения, служит эхом этой порочности: в ту пору в городе насчитывалось около пятидесяти тысяч проституток. Быть может, и «вздоху горемык-солдат» («the hapless soldiers sigh») можно найти объяснение в тексте Пейна? Пожалуйста: «Все монархические правительства по сути своей — военные. Война — их ремесло, а грабеж и выгода — их цель»⁵¹. Летом 1792 года молодых английских солдат отправили на маневры, и 2 августа в «Таймс» появилась заметка, где говорилось: «Никогда наши войска не переносили более тяжких страданий»⁵². Сочувствующие революционерам исписали дворцовые стены такими лозунгами: «Долой каретный налог. К черту Питта! К черту герцога Ричмонда! Долой короля!»⁵³.

С какими же чувствами читал эти лозунги Блейк? Несомненно, его симпатии были на стороне тех, кто придерживался передовых республиканских взглядов. Многие из его товарищей по граверскому ремеслу — вроде Уильяма Шарпа — принадлежали к числу таких людей. Возможно, граверы являлись радикалами как раз в силу профессии: они-то знали, что символическая и образная реальность делается, а не дается. А то, что Блейк работал на Джозефа Джонсона, указывает, в частности, на его знакомство с группой людей, активно выступавших за «нововведения» (как это называлось) во

⁴⁹ *Rights of Man*, Vol. I, 38

⁵⁰ *Ibid.*, 78

⁵¹ *Rights of Man*, Vol. II, 20

⁵² Цит. по: Erdman, *Prophet Against Empire*, 248

⁵³ *Ibid.*, 278



всех областях английской жизни. Например, Джонсон заказал ему иллюстрации к сборнику довольно слабых детских рассказов Мэри Уоллстонкрафт; они представляют для нас интерес лишь потому, что работа над этим заказом явилась одним из немногих случаев, когда Блейк самостоятельно придумал композицию коммерческих гравюр, причем в них заметны сильные вертикальные линии, чрезвычайно важные для его искусства. Так что вполне вероятно, что Блейк был знаком и с самой Уоллстонкрафт и, должно быть, читал ее «Защиту прав женщины», вышедшую в свет годом позднее. Впрочем, дружба Джонсона с радикалами охватывала широчайшие круги. В частности, он издавал и весьма чтит Джозефа Пристли, который публично выражал свои восторженные республиканские идеи: в 1791 году дом Пристли в Бирмингеме разгромила толпа «патриотов». Подсчитано, что между 1789 и 1791 годами Джонсон опубликовал около тринадцати книг в поддержку Французской революции, а его «Аналитическое обозрение» постоянно писало о необходимости республиканской реформы⁵⁴. В 1792 году он выпустил «Увещевание привилегированным сословиям» Джоэля Барлоу, в котором тот обрушивался с нападками на монархию и отстаивало революционные принципы вдогонку критике Эдмунда Берка. Кроме того, Джонсон напечатал сокращенный вариант «Прав человека» Тома Пейна, а в 1791 и 1792 годах был весьма влиятельным членом радикальной группы, поддерживавшей английскую кампанию Пейна. Друг и коллега Блейка Фюсли тоже входил в эту группу. Фюсли поделился со своим биографом одним анекдотом, который подчеркивает существовавшую в ту пору тесную связь живописцев и граверов с политическими реформами: «Пейн превосходно разбирался в механике, — рассказывал он. — А Шарп, когда собирался гравировать мою картину “Состязание Дьявола, Греха и Смерти”, нанял плотника, чтобы тот сделал такой вал, кото-

⁵⁴ Tyson, *Joseph Johnson*, 122

рый можно было бы легко поднимать и опускать. Тот, совершив несколько попыток, потерпел неудачу, как и ожидал Шарп, который упомянул это обстоятельство при Пейне. Последний немедленно предложил свои услуги и в скором времени успешно справился с задачей, даже превзойдя ожидания гравера»⁵⁵. В этом сотрудничестве Пейна, Шарпа и Фюсли можно усмотреть и дополнительный смысл, поскольку упомянутая картина задумывалась как часть «Мильтоновской галереи» — взлелеянного Джонсоном и освященного именем великого слепца-республиканца замысла, который должен был возыметь большой общественно-политический резонанс.

Итак, мы можем представить себе эту немногочисленную группу людей, хорошо знавших друг друга и связанных как художественными, так и политическими узами: это Генри Фюсли, Мэри Уоллстонкрафт, Том Пейн, Джозель Барлоу, Джозеф Пристли. А вскоре к ним присоединились и другие — вроде Хорна Тука и Уильяма Годвина; всех их в конце концов подвергнут жестокой критике, клеймя безбожниками и предателями, такие периодические издания, как «Антиякобинец». Было бы соблазнительно поместить и Блейка в самую гущу этих идейных единомышленников — или даже вообразить их, в каком-то смысле, его естественной аудиторией. Однако это было бы не вполне правильно, так как во многих отношениях Блейк весьма от них отличался. Например, если обратиться к религиозным воззрениям, то расхождения здесь станут очевидны: «Сам он [Блейк] — еретик среди ортодоксов — тут, среди неверных, был святым и упорно отстаивал христианство — то есть дух его — перед этим пестрым собранием спорщиков»⁵⁶. Тэтем, друг Блейка в более поздние годы, подкрепляет это суждение следующим образом: «В одной из бесед Пейн сказал, что религия — это закон и узы для всех даровитых умов. Блейк же возразил, говоря то, что и всегда утверждал, — а именно, что религия

⁵⁵ Цит. по: Erdman, *Prophet Against Empire*, 161

⁵⁶ Gilchrist, 94



Иисуса есть совершенный закон Свободы»⁵⁷. Пейн также выка- зывал пренебрежение к Исаии, называя его пророчества «не- скончаемым бессвязным суесловием», а так как Блейк воссла- вил этого ветхозаветного пророка в «Бракосочетании Неба и Ада», то маловероятно, чтобы здесь они с Пейном достигли согласия⁵⁸. Кроме того, Пейн как философ-политик начисто отрицал всякое значение исторической традиции, тогда как Блейка, выросшего на любви к древности и Вестминстерскому аббатству, подобное отношение должно было глубоко оскорб- лять. По этой же причине от него едва ли можно было ожидать восхищения сочинениями Джозефа Пристли, чей материализм и вера в необходимость являли крайнюю противоположность всему тому, что Блейк почитал священным. Вряд ли произвели бы на него большое впечатление идеи Мэри Уоллстонкрафт о «законе разума» и «Разумной религии»⁵⁹. Как видим, во мно- гих важных отношениях Блейк серьезно расходился с принци- пами и убеждениями этих людей, и потому было бы неверно считать его хотя бы в некотором смысле представителем той группки радикалов, что собиралась над лавкой Джонсона во дворе собора святого Павла. Его встречи с ними были, вероят- но, кратковременны и случайны, а они, в свой черед, быть мож- жет, видели в Блейке всего лишь наемного гравера с эксцент- ричными воззрениями.

Однако существовала и другая причина его обособленно- сти. Сами его произведения свидетельствуют: он уже глубо- ко осознавал свою уникальную пророческую миссию, пусть даже ее не замечала и не понимала ни одна живая душа. Потому-то, рассматривая общий вопрос о его политических взглядах, не следует удивляться, наталкиваясь на противор- ечия или непоследовательность. Блейк, своевольный и уп- рямый спорщик, был готов изрекать суждения под влиянием

⁵⁷ BR, 530—1

⁵⁸ Stephen, *The History of English Thought in the Eighteenth Century*, 463

⁵⁹ *Vindication*, 270—2

минутного раздражения и давать выход чувствам из желания подразнить кого-нибудь или пошутить. Он умудрялся сохранить веру в собственную уникальность, одновременно упражняясь в чувстве юмора. На это последнее обстоятельство следовало бы почаще обращать внимание его комментаторам, порой чересчур чинным. Вот пример:

Услышал доктор Джонсон,
Как некий Африканец
«Я — Сципион, — промолвил, —
А ты, старик, — засранец»⁶⁰.

Сначала Блейк бравировал красным колпаком, а затем сорвал его с головы. Но позднее, если верить Сэмюэлю Палмеру, он «неоднократно высказывал мнение о том, что при папском режиме гражданской свободы куда больше, нежели при всех прочих видах правления»⁶¹. Другие — весьма разноречиво — считали его то шекспирианцем-популистом, то платоником, то анархистом, то христианским реакционером, то квиетистом. Можно не сомневаться только в том, что он никогда не удосуживался голосовать и что самое продуманное из его утверждений об организованной или содержащей доктрину политике приняло форму безоговорочного отрицания: «Мне поистине досадно, что мои Соотечественники заботятся о Политике. Будь Люди Мудры, и самые деспотичные Владыки не могли бы навредить им. А коль они Неразумны, то и свободнейшее из Правительств обречено сделаться Тиранией. По мне, Владыки — Болваны. По мне, так и Палаты Общин с Палатами Лордов — тоже болваны. Мне кажется, что все они суть нечто Чуждое, стоящее за рамками Человеческой Жизни»⁶². Это замечание, нацарапанное на полях запис-

⁶⁰ Complete, 458 («A ha To Doctor Johnson / Said Scipio Africanus / Lift up my Roman Petticoatt / And kiss my Roman Anus».)

⁶¹ Lister (ed.), *Letters of Samuel Palmer*, 663

⁶² Complete, 580



ной книжки Блейка, обнаруживает такую позицию, какой и следовало бы ожидать от художника и искусного ремесленника: он верил только в пользу личной добродетели или просвещения, а к какой-либо политической или социальной философии не проявлял ни малейшего интереса. Блейк никогда не принял бы единообразия благонамеренных (*bien pensant*) взглядов, которые исповедовали Пристли или Уоллстонкрафт, — точно так же, как никогда бы не стал вступать вслед за своими коллегами-граверами и художниками в радикальное Общество конституционной грамотности.

Однако такая изоляция делала Блейка более уязвимым, и в письме Флакسمану он замечал, что бедственные события той поры вселяли в него «Тревожный Страх»⁶³. «Долой короля!» — такой лозунг красовался на стене Королевского сада; и вскоре короля свергли — правда, во Франции. В первый же месяц 1793 года Людовика казнили, а несколько недель спустя между Англией и Францией началась война, которой предстояло продолжаться в течение следующих двадцати лет. Блейку было суждено создавать самые необычные и совершенные произведения в ту пору, когда «война и политика пожирали все людские способности»⁶⁴ и когда, как он сам объяснял в том же письме Флакسمану, тень великих событий постепенно лишала его покоя:

...жуть сотрясла Небеса в вышине

И Ад внизу; страшные, мощные перемены Земле угрожали.

И в Америке началась война. Ее мрачные ужасы передо мной
пронеслись,

Над Атлантикой к Франции. И Французская Революция

зародилась в густых облаках,

И мой Ангел сказал мне, что, видя такое, я жить на Земле не
смогу...⁶⁵

⁶³ Letters, 20

⁶⁴ Nichols, Vol. VIII, 325

⁶⁵ Letters, 20

Первый отклик Блейка на эти мрачные видения нашел выражение в стихах, занявших шестнадцать типографских страниц и так и не опубликованных. Стихи эти напыщенно озаглавлены «ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ, ПОЭМА В СЕМИ КНИГАХ», проставлена цена в один шиллинг, в качестве издателя указан Джонсон, а приписка гласит: «Остальные Книги этой Поэмы завершены и будут опубликованы по Порядку»⁶⁶. То, что эти другие книги не сохранились, а быть может, и вовсе не были написаны, не заслоняет от нас размаха блейковских честолюбивых намерений. Он собирался написать эпическую поэму почти мильтоновского объема на злободневную общественную тему; ясно, что на этом этапе, несмотря на гордость открытым им новым способом работы и новой гравировальной техникой, Блейк не оставил и прежних, более традиционных, литературных амбиций. Рельефная гравировка была всего лишь одним из его годных на продажу ремесленных навыков — пусть и наиболее значительным. Между тем он по-прежнему хотел, или надеялся, стать признанным поэтом. Несомненно, Джонсон поощрял его к этому, тем более что Блейк избрал столь острую, животрепещущую тему. Длинные поэмы о текущих событиях в то время вызвали живой интерес читателей (уже появилось несколько таких произведений, посвященных американской революции), а это значит, что подобным произведениям стабильный покупательский спрос был гарантирован.

Дошедшая до нас первая книга указывает на то, что Блейк приготовился сочинить возвышенный вариант современного политического эпоса. Повествование сосредоточивается главным образом на дебатах между королем и дворянством на ранних этапах революции, и заметно, что Блейк писал с намеренной оглядкой на эпизод из второй книги Мильтонова «Потерянного рая», где описывается сходка Сатаны и его

⁶⁶ Complete, 285—6



легионов. Так Блейку удается придать эпический тон и достоинство описываемым событиям:

И вот видение, вздыхая и дрожа, мне тихо, как цикада,
прошептало:
Мой слышен стон в монастырях, а Бог — кумир давнишний —
угасает, словно лампа
Без масла⁶⁷.

В этих стихах события, занимавшие недели, сжаты до нескольких дней, место действия перенесено из Версаля в Париж, появляются новые персонажи, а роли старых перепутаны, и в результате получается весьма любопытная картина. Если большинство политических стихотворений слепо следовало образцам Драйдена или Томпсона, то Блейк создал причудливую смесь мильтоновских интонаций с готическими фантазиями. Он прибегает к образам, взятым то из современных политических памфлетов, то из шекспировских трагедий, то из Оссиана, а то и из Ветхого Завета. В крупных исторических живописных полотнах того периода чувствовалось стремление поместить современные события в контекст героического мифа (пожалуй, самый знаменитый пример — «Смерть Вольфа» Бенджамина Уэста*), и Блейк на свой лад стремился создать новый эпический стиль, черпая из источников английской литературной традиции. И мало-помалу в поэме его начинают звучать подлинно блейковские ноты: мировые события становятся материалом для визионерской истории, и пустынный пейзаж заселяют очертания гигантов: «Громады-мертвецы вздымают свои бледные огни...»⁶⁸.

⁶⁷ Ibid., 292

* Бенджамин Уэст (1738—1820) — родоначальник американской живописи, сделавший блестящую карьеру в Лондоне и способствовавший распространению эпического и дидактического жанра. — *Примеч. пер.*

⁶⁸ Ibid., 299

Однако эта поэма так и не была опубликована и сохранилась в неправленных гранках. Это удивительное творение, но в своем незавершенном виде оно остается всего лишь упражнением. Тому, что поэма так и не вышла в свет, есть несколько объяснений. Предполагалось, например, что Джозеф Джонсон побоялся печатать сочинение пусть даже отдаленно бунтарского толка. Но такая гипотеза неправдоподобна, поскольку известно, что Джонсон продолжал выпускать и рекламировать трактаты, носившие гораздо более радикальный и полемический характер. Более вероятно, что, как и другие, он просто не оценил по достоинству поэзию Блейка: он просмотрел стихи, коль скоро отпечатали пробные листы, и решил, что они ему не подходят. Разумеется, не следует исключать и того, что Блейк сам мог остаться недоволен написанным и, переговорив с Джонсоном, решил забрать стихи. Возможно, он понял, что не сможет продолжать в том же возвышенном стиле на протяжении еще шести книг, а может быть, на этом этапе он просто потерял интерес к самому замыслу. Однако напрашивается и совсем другое, куда более сложное и интригующее объяснение, а именно, что Блейк, преследуемый своим «Тревожным Страхом», сам забрал текст поэмы в приступе нервической подозрительности, опасаясь, что на него посыплются гонения и обвинения властей. Вероятность подобных последствий была очень мала (тем более что в поэме не нашлось бы и следа бунтарства в традиционном понимании), однако догадку о том, что Блейк забрал поэму под влиянием нервной паники, подкрепляют сведения о его тревоге по поводу следующего своего сочинения. Он награвировал поэму под названием «Америка», а позднее убрал из текста все упоминания о Георге III и о правительственных министрах. Уязвимой стороной его односторонней независимости был страх перед возможными угрозами или преследованиями.



Неудавшаяся попытка издать «Французскую революцию» обернулась стойким результатом такого свойства, о котором Блейк даже не задумывался. Эта была последняя представившаяся ему возможность опубликовать свое произведение в традиционной форме, а значит, и последний шанс обрести сколько-нибудь широкий круг читателей. Отныне он навсегда покончил с коммерческими проектами, впоследствии самостоятельно делая оттиски всех своих работ и пытаясь продавать их. Независимость означала для Блейка, что он может сохранить свое видение абсолютно чистым (и эта цельность — важнейшая часть его гения), пусть даже ценой потери читающей публики. Его не пугало растущее отчуждение простых людей с их обыденными спорами и размышлениями. Хотя эти последствия сказались и не сразу, но с годами круг значимых для Блейка отсылок и намеков принимал все более «частный», замкнутый характер. Из собственной изоляции он сотворил великий миф — который, впрочем, так никогда и не открылся его современникам и который даже сегодня обычно оставляют без внимания или истолковывают превратно. И в этом смысле жизнь Блейка — это притча о художнике, избегающем рыночной площади, куда все прочие люди приходят покупать и продавать. Он сохранил себя в неприкосновенной чистоте, однако его свобода приняла форму одиночества. Он работал для самого себя и прислушивался только к самому себе, а потому со временем утратил всякую способность судить о собственной работе. Блейк обладал достаточным дарованием, чтобы сделаться великим общественным и религиозным поэтом, но вместо этого он замкнулся на себе и не обрел ни влияния, ни признания. Его великий предшественник Мильтон заявлял: «Я не могу восхвалять добродетель — беглянку и затворницу, коя не действует и не дышит, николи не совершает вылазок и не глядит на противника, а тайком покидает тот марафон, где за сей бесмертною гирляндю приходится бежать, покрываясь пы-

лью и изнывая от жара»⁶⁹. Блейк все больше отстранялся от «жара» общественной роли; но в результате он стал словно бы вторым Мильтоном, только беснующимся в темной комнате.

Впрочем, истинная природа его творческого пути обнаружилась лишь много лет спустя, а пока он продолжал ощущать себя поэтом и художником, призванным выполнять общественно-пророческую миссию. После неудачи с «Французской революцией» Блейк просто продолжал работать, заново вознамерившись быть услышанным; но теперь он решил действовать самостоятельно, избегая зависимости от любого, даже самого сочувствующего издателя. Он вновь вернулся к технике рельефной гравировки, использованной для «Бракосочетания Неба и Ада» и «Песен невинности», так как, видимо, считал, что за этим новым методом большое будущее. «Бракосочетание» было выполнено в стиле дешевых брошюр или букварей, а «Песни» — в стиле детских книжек; и вот теперь, в новой работе, он последовал современной моде на памфлеты, возвещавшие политический и духовный апокалипсис. Он дважды вывел слово «Пророчество» — на титульном листе и на фронтисписе, причем во втором случае страницу украшают парящая фигура, порхающие птицы, колосющаяся пшеница и цветущие лилии. Это сочинение называлось «Америка»; здесь уверенной убежденности Блейка в своей пророческой роли вторило его решение сделать книгу вдвое крупнее любой из предыдущих: восемнадцать страниц поэмы имеют девять дюймов в высоту и шесть с половиной в ширину.

Предметное содержание «Америки» достаточно просто: оно касается восстания тринадцати американских колоний и неумелого ответа Британии на него; Джордж Вашингтон и «Князь — Хранитель Альбиона» вступают в космическое

⁶⁹ *Апеоназутика*, цит. по: *The Selected Prose of John Milton*, ed. C.A. Patrides, 213



противостояние, простирающееся над равнинами отчаяния и исчезнувшими землями Атлантиды, каменными пустынями и лесами скорби. Это картина катаклизма, над которой раздастся в ночи голос «Бостонского Ангела»:

Какой же Бог законы мирные творит, грозою облакаясь?

А сердобольный Ангел алчет слез и вздохов ищет?

И что за негодьян вызывает к воздержанью, сам же жиром

Ягнячьим греется? — Не верю больше никому, не повинуюсь⁷⁰.

Для Блейка этот конфликт знаменует часть всеобщего стремления к духовному перерождению и откровению, потому он пытается создать общедоступное пророчество посредством вымышленных им мифических персонажей. Здесь впервые появляется Орк, который наряду с Уртоной и Уризеном, станет носителем сложной системы действий и стремлений, составляющей зрелую стадию видений Блейка. Правда, пока их роли еще очень просты: Орк, олицетворение энергии и мятежа, восстает против Уризена — тирана, жреца и законодателя. Природа Блейкова мифа будет рассмотрена позднее, когда тот достигнет высшей стадии развития, а в этот ранний период Блейк просто хотел написать увлекательное повествование в духе Оссиана и героических баллад. Придуманные им имена — Энитармон, Уртона, Вала — удивляют своей звучностью; в них отразилось увлечение Блейка древней премудростью и истинами стародавних религий. Он получает почти детское удовольствие от изобретения этого причудливого мира, с помощью которого можно ополчиться на все рациональные ортодоксальные предубеждения своего времени, а заодно — подчеркнуть уникальность собственных рельефных гравюр. Можно сказать, что в каком-то смысле сам метод и породил миф. Или, вернее, и метод, и миф — лишь разные стороны единого мировоззрения Блейка.

⁷⁰ Complete, 55



Америка (фронтиспис)



Со временем в это произведение вошли некоторые ранние рисунки из записной книжки Блейка; как это часто бывало, он сначала делал эскизы фигур и только потом наделял их словесно выразимым смыслом. Сохранились, к тому же, пробные оттиски листов для «Америки», ясно показывающие, что Блейк продолжал править стихи и после того, как награвировал их: так, «языки пламени» заменены на «влажный туман», а вместо строки «Вокруг Сент-Джеймса блещет пламя» появляется строка «Вокруг Сент-Джеймса, холодного и тяжкого». Затем, значительно позже, Блейк убрал целый лист только из-за того, что там упоминался «Король». Однако именно в «Америке» его гравированные изображения впервые обретают центральное значение. Они порой занимают целые страницы книги — да и едва ли только иллюстрируют текст: они образуют самостоятельную серию, которая вполне годилась бы для продажи в гравюрной лавке на Стрэнде в качестве подборки карикатур конца XVIII века. Разумеется, они принадлежат тому же миру, что и Гиллрэй: слова парят посреди страницы, рядом с искаженными очертаниями человеческих фигур. На одном пробном листе Блейк оставил пометку для себя: «Ангелы должны быть малы, размером с буквы, чтобы они не мешали изображению внизу. Это будет грозовое небо с дождем, отделенное от ангелов Тучами». Вместе с тем его образы неизмеримо великолепнее и зрелищнее, чем работы всех других художников его времени: огромная фигура с крыльями, в отчаянии склонившая голову у разрушенной стены; старик, спешащий сквозь каменный портал во тьму; нагой юноша, сидящий подле черепа и выжидательно глядящий на небо; бородатый патриарх, простирающий руки к облакам. Все это уже можно смело назвать типично блейковскими мотивами: героические или пугающие фигуры Микеланджело обрушиваются в пропасть. В их жестах есть что-то и от готической драмы и пантомимы, как если бы Блейк видел представления молодого Гримальди. Однако упорная

сосредоточенность и напряженность мысли, породившей эти образы, делает их подлинными обитателями того визионерского мифа, который уже сейчас творил Блейк. Наделив их величавым обликом древних героев, он поместил эти возвышенные фигуры в плоскость политической гравюры и злободневного духовного памфлета. Так сила его гения вновь совершила прорыв в современных выразительных формах, чтобы породить нечто гораздо более редкостное и причудливое.

Однако достигнуть этого Блейку было суждено не без трудностей и даже отчаяния. В первом экземпляре «Америки» он стер четыре строки, чтобы они не пропечатались:

Суровый Бард замолк, своей же песни устыдись; он в ярости
взмахнул

Звучно-блестящей лирой, зашвырнул ее в развалины колонны,
Разбив в осколки яркие. Потом безмолвно прочь пошел,
И долго он бродил по долам Кента с сетованьем горьким⁷¹.

Быть может, нам следует вообразить его самого безнадежно бредущим вдоль Ламбет-Роуд и Нью-Роуд (ныне Нью-Кент-Роуд), возле сушил? Вполне правдоподобная картина. На рельефной гравюре, помеченной 5 июня 1793 года, он изобразил припадочного короля между двумя воинами, озаглавив эту сцену «Пришел наш Конец»; впрочем, такое название имеет не только политический смысл, ибо месяцем раньше Блейк записал в своем блокноте карандашом крупными буквами: «Я утверждаю, что не проживу еще пяти лет. А если проживу, то это будет Чудо»⁷². По всей вероятности, атмосфера войны и общей политической нестабильности так сильно повлияла на впечатлительного и ранимого Блейка, что он усомнился в собственной безопасности. Сказалось это и на его понимании

⁷¹ Ibid., 52

⁷² Notebook [N 4]



собственного искусства. Наверное, ему попадались на глаза строки из «Защиты» Мэри Уоллстонкрафт, где она пишет: «Доктор Пристли заметил в предисловии к своей биографической таблице, что большинство великих людей не переживали рубеж сорокапятилетия»⁷³. В том самом, 1793-м, году Блейку исполнилось тридцать шесть. Быть может, он увидел, что надежда стать великим ускользает от него?

⁷³ *Vindication*, 75

16. БИБЛИЯ АДА

Предсказание Блейка не сбылось: он прожил гораздо дольше тех пяти лет, которые положил себе пределом. А в сентябре 1793 года, спустя всего четыре месяца после того, как было записано то скорбное замечание, он выпустил и документ скорее публичного характера. Это был, по существу, каталог книготорговца, содержащий довольно разнообразный перечень его недавних работ. Несомненно, Блейк просто хотел распродать лишние экземпляры, однако в проспекте, составленном для этой цели, он сделал довольно экстравагантные утверждения, должно быть, позабавившие или покоробившие тех современников, которые удосужились их прочесть: «Способности мистера Блейка к изобретениям весьма рано привлекли внимание многих видных и состоятельных лиц; с их помощью он регулярно представлял почтенной публике работы (не побоимся сказать) не меньшего размаха и дарования, нежели произведения любой другой эпохи или страны»¹. Восхваляет Блейк и свою новую технику рельефной гравировки, «в коей Поэт действует заодно с Художником... [и] коя превосходит изяществом все прежние методы», и отныне позволяет «Человеку с Дарованием» публиковать собственные работы². С подобными утверждениями Блейк выступает не в последний раз: всю жизнь, сталкиваясь с равнодушием и пренебрежением окружающих,

¹ Complete, 692

² Ibid.



он по-прежнему будет сравнивать себя с Микеланджело и Рафаэлем. Здесь явственно чувствуются черты своенравия и самоуверенности, которым суждено было возрастать по мере того, как Блейк будет оказываться во все большей изоляции; однако на данном этапе творческого пути он не сомневается в своих честолюбивых замыслах и верит в свою способность завладеть «вниманием публики»³. Разумеется, ему хватает проницательности, чтобы не отпугнуть ее вовсе: в свой перечень произведений для продажи он включает две большие гравюры, «весьма совершенные», выполненные в канонической и модной манере⁴. Одну из них, «Эдуард и Элинора», он оценил более чем вдвое дороже «Песен невинности», цена которых составила 10 шиллингов 6 пенсов; но, что особенно важно, эта работа представляет собой вариант какой-то неизвестной акварели, выполненной четырнадцатью годами раньше. На второй из этих «исторических гравюр» — «Иов» — центральной фигурой является образ, постоянный для Блейка. Кстати, примечательная особенность его творчества — постоянное возвращение к одним и тем же сюжетам и образам. Возможно, эта особенность была присуща его обычному поведению; во всяком случае, один из его знакомых заметил, что тот в разговоре часто повторялся, «что со временем начинало нагонять скуку»⁵. Еще один пункт в каталоге Блейка также указывает на его приверженность к прежним интересам, а именно — «История Англии», маленький сборник гравюр, дополнявший «Врата Рая» и состоявший из серии исторических сцен для детей. Ни одного экземпляра этого произведения до нас не дошло, но в конце записной книжки Блейка сохранился написанный его рукой перечень тем, позволяющий судить о предметном содержании этих гравюр. Список начинается с «Гигантов, древних

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Crabb Robinson, BR, 318

обитателей Англии» и заканчивается тремя сюжетами, лишний раз подтверждающими радикальный настрой, преобладавший в его проспекте: «Жестокости, к коим прибегали Короли и Священники... Мечта о Свободе... Туча»⁶. Впрочем, вряд ли какие-то упоминания о «Королях» или «Свободе» появлялись в печатном виде. Блейк, несомненно, довольствовался такими аллегориями, как «Эдвин и Моркар, побуждающие лондонцев к сопротивлению Вильгельму Завоевателю» или «Покаяние Джейн Шор»⁷. Он обращается к сюжетам своих самых ранних акварельных работ, перерабатывая их для этой исторической серии: Блейк еще раз сознательно решается упорядочить и систематизировать свои хаотичные воззрения. Он следует инстинкту баснописца или мифографа, стремящегося собрать в единое и связное повествование явно разрозненные материалы.

Не исключено, что весной того же года Блейк посетил первую в Лондоне выставку старых мастеров — в основном голландских и фламандских художников. Картины эти, принадлежавшие герцогу Орлеанскому, были выставлены в старом помещении Королевской академии на Пэлл-Мэлл. Возможно, впервые увидев работы великих мастеров собственными глазами, Блейк вновь загорелся желанием стать крупным историческим живописцем. И хотя в течение следующих шести лет он ни разу не выставлялся в Королевской академии, солидный перечень произведений на продажу в его каталоге говорит о том, что он все-таки стремился к общественному признанию. Добиться его Блейк предполагал своими «Иллюминированными книгами» — от «Книги Тэль», оцененной в 3 шиллинга, до «Америки», оцененной в 10 шиллингов 6 пенсов. Кроме того, он выполнил несколько более традиционных инталей (то есть, гравюр с изображениями, вырезанными на медной доске общепринятым способом), однако ввиду

⁶ Notebook [N 116]

⁷ Ibid.



содержавшихся в них скрытых политических намеков в каталог они не вошли. «Альбион восстал», «Пришел наш Конец» и «Люцифер с Папой в Аду» явно направлены против авторитарного государственного строя и против засилья Церкви, а сам «Альбион» восстает, высвобождаясь из уз традиционного мировосприятия, словно какой-то вольный Дух энергии и мятежа. Возможно, эти три работы правильнее будет рассматривать как политические карикатуры (жанр, весьма популярный в конце XVIII века), причем по экспрессии и выразительности сравнимые разве что с работами Гиллрэя. Можно предположить, что первоначально эти гравюры предназначались для сопровождения «Пророчеств», например «Европы» или «Америки», но вскоре «Тревожный Страх» заставил Блейка отказаться от такого намерения. Так или иначе, работы эти пока оставались неопубликованными, и на протяжении нескольких следующих лет Блейк будет всячески экспериментировать с ними, попутно оттачивая на них свое мастерство гравировщика.

Внесена в каталог Блейка и еще одна работа, оцененная в 7 шиллингов 6 пенсов — в ту же сумму, что и «Бракосочетание Неба и Ада», и в некотором смысле связанная с ним: это «Видения дочерей Альбиона, в иллюминированных гравюрах. Ин-фолио, с 8 иллюстрациями»⁸. Само заглавие уже свидетельствует о присутствии непрерывно формирующегося мифа Блейка (здесь он впервые упоминает о «видениях», с которыми знаком с давних пор), но, как и всегда, фоном для этого произведения становится окружающий мир. Так, некоторое время Блейк работал — пусть несколько бессистемно — над гравюрами к «Повествованию о Суринаме» Джона Габриэля Стедмана (возможно, отсюда отчасти и происходит блейковский Тигр). Первую партию иллюстраций к книге Стедмана он отослал в декабре 1792 года, а вторую — через год, то есть как раз тогда, когда создавались «Видения

⁸ Complete, 693

дочерей Альбиона». Одну из строк поэмы, посвященной свободе любви, произносит чудовище, олицетворяющее власть: «И выжжено мое тавро на детях черных солнца»⁹, — а в одной из его гравюр к рассказу Стедмана изображен раб с клеймом из инициалов «JGS» на правой стороне груди. К слову сказать, Блейк выполнил ряд иллюстраций к некоторым наиболее ужасающим эпизодам книги, в том числе «Бичевание рабыни-самбо», «Мучительная казнь на дыбе», «Негр, живо подвешенный к виселице за ребра». Блейк создал подлинно впечатляющие образы, а густая штриховка тел рабов особенно резко выделяет изломанные силуэты их фигур на фоне, не тронутом граверским резцом. Однако повествование Стедмана не было только нагромождением ужасов; так, он описывал и свои отношения с пятнадцатилетней рабыней — мулаткой по имени Джоанна. Стедману ее продала родная мать (хотя в опубликованном тексте это не упоминалось). Они совершили нечто вроде брачного обряда, и, хотя Джоанна оставалась рабыней, между ними установились, по видимому, вполне счастливые отношения любящих супругов. У них родился ребенок, но через четыре года Стедман покинул Суринам, а Джоанна с сыном остались на острове, где царили варварство и жестокость. Шесть лет спустя Джоанна умерла, а Стедман к тому времени женился и поселился в Девоне.

Там он и принялся за свои мемуары, а потом познакомился с гравером из Ламбета. Его дружба с Блейком крепла, чего нельзя сказать о его отношениях с издателем книг. Стедман называл Джонсона «негодяем-якобинцем» и уверял, что «не стал бы спасать его от виселицы»¹⁰. Тот факт, что Блейк поддерживал дружбу с человеком, говорившим подобные вещи, указывает и на его собственные натянутые отношения с Джонсоном. Но как бы там ни было, не стоит все же преуве-

⁹ Ibid., 46 (Пер. А. Сергеева)

¹⁰ BR, 50—5



личивать значение этого факта: в действительности Стедман не оказал какого-либо заметного влияния на Блейка. Однако отдельные эпизоды его биографии могли пробудить в Блейке определенное сочувствие: ведь когда-то Стедман мечтал стать художником, но буйный и вспыльчивый темперамент помешал ему учиться. К тому же желание добиться успеха на поприще живописи пришлось принести в жертву необходимости зарабатывать на жизнь, и поэтому он и пошел в солдаты. Кажется, Стедман обладал также способностью к «двойному зрению» — по крайней мере, если верить Фюсли, который уверял, что как-то раз, направляясь обедать с Джонсоном во двор собора святого Павла, Стедман по пути увидел фею. К тому же в одной из дневниковых записей Стедмана говорится: «Видел русалку»¹¹; впрочем, едва ли речь здесь идет о видении мифического существа — возможно, он упоминает о какой-нибудь диковине из тех, что выставлялись для обозрения на ярмарках и в тавернах (вроде чучела «русалки», которое несколькими годами позже будут показывать в Турецкой кофейне на Сент-Джеймс-Стрит). Но на этом сходство с Блейком, пожалуй, и заканчивалось: Стедман был стойким монархистом, антиякобинцем и — невзирая на суринамский опыт — сторонником рабства (хотя, возможно, и порицал британскую работорговлю). Кроме того, Стедман открыто выражал свои убеждения, поэтому любопытно, что человек, ругавший Джозефа Джонсона «якобинцем», чувствовал себя в обществе Блейка как рыба в воде — настолько, что даже дважды оставался погостить у Блейков в Геркулесовом квартале. Это говорит о том, что Блейк предпочитал держать свое мнение при себе, а возможно, даже соглашался с некоторыми суждениями Стедмана, понимая, что тот не сочувствует деистическим и материалистическим идеям, присущим «кругу» Тома Пейна. Стедман, кажется, считал Блейка человеком трезвомыслящим и дель-

¹¹ Ibid., 49

ным, поскольку, возвращаясь в Девон, доверил ему ведение своих дел. К тому же в знак признательности он подарил миссис Блейк синюю сахарницу, а к Рождеству прислал супругам тивертонского гуся.

Эта дружба многое говорит о своеобразном характере Блейка. Из писем и дневников Стедмана явствует, что сам он порой бывал весьма воинственным (можно даже назвать его «чудаком» или «эксцентриком», однако в те времена, как отмечают иностранцы, такие определения подошли бы доброй половине населения Англии), но симпатия Блейка к нему коренилась, вероятнее всего, в присущем Стедману сочетании не осуществившихся надежд с какой-то нервической нелепостью. Этот человек поносил издателей и книготорговцев и — по собственным его уверениям — чурался современных ему светских обычаев. Так или иначе, они частенько обедали вместе, а если Стедману приходилось останавливаться в Лондоне, то у Блейков ему был обеспечен ночлег.

Из дневника Стедмана мы знаем, что однажды «Блейка окружили и ограбили»: на него напала толпа «хулиганов», вероятно, в одном из переулков в окрестностях Ламбет-Марша, где ходить становилось все опаснее¹². Нередко такой сброд, отнимая кошелек, глумливо кричал: «Это мое!»

Итак, Блейк работал над гравюрами к книге Стедмана с некоторыми перерывами несколько лет. Многие в этом сочинении могло заинтересовать Блейка, особенно потому, что в печальной судьбе Джоанны нашли отражение две острейшие проблемы современности — темы «свободы» и «новшества», которые вызвали живой интерес у английской общественности в конце XVIII века. Сочинение Мэри Уоллстонкрафт «Защита прав женщины» уже вызвало бурные споры (в том числе и саркастический отклик бывшего учителя математики Блейка, Томаса Тейлора, озаглавленный «Защита прав скотины»); кроме того, в обществе шли затяжные и гром-

¹² Ibid.



Гравюра из «Повествования о Суринаме» Стедмана

кие дебаты о том, продолжать ли Британии заниматься работорговлей. Впрочем, для Блейка приниженное положение женщин, как и рабство африканцев, являлось частью общей картины порабощения: в своих недавно опубликованных и разрекламированных «Видениях дочерей Альбиона» он повторяет фразу, которую произносил и прежде: «Ибо все живое Священно!»¹³.

Эта поэма, в которой есть образы, навеянные чтением Стедмана и Уоллстонкрафт, поднимает тему раскрепощенности и сексуальной свободы. Поэзия XVIII века не знает других подобных строк:

О миг желанья! Миг желанья! Девственница в тайном
Томленье по мужчине лоно будит к сладости безмерной
В потемках спальни. Юноша, лишен объятий сладких,
Пренебрежет зачатием, сотворя любовный призрак
В потемках полога, из складок молчаливых на перинах¹⁴.

Сюжет поэмы довольно прост: Бромиион силой овладевает Утун, которую из-за постигшей ее беды отвергает суженый — Теотормон. История весьма напоминает некоторые наиболее вольные страницы Оссиана, да и имена персонажей Блейка слишком созвучны именам Ойтоны, Тонтормода и Брумо, уже придуманных Макферсоном для своего сказания о препятствиях в любви, которое чем-то сходно с «Видениями». Однако эта поэма особенно важна, поскольку свидетельствует об исключительном внимании Блейка к энергиям и желаниям, в которых для него и заключалась Мировая Душа. На титульном листе он написал девиз: «Глаз видит больше, чем знает Сердце»; а что касается спора о природе человеческого мировосприятия, то он продолжает свое исследование-рассуждение на тему сексуальной свободы, которую впервые затронул еще в «Поэтических набросках». Однако те-

¹³ Complete, 51

¹⁴ Ibid., 50



перь Блейк уже обрел собственный бардовский голос, и, с аллюзиями на Мильтона, Шекспира, Библию и всевозможные эпические подражания XVIII века, создает такие необычные стихи:

Проснись! — кричу — о Теотормон! Деревенские собаки
Уж лают на зарю, а соловья замолкли жалобные песни.
В колосьях спелых жаворонок звонко поет, и возвращается Орел
С ночной охоты, клюв золотой стремя к прозрачному востоку
И, прах с бессмертных крыльев отряхая, будит солнце,
Что дремлет допоздна¹⁵.

Поэму эту можно рассматривать как протест Блейка против подавления сексуальности как составной части общей угнетенности человеческого сознания. Блейк видит связь между рабами Суринама и женщинами Англии, между коммерцией и сексуальной жестокостью, между философией Локка и религиозной ортодоксией; все это суть сплетения нитей в паутине материалистического меркантильного мира:

Сказали мне, что ночь и день — вот все, что можно видеть;
Сказали мне, что чувств лишь пять, и этого довольно.
И заключили в тесный круг мой бесконечный мозг,
А сердце — круглый красный шар, как факел раскаленный, —
Швырнули в Бездну...¹⁶

На фронтисписе изображены Бромиион и Утун, связанные спиной к спине у входа в пещеру, а за ними Теотормон, в отчаянии припавший к земле; над ними сияет солнце, словно огромное небесное око. Среди других иллюстраций мы видим дочерей Альбиона, сидящих в скорбных позах. Нагой мужчина хлещет себя плетью, а женщина смотрит вдаль. Над мужской фигурой, застывшей в отчаянии, парит юная дева,

¹⁵ Ibid., 47

¹⁶ Ibid.

закованная в цепи. Здесь снова — как в тексте, так и в изображениях — Блейк берет героические или классические персонажи, хорошо знакомые читателю и зрителю XVIII века, и помещает их в собственное (порой театральное) пространство. Его видение мира предстает поразительно всеохватным: вдруг обнаруживается, что в глубоких кладях английской антиномианской традиции таилась чистота древней истины; впрочем, пожалуй, не стоит удивляться тому, что современникам Блейка так и не удалось этого понять. В первых экземплярах «Видений дочерей Альбиона» Блейк использовал принятые тогда пастельные тона — бледно-голубой, фиолетовый и сиренево-розовый, — однако эта дань живописным традициям никак не заслоняет подлинного своеобразия поэмы. Произведение это будоражит чувства, одновременно ломая все привычные представления о самом восприятии. Потому-то поэмой и пренебрегли, и только несколько коллекционеров приобрели ее за «готический» колорит.

Если в то время Блейк и страдал от невнимания или пренебрежения со стороны современников, то это лишь подстегивало его к дальнейшей работе. Он выпустил каталог своих работ в надежде на успешную распродажу, но эта надежда оказалась тщетной, и поэтому отныне он сознательно стремился упорядочить и систематизировать собственный мифический мир. Возможно, он ступил на этот путь инстинктивно, поддавшись почти детскому порыву к сотворению альтернативной воображаемой реальности. Однажды он говорил о стремлении ребенка изобрести некий волшебный край и утверждал, что тому дарованы «величайшее благословение, мощное воображение, ясное представление и четкое видение вещей в собственном уме»¹⁷. Действительно, еще шестилетним мальчиком Блейк выдумал собственную страну — «Аллестон», а позже, вероятно, подчинялся сходным импульсам, создавая Лоса, Орка и Уризена. Однако его миф всеце-

¹⁷ BR, 33—4



ло завладел им, и со свойственными ему упрямством и одержимостью Блейк принялся совершенствовать свое детище, пока оно не превратилось в невероятно сложную — в некотором отношении совершенно недоступную пониманию — блейковскую *summa theologica*. В «Бракосочетании Неба и Ада» Блейк заявил: «И есть у меня также Библия Ада, которую мир получит — хочет он того или нет»¹⁸. Заявление весьма бескомпромиссное — особенно на фоне полного общественного равнодушия к нему. Данте Габриэль Россетти впоследствии обнаружит среди сохранившихся бумаг Блейка лист с рисунком на одной стороне, а на другой — с наброском заглавия: «Библия Ада, собранная в Ночных Видениях. Том I. Ламбет». Здесь, должно быть, и находятся истоки того, что можно назвать ламбетскими пророчествами, где Блейк намеренно выписывал пронумерованные главы и стихи из Библии, дабы создать свой альтернативный завет. Создав три отдельных произведения — «Книгу Уризена», «Книгу Ахании» и «Книгу Лоса», — он написал собственные Бытие с Исходом.

Это был дерзновенный, однако — в атмосфере той эпохи — отнюдь не совсем необъяснимый замысел. По сути, его самонадеянная попытка заново написать Священное Писание опиралась на то обстоятельство, что Библию в то время начали изучать как особую форму литературы. Можно даже сказать, что действующая модель творческого процесса Блейка (когда на один слой его мифа накладывается другой, а одни и те же события или темы постоянно описываются с нескольких различающихся точек зрения) проистекает из его представлений о том, что и сама Библия создавалась точно так же: все библейские исследования той поры, многие из которых обсуждались на страницах «Аналитического обзора» Джонсона, касались толкования разных пластов и стадий создания Библии. Приступая к созданию соб-

¹⁸ Complete, 44

ственных мифов творения в «Книге Уризена», Блейк уже знал о том, что Книгу Бытия считают произведением нескольких авторов и сплавом нескольких мифов. Однако имела и другая, более убедительная причина, по которой Библию сочли литературным, а не только священным, произведением. В середине века в ряде лекций и в выпущенных вслед за ними томах епископ Роберт Лоут впервые разъяснял своеобразную и тонкую природу древнееврейской поэзии. Он ввел понятие «параллелизм», чтобы отчасти объяснить ритмичный строй и четкий метр библейского повествования, и одновременно выдвинул идею о первобытной и пламенной певческой мощи, стоящей за возвышенными изречениями пророков. Сам Лоут переводил Книгу Исаии стихами в прозе, которые обнаруживают весьма сильное сходство с Оссианом — да и с пророческими книгами Блейка. Один богослов той поры провозглашал, что Бог «сперва научил поэзии евреев, а потом евреи — остальное человечество»¹⁹. А епископ Перси опубликовал собственный перевод «Песни Песней» Соломона, а годом позже выпустил «Памятники древнеанглийской поэзии». На таком фоне появлялись страстные гимны братьев Уэсли, духовные оды и баллады для детей, «Философское исследование возвышенного и прекрасного» Берка (а также его аналоги XVIII века), библейские оратории Генделя и Арна, «Ольнейские гимны» Каупера и «*Jubilate agno*» Смарта. Было бы упрощением говорить, что он сочинил «Песни невинности» под непосредственным влиянием гимнов Уэсли или что тексты его пророческих книг рождались после чтения «Исаии» в переводе Лоута; однако «новое открытие» Библии и ее интерпретации в его эпоху, по крайней мере отчасти, помогли ему осмыслить и свое поэтическое вдохновение, и свою пророческую миссию. Так отчего бы тогда и ему было не создать собственную «Библию Ада»?

¹⁹ Aaron Hill, цит. по: Roston, *Prophet and Poet*, 85



В ту эпоху войны и революции ему пришлось состязаться с другими пророками; как выразился один из его современников, «времена бедствий особенно чреватые всяческими видениями и предсказаниями, прорицаниями и пророчествами»²⁰. Одним из самых громогласных представителей этого направления был Ричард Бразерс, который в том же году, когда Блейк сочинял «Книгу Уризена», выпустил собственное истолкование Библии — «Откровенное познание пророчеств и времен», — где обрушивался на короля и Империю, вдобавок предсказывая, что британским замыслом против французов суждено потерпеть крах. Бразерс был ровесником Блейка, и поскольку он мнил себя «Убиенным Агнцем Откровения», к нему стекалось множество всякого рода учеников и последователей. В действительности он был первым «британским израильтянином», заявившим, что значительная часть английского народа произошла от евреев, и вознамерившимся повести их на Святую Землю, дабы встретить там грядущий Апокалипсис. Сейчас легко отмахиваться от таких народных пророков, однако не следует забывать, что по своему тону и позициям Блейк был куда ближе к Роберту Бразерсу, чем к Тому Пейну или Мэри Уоллстонкрафт. И потому судьба Бразерса должна была представлять для него особый интерес. После публикации «Пророчества» автора арестовали, судили за измену и весной 1795 года упрятали в сумасшедший дом. Однако в конце концов его освободили, и он написал «Описание Иерусалима» — как раз в ту пору, когда Блейк создавал свой «Иерусалим».

Разумеется, было бы нелепо напрямую сопоставлять этих двух лондонских визионеров: ведь Блейк, в отличие от Бразерса, был поэтом и художником огромного дарования. К тому же он обладал чувством юмора и способностью к колкой иронии (каковых Бразерс, по-видимому, был от природы лишен), причем это нигде не проявилось так очевидно, как в первой книге

²⁰ Nathaniel Halhed, цит. по: Crehan, *Blake in Context*, 275

его «Библии Ада». Сначала Блейк назвал ее «Первой книгой Уризена», но уже на некоторых из семи сохранившихся экземпляров слово «Первая» было им стерто, однако, без сомнения, Блейк ощущал себя в начале какого-то большого пути. Вполне допустимо предположить, что в это время, уже мастерски владея техникой рельефной гравировки и печати, Блейк решил написать большую эпическую поэму; затем, как это часто случалось с ним на протяжении всего творческого пути, первоначальные честолюбивые намерения откладывались или забывались. Однако «Книга Уризена» является своеобразным введением в мифологический мир Блейка.

С определенной точки зрения, в «Книге Уризена» можно увидеть пародию на Книгу Бытия, где само Сотворение мира предстает как грандиозное отпадение от блаженства, а Бог, которому поклоняются в этом сотворенном мире, оказывается жестоким демоном.

Вы, Вечные, чей зов я рад услышать,
Диктуйте быстрокрылые слова, без страха
Являйте мрачные виденья ваших пыток²¹.

Здесь есть элемент «розыгрыша», как это называлось на сцене, поскольку Блейк намеренно воспроизводит торжественные, величавые интонации, чтобы высмеять некоторые нелепые притязания поэзии XVIII века, — однако «мрачным виденьям» действительно предстоит развернуться. Возможно, его миф творения отчасти почерпнут у Платона или Беме, у Плотина или гностиков, но дух, которым оживлена вся эта картина, — целиком его собственный. Его видения уже позволили ему приблизиться к той реальности, где ньютоновским представлениям о времени и пространстве — не говоря уж о локковских понятиях ощущений, — нет места. В «Уризене» Блейк утверждает, что измерения материального су-

²¹ Complete, 70

ществования — это тюрьма, из которой мы должны вырваться, а человеческие чувства — испорченные жалкие остатки вечных сил:

Шесть дней они страшились жить,
А на седьмой день отдыхали.
В слепой надежде день седьмой благословили:
И о своей же Вечной Жизни позабыли²².

Здесь рассказывается об Уризене — «темной силе», холодной и отвлеченной, — который отвернулся от «Вечных» и в отчаянном стремлении к «радости без боли» и к «прочности без колебаний» принимается создавать ту вселенную, где мы и обитаем²³; Лос, сочувствуя его страстному поиску постоянства и единства, изо всех сил старается придать этому поиску определенную, законченную форму. Так сотворяются время и пространство. Однако Блейк не ограничился описанием сложной космогонии. Сильная сторона его одинокой попытки сотворить собственный миф заключалась в том, что он сумел исследовать природу реальности так, как этого не мог сделать ни один из его современников с их более традиционным словарем. По сути, можно сказать, что стремление Блейка сотворить свой миф было способом закрепить и усилить присутствие того визионерского мира, который являлся ему с раннего детства. Он распахнул настежь привычные двери восприятия и, благодаря сотворенному им же самим пространству, отныне видел дальше, чем кто-либо другой:

Завесу из тьмы они ткать принялись:
Столбы возвели вокруг Пустоты,
Привязали к столбам золотые крючки.
И Вечные, взявшись за долгий труд,
Соткали уток, что Наукой зовут²⁴.

²² Ibid., 83

²³ Ibid., 70—1

²⁴ Ibid., 78

В едва народившейся Вселенной, туманной и расщепленной, показываются «первые женские очертанья», и когда мужчина совокупляется с этим расщепленным отражением образа собственного величия, неизбежно зачинается целая цепь бесконечных поколений, ознаменовавшись первым «рождением Человеческой тени»²⁵. Из своих печалей Уризенткет «Паутину темную, холодную», хитросплетениями подходящую на несчастный человеческий мозг, «И все ей имя нарекли — Сеть Религии»²⁶. Он измеряет бездну линейкой и циркулем, создает форму и число, и из его мрачных видений рождаются все горести этого мира, где перемешалось все: наука и религия, коммерция и политика, половое влечение и подавленность.

Один приказ, одно веселье, одна воля,
Одно проклятье, вес один и одна мера,
Один Король, один Господь, один Закон²⁷.

Даже не вдаваясь в подробности полемических памфлетов того времени, в «Уризене» можно увидеть отражение шумных политических дебатов 90-х годов XVIII века: одна из антиреспубликанских поэм тех лет прямо прославляет британцев, восхваляет их «Доброго Бога, их старые Законы, их Старого Короля» — настоящий перевертыш Блейковой сатанинской троицы²⁸. Однако Блейк воспользовался библейским стилем и интонациями этой поэмы как раз для того, чтобы показать, что время — всего лишь искажение Вечности. Внешний мир — будь то мир Георга III, или Французской революции, или Тома Пейна, — должен был слиться с его собственными всепоглощающими видениями совсем другого мира.

²⁵ Ibid., 79

²⁶ Ibid., 82

²⁷ Ibid., 72

²⁸ Цит. по: Mee, *Dangerous Enthusiasm*, 182



Они были не только всепоглощающими, но порой и самопоглощенными. Блейк обращал визионерский взор внутрь себя и, достигая самопознания столь же напряженного и взыскательного, что и Мильтон, видел в собственной жизни откровение Вечности. Он обладал обостренным чувством уникальности собственной миссии и участи, однако чувству этому неизменно сопутствовали тревога, недоверие и страх наказания: по свидетельствам современников, он всегда был чрезмерно восприимчив и раним. Большую часть жизни Блейк оставался замкнутым, скрытным, своенравным, погруженным в себя и отрешенным от всяких земных дел. И потому, наверное, можно усмотреть не одно лишь случайное совпадение в том, что Блейк говорит об Уризене: «Он чужд всему и замкнут»²⁹, — и описывает его так:

Вращаясь мрачно в действии безмолвном,
Незрим в мучительных страстях³⁰.

Так и хочется усмотреть в этом описании образ самого Блейка, безмолвно размышляющего, корпя над своей работой, — к тому же Блейк «заставляет» Уризена делать как раз то, чем занят он сам:

Здесь в одиночестве я в книгах из металла
Премудрой тайны знаки начертал³¹.

Действительно, есть основания видеть в Уризене своего рода тень самого Блейка, исполняющую перед внутренним взором поэта свою пантомиму. В самом деле, можно перечитать его иллюминированную поэзию как историю его различных «я», каждое из которых борется за главенство. Этой же глубинной внутренней борьбой могут быть объяснены и не-

²⁹ Complete, 70

³⁰ Ibid., 71

³¹ Ibid., 72

которые трудные места блейковской поэзии, когда драма, разыгрывающаяся между враждующими эпическими героями, в действительности является, говоря современным языком, «психологической» драмой, разыгрываемой различными состояниями человеческого существа. Одиноким и непринятый, Блейк самым актом создания своих книг, которые мало кто прочтет, ведет бесконечный спор с самим собой об истинной сущности Восприятия и Выражения. И, работая над первой книгой «Библии Ада», он сталкивает Уризена с Лосом: богу рационализма и ущербного восприятия он противопоставляет эту новую фигуру, олицетворяющую силу творческого воображения и ценность непрерывного художественного труда.

При этом с изобразительным искусством Блейка тоже что-то происходило. Взамен четких линий и тщательных форм, отличавших самые ранние образцы его рельефной гравировки, он вносит теперь в свои работы все больше свободы. Он начинает наносить краску на медную доску, а затем делает оттиск на бумаге, так что фактура и импровизированные очертания красочных пятен становятся важным элементом создаваемых им образов. Вот Уризен застыл с простертой рукой в раздумье над своими медными книгами; Лос вопиет в муках среди языков пламени, и из его склоненной головы возникает огромный, как планета, кровавый шар; Уризен в отчаянии ищет убежища под огромными скалами; вот какой-то древний человек воспаряет ввысь сквозь воду, а на обратной стороне одного листа Блейк написал бурыми чернилами:

Я ввысь свой путь стремлю
в грядущее
Блейк³²

³² *Blake Books*, 176



Эти необычайные образы передают ощущение весомости и плотности, которые еще более усиливаются фактурой нанесенной на доску густой краски. Кажется, будто фигуры сияются высвободиться из тисков материала: краски, металла и печати. В них чувствуется властный импульс творческого порыва мастера: мы будто видим, как он мощными ударами наделяет эти образы формой. Ни один из отпечатанных экземпляров не повторяет другого, в некоторых Блейк почему-то оставил повторяющиеся страницы, другие же по неизвестной причине вовсе пропустил, — впрочем, необъяснимым все это остается до тех пор, пока мы не вспомним, что для мифа и поэзии Блейка важна степень его собственного присутствия в своей работе. Ведь это творение, неповторимое рукотворное создание, стоящее выше любых условностей мира отражений. И Блейк прославляет это качество в образе Лоса, бросающего вызов Уризену, — причем воплощает в нем истинную природу и характер собственного мастерства. О красоте ранних копий «Уризена» можно судить хотя бы по той, что известна теперь как «Копия D», насыщенной глубокими сумрачными красками: одни передают необычайный темный свет черного пламени среди мрачных зеленых скал, другие взрываются огненно-красным, сиреневым и синим цветами. Увлеченные его образами, мы часто забываем о том, что Блейк был одним из самых замечательных колористов своей эпохи.

Блейк пользовался для «Уризена» обратной стороной медных досок, на которых прежде гравировал «Бракосочетание Неба и Ада», однако под толстым слоем красок «Уризена» просматриваются и следы других образов. Разумеется, использовать дважды одну и ту же доску дешевле, но здесь можно увидеть вдобавок и особую игру ума: подобно тому как протагонисты Блейка часто изображены с характерно воздетыми или разведенными в стороны руками, которыми они четко делят надвое пространство гравюры, непрерывно разделяя мир материальных вещей, как и сами они разделе-

ны, противопоставлены друг другу по своим качествам, — так и Блейк беспрестанно разделяет вещи надвое, делая пары и копии, то есть то, чему его постоянно обучали в бытность его подмастерьем гравера. Благодаря силе мастерства и выучки это сделалось психологической и физиологической привычкой, которая и одушевляет весь блейковский миф. В «Книге Уризена» просматривается и еще одна черта его ранней выучки: он охотно менял местами или убирал какие-то листы, очевидно, повинувшись наитию, но в одном экземпляре он забраковал изображение, просто неудачно разместившееся на странице. Сугубо зрительная и техническая завершенность работы значила для него не меньше, нежели словесная или сюжетная связность. Это вновь напоминает нам о том, что искусство Блейка абсолютно невозможно рассматривать в отрыве от материальной основы.

Блейк написал: «Я ввысь свой путь стремлю в грядущее». Это его рукописное пророчество (в точности сбывшееся, как показало время) напоминает об одном эпизоде его жизни в Ламбете, о котором позже рассказал его друг: однажды Блейк нес домой картину и по пути завернул отдохнуть в таверну, как вдруг «ангел Гавриил тронул его за плечо и сказал: “Блейк, к чему ты здесь? Ступай дальше, негоже тебе утомляться”. Тот встал и продолжил путь, не чувствуя усталости»³³. Итак, Блейк продолжал трудиться и, несмотря на бесплодность своих усилий найти заказчика для «Уризена», дополнил «Библию Ада» двумя новыми книгами — «Книгой Ахании» и «Книгой Лоса». Они были отпечатаны на двух сторонах листов, но от них сохранился единственный экземпляр, и это дает основание предположить, что Блейк либо потерял доски оригиналов, либо повредил их. Эти поэмы гораздо короче предыдущих и гравированы в более простой технике инталии. «Ахания» и «Лос» продолжают сагу об Уризене; последний борется с Лосом и с мифическим персо-

³³ BR, 452



Книга Уризена: «Объятый жутью мрачной, Лос вопил»

нажем Фузоном; вдобавок, Блейк утверждает, что из этих долгих небесных войн и возникла наша подверженная смерти часть. Первая глава «Ахании» начинается с вызова, брошенного владычеству бога разума и горизонта:

Неужто поклонимся Демону дыма сему? —
Рек Фузон, — Ведь он лишь бесплотная выдумка,
Заоблачный Бог, среди вод восседающий,
Царь Горести, то невидимка, то зримый нам³⁴.

В оригинале «Книги Лоса» деспотичный Уризен обращается в камень, а Вселенная материализуется.

Чуть Мозг его камнем, а Сердце телесной
Трясиною стали, в четыре потока
На огненный Шар беспредельный нахлынув,
Что в ночь погружается; чуть завершилась
Возникшая Форма, — Наважденье Людское
Во тьме средь густых облаков затаилось.
*Конец Книги ЛОСА*³⁵

От этих стихов исходит подлинная мощь, и, несмотря на сравнительную краткость и простоту этих двух книг, в продолжении повествования нет ничего легковесного. Повторяются все те же элементы или, скорее, тот же миг — миг возникновения человека, миг, который заново воссоздается и изобретается вновь и вновь, в нескончаемом горестном сетовании. Это миг «Людского Наважденья», со всеми его бедами — расколом на два пола и ревностью, расколом на науку и религию. И все же Блейк вновь и вновь возвращается к этому мгновению, ибо для него оно означает, помимо всего, возможность самовыражения и тем самым самосотворения: ведь в известном смысле он становится частью собственного мифа.

³⁴ Complete, 84

³⁵ Ibid., 94



Это импульс или инстинкт самоучки, который, занимаясь воссозданием истории, одновременно воссоздает и самого себя, и представление о священной поэзии.

Впрочем, у Блейка всегда присутствует тот элемент иронии или юмора, который побуждает его чуть ли не в приподнятом расположении духа нагромождать ужас на ужас; он словно упивается жутью, а для этого часто прибегает к преувеличениям или театральным эффектам. Разумеется, нечто подобное было присуще и стихам других поэтов того времени, но за подходом Блейка угадывается и более простой источник. Известно, что он читал готические романы (и даже выписал на обороте одного из своих оттисков некоторые строки из нашумевшего сочинения Анны Радклифф 1794 года «Тайны Удольфо»); а одна из немногочисленных картин, написанных Кэтрин Блейк, изображает Агнесу — героиню романа-фантазмагии Мэтью Льюиса «Монах». По всей видимости, Блейк был также знаком с готическими драмами, представлявшимися в общедоступных лондонских театрах конца XVIII века, — во всяком случае действие его пророческих произведений весьма близко драматургии этих постановок, а театральные злодеи вроде Абомалика и Сангвино не так уж далеки от Иджима и Ололон Блейка, и в предисловии к одной из готических пьес даже упоминаются «Гигантские Фигуры и призрачные Сполохи Света»³⁶. Так что связь явно существует. Наверное, это не понравится тем критикам, которые предпочли бы думать, что на Блейка влияли исключительно высокие литературные или интеллектуальные источники; однако можно не сомневаться, что современные ему популярные готические мелодрамы привлекали Блейка и он заимствовал из них некоторые приемы. Он был истинным лондонцем, и ему были близки буквально все разновидности лондонской драматургии и лондонской литературы — в том числе и злободневные памфлеты, и лубочные картин-

³⁶ Цитируется в: Ranger, *Terror and Pity Reign in Every Breast*, 2

ки, и уличные баллады. Можно даже провести современное сравнение с комиксами нашей эпохи, помешанной на научной фантастике, и с сегодняшней жанровой беллетристикой: ведь в них неизменно присутствует готический элемент — злодеи-великаны и герои-супермены обычно действуют на фоне абстрактных ландшафтов, отчасти напоминающих ландшафты Блейка. А когда в «Ахании» Блейк нагромождает один на другой готические эффекты: «Вотще! о ужас! Смертная тень,/ Незримая, бесплотная, неведомая!», — то не похож ли этот чрезмерно перегруженный язык на язык современных «фэнтези» с их звездами смерти и силами тьмы?³⁷ Разумеется, не стоит слишком увлекаться этим сравнением: ведь качественная разница между иллюминированными книгами Блейка и комиксами конца XX века совершенно очевидна. Однако все же есть тут и некоторое сходство, возможно, проистекающее из чувства отчужденности или отлученности от «приличного» литературного истеблишмента, которое испытывают многие авторы, пишущие в жанре «фэнтези»; к тому же сочинители «фэнтези» тоже часто придерживаются радикальных взглядов в политике и особенно остро воспринимают проблемы города, не чуждаясь и интереса к оккультному. Поэтому можно сказать, что и они отчасти разделяют мироощущение Блейка. Однако прежде чем задаваться вопросом, что же так роднит Блейка с двадцатым веком, спросим лучше: что осталось в нас самих от века восемнадцатого?

Иногда считают, что от социальных пророчеств «Америки» и «Французской революции» Блейк перешел к библейской иносказательности «Книги Уризена», чтобы отмежеваться от накаленной политической атмосферы той поры. Действительно, он с полным правом мог так поступить, даже если бы не был подвержен «Тревожному Страху», потому что климат 1790-х годов вовсе не располагал к пророческим или

³⁸ Thale (ed.), *The Autobiography of Francis Place*, 146



полемическим рассуждениям о делах политики. Жить в Лондоне во время войны с Францией и в преддверии «Большого террора» 1795 года, который ознаменует критическую стадию Революции, значило жить в атмосфере подозрительности, шпионства и недоверия; многих знакомых Блейка — например, Томаса Холкрофта и Уильяма Шарпа — арестовывали или подвергали допросам. Проходили суды по делам об измене, признанных виновными отправляли на каторгу, а угрозе смертных казней препятствовали лишь присяжные, которые наотрез отказывались осуждать соотечественников за одни только убеждения. В пору кризиса для быстрой расправы над всяким, кого считали якобинцем или антимонархистом, можно было положиться на «патриотический» сброд, однако настоящие лондонцы, познавшие и безработицу, и голод (ведь война с Францией продолжалась), не доверяли расхожим государственным лозунгам. «В день, когда король открывал заседание парламента, — вспоминал один очевидец осень 1795 года, — собралась бесчисленная толпа. Она свистела, завывала и выкрикивала: Долой Питта! Долой войну! Мира, мира! Хлеба, хлеба!»³⁸. Хабеас Корпус (закон о «личных правах») был приостановлен весной 1794 года, теперь же вышло два постановления, направленных против «изменнических и бунтарских действий» и против «бунтарских встреч и сборищ». Эти постановления исполнялись без особого рвения и усердия, однако они положили конец организованному радикализму в Лондоне. Весной 1797 года Блейк обедал со своим издателем Джозефом Джонсоном в компании Фюсли и других знакомых; а на следующий год Джонсона арестовали за то, что он продавал бунтарский памфлет, содержащий нападки на антирадикальный трактат «Апология Библии», и приговорили к шести месяцам заключения в королевской тюрьме Бенч-Призон (недалеко от дома Блейка в Ламбете). В том же году Блейк испещрил яростными по-

³⁸ Thale (ed.), *The Autobiography of Francis Place*, 146

метками схожий трактат, но в начале написал: «Отстаивать Библию в наш 1798 год — значит подвергать жизнь опасности. Зверь и Блудница правят безраздельно... Ад не велел мне печатать это как есть, чего желают наши Враги»³⁹. Это и не было напечатано, но — что важнее — не сохранилось никаких свидетельств о том, чтобы Блейк когда-нибудь встречал в какие-либо официальные или неофициальные политические дела.

В то время Блейка гораздо больше беспокоили заботы о хлебе насущном. «Ведь бедняга Блейк все никак не избавится от нужды в деньгах...», — замечает один молодой знаток искусства и его покровитель⁴⁰. Без сомнения, работая над «Библией Ада» и другими иллюминированными пророчествами, Блейк имел мало заказов от художников и книготорговцев. Возможно, его собственная работа, особенно эксперименты с цветной печатью непосредственно с медных досок, поглотила его целиком, но это маловероятно. Скорее, ему приходилось надеяться на рекомендации друзей, к тому же нет свидетельств о том, чтобы он отверг какое-нибудь серьезное предложение. Теперь в его жизни начинает явственно проступать обстоятельство, которое всегда будет обескураживать и сбивать его с толку. Блейк все еще остается гравёром-поденщиком, по собственному почину занимающимся, как думали почти все, кто его знал, примитивными экспериментами, тогда как ближайшие его друзья и знакомые уже обретали успех и репутацию, чего у Блейка никогда не будет. И при этом он вынужден был полагаться на влияние этих самых людей, чтобы получить работу. Поэтому вряд ли стоит удивляться, узнавая о вспышках гнева и горечи, случавшихся у Блейка: он знал, что превосходит любого из признанных, и вместе с тем был вынужден трудиться в их тени и, порою, по их указке.

³⁹ Complete, 611

⁴⁰ BR(S), 13



Ричард Козуэй, недавно назначенный членом Королевской академии, охотно искал для него работу. А в 1794 году Стотард, его сверстник и товарищ по учебе в мастерских Королевской академии, тоже стал членом Королевской академии. В том же году Флаксман возвратился из Италии, где провел семь лет, и сразу почувствовал себя лондонской знаменитостью: его четко обозначенная и ясная художественная манера, опиравшаяся на тончайшую передачу всех очертаний фигур, положила начало своего рода европейской моде. Он возобновил былую дружбу с Блейком, и его поразили перемены в наружности Кэтрин Блейк: он «никогда не видел, чтобы женщина так сильно изменилась». Это заставляет предположить, что годы, прожитые на Поланд-Стрит и в Геркулесовом квартале и оставившие на ее облике ощутимый след, были далеко не идиллическими⁴¹. Флаксман отреккомендовал Блейка потенциальным заказчикам и попросил его награвировать заново некоторые свои наброски к «Одиссее» Гомера, которые (странное совпадение!) погибли в море. Джордж Камберленд тоже вернулся из эстетского вояжа в Италию и тоже стал подыскивать работу для блейковского резца. Он помог Блейку получить новый заказ для «Афинских древностей» Стюарта и Реветта, а вдобавок просил награвировать шесть досок к своему собственному сочинению «Размышления о линиях». Камберленд очень высоко ценил мастерство Блейка и даже написал ему, что граверская работа Блейка для его книги — «лучший комплимент со стороны человека столь исключительного дарования и способностей, на который я мог бы когда-нибудь рассчитывать»⁴². Блейк ответил комплиментом в письме, извиняясь за медлительность и рассеянность, которые сопутствовали его работе над досками: «Продолжай. Продолжай. Таких трудов, как твой, требуют от своих детей

⁴¹ BR, 24

⁴² *Thoughts on Outline*, 48—9

Природа и Провидение, эти Вечные Родители»⁴³. Эта записка выведена таким крупным твердым почерком, как будто была переписана набело с черновика, и подписана: «Уилл Блейк». Так мы узнаем, что близкие друзья, наверное, обращались к нему «Уилл» — во всяком случае, тогда, когда не называли его за глаза «беднягой Блейком».

Блейк легко поддавался влиянию друзей: когда Камберленд и Флаксман вернулись из Италии, привезя свои новые работы, интерес Блейка к классической древности заметно оживился. Он даже заявил в одном из писем, что намеревается «возродить утраченное Искусство греков»⁴⁴, и одобрительно отзывался о «греческом мастерстве»⁴⁵. Как раз в ту пору в Лондон привозили в огромных количествах классические статуи из Греции и Италии, однако Блейк имел в виду не привычные идеалы неоклассицизма, которые изучал еще в Королевской академии: он равнялся на то искусство, которое, по словам Камберленда, не имело ничего общего с «неуклюжим покровительством торговцев»⁴⁶ или с мерками самой Королевской академии и ее «тиранов от ремесла с их неистовыми линиями»⁴⁷. Тяготая к греческому искусству, Блейк подчеркивал важность идеальной формы и творческой композиции — в противовес тому укрощенному искусству, которое пестовала Академия; но кроме того, он приписывал искусству более мощную общественную и духовную целенаправленность. В очерке «Размышления о линиях», написанном тремя годами ранее, Джордж Камберленд — несомненно, под непосредственным влиянием и по совету Блейка — высказал догадку, что само греческое искусство отчасти ведет свое происхождение от более древних «индусских

⁴³ Letters, 6

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., 11

⁴⁶ *Thoughts on Outline*, 2

⁴⁷ Ibid., 5



произведений»⁴⁸. В 1785 году вышла «Бхагавад-Гита» в переводе Чарльза Уилкинса, и в конце века появился большой интерес к индийской древности, вызвав споры о природе индийского религиозного искусства и браминских верований. Однако важнее всего здесь то, что Блейка всегда влекло кладбищенское и церемониальное искусство — искусство, близкое библейской прозе с характерными для нее ритуальными формами и ненатуралистичными фигурами. Поэтому внимание Блейка и привлекли линейные, почти абстрактные изображения древних сцен Флаксмана, которые один современник назвал «смешением античности с готикой»⁴⁹. В своих стихах Блейк стремился добраться до сокровенных истоков языка бардов и пророков, а в изобразительном искусстве был занят сходным поиском вечных форм священной древности. Поэтому он и не остановился на том мифе творения, который создал в «Библии Ада». Две последние книги этого сочинения он закончил довольно быстро: кажется, он стремился завершить словесную поэтическую оболочку своего мифа, прежде чем целиком и с новой силой сосредоточиться на зрительных образах.

Блейк и раньше экспериментировал с цветной печатью различными способами. Начинал он с того, что наносил краски на медные доски с уже готовым рельефом, а затем делал отпечатки с помощью станка или просто нажатием руки. Краски он смешивал не с водой, а с клеем или камедью, и отпечатки, получавшиеся на бумаге, отличались густой, неровной и неоднородной фактурой. Такой метод позволял подчеркнуть массы и плоскости, а его исключительная новизна свидетельствовала о техническом и практическом мастерстве Блейка. В ламбетском доме они с Кэтрин прилежно трудились вместе: она была «арапом», работавшим на мастера, присматри-

⁴⁸ *Some Anecdotes of the Life of Julio Bonasone*, 4

⁴⁹ Цит. по: Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, 167

вавшим и за станком, и за печатью, и за бумагой, а сам Блейк наносил изображения на доски. Наверное, Кэтрин обращала внимание мужа на очевидные ошибки: так, на одном листе он изобразил паука только с шестью ножками, но потом исправил рисунок. На следующем этапе они оба раскрашивали листы, причем Кэтрин брала за образец первый сделанный Блейком экземпляр; пожалуй, ученые даже могли бы установить, какие из них раскрашены женой, а какие — мужем:

И он вначале провел черту по стенам блестящих небес,
И ее окрасила Энитармон лучами стыдливой любви.
Она осталась навек сиять, человеческо-божеский плод...⁵⁰

Работать над листами с «цветной печатью» приходилось очень быстро, потому что краска моментально засыхала, и супруги, видимо, работали наподобие «команды» или «артели», которой удавалось выдерживать весьма высокий темп производства. Экспериментируя со своим новым методом, Блейк исследовал все его возможности. Цветную печать с гравированных досок он использовал для «Уризена», а также для двух других «заветов» из ада. Работая над следующими иллюминированными книгами этого периода, он решил ускорить процесс и стал наносить краску на гладкие, не тронутые резцом доски. В результате появились, наверное, самые необычные иллюминированные книги, которые он когда-либо создал, а именно — «Европа» и «Песнь Лоса».

Обе они связаны с предшествовавшими книгами, однако мифологическая и словесная характеристики повествования поражают меньше, чем его живописное оформление. Новая техника воспламенила воображение Блейка, и отныне ей было позволено господствовать над всеми его изобретениями. «Европа» — пожалуй, самая поразительная из всех иллюминированных книг Блейка. Она была сделана на обратной

⁵⁰ Complete, 370—1



стороне «Америки», с которой к тому же отчасти переключалась, однако некоторые страницы были целиком выполнены способом цветной печати: Блейк работал кистью и красками прямо на доске, а затем немедленно делал оттиск на бумаге. После этого он кисточкой добавлял краски, а потом на оттиске пером прорисовывал линии и формы, где это требовалось. Это был крайне напряженный труд: приходилось слой за слоем наносить краску на изображения, углублять и закреплять структуру, уплотнять массы, так что оригинал поэмы представляет собой покрытые толстой коркой краски произведения искусства, в которых цветовые пятна вырываются наружу, будто сполохи огня или языки пламени во тьме. Можно с уверенностью сказать, что образы «Европы» с ее необыкновенными фигурами и неожиданными сценами, напоминающими какое-то повествование о падшем мире, несут на себе бремя «пророчества» (сам Блейк так и назвал эту поэму). Злодей с ножом притаился в пещере, готовясь напасть на беспечного путника, — эта сцена явно перекликается со злободневными политическими карикатурами того времени, например работами Гиллрэя, но возможно и более общее толкование, потому что Блейк вводит нас в мир, где нет места человеческой радости или оптимизму. Трое лысых — очень похожие на скульптуры сумасшедших работы Кая Сиббера, украшавшие вход в Бедламский приют, — корчатся в мучительной борьбе над бездонной пропастью. В другой сцене глашатай в темной одежде проходит мимо трех чумных больных, лежащих на земле. В сцене голодного мора перед кипящим котлом лежит трупик младенца, а две обезумевшие от голода женщины, видимо, собираются бросить его в котел. Эти образы мук и ужасов, возможно, отражают творческое осмысление Блейком периода войны и голода в Лондоне (и в этом отношении просматривается несомненная связь с политическими карикатурами), однако визионерская напряженность его произведения имеет другие источники. На титуль-

ном листе изображен извивающийся пестрый змей, напоминающий порождение первобытной мифологии. Этот образ соотносится с главной темой «Европы» — темой порабощенности человека кругами падшего сознания и чудовищными обличьями коммерции и формальной религии.

Мысль в змея превратила бесконечное; а то, что знает жалость, —
В прожорливое пламя; человек бежал от них, сокрывшись
В чащобы ночи...

Затем из змея вырос храм — как образ бесконечного,
Что замкнуто в конечных обращениях; а человек стал Ангелом;
Свод неба — мощным кругом стал вращаться; Бог же —
венчанным предстал тираном⁵¹.

Собственно, такие визионерские образы сами могли быть видениями. Пожалуй, самый знаменитый из образов «Европы» — это древний старец, склонившийся со светящейся сферы и измеряющий циркулем бездну, которая простирается под ним. Этот старец — библейский «Ветхий деньми», и однажды Блейк видел его воочию. Один из его современников писал, что «ослепительное величие» этой фигуры было вдохновлено «видением, которое, как уверял Блейк, парило на вершине лестницы»⁵². На той же лестнице ему предстало и нечто другое. «Ты когда-нибудь видел духа?» — спросил его кто-то из друзей. «Только однажды», — ответил Блейк. Ранний биограф так продолжает эту историю: «Однажды вечером у себя в Ламбете он стоял у двери, ведущей в сад, и вдруг увидел жуткую зловещую фигуру — «чешуйчатую, крапчатую, ужасную видом», — которая спускалась по ступенькам. Испугавшись так, как не пугался еще никогда, он пустился в бегство и стремглав выбежал из дома»⁵³. Этот ужасный посетитель позднее, должно быть,

⁵¹ Ibid., 63

⁵² BR, 470—1

⁵³ Gilchrist, 125



отчасти породил «Дух Блохи» — тоже чешуйчатый и крапчатый; однако здесь интереснее то, как Блейк проводит четкое различие между этим единственным «духом» и своими привычными «видениями». Однажды он заявил, что «духи» являются только тем, кто лишен воображения; значит, он считал, что его видения отчасти обретают форму под воздействием сил его собственного воображения. То были «умственные» образы, лишённые физического присутствия «духов»: однажды, описывая их некой любопытной даме, он постучал себя по лбу, чтобы показать, откуда они являются: «Отсюда, мадам»⁵⁴.

Разумеется, Блейк достаточно ценил «Ветхого деньми», раз выпустил его как самостоятельную работу. Да и многие другие иллюстрации к «Европе» обрели собственную жизнь, оторвавшись от поэтического повествования об угнетении и революции. Поэзия по-прежнему была очень важна для Блейка, но его отношение к написанному тексту изменилось. Он повторяет и шлифует элементы своего мифа, но при этом предпочитает оставаться на уровне прозрачного обобщения, допускающего обилие готических черт. В этом отношении характерно, что на одном издании поэмы Джордж Камберленд от руки выписал (несомненно, по наущению Блейка) несколько цитат из «Искусства английской поэзии» Биши, касающихся популярных английских стихов поэтов «кладбищенской школы» XVIII века. Поэтому и строки Блейка — во всяком случае некоторые строки «Европы» — можно рассматривать в том же свете.

Вместе с Кэтрин за считанные дни они отпечатали несколько экземпляров «Европы», а затем опробовали еще более сложный способ цветной печати на «Песни Лоса». Титульный лист поэмы, по-видимому, был отпечатан в цвете без какой-либо предварительной гравировки, — а значит, Блейк впервые просто наносит краской слова в зер-

⁵⁴ Ibid., 163

кальном порядке на гладкий медный лист. Каждая страница раскрашена в яркие, почти пылающие цвета, и здесь появляются, пожалуй, самые перегруженные блейковские образы; на фронтисписе изображен коленопреклоненный человек, поклоняющийся темному солнцу перед алтарем, похожим на гигантскую каменную книгу. Представления Беме об огненном мире, описание Сведенборгом мертвого солнца природного мира, тогдашние понятия о вспышках периодических звезд — все это тесно сплетается в присутствующей Блейку манере обращения с цветом, фактурой, пространствами и массами фона. «Песнь Лоса» знаменует собой вершину иллюминированных книг первого периода, и это последнее из пророчеств, созданных в Ламбете. Поэма начинается с обзора первобытных верований, унаследованных поколениями падших людей, и завершается прославлением излишеств и сексуальной свободы в мире, где «...Церкви, Больницы, Замки, Дворцы — / Как сети, силки и капканы, расставленные на радости Вечности...»⁵⁵ Итак, кульминация мифологической системы Блейка совпадает с самым новаторским методом цветной печати для иллюстрированных пророчеств; таким образом, миф и средство его выражения не разделены, а, напротив, создают единую сферу творчества. Последнее из «ламбетских пророчеств» вызвало к жизни величайший цикл живописных работ, какие Блейк когда-либо создавал.

Это было естественно. Метод, состоявший в том, чтобы наносить изображение на медную доску, а затем сразу же печатать его на бумаге, можно было применять не только для иллюстрированных книг. Он годился для создания самостоятельной живописи, с тем преимуществом, что можно было изготавливать несколько экземпляров одного и того же изображения, просто повторяя процедуру. Известно о существовании двенадцати таких работ, причем каждая от-

⁵⁵ Complete, 67



печатана в трех весьма различных вариантах; в их числе — наиболее знаменитые образы Блейка. Они разбиты на пары, в соответствии с пристрастием Блейка к «перевертышам» и «противоположностям». Так, «Ньютон» объединен с «Навуходоносором»: на одной картине ученый сидит на камне и всматривается в фигуру, которую начертил на земле своим циркулем, а на другой — безумный царь с ужасом глядит на траву, которую только что поедал. Иногда Блейк видоизменял метод, с помощью которого создавал эти изображения. Современник, пользовавшийся доверием Блейка и его жены, рассказывал следующее: «Блейк... на обычном толстом картоне чернилами или красками делал набросок, смелый и уверенный... Он рисовал размашисто и быстро, чтобы краска нигде не успела высохнуть. Затем делал оттиск картинки на бумаге и раскрашивал отпечаток акварельными красками, а на картон заново наносил прежнее изображение, если хотел сделать еще один отпечаток. Он любил работать таким образом, потому что это позволяло чуть-чуть видоизменять каждый оттиск; у каждого оказывался как бы случайный вид, и в каждом он что-нибудь менял. Этот их будто случайный вид был весьма привлекателен»⁵⁶. Тот же рассказчик вспоминал, что картины эти «производили такое впечатление, какое обычно остается от чего-то влажного»⁵⁷. Иногда Блейк добавлял более тяжелые цвета, чтобы придать изображениям плотность, а порой грубо процарапывал краску, оставляя белые линии, как будто на его фигуры падал дождь. Это выглядело так, как если бы он всеми силами пытался разрушить двухмерную природу поверхности, утолщая ее и преображая; подобно ранним итальянским фрескам или миниатюрам из средневековых манускриптов, его композиции существуют, не зная границ живописной иллюзии объемного пространства. Такой ме-

⁵⁶ Тэтем, цит. по: Gilchrist, 421

⁵⁷ W.M. Rossetti (ed.), *Rossetti Papers* (London, 1903), 16—17

тод идеально дополнял искусство, изображавшее материальный ход вещей падшего мира. Что касается Ньютона и Навуходоносора, то оба, как полагал Блейк, сошли с ума от безверия. Каждая фигура симметрично уравновешена и размещена в пространстве композиции; напряженность и сосредоточенность, которые здесь ощущаются, отчасти служат проявлениями их безумных действий, но, вдобавок, тесно связаны и с мировоззрением Блейка. Во всех цветных оттисках чувствуется необычайная подчиненность изображения форме — как будто фигуры подражают очертаниям картона или медной доски; но опять-таки нарочитая небрежность Блейка в обращении с фактурой красок и его любовь к «случайному» говорят о стремлении каким-то образом освободиться от тесных ограничений, навязываемых композицией. Такова была еще одна сторона его противоречивой натуры.

То же свойство ограничения фигур заметно и в других живописных работах — таких, как «Бог судит Адама» и «Сатана торжествует над Евой», «Дом Смерти» и «Жалость». Фигуры, изображенные в момент страсти или страха, четко выделяются на фоне пустынного пейзажа; это искусство зашифрованного жеста, где чувство передается с помощью линии и позы. Это не работы живописца. Пожелай мы воспользоваться терминологией той поры, которую сам Блейк наверняка знал и использовал, мы бы отметили, что в этих произведениях нет влажной мягкости, нет мерцания цвета, нет текучей свободы и вольности. Блейк применил здесь так называемую суровую манеру, отличавшуюся большой силой и блеском, которую — по причине его раннего знакомства с граверским резцом — можно было бы назвать старой, сухой или холодной. Это откровенное искусство, призванное скорее впечатлять, нежели услаждать или убеждать; это труд визионера, который точно понимает, что именно хочет донести в отношении как формы, так и замысла. Вот почему ему удастся передать энергию, ужас и



ликование с такой убедительностью. Его живописные работы лишены интимности и покоя, они редко излучают нежность. В лучшем случае, они передают пафос или негодование, но никогда не отражают более мягких или тонких проявлений человеческих чувств.

Один (по меньшей мере) комплект этих двенадцати цветных оттисков Кэтрин Блейк продала после смерти мужа. Вряд ли, работая над ними, он имел в виду какого-то определенного покупателя: он просто чувствовал, что должен их сделать. И они представляют собой лучшее художественное воплощение ламбетских видений Блейка. Во всех смыслах это искусство его собственного изобретения, ставшее бесспорным вкладом в английскую живопись XVIII века. Однако он отложил эти работы в сторону, вместе с нераспроданными экземплярами иллюминированных книг, а лет десять спустя переделал и отпечатал заново. Теперь он довольствовался сравнительно малыми продажами работ, зато у него появились новая уверенность в себе и осознание ценности своих произведений. Отныне Блейк решил не подстраиваться под модные веяния и рыночные законы, которые навязывали ему книгопродавцы и владельцы граверных лавок. Благодаря этому, Блейк никогда не испытывал внезапных перепадов, которые случались бы, если бы его то внезапно «расхватывали», то опять забывали. У него не было радости сиюминутного успеха, но он и никогда не терял надежды на всеобщее признание в будущем. «Развитие» его искусства представляло собой весьма сложный процесс. Характерной для его творческого пути была способность переделывать или публиковать свои старые произведения с той же легкостью, с какой он задумывал новые; для этого Блейк всегда держал под рукой доски оригиналов или пробные оттиски.

Так, в пору создания цветных оттисков он заново отпечатал те работы, которые позже получили название «малых» и «больших» альбомов. Один из этих «малых» альбомов был



Дом Смерти

специально заказан Озайесом Хамфри — художником-миниатюристом и близким другом Флаксмана. Хамфри стал своего рода «коллекционером» произведений Блейка. Один современник так описывал этот альбом: «маленький том ин-кварто, содержащий двадцать три гравюры различной формы и величины, раскрашенные, как прежде, причем некоторые исключительной силы и красоты»⁵⁸. Среди других работ туда вошли цветные листы из «Уризена» и «Книги Тэль», а также других пророчеств. Примечательно, что Блейк пожелал включить сюда материал и из самой ранней иллюстрированной книги, точно так же, как в «большой» альбом он поместил выполненные в цвете варианты некоторых более ранних гравюр; одна из них, «Альбион восстал», впервые была выполнена пятнадцатью годами раньше. Едва ли это удивительно

⁵⁸ BR, 472



для художника, провозглашавшего, что «Видение или Воображение суть Изображения того, что существует вечно»⁵⁹; и сама его мастерская напоминала тот воображаемый город искусств, где «Все и пребудет вечно, не исчезнет и не сгинет, и любое дело, / Труд, слово и желание, — все, что было, — навсегда сохранно будет»⁶⁰.

Сам Блейк почти через двадцать лет скажет об этих сборниках так: «Те работы, что я напечатал для мистера Хамфри, — избранные иллюстрации из различных Книг, те, что можно было отпечатать без текста, хотя это привело к утрате некоторых лучших вещей. Ибо они, когда напечатаны, служат совершенным сопровождением к Поэтическим Олицетворениям и Действиям, без каковых поэм они сами никогда не были бы созданы»⁶¹. Это одно из немногих сохранившихся пояснений Блейка, относящихся к природе его иллюстрированных книг, говорит о том, что для него по-прежнему существовала тесная связь между поэзией и изобразительным искусством. Это вовсе не означает, что Блейк разделял ортодоксальное мнение о взаимоотношении поэзии с живописью; в конце концов, Джошуа Рейнолдс называл историческую живопись «Поэтической Живописью», а понятие *ut pictura poesis** было одним из общих мест эстетики той поры. Иллюстрированный эпос возник задолго до Блейка (стандартным текстом для множества гравюров и живописцев служил «Потерянный рай»), однако в его понимании связь поэзии с живописью была гораздо более напряженной и серьезной. Блейк воспринимал их как различные стороны единого видения, которые следует воссоединить, чтобы вернуть зрячесть падшему человеку. Он подчеркивал такую связь достаточ-

⁵⁹ Complete, 554

⁶⁰ Ibid., 157—8

⁶¹ Letters, 142

* *Ut pictura poesis* (лат.) — «Поэзия подобна картине». — *Примеч. пер.*

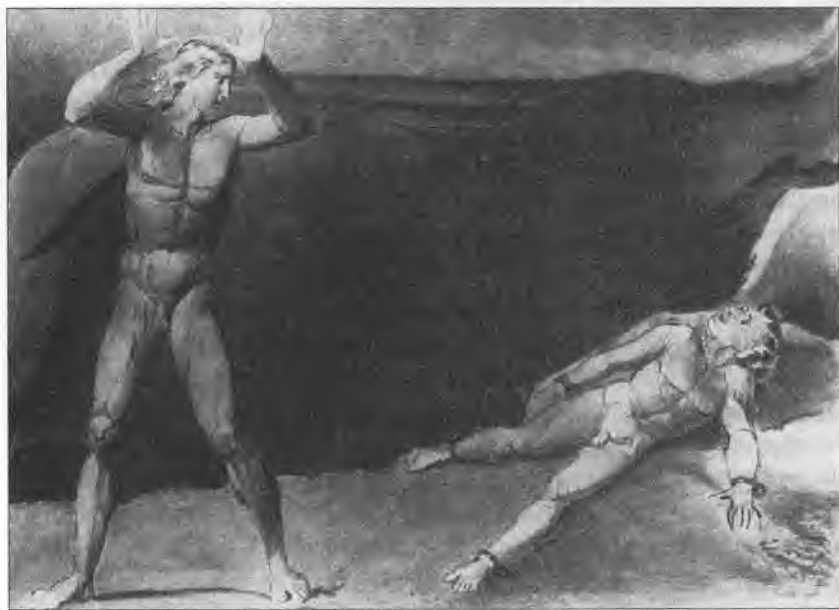
но недвусмысленно, когда писал: «Как Поэзия не признает ни единой Буквы, которая была бы несущественна, так и Живопись не допускает ни Песчинки, ни Травинки [которые были бы несущественны]». Для Блейка было важно пробудить мысль о том Священном, что присутствует в обоих искусствах, — и это в эпоху, когда давление специализации и коммерциализации низводило оба до статуса некоей отлаженной и обыденной деятельности. В эту эпоху промышленной революции великий грех совершали силы, ведавшие разделением и отлучением.

Один современник вспоминал о Блейке: «Он работал над литературой и гравюрами одновременно, держа поблизости рукопись и время от времени внося в нее что-нибудь новое, тогда как резец его выполнял свою задачу почти непрерывно»; и оба занятия в каком-то смысле взаимно одушевляли друг друга самым поразительным образом⁶³. В стихах Блейка часто встречаются живописные оценки, будто речь идет о создании картин («видеть» и «созерцать», «темный» и «яркий» — наиболее частотные его слова), тогда как в его живописи часто изображается природа того, что тогда называли «умственными состояниями». При изложении собственной философии Блейк нередко прибегает к граверским терминам: так, учение о «Состояниях» поясняется примерами различных стадий обработки медной доски, а такие слова, как «озеро», «могила» и «туманность», опутаны для него целой сетью сокровенных ассоциаций и переключек. Его одинаково вдохновляли Мильтон и Дюрер, Шекспир и Рафаэль, и многие идеи впервые являлись ему в виде образов или сцен. Бывали даже случаи, когда картина — скажем, та, что сейчас известна под названием «Лос и Орк» (на ней обнаженный юноша с ужасом смотрит на мальчика, прикованного к скале), навеивает ему целый сюжет или повествование. Имеются и тематические связи другого рода:

⁶³ Gilchrist, 414—15



его библейские картины как будто дополняют поэзию, насыщенную интонациями и образностью Библии, тогда как исторические полотна служат естественным эквивалентом его поэтических переложений Мильтона или Шекспира. Здесь уместно вспомнить, что шекспировских призраков Блейк обычно изображал как дополнения к своим собственным духовным порождениям. И поэзия, и живопись наделены эпическим размахом, и обе затронуты влиянием театра той поры; так, рисунок Блейка «Ричард III и Призраки» прямо воспроизводит сцену театральной постановки. Фон, на котором разворачивается действие пророческих книг Блейка, не так уж далек от сценографии де Лутербурга в театре Друри-Лейн, а язык поэзии, о чем уже упоминалось, обнаруживает сходство с готической драматургией конца XVIII века.



Лос и Орк

Но это, в свой черед, порождает еще более важный вопрос. Временами случалось, что Блейк отдавал предпочтение — как в поэзии, так и в изобразительном искусстве, — ясности четкой поверхности, свободной от подспудного смыслового контекста. И тогда кажется, будто за поэзией и живописью сияет яркий свет, наделяющий их мощной энергией, однако настоящего ощущения глубины при этом не возникает. Поэзия Блейка зачастую носит декларативно-утвердительный характер, и точно так же его изобразительное искусство пребывает в живописной плоскости; его творческая деятельность во многом разворачивается непосредственно на поверхности, а порой кажется, будто тот или иной образ или стих лишены согласованного или привычного «смысла», — с той оговоркой, разумеется, что неопределенность, отсутствие значения нередко входили в замысел произведения. Нечто подобное было заложено и в самом характере Блейка, который, по словам одного его собеседника, делал утверждения, не утруждаясь доказательствами или спорами. И его произведениям свойствен тот же денотативный блеск, расплатой за который нередко является замешательство читателей или зрителей. Возможно, по этой-то причине Блейк ненавидел живопись маслом, которая не способна достичь нужной степени формальной ясности, а быть может, это еще было связано с тем, что в работах его мы не найдем сколько-нибудь подлинной тонкости страсти или чувства. Блейк инстинктивно недолюбливал картины Рембрандта с их эффектом светотени («Мазня и Пачкотня» — так он обычно называл подобные произведения) — отчасти оттого, что в живописи этого художника особое внимание уделяется сложным и тонким чувствам персонажей⁶⁴. Блейк никогда не заботился о подобных вещах, разве что в самом формальном или символическом плане.

⁶⁴ Complete, 581



Критики и семиотики обнаружили гораздо более сложные связи между поэзией и изобразительным искусством Блейка: так, Роман Якобсон писал, что игра куплетов в лирике Блейка напоминает «сходящиеся линии дальнего плана в живописной перспективе»⁶⁵, а другой лингвист заметил, что блейковские «существительные и герундии наделяют всякое действие окраской, тогда как глаголам [свойственна] эпическая простота и возвышенность»⁶⁶. Вдобавок, один литературовед охарактеризовал стихи Блейка как поэзию непрерывного процесса, в котором элементы «величественной простоты» проступают, «вычлняясь из неопределенной массы»⁶⁷. Такое описание годилось бы для «Ньютона» или «Ветхого деньми», и оно подчеркивает ту истину, которую сам Блейк прекрасно понимал: «Каждый Глаз видит по-своему, Каков Глаз — Таков Предмет»⁶⁸.

Он отложил в сторону «Ньютона» вместе с другими цветными отпечатками и в том же 1795 году выполнил целую серию в едином, более крупном формате ин-фолио, включив туда все свои иллюстрированные книги. Блейк признавал, что этот этап его творческой жизни завершился, и, заново перепечатывая весь свод произведений, он словно одним росчерком подводил итог труду последних восьми лет. Вначале он думал, что его новый метод рельефной гравировки, или иллюминированной печати, найдет широкий спрос у публики, покупавшей обычные гравюры и книжки с иллюстрациями; на деле же ему удавалось продавать свои работы лишь узкому кругу ценителей искусства и другим художникам. Рухнули и все надежды обрести финансовую самостоятельность. Он трудился не зря — ведь иначе он не захотел бы перепечатать старые работы особым выпус-

⁶⁵ *Linguistic Inquiry*, Vol. I, No. 1, January 1970, 8

⁶⁶ Roger Murray, in *Studies in Romanticism*, Vol. 13, No. 2, Spring 1974, 103

⁶⁷ Ronald Clayton Taylor, in *Essential Articles for the Study of William Blake*, 1970—84

⁶⁸ Complete, 645

ком, — но с годами он научился умерять ожидания и не надеяться на немедленное признание или коммерческое вознаграждение. Блейк и потом перепечатывал свои книги, когда ему нужно было пополнить запас или когда к нему поступал крупный заказ, но впредь он уже никогда не возвращался к интенсивному методу цветной печати, который ему удалось разработать. В течение нескольких следующих лет он будет обращаться к более традиционной технике и зарабатывать на жизнь, трудясь на других. Очередная глава его жизни подошла к концу.

17. СОН НЬЮТОНА

Обнаженный человек сидит на скале. Склонившись вперед, он измеряет циркулем дугу в основании треугольника на чертеже, построенном на свитке. С его левого плеча свисает белый плащ, словно «снежная мантия» «Дряхлой Старости»¹. Он так сосредоточился на своем чертеже, склонив голову в размышлении, что, кажется, и сам стал частью скалы. На одном из цветных оттисков этой гравюры Ньютон изображен на дне моря; где-то над ним бушуют могучие волны, но вокруг него — покой и тишина: он будто осколок Вечного Человека, пробужденный к неспешной деятельности, как и медлительный полип у его ног.

Труп Альбиона на Скале лежал, а Времени с Пространством море
Ходило вокруг Скалы могучими волнами. Как Полип, который
Растет на дне морском, из членов Человека вырастают
Чудовищные лики Смерти — Полип Смертельный Человечий².

«Время с Пространством», надо полагать, существуют отдельно от сложного механизма Ньютоновой вселенной, но они способны увлекать и захлестывать нас, как бушующее море. И тогда мы непременно захлебнемся в волнах материального. В другом варианте этой работы Блейк помещает Ньютона в пещере — вроде описанной Платоном, — откуда можно наблюдать лишь тени мира идей; в этом сумраке чув-

¹ Complete, 405—6

² Ibid., 337

ства подавлены, а само восприятие оказывается еще одной разновидностью тьмы. Ньютон попался в сеть собственных расчетов. Но будь то пещера или морское дно, его окружают символы падшего мира: мох, лишайники, выщербленные обломки скал — то, что «прозябает/ В недрах твоей страны теней»³.

На одной из копий этой работы Блейк делает на скале надпись «НЬЮТОН», как бы подводя зрителя к мысли о тождестве великого ученого с окаменевшим миром, им сотворенным. А что же это за чертеж, на котором он так сосредоточен? Похоже, он взят из «Оптики» Ньютона, поскольку сильно напоминает иллюстрации к первой книге этого сочинения, где ученый рассуждает о природе света,



Ньютон

³ Ibid., 96



проходящего сквозь призму: «Дабы отделить друг от друга разнородные лучи составного света... Синус угла падения каждого луча, взятого отдельно, находится в заданной пропорции к синусу угла его преломления»⁴. Белый свет, который для Блейка был образом Духа, для Ньютона — всего лишь часть математического уравнения; весь чертеж символизирует разделение и разложение, что в глазах Блейка, как мы уже знаем, и есть начало грехопадения. А математическая пропорция, обобщение, обращение к отвлеченному разуму, математическому соотношению — все это и есть отрицание «живых пропорций»⁵. И Блейк взывает: «От единого зренья нас, Боже, / Спаси, и от сна Нютонова тоже!»⁶.

В первой части «Европы» Блейк спрашивает Маленького Духа: «...скажи мне, что есть Мир Материи — и мертв ли?» И тот показывает ему истинный образ мира, где «Радость дышит и живет в любой пылинке праха»⁷. Это тот же материальный мир, но в нем «частицы яркие» суть «самоцветы Света», и каждая такая частица «подобна Человеку»⁸. Таков прямой ответ на картину мира Ньютона, в которой частицы — это «твердые и крепкие» непрозрачные атомы материи, мертвой, инертной. Материалистическая наука «обрашает человеческое Воображение в камень и песок»⁹. Ньютон как раз и сидит на камнях и песке. Это его вселенная, состоящая из концентрических кругов, вращающихся один вокруг другого в однообразном движении и управляемых неизменными механистическими законами. Это целая система, огромный механизм, где царят строгий порядок и единообразие, «Ньютоновские Пустоты» причинной необходимости и

⁴ *Opticks* (London, 1704), 64 and 75

⁵ *Complete*, 99

⁶ *Letters*, 46 (Пер. В. Потаповой)

⁷ *Complete*, 60

⁸ *Ibid.*, 712

⁹ *Ibid.*, 314

инертной силы¹⁰; и это — система техники, промышленного производства и нравственных запретов. Сон Ньютона примечателен тем, что у сновидца «его вечная жизнь, / Словно сон, позабылась»¹¹. У Блейка и раньше возникал этот образ: фигура, вжавшаяся в пещеру или скованная водой, встречается у него постоянно, изображая состояние падшего человека — съезжившегося или утопающего. Сами очертания фигуры, возможно, заимствованы с изображения Авии на гравюре Гизи по мотивам Микеланджело — Блейк когда-то копировал эту гравюру. Но падение, распад проникают и в само человеческое тело: камень, на котором сидит Ньютон, чем-то напоминает изображение на гравюре, сделанной некогда Блейком для медицинского трактата о камнях в мочеточниках.

«Ньютон» — одна из самых сильных работ Блейка. Мощными напластованиями планов и смелыми, уверенными линиями он выражает собственное кредо стихийной интуиции в ответ на символ веры ученого — систему и единообразие. Все вещи резко, но по-разному выделены; здесь нет ни неразличимых атомов, ни соизмеримых элементов флюксий, — им противопоставлена вольная игра видений. Пространство и время — нераздельные сущности, но рационалисты считают, что их можно разделить и постичь с помощью правил перспективы, — это и пытается сделать изображенный на картине человек. Очертания его тела передают умственное состояние. Все здесь опровергает важность Ньютонových теоретических изысканий, языком образов выражая общественное мнение, расценивавшее ньютонианство как ересь и заблуждение ума. «Журнал фокусника», напечатавший одну из гравюр Блейка, высказывал желание, чтобы ученый «держал подальше свои нелепицы о всяких вакуумах и аттракциях»¹². Даже под конец жизни Блейк, по свидетельству совре-

¹⁰ Ibid., 138

¹¹ Ibid., 77

¹² Curry, *Prophecy and Power*, 131



менников, «походя отрицал *причинность*»¹³. «Я прекрасно знаю, — писал он за пять месяцев до смерти, — что большинству англичан по вкусу расплывчатое, кое они измеряют учением Ньютона о флюксиях атома — то есть о том, чего в природе не существует»¹⁴.

В «Ньютоне» есть особое величие, заставляющее вспомнить о сакральной монументальности фигур Микеланджело. Однако мощь этого образа, вероятно, исходит из другого источника: некоторые исследователи обращали внимание на то, что у Блейка Ньютон напоминает идеализированное изображение юного (или вечного?) облика самого Блейка. Не надо забывать, что в те времена искусство и наука еще не разошлись так далеко, как сейчас, и нет оснований считать, будто Блейк видел в Ньютоне мыслителя, абсолютно противоположного себе. В самом деле, в этом произведении чувствуется напряжение, заставляющее предположить, что Блейк все-таки признавал и созидательное значение мировоззрения Ньютона. Быть может, Блейк ничего не знал об алхимических и оккультных занятиях Ньютона, но он явно понимал, что тот был талантливым мифотворцем и систематизатором. Этим объясняются сила и властность, исходящие от фигуры Ньютона; кажется, он предстает в качестве альтернативного образа Орка, который в пантеоне Блейка олицетворяет освобождение и дерзновенный порыв. В таком случае знак треугольника, начертанный на свитке, может быть истолкован как алхимический символ Огня. Может быть, в сосредоточенной фигуре созерцателя отразились те одиночество и одержимость, которые были уделом самого художника. Сталкиваясь с многозначностью этого образа, мы снова приближаемся к загадке натуры самого Блейка.

¹³ BR, 547

¹⁴ Letters, 168

18. ВСЕ ДАЛЬШЕ И ДАЛЬШЕ

Сам Блейк вспоминал, как, читая поэму Эдварда Юнга «Ночные размышления», которую он согласился проиллюстрировать, и дойдя до того места, где поэт спрашивает: «Кто может ангела нарисовать?», он захлопнул книгу и заговорил вслух:

БЛЕЙК: Эй! Кто может ангела нарисовать?

ГОЛОС: Микеланджело мог.

Блейк окинул взглядом комнату, но никого не заметил, «только света было больше, чем обычно».

БЛЕЙК: А откуда *ты* знаешь?

ГОЛОС: Я *знаю*, ведь я сам позировал ему: Я — архангел Гавриил.

БЛЕЙК: Ого! Так я и поверил! Мне нужно доказательство покрепче, чем какой-то там блуждающий голос! Ты, видно, злой дух — здесь таких полно.

ГОЛОС: Ты получишь верное доказательство. Может ли злой дух сотворить такое?

Блейк поглядел в ту сторону, откуда доносился голос, и различил сияющую фигуру с яркими крыльями, источавшую вокруг себя свет. «Пока я смотрел на нее, фигура все раздалась вширь, потом взмахнула руками: крыша моей мастерской распахнулась, и Существо взмыло в небеса, и встало на



Солнце, и, сделав мне знак, привело в движение Вселенную. Злой дух не мог бы *сотворить такого* — значит, это был архангел Гавриил»¹.

Итак, в своей мастерской в ламбетском доме Блейк увидел, как Ангел стоит на Солнце и движет Вселенной. Это похоже на видение какого-нибудь средневекового святого или анахорета. Эту беседу Блейка с Ангелом позднее пересказал другой художник, Томас Филлипс, однако его пересказ полностью соответствует обычным сообщениям Блейка о характере своих видений. И именно такого рода рассказы мешали Блейку подняться по лестнице общественного или артистического успеха. Очевидно, тогда шли закулисные разговоры о том, годится ли Блейк в члены Королевской академии, и Джозеф Фарингтон, «улаживавший» подобные дела, несколько раз спрашивался о достоинствах Блейка как художника. Иллюминированные книги Блейка уже находились в руках нескольких коллекционеров, и вполне вероятно, что Озайес Хамфри показывал Фарингтону маленький альбом, который Блейк отпечатал для него. Запись в дневнике Фарингтона, сделанная 19 февраля 1796 года, сообщает следующее: «Уэст, Козуэй и Хамфри тепло отзывались о рисунках Блейка-Гравера как о работах исключительного гения и воображения. — Смерк иного мнения о том, что он видел, и я тоже»². Участники другого, более позднего разговора, о котором также известно от Фарингтона, были не столь деликатны: «Мы ужинали вместе и вели веселую беседу. Упоминались чудаческие рисунки Блейка. Стотард поддерживал его притязания на гениальность, но допускал, что тот излишне предался экстравагантности в своем искусстве, и даже знал, благодаря кому. [Фарингтон имеет в виду влияние Фюсли на Блейка.] Хоппнер высмеивал нелепость его картинок, говоря, что ничего не стоит наделать множество подоб-

¹ BR, 183

² Ibid., 50

ных, похожих на выдумки пьяницы или сумасшедшего. “Изобразите человечка, который сидит на Луне и мочится на Солнце, — выйдет картина не менее достойная”³. Как видим, речь в этой беседе уже зашла о сумасшествии, а образ человека, мочащегося на Солнце, — вполне вероятный для конца XVIII века «светский» вариант видения архангела Гавриила, стоящего на солнечном диске. Другая дневниковая запись Фарингтона имеет сходное содержание: «Вчера вечером ко мне зашел Фюсли и просидел до 12 часов. Он говорил о гравере Блейке, о его гениальности и изобретательности. Фюсли знаком с ним уже несколько лет и полагает, что тот наделен изрядной изобретательностью, но что “фантазия — не средство, а цель его работ”. Блейк прибегает к ней не для того, чтобы придать новизну и красоту правильным представлениям: вся его задача состоит в том, чтобы производить причудливые формы и странные сочетания. Ему около 38 или 40 лет, женат он на служанке, которая переняла некоторые его причуды. Они живут вдвоем, без прислуги, на весьма скудные средства... Фюсли говорит, что Блейк, похоже, немного безумен»⁴. Если Блейка когда-нибудь и рассматривали как возможного кандидата в члены Королевской академии, то подобные разговоры, безусловно, закрыли для него все двери. Подумать только: он чудаковат, возможно, даже безумен, к тому же еще и женился на служанке. Действительно, когда он говорил о своих ангелах, то прибегал к характерному лексикону религиозного миллениаризма, каким пользовались городские «низшие сословия». А потому следовал вывод: даже если он в здравом уме, то явно неблаговоспитан.

И все же пренебрегали Блейком далеко не все современники, а его работы, как видим, были достаточно известны, чтобы стать предметом обсуждения и спора. Блейк мог не

³ Ibid., 58

⁴ Ibid., 51—2



ограничиваться только собственными художественными экспериментами — вскоре у него появилось и серьезное коммерческое основание прервать их: Блейк получил от симпатизировавшего ему издателя крупнейший за всю свою жизнь заказ. Ему поручили проиллюстрировать поэму Юнга «Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (ее-то он и перечитывал в ламбетской мастерской, когда ему явился архангел Гавриил), причем с таким размахом, чтобы эти иллюстрации могли сравниться с «Шекспировской галереей» Бойделла или «Храмом Флоры» Торнтон. Заказчиком был молодой Ричард Эдвардс, хорошо знавший работы Блейка: его брат Джеймс, тоже книгоиздатель, вместе с Джозефом Джонсоном выпустил в свет «Повествования» Стедмана. Джеймс Эдвардс и раньше просил Блейка сделать гравюры с картин Фюсли для «Мильтоновской галереи» и поручал ему кое-какую граверную работу для «Истории Англии» Юма. Правда, первый из этих замыслов провалился, а второй в конце концов был осуществлен без участия Блейка, однако между братьями Эдвардсами и Блейком установились отношения симпатии и сотрудничества. Кстати, именно Джеймс Эдвардс давал возможность художникам рассматривать собрание средневековых рукописей, хранившееся в его книжной лавке на Пэлл-Мэлл. Впоследствии исследователи творчества Блейка будут проводить сравнение иллюминированных пророческих книг Блейка со средневековыми рукописями с их миниатюрами, полагая, что Бедфордский часослов, выставившийся на Пэлл-Мэлл, повлиял на творчество Блейка.

Книжная и гравюрная лавка Ричарда Эдвардса располагалась на Нью-Бонд-Стрит; в этой лавке он хранил и свои редкости. У него был личный экземпляр «Ночных размышлений» Юнга с собственноручной правкой автора. Возможно, Эдвардс сначала собирался попросить Блейка сделать некоторые иллюстрации именно к этой книге, интересной самой по себе. Замысел этот быстро разрастался, и в конце концов было решено, что Блейк сделает акварели к каждой

из 537 страниц поэмы. Начинание было многообещающим, а в дневнике Фарингтона появляется запись такого содержания: «Насколько понял Фюсли, Эдвардс предлагает выбрать около 200 страниц из общего числа и сделать таковое число гравюр для украшения нового издания»⁵. Блейк запросил за акварели сто гиней, но Эдвардс сказал, что «не может себе позволить заплатить больше 20 гиней, на что Блейк согласился»⁶. Это была небольшая сумма: выходило по девять пенсов за каждый рисунок, но Блейк, несомненно, предполагал выручить за гравюры с этих акварелей куда больше; приблизительная цена должна была составить около сорока гиней за гравюру (впрочем, никаких записей о его соглашении с Эдвардсом не сохранилось), а заказ на две сотни гравюр сулил ему вполне «приличный» доход. «Приличный», но отнюдь не чрезмерный, если учесть, что Уильям Шарп заработал тысячу двести гиней за гравюру с работы Копли «Смерть лорда Чэтема», а Чарльз Хит мог безбедно прожить около девяти лет в трудах над одной-единственной гравюрой с памятника того же художника майору Пирсону. Однако заказ для Блейка вскоре оказался урезан с двухсот гравюр до ста пятидесяти, а затем появилась реклама издания всего лишь с сорока иллюстрациями. Должно быть, не хватало средств на медные доски и соответствующую бумагу, а может быть, сам Блейк понял, что не справится за столь короткое время с таким объемом работы. И все же для него это была грандиозная и необычайно долгая работа; в течение двух лет он трудился над акварелями и гравюрами, выбирая на каждой странице по одной строке, которую ему хотелось бы проиллюстрировать, а затем располагая изображения вокруг текстового окна. Вид каждой страницы, где текст находится в окружении нарисованных образов, отчасти напоминал его собственные иллюминированные книги. Без сомнения, Блейк рассмат-

⁵ Ibid., 52

⁶ Ibid.



ривал «Ночные размышления» как вариацию на тему собственных новых методов. Он оставлял посреди каждого листа пустое место, где должен был поместиться текст, и обводил его контур красной чертой. Так он определял рамки, за которыми можно было экспериментировать с фигурами и образами, зарождавшимися в его уме под влиянием размышлений Юнга. Сохранилось несколько предварительных набросков, но большая часть подготовительной работы выполнялась прямо на листе, — Блейк лишь стирал хлебным мякишем лишние карандашные линии. Затем, когда Блейк оставался доволен рисунком, он работал акварелью и четко прорисовывал линии. Завершив акварель, он переходил к гравировке на меди. Это был непрерывный, технически сложный процесс; однако можно не сомневаться, что труд этот вершился с любовью.

Блейк всегда восхищался «Ночными размышлениями», и то забвение, в котором ныне оказался Юнг, никак не снижает высокого достоинства его поэзии. Эта поэма — с ее мильтоновскими интонациями, шекспировским языком и величественной потусторонностью — гораздо ближе Блейку, чем можно предположить. Безусловно, она подвигла Блейка на создание замечательных иллюстраций: временами он нуждался в некоем стимуле со стороны чужого воображения, для того чтобы включилось его собственное. К тому же, Юнг обладал чрезвычайно тонким чутьем ко всему священному:

Ангелы — люди тоже, только выше нас...

А люди — ангелы, на время приземленные⁷.

Это гораздо более светлый взгляд на участь человека, чем у обычных верующих или деистов, и Блейк полностью согласен с Юнгом. Он взялся даже развивать эту тему, когда представился подходящий случай, и ныне забытая строчка

⁷ Ночь Четвертая, строки 535 и 538

Юнга — «Я Сатану, владыку твоего, зову Тупицей!»⁸ — стала канвой поэмы Блейка, гораздо более краткой и емкой, а в наше время и гораздо более знаменитой, чем все «Ночные размышления»:

Не отличаешь, будучи Тупицей,
Людей от их одежды, Сатана!
Хоть шлюха каждая была девицей,
Кэт в Нэн не превратишь ты, старина.
Пускай в ряду Божественных Имен
Есть и твое — ты лишь Небес изгнанник,
Сын Утра на ущербе Ночи, — Сон,
Что видит над Холмом уснувший Странник⁹.

Интерес Блейка к «Ночным размышлениям», а также быстрота, с какой ему приходилось выполнять иллюстрации (около пяти в неделю), часто заставляли его передавать содержание и образы Юнговых строк весьма буквально. На каждой странице он помечал крестиком облюбованную строчку, и тот способ, которым он интерпретировал Юнга, проливает некоторый свет на особенности его собственного воображения. Фразу «Я доведен до крайности» иллюстрирует фигура человека, буквально загнанного на край пропасти, а строка «Открой же грудь, высвобождай желанья» побуждает его изобразить юношу, вскрывшего себе грудную клетку, чтобы выпустить три маленьких крылатых существа. Образы вроде Времени и Смерти он представляет в виде человекоподобных чудовищ, а любые абстракции стремится наделить драматическим действием, сталкивая их между собой. (Даже «атомы» Ньютона Блейк изображает в виде человеческих фигурок, вновь бросая вызов безличной физике.) Все это означает, что Блейк уже обладал целостной системой художественных знаков, которыми мог так или иначе

⁸ Ночь Восьмая, строка 1317

⁹ Complete, 269 (Пер. В. Потаповой)



распоряжаться по своему усмотрению; это явствует из содержания его пророческих книг, но также восходит и к тому мастерскому использованию позы и жеста, которого он достиг в двенадцати цветных отпечатках, выполненных годом раньше. Блейк не столько иллюстрирует поэму Юнга, сколько подбирает для ее интерпретации смысловые эквиваленты в собственном образном репертуаре. Следует отметить, что и здесь он стремится создавать симметричные пары иллюстраций, чтобы на развороте оба листа вступали в активное взаимодействие или столкновение; такова одна из сторон его выучки, особенность его индивидуальной творческой манеры — еще с тех времен, когда он копировал резцом чужие работы. Как заметил один печатник XX века: «Печатник — вот самая загадочная личность... Ему доставляет удовольствие иметь дело с изнанкою или с обратной стороной... Правое — это левое, а левое — правое. Назад — значит вперед»¹⁰.

Иллюстрации Блейка к «Ночным размышлениям» иногда называют вымученными, механическими или незаконченными; конечно, в них встречаются повторы, однако необходимость выполнить более пяти сотен акварелей за два года, возможно, оправдывает появление некоторых шаблонных фигур. Впрочем, ими полна и сама поэма. В действительности большая часть этих работ Блейка производит сильное впечатление и заставляет задуматься, а поразительное соответствие рисунков тексту напоминает его собственные пророческие книги. Если, с одной стороны, его образы наделены теми же формальными особенностями, а в положениях фигур использованы позы из его прежних работ, то, с другой стороны, все они отмечены особой легкостью и свободой, словно знаменующими облегчение при мысли о том, что творческим мукам с иллюминированной печатью пришел конец. Человеческие или аллегорические фигуры для юнговской по-

¹⁰ Jules Heller, цит. по: Viscomi, *Blake and the Idea of the Book*, 385

эмы Блейк представил экстравагантно и даже беспечно: они поднимаются и опускаются, лежат на прямоугольных вместилищах текстов или парят вокруг них. Юноша в ужасе глядит на солнечные часы, Смерть стаскивает с неба солнце, а бородатый человек простирает руку в сторону бушующего океана. Человеческие фигуры не изображаются здесь реалистично, а, находясь в мире Блейкова видения, служат сосуздами или аллегориями неких духовных состояний; фигуры искажаются силами, исходящими и сверху, и снизу. И невзирая на то что в поэме делается особый упор на Смерть и Время, Блейк постоянно подчеркивает возможность Возрождения в будущем.

Уже упоминалось, что печатнику доставляет удовольствие работа с «обратной стороной»; но пристрастие Блейка к симметричным оппозициям в гравюрах к «Ночным размышлениям» не сводится только к этому излюбленному приему. Занимаясь иллюстрациями к поэме Юнга, Блейк начинает сам писать стихи, несколько с ней не схожие. Первоначальное название было, вероятно, «Книга Вала», где сама Вала должна была олицетворять Природу, скрытую под покровом падшего мира и униженной сексуальности. В раннем фрагменте поэмы Блейк описывает изначальное существо — гермафродита: «Женские формы ослепительны, как лето, но любовный орган / Мужской...»¹¹. Позднее он сделает откровенные иллюстрации к этим сексуальным фантазиям, но в стихах он пока ограничивается описанием «борьбы совокупления»¹². Позже Блейк отказался от этого фрагмента и своим красивым «гравировочным» почерком начертил тридцать пять страниц нового текста. Он даже провел едва заметные прямые линии, чтобы строки были ровными, и с каждой страницей обращался как с гравировальной доской: стирал слова и аккуратно вписывал поверх них новые, размещал добавле-

¹¹ Complete, 845

¹² Ibid.



ния в тщательно отгороженных пространствах и вообще придерживался тех формальных рамок, которые принял еще в ранние годы ученичества. Эти стихи продолжают темы прежних ламбетских поэм, где сексуальная ревность и подавленность выступают частями механического миропонимания и материального мира. Здесь опять появляются Лос и Уризен, герои его более ранней поэзии, и созвучие этого произведения с предыдущими можно заметить уже в заглавии, которое Блейк вывел с несколькими росчерками на первой странице — «ВАЛА, или Смерть и Кара Древнего Человека». Однако затем, в необычном для него порыве подражания, он сделал подзаголовок: «СОН в Девяти Ночах»¹³ — напомним, что поэма Юнга завершалась словами «НОЧЬ ДЕВЯТАЯ, и ПОСЛЕДНЯЯ»¹⁴. Кажется, Блейк просто не был способен работать с чужими стихами без того, чтобы не захотеть опровергнуть их, высказать собственное мнение, создать другой образ. Возможно, он почувствовал, сколь изнурительны размеренные стихи Юнга, и взялся за собственную поэму, чтобы освободиться от вынужденного служения чужому видению. Проблема с «Ночными размышлениями» заключалась, видимо, в том, что интонационным однообразием поэма эта вселяет чувство бесстрастия и покорности, присущее ей и на сюжетном уровне. Блейк понимал, что, нарушив свойственную Юнгу интонацию, он нарушит и тот его безмятежный покой, который никогда не был присущ его собственной натуре. Однако необыкновенное сочетание противоположностей в его «Вале» — поразительное своеобразие и не менее поразительное подражание — состоит в том, что свою поэму Блейк задумал и создал с использованием понятий Юнга. Позднее он даже будет писать свои стихи на отбракованных листах экземпляра «Ночных размышлений», помещая их в «окошки», предназначавшиеся для текстов Юнга.

¹³ *The Four Zoas* (facsimile), Magno and Erdman (eds.), 115

¹⁴ *Night Thoughts* (facsimile), Erdman, Grant, Rose and Tolley (eds.), 419

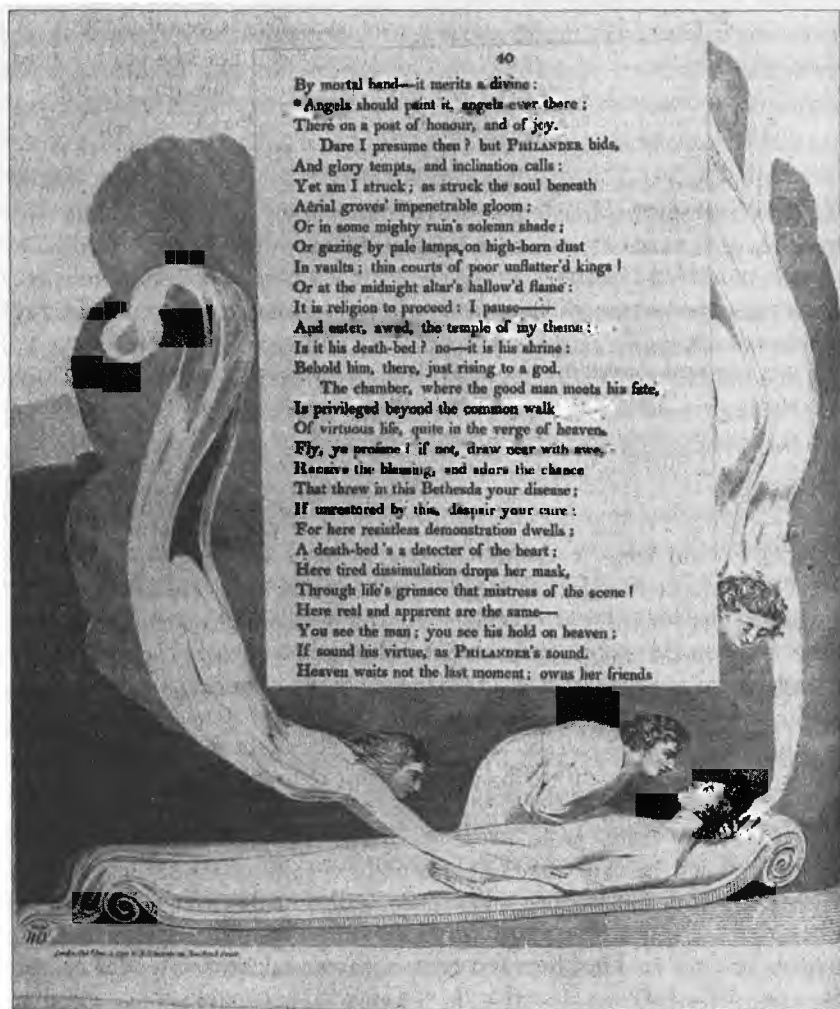
Однако совершенно ясно, что он приступил к собственной поэме, продолжая работать над «Ночными размышлениями», еще и потому, что просто не мог удержаться. Он так долго сочетал в работе изобразительное искусство с поэзией, что, наверное, уже не мог сосредоточиться исключительно на одной стороне творчества. Возможно, однообразный ежедневный труд над иллюстрациями к Юнгу подталкивал Блейка к сочинению «Валы», и в этой длинной поэме ему замечательно удалось некоторые строки:

Какая Опыта цена? За песню купишь ли его?
За пляску ль уличную — Мудрость? Нет, цена другая им:
Все достоянье Человека — дом, жена и дети.
Мудрость на дальнем рынке продают, куда никто не ходит,
На тощем поле, где крестьянин пашет, тщетно думая о хлебе¹⁵.

Эти тщательно взвешенные и тщательно выписанные строки приближают нас к сущности натуры Блейка — столь же размеренной, афористичной, назидательной, четко контролируемой. Но вскоре эти стихи станут частью пространного, бессвязного и незавершенного эпоса, который Блейк будет постоянно менять и переделывать, уничтожать и переписывать — до тех пор, пока это сочинение не сделается безнадежно запутанным и порой просто невнятным. И здесь — в этом движении между дисциплиной и беспорядком, между подконтрольностью и хаосом, — мы тоже можем подойти к парадоксам, уживавшимся в Блейке.

Публикация «Ночных размышлений» вначале намечалась на лето 1796 года, но к этому времени Блейк успел сделать всего двадцать два листа с гравюрами; в конце года Ричард Эдвардс решил опять дать рекламу будущего издания, отметив «смелое и мастерское исполнение» иллюстраций Блейка, а следующей весной был выпущен проспект книги.

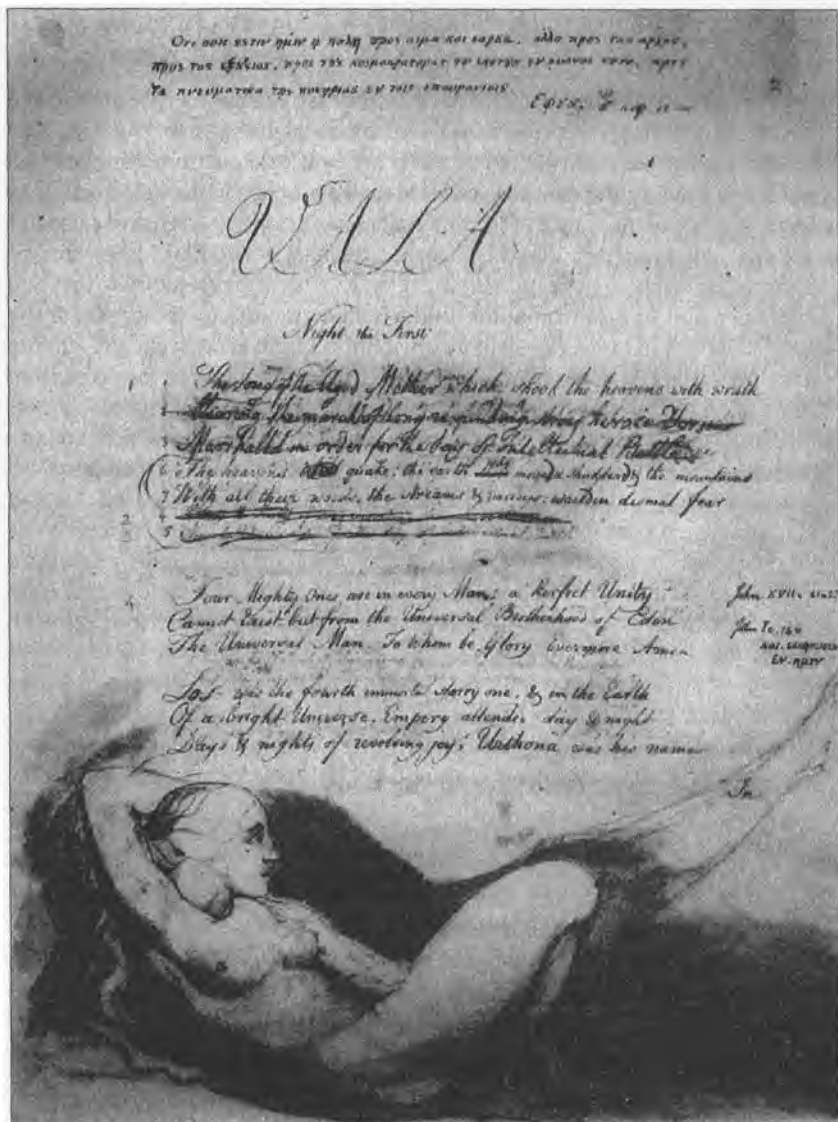
¹⁵ Complete, 325



Ночные думы: «Пусть это ангелы рисуют» (Ночь Вторая)

Тираж предполагался небольшой, и отпечатали около двухсот экземпляров. Некоторые были выполнены в цвете; возможно, Блейк сделал «контрольный образец», которым затем воспользовались колористы-профессионалы. «Ночные размышления» наконец вышли в свет зимой 1797 года, но далеко не в таком великолепном оформлении, как первоначально задумывалось. Иллюстрированы были только четыре «Ночи»: четыре заявленных ранее тома слились в один; из двухсот гравюр осталось сорок три. Экземпляр, отпечатанный на веленовой бумаге, красовался в книжной лавке Джеймса Эдвардса на Пэлл-Мэлл, а акварели Блейка на верняка выставлялись в заведении Ричарда Эдвардса. Время для выпуска дорогостоящих изданий было не самое благоприятное, однако главная причина, по которой книга вышла в усеченном виде, по-видимому, состояла в том, что сам Ричард Эдвардс утратил к ней интерес. Он получил наследство и на следующий год оставил издательское дело, получив хорошее место на государственной службе на острове Менорка. Однако Блейк хотел завершить задуманное по своему усмотрению — и он распределил законченные акварели по двум томам, а затем передал их Эдвардсам. Неясно, выплатили ли ему целиком оговоренную сумму за двухлетний труд, но представляется вероятным, что в качестве частичного вознаграждения он получил использованные им медные доски, а также излишек бумаги. Возможно, Блейк пытался опубликовать подборку этих гравюр еще раз, ради заработка, но документальных свидетельств об этом не сохранилось.

Надежды Блейка на успех у публики и финансовую самостоятельность снова не оправдались: он заработал гораздо меньше, чем ожидал, а откликов на само издание и вовсе не последовало. Впрочем, Блейк, кажется, не особенно огорчался. В следующем году он обронил высказывание, которое может пролить свет на его внутреннее состояние в ту пору безвестности и уныния: «Тот, кто желает немногих Вещей,



Вала, или Четыре Зоа: «Песня Старухи Матери» (Ночь Первая)

не может опасаться многих»¹⁶. Почти сразу же Блейк принялся работать над новым замыслом. Он взял бумагу, доставшуюся ему от Эдвардсов, и начал переписывать начисто ту поэму, которую сочинял, еще работая над «Ночными размышлениями». О природе этой поэмы будет сказано ниже, в связи с тем периодом, когда Блейк будет завершать ее, а сейчас ограничимся замечанием о том, что он собирался отпечатать ее куда более традиционным способом, чем любую из своих иллюминированных книг. Опыт работы с такой «нашумевшей» поэмой, как «Ночные размышления», сулившие продажу двухсот экземпляров, быть может, внушил Блейку мысль, что и сам он способен создать нечто подобное: пусть это будет поэма, тоже в девяти «ночах», и, может быть, для ее издания найдутся покровители из числа фешенебельной и консервативной публики. Иллюминированные пророчества Блейк не считал вершиной своих творческих достижений — скорее, одним из этапов непрерывного процесса.

Теперь он, разумеется, стал более ответственным по отношению к частным заказам и более любезным к отдельным покровителям. Жена Джона Флаксмана, Энн, восхищалась его иллюстрациями к «Ночным размышлениям» и отзывалась о Блейке так: «Прирожденный поэт [и художник], он поет свои лесные ноты [не скованные никакими правилами], и его гений парит над любыми правилами». Выход иллюстрированного тома она предвкушала со столь же манерным восторгом: «Это будет [настоящая] лилия Долины или [Горная маргаритка] царица Лугов, одним словом, это будет изысканнейший цветок в Системе Линнея»¹⁷. Любопытно, что она подбирает для творчества Блейка такие избитые сентиментальные выражения: ведь это показывает, что его подлинное дарование оставалось сокрытым даже от тех, кто близко общался с ним. Через год Энн по-прежнему восторгается сво-

¹⁶ Ibid., 627

¹⁷ *Night Thoughts* (facsimile), 4



им кумиром: «Он прирожденный Поэт, который поет свои лесные, дикие ноты, — с Мощным и Исключительным Воображением — он обошелся со своим Поэтом самым Поэтическим образом — Флаксман поручил ему иллюстрировать сочинения Грея для моей библиотеки»¹⁸. Заказ Флаксмана, конечно же, имел целью ублажить и обрадовать жену, но, возможно, это был и деликатный способ материально поддержать друга. Без сомнения, этот заказ пришелся по вкусу Блейку: он целиком разделял уверенность Грея в том, что древние барды кельтских племен были создателями поэзии, а ода Грея «Бард» вдохновила его на две картины.

Блейк купил (или получил в подарок) раннее издание стихов Грея, откуда он убрал введение и заключительные заметки; затем он наклеил каждую страницу текста на те листы бумаги, которые отдал ему Ричард Эдвардс, и очень быстро сделал вокруг текстов акварельные рисунки. Никаких предварительных набросков к этим рисункам не сохранилось, и похоже, что это были свободные импровизации. На титульном листе он написал: «Рисунки Уильяма Блейка» и изобразил юношу с лирой верхом на лебеде. Возможно, он намеренно подчеркивал тот сентиментальный образ, который составила себе о нем Энн Флаксман, а на последней странице текста он написал для нее стихотворение, в котором использовал и ее образ «дикого цветка»: «Рос в одинокой Долине Цветок...»¹⁹. Кажется, что временами он с готовностью отбрасывал собственное «я», чтобы примерить те личины и роли, которые были наиболее желанны окружающим. Однако его иллюстрации к Грею гораздо интереснее, чем можно было бы ожидать от такого нехитрого «ботанического» заказа. Четырнадцать иллюстраций к «Барду» великолепно воссоздают эпический дух поэзии Грея, а монументальный образ седобородого поэта в звездных одеяниях напоминает о

¹⁸ BR(S), 14

¹⁹ Complete, 482

заклятьях первобытной волшбы. Однако присущая Блейку способность создавать мощные монументальные образы в тесных рамках книжной страницы порождала — намеренно или невольно — одинаковое последствие: его творения обретали вид весьма необычный, а порой даже пугающий. В самом деле, казалось, будто они исходят от какого-то древнего мощного источника силы. Зато другие акварели из этой серии воздушны и декоративны: они переливаются бледно-голубыми, желтыми, розовыми красками и, подобно лучшим георгианским пастелям, создают такое впечатление, как будто на землю спустилась частица неба и оставила здесь свое сияние. Эти работы вызывают в памяти слова Грея из «Оды музыке» о том, что он назвал «текучим языком небес»²⁰.

Были в ту пору у Блейка и другие заказы, но надо сказать, что он вернулся к граверскому ремеслу «на вольных хлебах» в неблагоприятное время. Один из его сотоварищей по профессии сетовал, что лишения и напасти войны низвели всякую художественную деятельность до «униженного состояния, почти до последнего издыхания»²¹, а другой современник писал: «Гравировать картины в нынешнее время — унылое занятие. Война приводит к оскудению кошельков, людям не хватает необходимых жизненных удобств, и у них не остается лишних денег на всякие изыски»²². Блейк поместил свое имя в «Трехлетний Словарь» Холдена — «Уильям Блейк, Гравер, Ламбет-Грин»; но в действительности он по-прежнему был обязан помощи своих друзей в получении многочисленных заказов, перепавших ему в первые годы после завершения работы над «Ночными размышлениями»²³. Флаксман продолжал поддерживать Блейка, поручив ему сделать гравюры с трех рисунков для «Морского Столпа, или

²⁰ «Ode for Music», line 56

²¹ Abraham Raimbach, цит. по: Erdman, *Prophet Against Empire*, 342

²² Mrs Hunt, цит. по: Lindsay, *William Blake*, 130

²³ BR, 561



Монуумента», который он предполагал установить в Гринвиче в качестве мемориала героям морского флота. Джордж Камберленд, который раньше помог Блейку получить работу над «Афинскими древностями» Стюарта и Реветта, теперь поручил ему нарисовать и сделать гравюру карты для «Попытки описания Хейфода». Хейфод — это область в Северном Уэльсе, где Томас Джонс построил дом в готическом стиле, возле которого, помимо прочих строительных фантазий и причуд, был и «друидский» храм. Возможно, Камберленд надеялся познакомить Блейка с Джонсом как с возможным покровителем. Томас Джонс — член парламента от Рэднора — был образованным человеком, утверждавшим, что может проследить свою родословную до эпохи правления древних бриттов, и унаследовавшим целую библиотеку старинных валлийских рукописей. Кроме того, Джонс покровительствовал современному искусству и время от времени поручал Стотарду и Фюсли украшать свой дом картинами из средневековой жизни. Он был как раз тем человеком, которого могли заинтересовать работы Блейка; и действительно, Джонс купил один экземпляр «Песен невинности».

Нельзя сказать, чтобы граверные работы, которые Блейк выполнял на заказ, даже для своих друзей, были сколько-нибудь примечательны (среди них мы не найдем ничего интереснее его иллюстраций к «Повествованию» Стедмана), а та традиционная манера, которую Блейк охотно перенял, пожалуй, лучше всего видна в гравюре, рекламирующей ковры. Это довольно милая картинка, на которой изображены ковровщики, работающие за станками. Можно даже, пофантазировав, насколько это позволено биографу, связать этот сюжет со строкой, которую Блейк сочинит о тех, кто «гнет спину за станком Фирцы»²⁴, — но едва ли это тот вид искусства, которым ему хотелось заниматься в ту пору, когда его современников прославляли за весьма традиционные достижения. Но Блейку

²⁴ Complete, 122

была необходима работа — какая угодно, — потому что, как он объяснял в письме Камберленду, «Я живу чудом... что до гравирования, в этом искусстве я не допускаю ни малейших промахов, и все же меня отодвигают в сторону, словно я вовсе не существую, а с тех пор, как вышли мои “Ночные размышления” Юнга, даже Джонсон и Фюсли отвернулись от моего резца»²⁵. Действительно, последний заказ от этих двух джентльменов касался нескольких гравюр для «Новой исправленной истории Англии» и «Новой исправленной римской истории» Аллена; причина невнимания с их стороны неясна, хотя Блейк утверждал, что оба пытались отговорить его от продолжения собственных творческих поисков, особенно Джонсон, «отправлявший мне такие письма, для которых требовался скорее уж скипетр Агамемнона, нежели язык Улисса»²⁶. Поэтому есть все основания предположить, что между Блейком и его бывшими работодателями возникли, самое меньшее, какие-то разногласия, а возможно, и споры. Блейк всегда обижался — и совершенно справедливо, — когда ему намекали, что его творческие поиски мало что значат.

Но в том же письме, где Блейк сетует на то, что его «отодвигают в сторону», он упоминает и о более обещающем предприятии. «Я рисую маленькие картинки из Библии... Наниматель доволен моей работой, и мне заказано пятьдесят картинок по гинее за каждую, а уж это лучше, чем просто копировать чужие работы»²⁷. «Нанимателем» был Томас Баттс, и это первое упоминание о человеке, которому на протяжении следующих двадцати лет предстояло стать лучшим другом и главным покровителем Блейка. Баттс был сведенборгианцем, и с Блейком его, вероятно, познакомил его единоведец Флаксман. Баттс работал управляющим в ведомстве, занимавшемся вербовкой (вскоре оно будет называть-

²⁵ Letters, 11

²⁶ Ibid., 93

²⁷ Ibid., 11



ся Военным министерством), и, как большинство государственных служащих той эпохи, сумел нажить небольшое состояние благодаря системе вознаграждений и льгот. Ему принадлежал большой дом на Грейт-Малборо-Стрит (согласно переписи 1801 года, в нем проживало девятнадцать человек), и он занимался разного рода спекуляциями с акциями и недвижимостью. Блейк написал его портрет в миниатюре, с которого на нас смотрит хрупкий щеголеватый мужчина; он выглядит как типичный «человек чувств» XVIII века, подробно описанный Генри Маккензи в одноименном романе. Однако он обладал изрядной коммерческой сметкой и при этом был глубоко религиозным человеком. По-видимому, у Блейка с Баттсом было много общего — по крайней мере, они быстро сблизились и вскоре уже регулярно встречались вечером по четвергам; Блейк даже снабжал миссис Баттс рисунками для ее рукоделия. Баттс относился к Блейку с уважением, к которому примешивалась доля добродушной снисходительности, тогда как Блейк, по-видимому, видел в Баттсе друга, посланного ему самим Провидением. На протяжении десяти следующих лет Баттс обеспечивал его скромным, но надежным доходом, хотя Сэмюэл Палмер говорил, что Блейку «остаётся один шаг до звания величайшего художника Англии и один шаг — до рабочего дома»²⁸.

Первым заказом Баттса стала серия из пятнадцати картин на библейские сюжеты. О ней Блейк и упоминает в письме Камберленду. Он делал приблизительно по одной картине в неделю. Сюжеты, видимо, выбирались вместе с Баттсом, однако художественное исполнение и выбор техники целиком оставались на усмотрение Блейка. В этих работах он преимущественно следовал живописному методу, которым пользовался при создании цветных оттисков, — с той только разницей, что теперь он работал на холсте, а не на медной доске. Он снова заботился о придании глубины и фактурно-

²⁸ Lister (ed.), *Letters of Samuel Palmer*, 179

сти пространству своих картин. Для начала он грунтовал холст смесью белил со столярным клеем, затем намечал изображение тонким слоем акварели, которое вновь покрывал слоем клея. Действуя подобным образом, он добивался такой необычной прочности и объемности, что порой эти картины производят впечатление барельефа. Блейка, который всю жизнь любил экспериментировать с самыми разнообразными материалами — различными красителями, разными сортами бумаги, с медью, деревом, — и теперь занимала вещественная природа материала. Время от времени он писал красками по меди — наверное, когда ему попадалась доска подходящего размера; а как-то он даже использовал нечто, подозрительно похожее на металлический лом: одно из наиболее сильных его произведений, «Агония в саду», написано на обломке железа, покрытого ржавчиной. Быть может, он подобрал этот обломок в своем саду, решив, что это самая подходящая основа для изображения задуманной им сцены из Священного Писания. Эти живописные работы выполнены главным образом темперой, но Блейк предпочитал называть их «фресками» — напоминая, прежде всего, о несправедливо, по его мнению, забытом искусстве XV века. Сам этот термин воскрешал тот род городского монументального искусства, который пленил Блейка еще в юности.

В этих картинах на библейские сюжеты чувствуется некоторое напряжение, а изящество фигур напоминает работы итальянских мастеров, — и в связи с этим уместно заметить, что религиозная образность Блейка не имела ничего общего со стандартной протестантской иконографией. Сталкиваясь с такими образами, как «Христос-младенец, спящий на кресте», или «Богоматерь учит Христа-младенца читать», мы вступаем в мир католического искусства, в котором Блейк «воздавал особую дань почитания Фра Анджелико, часто называя его боговдохновенным изобретателем и святым»²⁹. Для

²⁹ BR, 283



этой серии картин Блейк взял пятнадцать сюжетов из Ветхого Завета и тридцать пять — из Нового. Он изобразил сцены из детства, служения и страстей Иисуса Христа. И назвал эту серию «Видениями Вечности». Заметим, что в 1798 году — за год до того, как приступить к этой серии, — он уже напряженно размышлял о вечном, истинном смысле земного пути Иисуса³⁰. Он испещрял яростными пометками сочинение епископа Уотсона «Апология Библии», которое считал не более чем пасквилем священника, ограждающего «Зверя и Блудницу» от подрывных действий кое-каких политиков³¹. Впрочем, нападки Уотсона на Пейна и на республиканство занимали Блейка куда меньше, чем истинное откровение Библии: «...размышление об этих вещах есть [всецелый] единственный долг человека; все дела, не касающиеся Жизни и Смерти, — пустяки, пустое времяпрепровождение. Но эти размышления суть дело Вечности»³². Поэтому Блейк был счастлив этим заказом Баттса — ведь теперь он мог пребывать в Вечности во имя своего искусства. В одной из этих картин — «Христос-Примиритель» — мы видим фигуру Иисуса с воздетыми руками: почти в той же позе, которая показана Блейком в работе «Альбион восстал». Этот образ получил название «Богочеловека»: Блейк всегда помнил утверждение Беме, что «Бог не является Личностью, кроме как во Христе»³³.

Другую особенность своих темпераментных работ Блейк уже предвосхитил в письменных заметках. «Христос явился не для того, чтобы призвать Праведных», — писал он. И дальше: «Евангелие — это Прощение Грехов, и в нем нет Моральных Предписаний»³⁴. Именно таким живительным дыханием веет от этих необыкновенных картин: Блейк задумывал каждое полотно как часть напряженной непрерывной драмы

³⁰ Letters, 8

³¹ Complete, 611

³² Ibid.

³³ Boehme, *Mysterium Magnum*, vii, 5

³⁴ Complete, 619

искупления; самая характерная черта картин этой серии — благоговейный застывший жест, в котором будто навсегда запечатлен вечный смысл изображенной сцены. Они напоминают образцы более раннего искусства Блейка, однако эти работы спокойнее — потому что обладают собственным осмысленным бытием. Изображение его личного визионерского мира — в цветных ли оттисках или в иллюминированных пророчествах — тяготеет к резкости из-за тщеславного стремления непременно воздействовать на зрителя. Но образы Иисуса, Девы Марии и ветхозаветных патриархов, напротив, уже вплетены в знакомое библейское повествование и потому предстают более гармоничными и не столь неистовыми. Критики и историки искусства впоследствии также высказали предположение, что, несмотря на позднейшие выпады Блейка против венецианского и постренессансного искусства, в этих темперных работах отчасти присутствует влияние Тициана и Рембрандта, а световое их решение обнаруживает сходство с теми картинами, которые сам Блейк называл «Мазней и Пачкотней»³⁵.

Можно указать возможную причину, по которой Блейк изменил свою живописную манеру. Дело в том, что в конце 1798 года — как раз незадолго до того, как он начал работать над темперами для Баттса, — в Лондоне открылась выставка «старых мастеров», самая значительная из всех, какие устраивались до тех пор. В галерее мистера Брайена, в доме № 88 по Пэлл-Мэлл, и в Лицее на Стрэнде, заплатив шиллинг за вход, любой посетитель мог впервые в жизни увидеть подлинные полотна Караваджо, Веронезе, Корреджо, Пуссена, Микеланджело, Рафаэля, Тициана и Тинторетто. Впечатление, которое производила эта совместная выставка, пожалуй, лучше всего описывал Уильям Хэзлитт: «Я был потрясен, когда увидел собранные там произведения, и глядел на них, пораженный, жадными глазами. Словно пе-

³⁵ Ibid., 575



лена, словно бельма спали с моих очей... Лицезреть это воочию, находиться в одном помещении с их бессмертными творениями! Это было настоящее волшебство — почти что сеанс некромантии!»³⁶. Вряд ли будет преувеличением предположить подобное впечатление и у Блейка: ведь, посетив другую выставку, даже не столь значительную, шестью годами позже, он почувствовал себя «просветленным» и «опьяненным интеллектуальным зрелищем». Так что трудно переоценить воздействие, которое должна была оказать на него первая встреча с полотнами Рембрандта или Веронезе³⁷. Безусловно, эта выставка напрямую повлияла на художественный метод Блейка, так как его серия картин, сделанных темперой, пропитана классическим духом, весьма отличным от его прежних работ, выполненных в Ламбете. Сохранились сообщения о том, что Фюсли побуждал его работать именно в таком направлении и отговаривал от других, слишком новаторских и «диких» методов, — и есть основания считать, что Блейк прислушался к совету. Он даже выставил две температуры в Королевской академии (после четырнадцатилетнего перерыва), представив «Тайную вечерю» в 1799 году и «Чудо с хлебами и рыбами» в 1800 году, — а это, в свою очередь, свидетельствует о том, что он хотел бы влиться в главное течение английского изобразительного искусства. Блейк по-прежнему основывал композицию своих картин на центральной вертикали и строгой симметрии, но дополнительно он стал использовать и более известные «классические» приемы. Так, применяя эффекты перспективы, которых раньше избегал, он пишет в глубине пространства, позади главных персонажей, пейзажи с холмами и постройками, наводящие на мысль, что в галерее на Пэлл-Мэлл он тщательно изучил картины Пуссена и Клода Лоррена. Возможно, эта перемена была связана с решением Блейка опубликовать новую поэму

³⁶ Цит. по: Altick, *The Shows of London*, 104

³⁷ Letters, 101

в более традиционном стиле; создается впечатление, что период его экспериментов закончился и что, стремясь к материальной независимости или к признанию, он решает вернуться к общепринятому направлению.

Однако если такие попытки и были, то они оказались не слишком успешными. Когда он выполнил фронтиспис к изданию «Леоноры» Бюргера*, два журналиста обвинили его в создании «совершенно смехотворного эффекта» и в обладании «испорченной фантазией»³⁸. К тому же ему не часто везло и с покровителями. Джордж Камберленд, всегда старавшийся оказать помощь другу, которого считал гениальным, представил его преподобному Джону Траслеру. Траслер, священник и писатель, специализировался на расхожих книжках советов; к примеру, два из многочисленных его сочинений назывались «Как стать богатым и уважаемым» и «Верный способ продлить жизнь». Он предложил Блейку выполнить две акварели — «Злорадство» и «Благожелательность», за которыми должны были последовать еще две — «Гордыня» и «Смирение». Однако, увидев «Злорадство» в исполнении Блейка, Траслер тут же отказался от его услуг. Очевидно, он счел работу неубедительной и малопонятной, и Блейк в своем письме обрушивается на его критические замечания с нескрываемой яростью. Это письмо стоит того, чтобы несколько задержаться и процитировать его, так как оно представляет собой первое сохранившееся свидетельство личного темперамента и позиции Блейка. Начинается письмо с отповеди «преподобному сэру» за то, что тот усомнился в правоте позиций Блейка («Мне искренне жаль, что вы оказались чужды Духовному Миру»), вслед за чем сыплются и еще более надменные упреки: «Вы говорите, что нужен

* Готфрид Август Бюргер (1747—1794) — немецкий поэт, сторонник Французской революции. Названную поэму на русский язык перевел В.А. Жуковский. — *Примеч. пер.*

³⁸ Цит. по: BR, 54



некто, кто разъяснял бы мои Идеи. Но вам следовало бы знать, что Великое непременно скрыто Пеленой от Слабых людей. А то, что ясно даже идиоту, не заслуживает моего внимания». Дальше Блейк дает полную волю гордыне и гневу и отстаивает ценность собственного искусства, утверждая: «...мои фигуры... это фигуры из Микель Анджело, Рафаэля и Древних, из лучших живых образцов». Здесь Блейк не в первый и не в последний раз сравнивает себя с великими мастерами прошлого (обычно он это делал, когда ему перечили или возражали). Далее в том же письме он принимается за изложение собственных убеждений: «Я знаю, что этот мир есть Мир **ВООБРАЖЕНИЯ** и Видения. Я вижу Все, что изображаю в этом Мире, но каждый человек видит по-своему. В глазах скупца гинет краше Солнца, а потертый кошелек с деньгами имеет пропорции более прекрасные, нежели лоза, отягченная виноградом. Дерево, из одних исторгающее слезы радости, для других — всего лишь что-то зеленое, стоящее на пути». За этим примечательным отрывком, по которому можно судить о характерных для прозы Блейка энергичных и страстных интонациях, следует принципиально важное утверждение: «Но в глазах человека с Воображением Природа и есть само Воображение... Для меня весь мир — одно непрерывное Видение Фантазии или Воображения»³⁹. Весьма возможно, что Блейк говорил все это в буквальном смысле: видения сопровождали его постоянно, и когда мы узнаем, что Блейк, находясь в чьей-либо компании, был «отвлечен», это значит, он видел нечто такое, чего не видели другие. Но в его утверждении, что «Природа и есть Воображение», присутствует и какой-то догматичный и доктринерский оттенок: он будто цитирует Парацельса. Траслер переслал это яростное письмо Камберленду — видимо, для того, чтобы объяснить, почему он отказывается поддерживать такого несносного человека. Камберленд от-

³⁹ Все цитаты взяты из: Letters, 8—9

ложил письмо в сторону, сделав пометку: «Блейк, помраченный суеверием»⁴⁰.

Не сразу ясно, что имел в виду Камберленд, но отчасти это проясняет Томас Баттс. По его словам, в те поздние ламбетские годы Блейк разделял «некоторые мнения, впитанные из книг, вскормленные снисходительством и закрепленные в частных беседах». Баттс считал их равно пагубными и для интересов Блейка, и для его счастья⁴¹. Это цитата из чернового наброска письма, которое Баттс отослал Блейку осенью 1800 года (характерно, что Блейк не сохранил оригинал). По ней еще достаточно трудно судить о характере замечаний Баттса, колеблющихся, по-видимому, от иронии до серьезности и обратно. Но уже в следующей фразе он все-таки пишет о тяге Блейка к «туманному скептицизму, тягостным суевериям и пустой философии»⁴². Если это замечание не вполне шутливо, то что оно означает? Определенно ответить на этот вопрос мы уже не сможем, однако напрашивается предположение о том, что Блейк увлекался наиболее экзотическими сторонами религиозного энтузиазма. Слова «туманный скептицизм», «снисходительность» и «частные беседы» указывают на общение с людьми, исповедовавшими такие взгляды, которые даже сведенборгианец Баттс находил слишком нетрадиционными. Пожалуй, подсказку можно найти у друга и коллеги Блейка, художника Ричарда Козуэя, который уже отрекомендовал его Фарингтону как человека «исключительного дарования и воображения»⁴³. Козуэй был не только знаменитым и модным живописцем, но и месмеристом и магом: он увлекался алхимическими и каббалистическими учениями. Сохранились сообщения о проводившихся им эротических церемониях, приобщении к нар-

⁴⁰ Ibid., 8

⁴¹ Ibid., 26

⁴² Ibid.

⁴³ BR, 50



котикам и «эликсирам» и практике ритуальной наготы⁴⁴. Блейк отнюдь не был чужд символам и верованиям такого толка: рукопись поэмы, которую он теперь писал, испещрена рисунками с причудливейшими сексуальными образами — встречаются здесь, например, женщины с огромными фаллосами или любовные сцены, в которых наравне со взрослыми фигурируют дети. В стихотворении, сочиненном примерно в ту же пору, Блейк описывает, пусть отчасти шутивным тоном, свой обряд волшебства: «И вокруг себя он трижды повернулся по три раза»⁴⁵. И настоящая вера в могущество магии никогда не покидала его: несколькими годами позже он искренне решил, что один из его рисунков оказался стертым в силу «какого-то злого заклятья» (по собственному его выражению), насланного Томасом Стотардом⁴⁶. Кроме того, как уже говорилось, многие друзья и знакомые Блейка были франкмасонами, а в тот период это означало не только близость к политическому радикализму и революционной политике. В памфлете того времени, озаглавленном «Доказательства Заговора против всех религий и правительств Европы, составляемого на тайных собраниях франкмасонов, иллюминатов и чтецких обществ», масонство также ассоциировалось с «мистическими причудами Бемена и Сведенборга — через фанатичные и злодейские учения нынешних розенкрейцеров — через магов — магнетизеров — экзорцистов»⁴⁷. Таким образом, считалось, что от интереса к Беме

⁴⁴ Всеми этими замечаниями я обязан исследованиям Marsha Keith Schuchard, в частности, трем ее статьям: «Blake's "Mr Femality": Freemasonry, Espionage and the Double-Sexed» (*Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol. 22, 1992); «The Secret Masonic History of Blake's Swedenborg Society» (*Blake: An Illustrated Quarterly*, Fall 1992); и «Blake's Healing Trio: Magnetism, Medicine and Mania» (*Blake: An Illustrated Quarterly*, Summer 1989)

⁴⁵ Complete, 500

⁴⁶ BR, 180

⁴⁷ p. 6

и Сведенборгу — один шаг до веры в магию и исцеление внушением.

Были и другие сообщества, члены которых встречались по определенным дням в «Зеленом Драконе» в Крипплгейте, в «Ангеле» в Сесил-Корте или в зале для дебатов возле Банхилл-Роу. Таковы, например, «старые деисты» из Хокстона, в число которых входили «алхимики, астрологи, исчислители, мистики, магнетизеры, пророки и всяческие прожектеры». На их собраниях речь шла о духах и предсказаниях, а «любого посетителя, не привыкшего слышать потусторонние голоса или не осведомленного о нередких происшествиях тех дней, кои совершались по мановению ангелов, сочли бы за неискушенного новичка»⁴⁸. Было в рассуждениях таких людей нечто близкое размышлениям самого Блейка. Принято считать, что вера в волшебство служит прибежищем для угнетенных и слабых людей, которые чувствуют, что не способны обрести власть никаким другим образом: вот почему магия одинаково притягательна и для параноика, и для фантазера. Таков один взгляд на эти вещи, да Блейк и вправду не раз в течение жизни поддавался подобным настроениям и страхам. Но, возможно, это лишь современное нам суждение о магической практике, тогда как в конце XVIII века она имела более серьезные цели. Разумеется, с одной стороны, она была связана со старинными народными и городскими традициями, которые Блейк впитал с молоком матери (отсюда его неприязнь к Ньютону и Локку), но, с другой стороны, благодаря месмеризму, она рассматривалась как действенный новый способ постижения или подчинения мира. В частности, считалось, что месмеризм оказывает огромное влияние на жизненные флюиды и на духов Вселенной. Если Блейк когда-либо и ощущал несовместимость своих необыкновенных образов Иисуса Христа и Девы Марии с

⁴⁸ Reid, *The Rise and Dissolution of the Infidel Societies in this Metropolis*, 91



этими магическими воззрениями, то ему достаточно было обратиться к Парацельсу, который являлся одновременно и набожным христианином, и практикующим магом в мире, где «все живое священо». Если небеса пребывают в душе человека, то и человек способен подчинить себе небеса. Сам Христос — высший образец «богочеловечества», как бы служащий наглядной иллюстрацией магической веры Парацельса в то, что «в каждом человеке есть частица Бога, и вся премудрость и могущество мира пребывают в нем самом»⁴⁹. Здесь сходятся и соединяются все верования Блейка.

Такова, во всяком случае, возможная реконструкция — правда, довольно неудобная для тех, кто привык держаться более ортодоксальных взглядов на вопросы веры и культа. Разумеется, и Джордж Камберленд, и Томас Баттс считали, что Блейк находится в тумане суеверия и легковерия. Однако собственные высказывания Блейка обнаруживают некоторую двойственность, причем присущую и его жизни в последние годы XVIII века. Порой кажется, что он никогда не приходил ни к какому решению относительно своего жизненного пути, а просто двигался вперед, как получалось, — рассеянно и отвлеченно. Он словно потерялся в этом мире, не умея справиться с его требованиями или обязательствами и всецело доверяя святости своих видений и истинности своего визионерского искусства. Его яростная отповедь Траслеру говорит о том, как больно ранила его критика, но одновременно и о том, сколь радужным виделось ему будущее. Блейк объясняет Траслеру, что всегда следует за «своим Гением или Ангелом»⁵⁰, а затем утверждает: «Я рад, что изрядное большинство смертных способно разъяснить вам мои Видения»⁵¹. Камберленду же он сообщал: «Я смеюсь над Фортуной и иду все дальше и дальше. Мне кажется, что я

⁴⁹ Цит. по: Hartmann, *Paracelsus*, 165

⁵⁰ Letters, 6

⁵¹ Ibid., 9

вижу впереди Нечто Лучшее, нежели все, что видел когда-либо раньше»⁵². Это заявление становится одним из постоянных рефренов: у Блейка — человека, постоянно боровшегося с чувствами сомнения и отчаяния, — вдруг появляются радостные тона, исполненные надежд. В том же письме Камберленду он замечает: «Хоть я и смеюсь над Фортуной, я убежден, что она одна и управляет земными богатствами, и когда придет час, она позовет меня; а покамест я жду с терпением»⁵³. То же отношение, немного иначе, он выразил в пометках к очеркам Фрэнсиса Бэкона (которые он не выносил за их мирской и ученый тон): «Что такое Фортуна, как не внешняя случайность? Она длится несколько лет, самое большее шестьдесят, а затем ее нет»⁵⁴. Здесь можно расслышать жалобную или отстраненную нотку, а некоторая двусмысленность усиливается мелкими деталями в иллюстрациях к стихам Грея. В рисунке к «Элегии, написанной на сельском кладбище», создавая образ «лишенного почестей покойника», он пишет свое имя на забытой могильной плите. Но на следующем рисунке он изображает свою душу, воспаряющую к небесам. Воодушевление и оптимизм боролись в нем с чувством поражения или непризнанности, тогда как религиозному квиетизму противопоставлялись тревоги ущемленного честолюбия. На рубеже двух столетий он достиг сорока трех лет, но все еще жил, лишь смутно осознавая, в каком направлении он движется. Его следующий шаг — прочь из Ламбета, за пределы Лондона.

⁵² Ibid., 11

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Complete, 631

19. ФЕЛФАМСКИЙ ДОЛ

Новый период в жизни Блейка был связан со смертью. Внебрачный сын Уильяма Хейли, Томас Альфонсо, страдал мучительной болезнью, связанной с искривлением позвоночника. Ему было всего девятнадцать лет, но он уже проявил себя как выдающийся лингвист и художник. Отец дал ему хорошее образование: в три года он уже «лопотал Шекспира», а в четыре принялся за латынь¹. Но больше всего юношу влекло искусство, и Джон Флаксман, вернувшись из Италии, согласился взять его к себе в качестве скульптора-подмастерья. Уже тогда Томас Альфонсо знал Блейка (или слышал о нем); летом 1796 года он писал отцу: «Я еще не видел ни Блейка, ни его рисунков... Может быть, завтра утром я совершу прогулку к его дому»². По его словам, от дома Флаксмана на Фицрой-Стрит до жилища Блейка в Ламбете было «большое расстояние», но все-таки позже их встреча состоялась. По крайней мере, сохранилось упоминание Томаса о том, что «он пил чай на том берегу реки»³.

А три года спустя болезнь Томаса Альфонсо обострилась, и он стал медленно угасать. Отец, объятый горем и смятением, решил непременно увековечить работы сына. Еще раньше Хейли написал цикл стихотворных посланий Джону Флаксману под заглавием «Рассуждения о скульптуре», и теперь

¹ Цит. по: Bishop, *Blake's Hayley*, 93

² BR, 51

³ Ibid., 51n

он желал включить в этот подготовленный к изданию том гравюры с рисунков сына, изображавших Перикла и Демосфена, а также портрет юноши. Флаксман рекомендовал ему Блейка как искусного гравера, и в начале 1800 года Блейк уже принялся за работу. Хотя Томас Альфонсо уже лежал на смертном одре, Блейк, по обыкновению, не успел вовремя закончить и сдать работу; по-видимому, он справился с изображением Демосфена, но очень медленно продвигался с портретом — головой юного художника, которого отец называл «любопытным инвалидом» или «возлюбленным калек»⁴. В марте Флаксман написал письмо Хейли, сообщив, что Блейку отослали четыремя неделями ранее портрет-медальон Томаса Альфонсо для копирования: «Но, быть может, вы не знаете адреса мистера Блейка? Это Номер 13-й в Геркулесовом квартале, неподалеку от Приюта, берег графства Сарри у Вестминстерского моста»⁵. Вскоре Блейк понял, что от него с нетерпением ждут готовой работы, и вот: «С возможной поспешностью посылаю вам плод пробной попытки запечатлеть столь дорогие для вас и для нас черты»; далее он сообщал, что молится о том, дабы «Иисус с Ангелами» облегчили страдания юноши⁶. Быть может, Блейк работал слишком поспешно, но гравюра совсем не понравилась Хейли: одному другу он отзывался о ней как о «смертельном разочаровании», да и сам «дорогой калека» в этом был согласен с отцом. Тем не менее Хейли обошелся с Блейком чрезвычайно деликатно: «Истина, точность и сила характера, — писал он ему, — ...часто ускользают даже от самой твердой и искусной руки»⁷. В любом случае, едва ли в этой ситуации у Блейка мог возникнуть повод возмущаться или негодовать, и потому по просьбе Хейли он дважды сме-

⁴ Ibid., 64

⁵ Ibid.

⁶ Letters, 12

⁷ Ibid., 13—14



нил доску, на которой гравировал портрет. Однако окончательный вариант ему так и не удалось завершить к сроку: в начале мая Томас Альфонсо умер. Несколько дней спустя Блейк прислал Хейли письмо с соболезнованиями: «Я знаю, что наши ушедшие друзья более подлинно пребывают с нами, чем когда они были видны нашей смертной части. Тринадцать лет назад я потерял брата, и с его духом я беседую ежедневно и ежечасно, и вижу его в воспоминаниях в краях моего Воображения. Я слушаю его советы и даже записываю их под его диктовку. Простите меня за то, что я выражаю вам свое Воодушевление, кое всем желаю разделить, ибо для меня это Источник Бессмертной Радости: даже в этом мире я товарищ Ангелам»⁸. Здесь он, как кажется, разумеет не те видения, которые окружают его постоянно: он описывает скорее тех «Ангелов» или «Духов», которых, как и покойного брата, видит в «воспоминаниях» и в «краях своего Воображения». Это те «Вечные», кто «диктует быстрокрылые слова» его стихов — точно так же, как его брат диктует это письмо к Хейли⁹; это те силы памяти и воображения, которые творят искусство и которые во вселенной Блейка (ньютоновской) предстают не как отвлеченные начала, а как духовные Сущности. Далее в этом письме — что характерно для его стиля — умозрительное объединяется с земным: «Руины Времени строят здания в Вечности. — Я также послал Пробного Перикла, чтобы вы сделали замечания»¹⁰. Так началась странная дружба между Уильямом Блейком и Уильямом Хейли.

Впервые они могли повстречаться почти тридцать лет назад, когда Блейк был учеником у Джеймса Бэзайра: Уильям Хейли жил со своей матерью в доме № 5 по Грейт-Куин-Стрит, всего в нескольких ярдах от мастерской гравера. За-

⁸ Ibid., 15—16

⁹ Complete, 70

¹⁰ Letters, 16

тем, в 1784 году, Флакسمан прислал Хейли экземпляр «Поэтических набросков» вместе с письмом, где извинялся за недостаток образования у Блейка. Таким образом, какая-то связь между Блейком и Хейли наметилась очень давно. Да и Блейк вряд ли мог не знать о Хейли: ведь тот был одним из самых знаменитых и популярных поэтов эпохи, по мнению некоторых почитателей — «величайшим из живых поэтов» (во всяком случае, если верить Алджернону Суинберну)¹¹, хотя другие придерживались противоположного мнения. Байрон высказался о нем кратко: «Его манера с юности до старости известна: / Слаба все так же и все так же пресна»¹². Саути был несколько снисходительнее: «Все в этом человеке хорошо, кроме его поэзии»¹³. Но, как бы ни оценивать его заслуги, Хейли был весьма плодовит. Он сочинял пьесы, поэмы, оды и эпитафии; он был биографом Мильтона, первым переводчиком Данте на английский язык и автором таких эстетических трактатов, как «Рассуждение об эпической поэзии» и «Послание о живописи». Ко времени знакомства с Блейком его поэма «Триумфы характера» вышла двенадцатым изданием, и он даже отверг звание поэта-лауреата. Он был на двенадцать лет старше Блейка и происходил из совершенно иной среды: образование получил в Итоне и Кембридже, попытал счастья в драматургии и, наконец, нашел свое призвание в модной эпической поэзии. Брак его оказался неудачным, а калека Томас Альфонсо Хейли родился от связи с экономкой.

Хейли был высоким мужчиной с военной, как принято говорить, выправкой, но и с заметной хромотой, которая осталась у него после детской лихорадки, повредившей бедренный сустав. В некоторых отношениях он был, как сказали бы сегодня, эксцентриком; однако в конце XVIII века его нахо-

¹¹ Swinburne, *William Blake*, 29

¹² Цит. по: Bruce, *William Blake in This World*, 93

¹³ Цит. по: Bishop, 20



дили всего лишь немного странноватым. Например, он неизменно носил с собой зонтик от дождя или солнца и раскрывал его всякий раз, когда скакал на лошади. Поэтому, а может быть и в результате увечья, он постоянно вылетал из седла и падал на землю вместе со своим зонтиком. Его автобиография — одно из самых неумышленно комичных повествований начала XIX века: она написана пышной витиеватой прозой, и на протяжении всего сочинения автор именует себя в третьем лице — «Хейли» или «Поэт». Например, он пишет о себе так: «Замыслы Хейли рождались обыкновенно в пылу благодушия и зачастую с большим рвением, нежели благоразумием»¹⁴. По поводу склонности сочинять эпитафии и ламентации о смерти он объясняет, что это «тот вид сочинительства, к которому Хейли весьма расположен по врожденной чувствительности сердца»¹⁵. Он обладал властным и напористым характером, который, впрочем, смягчали дружелюбие и восторженность. Он был деятелен и жизнерадостен, всегда спешил делать добро, частенько готов был пролить слезу и в целом все жизненные дела совершал *con spirito*. Он покровительствовал Флакسمану и другим современным художникам, дружил с известным историком Гиббоном, был близко знаком с Ромни, и они вместе рассуждали о том, как сочетать поэзию с изобразительным искусством. Он помогал Кауперу, когда его безумие выходило за пределы понимания даже самых просвещенных современников. Итак, Хейли казался идеальным работодателем для Блейка.

Написав письмо с соболезнованиями на смерть сына Хейли, Блейк сам впал в тяжелое уныние. Он объяснял Камберленду, что погрузился в «Глубокую яму Меланхолии — Меланхолии, за которой не сокрыта никакая явная причина»¹⁶. Пребывая в таком состоянии, он старался избегать людей и

¹⁴ *Memoirs of the Life and Writing of William Hayley*, Vol. I, 407

¹⁵ *Ibid.*, 305

¹⁶ *Letters*, 17

посещал лишь немногих. Однако Хейли после похорон сына приехал погостить к друзьям в Кью, и, по-видимому, они с Блейком встречались именно в эти дни. Во всяком случае, было решено, что Блейк поселится в доме Хейли в Фелфаме, в Сассексе, чтобы работать там над новым портретом покойного юноши. Он отправился туда в июле, прихватив с собой барельеф Флаксмана, тоже заказанный Хейли. К концу месяца они с Хейли пришли к важному решению: Блейк снимет домик в сассексской деревеньке и будет работать, как выразился Хейли, «под моим покровительством». Хейли был полон прожектов и замыслов, и можно не сомневаться, что Блейк и собственное будущее видел в самом радужном свете. Это был решительный поступок — покинуть Лондон и заточить себя в деревенской глуши, — но, должно быть, он был вызван необходимостью: лучше иметь работу в деревне, чем голодать в городе. Флаксман благословил это решение в выражениях, позволяющих догадаться о привычном пренебрежении и равнодушии друзей по отношению к Блейку: «Я надеюсь, — писал Флаксман в своем письме к Хейли, — что пребывание Блейка в Фелфаме станет взаимным утешением для вас и для него, и не вижу причин, почему бы ему не жилось здесь так же хорошо, как и в Лондоне, если он будет заниматься гравированием и учить рисованию... а также делать всякие аккуратные рисунки; но если он собирается писать большие картины, для чего ему недостает умения — то ли по причине малого опыта, то ли из-за недостатка выучки, — то он жестоко обманется»¹⁷. Поэзия Блейка даже не упоминается, и это обнаруживает равнодушие тем более убийственное, что именно Флаксман когда-то посылал Хейли «Поэтические наброски». Следовательно, позднейшее творчество Блейка в этой области, с его точки зрения, не заслуживало серьезного внимания. Пожалуй, для нового этапа жизни это было не очень счастливым предзнаменование.

¹⁷ Цит. по: G.E. Bentley в: *Studies in Bibliography*, Vol. 12, 1959



Впрочем, все начиналось достаточно весело. В начале сентября 1800 года состоялся целый раунд прощальных чаепитий — с Баттсами и Флаксманами; Кэтрин Блейк написала письмо Нэнси Флаксман почерком, неотличимым от почерка мужа, а Блейк благодарил самого Флаксмана за помощь. «Это тебе, — писал он, — я целиком обязан своим нынешним Счастьем»¹⁸. Он даже приписал благодарственное стихотворение, завершавшееся росчерком:

И мой Ангел сказал мне, что, видя такое, я жить на Земле
не смогу
Без дружбы со Флаксманом, ибо умеет прощать он Тревожные
Страхи¹⁹.

Изучая это письмо, отправленное по «почте за пенни» и запечатанное красным сургучом, можно заметить, что вначале Блейк написал «тревожные» со строчной буквы и лишь потом переправил ее на прописную (возможно, захотел передать драматизм или почувствовал уместность). Он также выражал надежду, что «ты простишь и Поэзию» — как будто это была какая-то нескромность или чудачество с его стороны, которое его другу могло прийти не по вкусу²⁰. К письму, предположительно написанному Кэтрин Блейк, он приложил стихи к Нэнси Флаксман, из которых можно привести следующий характерный куплет:

Хлеб сладостных Мыслей с Отрады Вином
Наш Фелфам питают и ночью и днем²¹.

Кстати, упоминание о хлебе в данном контексте не просто символично, так как на протяжении тех недель и дней,

¹⁸ Letters, 19

¹⁹ Ibid., 20

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., 21

пока Блейки готовились к переезду из Ламбета, сам Лондон то и дело сотрясали ожесточенные бунты из-за цены на этот главный продукт питания. В том же письме Блейка (или его жены?) говорится о «жуткой пустыне Лондона»²²: для них он и в самом деле стал безрадостной пустыней, и, должно быть, они отчасти даже торжествовали, покидая город. Здесь можно усмотреть и намек на действительную разруху: неурожай, наполеоновская континентальная блокада и преимущественные поставки зерна войскам означали, что в столице нередко совсем не было хлеба. За три дня до отъезда Блейков в Фелфам народ штурмовал Зерновой рынок — после того как к Монументу приклеили листовки с таким содержанием: «Хлеб будет по шестипенсовику за четверть фунта, если народ соберется в понедельник на Зерновом рынке»²³. Во вторник, после беспорядков на рынке, толпа разгромила несколько пекарен в Уайтчепеле, а на другой день новая листовка, обращавшаяся к «Оголодавшим Беднякам», призывала их собираться следующей ночью «с подходящим оружием в поле у Сент-Джорджа, где вы встретите друзей, которые защитят ваши Права. Остерегайтесь солдат-кровопийц. Мы их обратим в бегство... Дело это почетно, и его надлежит совершить. Поднимайтесь ко славе, спящие Бритты»²⁴. Как раз в этот день Блейки отправились в Фелфам.

Отъезд слегка задерживался; Кэтрин очень устала, хотя, как сообщал Блейк Хейли, она «становится как многоцветное пламя из драгоценных камней, едва заслышав о нем [Фелфаме]»²⁵. Эту алхимическую нотку он сохранил и в постскриптуме: «Мои пальцы испускают Огненные искры в ожидании будущих трудов»²⁶. Наконец в четверг утром они

²² Ibid.

²³ Цит. по: Worrall, *Radical Culture*, 44

²⁴ Ibid., 45

²⁵ Letters, 22

²⁶ Ibid.



покинули Ламбет навсегда. Все вещи были упакованы в шестнадцать тяжелых ящиков; в числе прочего, там были медные доски Блейка, содержавшие все его гравюрные работы, а также весь отпечатанный резерв иллюминированных книг. Конечно же, взяли с собой и всю неиспользованную бумагу, чернила, краски, гравировальные инструменты, а также деревянный станок. Вдобавок — немногочисленную мебель, одежду (сшитую самой Кэтрин) и предметы домашнего обихода. К тому же к ним присоединилась в качестве «помощницы» сестра Блейка, присутствие которой почти не ощущается в жизни Блейков. Между шестью и семью часами утра они отъехали от одной из каретных станций, а к своему новому месту обитания прибыли почти в полночь: на расстояние примерно в семьдесят миль ушло семнадцать часов. Они семь раз переменили лошадей, но день был погожий и для путешествия удачный: «Наше Путешествие прошло с большой приятностью... Никакого Ропота, Сплошное Веселье и Доброе расположение Духа»²⁷. На следующее утро Блейк вышел на порог дома и увидел пахаря, трудившегося на соседнем поле. В тот миг мальчик, помогавший ему за плугом, воскликнул: «Отец, ворота открыты!»²⁸. Для Блейка это стало символом его новой жизни и той работы, к которой ему предстояло приступить.

В том же радужном настроении Блейк продолжал пребывать и спустя два дня, когда написал письмо Флакسمану, обращаясь к нему как к «Ваятелю Вечности» и превознося достоинства домика, Хейли и Фелфама²⁹. Это была одна сплошная гипербола восторга, где то, что Хейли называл «моряцкой хибарой», описывалось как «Стихийное Излияние Человечности, конгениальное потребностям человека»³⁰; позднее

²⁷ Ibid., 23

²⁸ Ibid., 24

²⁹ Ibid., 22

³⁰ Ibid., 23

Блейк будет относиться к нему не столь пылко, поняв, что это «Излияние» чревато также сыростью и холодом. Следует отметить, что он сразу же принимается говорить о своих видениях: в Фелфаме «голоса Небесных насельников слышны гораздо лучше, и очертания их видны более ясно, а моя Хижина — это и Тень их домов»³¹. Перед нами — характерный для той поры мотив высказываний Блейка: материальный мир воспринимается исключительно как «тьма» Вечной Драмы, совершающейся в ином месте, а его собственная «смертная жизнь» или «смертная часть» явно лишается всякой значимости. Это резко контрастирует с былыми восхвалениями сексуальной энергии и радикальным оптимизмом и, видимо, говорит не только о том, что он начал стареть, но и о том, что его «смертные» надежды и чаяния отныне обесценились или потеряли всякий смысл. Возможно, Блейк извлекал все возможное из своего бегства из города. Его самоуверенность и честолюбие устремились в другое русло; в том же письме Флакسمану он объяснял: «Я более прославлен на Небесах своими работами, чем я мог себе представить. В моем мозгу целые кабинеты и залы, заполненные книгами и картинами былых времен, которые я написал еще в пору Вечности, до начала моей смертной жизни; и эти произведения услаждают самих Архангелов. Так к чему мне заботиться о богатстве или славе — уделах смертности?»³². Иными словами, он оставил помышления о всяком земном успехе и решил удовольствоваться безвестностью. Теперь, когда он покинул Лондон, видения сделались для него подлинным утешением. Они словно свидетельствовали о благосклонности иного мира и, быть может, даже унимали его «Тревожный Страх». Заканчивая письмо к Флакسمану, Блейк повторяет: «Я вглядываюсь за край Памяти и различаю наши древние дни, бывшие до того, как эта Земля в ее растительной бренности появи-

³¹ Ibid.

³² Ibid.



лась перед моими бренными растительными очами»³³. Через два дня он написал письмо Томасу Баттсу — уже более сдержанное: «Мясо здесь дешевле, чем в Лондоне, а свежий воздух и голоса ветров, деревьев и птиц, запахи благодатной земли, — все это делает здешние места жилищем бесмертных»³⁴.

Фелфам представлял собой деревню на побережье Сассекса, на расстоянии мили с небольшим к северо-востоку от Богнора, с населением в пятьсот человек. Блейк снял хижину за двадцать фунтов в год у домохозяина из Фокс-Инна; это было скромное, типично сассекское жилище с соломенной кровлей. Плата могла бы быть и меньшей, но морские купания уже становились модным видом лечения (считалось, что они особенно полезны «при расстройствах желез»), и Богнор начал превращаться в настоящий приморский курорт. Как сказал хозяин Блейка, мистер Грайндер: «Ну, тут найдется несколько хижин, которые прежде сдавались за четыре-пять фунтов в год, а теперь их подновляют да белят, ставят немного мебели и стелют ковровые дорожки»³⁵. Блейки сняли узкий двухэтажный коттедж, стоящий под прямым углом к сельскому переулку, который идет, извиваясь, от деревни к побережью. Внизу было три комнаты, одна из них — маленькая и веселая кухонька с плитой. С обеих сторон шли лестницы: одна — широкая и очень крутая, другая — узкая и извилистая. Они вели к трем спальням. Две из них имели округлую форму и являли собой, пользуясь образами самого Блейка, внутреннее пространство «Мирового Яйца», а в третьей, самой большой спальне, которой и пользовались Блейки, находился очаг, над кроватью висел крошечный деревянный шкафчик, а по обе стороны от нее располагались две небольшие ниши. Это был (да и остается им по сей день)

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., 24

³⁵ Цит. по: Owens, *William Blake and Felpham*, 8

очень спокойный, уютный дом, излучающий какое-то тихое обаяние. Из окон на фасаде Блейки видели узкую полоску сада, жнивье и море. Ворота оплетали ветви ломоноса, а у задней стены дома, выходявшей на сассекские Меловые Холмы, рос вяз. Блейк нарисовал свой новый дом на страницах длинной эпической поэмы «Мильтон», изобразив и самого себя на тропинке; в некоторых копиях он пририсовал еще цветы и кустарник у входа. Коттедж сохранился до наших дней, но на рисунке показана и еще одна деталь, которую теперь вряд ли увидишь: над маленьким садом парит добрый ангел.

Повстречался мне Лос, и в свой огненный вихрь уволок,
И от Ламбета прочь мою Бренную сущность унес,
Опустил меня в Фелфамский дол, приготовив чудесный
Домик мне, где три года все эти Виденья
Я б описывал, святость Природы жестокою миру являя...³⁶

Итак, это было уединенное место среди полей и лугов, напоенных ароматом дикого пурпурного тимьяна и пением жаворонков. Блейк никогда раньше не видел моря; теперь же до моря было две минуты ходьбы, и любоваться им можно было во всякое время дня и года. Среди гальки на берегу попадались крошечные камешки, отражавшие необычный свет, который шел от поверхности воды, и первое свое фелфамское видение Блейк узрел, сидя на желтом прибрежном песке: он увидел «яркие частицы», из которых складывалась человеческая фигура³⁷. Так теория Ньютона обрела мистическое измерение. Затем это видение расширилось, «как безбрежное Море», и Блейк узрел весь природный мир словно «Единого Человека»³⁸. Позднее он будет думать, что спосо-

³⁶ Complete, 137

³⁷ Letters, 28

³⁸ Ibid., 29



бен продолжать свои «визионерские занятия» только в Лондоне³⁹, но пока он был совершенно зачарован «подвижными огнями моря»⁴⁰, а на берегу ему являются духи древних поэтов и пророков, будто сам свет, исходящий от моря, обретал человеческие формы. Это были, по его словам, «величавые тени, сероватые, но светящиеся и ростом превосходящие обычных людей»⁴¹. Такое описание, кстати, довольно близко к обычному описанию того, что спиритуалисты обозначают понятием «призрачное», или «астральное» тело.



Дом Блейка в Фелфаме, из *Мильтона*

Возвращаясь с моря, Блейк, наверное, нередко проходил мимо своей калитки, чтобы прогуляться до Фокс-Инн, расположенной в шестидесяти ярдах далее, на левой стороне переулкa, где жил с женой и дочерью мистер Грайндер; а еще в двухстах ярдах, если идти дальше вдоль этого извилистого переулкa, находилось имение самого Хейли — Таррет-Хаус,

³⁹ Ibid., 55

⁴⁰ Gilchrist, 158

⁴¹ Ibid., 160

«Дом с Башней», названный так из-за башенки, которую тот выстроил под библиотеку и кабинет. Этот дом и прилежавший к нему сад были ограждены от посторонних взоров высокой стеной, выложенной морскими камешками, и, как представляется, присутствие Хейли в этой маленькой деревушке вызывало пересуды любопытствующих. Йейтс писал в 1905 году, что «жители Фелфама вспоминают Хейли по сей день... Здесь говорят, у него было две жены, и одну из них он держал в лесу, приковав за ногу к стволу дерева»⁴². Возможно, эта деревенская небылица возникла от смешения тех фактов, что у Хейли был незаконный сын, а сам он хромал на одну ногу. Еще в нескольких сотнях ярдов к западу стояла церковь, разумеется, являвшаяся средоточием жизни здешней маленькой общины. Ни Хейли, ни Блейк, насколько известно, ее не посещали.

Для Блейка началась пора счастливого труда. Через четыре дня после приезда он уже приступил к работе над гравюрами и иллюстрациями к балладе, которую Хейли написал в память «Малютки Тома-Моряка» — юноши, погибшего в море; его мать, вдова из Фолькстона, весьма стесненная в средствах, надеялась получить свою долю от продажи этой поэмы. Блейк награвировал на медной доске две иллюстрации, и Кэтрин Блейк сделала оттиски на деревянном станке, который уже установили в коттедже. Это небезынтересные произведения, и в них можно увидеть первые образцы того, что сам Блейк — не замечая нелепости — называл «деревянной гравюрой на олове»: поверхность металла он покрывал копотью, а затем рисовал или процарапывал изображение по темному фону⁴³. Это был его первый фелфамский заказ, и Блейк старался выполнить его безукоризненно. Тот факт, что теперь он иллюстрировал произведение поэта, заведомо менее достойного, чем он сам, едва ли был скрыт от него,

⁴² Introduction to *The Poems of William Blake*, xlix-l

⁴³ Complete, 694



хотя в угнетающе смиренном письме к Хейли Блейк и уверяет, что они с женой «вознамерились... быть счастливыми»⁴⁴. Возможно, эта уверенность сильно поубавилась бы, доведись ему узнать, что Хейли отныне за глаза именовал его «своим секретарем»⁴⁵.

Но так или иначе, решение покинуть Лондон казалось правильным, поскольку Хейли немедленно стал засыпать Блейка заказами. Едва закончив работу над «Малюткой Томом-Моряком», Блейк принимается за серию «Головы поэтов», которая должна была украсить новую библиотеку Хейли в Таррет-Хаусе. Это были живописные работы, выполненные на холсте пером и темперой так, чтобы они напоминали барельефы на классических медальонах. Это были восемнадцать кумиров литературного мира Хейли: Гомер, Данте, Чосер, Тассо, Мильтон, Спенсер, Шекспир, Отуэй, Драйден, Каупер и другие. В их число вошел и покойный сын Хейли, Томас Альфонсо. Блейк работал над этими портретами особенно тщательно, используя все глухие эффекты темперы, которыми прежде пренебрегал, причем позаботился включить в них мотивы рисунков Томаса Альфонсо, сделанных незадолго до смерти. Сами же «головы» он, скорее всего, заимствовал с фронтисписов или иллюстраций к книгам из обширной библиотеки Хейли; в частности, он срисовывал гравюры Джорджа Вертью, наверное, напомнившие ему о поре ученичества, когда он изучал подобные произведения. Рисовал Блейк, сидя у себя в коттедже, но потом делал кое-какие поправки в недавно обустроенной библиотеке. Это было длинное и узкое помещение, откуда можно было попасть в две спальни и в «клозет» (как тогда говорили). Наверное, это близкое соседство библиотеки и уборной и «вдохновило» Блейка на одно из наименее лестных по отношению к Хейли двустий:

⁴⁴ Letters, 31

⁴⁵ Цитируется G.E. Bentley в: *Review of English Studies*, 268

Вопит наш Хейли, вытирая попу:
«Гомера удалось улучшить Попу!»⁴⁶

Портрет Гомера Блейк дополнил изображением лягушки и мышки: это очевидный намек на *Батрахомиомачию*, «Войну мышей и лягушек» — поэму, в ту пору приписывавшуюся Гомеру; однако здесь трудно не увидеть некоторой доли иронии со стороны Блейка. Мильтона он изобразил со змеем и дубовым венком, что, возможно, указывало на опасности материального мира, а голова Шекспира окружена призраками. Эти поразительные изображения стали прелюдией к более поздним его «головам призраков». Всегда стоит заглянуть в глаза персонажам его портретов: так, в этом цикле у всех удивительно живой и открытый взгляд. Блейк был вдобавок ко всему и физиогномистом-любителем (он читал трактат Лафатера по физиогномике) и, возможно, изучая лица литературных предшественников, задумывался и о собственном. Каково же было лицо самого Блейка? Джордж Ричмонд видел в лице Блейка «трепетное напряжение» и подчеркивал выразительность его «упрямого английского подбородка»,⁴⁷ тогда как Алджернон Суинберн отмечал «преобладание лба и головы; ясные птичьи глаза, красноречивый чувственный рот с выражением некой тревожной и стремительной мощи... Это лицо человека, которого никогда не удастся излечить от иллюзий»⁴⁸. Он же заметил, что лоб Блейка мощнее всего над глазами, что придает им «напряженную устойчивость страстного выражения... Это облик человека, способного на все, кроме колебаний»⁴⁹. Почитатели френологии обращали внимание на то, что над его мозжечком заметно выдается «бугорок идеализма» — по крайней мере согласно системе, предложенной Галлем.

⁴⁶ Complete, 505

⁴⁷ Цит. по: Bindman, *Catalogue of the Collection in the Fitzwilliam Museum*, 60

⁴⁸ Swinburne, 2

⁴⁹ Ibid., 18



«Мистер Хейли ведет себя как князь», — сообщал Блейк Баттсу; и в самом деле, покровительство Хейли имело княжеский размах⁵⁰. Теперь он был увлечен идеей выпустить цикл баллад, которые проиллюстрирует Блейк и которые затем будут продавать его друзья в Бате, Чичестере, Лондоне и других городах. Он рекомендовал Блейка в качестве учителя рисования нескольким знатным семьям в окрестностях и начал «учить» Блейка искусству живописной миниатюры как способу извлекать дополнительную прибыль. Когда-то, еще в бытность в Кембридже, Хейли сам хотел стать художником-миниатюристом, однако ему пришлось бросить это занятие, когда он обнаружил — по его собственному велеречивому свидетельству, — что его глаза стали «утопать в крови». Впрочем, его радовали успехи «ученика», и он так писал другу: «В этой деревне живет, под моим неусыпным взором, замечательное восторженное Создание, друг Флаксмана. По профессии он гравер, но он говорит, что я научил его рисовать миниатюры, и правда, он весьма усовершенствовал свои превосходные разносторонние таланты, живя в здешнем уединении»⁵¹. Вначале Хейли написал просто «научил его рисовать» и только потом вставил «миниатюры»: это показывает, сколь ошибочного мнения он был (быть может, с чужих слов) об истинном даровании Блейка. В действительности Блейк был превосходным миниатюристом, как и следовало ожидать от человека, который всю жизнь не расставался с граверским резцом, — и он выполнил несколько заказов. Многие из них были сделаны для самого Хейли или его друзей, одну работу Блейк подарил Томасу Баттсу, и в течение нескольких ближайших лет он непрерывно рисовал новые. «Миниатюра, — объяснял он Баттсу, воспользовавшись одним из тех выражений, с помощью которых обычно облакал жизнью и формой все свои занятия, — сделалась Богиней в

⁵⁰ Letters, 32

⁵¹ *Review of English Studies*, 268

моих глазах, и мои друзья в Сассексе говорят, что мне отлично удастся служить ей»⁵². Собственно, он перенес технику пунктира, столь важную для миниатюры, на многие свои позднейшие и более крупные по размеру работы: он был весьма сведущ в тонкостях технического мастерства и никогда не забывал усвоенного урока. Впрочем, пока он экспериментировал с этой техникой, на него продолжали сыпаться все новые заказы: Флаксман переслал ему запрос одного коллекционера, а тем временем Блейк уже начал работать над иллюстрациями к балладам, которые сочинял Хейли. Потом появилась надежда на еще одну дополнительную работу: Хейли решил написать биографию своего старого друга Уильяма Каупера и предложил Блейку взять на себя значительную часть работы над гравированием портретов Каупера и его матери.

Каупер умер весной 1800 года, ровно за неделю до смерти сына Хейли, однако это двойное бремя скорби отнюдь не умерило обычной активности Хейли. Однако возникли некоторые трудности, усложнявшие выполнение этого замысла, — главным же камнем преткновения стала леди Хескет. Это была кузина Каупера, особа с предвзятыми и порой истеричными представлениями о своем знаменитом родственнике. Когда Хейли прислал ей миниатюру с изображением Каупера, сделанную Блейком с картины Ромни, она ответила так: «Один вид ее *воистину* поверг меня в такой ужас, что мне еще долго от него не оправиться!.. Я не в силах удержать мое Перо и не признаться, что я нахожу ее *чудовищной! Жуткой!*»⁵³. В течение следующих нескольких месяцев от нее поступали новые подобные сообщения, но Хейли удавалось в целом превозмогать ее безудержно эмоциональные возражения с помощью такта, благодушных комплиментов и прелестных виньеток с изображением «Гравера и Отшельника» (как он выражался) — то есть Блейка и себя само-

⁵² Letters, 32

⁵³ *Review of English Studies*, 269



го⁵⁴. Блейка он описывал так: «доброжелательный художник, живущий со мною по соседству... доброжелательный ревностный гравер, который ежедневно трудится бок о бок со мною... мой достойный художник, постоянно работающий в моем кабинете»⁵⁵. Выходило, что Блейка следовало рассматривать как некую креатуру самого Хейли.

Больше всего леди Хескет тревожили и вводили в гнев даже малейшие намеки на «безумие» Каупера: она энергично протестовала против любого признака «восторженности» в облике поэта на гравюрах, и поэтому в завершенных вариантах портрета мы не найдем ни единого намека на его психическое нездоровье. Каупер страдал крайней формой религиозной мании: он был убежден, что на нем лежит вечное проклятие; некоторое время он находился в приюте для душевнобольных, но последние годы жизни провел под присмотром друзей и родственников. Он был «раненым оленем, что давно / Свое покинул стадо»⁵⁶. Личность Каупера, очевидно, вызывала огромный интерес у Блейка: ведь и его самого подозревали в безумии и религиозной мании («помраченный суеверием», как сказал Камберленд). Наверное, Блейк многое узнал о Каупере от Хейли, пока работал над портретом поэта, и познакомился с людьми, хорошо его знавшими. Характерно, что историю отчаяния и безумия Каупера Блейк запомнил надолго; во всяком случае, почти через двадцать лет он написал на полях «Наблюдений, касающихся умопомешательства или ненормальных проявлений человеческой психики» Шпурцхайма: «Мне явился Каупер и сказал: О, если б я был всегда безумен. Нет мне покоя. Не можешь ли ты превратить меня в подлинного безумца? Мне не найти покоя, пока я им не стану. О, тогда бы меня укрыл Господь на груди Своей. Ты здоров, и в то же время безумен, как и каждый из нас, — безумнее всех.

⁵⁴ Ibid., 274

⁵⁵ Ibid., 271 and 270

⁵⁶ *The Task*, Book III

Безумие — это прибежище от неверия — от Бэкона, Ньютона и Локка»⁵⁷. Как видим, Блейк весьма глубоко понимал то, что сегодня определяют как культурные истоки безумия. Блейк сознавал, что тех, кто отказывается принимать механистичный образ мира, созданный наукой и философией конца XVIII века, обязательно обвинят в безумии. Он также понимал, что в мире, делавшемся все более светским и деистическим, «сумасшествием» называют религиозную веру. Вот почему и Блейка считали безумным. Однако отчаявшийся Каупер видел не так далеко, как Блейк. «Не можешь ли ты превратить меня в подлинного безумца?» — обращается он к Блейку. Каупер поддался страхам и наваждениям, доверившись представлениям своих современников о безумии, и не воспользовался собственной способностью к духовному пробуждению. Эта важнейшая отличительная черта представлений Блейка о себе самом противопоставляет его всем философам того времени, стремившимся приравнять любую форму религиозного энтузиазма к умственному расстройству; открыто заявлять о своей боговдохновенности, как это часто делал Блейк, означало почти автоматически повесить на себя ярлык сумасшествия. Если бы Блейк жил в первые десятилетия XVII века, то его описания «Духов» и «Ангелов» сочли бы скорее необычными, но отнюдь не фантастическими и не бредовыми; зато во второй половине XVIII века подобные высказывания уже воспринимались как бред умалишенного. Впрочем, Блейк органично противостоял «просвещенной» моде своей эпохи, Каупер же сомневался в себе самом — что, по мнению Блейка, и было единственной, но величайшей в его жизни ошибкой. Вполне возможно, что именно тень Каупера присутствует в том «Привидении», которое терзает Лоса в «Иерусалиме» и которое можно по праву назвать одним из самых удивительно точных образов угнетенного безумия, созданных в XVIII веке:

⁵⁷ Complete, 663



Божьи радости все возрастают:
Ведь Бог наш — Праведник; не знает Жалости и Сострадания,
Не чувствует Отчаянья; он Жертвоприношениями живет;
Слезами, воплями всечасно упиваясь, он одинокой святостью
окутан.

Но и мои терзанья возрастают, и мукам несть конца.
Как смерти жажду я! Отчаянье! Отчаянье — я сам,
Рожденный стать великим образцом агонии и жуты...
Быть злом, изнанкою, извечным мертвецом: и знать и видеть
Жизнь, самому при этом не живя. Так как же мне взирать
На мир без дрожи, а ему как на меня взирать без омерзенья?⁵⁸

Итак, история жизни Каупера послужила для Блейка и предостережением от меланхолии и сомнений, и уроком, который убедил его в необходимости отваги и уверенности в себе. Ему были знакомы и самоуверенность, и отчаяние (можно даже сказать, что в те годы он постоянно балансировал между двумя этими крайностями), но, по крайней мере, он никогда не терял веры в свои видения.

Как-то раз (прошло уже около года после переезда в Фелфам), направляясь через поля к соседней деревушке Лавант, чтобы встретить сестру, приехавшую из Лондона в почтовой карете, Блейк снова пережил одно из тех духовных прозрений, в которых перед ним раскрывался смысл жизни. Точную природу этого видения понять невозможно, поскольку его описание уложилось в несколько стихов, напоминающих тайнопись, — но, по-видимому, оно касалось прежде всего вопроса о том, надо ли ему вернуться в Лондон или лучше оставаться в Фелфаме. Умершие родственники окружают его вместе с ангелами и демонами; чертополох превращается в старца, предостерегающего Блейка от возвращения в столицу, а солнце принимает облик Лоса, нисходящего на землю «в огненном пламени»⁵⁹. Блейк каким-то образом оказывает

⁵⁸ Ibid., 153—4

⁵⁹ Letters, 45

ему неповиновение, а затем прославляет свою способность духовного видения, позволяющую ему подниматься над обычными людскими притязаниями и заботами:

Мне явлено четвероякое виденье,
Четверояким наделен я зреньем⁶⁰.

Однако видения теперь не мешали ему работать, как это случалось в Лондоне, и в эти первые месяцы Блейк трудился с величайшим усердием и прилежанием. «Гравирование из всех людских занятий, пожалуй, требует наибольшего терпения, — писал Хейли одному из своих друзей, — и он [Блейк], по счастью, обладает сей бесценной добродетелью в таком изобилии, какого я никогда прежде не видел в союзе с воображением столь живым и плодовитым!»⁶¹. По-видимому, Хейли ценил таланты Блейка гораздо выше, чем Флакسمан, отклонивший приглашение навестить Блейка под предлогом неотложных дел. И, что бы Блейк ни думал и ни говорил впоследствии, он действительно испытывал в то время настоящую привязанность к Фелфаму и к Хейли. Как сообщал Хейли Флакسمану, «наш добрый Блейк все сильнее и сильнее привязывается к этой милой приморской деревушке и, кажется, находит в ней постоянный источник для пестования и взращивания своих талантов, а также уют оседлой жизни»⁶².

Жизнь эта была в определенном смысле рутинной, если считать рутиной постоянную работу, вдвойне утомительную из-за того, что навес над окнами первого этажа не пропускал в комнату дневной свет. Хейли был растроган, посетив как-то раз знойным августовским днем домик Блейка и найдя его «за усердным трудом с резцом в руке»⁶³. Временами

⁶⁰ Ibid., 46

⁶¹ Ibid., 36

⁶² Ibid., 37

⁶³ Джордж Ричмонд, рассказано Г.Г. Гилкристом во время визита в 1887 г.



Блейком по-прежнему овладевали видения, и тогда он отвлекался, погружался в размышления, но затем снова отказывал то «мягкое мужество, с которым он принимался за гравирование, когда миссис Блейк ставила перед ним “пустую тарелку” на круглый дубовый столик»⁶⁴. Иной раз он работал со своим покровителем в новой библиотеке, и в переписке Хейли часто употребляет местоимение «мы»: «Я говорю *мы*, ибо добросердечный и неутомимый Блейк каждодневно рядом со мною»⁶⁵. Они проводили вместе и часы досуга, а по четвергам и пятницам Блейк имел обыкновение присоединяться к Хейли во время его визитов к мисс Хэрриет Пул, жившей в соседнем Лаванте. Они ехали туда завтракать, и Блейк садился на лошадь по кличке Бруно. В обществе «Паулины» (как звали они эту даму) Хейли обычно писал письма и исправлял присланные пробные листы, читал вслух отрывки из своих последних сочинений и вел, как это тогда называли, «общие беседы». Добрая Паулина, в свою очередь, «постоянно тревожилась из-за открытого зонтика Хейли»; когда они покидали ее и возвращались в Фелфам, она смотрела им вслед в подзорную трубу, а однажды перепугалась, увидев, как Хейли был «подброшен в воздух» — стал падать с лошади»⁶⁶. Зонтик, конечно же, смягчил его падение.

Были и другие друзья и знакомые, которые, судя по сохранившейся переписке, испытывали к Блейкам не менее теплые чувства, что и Хейли. Один знакомый даже собирался подарить им белого котенка (Блейк всегда предпочитал кошек собакам). Студент из Оксфорда Эдвард Гаррард Марш часто навещался в Фелфам; он был поэтом и читал или пел свои стихи супругам Блейкам, которых считал своими старшими друзьями. Блейк, вторя обычному вы-

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ *Memoirs*, Vol. II, 126

⁶⁶ Thomas Wright, *The Life of William Blake*, 105

сокопарному тону Хейли, называл его «оксфордским бардом», чьи стихи «все еще звучат в моих ушах, как отдаленный гул чего-то мощного и великолепного»; учитывая сомнительные достоинства поэзии Марша, можно думать, что Блейк проявил особую деликатность и благосклонность, воспользовавшись этими гиперболами и преувеличениями⁶⁷. Марш ответил ему комплиментом, упомянув в письме к Хейли «поэтического скульптора» (или гравера), и добавил: «Я мечтаю услышать благочестивые напевы мистера Блейка, хотя (боюсь) мне было бы нелегко подобрать ноты к его музыке. Впрочем, его изобретательность (не сомневаюсь) отыщет какой-нибудь способ сохранить свои сочинения на бумаге, пусть он и не очень искушен в тактах и четвертных нотах»⁶⁸. Вот еще одно свидетельство того, что Блейк пел свои стихи на собственные мелодии (возможно, импровизируя); оно подтверждает более раннее упоминание о «песнях», которые он исполнял в гостиной миссис Мэтью; со временем мы узнаем, что он и в старости пел свои произведения. Разумеется, это говорит о том, насколько тесно связаны некоторые его стихи с музыкой, и в то же время доказывает, как он был близок к традиции городских баллад и уличных песенок. Какие именно «благочестивые напевы» исполнял он в Фелфаме, не вполне ясно; единственным подходящим образцом из сохранившихся может служить знаменитое стихотворение, которое Блейк поместил в начале одного из своих эпосов. До чего же увлекательно представить себе Блейка, распевающего в кабинете фелфамского дома Хейли:

Ступали ль древле те стопы
По зелени английских гор...⁶⁹

⁶⁷ Letters, 80

⁶⁸ BR(S), 18—19

⁶⁹ Complete, 95

И это не пустая фантазия, поскольку в стихотворном письме из Фелфамы, написанном тогда же, Блейк пользуется почти теми же образами, что и в самом стихотворении:

Ум мой луком владеет, а стрелами — Мысль:
Тетива моя в жарком трепещет огне,
Мои стрелы блестят в золотом колчане⁷⁰.

А от этих строк недалеко и до других:

Принесите мне огненный Лук золотой,
Принесите мне Стрелы Желанья⁷¹.

Так, знаменитое стихотворение, известное теперь под названием «Иерусалим», возможно, было написано в маленьком доме на сассексском побережье, когда Блейк трудился над заказами для Уильяма Хейли.

Были у него и другие заказчики. Хейли решил обязательно представить Блейка всем местным важным персонам вроде леди Батерст и лорда Эгремонта, которые предоставляли Блейку работу учителя рисования или поручали выполнить какие-нибудь художественные заказы. Блейк (по словам одного из его ранних биографов) любил повторять, что только однажды отказался от подобного предложения — «расписать несколько каминных экранов для одной знатной дамы»⁷². Возможно, этой дамой была сама леди Батерст; впрочем, это не помешало Блейку поддерживать с ней дружеские отношения и изредка давать уроки ее домочадцам.

Случались, конечно, и дни, когда Блейк отдыхал от своих трудов. Самое удивительное, пожалуй, то, что он, видимо, начал рисовать пейзажи. Сохранилось несколько набросков карандашом и акварелью, изображающих фелфамскую цер-

⁷⁰ Letters, 46

⁷¹ Complete, 95 (Пер. С.Я. Маршака)

⁷² Gilchrist, 162

ковь, лес и садовую тропинку. Как-то раз они с Хейли совершили прогулку к старому дому Хейли в Эртеме, где умер Томас Альфонсо, и Блейк сделал быструю зарисовку этого дома. Тогда же они стали свидетелями смерти старого слуги Хейли: «Мой добрый Уильям окончил свое веселое и добросердечное существование [будучи почти восьмидесяти лет]... в большом доме в Эртеме, где Блейк и я [случайно] оказались скорбящими свидетелями последних часов его жизни»⁷³. Смерть была для Блейка радостным мгновением, символизовавшим освобождение, и присутствие при смерти старика-слуги, возможно, вдохновило его позднее на гравюру «Смерть доброго старика». Сами пейзажи в целом неплохи (на эртемском рисунке деревья и лужайки обозначены ярко-зелеными мазками), но в них не проглядывает ни капли его гения; внешний и материальный мир мало что значил в его глазах, и, как он сам говорил: «Природа и Фантазия — вот две вещи, совершенно несовместимые. Не следует даже пытаться их объединить, ибо это идолопоклонство, губящее душу»⁷⁴.

Прогулки совершались не только в обществе Хейли, но и вместе с Кэтрин Блейк: иногда они доходили до Чичестера (милях в семи), чтобы купить там, как выражался Блейк, «всякие предметы удобства»⁷⁵; Блейк находил Чичестер «премильным городом», и есть основания предположить, что именно его Блейк взял одним из прототипов своего города Голгонузы, возникающего в его позднейшей эпической поэзии⁷⁶. В Чичестере он завязал несколько знакомств. Известно, к примеру, что в числе его новых приятелей были печатник Сигрейв и резчик по дереву Уэллер. Можно не сомневаться, что с ними Блейк чувствовал себя непринужденнее, чем с леди Батерст или лордом Эгремонтом. Вечерами они с Кэтрин развлека-

⁷³ Цитируется в: Gilchrist, 170

⁷⁴ Letters, 57

⁷⁵ Ibid., 30

⁷⁶ Ibid.



лись по-своему, и сохранился перечень их загадок: например, «*Love errs*» [«Любовь заблуждается»] равняется «*Lovers*» [«Любовники»], а «если у Лондона [London] отнять “эль” [L], он будет погублен [Undone]».

И все же Блейк по-настоящему не имел возможности выйти из сферы доброжелательной деловитости Хейли. Как признался сам «Фелфамский Отшельник» в своей автобиографии, он обладал «неукротимым желанием содействовать интересам своих друзей, даже если сами эти друзья проявляли непростительную леность в преследовании собственных выгод»⁷⁷. Далее Хейли объяснял (по обыкновению говоря о себе в третьем лице): «Главное занятие и удовольствие Хейли состояло, по-видимому, в ревностных и постоянных стараниях служить своим друзьям, пока те живы, и прославлять их дарования и добродетели после их кончины»⁷⁸. Блейк, который пока еще был жив и находился к тому же столь близко, оказался непосредственным предметом великодушного внимания Хейли. В библиотеке своего Таррет-Хауса он принялся учить Блейка греческому и латыни. Они подолгу просиживали над греческим текстом Библии и тщательно сверяли перевод «Илиады» с подлинником: греческий язык Библии куда проще гомеровского диалекта, но Блейк осваивал его настолько успешно, что добровольный наставник прозвал его «эллинистом»⁷⁹. Блейк обладал хорошим языковым чутьем и слухом, и его познания в этом древнем языке продвинулись гораздо дальше, чем обычно полагают: недавно нашли блокнот, в который Блейк записывал переведенные им отрывки из «Аякса» Софокла, а на следующих страницах он оставил свои замечания к трагедии «Филоктет» того же драматурга⁸⁰. Выучить древнегреческий в зрелом возрасте, притом настолько хорошо,

⁷⁷ *Memoirs*, Vol. II, 155

⁷⁸ Цит. по: Bishop, 291

⁷⁹ Gilchrist, 174

⁸⁰ Этим наблюдением я обязан мистеру Джорджу Лосону из «Bertram Rota Books»

чтобы читать Софокла, — свершение, свидетельствующее о незаурядных способностях и решимости. Однако Блейк на этом не остановился. В письме из Фелфама он сообщал брату: «Я весело продвигаюсь с моими греческим и латынью и весьма сожалею, что не начал учить языки в раннем возрасте, ибо нахожу это занятие очень легким. Теперь я изучаю еще и древнееврейский... По-гречески я читаю так же бегло, как и любой оксфордский ученый, и главный мой наставник — библейский Завет»⁸¹. Возможно, он взялся за изучение древнееврейского с той же целью, что и Карлос Блэкер, — чтобы беседовать с Господом на языке Всевышнего. Хейли, — кстати, очень любивший звучание собственного голоса, — заметил в автобиографии: «У Хейли имелась излюбленная привычка приободрять самого себя (или всякого сотоварища по страданиям от хилого здоровья) литературными чтениями, цитируя любимые пассажи из творений великих римских и греческих авторов»⁸². Впрочем, его честолюбивые намерения в отношении обретенного им ученика шли еще дальше: он стал читать Блейку вслух и некоторых французских писателей, так что тот позднее уверял, «что выучил французский — достаточно, чтобы читать на нем, — всего за несколько недель»⁸³. Принялся Блейк и за изучение итальянского языка и, в частности, за чтение Данте. Он исправлял ошибки в переводе «Ада» на английский, сделанном Бойдом, и испещрял свой экземпляр «Исторических заметок» о поэте привычными полемическими маргиналиями: «Величайшая поэзия безнравственна, величайшие характеры — злодеи... Поэзия существует, чтобы оправдывать Пороки и показывать их причины и необходимое очищение»⁸⁴. Итак, Блейк придерживался весьма определенных и оригинальных взглядов на

⁸¹ Letters, 53

⁸² *Memoirs*, Vol. II, 28

⁸³ BR(S), 20

⁸⁴ Complete, 634



поэзию, хотя маловероятно, чтобы он делился ими с Хейли. Как правило, все важнейшие для него и самые личные мысли он оставлял при себе, а в общении со своим покровителем предпочитал быть просто «мягким» и «дружелюбным». Разумеется, иногда это было трудно, и порой у Блейка

При мысли о стихах, что Хейли пел,
Язык и ум внезапно коченел⁸⁵.

Быть может, это случалось тогда, когда Хейли читал, попутно переводя, первые сотни строк из «*Le sette giornate del mondo creato*»* Тассо; Блейк усердно записывал перевод стихов под диктовку Хейли, буквально оправдывая звание «секретаря», которое тот — правда, заочно — дал ему. А однажды Хейли декламировал даже стихи немецкого поэта Клопштока, к которому Блейк питал непреодолимое отвращение. Надо сказать, что еще до отъезда из Лондона Блейк написал сатирическое стихотворение «Клопшток Англию хулил, как хотел...», осмеяв этого поэта и провозгласив себя «Англичанином Блейком» — в противовес нападкам на Англию и англичан любого иностранца⁸⁶. Заканчивалось оно грубоватой насмешкой, выдающей в Блейке кокни в не меньшей мере, чем англичанина:

Сие придумал Блейк, когда ходил пос..ть:
Что ж будет, коль всерьез возьмется он писать?⁸⁷

Блейк писал свою задиристую отповедь, находясь в Ламбете, откуда рукой подать до печей для обжига извести и сомнительных увеселительных садов. Если бы теперь, в ти-

⁸⁵ Letters, 43

* «*Le sette giornate del mondo creato*» (ит.) — «*Семь дней творенья*». — *Примеч. пер.*

⁸⁶ Complete, 500

⁸⁷ Ibid., 501

хом Фелфаме, ему довелось прочитать какие-нибудь лондонские газеты или уличные листки, он узнал бы, что сподвижника революции полковника Деспарда схватили в трактире Оукли-Армз (почти рядом с домом Блейка в Геркулесовом квартале), осудили за государственную измену и через несколько месяцев повесили. Не мог он знать и того, что юный Томас Де Куинси бродил в эти дни по лондонским улицам, и они казались ему «каменным лабиринтом»⁸⁸; и он останавливался на Голден-Сквер (одно из мест, где прошло детство Блейка), созерцая меру собственных страданий при «тусклом свете фонарей» и под грустные мелодии шарманки⁸⁹. Но теперь Блейк был слишком далек от Лондона, который раньше знал так хорошо. Теперь он «сидел за чаем у очага в нашем домике, а ветер вздыхал над нашей кровлей, и море бушевало вдалеке»⁹⁰. Но даже в этой уютной обстановке ему являлись визионерские откровения: когда «ветер налетал на ниву», он казался Блейку «гулом душ, / Что Облака несут сквозь всю безбрежность»⁹¹; а перед восходом солнца ему иногда слышались «звуки арф»⁹². Он признавался, что постоянно «помнит фелфамские волны»⁹³, и один из его позднейших рисунков навеян памятью о здешнем море — он называется «Дух Божий, Движимый по Глади Вод». В саду, окружавшем их домик, Блейку являлись чудесные видения: «в листьях и цветах стояла великая тишь, а воздух казался ароматнее обычного; я услышал тихий приятный звук, но не понимал, откуда он исходит. Наконец я заметил, как шевельнулся лист одного цветка, и под ним я увидел шествие каких-то созданий, цветом и величиной напоминавших серовато-зеленых кузнечиков. Они несли чье-то тело, лежавшее на

⁸⁸ *Confessions of an English Opium Eater*, 64

⁸⁹ *Ibid.*, 52

⁹⁰ *Letters*, 51

⁹¹ *Complete*, 400

⁹² *Letters*, 80

⁹³ *Ibid.*



розовом лепестке, и с песнями его похоронили, а затем исчезли. То были похороны феи!»⁹⁴.

Духи и феи появились и в одной из немногих его фелфамских работ, сделанных не по заказу Уильяма Хейли. Через несколько месяцев после того, как Блейк переехал в Фелфам, Флакسمан написал ему, что некий знаток, преподобный Джозеф Томас, желал бы, чтобы Блейк нарисовал кое-какие сценки из «Комуса» Мильтона и из некоторых пьес Шекспира: «За каждую он будет платить по гинее, размеры бумажного листа — высота двенадцать с половиной дюймов, ширина восемь дюймов, с небольшими полями, так, чтобы высота главной фигуры не превышала 6 дюймов»⁹⁵. Вознаграждение предлагалось не особенно щедрое, но деньги никогда не бывают лишними, и преподобный Томас навестил Блейка в Фелфаме, чтобы договориться о рисунках. Это был человек с некоторым вкусом, вдобавок известный *«широтой взглядов»* — и не просто как любитель искусства, но и как покровитель и друг *ныне живущих Художников*⁹⁶. Итак, Блейк приступил к работе над «Комусом» и сделал восемь рисунков пером и акварелью. Их отличают совершенно иные стиль и настроение, нежели темперы, написанные для Баттса (из них три работы еще предстояло завершить, и Блейк привез для них из Ламбета три чистых холста). Быть может, переменна живописных средств — от темперы к акварели — отчасти оказалась продиктована переменой места жительства: в коттедже было гораздо теснее, чем в ламбетском доме, а работа с темперой была делом хлопотным и сложным. В таких стесненных условиях Блейк очень точно следует сценической структуре маскарада Мильтона, и не менее точно — указаниям Томаса относительно размеров акварелей и величины главных фигур. Эти очаровательные наброски словно купа-

⁹⁴ Gilchrist, 160—1

⁹⁵ Цит. по: *Harvard Library Bulletin*, Vol. 20, No. 3, July 1972

⁹⁶ Ibid., цит. по: *Examiner*, 31 July 1808

ются в мягком эфирном свете, но они скорее декоративны, чем изобретательны: это работа художника, выполняющего заказ, и в них не чувствуется сколько-нибудь подлинного взаимодействия с материалом иллюстрируемой поэмы. В сущности, работы Блейка этого периода выглядят по большей части несколько скучновато и скованно, как будто его подчиненная роль при «Фелфамском Отшельнике» наложила отпечаток и на его искусство. Одним словом, жизнь в деревне не благоприятствовала его городскому гению.

В то же время едва ли стоит винить его одного в отсутствии вдохновения: ведь многие из тех сочинений, которые ему поручали иллюстрировать, были вполне банальны. Например, он согласился нарисовать различных животных в качестве пояснений к «Балладам» Хейли: идея эта принадлежала Хейли, а намерения им двигали, как всегда, самые благие. Ему хотелось дать Блейку немного заработать, а также «развлечь Художника среди его терпеливых трудов и подарить его фантазии несколько легких сюжетов для его изобретательного карандаша, что привнесло бы некоторое разнообразие в его непрестанную усердную работу, не отвлекая его в то же время от более серьезных занятий»⁹⁷. (Под «серьезными занятиями» подразумевались отнюдь не какие-то оригинальные произведения Блейка, а лишь его гравюры к «Жизнеописанию Каупера» Хейли.) Далее Хейли говорил: «Поскольку дружба побудила этого достойнейшего Художника покинуть Лондон (сей прибыльный театр талантов!) ради того, чтобы поселиться рядом со мною, то я вижу долг свой в том, чтобы любым доступным мне способом снискивать его изобретательному трудолюбию внимание и благорасположение моих соотечественников»⁹⁸. Весной 1801 года Блейк начал гравировать изображение льва, но тут вмешался «Каупер», и по-настоящему он принялся за работу над баллада-

⁹⁷ BR, 93

⁹⁸ Ibid.



ми лишь в следующем году. Предполагалось выпускать эти баллады, каждую в сопровождении трех иллюстраций, по одной в месяц, в течение пятнадцати месяцев, — с тем чтобы потом собрать их в один томик ин-кварто. Решено было также отказаться от услуг книготорговцев, а взамен, с помощью печатника Сигрейва из Чичестера, печатать их частным образом и затем продавать (за полкроны каждую) при посредничестве друзей — в том числе Флаксмана и леди Хескет. Блейк сам купил бумагу, обошедшуюся ему в тридцать фунтов, ибо, судя по первым откликам корреспондентов Хейли, реализация новой идеи сулила выгоду. Это был сугубо коммерческий замысел, но у нас нет оснований полагать, что Блейк отнесся бы к нему хуже по этой причине: всерьез воображать его в романтической роли поэта, отвергающего приманку золота, было бы совершенно нелепо. Он всегда стремился заработать на заказах традиционного толка, когда предоставлялась такая возможность, и в данном случае охотно последовал примеру Хейли. «Я бы никогда так и не ознакомился с природой публикаций, — рассказывал он своему брату, — если бы не узнал Х. с его связями и его методами вести дела»⁹⁹. Это, в свой черед, говорит о том, что свои эксперименты с рельефной гравировкой и иллюминированными книгами — и на Поланд-Стрит, и в Ламбете — Блейк вовсе не рассматривал как настоящие «Публикации».

Летом 1802 года Блейк выполнил три гравюры, иллюстрировавшие «Слона», за которыми в течение трех следующих месяцев последовали «Орел», «Лев» и «Собака». Наверняка он знал гравюры Удри к басням Лафонтена, а сюжеты баллад предоставляли Хейли поводы для всевозможных шуточных замечаний — например, что Блейк породил львенка, запустил в небеса орла, и тому подобное. Однако первоначальные надежды на прибыль не оправдались: кое-что продавалось, но подписка оказалась недостаточно обширной,

⁹⁹ Letters, 51

чтобы обеспечить предприятию успех, так что на этом выпуск баллад прекратился. Впрочем, художественные приемы Блейка здесь можно в лучшем случае назвать просто техническими: едва ли стихи Хейли могли его вдохновить, да и иллюстрация к «Тигру» уже показала, что Блейку с трудом давалось изображение животных. Его змеи и драконы выглядят зачастую смехотворно, а попытки изобразить слонов или собак остаются на уровне, так сказать, благонамеренного правдоподобия. Рескину понравилась его лошадь, а Данте Габриель Россетти нашел, что «от ее храпа так и веет благопристойностью»¹⁰⁰. По правде говоря, Блейк умел правдиво изображать только «божественную форму человечью», которая в ее различных аспектах и являлась средоточием его собственной космогонии. Он видел Вселенную в образе «Единного Человека», или «Божественного Человека», чьи очертания только и вдохновляли его по-настоящему, — звери же никак не удавались. Позднее он использовал нераспроданные экземпляры и забракованные листы для различных зарисовок к собственным работам. Провал этого предприятия оказался очередным примером его обычных деловых неудач. «Он — превосходное создание, — писал Хейли, — но не очень приспособленное к тому, чтобы справляться с денежными заботами к собственной выгоде»¹⁰¹.

Возможно, этот эпизод повлиял и на отношения Блейка с Хейли, которые в последние месяцы 1802 года претерпевали глубокие перемены. Обнаружились трудности и неудобства из тех, что обычно возникают при переезде в незнакомое место. Домик оказался сырым, так как в нем не было погреба и стоял он в низине между грядой меловых холмов и морем; Кэтрин особенно страдала от сырости и непрестанно жаловалась на «малярию» и ревматизм. Росший здесь пурпурный

¹⁰⁰ *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, 1854—1870*, ed. G.B.Hill, 158

¹⁰¹ BR, 114



тимьян считался хорошим снадобьем от этих заболеваний, но, по-видимому, он не оказал на Кэтрин должного целебного действия, так как прежние симптомы продолжали ее беспокоить даже после возвращения супругов в Лондон. Сам Блейк тоже страдал от простуд и лихорадки: казалось, тревоги его духа всецело отражаются на телесном состоянии. Случались и размолвки в семье. Сестра Блейка подолгу жила вместе с супругами, и, по собственному его свидетельству, они с Кэтрин чувствовали себя в обществе друг друга не вполне уютно:

Жене ль моей жить у золовки в плену,
Иль сестре — согнать со света жену?¹⁰²

В том же стихотворении, включенном в письмо к Баттсу, он также высказывает опасения в том, что может лишиться симпатии самого Баттса и других своих лондонских друзей. Эти стихи были написаны спустя всего год после переселения в Фелфам, но Блейк уже описывает свою жизнь в мрачных красках:

Работают руки мои день-деньской,
Но обходят меня и досуг и покой.
Жене моей льгот никаких не видать!
Разве только с небес упадет благодать.
Мало хлеба и пива у нас на столе.
Не возшло наше счастье на этой земле¹⁰³.

Здесь допущено изрядное преувеличение, так как нет никаких сведений о том, что в Фелфаме супруги страдали от недоедания, а перечень бедствий мог просто служить прелюдией к последней процитированной строчке, отражавшей общее умонастроение Блейка. Впрочем, следующей весной

¹⁰² Letters, 45 (Пер. В. Потаповой)

¹⁰³ Ibid. (Пер. В. Потаповой)

Хейли заявлял, что чету Блейков сразила «суровая лихорадка»¹⁰⁴, но уже месяц спустя сообщал, что Блейк теперь пребывает в «триумфальном состоянии духа»¹⁰⁵. Но долго такое состояние духа не продержалось, ибо Блейк снова слег и проболел почти весь июль. «Однако я убежден, — прибавлял Хейли, — он с поспешностью поправится под опекою лучшей, пожалуй, из жен, какую только имел кто-либо из смертных, — по крайности, таковой, что восхитительнейшею иллюстрацией служит выразительному прозванию *Супруги и Помощницы*»¹⁰⁶. Здесь следует отметить отсутствие каких-либо намеков на ее «низкое» происхождение, какие делали Фюсли и другие. О Хейли всегда говорили, что он «джентльмен».

В том же месяце леди Хескет открыто усомнилась в способностях Блейка, заодно сообщив Хейли, что особы с «притязаниями на вкус находят много недостатков в гравюрах вашего друга»¹⁰⁷. Когда она повторила жалобу в другом письме, Хейли в ответ довольно бестактно сравнил Блейка с кузеном леди Хескет, безумным Уильямом Каупером, но в целом описал Блейка такими словами, в которых сквозят подлинное сочувствие и симпатия: «Он напоминает нашего любимого Барда нежностью своего сердца, и, пребывая в пагубном плену у Воображения, он совершенно не способен должным образом к заботе о себе самом. Наряду с восхитительными дарованиями, чувствительность его столь угрожающе обострена, что обычное грубое обращение, каковое истинный гений зачастую принимает от *заурядных умов* в общении с миром, может не только ранить его *больнее, нежели следует*, но и в самом деле низвести его до беспомощности идиота»¹⁰⁸. Примечательно, что Хейли прибегает

¹⁰⁴ Ibid., 40

¹⁰⁵ *Review of English Studies*, 274

¹⁰⁶ BR, 103

¹⁰⁷ Ibid., 101

¹⁰⁸ Ibid., 105—6



здесь к выражению «истинный гений» и вдобавок повторяет его чуть дальше; любопытно также, что он ведет речь не о поэтическом, а о художническом даре Блейка. Его слова об умственном состоянии Блейка пронизательны (упомянутая обостренная чувствительность со временем обратится против самого Хейли), а далее он переходит к полнейшему, какое до нас дошло, описанию Блейкова брака: Кэтрин, по его словам, «единственная женщина на земле, которая могла бы подойти ему *в точности*. Они женаты вот уже более 17 лет, но так любят друг друга, как если бы еще не угас их медовый месяц. Они живут в уютном маленьком коттедже, каковой оба почитают отраднейшим жилищем, какое только населяли смертные; слуг они не держат: добрая женщина не только делает всю работу по дому, но также и изготавливает почти всю мужнюю одежду, и помогает ему в его искусстве — она рисует, и гравировывает, и сладостно поет, и является столь доподлинною половиною своего доброго мужа, что кажется, будто в них обитает единая Душа, причем душа, исполненная неутомимого трудолюбия и благонравия, — и порой понуждающая их обоих трудиться *паче меры*»¹⁰⁹. Пожалуй, в этом описании слышится чересчур покровительственный тон, однако едва ли такими были бы слова человека, о котором Блейк позднее напишет:

Когда не сладил он с моей Женой,
Убийцу нанял, чтоб разделаться со Мной¹¹⁰.

О симпатии и дружбе Хейли ясно говорили и его постоянные старания обеспечить Блейка новыми покровителями и новыми заказами. Часто эти старания увенчивались успехом; после того как он написал письмо графине Портарлингтон, брат этой дамы приобрел издание «Песен невиннос-

¹⁰⁹ Ibid., 106

¹¹⁰ Complete, 506

ти» из запаса, хранившегося у Блейка. Экземпляров этой книги оставалось уже мало — и в 1802 году, выбрав время, Блейк с женой отпечатали в Фелфаме на своем станке еще три копии¹¹¹.

И все же в конце того года стало ясно, что Блейк в унынии и нездоров. Он уже работал над несколькими гравюрами для очередного издания «Триумфов характера» Хейли (экземпляр этой поэмы Хейли с должной церемонностью подарил Кэтрин Блейк), однако достаточно хорошо понимал, что подобная работа его недостойна: «Не сомневаюсь, что мне подобало бы заниматься чем-то более значительным, если бы таковое нашлось»¹¹². Блейка попросили проиллюстрировать стихи одного второразрядного поэта, и он даже унизился до того, что взялся делать гравюры с оригинальных рисунков Марии Флакسمан. Поистине он выступал в роли безотказного мастерового, а несколько мрачноватый и унылый характер этих иллюстраций можно легко истолковать как отражение его собственного угнетенного состояния духа. В ноябре он сообщал Баттсу, что последнее время «очень несчастен» — и именно потому, что вынужден работать на других и тем самым лишен возможности заниматься подлинным творчеством¹¹³. Блейк всегда очень боялся, что ему придется предать собственный дар. Но, как это часто случалось, при столкновении с неудачами или недостатком признания он становился увереннее и решительнее, чем когда-либо. В том же письме он объяснял Баттсу: «Я прошел сквозь опасности и тьму как Герой. Я победил и буду впредь побеждать. Ничто не устоит против натиска моей поступи среди Божьих Звезд и в Безднах Обвинителя»¹¹⁴. Несколько недель спустя

¹¹¹ Этими сведениями я обязан книге Viscomi *Blake and the Idea of the Book*

¹¹² Letters, 47

¹¹³ Ibid., 42

¹¹⁴ Ibid.



Блейк жаловался на своих «Духовных Недругов... грозно-великих»¹¹⁵. Несомненно, он верил в то, что драма его жизни разыгрывается не только в земной, но и в другой, более возвышенной сфере; он уже заговорил об Иисусе и о собственном «положении Воина Христова»: христианские чувства Блейка были неразрывно связаны с его осознанием собственной божественной участи¹¹⁶. Затем он возвратился (как это всегда бывало в подобных случаях) к опыту своих видений: как он объяснял Баттсу, «я нахожусь в распоряжении Посланников с Небес денно и ночью»¹¹⁷. Кто осмелится сказать, что это — безумие? Таково было для Блейка самое правдоподобное объяснение явлений, постоянно его окружавших. И потому на своем пути по «морю времени и пространства» он старался сохранять терпение и надеяться на лучшее¹¹⁸. Но в первые месяцы 1803 года Блейк решил, что пора возвращаться в Лондон.

Он объяснил свое решение брату-чулочнику Джеймсу, сообщив, что Хейли «ревнив, как Стотард, и другом моим будет не дольше, чем его к тому вынудят обстоятельства. Правда в том, что как поэт он меня боится, а взгляды его как художника расходятся с моими»¹¹⁹. Это явный пример крайней обидчивости Блейка, но, вполне возможно, ему удалось уловить одну черту в характере покровителя, которой не знал и сам Хейли. О чем же говорят имеющиеся свидетельства? Вне сомнения, Блейк чувствовал себя, по собственному его выражению, «одураченным»¹²⁰. Среди знакомых Хейли утвердилось мнение, что добрый фелфамский поэт привез к себе из Лондона достойного гравера, чтобы тот служил ему вместо помощника; такая картина складывалась со слов са-

¹¹⁵ Ibid., 47

¹¹⁶ Ibid., 48

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid., 50

¹²⁰ Ibid., 52

мого Хейли, и Блейк не мог не понимать этого. Следует напомнить еще раз о том, что Блейк раньше никогда не находился так близко к другому художнику — тем более столь обласканному вниманием публики, как Хейли, — и уже одно это могло вселить в Блейка тревогу и неуверенность. Эти чувства, вероятно, усугубляла мысль о том, что он покинул Лондон как раз из-за своих тамошних неудач. Он понимал, что должен выполнять тривиальную работу исключительно ради заработка, тогда как истинным его гением пренебрегают. И он постоянно обвинял в этом друзей, а теперь начал винить и Хейли. Ему казалось, что Хейли завидует его талантам — и изобразительному, и поэтическому; но гораздо более вероятно, что тот просто не понимал их. Хейли не раз говорил, что Блейк наделен «истинным гением», однако, памятуя о его медоточивом и высокопарном лексиконе, трудно сказать, что он подразумевал под этими словами; возможно, он видел проблески «гения» лишь в лирике Блейка и полагал, что те досадным образом померкли в произведениях позднейших лет. Хейли больше думал о его таланте в области изобразительного искусства, и нет причин сомневаться, что он искренне восхищался некоторыми работами Блейка. И все же в его глазах они оставались работами «гравера» (в свойственной тому времени манере он восторгался излияниями «самобытного» и «простого» ума) — иными словами, отнюдь не находились в одном ряду со скульптурами Флаксмана или картинами Ромни. А потому, руководствуясь самыми благими намерениями, Хейли постоянно рекомендовал Блейка своим друзьям как гравера, отменно справляющегося с заказами. Блейк в их глазах представлял «милым», «любезным», «добросердечным» и «неутомимым» тружеником, чьи оригинальные стихи и рисунки являлись приятным дополнением к его основной карьере ремесленника.

Блейк, разумеется, прекрасно это понимал и потому точно определил отношение Хейли к нему как «жеманное неве-



жество и вежливую снисходительность»¹²¹. Вначале он мирился с таким положением, но постепенно, за три года жизни в Фелфаме, оно возбуждало в нем досаду, негодование и гнев. Друзья нередко обвиняли Блейка в «раздражительности» или, как говорил Хейли, «вспыльчивости» (тогда слово «раздражение» звучало более резко, чем сейчас, и обозначало крайнюю степень обидчивости). Свойство это связывалось с паранойей и, что довольно любопытно, с визионерством: «Таковые наваждения, — писал один доктор, — отнюдь не редки среди людей, занятых наукой, если те имеют раздражительный темперамент и склонность к фантазиям»¹²². Но Блейк не нуждался в снисходительном покровительстве: он знал, что является великим художником и визионером, которого не ценят или отодвигают в сторону. Неудивительно, что временами он впадал в гнев или походил на безумного; гораздо удивительнее то, что ему удавалось подолгу сохранять терпение и «мягкость». Менее талантливые художники и не столь цельные личности — вроде Ричарда Сэведжа и Томаса Де Куинси — находили забвение в алкоголе, опиуме или отгораживались от мира в сумасшедшем доме; однако Блейк — самый великий и самый непризнанный из художников XVIII века — до конца дней продолжал трудиться как профессиональный гравёр. Уже одно это можно назвать героизмом.

Но мы слишком удалились от Фелфамы, где летом 1803 года Блейк предпринял попытку самоутверждения. Хейли так описывал этот случай Флакسمану: «Блейк несколько удивил меня, сказав (после того, как мы обговорили цену в 30 гиней для начала, цену, которую ему назначили за Каупера), что голова Ромни потребует большого труда, и ему следует уплатить за нее 40. Я, хоть и изумился, отвечал, что не пошплюсь от имени Ромни — получишь ты 40, — но вскоре

¹²¹ Ibid., 58

¹²² Samuel Warren, цит. по: Lindsay, *William Blake*, 102

после того смотрели мы один маленький и слабый рисунок медальона, и Блейк снова поразил меня, заявив, что хочет за него 30 гиней. И я тогда ответил, что на сей счет надо мне подумать...»¹²³. Дело было не в корыстности Блейка: как ни прискорбно это звучит, но правда была в том, что он мог добиваться признания своего истинного дарования лишь требованием большей платы. Ведь это и была та цена, которой оценивали его люди вроде Хейли, советовавшие ему и дальше тянуть «трудовую лямку»¹²⁴; поскольку истинная стоимость его гения оставалась сокрытой от них всех, он вынужден был использовать их же собственное оружие и просто требовать повышения платы за свои произведения. Блейк попался в ловушку чужих представлений, и это только усугубляло его раздражение и ярость. Поэтому письма Блейка становятся все более велеречивыми (отсутствие признания вызывало у него потребность в более высоком уровне самоутверждения): «Я знаю, что Публика — это мои друзья, и они любят мои работы, — уверял он брата, — и я буду заключать их в объятия всякий раз, как они их видят»¹²⁵. В более поздней переписке с Баттсом он подробнее останавливался на этом заново обострившемся чувстве собственной значимости, которое он считал необходимым продемонстрировать после трехлетнего пребывания в Фелфаме: «Теперь я могу сказать тебе то, что, пожалуй, не решился бы сказать больше никому: что я могу один без помех продолжать свои визионерские занятия в Лондоне и что я могу беседовать с моими друзьями в Вечности, зреть Видения, видеть Сны и Пророчества и говорить притчами...»¹²⁶. Кажется, что он сопоставляет свою жизнь с жизнью Христа, но здесь присутствует и существенное добавление: Блейк уточняет, что в Лондоне по крайней мере он будет «никем не наблюдаем, и

¹²³ Letters, 61

¹²⁴ Ibid., 48

¹²⁵ Ibid., 53

¹²⁶ Ibid., 55



избавится от Сомнений прочих Смертных — Сомнений, быть может, проистекающих из доброты, однако всегда губительных, особенно когда мы сомневаемся в своих Друзьях. Христос был очень решителен в сем пункте»¹²⁷. Это то, чего Блейк боялся и что ненавидел, — то самое «сомнение», которое он отвергал в «Прорицаниях невинности»:

Солнце, знай оно сомненья,
Не светило б и мгновенья¹²⁸.

Но допустим, что Блейк позволил бы себе сомневаться в себе самом, что тогда? Тогда видения стали бы казаться признаком безумия, работа — пустым делом, а сама жизнь — неудачей. Потому-то он всю жизнь противостоял «словам Сомненья»¹²⁹. «Сомневающийся» в письме Блейка — дружки расположенный, но от того не менее губительный, — это Хейли, которого Блейк называет «другом тела», но «врагом Духа»¹³⁰. Это, в свой черед, порождает вопрос: не доверил ли когда-нибудь Блейк своему покровителю тайну своих видений и идей? Не рассказал ли он ему, как рассказывал Баттсу и Флакسمану, об окружающих его «Вечных» и «Духовных Посланцах»? Есть некоторые указания на то, что Блейк поделился с Хейли своим духовным миром, так как Хейли общал и Эдварду Маршу, и леди Хескет, что Блейк верит «во всех Демонов, кои терзали нашего дорогого Каупера, когда тот был жив, и кои ныне препятствуют выходу в свет его биографии»¹³¹. Тон Хейли скорее шутив, нежели серьезен, и, возможно, отражает общее его отношение к визионерским откровениям Блейка: вероятно, он отнесся к этому предмету легкомысленно, предполагая обычную покладистость Блей-

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Complete, 492 (Пер. С.Я. Маршака)

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Letters, 55

¹³¹ BR(S), 22—3

ка, то есть отмахнулся от серьезного обсуждения. Показывал ему Блейк и часть эпической поэмы, которую сочинял, но, как пишет сам Блейк, Хейли отнесся к ней «презрительно»: «Моя поэзия ему столь же претит, как и любая глава из Библии»; под этими словами он разумел, что Хейли начисто лишен понимания духовного¹³². Позже исследователи много спорили относительно менее известных сторон их взаимоотношений; наиболее правдоподобным казалось отнести Хейли, например, к разряду «отеческих фигур», на которых Блейк обрушивал свою ярость.

Роль Кэтрин Блейк на протяжении трех лет жизни в Фелфаме тоже заслуживает внимания. Хейли высоко ценил ее, судя по упоминаниям в его письмах, и она, как кажется, помогала сохранять относительный мир в отношениях мужчин, когда возмущение ее супруга доходило до предела. Возможно, в присутствии деловитого и благополучного Хейли Блейк испытывал чувство вины за то, что брак с ним обрек Кэтрин на жизнь в трудах и бедности. Конечно, в более позднем истеричном куплете, где говорится, что Хейли пытался «сладить» с его женой, он намекает на какой-то оттенок в их отношениях, который его беспокоил или даже вывел из себя, — но это было написано гораздо позже, в период величайшего умственного смятения, тогда как все данные свидетельствуют о том, что Кэтрин оставалась такой же, как всегда: любящей и преданной женой.

Разумеется, жизнь в Фелфаме имела и свои достоинства. Блейк постоянно находился при деле; он установил несколько «связей» с будущими заказчиками — вроде Эгремонтов в Петворте; к тому же он открыл (по крайней мере так ему показалось) способ публикации, который окажется ему полезным. Как он сообщил брату, благодаря доморощенной системе Хейли печатать и распространять «Баллады», он научился столь многому, что «отныне было бы глупо не при-

¹³² Letters, 58



няться за публикации» по возвращении в Лондон¹³³. Он пояснял: «Прибыль, извлекаемая из публикаций, огромна, и теперь в моей власти начать публиковать многие значительные труды, которые завершены мною и готовы»¹³⁴. Одним из этих трудов была поэма, которую он начал писать еще в ламбетские годы, и справедливости ради следует признать, что в строение этих стихов ощущается глубочайшее влияние Хейли.

Речь здесь идет о Хейли как биографе и теоретике, а не как о поэте. Он написал, в частности, жизнеописание Мильтона, в котором утверждал ценность английской эпической традиции, поместив ее в контекст политического радикализма. Разумеется, с сочинениями Мильтона Блейк был знаком еще с юности, но теперь Милтон ощутимо присутствует в его жизни: вместе с Хейли они задумывали иллюстрированное гравюрами издание переводов Каупера из латинской и итальянской поэзии Мильтона (из этой затеи не вышло ничего, как и из многих подобных прожектов); Блейк написал портрет поэта для библиотеки Хейли, сделал серию акварельных иллюстраций к «Комусу»; теперь он упоминает Мильтона в своих письмах. Вдобавок, Хейли недавно завершил «Очерк эпической поэзии», в котором вновь провозглашалось центральное значение эпической традиции в Англии; в своей обычной высокопарной манере он призвал молодых поэтов обращаться к ней как к истинному мерилу поэтических достоинств. В Блейке он мог обрести отзывчивого слушателя, и вряд ли можно объяснить случайным совпадением, что именно в фелфамские годы Блейк создает свою первую эпическую поэму.

Он работал над этой поэмой уже несколько лет, в минуты вдохновения быстро записывая стихи — «по двенадцать, а иногда по двадцать или тридцать строк кряду»¹³⁵; он назвал

¹³³ Ibid., 51

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid., 55

ее «Вала» и еще в Ламбете записал первые тридцать шесть страниц своей натренированной рукой, привыкшей держать резец. Поэма была задумана как описание истории Древнего, или Вечного, Человека, чьи изначально яркие и мощные способности тускнеют и дробятся по мере его падения в материальный мир. Но, подобно другим произведениям, созданным в Ламбете, эта поэма несет в себе и прославление сексуальной энергии, и гимн человеческим свершениям и устремлениям — когда расколотые силы Вечного Тела наконец вновь воссоединяются. Эти страницы поэмы Блейк взял с собой в Фелфам, где от случая к случаю опять обращался к работе над ней. Перед ним стояло множество будничных задач, и, как он писал о своих тогдашних занятиях живописью, работа лучше всего шла «в пылу Моего Воодушевления» — двусмысленное выражение, в котором можно увидеть намек на то, что вдохновение исходило из ярких видений¹³⁶. Блейк записывал строчки и фрагменты поэмы на клочках бумаги, пока летом 1802 года не решился переписать все набело и превратить эти отрывки в произведение искусства. Причин, по которым Блейк хотел вновь обратиться к поэзии, было множество, и одна из них состояла в его оптимизме, питавшемся тем, что «Публика — это мои друзья, и они любят мои работы». Опыт с «Балладами» показал, что любую книгу можно издать по сравнительно низкой цене, распространение также может быть дешевым, если держаться подальше от книготорговцев; Блейк уже следовал этому правилу со своими иллюминированными пророчествами, но за один раз можно было отпечатать лишь несколько копий. Сигрейву, Хейли и Блейку сообщалось удавалось напечатать гораздо больше экземпляров «Баллад», что было и быстрее, и дешевле. Этот способ показался подходящим и для новой поэмы, которая, как объяснял Блейк Баттсу, «будет, с Божьей помощью, постепенно отпечатана, украшена эстампами и представлена на

¹³⁶ Ibid., 42



суд Публики»¹³⁷. Для стихов предназначалась обычная литерная печать, а гравюры, как и в «Балладах», предполагалось помещать в конце каждой «книги» или «главы». Подсчитав предстоящие расходы, Блейк с удовлетворением сообщал о них своему брату, дельцу и лавочнику: «Книгу ценою в полгинеи можно издать, затратив на нее десять фунтов, а почти верная прибыль, которую это дело сулит, составит 500 г[иней]. Я только сожалею, что не знал таких методов печати в прежние годы»¹³⁸.

Возможно, новый метод печати способствовал кристаллизации замысла Блейка в отношении поэмы, однако в процесс ее подготовки и создания были вовлечены и иные силы. Именно тогда, как уже упоминалось, Блейк основательно познакомился со взглядами Хейли на английскую эпическую традицию в целом и на Мильтона в частности. Во многих отношениях Блейк был весьма впечатлителен (неистощимая его оригинальность временами оборачивалась необычайным послушанием), и, как представляется, он почти незамедлительно внял призыву Хейли и вознамерился сочинить собственный английский эпос. Первоначальные тридцать шесть страниц «Валы», написанные в Ламбете, были проникнуты интонацией библейских и лирических ламентаций, принадлежавшей исключительно Блейку. Теперь, работая над продолжением поэмы в Фелфаме, он привносит в нее отчасти мильтоновское звучание: в одной из глав, или «Ночей» (как он назвал их на манер Юнга), он даже заимствует мотив странствия Сатаны из второй книги «Потерянного рая». Соединяя мильтоновские интонации с библейской звучностью, которая так легко давалась ему, Блейк попутно сумел заново открыть особенность английской поэзии, которая оставалась без внимания еще с XVII века: он создал декламационно-пророческий язык. Он уже решил, что это будет

¹³⁷ Ibid., 58

¹³⁸ Ibid., 51

длинная поэма (самая длинная из всех, что он написал) — в соответствии с высокими требованиями эпической формы. У него все еще хранились пробные листы с гравюрами к «Ночным размышлениям», и он использовал их под чистовик поэмы. Он быстро переписал все набело, с очень немногими поправками или вычеркиваниями, и вышло около сорока страниц, исписанных убористым почерком.

Через несколько месяцев Блейк объяснял Баттсу, что отчасти поэма пропитана фелфамскими событиями. Он даже воспользовался новообретенным знанием древнегреческого, чтобы подобрать эпитаф на этом языке. «Но ни одному человеку не дано знать моих Духовных Деяний за три года моего Сна на берегах Океана, если только он не зрел их в Духе, или ему следует прочесть Мою длинную Поэму, описывающую сии Деяния; ибо за эти три года я сочинил огромное количество стихов на Одну Великую Тему, Схожую с Гомеровою Илиадою или Мильтоновским Потерянным Раем, и эти Лица и Механизм совершенно неведомы еще Насельникам Земли (за вычетом лишь нескольких Лиц)»¹³⁹. Упоминание Гомера и Мильтона, а также «эпического механизма», как тогда выражались, снова указывает на влияние Хейли. «Я написал эту Поэму, повинаясь мгновенной Диктовке... без Промедления и даже против собственной Воли; итак, Время, затраченное на ее написание, оказалось Ничтожным, и вот появилась огромная Поэма, которая представляется Трудом долгой Жизни, а сложена она без Труда и без Усилия. Я упоминаю об этом, дабы донести свою мысль о том, какова подлинная Великая Причина моего пребывания здесь»¹⁴⁰. Несколько недель спустя Блейк возвращается к этой теме в новом письме Баттсу, описывая «Возвышенную Аллегорию, которая ныне совершенным образом претворилась в Великую Поэму. Мне позволено хвалить ее, ибо я и не претендую

¹³⁹ Ibid., 55

¹⁴⁰ Ibid.



на роль более важную, нежели роль Секретаря: Авторы же ее пребывают в Вечности. Я убежден, что это Величайшая Поэма, какая только написана в Мире сем»¹⁴¹. И вновь он особо подчеркивает время пребывания в деревне, так как эта великая поэма отчасти и есть «Возвышенная Аллегория» «нашего трехлетнего бедствия»¹⁴². На полях одного из листов поэмы он вдобавок написал цветным карандашом эпиграмму об «обиде» и «страдальце», которая отчасти перекликается с его тогдашними жалобами¹⁴³.

Есть в поэме и конкретные отсылки к Фелфаму и его окрестностям. Там есть аллюзии на Чичестер и «полипа», которого Блейк якобы наблюдал на морском берегу и из которого в его видении вырос «полип Смертельный Человечий»¹⁴⁴. Есть здесь и наблюдения за жизнью деревни, «где стада мычат на тень и на родник с водой» и где можно увидеть «Кузнечика с Муравьем и Мотылька», «золотистую Мошку» и «сильного Быка»¹⁴⁵. Но это уже не та лирико-медитативная поэма, которую он начинал сочинять в Ламбете; Блейк вправду весьма серьезно отнесся к эпическим канонам, и его произведение сделалось драматическим и риторическим представлением, в котором «трехлетнее бедствие» выступило источником вдохновения для великого Видения. Это действительно эпическая поэма, однако это эпос индивидуальной человеческой души, «механизмом» которого служат противоречие, подавление и стремление к власти. Пожалуй, подобных попыток в английской поэзии раньше не предпринималось, и только изоляция и обида Блейка — обида человека, наделенного гениальностью, — сделала ее возможной. В переписке Блейк упоминал о зависти со стороны Хейли и о сознании своей «одураченности»; здесь же, в строках, которые он быстро переписывает на

¹⁴¹ Ibid., 57—8

¹⁴² Ibid., 57

¹⁴³ *Vala* (facsimile), 184 [страница 70 текста]

¹⁴⁴ Complete, 337

¹⁴⁵ Ibid., 342

оборотной стороне отбракованных пробных оттисков, он творит вымышленный мир, в котором «пылкий юноша» скован «цепью зависти», мир, в котором эпические персонажи борются за господство и власть друг над другом и в котором расщепленные способности оказываются составными частями навеки павшего мира¹⁴⁶. Это было время, когда Блейку приходилось работать над чужими произведениями, и в самом строе поэмы ощущается какая-то беспокойная ярость, направленная против тех, кто «Все к воле нашей сводит так, как спание-лей дрессируют»¹⁴⁷. Его называли «беднягой Блейком», но вот его персонаж Орк провозглашает:

Твою я презираю Жалость — сыпь снега свои подальше.
Беснуюсь втайне: ибо — Горе! — мои ноги и руки пригвождены к
раскаленной скале.
Но это яростное пламя все же лучше, чем твои снега¹⁴⁸.

Зная обстоятельства, в которых сочинялась поэма, трудно не узнать Хейли в личине грозного Уризена, которого обвиняет Орк:

...а ты сидишь в упрямых размышленьях
И пишешь свои книги. — Вдруг туча снежная тебя скрывает —
Ты ж, все упрям и тверд, писать не прекращаешь¹⁴⁹.

Это был период, когда Блейка, как мы уже не без оснований отмечали, осаждали «невзгоды» и «несчастья», и теперь, переписывая поэму в своем домике, он впервые вводит в нее «Призрак»: это теневая сторона человека, переполненного сомнениями и страхами перед будущим, это та грань сознания, которую жестоко донимают законы и привычные доводы рассудка:

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid., 355

¹⁴⁸ Ibid., 354

¹⁴⁹ Ibid.



...Встал Призрак с болью —
Тень синяя, зловеща и темна. Как истукан свинцовый,
С высокой башни сброшен, — горестная тень явилась¹⁵⁰.

Это образ слабой надежды и отчаяния, витающий над Падшим Телом Вечного Человека; тень, которая под конец превратится в безумное прожорливое существо. Блейк утверждал, что поэма диктовалась ему, порой наперекор его воле, и в этом процессе все его личные терзания и гнев на Хейли преобразовались в обширный эпос, повествующий о человеческом страхе и угнетении:

Принудь искусством лстивым бедняков питаться Коркой черствой,
Их горю радуйся, а радости — горюй. Когда бедняга бледен
От тягот и лишений — уверяй, что он здоров и счастлив;
Когда болеют его дети — дай им умереть: ведь их на свете
Рождается так много, что на всех Земли не хватит¹⁵¹.

Это мир, движимый механическими силами, неизбежно порабощает прекраснейшие способности человечества. И все же иногда стихотворную ламентацию переполняет удивительное умиротворение визионерского мгновения, подобное пению птиц вокруг домика Блейка. Он ощущал подлинность своих видений, бродя по фелфамским полям или по взмору, улавливая в полете птиц или в волнении моря отголоски утраченного счастья или цельности, потерянную возможность бесконечной жизни. Ведь он неустанно «искал то Вечное, что всегда открыто мудрецам»¹⁵². Он верил, что настоящие Творцы «Валы» пребывают в Вечности, — и в самом деле, кто бы мог ожидать, что одно из самых значительных и пронзительных поэтических произведений века, в котором лирическая медитация используется для раскрытия природы

¹⁵⁰ Ibid., 333

¹⁵¹ Ibid., 355

¹⁵² Ibid., 390

социального, публичного мира, выйдет из-под пера наемного гравера, живущего в сассексском деревенском доме? Пасторальные описания и душевные сетования сменяются весьма тонким анализом «умственных состояний», как называл их Блейк, или великолепными разоблачительными тирадами: таким образом, в самом строе поэмы угадывается сходство с состоянием Блейка, в котором дружелюбие быстро сменялось гневом, а за периодами смиренного корпения над гравюрами следовал «пыл Воодушевления», когда он принимался писать под божественную диктовку.

Итак, весной 1803 года супруги Блейк решили не возобновлять аренду коттеджа и вернуться в Лондон; Хейли был извещен об этом и, как кажется, не делал попыток отговорить их. Они должны были уехать осенью, но уже сейчас Блейк предвкушал встречу со своим родным городом; он уже готовился увидеть «прекрасные Картины и различные достижения в Произведениях Искусства, происходящие в Лондоне»¹⁵³. Он решил, что мир, заключенный с Францией по Амьенскому договору, изменит общественную и культурную жизнь; вновь возобновятся выставки, а значит, и у него, Блейка, появится верный шанс заработать гравюрами или новым ремеслом «издателя» собственных гравированных книг. Однако он нуждался в надежном покровителе и, предвидя близкий разрыв с Хейли, снова начал писать Томасу Баттсу. Надо сказать, Блейк, переехав в Фелфам, несколько подзабыл о старом друге и заказчике; Баттс давно заказывал ему акварели с изображением библейских сцен, которые дополнили бы его темперы, но по медлительности или рассеянности Блейк успел отослать ему только предварительные наброски, из которых Баттс должен был выбрать подходящие. Примерно через два года после переезда в Сассекс Блейк закончил три последние темперы на холсте,

¹⁵³ Letters, 55



предназначавшемся именно для этого заказа, и написал Баттсу письмо, заранее выражая надежду, что тот «простит мне недостаток прилежного усердия»¹⁵⁴. Однако к работе над акварелями Блейк приступил всего за несколько месяцев до возвращения в Лондон, и в очередном письме он снова извинялся за нерасторопность и объяснял ее причину. Объясниться действительно было необходимо, если учесть, что Баттс обычно платил ему вперед, однако объяснение это, наконец высказанное, оказалось довольно странного свойства. «Я не хотел отсылать вам Рисунка или Картины, — писал он, — до тех пор, пока не переосмыслил своих представлений об искусстве и не осадил себя, словно бы состоял в учениках»¹⁵⁵. «Переосмысление», однако, сводилось к следующему: «Я прав»¹⁵⁶. В начале этого письма он сообщает: «Сейчас я отдал два года напряженному изучению тех сторон искусства, что относятся к свету и тени и цвету, и я убежден, что либо мое понимание не способно оценить красоты раскраски, либо Картины, которые я написал для вас, равноценны во всех отношениях искусства любому из произведений, созданных после Рафаэля, а в одном и превосходят их»¹⁵⁷. Далее он сравнивает себя с «Карраччи или Рафаэлем».

По сути, это письмо дает ключ к той работе, которую Блейк теперь с запозданием возобновлял. Несколько акварелей для Баттса он выполнил раньше — еще до отъезда из Лондона; после величавого покоя темпер это чрезвычайно драматичные и выразительные произведения, изображающие воинов, разыгрывающих в кости одежду Христа, побиеие камнями богохульника и дух Самуила, вырастающий из-под земли. Яркие краски, мощная светотень и общая бурность

¹⁵⁴ Ibid., 34

¹⁵⁵ Ibid., 41

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid., 40

композиций свидетельствуют о больших достижениях в творчестве Блейка, которые заставили его самого задуматься над дальнейшим движением своего искусства. Возможность осмыслить этот вопрос стала одним из преимуществ жизни в Фелфаме. «Одно действительно важное дело я совершил, переехав жить в деревню: для меня это достаточное утешение — а именно, я вновь собрал все свои разрозненные мысли об Искусстве и вернулся к прежним и исконным способам Работы как в живописи, так и в гравюре, каковые в лондонской суматохе во многом утратились и стерлись из моей па-



Саулу является дух Самуила



мяти»¹⁵⁸. Иными словами, Блейк возвращался к образцам Рафаэля и флорентийского искусства XV века. Летом 1802 года он успел сделать только семь новых акварелей и понял, что ему не удастся закончить ни одной работы для Баттса, пока он не переберется в столицу; но даже в этих фелфамских акварелях вновь чувствуется его интерес к Рафаэлю. «Ангел Божественного Присутствия», «Смерть Богоматери» и «Три Марии у Гроба» демонстрируют то равновесие фор-



Три Марии у Гроба

¹⁵⁸ Ibid., 47

мы и жеста, ту прозрачность организации форм, то удивительное использование пустых пространств, которые Блейк перенял в процессе изучения гравюр, сделанных по произведениям итальянских мастеров. Пожалуй, мы не будем ставить их в один ряд с великими произведениями, украшающими залы Папы Римского в Ватикане, но ведь Блейк и не трудился в рамках какого-нибудь великого или давно сложившегося художественного наследия. В «Вале» он заново изобрел язык пророчеств, а в живописи стремился заново открыть традицию священного искусства, вот уже многие века как утраченную в Англии. Бодлер однажды заметил, что немцы находят красоту в линиях, тогда как англичане видят ее в перспективе; возможно, это и верно, но стиль, выработанный Блейком, устранял перспективу ради того, чтобы обнаружить за ней более древнюю истину духовного искусства. В таких произведениях, как «Смерть Богоматери», проявилась необычайная страстность его натуры; его гению удалось создать эффект монументальности внутри столь малого пространства, но ощущение масштаба, как и странный свет, излучаемый этими яркими акварелями, — порождение благочестия и религиозного благоговения. По сей день Блейк редко вызывает восхищение у критиков светского толка — главным образом потому, что они не в силах постичь таинства, которые он раскрывал и в своей поэзии, и в своем изобразительном искусстве:

И Агнец Божий, полон жалости, сошел через Врата Иерусалима,
 Дабы отсрочить Тайну раз за разом; и, как Человек
 Родится на Земле, так Он родился в Иерусалиме Светлом¹⁵⁹.

В несколько следующих лет Блейк сделал около восьмидесяти акварелей, работая над ними непрерывно, если не было других заказов, и они составили серию, которую вполне мож-

¹⁵⁹ Complete, 378



но назвать в духе того времени «Библейская галерея Блейка»; он написал соответствующие выдержки из Библии в правом нижнем углу, под каждым рисунком, и в присущей ему манере расположил их попарно или параллельно. Хотя эти работы и выполнялись по частному заказу, они совсем не были обречены на то, чтобы стать экспонатами сугубо частной коллекции; один из мотивов возвращения Блейка в Лондон и состоял, собственно, в том, чтобы попытаться освоить столичный «рынок» искусства. Теперь он задумал напечатать новую поэму, «Валу», традиционным способом и был обрадован тем, что Баттс собирался выставить две его темперы на библейские темы в галерее на Бернерз-Стрит, известной под названием «Британская школа живописи». Но в очередной раз ему не повезло — какой-то рок преследовал Блейка в этом мире: выставка не состоялась, потому что закрылась галерея. Именно тогда Блейка снова чрезвычайно занимала мысль о том, чтобы присоединиться к движению за развитие общественного или национального искусства. Он уже поздравил своего друга Джорджа Камберленда с его идеей открытия национальной галереи (таковая появится в Лондоне только через двадцать с лишним лет), а сообщения о мире в Европе внушили ему веру в то, что «начинается Царствие Литературы и Искусств»¹⁶⁰. Однако воодушевление его пропало втуне: еще до того, как он вернулся из Фелфама в Лондон, возобновилась война с Наполеоном. А в жизни Блейка наступил тяжелейший кризис.

L'Institut architecure du gouvernement francais le 17 fev 1826.

J. Crofton Fisher - Author of Researches in the South of Ireland.

B. R. Haydon

William Blake one who is very much delighted with
being in good Company



Born 28 Nov 1757 in London
& has died several times since

January 16
1826

The above was written & the drawing annexed by the person M^r Leigh now for it is an
Autograph is a question. Do not think an Artist can write an Autograph especially one
who has studied in the Florentine & Roman Schools as such a one will consider what
he is doing but an Autograph as I understand it is a lot better shelter than a ho-
nour or a Man who walks without considering whether he shall wear a coat or a
Horse or a Horse or a Man &c. I am apt to believe that what is done without meaning is
different from that which a Man does with his Face & Mind & cannot be called by
the same Name.

I consider the Autograph of M^r Conisbrough which you justly think is the most beautiful
that beautiful specimen of Writing by M^r Conisbrough & my own is standing the same Predi-
ament they are in some measure Works of Art & not of Nature or Chance

Heaven born the Soul a Heavenward course must hold
That which delights the Sense is False or Weak
Beyond the Veil the World she soon shall see
Ideal Form the Universal hold

Michael Angelo. Sonnet translated by W. B. Rieu

Брызжащий энергией автограф Блейка
в альбоме Уильяма Апкотта



Саут-Молтон-Стрит, № 17 (1)
и Фаунтин-Корт, № 3 (2)
на Стрэнде: это были два
последних дома,
в которых жил Блейк.
Умер он в Фаунтин-Корте.
Интерьер квартиры в Фаунтин-
Корте; из окна Блейк видел
Темзу, «как слиток золота» (3)



Коттедж в Фелфаме, который Блейк называл
обителью бессмертных



Рисунок, изображающий Кэтрин Блейк, ок. 1785 г. Здесь запечатлены те терпеливость и «бесшумность», которые столь ценил в ней муж



Набросок портрета Кэтрин Блейк, сделанный самим Блейком в начале XIX века. Здесь тоже видно, как красота и терпеливый труд побеждают тяготы нищеты

Гравюра, выполненная
с портрета Блейка кисти
Томаса Филлипса.

Блейк рассказывал, что
когда он позировал для этой
картины, ему явился
архангел; возможно, этим
объясняется тот
напряженный взгляд,
которым наделил его
художник



Набросок к портрету
Блейка, сделанный его
другом, художником
Джоном Флаксманом.
Здесь мы видим типичного
лондонского мастерового





Томас Стотард

Это друзья юности Блейка —
художники и граверы,
разделявшие его любовь
к готическому стилю и древности



Джордж Камберленд



Джон Флаксман



Джеймс Паркер



Томас Баттс — во многих отношениях типичный дворянин конца XVIII века, но достаточно отзывчивый и находчивый, чтобы помогать «безумному» поэту



Джозеф Джонсон, первый и лучший издатель Блейка



Супруги Мэтью — священник и «синий чулок», которые приглашали Блейка на свои чаепития



Зарисовка из блокнота, предположительно
изображающая Блейка и его жену.

Надпись, виднеющаяся над наброском, —
пробное название для стихотворного сборника

under the arch dirty & rust
 like other the dirty Thames does flow
^{quite} in every face it meets
 marks of weakness marks of wear

In every one of every man
 In every infant, every old man
 In every voice in every tongue
 The German ^{must} ~~for~~ ^{magically} ~~be~~ ^{shall}

~~But how~~ the chimney sweeps cry
~~Gasping~~ ~~at the smoking walls~~ every blacking
 (the) the hapless soldier sigh
 Runs in blood down palace walls

I slept in the dark From every dismal trust I fear
 In the silent night Wonders around the marriage hear
 I murmured my fears And blasse the new born infants tear
 And I felt delight But now ~~the~~ ^{the} ~~new~~ ^{new} ~~born~~ ^{born} ~~infants~~ ^{infants} ~~tear~~ ^{tear}
 In the morning I went And saw the new born infants tear
 As easy as morn And saw with pleasure the new
 And saw with pleasure the new

I seek for new joy But most the friends of you
But I met with scorn But still there was a friend
To Hopedaddy How the grateful
Lily and her mother & mother
Father
Mother of Hopedaddy

Why dost thou hide thyself in clouds.
From every searching eye
Why darkness & obscurity
In all thy words & laws.

That none dare eat the fruit but those
Of wily serpents jaws - *franklin*
Or so we hear of many curious phenomena
The modest turtle rose!
The rose ~~grows~~ *puls forth* a thorn
the

The coward sheep a shewly horn
While the lilly white lamb in love deligh
~~Can this be a lamb~~ 4
~~The great lion was the better man~~

When the voice of children is heard on the green
And the spring is in the dale
Days the ~~days~~ youth will live in my heart
With face thus green & pale

Then come home my children, he said in your
And the dears of right arise
Your spring & your day are wasted on play
And your wonder & might in despair

Are not the joys of many sweeter
Than the joys of night
And are the joys of day, I say, the

Let age & sickness silent be
 The vineyard in the night
 But those who burn with vigorous youth
 Pick fruit before the light

full - your - your being bright
 In the ~~corridor~~ of the heart
 On what immortal ~~plane~~ of
 Love's ~~long~~ flame by peaceful symmetry
~~Reverence~~
 2 ~~and~~ ~~delight~~ ~~of~~ ~~the~~
~~and~~ ~~Reverence~~ ~~me~~ ~~to~~ ~~there~~ ~~are~~

3. How what would dare all aspers
What the heart dare seize the fire
How what lightning is what art
Could twist the sinews of thy heart
And when they hear of thee to break

What dress have I that dress just
~~could I let it be for the first time~~
~~for the first time for the first time~~
~~for the first time for the first time~~

I am not at all what men
 like. I am a poor, old
 woman, with a long, thin
 face, and a long, thin
 neck. I am not at all
 what men like. I am a
 poor, old woman, with a
 long, thin face, and a
 long, thin neck. I am not
 at all what men like. I
 am a poor, old woman, with
 a long, thin face, and a
 long, thin neck. I am not
 at all what men like. I am
 a poor, old woman, with a
 long, thin face, and a long,
 thin neck. I am not at all
 what men like. I am a poor,
 old woman, with a long, thin
 face, and a long, thin neck.

6
 Dare taunt its deadly terror stark & ghastly
 Upon Typer burning bright
 In the flesh of the night
 What immortal hand & eye
 Dare frame the fearful symmetry



Саут-Молтон-Стрит, № 17 (1)
и Фаунтин-Корт, № 3 (2)
на Стрэнде: это были два
последних дома,
в которых жил Блейк.
Умер он в Фаунтин-Корте.
Интерьер квартиры в Фаунтин-
Корте; из окна Блейк видел
Темзу, «как слиток золота» (3)



Уильям Хейли, заказчик
Блейка, благодетель и —
по словам самого Блейка —
«духовный враг»



Томас Хартли Кромек, покрови-
тель и издатель Блейка, которого
последний в частных записках
называл «подлым негодяем».
Он этого не заслужил



Молодой Сэмюэль Палмер —
один из «Древних», восхищав-
шийся Блейком: приходя к
поэту в гости, он обычно
целовал дверной звонок

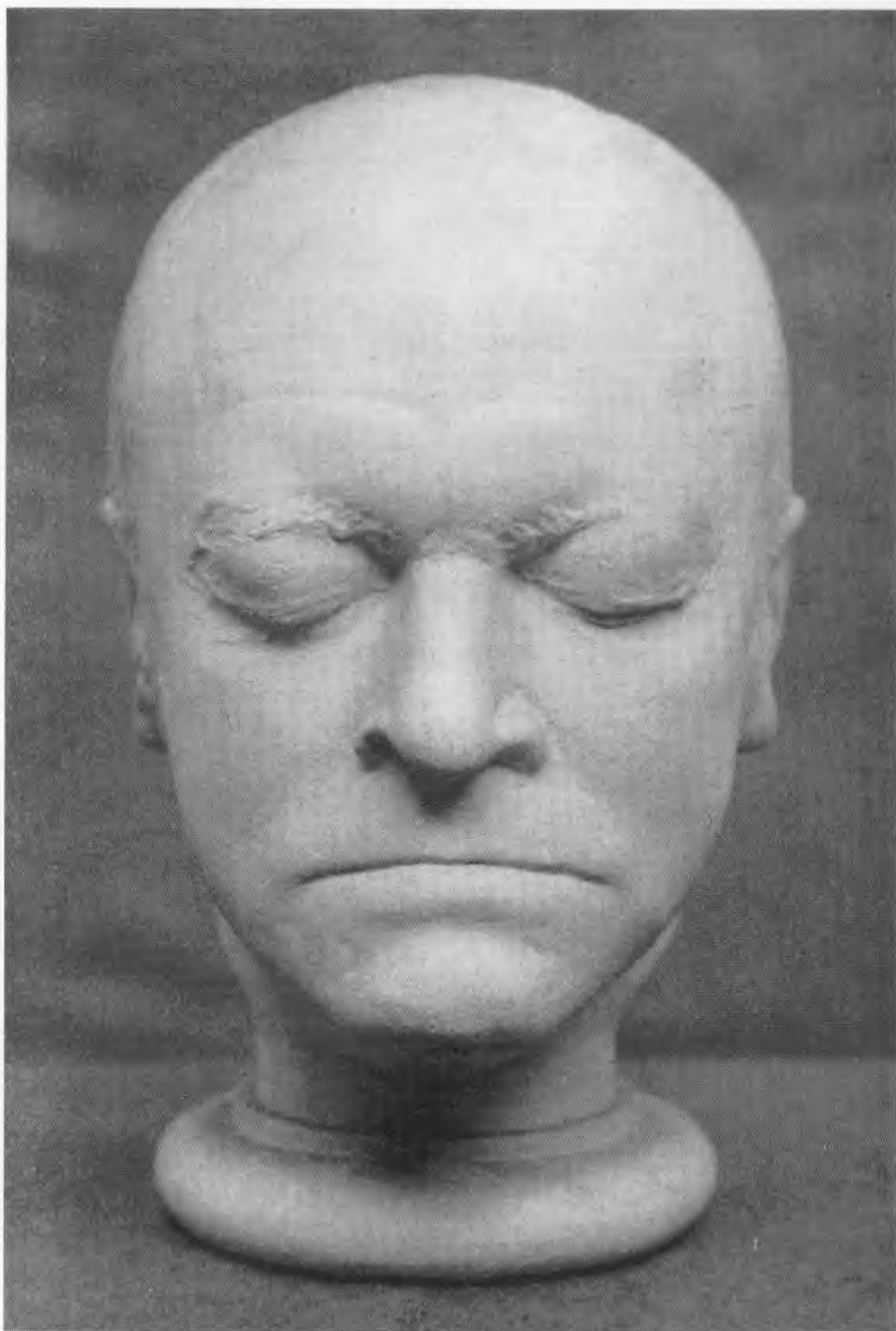


Джон Линнелл (автопортрет),
который помогал Блейку
и поддерживал его
в старости



Портрет Блейка работы Джона Линнелла,
выполненный в 1821 г.

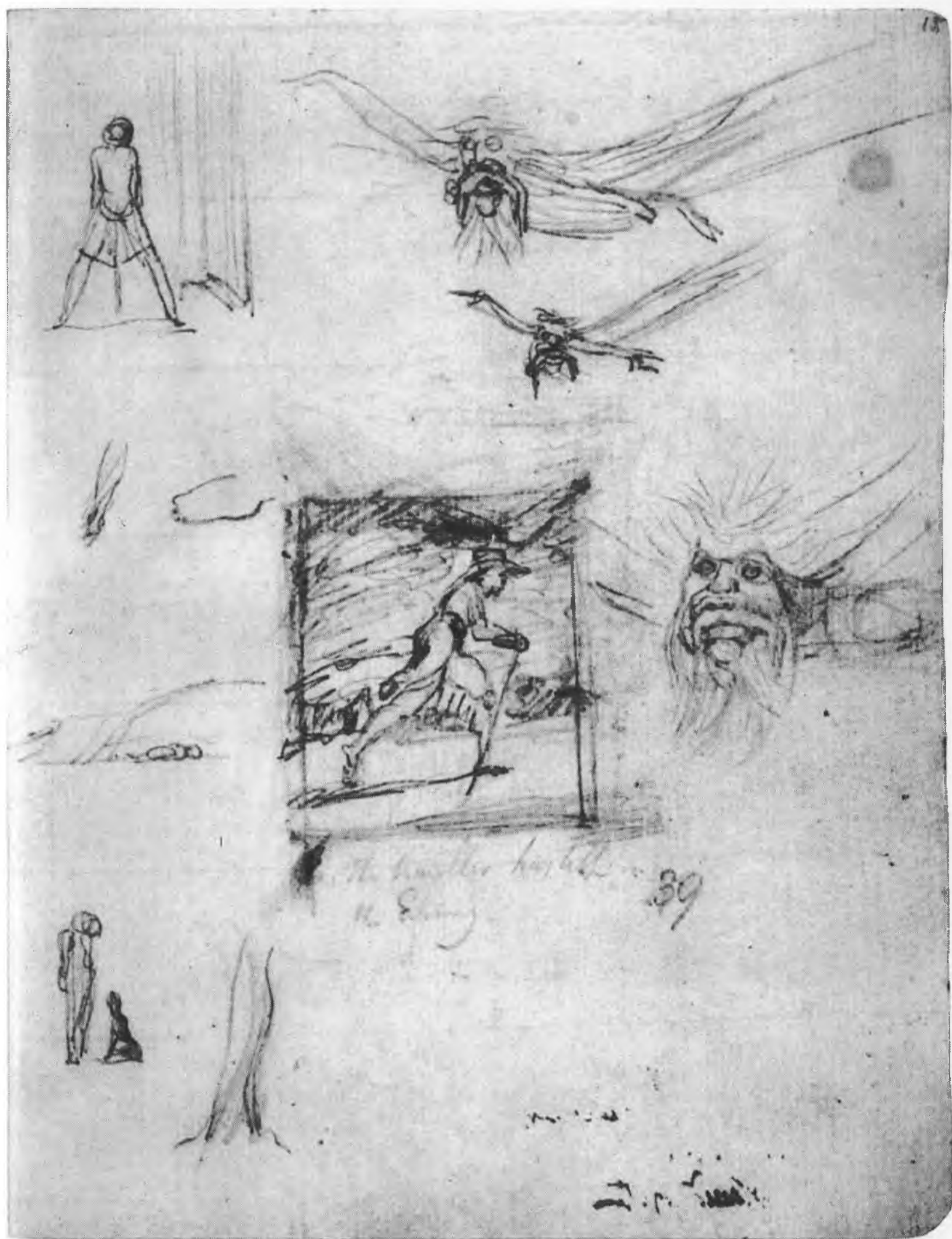
Блейку было тогда шестьдесят четыре года,
однако у него с детских лет сохранился
сильный и непокорный нрав



Прижизненная маска Блейка, снятая Девиллем в 1823 г.
Мрачноватое выражение лица объясняется, по-видимому,
тем, что в ноздрях у Блейка были соломинки



Набросок, выполненный Джоном Линнеллом на вересковых пустошах в Хэмпстеде. Обратите внимание на старомодную широкополую шляпу Блейка



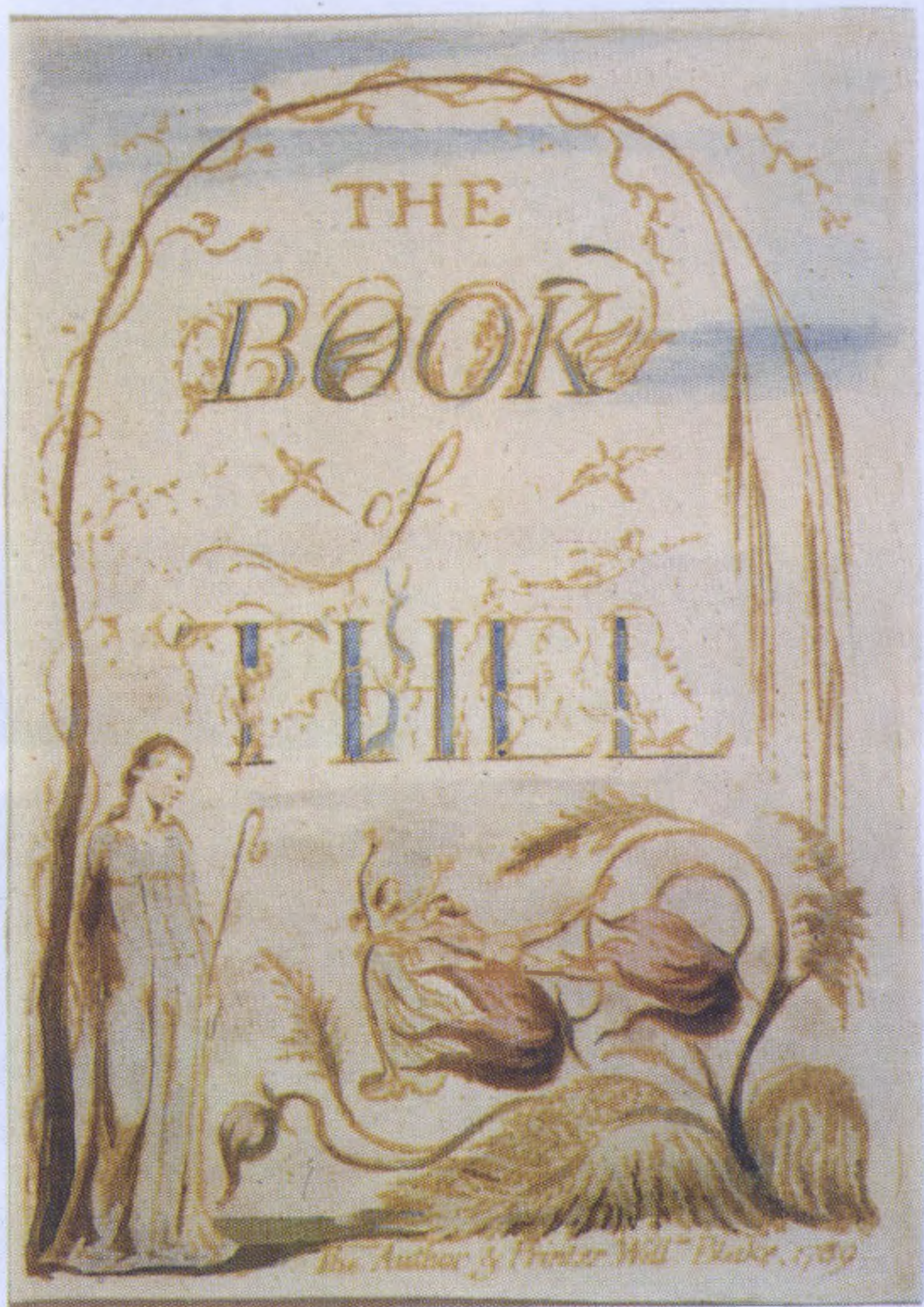
Один из набросков в блокноте Блейка: «Путник», с которым Блейк, должно быть, отождествлял себя, был постоянным образом. В верхнем левом углу изображен человек, мочащийся у стены

All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone. all
Human Forms identified. living going forth & returning wearied
into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing
And then Awakening into his Bosom in the Life of Immortality.
And I heard the Name of their Emanations they are named Jerusalem

The End of The Song
of Jerusalem



Последняя страница Иерусалима



1) The Book of Thel (title-page)

Книга Тэль
(титульный лист)

1



The Echoing Green

The Sun does arise,
And make happy the skies;
The merry bells ring
To welcome the Spring.
The sky-lark and thrush,
That build in the bush,
Bring laughter around
To the fields the world around.
Where our sports shall be seen,
On the Echoing Green.

Old John with white hair
Does sing his song rare,
Among the old folk
That dwell in the town.

2



The Shepherd

How sweet is the Shepherd's sweet lot,
From the dawn to the evening he strays;
He shall follow his sheep all the day,
And his tongue shall be filled with praise.

For he hears the lambs innocent call,
And he hears the ewes tender cry;
He is watchful while they are in pasture,
For they know when their Shepherd is nigh.

3

The Chimney Sweeper

A little black thing among the snow,
Crying weep, weep, in notes of woe!
Where are thy father & mother? say?
They are both gone up to the church to pray.

Because I was happy upon the heath,
And sold, among the winters snaw;
They clothed me in the clothes of death,
And taught me to sing the notes of woe.

And because I am happy & dance & sing,
They think they have done me no injury;
And are gone to praise God & his Priest & King,
Who make up a heaven of our misery.



4



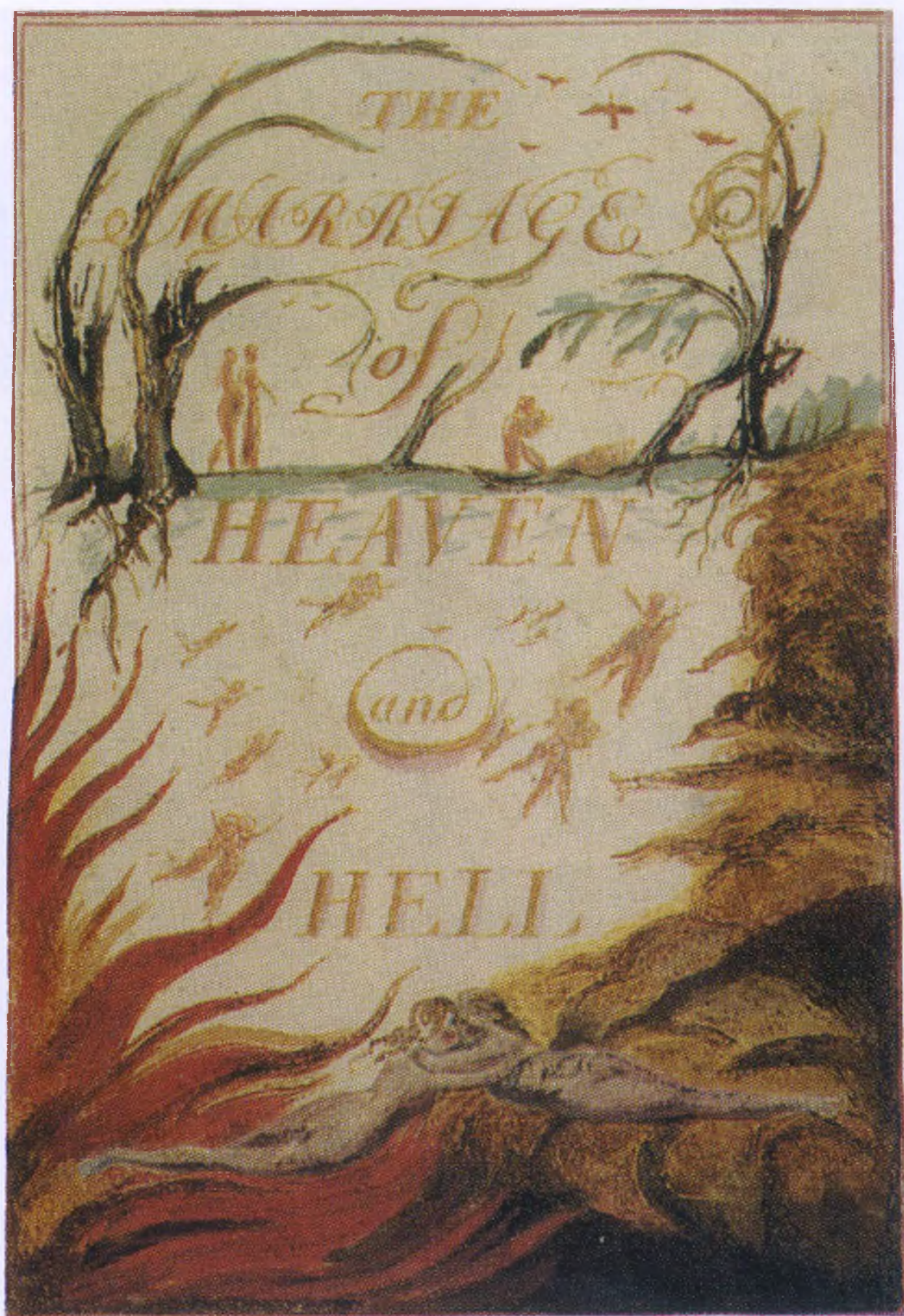
LONDON

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow,
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,
In every infence cry of fear,
In every voice: in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear

How the Chimney-sweepers cry
Every blackning Church appalls,
And the hapless Soldiers sigh
Runs in blood down Palace walls

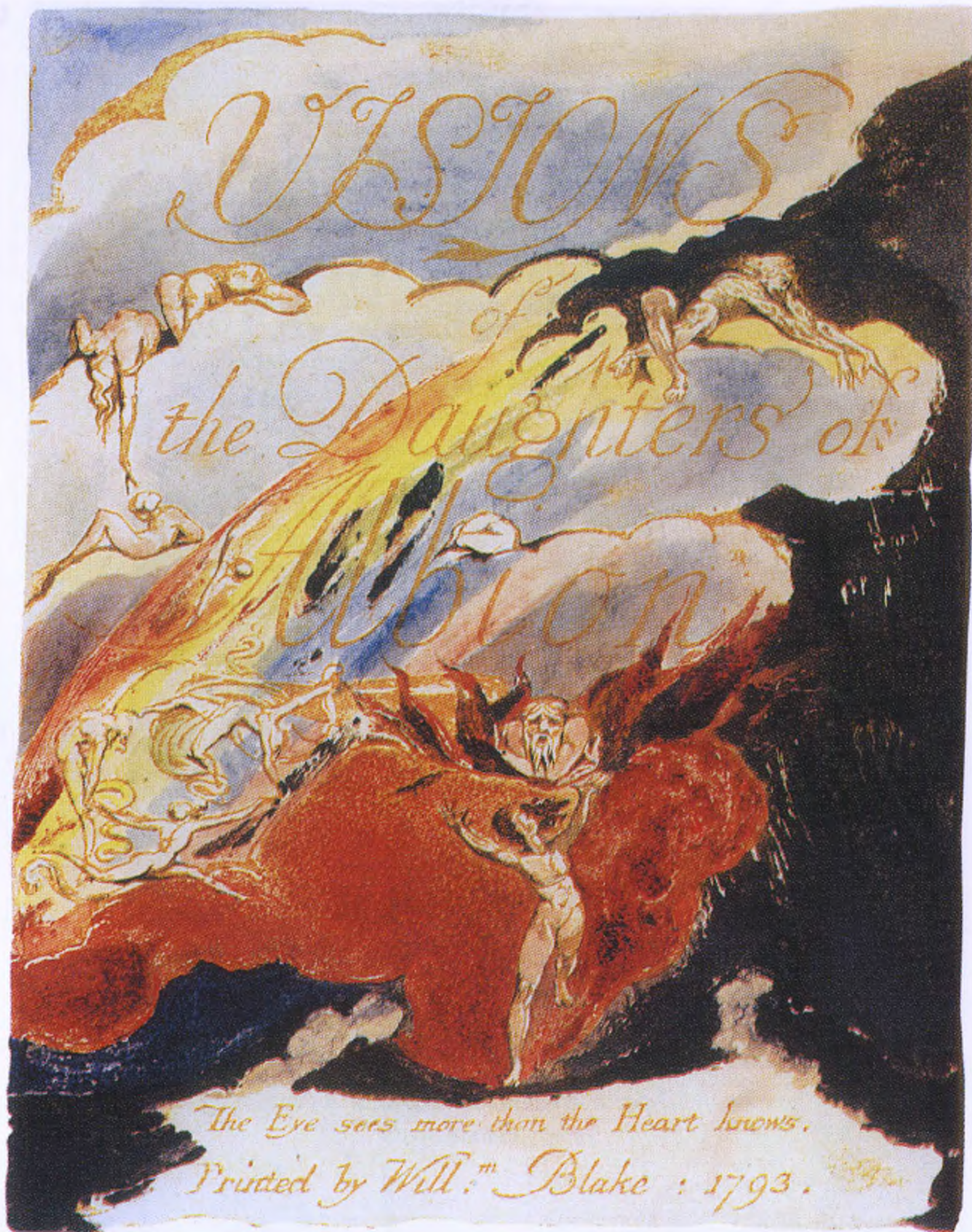
But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlots curse
Plagues the new-born Infants' tear
And blights with plagues the Marriage hearse



Бракосочетание Неба и Ада
(титульный лист)

На предыдущей странице:

1. *Песни невинности*: «Звонкий луг» (ранний оттиск)
2. *Песни невинности*: «Пастух» (поздний оттиск)
3. *Песни опыта*: «Трубочист» (ранний оттиск)
4. *Песни опыта*: «Лондон» (поздний оттиск)



Видения дочерей Альбиона
(титульный лист)



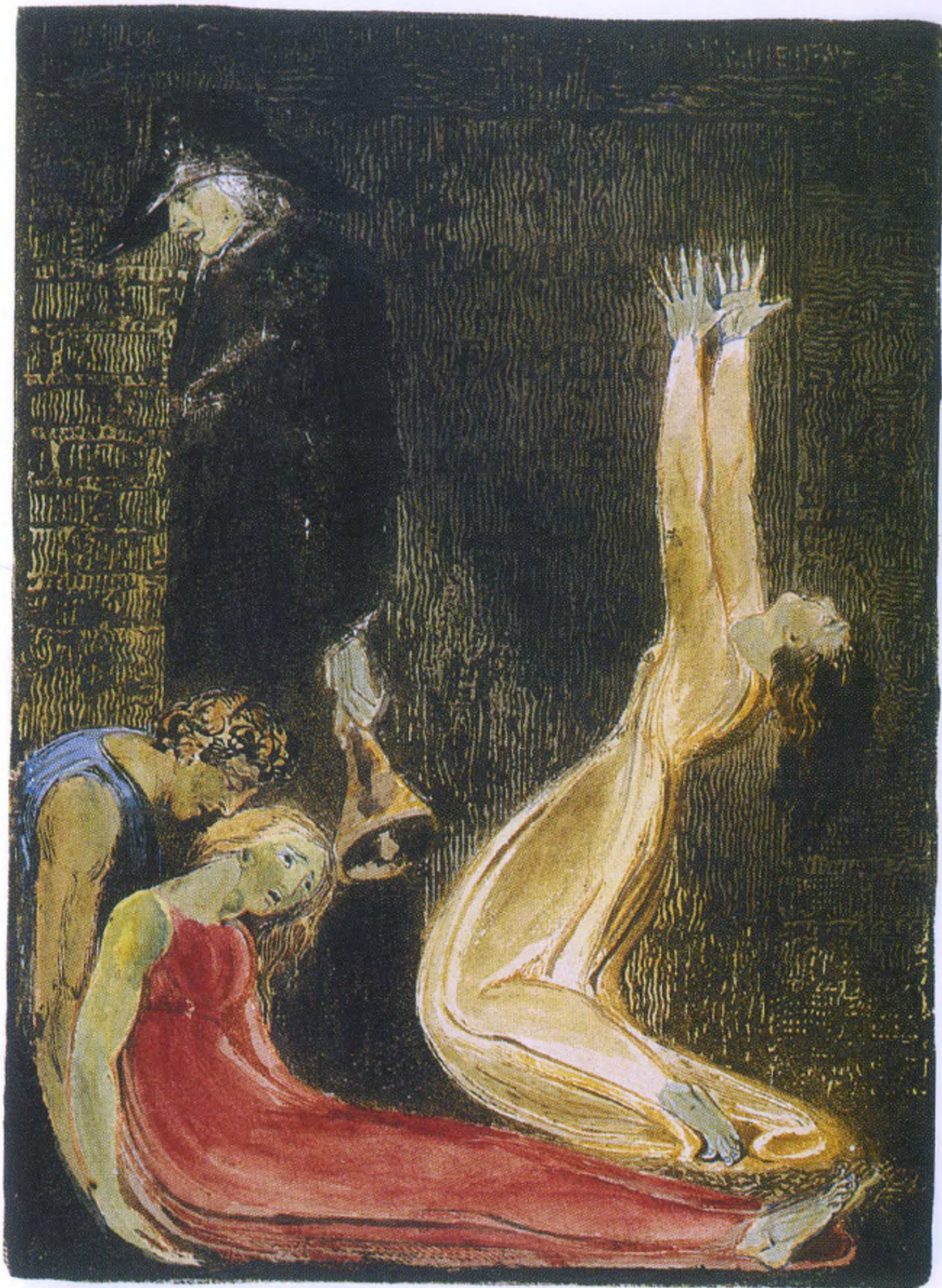
Лист из Книги Уризена



Лист из Книги Уризена



Лист 6 из Евроне



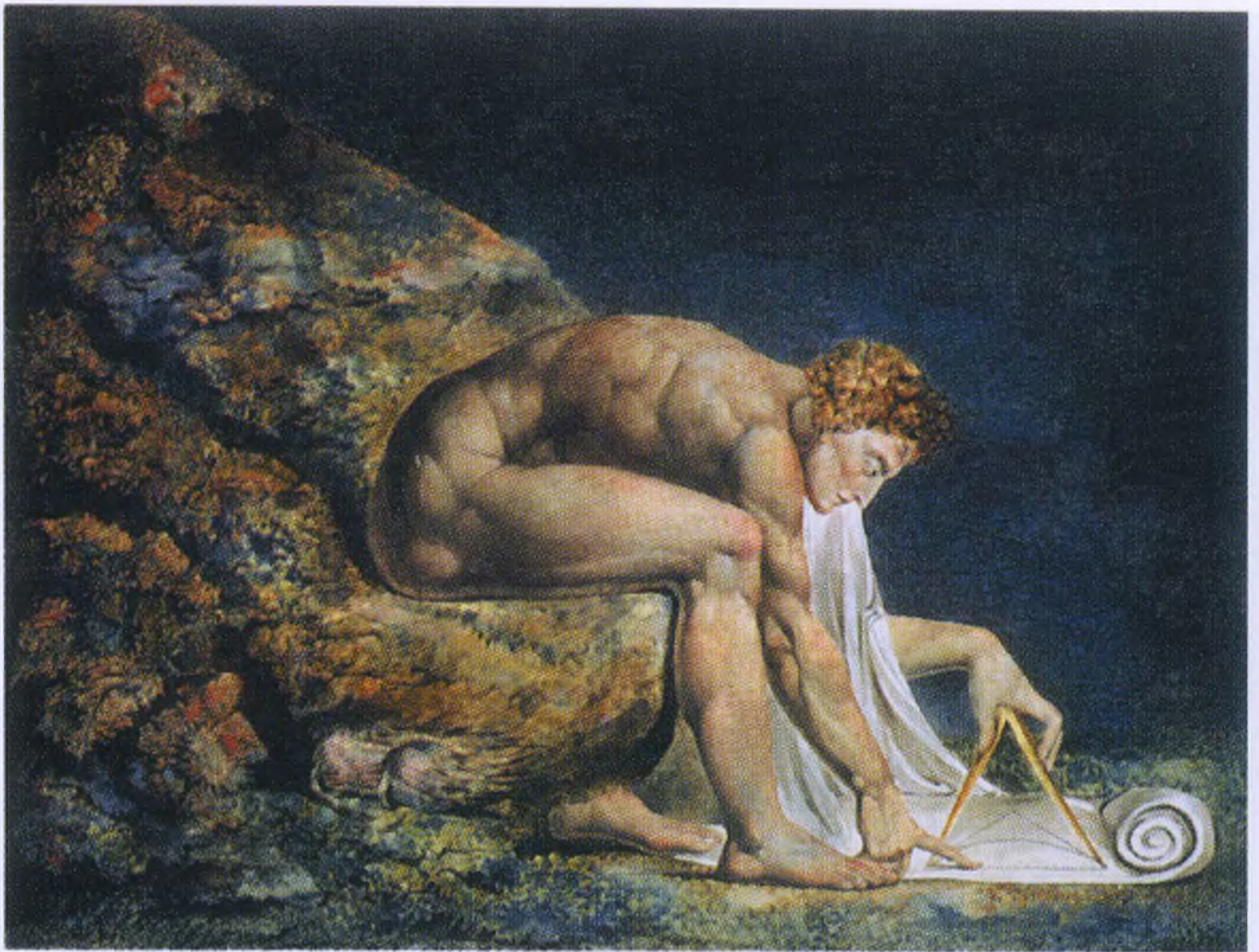
Лист 11 из *Европы*



Лист из Песни Лоса



Лист из *Песни Лоса*



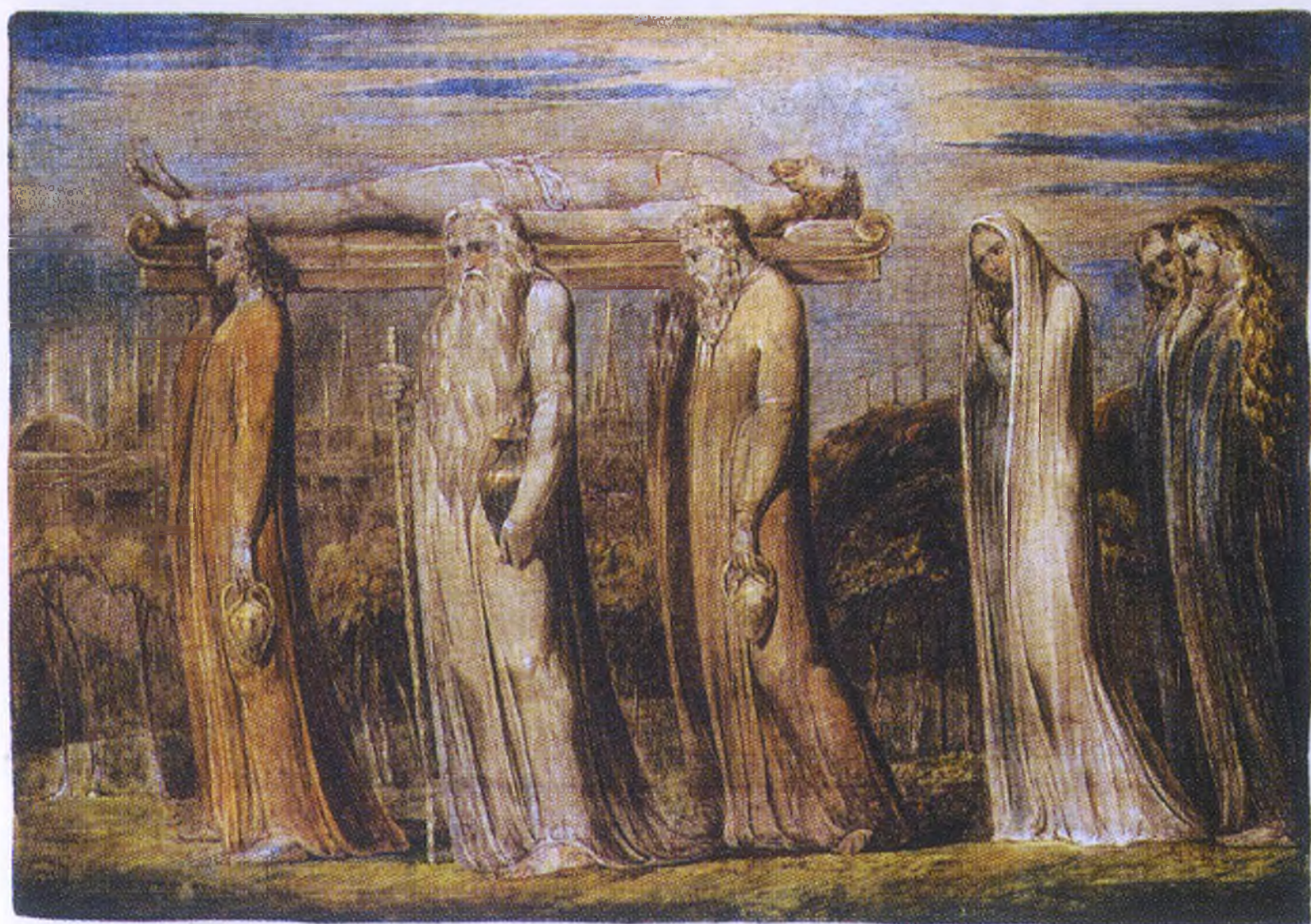
Ньютон



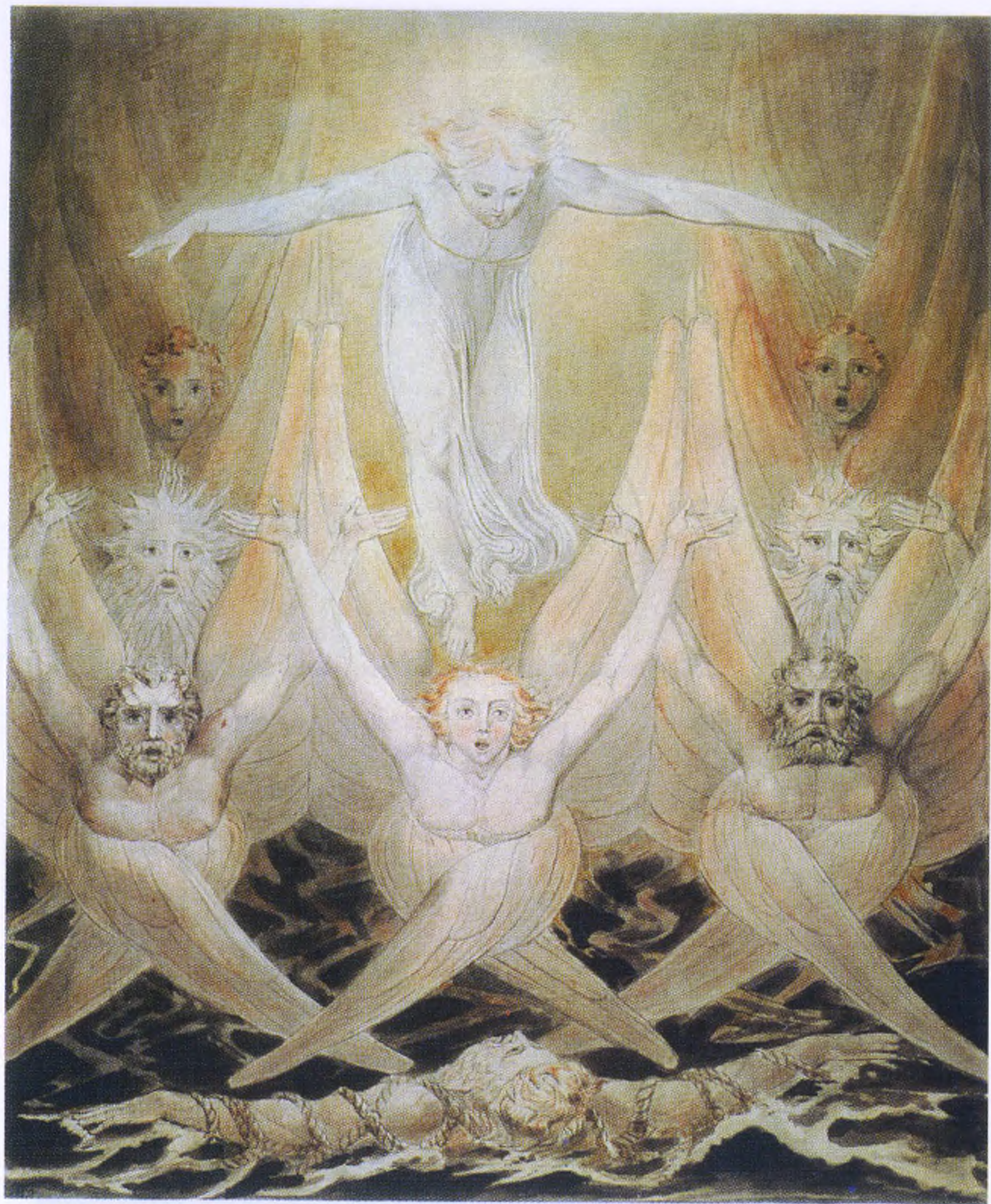
Навуходоносор



Агония в саду



Тело Христа несут к гробнице



*Господь извлекает Давида из вод многих:
«И воссел на херувимов»*



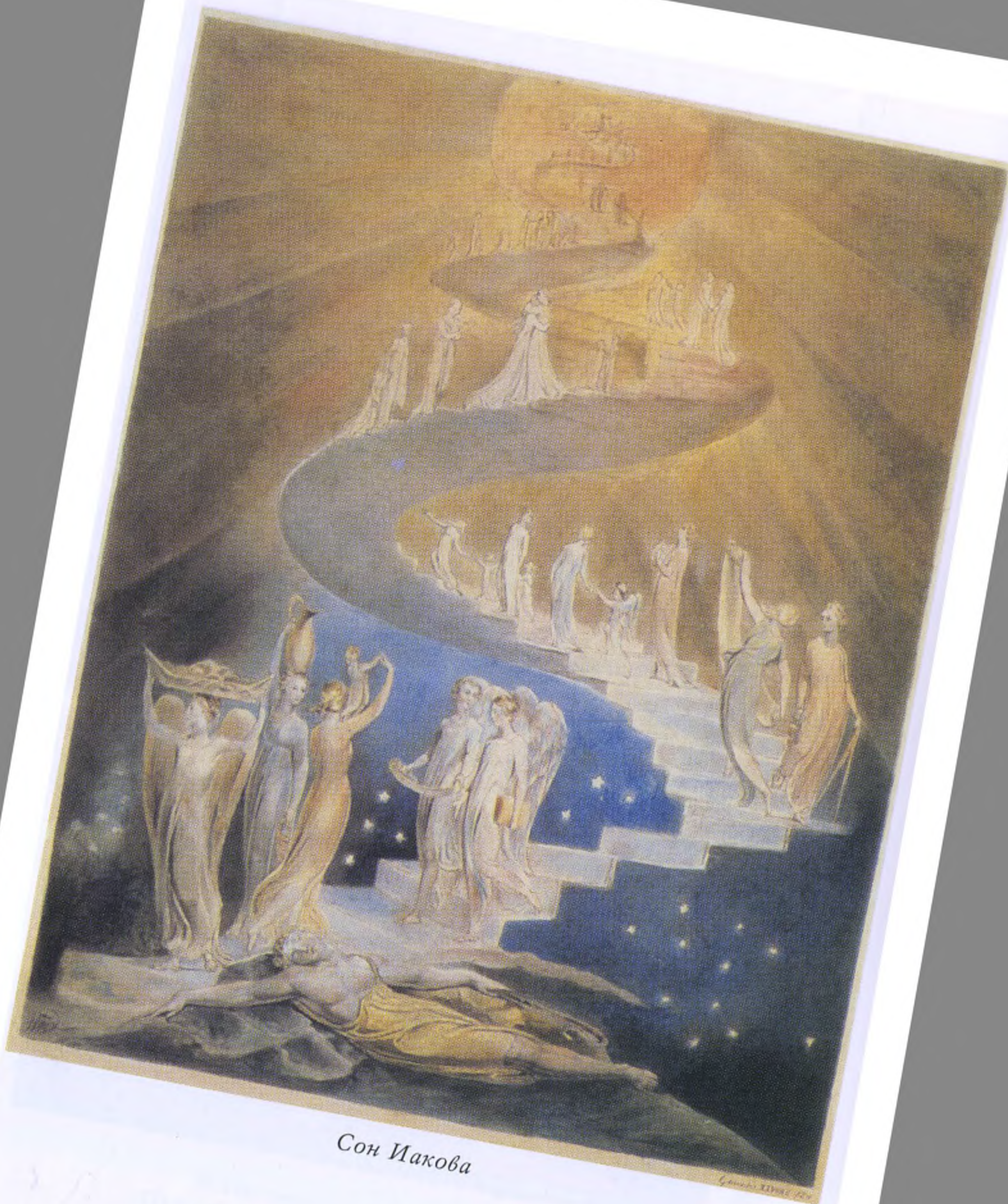
Воскрешение Лазаря



Иллюстрации к Книге Иова:
«При общем ликовании утренних звезд»



*Сэр Джеффри Чосер и Двадцать Девять Пилигримов
на пути в Кентерберы (деталь)*

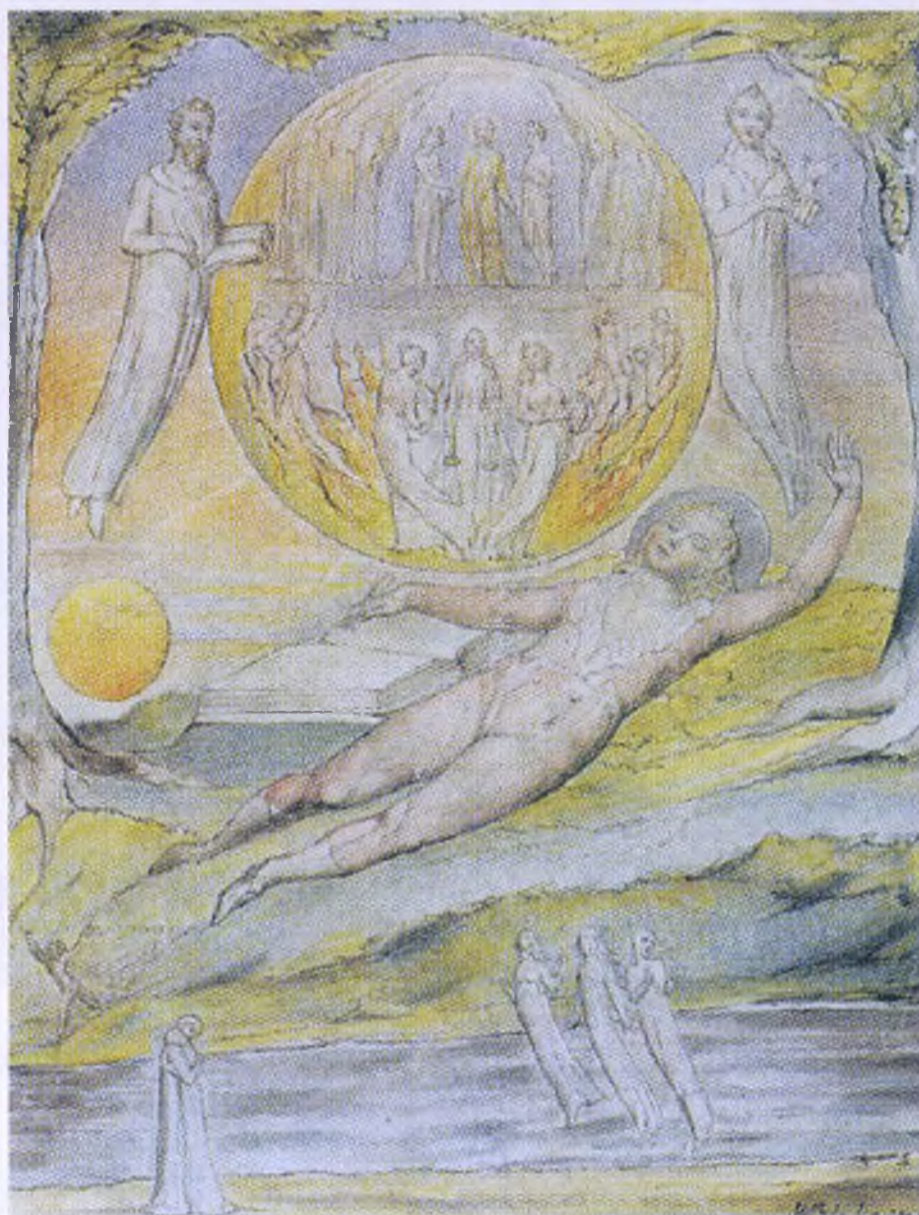


Сон Иакова

Шесть иллюстраций
к Мильтону, «В утро
Рождества Христова»:
«Нисхождение Мира»



Двенадцать иллюстраций
к Мильтону, «L'Allegro»
и «Il Penseroso»: «Сон юного
поэта» («L'Allegro»)





Христос в пустыне

Лист из Мильтона



Лист из Мильтона



Awake & Awake Jerusalem! O lovely Emanation of Albion
 Awake and overspread all Nations as in Ancient Time
 For lo! the Night of Death is past and the Eternal Day
 Appears upon our Hills: Awake Jerusalem and come away

So spake the Vision of Albion & in him so spake in my hearing
 The Universal Father: Then Albion stretch'd his hand into Infinity
 And took his Bow: Fourfold the Vision for bright beaming Urizen
 Lay'd his hand on the South & took a breathing Bow of carved Gold
 Luvah his hand stretch'd to the East & bore a Silver Bow bright shining
 Tharmas Westward a Bow of Brass pure flaming richly wrought
 Urthona Northward in thick storms a Bow of Iron terrible thundering
 And the Bow is a Male & Female & the Quiver of the Arrows of Love
 Are the Children of his Bow: a Bow of Mercy & Loving-kindness: laying
 Open the hidden Heart in Wars of mutual Benevolence Wars of Love
 And the hand of Man grasps him between the Male & Female Loves
 And he clothed himself in Bow & Arrows in awful state fourfold
 In the midst of his Twenty-eight Cities each with his Bow breathing



Лист из Иерусалима



Лист из Иерусалима



Дух Блохи



Море Времени и Пространства



Адам и Ева находят тело Авеля



*Иллюстрации к «Божественной комедии» Данте:
«Беатриче приветствует Данте с Колесницы»*

20. СКОФИЛД-ОБВИНИТЕЛЬ

Это случилось двенадцатого августа возле коттеджа Блейков. Солдат, остановившийся на постой в гостинице Фокс-Инн (чуть дальше в этом же переулке), зашел в сад, чтобы поговорить с гостиничным конюхом, который там работал. И вот, пока рядовой Джон Скофилд «лодырничал», опираясь о стену (как рассказывалось позднее), из дома вышел Блейк. Он не знал, что его садовник попросил солдата помочь ему, и удивился: что тот делает на его территории? Последовал обмен какими-то репликами, которых садовник Уильям, по его словам, не расслышал. Блейк, очевидно, взъярился и, схватив солдата за шиворот, потащил его по переулку к Фокс-Инн. Тут появились свидетели, среди которых были хозяин гостиницы с женой и расквартированный там же другой солдат. Блейка и Скофилда растащили в разные стороны, и они успели только осыпать друг друга бранью. Пожалуй, это было просто неприятное недоразумение, но времена тогда были непростые. Через пять месяцев Блейк предстал перед судом в Чичестере по обвинению в подстрекательстве к мятежу.

Летом 1803 года, после возобновления войны с Францией, в стране витал дух тревоги и неясной опасности, когда казалось весьма возможным, что флот Наполеона нападет на Англию. Это было время «волонтерства», и на южном побе-



режье возводили маяки и башни Мартелло*. Окрестности Фелфама оказались одним из тех мест, где отряды солдат располагались в переносных палатках или в помещениях для постоя вроде Фокс-Инн. И в подобной ситуации обвинение в подстрекательстве к мятежу было чревато весьма серьезными последствиями. Рядовой Джон Скофилд состоял в Первом драгунском полку, расквартированном в Чичестере; раньше он уже дослужился до сержантского звания, но потом его разжаловали за какой-то неизвестный проступок, и он вновь оказался среди «простых солдат». До войны он был закройщиком из Манчестера, несомненно, нуждался в деньгах и, возможно, надеялся, что судебный процесс, которым он пригрозил Блейку — тем более в военную пору — принесет ему материальное вознаграждение. Вот вкратце те слова, которые, по его уверениям, Блейк сказал ему в саду возле коттеджа: «Английский народ вел себя как ватага детей, которые играют до тех пор, пока не обварятся и не обожгутся, и французам хорошо известна наша сила, и если Бонапарт явится сюда, то в одночасье станет хозяином всей Европы — в этом Англия может не сомневаться. А когда он ступит на английскую землю, то перед каждым англичанином встанет выбор — либо ему перережут глотку, либо он переметнется к французам, и он, мол, — сильный человек, и конечно начнет резать глотки, а сильнейший должен победить. Еще, мол, он проклинал короля Англии — его страну и его подданных, и, мол, солдаты его — поголовно рабы, да и весь бедный люд — тоже»¹. Скофилд свидетельствовал, что тут из дома выбежала Кэтрин Блейк и якобы воскликнула, что «король Англии вскоре угодит в огонь и потом [не] выберется из него. И хотя она всего лишь женщина, но сама будет драться до тех пор, пока в ней еще останется хоть капля крови».

* Двухэтажные башни с пушками. Свое название получили от подобных башен, которые при Карле V возводились на Сардинии и Корсике для защиты берегов от разбойников. — *Примеч. пер.*

¹ Letters, 62

БЛЕЙК: Дорогая, ты же не будешь сражаться против Франции?

КЭТРИН: Нет, я буду биться за Бонапарта, пока достанет сил.

БЛЕЙК (Скофилду): То, что я сказал, я говорил и перед людьми поважнее вас. Ваш капитан послал вас к эсквайру Хейли, чтобы услышать то, что я и сказал. Идите и докладывайте.

КЭТРИН: Выгони его из сада.

Тут Блейк вытолкнул Скофилда на дорогу и, схватив его за шиворот, повторял: «К черту короля. Все солдаты — рабы»².

Сам Блейк рассказывал об этом происшествии совершенно иначе. Он уверял, что просто велел Скофилду покинуть его сад, не зная причины его присутствия, и что тот «отвечал на это дерзостью. Я настаивал на том, чтобы он удалился из моего сада; он отпирался. Я продолжал требовать, чтобы он убрался; тогда он пригрозил выбить мне глаз, осыпав мою личность градом отвратительных проклятий и презрительной ругани: это задело мою глупую гордость. И потому я взял его за локти и стал выталкивать, пока не выдворил из сада. Я хотел было там и оставить его, но он, повернувшись, принял воинственную позу, угрожая мне и бранясь. Я — быть может, по глупости, а быть может, и нет, — вышел за калитку и, отражая его удары, вновь взял его за локти и, развернув к себе спиной, стал толкать его вперед по дороге. Мы прошли так около пятидесяти ярдов, и все время он норовил обернуться и ударить меня, буяня и сквернословя, что привлекло внимание нескольких соседей»³.

Блейку удалось пригнать его таким способом прямо к дверям Фокс-Инн, возле которого уже стояли соседи. Хозяин

² Ibid.

³ Ibid., 63



гостиницы уговорил Скофилда уйти в дом вместе с другим солдатом, рядовым Коксом. Блейк был убежден, что тут-то они и сговорились отомстить ему, обвинив в антигосударственных высказываниях, о чем и донес Скофилд. Однако свидетелей этого происшествия у них не было. Ни один из соседей не слышал, чтобы Блейк говорил что-то подобное, находясь возле Фокс-Инн, а единственным свидетелем разговора в саду был садовник, который вообще ничего не мог вспомнить, кроме того момента, когда Блейк стал выталкивать Скофилда на улицу. Два рассказа отличаются столь разительно, что поиски истины следует вести весьма осторожно. Без сомнения, Блейк мог обронить какие-то замечания, которые обычному человеку могли показаться «подстрекательскими». Хотя Блейк никогда не опустился бы до уровня заурядных агитаторов-радикалов, которые поднимали тост за то, чтобы «последнего короля повесили на кишках последнего попа», — все же он нападал на Георга III в его различных мифических воплощениях, а однажды сочинил прелестное стихотворение:

Рек добрый ангел моего рожденья:
Живи, дитя любви и наслажденья,
Земных царей не зная принужденья⁴.

Поэтому вполне вероятно, что в пылу гнева буйный нрав мог спровоцировать Блейка на выражения, которым лучше было бы не срывать с его языка. А какова же была роль Кэтрин в этом происшествии? Вряд ли она в самом деле заявила, что готова сражаться на стороне Бонапарта, однако позже один добрый знакомый вспоминал ее слова, сказанные через несколько лет: «Если наша страна вяжется в войну, то королю лучше расстаться с головой»⁵. И потому не

⁴ Complete, 502

⁵ BR, 236

кажется совсем невероятным, что у нее могли вырваться какие-нибудь крамольные — по тем временам — слова.

И вот Скофилд и Кокс расхаживали по Фелфаму, хвастаясь, что отправят Блейка на виселицу (Скофилд к тому же обвинял его как «художника-милитариста», очевидно, не расслышав или не поняв выражения «художник-миниатюрист»), попутно оскорбляя очевидцев, которые отказывались свидетельствовать в их пользу. Через три дня после происшествия Скофилд подал официальную жалобу на Блейка в суд Чичестера, а на следующее утро Блейк предстал перед судьями и заявил о своей невиновности. Его обязали явиться на суд квартальных сессий, а Хейли с Сигрейвом внесли за него залог в 100 фунтов. Блейк попал в весьма затруднительное положение. Его судили по обычному праву, а не по новому законодательству, направленному на искоренение внутренних политических споров, поэтому виселица ему не грозила; но его могли бы оштрафовать, а то и приговорить к некоторому сроку тюремного заключения. Трудно представить себе меру того страха и тревоги, в которые Блейку пришлось погрузиться; казалось, то, чего он больше всего боялся в жизни (как не вспомнить его нервные попытки самоцензуры в прежние годы), должно было вот-вот произойти. Блейк всегда был подвержен Тревожному Страху, и даже в конце жизни опять описывал «Сомнение и Страх», видимо, никогда не оставлявшие его⁶. Воспоминания о случае на Медузе, когда его ненадолго задержали по подозрению в «шпионаже», несомненно, удвоили этот «Страх». Его друзья прекрасно понимали, какие терзания он должен испытывать, и в письме к Хейли Флакسمан, упомянув об «огорчениях» Блейка, отметил: «Его раздражительность, как и идеи об их связи или объединении, видимо, неспособны унять или изменить к большей целесообразности никакая иная сила, нежели Та, благодаря Коей человек изначально бывает наделен способ-

⁶ Letters, 170



ностями»⁷. Но что это за «идеи о связи или объединении» его «огорчений», которые так беспокоили Флаксмана? Можно предположить, что Блейк считал себя жертвой заговорщиков, решивших заманить его в ловушку с помощью наемного шпиона или доносчика; есть даже смутные намеки на то, что он подозревал Хейли в причастности к этому заговору. Конечно, здесь не обошлось без элементов болезненной фантазии, однако шпионы и доносчики, действовавшие против определенных лиц, отнюдь не были редкостью в те годы. Так или иначе, но Блейк почувствовал себя в величайшей опасности и подготовил обдуманную записку с изложением всех фактов по этому делу. Он обратился с письмом к Томасу Баттсу, который по-прежнему работал в ведомстве, занимавшемся вербовкой, и попросил его разузнать что-нибудь о Скофилде. В том же письме он сетовал на свою жизнь:

Для чего я родился с обличем иным,
Для чего я с народом несхож остальным?
Все сторонятся взглядов моих и речей!
Замолкаю — и сразу теряю друзей⁸.

Это признание человека, который чувствует себя изгоем и смирился с мыслью о том, что уже не сумеет выбраться из этого положения. Наверное, ему казалось, что годы, проведенные в Фелфаме, подтвердили, что он загнан в ловушку: если он смирился с «чересчур пассивной манерой» (его собственное выражение), то его истинные творения оставались незамеченными или подвергались презрению, но если он позволял себе показать свое «подлинное лицо», то оказывался на скамье подсудимых⁹. Сама мысль о том, что он будет судим и приговорен к наказанию, должна была ввергать в чудовищ-

⁷ Ibid., 74

⁸ Ibid., 65

⁹ Ibid.

ный ужас визионера, с ранних лет восстававшего против отца и отцовского мира, постоянно бросавшего вызов любым авторитетам, хорошо знакомого с политическим радикализмом и обрушивавшегося в своей поэзии на самые основы культуры конца XVIII века, считая ее порождением Зла и Порока. Но и отказ от привычных условностей вызывал страх, что когда-нибудь они же его и сломят. И эта угроза таилась внутри того, что он сам называл «опасным приключением»¹⁰.

В те времена для питья вина использовались специальные стеклянные кубки — так называемые «раммеры». Недавно был обнаружен раммер, на котором с одной стороны выгравирована едва различимая фигура ангела, а с другой — более грубо: по-видимому, каким-то инструментом с алмазным острием — вырезано двустилие

Сосуд хмельной! Когда я пью,
Осуществляю цель твою¹¹.

На суде выяснилось, что Скофилд, по всей вероятности, был пьян, когда затеял ссору с Блейком. А на ножке кубка сделана еще одна надпись: «Блейк в Тоске Фелфам Август 1803». Тогда же Блейк вспомнил свою старую гравюру, изображавшую Страх и Несчастье и первоначально озаглавленную «Пришел наш Конец». Вспомнил и дал ей новое название: «Сцена Страшного Суда. Святая Троица Сатаны. Обвинитель, Судья и Палач».

Блейки покинули Фелфам в середине сентября, когда истек срок аренды коттеджа, и со всеми пожитками и рабочими инструментами отправились тихоходной почтовой каретой в Лондон. Как мало это путешествие походило на то, которое они совершили три года назад, когда ехали в сас-

¹⁰ Ibid.

¹¹ Эти сведения мне любезно предоставили в антикварной книжной лавке «Pickering and Chatto Ltd». — *Примеч. авт.*



сексскую деревушку в поисках «Новой жизни» в «Духовном» Фелфаме (так выражался тогда Блейк)¹². Первые три лондонские недели они провели в доме его брата Джеймса на Брод-Стрит, подыскивая себе подходящее жилье; теперь и речи не было о том, чтобы нанять такой просторный дом, как в Ламбете, — настолько обеднели они за последние три года. Теперь они искали квартиру поменьше, неподалеку от Брод-Стрит.

В начале октября Блейку пришлось вернуться в Сассекс, чтобы явиться на суд квартальных сессий в Петворте; пока что у него не было формальной защиты или законного представителя, а так как он снова заявил о своей невинности в подстрекательских речах и нападении на Скофилда, то против него было выдвинуто обвинение для предварительного предъявления присяжным. Его обязали явиться на следующие квартальные слушания, и он был вынужден еще три месяца находиться в Тревожном Страхе. Но тут всполошился Хейли и попросил своего старого друга, Сэмюэля Роуза, взять на себя роль Блейкова барристера на то время, пока ему не найдут адвоката в Чичестере. К тому же представляется более чем правдоподобным, что Хейли взял на себя оплату всех сопряженных с судом расходов, и вполне естественно, что мнение Блейка о своем покровителе стало меняться к лучшему. Он попросил Баттса, которому ранее жаловался на Хейли, «сжечь все, что я в раздражении написал о ком-либо из друзей. Я находился в весьма подавленном настроении и терпел несправедливое обращение; но коли все это произошло по моей оплошности, то и винить мне следует самого себя». Теперь он также утверждал: «Если кто-нибудь задел меня по неведению, неумышленно, то я непременно должен отнестись к нему благосклонно и любезно. Наверное, мое собственное простодушие и есть причина всех наносимых мне оскорбле-

¹² Letters, 23

ний»¹³. Разумеется, у него уже не было желания отталкивать или оскорблять Хейли, тем более что нашлись другие люди, готовые усомниться в его невинности. Так, леди Хескет писала Хейли, что Блейк показался ей «весьма достойным обвинений, даже судя по тому, как он сам представил дело, но если верить некоторым слухам, дошедшим в то время до меня, мистер Б. гораздо *серьезнее* заслуживал обвинений, нежели, как я думаю, вам то известно. Но я лишь добавлю к сему Предмету, что — *коли это так*, — то я искренне надеюсь, что и вы этому не чужды!»¹⁴. Все это звучит весьма таинственно, но, пожалуй, можно догадаться, что их общий друг Сэмюэль Роуз поделился с леди Хескет какими-то сведениями, раздобытыми в ходе подготовки к защите. Возможно, они касались прошлых связей Блейка с радикалами вроде Джозефа Джонсона или Уильяма Шарпа; ведь и другой корреспондент писал Хейли: «Мне известна чудаковатость нашего друга, и, как я понял, в разгар Французской революции он являлся одним из ревностных ее сторонников»¹⁵. Однако не исключено, что намеки леди Хескет были как-то связаны с нежеланием фелфамских жителей давать показания против Блейка. Солдаты отнюдь не вызывали особой симпатии у обитателей Сассекса, к которым их определили на постой; к тому же местное население считало, что из-за присутствия солдат взлетают цены на товары, а военные командиры вызывали негодование тем, что использовали для своих нужд окрестные поля и крестьянские хозяйства. И далеко не всегда были довольны те, кого вербовали на военную службу прямо на месте: временами отряды чичестерских «добровольцев» оказывались на грани мятежа. Поэтому, наверное, и появились основания предполагать, будто фелфамцы составили заговор

¹³ Ibid., 65

¹⁴ BR, 135

¹⁵ Цит. по: G.E.Bentley в: «Blake as a Private Publisher», BNYPL, LXI, 1957, 56



молчания, чтобы защитить Блейка от его преследователей-военных. Но это всего лишь догадка.

После того как завершились квартальные сессии, Блейк вернулся в Лондон, к жене, которую мучили тревоги и хворь. Но, несмотря на все эти неприятности, необходимо было как-то устраиваться в большом городе, и для начала они переехали из дома Джеймса Блейка в квартиру, сдававшуюся в доме № 17 по Саут-Молтон-Стрит, узкой улице чуть южнее того места, где Оксфорд-Стрит переходит в Тайберн-Роуд. Блейки сняли две комнаты на втором этаже, скорее всего, располагавшиеся над каким-нибудь торговым заведением. Их домохозяином был некий Марк Мартин, и, так как разбогатеть им не удавалось, они прожили здесь семнадцать лет. Комнаты были небольшие, зато достаточно светлые и хорошо проветриваемые. В окна, находившиеся на задней стороне дома, Блейк мог видеть очертания Гайд-Парка, а окна на фасаде выходили на ряд лавок и домов. Тут не было ни деревьев, ни сада, ни вида на Темзу (как в Ламбете): только знакомые с детства темные и грязные закоулки лондонского центра. За домом шла зловонная улочка, прозванная «Нищим переулком». Здесь было «подножье Голгофы» — ведь старый Тайбернский сад, где вздиргивали на виселицу преступников, находился совсем неподалеку¹⁶, и потому здесь, по выражению Блейка, раскинулись вечные врата «от Гайд-Парка / До Тайбернских теней смертельных»¹⁷.

Вот, зрю я Лондон — Человечье чудо жуткое Господне!

Он говорит: Вернись, о Альбион, вернись! Себя тебе вверяю:

Да, Улицы мои — Идеи моего Воображенья...

На Саут-Молтон-Стрит записываю то, что зрю и слышу

В краю людском, на улицах разверстых Лондона.

И зрю тебя, о Отчая Земля, в сиянье — да, я зрю!¹⁸

¹⁶ Complete, 98

¹⁷ Ibid., 181

¹⁸ Ibid., 180

Блейк возвратился домой. Но что это было за возвращение домой! Он тут же понял, что всеми забыт или попал в немилость. Хейли поручил ему сбор материалов для жизнеописания Ромни, над которым он работал, и Блейк начал составлять перечень различных произведений этого художника, устанавливая их местонахождение. Флаксман тоже сумел добыть кое-какую работу для его резца, в том числе и гравюры по рисункам к «Илиаде», а Фюсли снабдил заказом на две маленькие шекспировские сцены. Но больше для него почти ничего не нашлось, а после 1804 года ему предстояло лишиться коммерческих работ на целых одиннадцать лет; от этой безвестности он очнулся в славной роли иллюстратора одного из каталогов уэджвудского фарфора. «Как возможно, чтобы человек почти пятидесяти лет от роду, — жаловался он Хейли, — ставился бы ниже двадцатилетнего юнца, который едва взял или только снисходит до того, чтобы взять в руки карандаш... как возможно, чтобы такой вот хлыщ оказался предпочтен ревностному любителю Искусства, — едва ли вообразимо». Но затем, как и во всех подобных случаях, когда он сталкивался с неуважением и даже презрением, его особое видение мира спешит к нему на помощь с утешением. «Но я смеюсь и пою, ибо пусть на Земле я всеми презираем, зато на Небесах я — Князь среди Князей... Я проживу, пусть мне придется кланяться на хлеб: мне необходимо лишь исполнять свой Долг и наслаждаться несказанной Радостью, что непрестанно изливается на мой Дух»¹⁹.

Для того чтобы подвергнуться обвинению в крамоле и оказаться под угрозой наказания, время было самое неподходящее: буквально по всему было видно, что Лондон готовится к войне с Наполеоном. И тем не менее, в письмах к Хейли Блейк отмечает благотворные перемены, которые произошли в городе за три года его отсутствия: «Лавки в Лондоне стали лучше; все так изящно, чисто и опрятно; некоторые,

¹⁹ Letters, 69



раньше узкие улицы теперь расширены...»²⁰. Эти перемены объяснялись недавно принятыми указами о мостовых, требовавшими как более регулярной уборки улиц, так и сооружения сточных канав и мостовых не из обычного и неудобного булыжника, а из пербекского камня. А через несколько лет масляные светильники, мерцавшие внутри хрустальных шаров, должны были смениться газовыми фонарями. Война способствовала различным формам экономической экспансии (самым заметным стало строительство доков на Темзе), а, как это прекрасно знал Блейк, мануфактурные ремесла нелегко было отличить от ремесла войны. Что бы он ни думал о новых «улучшениях», как их называли, он всегда осмыслял тайную жизнь крупнейшего города мира, каким теперь стал Лондон. В длинной поэме, которую он привез из Фелфама и которую вскоре предстояло закончить, Вечный Человек восклицает: «Война — это порабощенная энергия», а Уризен оплакивает сотворенную им же религию войны:

О, лучше б никогда я хлеба не вкушал, не пил вина
Удела смертного, и взоров не вперял в грядущее, спиной
Не поворачивался, затемняя тучи нынешние новой тучей;
Не строил арок бы высоких, башен городских и сводов,
Чей дым сгубил прелестные сады, и чьи Собацьи Своры
Прозрачность замутнили рек, моими Кораблями тяжеля
Глубь гневную средь Хаоса...²¹

Таким Блейк видел Лондон, сидя в раздумьях у себя на Саут-Молтон-Стрит.

На второй неделе января 1805 года Блейк снова приехал в Сассекс, чтобы предстать перед судом по обвинению в крамоле и нападении. Неясно, останавливался ли он у Хейли, но известно, что он навещал Хейли в Фелфаме, передавая ему по просьбе Фюсли какие-то работы, а потом нашел времен-

²⁰ Ibid., 71

²¹ Complete, 390

ное жилье в Чичестере — на день или на два, остававшиеся до суда. Тем временем с Хейли произошло небольшое происшествие: он в очередной раз свалился с лошади, пытаясь раскрыть зонтик, и упал головой прямо на острый кремь, торчавший из земли. По счастью, на нем была утепленная шляпа, и потому он отделался легким ушибом; впрочем, это не удержало его от велеречивого замечания: «во здравии ли или при смерти, я *обязан* публично появиться на суде над моим другом Блейком»²².

Суд должен был состояться в Чичестерской ратуше; когда-то это здание служило канцелярией старинного францисканского монастыря и лишь незначительно превосходило размерами обычное церковное помещение; однако кажется странным совпадением, что Блейку было суждено предстать перед правосудием в готическом интерьере, которым при иных обстоятельствах он не преминул бы восхититься. Заседание, назначенное на 10 января, затем было отложено и началось только в четыре часа на следующий день. Председательствующим судьей, или председателем сессий, был (недобрый знак!) герцог Ричмондский; бывший парламентский реформатор, в период военных приготовлений он принял на себя обязанности фельдмаршала и отвечал за войска, расположенные в окрестностях Чичестера. Наверняка он хотел провести показательный процесс по делу о «подстрекательстве». Хейли, разумеется, считал, что тот питал против Блейка «прискорбное предубеждение» и в ходе суда допускал некоторые «непростительные замечания»²³. Другой судья, Джон Куонток, был назначен полевым офицером «добровольцев» в тот самый день, когда Скофилд подал жалобу на речи и поведение Блейка. Однако в те времена присяжные очень часто старались переломить предвзятость судей, так что в конце концов достигали определенного равновесия.

²² Цит. по: Gilchrist, 196

²³ BR, 145



Многое зависело от показаний фелфамских свидетелей, расходившихся с показаниями солдат, а также от искушенности адвоката обвиняемого. Сам Блейк, согласно тогдашним правилам, не должен был давать никаких показаний.

Судебный протокол не сохранился, но есть сведения о том, как проходил суд. Об этом известно от Хейли, Блейка и других присутствующих. По-видимому, свидетели, дававшие показания в пользу Блейка — конюх, жена помощника мельника, — относились к тому типу людей, который вызывал доверие присяжных. Все они заявили, что Блейк не говорил ничего, хоть сколько-нибудь похожего на крамолу, не произносил слов «к черту короля» и тому подобного. С другой стороны, обвинителями его выступали рядовые солдаты, к тому же сомнительной репутации. Скофилд, как уже упоминалось, несколько лет назад был разжалован по службе. Сэмюэль Роуз, защитник, произнес яркую, пусть и не вполне искреннюю речь, в которой заявил: «Мистер Блейк — такой же верный подданный нашей страны, как и любой, кто находится в этом суде»; а преступление, в котором его обвинили, — это столь «необычайное злодеяние», что оно заклеимило бы его навеки «несмываемым пятном позора», а «он испытывает такое же, как и всякий, негодование при одной мысли о том, чтобы подвергнуть презрению или оскорблению священную особу своего государя»²⁴. Затем Роуз принялся изображать своего клиента в самом благоприятном свете, а в завершение охарактеризовал Скофилда как человека «низменного», которому нельзя доверять. После этого он описал свидетельства разных очевидцев, но вдруг, не успев закончить и половины подготовленной речи, как его одолел какой-то недуг, так что закончить свое выступление он, по словам Хейли, сумел лишь «с видом явной немощи»²⁵. Он даже не смог ответить на заключительную речь обвинения, но, впрочем, в этом не было необходимости. Про-

²⁴ Letters, 75

²⁵ Ibid., 78n

тиворечия в свидетельствах самих солдат, по-видимому, решили исход дела; а один раз, в ходе их допроса, Блейк вскричал: «Ложь!» голосом, «наэлектризовавшим весь суд... и исполненным убеждения»²⁶. Один гражданин Чичестера, присутствовавший на процессе, говорил, что «единственное, что ему запомнилось, — это сверкающие глаза Блейка»²⁷. Присяжные быстро вынесли приговор, и весь процесс занял всего час. Блейк был оправдан, и, как сообщила несколькими днями позже «Сассексская газета», приговор «был встречен таким одобрением аудитории, что суд, в нарушение всякой пристойности, огласился шумными возгласами ликования»²⁸. Хейли тоже сообщал, что публика, присутствовавшая в суде, «громко выражала свою искреннюю радость по поводу оправдания Блейка»²⁹. Хейли немедленно подошел к герцогу Ричмондскому и поздравил его с тем, что тот имел «удовольствие видеть, как честного человека достойно избавили от позорного преследования». Герцог же несколько раздраженно отвечал: «Я ничего не знаю о нем»³⁰. Однако эта краткая реплика обнаруживает любопытную вещь: ясно, что обвинители и судьи не были осведомлены о радикализме Блейка в прежние годы и, в частности, ничего не знали о его знакомстве с Джозефом Джонсоном или Мэри Уоллстонкрафт. Такие связи, стань они достоянием суда, наверняка повредили бы Блейку. Эта неосведомленность должна опровергать позднейшие подозрения Блейка в том, якобы «правительство, или какое-то значительное лицо, зная, что он из кружка Пейна, "подослало солдата, чтобы его поймать"»³¹. Учитывая атмосферу тех лет, подозрения Блейка кажутся объяснимыми, однако беспочвенными. После того как суд закончился, Хейли с Блейком сели на лошадей и отправи-

²⁶ Слова Кэтрин Блейк, цит. по: Gilchrist, 196—7

²⁷ Gilchrist, 196—7

²⁸ Ibid.

²⁹ Letters, 118

³⁰ BR, 145

³¹ Gilchrist, 199



Мильтон: «УИЛЬЯМ»

лись повидать Хэрриет Пул, или «даму из Лаванта», и «этот тревожный день завершился весьма радостно»³² — для всех, кроме бедняги Сэмюэля Роуза: его немощь стала знаком начавшейся чахотки, и через год он скончался. «Прощай, Милый Роуз! — напишет Блейк, — ты прежде меня попал в Небесный Град. Мне тоже осталось преодолеть всего несколько Гор»³³.

Блейк, как никто другой, знал, что горы встречаются и в мире внутреннем, и можно не сомневаться в том, что этот судебный процесс оставил в его душе неизгладимый след до конца жизни. Дело было не просто в том, что на его личность пало подозрение (хотя в те смутные времена даже намек на обвинение в крамоле мог стоять ему расположения покровителей). Гораздо важнее было то, что Блейк впервые лично столкнулся с Законом — этим жутким перекрестьем обычая и угнетения, которого он, очевидно, по-настоящему боялся. Поэтому Закон предстает в глазах Блейка каким-то мрачным местом в сложной географии его мифологии: «Боулалулу смертные зовут Законом»³⁴. Но затем, двадцатью без малого строчками ниже, мы читаем: «Боулалула — это Отвага внутри каждого человека»³⁵. Не содержится ли в этой странной ассоциации какой-то намек на тот болезненный, почти физический ужас, который испытывал Блейк в ожидании процесса и тюремного заключения? Имя Скофилда, как и имена других его обвинителей и судей, то и дело вновь всплывают в его стихах последующих лет:

Скофилд! Кокс, Котоуп и Боуэн мчатся мощно к Горну Лоса;
И на восточные ворота всю обрушивают ярость.
Они стремятся уничтожить Горн и обезлюдить Голгонузу,
А Альбиона Человечность, сном объятую, сожрать в голодной
зlobe...

³² Hayley, *Memoirs*, Vol. II, 47

³³ Letters, 106

³⁴ Complete, 120

³⁵ Ibid., 121



Ступай же к Скофилду: спроси, кто он — Бат или Кентербери?
Вели ему не колебаться: точных с него требуй слов!
Скажи ему: я разнесу его в клочки — когда и где угодно.
Скажи Руке и Скофилду: они — мои прислужники во зле
Против врагов моих: ибо не хуже их могу я ненавидеть!³⁶

И он продолжает в том же духе, упоминая этого рядового солдата как «Адама, Ново-Сотворенного в Эдеме» и как одного из «Гигантов», сотворивших наш падший и обманчивый материальный мир³⁷. Скофилд приобретает такое значение в его мифологии потому, что оказался тем привратником, который открыл врата в личный ад Блейка. Он стал символом всего того, чего Блейк боялся, — обвинителем и воскресителем всех детских обид. Он стал разрушителем, хотя мог быть и созидателем; испытанные тревога и облегчение, отчаяние и ликование при вести об оправдании помогли Блейку по-иному ощутить самого себя и свое искусство. В месяцы, последовавшие за судом, Блейку предстояло пережить новое откровение.

³⁶ Ibid., 147 and 162

³⁷ Ibid., 149 and 185

21. ОТЧАЯНИЕ

Блейк, по собственному его выражению, спасся от «стрел Тьмы»¹. Из-за его мучений Кэтрин оказалась «у Врат Смерти», и, пока он находился в Чичестере, ее выхаживала соседка по дому на Саут-Молтон-Стрит². Однако после благополучного возвращения мужа здоровье ее пошло на поправку, и Блейк едва может выразить всю свою благодарность Хейли: «Благодарность — это само Небо; без Благодарности вовсе не было бы неба. Я это чувствую и знаю. Я благодарю за это Человека и Бога и превыше всего Вас, мой дорогой друг и благодетель во Господе»³. Собственный организм Блейка откликнулся на эти события жестокой простудой или лихорадкой, приковавшей его к постели на три дня; а едва поправившись, он приступил к работе для Хейли. Одним из самых срочных поручений был, разумеется, поиск местонахождения картин и рисунков Ромни, однако Блейк должен был выполнить и ряд гравюр для Хейли. Он работал над эскизом памятника Кауперу и надеялся завершить многие из листов для биографии Ромни, а также для очередного издания «Триумфов характера» Хейли; вдобавок, они вдвоем обсуждали возможное издание переводов Каупера из Мильтона и новое переиздание собственных сочинений Каупера. В своих письмах Блейк всегда обращается к Хейли «сэр»

¹ Letters, 79

² Ibid.

³ Ibid.



и выказывает, пожалуй, преувеличенное почтение и к нему, и к Флакسمану. Может показаться, что происшествие с обвинением и судом полностью лишило его присутствия духа и уверенности, и в его письмах, написанных в первые месяцы после суда, как будто не ощущается чувства собственного художнического и человеческого достоинства. «Я не могу ничего советовать, пока их не увидит Флакسمан... Ваш искренне преданный Уилл Блейк... Прошу вас сделать замечания об обеих моих работах, так как в нынешнем их состоянии они потребуют значительных исправлений... Ваша очаровательная и изящная Венузия растет в наших глазах по втором и третьем рассмотрении... Я ничего не сделаю и не скажу, кроме как по вашему Указу»⁴. И так далее. Возможно, его реверансам в адрес Флаксмана и можно найти то извинение, что последний слыл одним из крупнейших художников в Европе, но, пожалуй, Блейк излишне переусердствовал, позлащая лилею благодарности, когда выражал восхищение всеми книгами, присланными ему Хейли: «Я вновь перечитаю “Клариссу” и проч., они должны быть восхитительны... Я внимательно прочел всю книгу и нашел ее занимательной и поучительной... Искренне благодарю вас за Фолконера, восхитительного поэта, и за замечательные гравюры Фиттлера к нему. Входило ли то в ваши намерения или нет, но они подарили мне несколько превосходных мыслей касательно ремесла гравюры; его манеру работы я попытаюсь перенять во многих отношениях»⁵. Гравюра, о которой идет речь, — это «Кораблекрушение», и название это стало пророческим для надежд Блейка на будущих попечителей: в итоге в «Жизни Ромни» Хейли оказалась опубликована лишь одна эта гравюра.

О свойственном Блейку характере одиночки говорит уже то, что его попытки работать вместе с кем-то или для кого-

⁴ Ibid., 85, 106 and 109

⁵ Ibid., 85, 98 and 89

то обычно оканчивались неудачей. Вот и в эти месяцы он безуспешно пытался заинтересовать Хейли изданием периодического журнала, который назывался бы «Защита литературы». Идея журнала возникла из бесед Блейка с князем Хором, иностранным секретарем Королевской академии, чей памфлет об искусстве несколькими месяцами ранее был проиллюстрирован его довольно простенькой гравюрой; Хор, в свою очередь, представил Блейка Ричарду Филлипсу, книготорговцу и издателю-радикалу, когда-то сидевшему в тюрьме за распространение «Прав человека» Тома Пейна. «Итак, вы видите, — писал Блейк Хейли, — он духовно близок нам»⁶. Хор и Филлипс намеревались создать журнал, который послужил бы своего рода противоводием от того, что они называли «чумной заразой» литературной прессы, и, возможно, радикальной альтернативой недавно учрежденному либеральному «Эдинбургскому обозрению»⁷. Хейли прочили в редакторы, а Филлипс должен был вносить две тысячи фунтов ежегодно для обеспечения качества и распространения журнала. Но Хейли отнесся к предложению уклончиво и назначил заместителя, который в самое неподходящее время отправился в Россию, и весь замысел рухнул. Блейк надеялся на этот журнал как на некий «оплот для Гения» — несомненно, и для своего собственного «гения» в том числе⁸. Однако он потерпел разочарование — далеко не первый раз в жизни.

Отныне его ждали, в сущности, одни только разочарования и поражения. Так, из всех замыслов, которые они с Хейли обсуждали, были осуществлены только два. Еще тогда, когда Блейк разыскивал рисунки и картины Ромни для его жизнеописания, Хейли уже присматривал себе других граверов; даже Флаксман рекомендовал ему другого гравера —

⁶ Ibid., 87

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

Кромека — для работы над «Жизнью Ромни». Но не следует во всем винить только их: Блейк в этот период был совершенно ненадежным исполнителем. Хейли постоянно приходилось торопить его с завершением двух досок, изображавших памятник Кауперу. Вопреки своему обещанию прислать «пробные оттиски на следующей неделе», Блейк отправил их лишь через шесть недель⁹. «Новые гравюры, которых мы ожидали от Блейка с почтовой каретой во вторник, — писал Хейли, — еще не были отосланы, когда я встретился с Сигрейвом в коттедже в *пятницу*! — Наше обоюдное оцепенение не знало границ...»¹⁰. Так же медленно шла работа Блейка над той единственной гравюрой, которую он делал для «Жизни Ромни» Хейли: «Я быстро продвигаюсь в работе с доской, — писал ему Блейк в первые недели 1804 года, — и, если Господь даст мне здоровье, то не сомневаюсь, что еще сделаю Фигуру в Великой Пляске Жизни, которая позабавит Зрителей на Небесах»¹¹. Прошел год, а Блейк так и не закончил доску. Сам он объяснял свою медлительность в выполнении гравюр «заботой о доведении их до совершенства», состоявшей в «нанесении последних штрихов, которые к тому же всегда являются наилучшими»¹². Конечно, в этом была доля правды, хотя склонность Блейка чрезмерно долго и старательно трудиться над медной доской или рисунком была как раз той чертой, за которую он часто себя бранил; но долготерпению его заказчика отнюдь не способствовали деликатные, а порой и не слишком, просьбы о деньгах. Он не пожалел усилий, чтобы довести до сведения Хейли, как загружены заказами другие граверы (что не позволяет им заниматься другой работой) и как им щедро платят за услуги. В иных случаях он и недвусмысленно требовал дополнительных денег в счет чего-либо: «Теперь я вынужден

⁹ Ibid., 82

¹⁰ BR, 150

¹¹ Letters, 80

¹² Ibid., 86

попросить вас о любезности прислать еще немного необходимых средств: получив десять фунтов, я смогу закончить эту доску, а также голову Ромни, за которую мне уже уплачено»¹³. При этом Блейка выводила из равновесия та полная ревнивого соперничества жизнь, что кипела вокруг него: «Я должен сказать, что в Лондоне всяческая клевета и ложь, коей осыпают друг друга представители одной профессии, почитается честной игрой... мы находимся не на поле сражения, а в Городе предательских Убийств»¹⁴.

Это время было для Блейка тревожным во всех отношениях, и есть основания полагать, что он стыдился того, что не может обеспечить свои финансовые потребности из-за собственной коммерческой никчемности. Он действительно не годился в рыночные зазывалы для своего товара, несмотря на немалые амбиции, — и сам знал это. В самом деле, бывали периоды (вроде этого), когда он был настолько уязвим для внешнего мира, что самые противоречивые стороны его личности раскрывались и обнаруживались, не сдерживаясь его гением. Так, мы находим в одном и том же письме к Хейли и восхваление «Вечности» и «Духов», и прямую просьбу о деньгах, облеченную в изобретательную форму: «Теперь, мой дорогой Сэр, я благодарю вас заранее за передачу десяти фунтов Мечтателю»¹⁵. Бывали случаи, когда он и вовсе, кажется, терял контроль над собой, или, вернее, когда вдруг начинали препираться между собой несовместимые стороны его личности — духовидец и ремесленник, поэт и фантазер, пророк и лицемер, послушный исполнитель и убежденный в собственной правоте самоучка. Все они вступают в борьбу за господство, и тогда, в этом хаосе и отчаянии, удастся разглядеть один из истоков драматизма его пророческих книг, где различные силы и дарования участвуют в беспощадной

¹³ Ibid., 100

¹⁴ Ibid., 93

¹⁵ Ibid., 106



борьбе за власть. Но стоит только возникнуть видению, как все они примиряются, — точно так же, как в жизни Блейка хаос преобразуется в прозрение и на миг наступает полное исцеление.

...Осенью 1804 года, Блейк вошел в художественную галерею на Нью-Роуд напротив Портлендского дворца и увидел картины из собрания графа Трухсесса. Граф рассказывал, что потерял состояние в годы Французской революции и был вынужден перевезти свою коллекцию живописи в Англию, где надеялся собрать по подписке деньги и создать постоянную галерею. Для этой цели, по подсчетам Трухсесса, требовалось шестьдесят тысяч гиней. Получил ли граф эту весьма крупную сумму или нет, мы не знаем, но он действительно привез в Лондон девятьсот произведений искусства. Эти картины Блейк и увидел. «Внезапно, на следующий день после посещения этой картинной галереи, — писал он Хейли, — меня вновь озарил свет, которому я радовался в юности и который вот уже двадцать лет был сокрыт от меня — словно пребывал за плотным заслоном дверей и ставней». Это удивительное письмо содержит еще одно откровение: «...Простите мне крайнее воодушевление или, скорее, безумство, ибо я вправду опьяняюсь умственным видением всякий раз, как берусь за карандаш или резец, как бывало со мною в юности и чего со мною не происходило в течение двадцати темных, но весьма выгодных лет. Я благодарю Бога за то, что отважно продолжал свой путь сквозь тьму».

Блейк с особым вниманием относился к тому периоду тьмы, который ему пришлось пережить и который длился двадцать лет — вплоть до текущего 1804 года. 1784-й был годом, когда умер его отец, а сам он вместе с Джеймсом Паркером открыл печатно-торговое дело на Брод-Стрит. Таким образом, это было началом его ремесленнической жизни, устроенной, возможно, в подражание покойному отцу. Но письмо Блейка содержит другое прямое свидетельство

ство о его умонастроении. Описанию откровения, посетившего его в галерее на Нью-Стрит, предшествует другое важное замечание: «Нашего милого и доброго друга Хокинса еще нет в городе, — надеюсь вскоре иметь удовольствие видеть его, с отвагою сознательного усердия, достойною прежней его доброты ко мне». Джон Хокинс был тем самым человеком, который ровно двадцать лет назад пытался устроить сбор денег по подписке, чтобы Блейк смог продолжить занятия искусством в Италии; эта попытка не удалась, но Блейк, разумеется, не забыл о ней и верно понял, какое значение в его жизни она имела бы в случае успеха. Если бы у него была возможность поехать в Италию изучать великих мастеров, которых он боготворил, то он никогда не втянулся бы в коммерческую рутину. Наверное, ему никогда не пришлось бы добывать себе пропитание ремеслом гравера-копииста. Он стал бы художником, а не ремесленником. И вот теперь, после двадцати лет, проведенных, «подобно цепному рабу на мельнице, среди животных и бесов», — какова теперь природа и мощь его «Умственного Видения»?¹⁶ Блейк уверен, что его жизнь и искусство обновлены благодаря этому видению, и поэтому, пожалуй, стоит взглянуть на источники этого обновления — картины, которые он увидел в тот осенний день.

Он снова встретился с работами мастеров, которых любил с детства, — Дюрера, Джулио Романо, Микеланджело, — и в явленном ему откровении заметно почти ностальгическое томление по тому чувству священного, которым он обладал в детстве. В его жизни было много невзгод, но теперь он опять оказался у чистых истоков своего вдохновения. На выставке в галерее на Нью-Роуд среди великих произведений, которые еще в юности вызывали у него благоговейный трепет, были и работы художников ранних немецкой и нидерландской школ — Шонгауэра, Госсарта, Массейса, чья ду-

¹⁶ Ibid., 101



ховная напряженность и утонченность форм были неотъемлемой частью «готического» сознания, впитанного Блейком в ранней юности. Как он сказал, «меня вновь озарил свет, которому я радовался в юности», и это пробуждение породило новое ощущение жизни и своего долга перед искусством. Характерно, что с тех пор Блейк отзывается о произведениях Рубенса, Рембрандта и Корреджо исключительно с отвращением. Эти художники (или произведения их школ) тоже были выставлены в картинной галерее, и совершенно очевидно, что в такой близости к великим творениям, открытым Блейком в юности, они показались ему всего лишь тусклыми и невнятными отражениями того материального мира, который он презирал. Но есть в его неприязни и нечто другое: без сомнения, в тех работах, которые Блейк выполнял на протяжении двадцати своих «темных» лет, он испытывал влияние и Рембрандта, и Корреджо. Например, в некоторых его темперах использованы мягкие переходы оттенков и пятна отраженного света — приметы той живописной манеры, которую он теперь возненавидел. Видимо, он изгонял собственных бесов, нападая на тех художников, чья «вина — в том, что все заслонено бурными тенями. Они сеют в душе самобытного Художника страхи и сомнения в его собственных истонченных представлениях»¹⁷. Эти «исконные представления» и были тем, что он заново открыл для себя в галерее, и им суждено было ознаменовать очередной этап в его искусстве. «Я избавился от смятения мыслей за работой, — признавался он в письме Хейли спустя несколько недель, — и отныне я так же полно становлюсь самим собою, берясь за карандаш или резец, как то бывало со мною в юности»¹⁸.

Так он осознал, что наемный труд ради денег и механическое копирование чужих работ едва не сгубили его жизнь и творчество. Это был «призрачный Дьявол», вдобавок «враг супру-

¹⁷ Complete, 547

¹⁸ Letters, 104

жеской любви» (такой намек заставляет предположить, что погоня за деньгами и работой пагубно сказывалась и на его сексуальной жизни)¹⁹. Характерно, что Блейк больше не брался за коммерческие заказы в течение одиннадцати лет; он нашел в себе «мужество переносить нищету и позор, пока наконец не одержит победу»²⁰. Но его прозрение имело и другие положительные последствия. Он интуитивно понял, что ему надлежит вернуться к тому «Истинному Искусству, нарекаемому готическим во все времена», искусству формы и линии, каковые сами суть очертания Духа²¹; он был убежден, что заново открыл искусство, выражающее «Вечные Начала, существующие во все века»²². Он вспомнил детские впечатления, пережитые в Вестминстерском аббатстве, и теперь заново провозгласил необходимость «собеседовать с Вечными Сущностями, какими они существуют в Человеческом Воображении. Мы пребываем в мире порождения и смерти, и этот мир мы должны отшвырнуть от себя, если хотим быть Художниками»²³. С тех пор Блейк отбрасывает также и влияние классического искусства — как враждебного истинному видению — и считает, что возвращается к своему исконному английскому стилю.

Сохранилась акварель, которую Блейк нарисовал под впечатлением посещения галереи Трухсесса. Она называется «Христос во Гробе, охраняемый Ангелами» и изображает двух ангелов, парящих в молитве над телом Господа, причем их тела и крылья образуют над Ним подобие полога. Позднее, упоминая об этом рисунке, Блейк говорил, что хотел бы увеличить работу до размера фрески, которая могла бы стать украшением храма²⁴. Между тем именно в храме он некогда и увидел похожую композицию — надгробие графи-

¹⁹ Ibid., 101

²⁰ Complete, 547

²¹ Ibid., 559

²² Ibid., 536

²³ Ibid., 562

²⁴ Ibid., 549



ни Эвелины в Вестминстерском аббатстве. Тридцать лет назад Блейк зарисовывал его для Бэзайра, и пробуждение его художнического видения стало продолжением духовного прозрения, которое он испытал в детстве. К этому образу, ставшему для Блейка некой первоначальной формой, прообразом искусства и святости, он вновь возвращается в стихах, которые сочиняет теперь на Саут-Молтон-Стрит:

Крылатых два бессмертных существа: одно — у ног стоит,
К Востоку обратясь, другое — возле головы Его, на Запад глядя.
Их крылья смыкаются в Зените, над головой:
Виденье таково Беулы, что парит над Спящим...

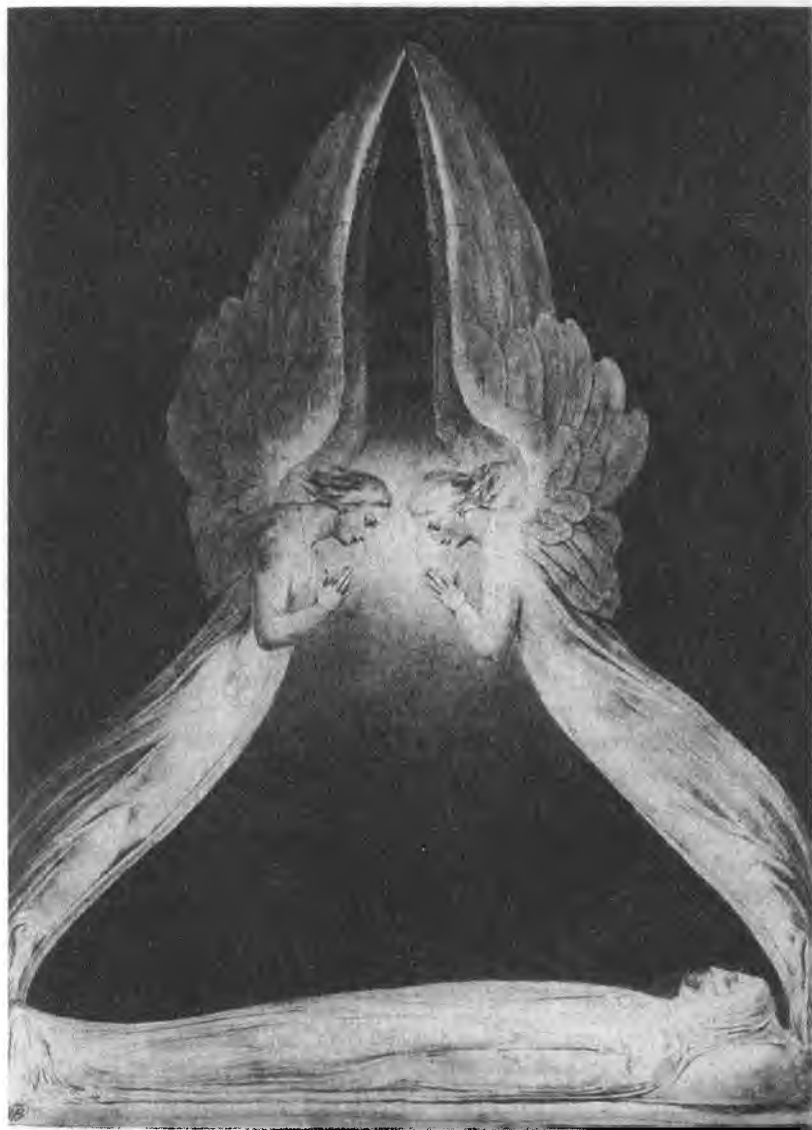
И Лос сказал: я зрю Видение Святое сквозь разбитые Ворота
Твоего сердца бедного, расплавленного чудом в Состраданье и
Любовь²⁵.

Он взывает к «Агнцу Божьему», и одним из следствий его художнического перерождения становится возврат к библейским истокам его вдохновения. В позднейшие части «Валы», законченные уже в Лондоне, Блейк вводит множество имен из Ветхого Завета, так что кажется, будто память об откровении в Вестминстерском аббатстве воскресила и рой его детских впечатлений от Библии.

Но теперь это уже не Библия ангелов и пророков, чьи образы являлись Блейку прежде в видениях. Теперь он сильнее, чем когда-либо раньше, подчеркивает присутствие Христа-Искупителя — духовного подобия Божественного Человека. Ощувив себя внезапно «освобожденным от пут» прошлого²⁶, он создает такие работы, как «Воскрешение Лазаря», «Ангел, Откатывающий Камень от Гроба Господня», «Воскресение», «Преображение» и «Вознесение». Именно теперь он дорабатывает, выветывая бесконечной полировкой, свою раннюю

²⁵ Ibid., 372

²⁶ Letters, 101



Христос во Гробе, Охраняемый Ангелами



гравюру «Альбион восстал», на которой изображен юноша с простертыми в знак освобождения руками. Блейк выполнил эту гравюру в 1780 году, в конце своего ученичества, но теперь эта радостная фигура обретает для него новый смысл, и он приписывает под изображением: «Альбион поднялся оттуда, где вместе с рабами спину на мельнице гнул, / Ради Народов себя не щадя, он пляску плясал Вечной Смерти». Высветленные участки вокруг головы и верхней части тела Альбиона сияют сквозь сетку простой и перекрестной штриховки, и мы видим победу Блейка: духовному свету удалось одержать верх над узами и диктатом коммерческой гравюры. Именно тогда Блейк начинает употреблять выражение Сведенборга «полупрозрачность», а в его изобразительном искусстве появляется новое ощущение света как формы духовного откровения.

Но картины, увиденные на выставке, повлияли не только на его живописные работы: в том же году, когда Блейк посетил галерею на Нью-Роуд, он сделал гравюры-фронтисписы к своим двум новым поэмам — «Мильтон» и «Иерусалим», — которые оставались незаконченными еще в течение нескольких лет. В эту пору свободы и экзальтации Блейк, должно быть, видел перед собой смутные очертания новых и возвышенных произведений. И он снова извлек старый блокнот покойного брата. Он пользовался им и в Фелфаме, делая наброски кое-каких рисунков к «Балладам» Хейли; теперь же он с радостью возвращается к лирическим строфам своих ранних «Песен». Одно из этих стихотворений — очень короткое, написанное карандашом, — как будто возникло уже полностью законченным:

Отныне, Вечность возлюбя,
Прости меня, как я — тебя.
Завет Господень соблюдай —
От Хлеба и Вина вкушай²⁷.

²⁷ Notebook [N 12]



Воскресение



Но были и другие формы видения, которые напрямую повлияли на жизнь Блейков на Саут-Молтон-Стрит. Кэтрин снова одолел ревматизм, начавшийся у нее от сырости фелфамского дома, и ее стали лечить «Электрической Магией мистера Берча»²⁸ (двумя годами раньше Джозеф Джонсон опубликовал «Очерк о применении электричества в медицине» Берча, в котором описывалось «применение электрических токов для лечения недугов человеческого организма... в



Мильтон
(титольный лист)

²⁸ Letters, 105

форме звезды»²⁹). В одном позднейшем офорте Блейк изобразил самого себя и звезду, входящую в его тело через левую ногу, — и здесь трудно не соотнести его веру в электричество со старым увлечением магией. Магнетизер и целитель Ричард Козуэй жил неподалеку от Блейков — за углом, на Стратфорд-Плейс; они возобновили прежнее знакомство и, без сомнения, спорили о таинствах «современной Магической Науки», в которой старые теории Парацельса и сексуальной магии перемешались с недавними открытиями Месмера и того же Берча³⁰. Месмеристы считали, что разные органы человеческого тела таят в себе различные духовные флюиды или эманации, которыми может манипулировать знаток животного магнетизма, и некоторые приверженцы этого учения верили, что действительно видят внутренние органы своих «пациентов». Подобные верования могут дать ключ к некоторым загадочным стихам Блейка:

Первое Состоянье — в Голове, Второе — в Сердце;
Третье — в Паху и Семенных сосудах, а Четвертое,
В Желудке и Нутре, — смертельно-жуткое, невыразимое,
А тот, Врата чьи отверзаются в сих Областях телесных,
Сквозь те Врата способен зреть все эти чудные Фантазии³¹.

Вместе с тем, визионерские грезы и откровения не мешали Блейку отзываться на требования мира, и даже после пережитого на выставке прозрения он так и не смог совсем отказаться от соображений коммерческого свойства. Он решил оставить рутинное наемное ремесленничество, но все-таки ему нужно было чем-то зарабатывать на жизнь. Ему во

²⁹ Этими ссылками я обязан статье John Adlard, «Blake and Electrical Magic» in *Neophilologus*, October 1964

³⁰ Этими и последующими ссылками я обязан статье Marsha Keith Schuchard, «Blake's Healing Trio: Magnetism, Medicine and Mania» in *Blake: An Illustrated Quarterly*, Summer 1989

³¹ Complete, 134



что бы то ни стало хотелось иметь издание «Баллад» Хейли с собственными к ним гравюрами, опубликованное в виде маленького томика; он вступал в переговоры с Ричардом Филлипсом, чье восхищение Хейли (пусть и не Блейком) не пропало даже после неудачи с «Защитой литературы». Но возникли сложности с печатниками и договорами, и это повергло Блейка в очередной яростный приступ нервной тревоги. «Я весьма озабочен состоянием бедняги Блейка, — сообщал Филлипс Хейли, — который столь горько удручен такими неблагоприятными обстоятельствами»; ставшее обычным словосочетание «бедняга Блейк» вновь показывает ту жалость, которую Блейк вызывал у знавших его людей³². Книга была в конце концов выпущена. Блейк называл ее «мое прекрасное именье», потому что Хейли разрешил ему оставить себе весь доход от продажи; впрочем, указаний на то, что книга имела успех, нет³³. На деле в первые месяцы 1805 года Блейк все еще выступал агентом Хейли, одновременно восхваляя его, может быть, с чрезмерным усердием; однако кое-что говорило о некотором напряжении в их отношениях. Блейк не выказывал ни малейшей обиды, когда его покровитель стал приискивать себе новых граверов для «Жизни Ромни», однако едва ли его обрадовал такой оборот дела. А сам Хейли, хотя по-прежнему и защищал своего бывшего протеже, уже заметно меньше восторгался его художественным мастерством; он послал леди Хескет новое издание «Баллад» с просьбой о том, чтобы она «улыбнулась его [Блейка.] благодарности, хоть вы и нахмуритесь, увидев некоторые произведения его карандаша, в особенности последние, в этом томике, каковые он сам считает лучшими: столь плохо судят обычно художники и авторы о собственных своих новых созданиях». Затем он упомянул о гравюрах Блейка к тому сочинению Каупера, заметив, что они исполнены *«скорее с*

³² BR, 159

³³ Letters, 110

*Прилежанием, нежели с Успехом»*³⁴. Итак, здесь намечалась опасность разногласий.

Но был один покровитель, который, пожалуй, никогда не сомневался в его гении, — и когда интерес Хейли начал понемногу угасать, Томас Баттс вновь взял на себя роль главного заказчика Блейка. В течение следующих пяти лет он регулярно выплачивал ему жалованье, приносившее верный, пусть и скромный, доход. В начале этого периода Блейк все еще работал над акварелями на библейские темы, которые Баттс заказал ему уже давно; он приступил к ним еще до отъезда в Фелфам, но теперь, после откровения в галерее на Нью-Роуд, в его работах наметилась легкая, однако заметная перемена живописных контуров. На последних акварелях, сделанных на плотной бумаге для рисования, все цветовые плоскости тщательно разграничены с присущей Блейку тщательностью. Но в них уже нет драматизма и скрытой контрастности прежних акварелей: это гораздо более жесткие иератичные композиции. Они не театральны — они символичны. «Воскресение» изображает воскресшего Христа, воссиявшего лучезарным светом и парящего над разверзшимся сводчатым входом в каменную гробницу; на рисунке, названном «И Ангел, которого я видел, поднял руку свою к небу», изображена могучая фигура из Книги Откровения, окруженная сиянием, а там, где ее ноги коснулись моря, оно обращается в огонь. Во всех этих акварелях чувствуется духовное ликование, совершенно новое в искусстве Блейка. Кроме того, в трактовке фигур заметно больше блеска и благородства: в них будто присутствует тайна — тайна, на которую Блейк указывает смелым использованием света и напряженной сосредоточенностью на главной божественной фигуре. Такое формальное напряжение весьма напоминает искусство XV века, которое Блейк заново открыл для себя (одна из его акварелей имеет форму средневекового украшения на

³⁴ Ibid., 116



крыше), — и возникает ощущение, что теперь самыми насущными для него вопросами стали благодать и откровение. Все происходит в плоскости картины; и не потому, что Блейк умудрился позабыть правила перспективы (впрочем, он никогда о них особенно не заботился), а потому, что он возвращается к такому искусству, которое не нуждается в многоплановости, многомерности. Акварели Блейка за истекшие два века поблекли, но в некоторых из них трепетный синий цвет напоминает о былой их яркости. В искусстве, разумеется, отражается темперамент художника. Например, Блейк сделал девятнадцать акварелей, иллюстрирующих историю Иова. Он и раньше изображал страдания этого патриарха, но теперь его работы составили живописную серию, целиком посвященную данной теме; в них чувствуются значительное владение техникой и плавность, однако в повествовании о бедствиях Иова и его конечном торжестве трудно не заметить, что Блейк творит аллегорию собственной жизни. По сути, истории Иова суждено было обрести центральное значение для Блейка, и он посвятил более семидесяти картин и гравюр этому библейскому сюжету. А почему бы и нет? Вполне справедливо сказать, что мало кому из художников такого дарования выпало на долю столько презрения и насмешек, как ему.

Итак, Блейк создавал для Баттса новые произведения, но, поскольку Баттс становился кем-то вроде опекуна художника (хотя об этом не говорилось ни слова, все было ясно и так), Блейк снабжал его и образцами своего раннего творчества. Он выполнил новые варианты двенадцати «цветных оттисков», сделанных десятью годами раньше, среди которых были «Ньютон» и «Навуходоносор»; возможно, все это время он хранил у себя оригинальные картоны или медные доски, а теперь просто наносил на них свежие краски, прежде чем сделать новый оттиск. Впрочем, более вероятно, что у него уже были некоторые готовые отпечатки, которые он теперь подправлял пером и акварелью. Он также подарил

Баттсу экземпляры «Бракосочетания Неба и Ада», «Книги Уризена» и «Песен невинности и опыта» из числа тех, что у него все еще оставались, причем последнюю книгу пришлось частично перепечатать и доделать тем же способом, что и цветные оттиски. Баттс также платил Блейку за уроки живописи, которые он давал его сыну, — двадцать пять гиней в год. Следовательно, Блейк теперь не испытывал острой нужды, и его годовой доход составлял в среднем 70—100 фунтов; это несколько больше, чем получал бы опытный гравер, работающий по найму, но, разумеется, гораздо меньше, чем получали такие его современники, как Шарп, Козуэй или Паркер. Блейк это прекрасно понимал и, отведя уже «призрачному Дьяволу» коммерции подобающую ему подчиненную роль, считал, тем не менее, что «создавать совершенные произведения искусства Человек может лишь тогда, когда живет в достатке либо не снисходит до заботы о нем»³⁵. В особенности он презирал «низменные» доводы тех, кто заявлял, будто бедность и отсутствие надежного покровительства каким-то образом идут художнику на пользу: он-то знал, что нищета и непризнанность всегда только наносили урон его искусству.

Поэтому Блейк был очень обрадован заказом, предложенным ему осенью 1805 года. В это время он познакомился с Робертом Хартли Кромekom — тридцатипятилетним гравером, который решил заняться и более прибыльным делом книгопечатания и торговли. Если верить позднейшим высказываниям Блейка, это был лгун, мошенник и лицемер; в действительности же Кромек был предприимчивым и умным человеком, который собирался действовать в интересах Блейка (не забывая и о своих собственных). Он учился у прекрасного итальянского гравера Бартолоцци и сам стал большим мастером своего дела; его ценил Флаксман и часто нанимал Стотард. Однако слабое здоровье и нервическая неуравнове-

³⁵ Complete, 561



шенность не позволяли ему выносить рутину граверского ремесла, требующего терпения и усидчивости. Поэтому он решил заняться издательской деятельностью и книготорговлей и для начала задумал иллюстрированное издание поэмы Роберта Блэра «Могила». Это было одно из популярнейших сочинений «кладбищенской школы» в английской поэзии середины XVIII века, и уже по этой причине оно должно было вызвать интерес Блейка. Возможно, именно Флаксман сказал Кромеку, что лучшим иллюстратором этого произведения может стать Блейк; а может быть, и сам Кромек, знакомый с Джорджем Камберлендом, а также с Флаксманом и Стотардом, знал работы Блейка. Так или иначе, но он разыскал Блейка и предложил ему подготовить около сорока рисунков, иллюстрирующих поэму. Задуманная книга должна была стать роскошным изданием, которое продавалось бы по подписке, и Кромек, несомненно, сознательно шел на риск, выбрав столь немодного художника, как Блейк. Предложенная оплата не была особенно щедрой — гиней за рисунок; значит, это было не больше, чем Блейк получал от Томаса Баттса. Как писал Флаксман Хейли, «если он [Блейк] снизойдет до того, чтобы удостоить вниманием свои земные интересы, — как поступил бы каждый, кто предпочитает жизнь голодной смерти, — то теперь он на пути к благополучию»³⁶.

За два месяца Блейк сделал двадцать рисунков, которые Кромек, по-видимому, одобрил; во всяком случае, Кромек показал их авторитетным членам Королевской академии — в том числе Бенджамену Уэсту и Томасу Лоренсу, — и те смилостивились поддержать издание «подпискою и покровительством»³⁷. Кромек также убедил старого друга Блейка, Фюсли, написать предисловие. Одновременно он выпустил проспект, обещавший «ПЯТНАДЦАТЬ ОТПЕЧАТКОВ с рисунков, кои сделал и награвировал УИЛЬЯМ БЛЕЙК; с пре-

³⁶ BR, 167

³⁷ BR(S), 31

дисловием, содержащим объяснение взглядов художника на рисунки и критический разбор поэмы»³⁸. Затем Кромек выставил рисунки в своей лавке, находившейся в доме № 23 по Уоррен-Стрит, возле Фицрой-Сквер. Замысел обретал успех. Было решено, что Блейк сделает гравюры с двенадцати собственных рисунков, выбранных из двадцати, и Блейк немедленно приступил к работе. Этот первый рисунок назывался «Врата Смерти», и через неделю или две Блейк представил на суд Кромека готовую работу. Однако эта работа не вызвала одобрения: Кромек сообщил Стотарду, что Блейк «награвировал один из сюжетов, однако столь равнодушно и столь беспечно... что ему [Кромеку] пришлось нанять себе в граверы Скьявонетти»³⁹. Это было понятно: Луиджи Скьявонетти когда-то вместе с Кромекком учился у Бартолоцци, поэтому они друг друга хорошо знали. Но почему же Кромек счел граверскую работу Блейка «равнодушной»? «Врата Смерти» отнюдь не кажутся равнодушно и беспечно выполненными. Просто Блейк совершил ошибку, когда выбрал смелый и непривычный стиль: он сделал рельефную гравюру в технике «белой линии». Это значит, что обычная печать как бы выворачивается наизнанку, и рисунок делается белыми линиями на черном фоне. Это чем-то напоминает отпечаток фотоснимка «в негативе», хотя Блейк не ограничивался чисто технической стороной. Он создал удивительный образ, сотканный из различных элементов более ранних его произведений: изображенный на гравюре старик будто увлекаем против воли к каменному portalу смерти, а на этом скорбном сооружении сидит и смотрит в небо веселый обнаженный юноша. Он окутан лучезарным светом, и основной эффект техники «белой линии», как и акварели того периода, направлен на утверждение веры Блейка в то, что все вещи

³⁸ Ibid.

³⁹ Цит. по: G.E.Bentley в «Blake and Cromeck: The Wheat and the Tares» in *Modern Philology*, Vol. 71, No. 4, May 1974, 367—8



таят в себе свет. Кромек, однако, увидел другое: ему эта композиция показалась легкомысленной и примитивной, сделанной равнодушно. Разумеется, он решил, что такой стиль совсем не годится для задуманного им модного издания, и, вероятно, все, кроме Блейка, согласились с ним. Это и побудило Кромека обратиться к старому приятелю с просьбой сделать более подходящие гравюры с рисунков Блейка. Заметим, что и Кромек, и Скьявонетти когда-то учились у лучшего гравера своего времени, работавшего в пунктирной манере, а потому превосходно владели стилем, который тогда именовали то «мягким» или «сладостным», то «изящным» или «нежным». Следовательно, их излюбленная техника во всех отношениях была полной противоположностью той, к которой был неравнодушен Блейк.

Теперь Кромек выпустил новый проспект, сообщавший, что «Могила» «будет иллюстрирована двенадцатью весьма живыми гравюрами работы Луи Скьявонетти по рисункам Уильяма Блейка»⁴⁰. Законченные гравюры представляют собой действительно мастерские и впечатляющие работы; уникальная техника Блейка пропала, однако мощь его рисунков в какой-то степени сохранилась. Биографы Блейка впоследствии часто ставили Кромеку в вину его решение, главным образом из-за позднейших обличений Блейка, однако понять, почему Кромек так поступил, нетрудно. Он отнюдь не испытывал неприязни к убеждениям или к искусству Блейка — напротив, сохранилось его письмо к другому поэту, свидетельствующее о его большой симпатии к Блейку, в частности, к присущим тому «чертам — возвышенности, безыскусности, изяществе и пафосе, и, *конечно же*, неукротимости». В том же письме Кромек описывает его «благородные, хотя и экстравагантные полеты» и полушутя упоминает о «неукротимом и чудесном даре»⁴¹. Но здесь-то и кроется причи-

⁴⁰ Ibid., 370

⁴¹ Letters, 124—6

на, по которой он отверг гравюру Блейка: она была чересчур «неукротимой» и чересчур «экстравагантной» для задуманной книги. Луиджи Скьявонетти в своих гравюрах укротил дар Блейка и подчинил его вкусам эпохи, и трудно представить, чтобы какой-нибудь другой издатель стал бы действовать иначе. Ведь даже Флаксман, кажется, согласился с решением Кромека; не высказываясь открыто, в одном из своих писем этого периода он пишет о Блейке: «Боюсь, что его отвлеченные пристрастия настолько далеки от обычного хода человеческой жизни, что он не извлечет всех преимуществ, какие мог бы извлечь из нынешних благоприятных обстоятельств»⁴². В общем, понятно, что имел в виду во всех отношениях преуспевавший Флаксман, однако что же означают несколько двусмысленные «отвлеченные пристрастия»? Пожалуй, это туманное выражение хорошо передает присущую Блейку чуткую восприимчивость к видениям, а также его пылкую веру в окружающих его «Духов».

А что сам Блейк думал об этом? Естественно, он был разочарован; обида сквозит в его письме Хейли, где он говорит: «Моя судьба столь необычна, что я ничего не ожидаю. Я был жив, здоров и наделен теми же талантами, что и сейчас, во времена Бойделла, Маклина, Боуьера, — во времена других Великих Произведений. Они меня знали, но думали, что я не способен создавать эти Произведения; так может оказаться и опять, невзирая на видимость»⁴³. Здесь Блейк имеет в виду свои прежние неудачи в поиске работы для «Галерей», или серии гравюр, которая обрела популярность в 1780-х и 1790-х годах; но ясно также, что он не ожидает многого и от Кромека. Но на этом этапе — даже после того как издатель предпочел в качестве гравера Скьявонетти, — Блейк с Кромеком оставались в сравнительно дружеских отноше-

⁴² Цит. по: G.E.Bentley в: «Blake's Engravings and Flaxman» in *Studies in Bibliography*, Vol. 12, 1959, 185

⁴³ Letters, 120



ниях. По существу, у Блейка были причины испытывать благодарность к Кромеку, несмотря на «видимость», поскольку, как сообщал в 1860-е годы его викторианский биограф, именно «эта серия рисунков, иллюстрирующих “Могилу” Блэра, и сделала... Блейка хорошо известным — я бы сказал, вообще известным — широкой публике»⁴⁴. Это произошло еще при жизни Блейка, так как Кромек обладал настоящим даром «проталкивать» свои товары. Как мы помним, он выставял рисунки Блейка в своей лавке и испрашивал для них одобрения у Королевской академии, — а теперь он отважно взялся рекламировать издание «Могилы» в провинциальных газетах. Он также заказал Томасу Филлипсу портрет Блейка, с которого Скьявонетти затем сделал гравюру и поместил ее на фронтиспис; на этом поразительном, хотя и несколько идеализированном портрете Блейк изображен как вдохновенный художник. Мы видим, как писал один из его современников, «его голову — крупную и круглую, его глаза... большие и лучистые»⁴⁵; причем стоит также вспомнить, что, позируя Филлипсу, Блейк рассказывал историю о явившемся ему ангеле, который утверждал, что его изобразил Микеланджело. Возможно, этим и объясняется «дикость во взоре»⁴⁶, которую увидел в этом портрете некий критик. Миссис Блейк никогда не нравился этот портрет, зато сам Блейк в благодарность подарил Филлипсу экземпляр «Песен невинности и опыта».

Возможно, именно Кромек способствовал и тому, чтобы впервые в печати появились подробные сведения о Блейке, — они вошли в предисловие книги, написанной другом Кромека Бенджамином Хитом Малкином, за свой счет опубликовавшим воспоминания об умершем сыне под названием «Воспоминания отца о своем ребенке». Блейк на-

⁴ Gilchrist, 246

⁴⁵ Thomas Dibdin, BR, 242

⁴⁶ BR, 208

рисовал фронтиспис с изображением покойного мальчика и сделал с него гравюру; затем Кромек, отбросив гравюру Блейка, сам сделал другую. Наверное, это вызвало некоторые споры, однако самое важное для нас в этом издании — рассказ Малкина о жизни и даре Блейка. Это первое подробное описание его юности и начала его творческого пути, несомненно, сделанное со слов самого Блейка, и в нем отдается дань восхищения его «пылкому и яркому воображению»⁴⁷. К тому же в нападках Малкина на скептиков и рационалистов, унижавших художника, чувствуется более чем заметный след взглядов самого Блейка: «Из-за них лучшие дарования этого художника оставались вне досягаемости общественного внимания, а дар его, насколько было возможно, привязывался к механическому уделу его профессии. Короче говоря, из-за них он считался просто гравером, который мог бы сносно существовать, если бы не был безумен»⁴⁸. Это первое прямое упоминание о его «безумии», несомненно, оброненное самим поэтом; оно позволяет догадаться, как именно он жаловался на свою непризнанность друзьям. Однако ясно, что Малкин и Кромек действительно верили в его гений и делали все возможное, чтобы прославить его. Генрих Фюсли, который тоже продолжал верить в талант своего старого знакомого, предоставил Кромеку настоящий панегирик рисункам Блейка, которые «заслуживают восхищения, порой вызывают в нас удивление, а нередко и ужас, когда мы видим, как он играет на самой грани дозволенного изобретательства; однако буйство это столь живописно само по себе, столь часто извиняемо вкусом, простотой и изяществом, что какое дитя фантазии, какой художник пожелал бы его исчезновения?»⁴⁹. Фюсли, как и Кромек, упоминает о «буй-

⁴⁷ Ibid., 424

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, 293



стве», однако нельзя сказать, чтобы в это время Блейк испытывал недостаток в поклонниках.

«Могила» продавалась хорошо, и Кромек отзывался об этом издании как о «весьма прибыльном», а также «весьма достойном предприятии»⁵⁰. Блейк финансовой выгоды из этого издания не извлек — во всяком случае в той мере, как Кромек и Скьявонетти, — однако он достаточно высоко оценил свои рисунки к этой поэме, чтобы подумывать об их отдельном издании. Он придумал титульный лист и, хотя из этого замысла ничего не вышло, был прав, находя, что рисунки заслуживают внимания сами по себе. Они относятся к числу его лучших иллюстраций; такие работы, как «Воссоединение Души с Телом» и «Душа, парящая над Телом, неохотно расстающимся с Жизнью», заново утверждают тот духовный трепет и ту напряженность форм, которыми отличались его акварели на библейские сюжеты. В его образах виден преследующий его свет, источником которого были Трухсесская галерея и Вестминстерское аббатство: здесь вновь повторяются строгие очертания надгробия графини Эвелины, а в таких работах, как «Канцлер, Король, Воин, Мать и Дитя в Гробнице», Блейк явно обращается к откровениям, явившимся ему ранее.

Однако отзывы критиков оказались весьма нелестными. Роберт Хант в «Экзаминере» назвал рисунки Блейка «нелепыми», а «Антякобинец» после долгих нападок признал их «порождениями болезненной фантазии»⁵¹. Далее критик так оценил вступительное стихотворение, написанное Блейком: «Ежели он вновь вознамерится взбираться на Парнасские высоты, его друзьям следовало бы удержать его от таковых блужданий с помощью смиренной рубашки. Какие бы вольности мы ни прощали ему как живописцу, терпеть его в роли поэта невыносимо»⁵². Снова в адрес Блейка

⁵⁰ «Blake and Cromeck» in *Modern Philology*, 3344

⁵¹ BR, 207

⁵² Ibid.

прозвучало обвинение в сумасшествии, а о его реакции мы можем судить по письму, которое он написал Хейли еще в те дни, когда газетные обозреватели набросились на него из-за иллюстраций к «Балладам». «Принимать Пророка как Пророка — это Обязанность, — писал он, — каковая, ежели ею пренебрегают, мстит за себя более сурово, нежели иной грех и злодеяние. Величайшее из преступлений — подавлять истинное Искусство и Науку... Я знаю, что таковые насмешники суровее всего караются в Вечности. Я знаю это, потому что вижу, и не осмеливаюсь перечить. Тот, кто насмехается над Искусством, насмехается над Иисусом»⁵³. Итак, Блейк по-прежнему считает себя пророком, и в этом можно усмотреть одну из причин той напряженности, которая сквозит в его библейских акварелях. Он хорошо понимал, что величайшее наказание таких критиков — ненавистников истинного искусства и визионерских представлений — состоит в том, чтобы они были именно такими, каковыми были. И все же Блейк не терпел «глумливцев»⁵⁴, как он их называл, а несколько месяцев спустя он написал полное негодования письмо в защиту Фюсли, который стал предметом «повсеместно разлившегося злопыхательства» со стороны «тех негодяев, которые под предлогом критики орудуют кинжалом и ядом».

Несомненно, при этом он чувствовал, что и сам находится под угрозой, и в конце 1805 года на него со всех сторон обрушились неудачи, удары и разочарования. Решение Кромека обратиться к Скъявонетти, чтобы тот выполнил гравюры по рисункам Блейка вместо него самого, не было последним в ряду унижений: Хейли быстро терял интерес к бывшему протезе и активно подыскивал других граверов; Ричард Филипс почему-то сам вызвал ярость Блейка публикацией «Баллад»; одновременно наступило

⁵³ Letters, 120—1

⁵⁴ Complete, 585



явное охлаждение в отношениях с Флакسمаном. Это случилось как раз тогда, когда Блейк был отстранен от работы над гравюрами к «Могиле», и, возможно, он решил, что Флаксман поддержал отказ Кромека от его гравюр. В середине декабря Флаксман писал Хейли: «Когда у Вас будет повод написать мистеру Блейку, узнайте, не может ли он уделить немного времени, отвлекшись от нынешних дел, чтобы сделать гравюры с моих рисунков Геро и Леандра и осиротевшего семейства, а если нет, то я поищу другого гравера. Я бы хотел, чтобы этот вопрос исходил от Вас, а не от меня, потому что я не надеюсь встретить с его стороны благодушие или легкое согласие работать с моими рисунками»⁵⁵. Трудно поверить, что Флаксман не мог сам отправить записку на Саут-Молтон-Стрит, и похоже, что он намеренно избегал Блейка, хотя и пытался ему помочь. Впрочем, заказ этот так и не был предложен Блейку, и тот не работал для Флаксмана еще в течение десяти лет; а через три года после написания процитированного письма Флаксман уверял, что они с Блейком в глаза друг друга не видели. Весной 1805 года Блейк молился об ослабевшем зрении Хейли — «прочитав в Библии об очах Всемогущего», он «немедленно встал на колени и молил Бога, чтобы Он укрепил глаза его друга»; однако последнее письмо к бывшему благодетелю Блейк написал в последние недели того же года⁵⁶. Нет никаких свидетельств того, что они когда-либо еще встречались или возобновляли переписку. Блейк начинает свое прощальное послание в характерном стиле: «Я не могу не выразить Вам свою искреннюю и благодарную признательность за добрый прием...»⁵⁷. Однако в блокнот покойного брата он записывал стихи совсем в другом тоне:

⁵⁵ «Blake's Engravings and Flaxman» in *Studies in Bibliography*, 189

⁵⁶ Wright, *The Life of William Blake*, 8

⁵⁷ Letters, 120

На У.Хс, Искателя Похвал

Как Негодяй к Хвалам моим привык!
Когда ж отсохнут уши и язык?⁵⁸

Хейли становится мишенью для десяти отдельных эпиграмм, хотя иногда в компанию с ним попадают и другие прежние друзья Блейка:

Теперь попробуйте сказать, что я не гениален:
Ведь Флаксоманом я не любим, а Хейли — не захвален⁵⁹.

Чаще всего эти короткие стихи записаны четким почерком над и под теми эмблемами, которые он когда-то рисовал для «Врат Рая». Может показаться особенной причудой с его стороны разглашать свои сокровенные помыслы в такой манере, однако эпиграммы были чрезвычайно популярны и имели широкое хождение в частных кругах. Впрочем, его-то эпиграммы отнюдь не предназначались для публики, и это лишний раз указывает на крайнюю изоляцию Блейка. Вот эпиграмма, обращенная к Флакسمану:

Пусть обо мне ты распускаешь ложь,
Я над тобою не глумлюсь тайком.
Пусть сумасшедшим ты меня зовешь,
Тебя зову я только дураком⁶⁰.

Другая эпиграмма адресована одновременно Флакسمану и Стотарду:

Слепцов я пожалел и подарил им зренье.
Теперь наградой мне — спесивое презренье!⁶¹

⁵⁸ Complete, 506

⁵⁹ Ibid., 505 (Пер. В. Потаповой с изменениями)

⁶⁰ Ibid., 507 (Пер. С.Я. Маршака)

⁶¹ Ibid., 508



Кромек тоже получает свою заслуженную долю желчи:

Для Крс искусство — словно манна.
Он сам искусен в ремесле обмана!

Жил подлый негодай в почете:
Ах, мистер Крс, как живете?⁶²

Разумеется, все это писалось не очень всерьез, если не считать, что прозвищем «Сумасшедший» Блейк был явно оскорблен, — в некоторых его замечаниях на эту тему сквозят даже признаки какой-то одержимости. Он не только нападает на бывших друзей, но умудряется осмеивать и Сэмюэля Роуза — адвоката, защищавшего его в суде и скончавшегося год спустя. В одном длинном и довольно путаном стихотворении он называет себя «Смертью» (скорее всего, из-за роли иллюстратора «Могины») и принимается по очереди нападать почти на всех людей, с которыми ему приходилось сталкиваться в жизни за последние пять лет. По-видимому, Блейк закончил это стихотворение, когда окончательно порвал с Кромексом и со всеми людьми, которые, по его мнению, объединились против него.

Этот последний спор с Кромексом возник в месяцы, следовавшие за отстранением Блейка от работы над «Могилой». Кромек распространял свою книгу в Галифаксе и, находясь там, набрал на экземпляре «Кентерберийских рассказов» Чосера; вероятно, это было издание Эллесмера. На полях книги были изображены паломники, и Кромек сразу же увидел живописные возможности подобной работы. И вот, летом 1806 года он обратился к Томасу Стотарду, предложив ему сделать картину, где была бы изображена вся вереница пилигримов Чосера на пути из Лондона в Кентербери. Кромек предполагал выставить эту картину, а затем объявить подписку на гравюру, которая будет выполнена следом. Сто-

⁶² Ibid., 509

тард охотно согласился — не в последнюю очередь потому, что он уже раньше, более десяти лет назад, обращался к подобному сюжету — «Кентерберийские паломники покидают харчевню “Табард”» — для Ритсоновой «Английской антологии». Это была здравая и, как оказалось, весьма удачная идея; Кромек поздравлял себя с нею в письме к другу: «Тебе надобно знать, — писал он, — что я весьма признателен сам себе за то, что придумал столь славный предмет — правда, он был достаточно очевиден, — однако верно и то, что очевидные вещи часто остаются незамеченными»⁶³. Впрочем, Блейк едва ли согласился бы с ним, так как позже всегда уверял, что Кромек попросту украл эту идею у него. Один из современников, слышавший эту историю от самого Блейка, объяснял, что после неудачи с «Могилой» «Кромек спросил Блейка, за что тот намерен теперь взяться. Ничего не подозревавший художник не только все рассказал, но и без малейшей утайки показал ему наброски, сделанные для фресковой картины, на тему “Паломничества в Кентербери” Чосера, и мистер Кромек казался весьма обрадованным»⁶⁴. Вскоре после этого Блейк узнал, что Стотарду была заказана такая же картина, в духе его собственных эскизов. Это было бы явное двурушничество со стороны Кromeка, а Блейк присовокуплял еще более неприглядные подробности, когда через несколько лет рассказывал о случившемся Джону Линнеллу: выходило, что первоначально Кромек заказал эту картину Блейку, обещав за нее двадцать гиней, но затем поручил граверскую работу Скъявонетти. Блейк решительно «отказался отдавать ему» картину, и тогда Кромек немедленно обратился к Стотарду⁶⁵. В рассказе Линнелла — или в воспоминаниях Блейка о давней ссоре — явно оказались перемешаны неразбериха с гравюрами для «Могины» и споры из-за картины на тему Чосера; но, как бы то ни было, рассказы

⁶³ Letters, 124

⁶⁴ BR, 464

⁶⁵ Ibid.



Блейка не слишком убедительны. Нет никаких свидетельств того, что он выполнял какие-либо эскизы к фреске на тему Чосера до 1808 года, тогда как картина Стотарда была закончена годом раньше, и в любом случае Стотард задумывал рисунок на эту тему еще в 1793 году. Поэтому рассказ Блейка об этом происшествии кажется безнадежно неправдоподобным. В действительности, как кажется, произошло следующее.

Кромек на самом деле поручил Стотарду написать картину, изображающую паломников; оба они жили на Ньюмен-Стрит, достаточно хорошо знали друг друга, и Стотарду настолько по душе пришлась эта идея, что он сразу приступил к предварительной работе. Он быстро справился с заказом, и в марте следующего года картина была уже готова для показа в доме Кромека. Возможно, Стотард и высказывал пожелание, чтобы гравюру с нее сделал Блейк, однако Кромек вновь обратился к Скъявонетти. Возможно также, что Блейк прослышал о том, что Стотард получил за эту работу сто гиней, потому что в мае того же года он запросил у Кромека четыре гиней за виньетку, которая сопровождала бы посвящение «Могила» королеве. Такой выбор покровительницы может показаться странным, но дело уладил его друг Озайес Хамфри, который от лица Блейка написал королеве «прошение» и получил согласие. Тогда Блейк написал посвятельные стихи и придумал для них декоративное обрамление, за которое и попросил эту сравнительно небольшую сумму. Однако его просьбу сопровождало весьма несдержанное письмо, и в итоге Кромек прислал сердитый ответ, основное содержание которого сводилось к фразе: *«Я и без нее могу обойтись»*⁶⁶.

Однако это уже сам по себе любопытный образец переписки, по которому можно судить о манере общения Блейка с окружающими. Кромек настаивает: «Я никогда не по-

⁶⁶ Letters, 128

лучаю и никогда прежде не получал от вас побуждения выставлять вас перед публикой в более благоприятном свете»⁶⁷. Быть может, имеется в виду случай, когда Блейк застал обиду или впал в нервное волнение, почувствовав себя униженным Кромekom из-за гравюр к «Могиле»? Затем Кромек заявлял: «Я вынужден был бороться с человеком, который заранее решил не принимать ничьих услуг. Ту общественную репутацию, которая у вас есть — за исключением репутации эксцентрика, — добыл вам я»⁶⁸. В этом утверждении есть доля правды — в том смысле, что некоторую общественную репутацию Блейк действительно снискал благодаря рисункам к «Могиле», — однако здесь приходится отметить, что он уже был известен своей «эксцентричностью». Можно вообразить на лондонских улицах его легко узнаваемую фигуру, на которую показывали пальцами, говоря, что это тот самый человек, который видит духов и разговаривает с ангелами. Далее Кромек уточняет: «Я верил тому, что вы мне так часто говорили: что ваши произведения не уступают, нет — даже превосходят произведения Рафаэля или Микеланджело!»⁶⁹. Значит, Блейк имел обыкновение высказывать в беседе то, что часто доверял бумаге; невозможно представить себе, что он делал это с видом хвастуна, — скорее, он говорил это в той спокойной и сдержанной манере, которая, по воспоминаниям современников, была ему свойственна. Пожалуй, более примечательно здесь другое: Кромек столь высоко ценил его художественное дарование, что вправду соглашался с такой самооценкой Блейка. Он продолжает так: «Я обманул-ся и еще более жестоко, почитая вас человеком, вовсе отрешенным от мира сего и собеседующим с миром духов!»⁷⁰.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.



Опять становится ясно, что Блейк по привычке рассказывал о являвшихся ему видениях и что иногда его рассказам верили. Но вот, ближе к концу своего письма Кромек упоминает о картине Стотарда, изображающей пилигримов: «Отчего вы столь *неистово бушевали* из-за успеха той небольшой картины “Паломничество”? Три тысячи зрителей уже *увидели ее и одобрили*. Поверьте, ваше мнение — это “*глас вопиющего в пустыне*”! Вы говорите, будто предмет *низок, а исполнение презренно*»⁷¹. Отметим здесь, что Блейк не обвиняет Кромека в том, что тот украл или заимствовал его идею — что, несомненно, он сделал бы в том «яростном» письме, будь для такого обвинения хоть малейшее основание! По существу, ключ к пониманию позднейшего поведения Блейка содержится в самом конце письма Кромека, где, в связи с нападками Блейка на картину Стотарда, тот цитирует популярный стишок того времени:

Кто в письме моем много изъянов найдет,
Сам пусть лучше напишет и вам отошлет⁷².

И Блейк именно этим и занялся: он вознамерился создать собственную картину с изображением паломников Чосера и посрамить Стотарда. На его решение повлияло еще несколько факторов. По-видимому, теперь Блейк подозревал, что Кромек вошел в сговор против него с газетными критиками, и его приводило в ярость обилие многочисленных дутых похвал в адрес картины Стотарда, печатавшихся в периодике. Так или иначе, она имела огромный успех, и Кромек даже возил показывать ее во все крупные города Англии; эта картина оказалась самым знаменитым произведением Стотарда, а экземпляры выполненной с нее гравюры, стоившие от трех до шести гиней, «раскупались в таких количествах, как

⁷¹ Ibid., 129

⁷² Ibid., 130

ни одно другое произведение подобного рода за последние сто лет»⁷³. Больше всего Блейка раздражало и ранило славословие, которое Кромек написал и поместил в качестве «проспекта» в конце издания «Могилы»; унижение Блейка усугублялось тем, что в рекламе этого произведения ни слова не говорилось о его собственном участии в качестве оригинального художника. Вдобавок Блейка мучило какое-то нервное кожное заболевание, известное тогда под названием «рожистого воспаления», — возможно, обострившееся или даже возникшее из-за спора с Кромекком. Вот в таком настроении Блейк собирался приступить к созданию собственных «Паломников».

Но почему же в позднейшие годы он заявлял, что был единственным автором этого замысла? Даже в последние годы жизни он был склонен обвинять Стотарда в краже или плагиате — причем с таким упорством, что даже миролюбивейший и справедливейший Стотард в конце концов отказался иметь с ним что-либо общее. К тому же Блейк подозревал, что Стотард наслал на его работу какие-то сверхъестественные чары, поскольку, когда Блейк как-то раз решил посмотреть на свой первоначальный рисунок, «то обнаружил, что он почти стерся: вот следствие некоего волшебного заговора, примененного Стотардом, — заверял он друзей, рассказывая об этом»⁷⁴. Стотард же был человеком более прозаического склада, но, чтобы защитить себя от обвинений Блейка, он отыскал свой первоначальный рисунок с паломниками и подписал под ним, поясняя и оправдываясь: «Первый рисунок с Кентерберийскими паломниками — сделан для Ритсона». Действительно, поведение Блейка было во многих отношениях весьма необычным. Но не следует забывать, что он был выдумщиком, всегда настаивавшим на правдивости и подлинности своих видений; и

⁷³ Bray, *The Life of Thomas Stothard*, 140

⁷⁴ Complete, 180



уж если ему что-то померещилось, то это непременно должно было быть истинно. Такое нередко случается, особенно с писателями, и можно не сомневаться, что Блейк искренне верил в то, во что желал верить. Возможно даже, что Кромек когда-нибудь и заговаривал с ним о «Кентерберийских рассказах» как о предмете для живописи, одновременно обсуждая эту тему со Стотардом, а может быть, у самого Блейка зародилось художественное осмысление Чосера, пока он рисовал голову этого поэта для библиотеки Хейли; какова бы ни была исходная причина, он вновь сотворил собственную воображаемую действительность, в которой сам был жертвой остального мира. В стихотворении из блокнота на эту тему, написанном с дикарским ликованием по поводу смерти Скъявонетти и Кромека всего несколькими годами позже, Блейк продолжал нападки на тех, кто, по его мнению, навредил ему:

Художник! Бейся головой о камень:
Наш друг Боб Кроме-с более не с нами!⁷⁵

Но, как бы ни напрашивалась мысль о том, что Блейк страдал типичной шизофренией, гипотезу о каком-либо умственном расстройстве трудно признать обоснованной. Лучшее тому доказательство можно найти в прекрасных лирических стихах, которые он как раз в это время писал или переписывал набело в тот же блокнот, что и эпиграммы. Впрочем, пожалуй, называть эти стихи лирикой неверно: они ближе к пророчествам, пронизанным лирическим настроением, в которых чувство утраты, незащитности и слабости обретает бардовский тон, то мрачный, то гневный. Одно из этих стихотворений в точности отражает собственное состояние Блейка — во всяком случае, в нем содержится поданная в ином ключе строчка из письма Блейка. После ин-

⁷⁵ Ibid., 504

цидента со Скофилдом он написал горькое письмо Баттсу, где вопрошал: «Для чего я родился с обличем иным?»⁷⁶. Этот же вопрос звучит и в стихотворении «Мэри», завершенном на грустной ноте:

Ты же — Образ Любви, изнемогшей в Слезах,
Нежный Образ ребенка, узнавшего страх,
Образ тихой печали, тоски роковой,
Что проводят тебя до доски гробовой⁷⁷.

Все эти стихи, вчерне занесенные в блокнот, в какие-то моменты описываемого времени были тщательно переписаны на пустые листы бумаги, оставшиеся от «Баллад» Хейли (текст Хейли был оттуда вымаран), а затем составили аккуратный маленький альбом. Впоследствии этот альбом получил название «Манускрипт Пикеринга» по имени джентльмена викторианской эпохи, некогда владевшего им, но, видимо, это был чистовик, предназначавшийся для самого Блейка или кого-нибудь из его друзей. Десять стихотворений размещены на одиннадцати тщательно пронумерованных страницах; Блейк даже позаботился о том, чтобы выскоблить ошибки и аккуратным почерком вписать исправления. Однако даже при самом беглом просмотре бросается в глаза, что стихотворения написаны правильными балладными размерами и с формальной точки зрения безупречны, поэтому нет причин сомневаться в том, что метрически неправильные стихи Пророческих книг намеренно писались именно так. Иногда высказывались предположения, что интерес Блейка к Пророчествам возрастал по мере того, как угасал его поэтический дар, но это далеко от истины, и в «Манускрипте Пикеринга» есть стихотворения, которые выдерживают сравнение с любыми образцами его лирики ранних лет:

⁷⁶ Letters, 65

⁷⁷ Complete, 488 (Пер. С.Я. Маршака)



Ищи Любовь в больных Слезах,
За счастье пролитых твоё,
Во тьме ищи её, в снегах,
Где горе — там ищи её!⁷⁸

Здесь, несомненно, присутствует дидактическая нотка, но это лишь усиление его ранней манеры; по мере того как углублялось его ощущение отторгнутости от общества, все настойчивее он чувствовал себя пророком. Но от этого возвышенность и сила его строк не теряются:

Бог приходит ярким светом
В души к людям, тьмой одетым.
Кто же к свету дня привык,
Человечий видит лик⁷⁹.

Уже одно это четверостишие требует серьезного разъяснения, начиная с замечания Сведенборга: «Господь является в Божественном ангельском обличье, каковое представляется Человеческим тем, кто верует в зримое Божество»⁸⁰; однако наиболее интересна здесь форма, избранная Блейком для этой темы. Свободное рифмованное двустиишие, или «пословичное двустиишие», — один из старейших размеров английской балладной и народной поэзии. Например, стихотворение середины XIV века сходного содержания начиналось так:

Исусе, правящий на небе!
Себя являешь нам во хлебе⁸¹.

Здесь трудно не вспомнить песенки, которые печатались на грубой бумаге и продавались за фартинг или полпенни на лондонских улицах; их называли «уличными балладами», или

⁷⁸ Ibid., 498 (Пер. С.Я. Маршака)

⁷⁹ Ibid., 496 (Пер. С.Я. Маршака)

⁸⁰ «О небесах и аде», параграф 79

⁸¹ *Medieval English Lyrics*, ed. R.T.Davies, 115

«листочками». Лучшее стихотворение из «Манускрипта Пикеринга» построено по образцу именно этой популярнейшей формы городской поэзии:

Если птица в клетке тесной —
 Меркнет в гнев свод небесный.
 Ад колеблется, доколе
 Стонут голуби в неволе.
 Дому жребий безысходный
 Предвещает пес голодный...
 Заяц, пулей изувечен,
 Мучит душу человечью.
 Мальчик жаворонка ранит —
 Ангел петь в раю не станет⁸².

Это стихотворение называется «Прорицания Невинности» и наряду с другими произведениями Блейка попадает в разряд как эмблематичной литературы вроде «Врат Рая», так и афористических сборников вроде «Бракосочетания Неба и Ада». Несмотря на явную неспособность обрести свой круг читателей, Блейк по-прежнему инстинктивно тянулся к народным жанрам и народным верованиям. Но занимался он и личным поиском смысла. «Прорицания Невинности» и другие стихотворения из «Манускрипта Пикеринга» связаны с его попытками сотворить изначальную мифологию, а также с его разъяснением библейских повествований в своих акварелях. Во всех случаях он стремится выявить и раскрыть ту древнюю мудрость, которая давно перестала быть понятной для его современников. Мы даже можем найти «сумму» его философии в знаменитом начале этого стихотворения:

В одном мгновенье видеть Вечность,
 Огромный мир — в Зерне Песка,
 В единой горсти — Бесконечность
 И Небо — в чашечке Цветка⁸³.

⁸² Complete, 490 (Пер. С.Я.Маршака)

⁸³ Ibid. (Пер. С.Я.Маршака)



Он уже видел Вечность, и теперь, переживая унижения и неудачи, будто насылаемые неблагоприятными созвездиями, продолжал работать над эпической поэмой, которую начал писать еще в Фелфаме. «Уже скоро, — сообщал он Хейли, — я смогу изложить Жителям Земли полную историю моих Духовных Страданий»⁸⁴. Но по мере того, как Блейк работал над поэмой на Саут-Молтон-Стрит, она начинала меняться. Он выскоблил первоначальное название — «ВАЛА» — и поверх него небрежным почерком вывел: «Четыре Зоа», а затем приписал: «Муки Любви и Ревности... Альбиона». Теперь он стал перечитывать и переделывать всю поэму, выскабливая отдельные фрагменты и вписывая на их месте новые, вставляя обширные части и вводя новые темы, помещая странные рисунки на полях страниц. Впервые он начинает пользоваться христианской терминологией, вызывая к «агнцу Божьему» и «Спасителю», но в то же время обращаясь и к некоторым сторонам друидического культа. Он вновь возвращается к своим ранним идеям и верованиям; он заново изобретает их, как уже делал это в своих недавних акварелях, словно воскрешая тот свет юности, который снова открылся ему. Он уже написал одну «Ночь Седьмую» в Фелфаме, но теперь сочинил новую; он завершил две последние «Ночи», но лишь после многократных переделок и изменений. Эта рукопись — удивительное смешение слов и образов; плотные куски текста, написанные его торопливым, но убористым почерком, помещены между старыми пробными оттисками его рисунков к «Ночным размышлениям», а другие две страницы написаны на оборотной стороне гравюры «Эдвард и Элинора», разрезанной пополам. Это совсем не то произведение, которое возникло на красивой и просторной медной доске: теперь это рабочая рукопись, в которой чувствуется какая-то яростная энергия.

⁸⁴ Letters, 120

Три последние «Ночи», которые Блейк написал в Лондоне, несут в себе самое мощное содержание: в них речь идет о кажущейся победе зла в падшем материальном мире до победы Христа, Вечного Человека и апокалиптической Жатвы. Однако начинаются они со сражений и мятежей, как если бы все тяготы войны и большого города давили на него, пока он писал это у Тайбернского ручья. Войне посвящены некоторые из первых строк, сочиненных им на Саут-Молтон-Стрит:

Вот наступает Ночь Резни; и нынче плоть Царей с Князьями, во
дворцах
Взращенную, мы будем поедать; кровь Капитанов, похоть с
убийством
Пропитанную, станем пить; и Ворон — тоже пьяный — пусть
блуждает
Всю ночь меж мертвецами и над стенаньем раненых в полях
глумится⁸⁵.

Во время бомбардировки Копенгагена, в битвах при Вимейро и Корунье* погибли тысячи людей, а поход Чэтема во Флашинг закончился смертями и болезнями. И вот, пока Блейк сидит у себя на Саут-Молтон-Стрит, «вся будущность будто кишит необоримым бесконечным разрушением»⁸⁶. Такова, по его замечательному выражению, «ночь Времени», когда сам Лондон стал частью ремесла войны⁸⁷; в одном из этих исключительно ярких видений-прозрений он снова осознает, что война, подавленное половое влечение и новоявленная одержимость промышленным производством суть разные стороны одного и того же процесса, который угрожает

⁸⁵ Complete, 361

* Вимейро — городок в Португалии, Корунья — в Испании (Галисия). Там в 1808 и 1809 гг., соответственно, происходили сражения английских войск с французскими. — *Примеч. пер.*

⁸⁶ Ibid., 374

⁸⁷ Ibid., 406

подчинить себе мир. «Ибо война — энергия порабощенная»⁸⁸, и из этого угнетения, из науки и религии падшего мира проистекают все наши грядущие беды:

Они ремесла жизни обратили все в ремесла смерти.

Часы песочные — в пренебрежении, ибо их нехитрая работа

Сродни работе пахаря и водяного колеса,

Что вверх толкает воду — в разбитые, сожженные цистерны;

Ибо работа их сродни работе пастуха,

И вместо них колеса хитрые придумали — без колеса Колеса,

Чтоб озадачить юношей и приковать к трудам

Денным и ночным мириады Вечности. Чтоб встали в ряд

И шлифовали медь с железом час за часом, в поте изнывая,

Не зная ничего о пользе; чтоб расточали дни премудрости

На труд постылый, добывая скудный хлеб себе,

В незнание кроху видя малую, ее за Все считали б

И звали бы показом — к жизни правилам простым глухи и слепы⁸⁹.

Стоило привести здесь такой длинный отрывок хотя бы для того, чтобы показать, что пророческие сочинения Блейка вовсе не обязательно невнятны или, по выражению Кромекса, «неукротимы» или безумны. Это образец самой простой, самой прямой и самой сильной поэзии начала XIX века. Однако визионерские представления Блейка не были основаны на столкновениях и порабощении, которые он видел повсюду вокруг себя; он уже испытал чувство освобождения, явившееся от нового узнавания «того света, которым я наслаждался в юности», — и поэма следует по пути его просветления, к заключительным строкам апокалипсиса и прозрения⁹⁰. Наступает миг вне времени, когда «Призраки» и «Тела Прозябанья», служащие нашей смертной частью на земле, начинают видеть,

⁸⁸ Ibid., 390

⁸⁹ Ibid., 364

⁹⁰ Letters, 101

Ликуя, яркий свет, а в нем — Обличье Человечье.

И поняли, что он — Спаситель-Иисус, и перед Ним молитвенно
склонились⁹¹.

Вечный Человек пробудится от своего сна, длившегося
шесть тысяч лет, и вновь обретет «свое древнее блажен-
ство»⁹². Тирания и Тайна исчезнут, и тогда

Охватят пламенем умы дрожащих миллионов,
Окутав Вечности самой сверкающим виденьем⁹³.

Это необыкновенное видение обновления и восстано-
вления, когда все конечные способности падшего человека воз-
растают настолько, что он обретает способность «созерцать
глубины дивных миров» и все «животные виды мудрости»,
беседовать с «малыми детьми» и с Самим Иисусом — Боже-
ственной Человечностью. А затем человеческий род вопро-
шает себя в изумлении:

Возможно ли: сквозь пламя мы прошли — и не погибли?
Возможно ли: мир стал иным — как в старину седую?⁹⁴

Трудясь на Саут-Молтон-Стрит над своим видением, Блейк
усиливает мифические элементы повествования; он нарекает
Вечному Человеку имя «Альбион», быть может, потому что со-
всем недавно заново награвировал изображение этого ликую-
щего юноши, который поднялся «оттуда, где вместе с рабами
спину на мельнице гнул». Он вводит понятие «Земной Скорлу-
пы», добавляя приписки карандашом к ранним стихам, и опи-
сывает эту «Скорлупу» как затвердевшую оболочку, защища-
ющую материальную Вселенную и ее падшие измерения. Сле-

⁹¹ Complete, 372

⁹² Ibid., 385

⁹³ Ibid., 388

⁹⁴ Ibid., 407



дуя за развитием поэмы, писавшейся на протяжении десяти лет, мы наблюдаем движение мысли Блейка, в его стремлении постичь скрытый смысл собственного видения и, по существу, собственной жизни. Теперь, живя в Лондоне, Блейк принимается развивать понятие «Пределов», которые он называет «Темной» и «Сжатием» и которые, по милосердию Иисуса, образуются, чтобы сдерживать и, таким образом, ограничивать грехи и ошибки. В каком-то отношении они сходны с теми четкими и чистыми линиями, которые, по мнению Блейка, облачают истинное искусство; но к тому же он берет это понятие и из лексикона ньютоновской науки, чтобы указать на совершенно иной способ рассмотрения материального мира. Этот мир обрел форму и субстанцию для того, чтобы впоследствии он мог быть спасен, когда, увидев свою ошибку, люди наконец смогут избавиться от нее. Когда в поэме устанавливается «предел Сжатия», Вечный Человек начинает подниматься со своего «ложа смерти» и «воздевает голубые светочи своих очей»⁹⁵.

Однако визионерские представления Блейка — не элементы какой-то отвлеченной теории, а неотложные насущные вопросы. Блейк стремился ни больше ни меньше как изменить всю природу человеческого восприятия, и в добавление к доктрине о «Пределах» он выдвигает понятие «Состояний», которое предлагает альтернативное понимание того, что мы сейчас назвали бы человеческой психологией. Надо сказать, что во времена Блейка существовало особое выражение для обозначения пьяного: говорили, что он «находится в опьянении» (в отличие от современного «пьян»). Разница может показаться не особенно существенной, однако заметим, что здесь акцент смещен с ответственности самого человека за свое состояние и, наоборот, сосредоточен на непреодолимой силе «опьянения». Все выглядит так, будто несчастное существо на время оказывается погруженным в какую-то иную стихию, прежде чем приходит спасение. Представляется, что с помо-

⁹⁵ Ibid., 372 and 388

щью таких ассоциаций мы можем немного приблизиться к пониманию воззрений Блейка, причем пользуясь современными ему оттенками понятий. Впервые он упоминает о «Состояниях» в предпоследней «Ночи» (главе) своей поэмы, где утверждает необходимость видеть «Различие между Состояниями и Личностями в этих Состояниях»⁹⁶. В более позднем прозаическом произведении он подробнее останавливается на этой теме: «Эти Состояния существуют. Сам Человек проходит, а Состояния остаются навеки. Он проходит сквозь них, как странник, которому тоже может казаться, будто те места, которые он миновал, больше не существуют. Но все Вещи вечны»⁹⁷. Это могут быть Состояния желания, ярости или тоски, но они могут отражать и самый материальный эгоизм, — Личность проходит сквозь них, сохраняя в то же время сущностное духовное тождество. Это способ отчуждения греха и ошибки — так что их можно сбросить, как одежду, — и к тому же Блейк допускает конечное искупление. Ты можешь находиться «в опьянении», но это не означает, что ты — «пьяница». Впрочем, такая теория не была совершенно оригинальной: в конце XVIII века уже намечалась общая тенденция к описанию самодовлеющих и неизменных «Страстей» — кстати, и Беме, и Сведенборг в общих чертах описывали «состояния», чем-то подобные соответствующему понятию у Блейка. Впрочем, первоначальным толчком к такому открытию для него могло стать и «обычное состояние» каждой отпечатанной гравюры, которую в любой момент можно было уничтожить или переделать. Это открывало по крайней мере какую-то возможность постижения того ошеломляющего разнообразия чувств, которые, по-видимому, обуревали его; но это был и способ рассматривать прохождение души по миру, задерживаясь не на Грехе и Вине, а на Прощении и Искуплении. Значительную часть пророческой символики Блейка можно

⁹⁶ Ibid., 380

⁹⁷ Ibid., 556

понять без особых трудностей, однако это требует от читателя пробуждения прежде всего ясной и естественной способности видеть. Блейк делается «трудным» поэтом, только если мы сами делаем его таким.

Блейк, как обычно, стал делать наброски рисунков вокруг текстов. Он использовал пробные листы «Ночных размышлений», на которых уже были отпечатаны его гравюры, и временами он намеренно вводит в них новые мотивы или образы; случается и так, что старое изображение на странице будто влияет на содержание новых стихов, так что вполне возможно, что Блейк использовал свои давние работы как один из источников вдохновения. Но есть нечто особенное в его рисунках на полях «Четырех Зоа»: многие из них откровенно и изысканно эротичны. Сорок пятая страница рукописи была первоначально листом из «Ночных размышлений», где образ Иисуса, воскрешающего Лазаря, иллюстрировал благочестивую строчку Эдварда Юнга: «Касанье, коим чары Неба исцеляют душу». На обращенной к ней странице Блейк изобразил одного из своих мифологических персонажей, который «воздел руку», причем жест его повторяет жест Лазаря. Однако на месте Иисуса стоит обнаженная женщина, чьи гениталии преобразились в подобие алтаря, или часовни, в центре которой возвышается восставший пенис. Этот удивительный образ тесно связан с представлением о том, что религия мистерии и тайны сама является частью падшего мира, но одновременно он устанавливает связь между войной четырех «зоа»*, или способностей, с фаллическими об-

* Образ «зоа» Блейк заимствовал из Апокалипсиса, 4:6; это те «tessara zoa» (в синодальном русском переводе «четыре животных»), которых Иоанн Богослов увидел вокруг престола Агнца; у них лица человека, льва, вола и орла. (Они же — четыре «животных», или «живых существа» (Chayot Hakodesh) из ветхозаветной Книги пророка Иезекииля (Иез 1:5).) Блейк отождествил «Four Zoas» с четырьмя аспектами человека (тело, разум, эмоции и воображение) и с четырьмя сторонами света. — *Примеч. пер.*



рядами и культом «темного женского начала». Прорвавшись через литературные и живописные нормы своего времени, Блейк, по-видимому, приблизился к некоторым универсальным истинам. Неудивительно, что «Четыре Зоа» переполнены отступлениями, а порой даже становятся бессвязными: Блейк сталкивается с таким множеством сил одновременно, что лишь каким-то чудом поэма вообще получилась.

Есть у Блейка и другие эротические рисунки: фигуры гермафродитов с огромными фаллосами; женщина, склонившись, ласкает большой член мужчины, одновременно мастурбируя с помощью искусственного фаллоса; за сценой любовного акта наблюдает маленький мальчик с членом в состоянии эрекции; есть и наброски, изображающие анальное совокупление, фелляцию, дефекацию и групповой секс. Но главным мотивом остается мужской член в состоянии возбуждения. Из написанного Блейком ранее ясно, что он доверялся энергиям сексуальной свободы и — по крайней мере теоретически — утверждал полную сексуальную вседозволенность. Пожалуй, может показаться довольно странным, что в столь немолодые годы он предавался подобным сладострастным фантазиям — тем более что именно тогда он настаивает на возможности духовного обновления и вечного возвращения «Агнца Божия». Но в том-то и дело. Духовное обновление — это не фон для его эротизма, потому что эротизм предстает для него как путь к Вечности и Пробуждению того Божественного Человека, который заключен внутри нас. Гермафродит — существо, наделенное и мужскими, и женскими органами, — очень древний образ; в глазах Блейка он буквально олицетворяет то время, когда род людской еще не был разделен на два пола, а потому человеческие способности еще не были искажены и не подверглись вырождению. Изображения восставшего члена к тому же имеют отношение к современной Блейку сравнительной мифологии, когда считалось, что центром первобытных верований и обрядов являлся фаллический

культ. Можно провести и такую параллель: он не случайно называл себя «Англичанином Блейком» и иногда — интуитивно или намеренно — давал возможность проявиться своим глубинным архаичным ощущениям. Например, в его рисунках на полях поэмы улавливается странное сходство с «чудовищами» или гротескными изображениями, которые встречаются на полях средневековых манускриптов и которые, как считается, якобы «впервые возникли в Англии»⁹⁸. Некоторые свойства национального сознания могут сохраняться на протяжении многих веков, и определенную модель художественного мышления можно проследить даже на столь скудном материале. Однако за образами содомии и фелляции могут стоять и более скрытые мотивы, возможно, отчасти связанные с унижениями и разочарованиями, которые Блейк испытывал, когда дописывал последние части поэмы. Можно догадываться и о подавленной сексуальности или подавленной энергии, которая искала выхода. Итак, в некотором смысле эти рисунки являются изобразительным аналогом тех агрессивных эпиграмм, которые Блейк записывал в свой старый блокнот; он имел возможность обоими способами неистово и уединенно выплескивать наружу все свои страхи и наваждения.

«Четыре Зоа» — один из самых удивительных текстов, оставшихся от десятилетий на рубеже XVIII и XIX веков. При жизни Блейка поэма не издавалась, и по-настоящему ее открыли лишь в 1889 году, когда первые издатели Блейка — Эллис и Йейтс — несколько вольно переписали ее. До сих пор остаются некоторые трудности с расположением текста, однако даже при нынешнем его состоянии ясно, что это совершенно новый стихотворный жанр — нечто вроде «готического августианства». Блейк использовал принятую тогда неоклассическую лексику для создания мифа, в котором различные внутренние человечес-

⁹⁸ Pevsner, 41



кие состояния носят имена древних богов, а публичная полемика переплетается с лирическими жалобами и ностальгической пасторалью. Временами Блейк настолько одержим своим вдохновением, что оно изливается совершенно беспрепятственно, порой рождая строки, полные могучей поэтической красоты:

Я поутру пробудил Энион; та вдаль устремилась,
Меж яблонь ступая. И все сады земных наслаждений
Перед глазами моими, как греза, проплыли...⁹⁹

Иногда его речь внезапно обретает прямоту или даже нескладность прозы:

Я искалечен прожорливой похотью: она гложет неотступно,
Страдая и пожирая; но Взор мой прикован к тебе, О сладостный
Обман...¹⁰⁰

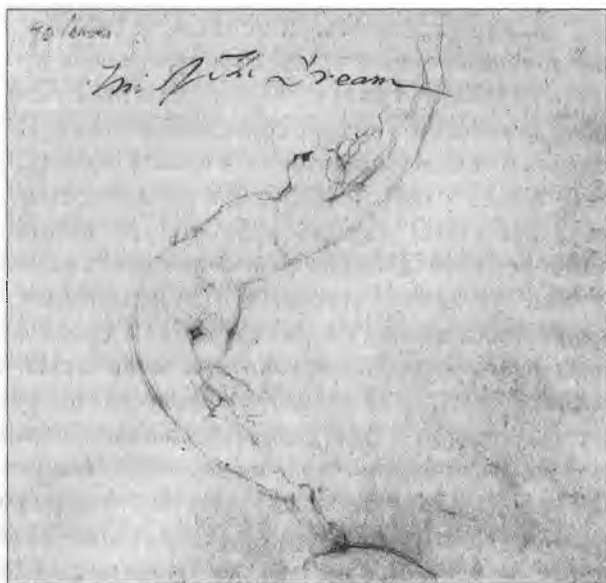
Такова была форма, которую принимало его видение, — то заунывная, то резкая, то повторяющаяся, — и здесь невозможно выбрать какую-то одну сторону, отмахнувшись от всех прочих. В определенном смысле это произведение напоминает поведение самого Блейка в мире — его благодушие было неотделимо от ярости, трудолюбие — от медлительности, дерзость — от тревоги. Вся поэма одухотворена его личным дыханием, потому что, если она и подражает какой-либо иной форме, то только риторике конца XVIII века — риторике Эдмунда Берка и современного театра. Мы знаем, что Блейк имел обыкновение читать свои сочинения — и в Лондоне, и в Фелфаме, — и при желании в этих властных строках можно различить переливы его собственного голоса. И вот на Саут-Молтон-Стрит он завершил поэму торжествующей строфой:

⁹⁹ Complete, 366

¹⁰⁰ Ibid., 360

Приготовив, во всей древней мощи, золотые доспехи науки
 К войне Умов: ведь отныне война Мечей отступила,
 А вместо Религий мрачных светлая Наука воцарилась¹⁰¹.

Под этими строками он нарисовал карандашом удивительнейшее изображение человеческой фигуры, в триумфе воспаряющей с земного шара, а затем вывел чернилами: «Конец Мечты». Мечта окончилась, а мир по-прежнему оставался на своем месте. Вверху одной страницы в своем блокноте он записал: «Вторник. Январь 20, 1807. Между двумя и семью утра — Отчаяние».



*Вала, или Четыре Зоа: деталь заключительного листа
 из Ночи Девятой*

¹⁰¹ Ibid., 407

22. УПОРЯДОЧЕНЫ И КРОПОТЛИВО СОЧЛЕНЕНЫ

Единственным способом избежать отчаяния оставался «бесконечный» труд, который и был его долей; и вот, «беспрестанно трудясь», Блейк стал работать над картиной, изображавшей кентерберийских паломников¹. Отчасти он отвечал таким образом на вызов Кромака, но был у него и еще более важный побудительный мотив: он хотел предъявить все, чему научился благодаря визионерскому осмыслению искусства. Блейк решил устроить персональную выставку, как это делали многие его современники, и выпустить брошюру или книжку с разъяснением среди прочих вещей «своих различных Изобретений в Искусстве»². Он взял «Труды» Рейнолдса, куда входили и его академические «Рассуждения», — просто чтобы освежить в памяти слова недруга, прежде чем взяться за изложение собственных мыслей; он уже испещрил карандашными пометками первый том, вероятно, еще во времена Фелфама, — теперь же обвел чернилами некоторые из них и добавил, уже пером, новые яростные замечания. На титульном листе Блейк вывел черными чернилами, крупными буквами: «Этого человека наняли специально для того, чтобы душить Искусство», а затем стал

¹ Letters, 101

² BR, 212

писать на обратной стороне, по краям посвящения королю, размещенного на следующей странице, и на верху первой страницы текста. Казалось, он был в чудовищном припадке гнева, злобы и отчаяния: «Цвет моей юности и дарования прошел под гнетом сэра Джошуа и нанятой им банды злодеев-ловкачей, из-за которых я оставался без работы и почти без пропитания. Потому читатель не должен ожидать в моих заметках об этих книгах ничего, кроме негодования и возмущения. В то время как сэр Джошуа купался в роскоши, Барри оставался безработным бедняком, поддерживаемым лишь собственной энергией, а Мортимер слыл сумасшедшим. Богачи и Знать превозносили и раскупали только портретную живопись. Рейнолдс и Гейнсборо наперебой занимались Мазней и Пачкотней, поделив между собой весь высший английский свет». В завершение Блейк добавил: «Я был сокрыт»; потом зачеркнул «был», и осталось: «Я сокрыт»³.

За этим следуют — выливаясь в ряд ремарок и реплик «в сторону» — беспощадные нападки на эстетику и эпистемологию той эпохи. В более поздней поэме Дух творческого начала, Лос, который «хранил Божественное Виденье в пору бедствий»⁴, восклицает: «Я должен сотворить свою систему — иль пред чужой склониться!»⁵. Это и крик самого Блейка, звучащий рефреном во всем, что он написал, — и в своих гневных заметках он набрасывается на «систему», которая держала его в тисках и грозила уничтожением. Мы будто слышим голос Рейнолдса, рассуждающего об «изящных искусствах» в лекционном зале Королевской академии, где сидел Блейк почти тридцать лет назад: «Венецианская школа — самая великолепная по части изящества... Исторический живописец изображает человека вообще; живописец-

³ Этот том хранится сейчас в Британской библиотеке, архивный шифр C.45.e.18

⁴ Complete, 255

⁵ Ibid., 153



портретист — конкретного человека». Но вот до нас доносятся обличающие слова Блейка: «Я нахожу выступления Рейнолдса... речами лицемера, который улыбается, когда замышляет предательство. Его восхваления Рафаэля подобны истерической мстительной насмешке». А когда Рейнолдс говорит, что Рафаэль учился у Микеланджело, Блейк делает очень важное замечание: «Я не верю, что Рафаэль чему-то учил Микеланджело или Микеланджело чему-то учил Рафаэля, как не верю в то, что роза учит лилию расти и цвести, или яблоня учит грушу умению приносить плоды». Рейнолдс продолжает рассуждать, а Блейк — поносить его: «Изобилие глупости. Адская ложь. Чертов болван. Лощеный негодяй. Вранье. Вот чушь». Но эти пометки Блейка — не просто выбросы ярости. Нет, в них он высказывает свои самые важные воззрения яснее, чем где бы то ни было. «Представление об Идеале Красоты, — пишет он, — не приобретается, а рождается вместе с нами. Врожденные идеи пребывают внутри каждого человека, появляясь вместе с ним... Человек приносит с собой в мир все, что имеет или может иметь. Человек рождается как Сад, уже засаженным и засеянным. Этот мир слишком беден, чтобы родить хотя бы одно семя... Кто не узнает истину с первого взгляда, недостоин ее внимания... Человек, который никогда в уме и мыслях не возносился к Небесам, — не Художник»⁶. Вряд ли кто-то из художников так глубоко размышлял о природе восприятия, как Блейк; а в своих попытках сохранить свободу от «системы» он с той же яростью бросался и на Локка с Ньютоном как на истинных прародителей Рейнолдсовой эстетики и тюремщиков темницы, в стенах которой, по убеждению Блейка, томилась вся его эпоха.

Несомненно, все эти вопросы он собирался затронуть в своей будущей книге, однако из этого замысла ничего не вышло. В течение всего 1808 года он готовил работы для вы-

⁶ Все эти цитаты можно увидеть на страницах подлинника книги

ставки, в центре которой должна была находиться картина, изображающая кентерберийских паломников. На выставке того года в Королевской академии Блейку удалось показать три другие картины. Там ему выпала сомнительная честь войти в число художников, чьи картины были развешаны по стенам без особого порядка, то есть втиснуты в малейшее свободное пространство — порой по шесть работ в ряду по вертикали. Но самые большие надежды он возлагал на «Выставку Фресковой Живописи, Поэтических и Исторических Изобретений Уильяма Блейка», как он назвал ее сам. Аккуратным почерком он написал текст каталога и отдал его печатнику, жившему по соседству, тоже на Саут-Молтон-Стрит; затем была разослана эта листовка, или реклама, со следующим «Обращением к публике»: «Невежественные оскорбления отдельных людей не мешают мне исполнять свой долг перед Искусством... Тех, кому говорили, будто мои произведения — всего лишь ненаучные и неправильные чудачества, каракули безумца, тех я прошу воздать мне справедливость и, прежде чем выносить суждение, лично увидеть их». Он вновь сравнивает себя с Микеланджело и Рафаэлем, а затем делает утверждение о публичной и социальной природе самого искусства: «Если Искусство — это слава народа, если гений и вдохновение суть великие истоки и узы общества, то высокая оценка моих произведений теми, кто лучше других разбирается в подобных вещах, требует моей выставки как выполнения величайшей из обязанностей перед моей страной»⁷. Блейк вновь прибегает к самоутверждению и гневной выпренности, ограждая свое личное достоинство от угроз, которые слышатся ему со стороны Кромекса и прочих. Он цитирует мильтоновскую строчку «Найди круг верный, пусть и узкий» и сообщает, что выставка расположена по адресу № 28 по Брод-Стрит, в угловом доме. Тернер устраивал персональный показ своих работ на Харли-Стрит, Уилки позднее

⁷ Complete, 527—8



выставлялся на Пэлл-Мэлл, а Хейдону оказалась по карману аренда Египетского зала на Пиккадилли; Блейк же мог использовать в качестве выставочного помещения только чулочную лавку своего брата Джеймса.

Публики почти не было. Входная плата составляла шиллинг (столько же Кромек брал с тех, кто желал увидеть картину Стотарда на Ньюмен-Стрит), а за полкроны можно было купить «Каталог с описаниями». Лавочнику Джеймсу Блейку было поручено приветствовать посетителей выставки, которые запомнили, что на нем была незатейливая старомодная одежда лавочника — бриджи по колено и нитяные чулки. Должно быть, это было прелюбопытное зрелище: торговец трикотажем демонстрировал посетителям работы своего брата с названиями вроде «Духовная форма Питта перед Бегемотом» и «Брамины». Было представлено девять темпер и семь акварелей; для тех, кому было не под силу разобраться в визионерских сценах Блейка, он составил «Каталог», который, как впоследствии выяснилось, стал первым и последним публичным завещанием художника. Один экземпляр Блейк отослал Озайесу Хамфри — возможно, потому, что Хамфри как миниатюрист был способен понять и по достоинству оценить «скрупулезную тщательность» стиля Блейка; к каталогу он приложил записку, в которой говорилось: «Пока венецианцы и фламандцы не истреблены, флорентийцы и римляне не могут существовать; вскоре это произойдет»⁸.

Тираж каталога, переплетенного в серо-голубую обложку, вряд ли превышал сотню экземпляров; до нашего времени сохранилось лишь несколько штук. Очевидно, текст был подготовлен не очень внимательно, и важное сведение было упущено: Блейку пришлось от руки вписывать на титульном листе адрес выставки: «В № 28 на углу Брод-Стрит и Голден-Сквер». Блейк поручил соседу-печатнику сделать также

⁸ Letters, 138

рекламу каталога со словами: «Это оригинальные взгляды на искусство, принадлежащие оригинальному художнику». Совершенно ясно, что эти «взгляды» были по-настоящему сформулированы после того, как Блейк пережил откровение относительно раннего искусства и заново обнаружил свой «свет» в Трухсесской галерее пять лет назад; поэтому теперь он высмеивает живопись маслом и превозносит достоинства «фрески» (кстати, он периодически путает ее со станковой живописью). «Пока мы не избавимся от Тициана и Корреджо, от Рубенса и Рембрандта, мы никогда не сравняемся с Рафаэлем и Альбертом Дюрером, Микеланджело и Джулио Романо»⁹, — утверждает он. Блейк подробно останавливается в каталоге на идее каждой из выставленных картин, а изображение «духовных форм» Питта и Нельсона объясняет так: «Художник в своем видении перенесся в древние республики, монархии и патриархаты Азии»; там он увидел произведения искусства — «некоторые из них достигали сотни футов в высоту... во всех содержался мифологический или тайный смысл, когда подразумевается больше, чем видит глаз»¹⁰. Далее Блейк по-прежнему устремляется к созданию священного и публичного искусства, которое должно лечь в основу того, что он обычно называл «Империей»; но наибольшую важность Блейк инстинктивно придает той новой форме медиевистики или готики, которую он воссоздал в картине, выставленной теперь под названием «Сэр Джеффри Чосер с двадцатью девятью паломниками на пути в Кентербери». Одной из наиболее поразительных черт английского искусства и английской словесности было творческое использование стилей прошлых эпох; но для Блейка это была еще и часть исторического мироощущения, которое появилось у него в Вестминстерском аббатстве в годы ученичества. Он обращался к изданию полного собрания сочинений Чосера,

⁹ Complete, 530

¹⁰ Ibid., 531



выпущенному в XVII веке Спейтом, и взял на себя смелость написать в своем каталоге: «Характеры паломников Чосера — это характеры, которыми полны все эпохи и народы: одна эпоха рушится, возникает следующая — иная для смертного взора, но для бессмертных все они одинаковы... ничего нового не возникает в тождественном существовании; Случай переменчив, Сущности же не грозят ни перемена, ни гибель»¹¹. В том же ключе Блейк раскрывал и свое растущее предчувствие духовной мощи Англии, подлинным свидетельством которой и должны были стать его общественнозначимые произведения; в одной из выставленных картин — «Древние британцы» (ныне она утрачена) — по его словам, были представлены «все его созерцательные видения, касающиеся родной страны и ее древней славы, когда та была такой, какой станет опять, — источником учености и вдохновенья»¹². Вот это он и понимал под «Империей», правителя которой назвал Альбионом. Приключения Артура и его рыцарей были — по крайней мере в его глазах — туманной аллегорией Альбиона; а друидическая древность в Англии восходила к временам Адама, Ноя и Авраама. Упоминал Блейк в своем каталоге и недавно завершённую поэму «Четыре Зоа» — как рассказ о «духовном посредничестве», которое, по его словам, давало о себе знать на протяжении всей истории; сама же история представляет собой «не что иное, как множество невероятных и невозможных событий»¹³.

В видении Блейка представала вечная реальность, открытая духовному зрению, мелькавшая в лучах плотской любви, однако полностью раскрывавшаяся лишь в «четкой ограничительной» линии истинного Искусства¹⁴. Именно поэтому Блейк так болезненно переносил постоянные унижения и

¹¹ Ibid., 532

¹² Ibid., 542

¹³ Ibid., 543

¹⁴ Ibid., 550

пренебрежение, а в описании своей картины с кентерберийскими пилигримами не удержался от грубого нападения на вариант Стотарда: «Уж верно, Чосер трудноват для того, кто пробавлялся лишь романами да грошовыми пустячками книготорговцев»¹⁵. Надо ли удивляться, что кроткий и миролюбивый Стотард так никогда и не простил его. Блейк обрушился с едкими издевками и на проспект Кромека, всячески опровергая и понося все то похвальное, что его бывший издатель сказал о Чосере и картине Стотарда. Более того, Блейк заявлял, что его картина была выполнена «для самозащиты от бессовестных и завистливых обвинений в неспособности к законченному и грамотному искусству, каковое обвинение весьма ловко и упорно пытаются до публики невежественные наймиты» (под ними он разумеет людей вроде Стотарда и Скъявонетти). Блейк признавался, что уж такова была его доля — «снискивать покровительство для других, а самому затем оставаться в небрежении; произведения же, которыми и было добыто это покровительство, начинают хулить как плоды чудачества и безумия, якобы оставшиеся незаконченными и недоделанными из-за буйного нрава художника»¹⁶. Очевидно, именно такая теперь ходила о нем «молва»: чудака или безумец, имеющий буйный нрав. Поэтому, наверное, Флакسمан и Фюсли совсем перестали видаться с ним, а Кромек и другие книготорговцы избегали иметь с ним дело. Но Блейк оставался непримирим: «Долго я был презируем этими негодьями, которые обязаны мне всем, что имеют; так долее уже не будет»¹⁷. Среди паломников на картине Блейка можно увидеть и его собственный идеализированный образ — он изобразил себя в виде Пахаря (на нем как раз такая широкополая шляпа, какие любил сам Блейк), «исхудалого от чрезмерного труда, а не от старости, как

¹⁵ Ibid., 539

¹⁶ Ibid., 537

¹⁷ Ibid., 540



полагали некоторые»¹⁸. На Пахаря со свирепым выражением лица оглядывается Мельник (возможно, портрет Кромека) — «ужасный негодяй, какие существуют во все времена и повсюду, чтобы терзать людей»¹⁹.

Поскольку это, как-никак, было завещание Блейка, то гнев его направлен не только на тех художников и книготорговцев, которые его теперь избегали; он должен защищаться и от критиков — в особенности от Роберта Ханта, который в «Экзаминере» назвал «нелепыми» его попытки изобразить в «Могиле» души или духов. Впрочем, это было обычное в те времена обвинение в адрес всякого художника-визионера; Тернера ведь тоже осмеивали за театральное использование туманных форм и подозревали в безумии. Блейк жил в Лондоне, где сталкивались противоположные крайности человеческого существования, где царил всяческий упадок, а единственно достойными качествами почитались деловая хватка и финансовая сметка; но именно в этом большом городе ему являлись видения. Так почему бы ему было не изобразить их, как Хогарт некогда изображал не духовных, а плотских обитателей этого города? «Дух или Видение — это не облачный пар или ничто, как полагает современная философия: они упорядочены и кропотливо сочленены, и ничего, подобного им, не в силах произвести смертная и обреченная гибели природа. Кто не видит мысленно в лучших и сильнейших очертаниях и в лучшем и сильнейшем свете, чем доступно его обреченному гибели смертному оку, — тот вовсе ничего не видит»²⁰. Это сильнейшая защита его собственной художнической и визионерской практики, к которой он вернулся, по его словам, после того, как его перестали сбивать с толку и смущать разные «демоны» вроде Корреджо и Тициана. Он продемонстрировал и духовную преемственность своего искусства, выставив

¹⁸ Ibid., 536

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., 541

один из акварельных рисунков, выполненный почти тридцать лет назад: это «Покаяние Джейн Шор», написанное им, когда он еще посещал мастерские Королевской академии. Итак, задача выставки на Брод-Стрит заключалась в том, чтобы заново утвердить значительность своего искусства и дарования вопреки долгим годам безвестности. Это была попытка заявить вслух о своей личности или сохранить память о себе и своем культурном наследии для потомков. Каталог завершался на торжествующей ноте: «Если человек — хозяин своего призвания, он не может сам этого не ведать; а если его не нанимают те, кто притворяется покровителями искусства, то он наймется сам к себе и будет втайне смеяться над притязаниями невежд всякий раз, стаскивая на ночь башмаки, задувая свечу и забираясь в кровать, — вот награда за дневные труды, какой не мог бы весь мир предоставить ему, а терпение и время вскоре предоставят ему все то, что может дать мир»²¹.

Никакой другой награды не последовало, даже в его собственном мире; ни одну из картин не купили, и в печати появилось лишь одно обозрение — снова в «Экзаминере», этом рупоре *благонанмеренных* радикальных мнений. Критик написал о «несчастном лунатике, чья личная безобидность предохраняет его от заключения в приют» и чей каталог представляет собой «дикое бурление расстроенного мозга»²². Немногие посетители, побывавшие в лавке на Брод-Стрит, по-видимому, разделяли это мнение. Роберт Саути назвал Блейка «художником великого, но нездорового дарования», а «Древних британцев» счел «одной из худших его картин, которая многое говорит»²³; впрочем, изображение Нельсона, возможно, и подтолкнуло Саути к созданию собственной «Жизни Нельсона»²⁴. Генри Крэбб Робинсон — журна-

²¹ Ibid., 550

²² BR, 216

²³ Ibid., 226

²⁴ Этим предположением я обязан Тиму Хиту из «Блейковского Дома»

лист, которому мы обязаны многими сведениями о позднейшем периоде жизни Блейка, — счел его личность прекрасным психологическим образцом и специально посетил выставку: «Меня глубоко заинтересовали не только картины, но и каталог. Я взял четыре штуки, высказав его брату надежду, что он пустит меня вновь. — Тот отвечал: “О! Столько раз, сколько пожелаете”. — Осмелюсь утверждать, такого не случилось ни ранее, ни впредь»²⁵. Сын Джорджа Камберленда, тоже Джордж, был одним из тех, кто, должно быть, приходил на Брод-Стрит из лояльности; он написал отцу, что каталог «весьма любопытен. Он [Блейк] полностью расквитался со Стотардом»²⁶. Камберленд попросил себе экземпляр, а затем сообщил сыну: «Каталог Блейка действительно оригинален. Отчасти тщеславен, отчасти безумен — отчасти весьма благоразумен»²⁷.

Никаких других отзывов о выставке не сохранилось. Некоторые из картин с этой выставки были утрачены или погребены, а другие хранятся сейчас в галереях Британии или Соединенных Штатов (тогда как произведения Флаксмана или Стотарда совершенно забыты). В этих работах по-прежнему ощущается то странное, что современники называли «буйством», но, возможно, правильнее было бы видеть в этом намеренное возвращение к первобытным формам искусства. Например, в двух картинах, посвященных Нельсону и Питу, Блейк обращается к стилю «индусских» или «персидских» (как он их называл) оригиналов. Таков был его способ утверждать идею священного искусства в стране, где укоренились более традиционные представления о репутации и монументальности. Флаксман ранее создал эскизы для памятников и Нельсону, и Питту, Блейк же, в соответствии со своей привычной доктриной о «противоположностях», несомнен-

²⁵ BR, 225

²⁶ Ibid., 216

²⁷ Ibid.

но, избрал эти темы для прямого спора с работами прежнего друга. Это замечательные картины, насыщенные каким-то варварским великолепием; на каждой из них главная фигура уподоблена священному предмету какого-то утраченного культа, вокруг нее помещаются различные символы первобытного дикого поклонения и разрушения. К тому же эти картины демонстрируют великое умение Блейка использовать с максимальным живописным эффектом пространство картины: ведь его профессионализм гравера означал, что он в точности знал, как углублять и расширять поверхность холста. Другая выставленная работа — «Бард из Грея» — отмечена исключительным мастерством; с ее уверенностью и богатством рисунка, с ее стремительными контурами, подобными длинным линиям энергии, исходящей от художника, — она передает необычайное ощущение мощи, ярости и экзальтации. Многие свои произведения Блейк видел прежде — в видениях, и это полотно вполне могло бы украсить стены одного из тех исчезнувших городов Альбиона, которые оплакивал Гальфрид Монмутский.

Картина «Древние британцы» утрачена, но известно, что это была самая крупная работа, когда-либо выполненная Блейком, — размеры ее составляли примерно десять на четырнадцать футов. Суинберн приводил описание, сделанное человеком, который видел эту картину: он упоминал «неистовство и великолепие энергии, контрастирующие с безмятежным жаром безыскусно прекрасной отваги; буйную жизнь замысла и яростную даль колеблющейся битвы»²⁸. Это описание той самой картины — или копии с нее, которую Блейк выполнил для Уильяма Оуэна Пью двумя годами позже; этот валлиец, знаток фольклора и бардовской литературы, снабдил Блейка некоторыми старинными «триадическими» стихами, чтобы дополнить картину. Саути так описал отношения Пью с Блейком: «Бедняга Оуэн нашел все, что хотел най-

²⁸ Swinburne, *William Blake*, 81



ти в бардовской системе, а нашел он там представления Блейка, и вот Блейк с женою уверовали, будто его мечтания — это и есть древние патриархальные истины, давно позабытые, а ныне заново открытые. Они поведали мне об этом... Я вернулся от них с таким грустным чувством, что больше об этом не заговаривал»²⁹. Пью был одним из «Старейшин» Джанны Сауткотт, и его душа была открыта для всяческих миллениаристских верований; прежде, в революционные годы предыдущего столетия, он был радикалом в политике, теперь же бредил причудливой смесью из друидических аллегорий, преданий о короле Артуре и сравнительной мифологии, которые оказывали столь мощное воздействие и на Блейка. Саути, да и другим похожим на него людям, все это казалось лишь глупым суеверием и безвкусным вздором; для Блейка же это было прибежище от «системы», которая в начале XIX века подчинила себе все.

Но, конечно, главным произведением, выставленным на Брод-Стрит, была картина с кентерберийскими паломниками. Блейк изобразил, как они покидают харчевню «Табард» на пути в Кентерберии. Эта картина, написанная темперой по холсту, значительно превосходит по размерам картину Стотарда на ту же тему, и, несомненно, Блейк работал над ней, открыто соревнуясь с художником, которого считал теперь соперником. Его композиция тянется в виде фриза, причем паломники, разумеется, движутся в направлении, противоположном тому, которое выбрал Стотард; высказывались догадки, что Блейк испытал влияние «мраморов Элгина»*, впервые выставленных для обозрения публики двумя годами ранее. Однако их-то он на самом деле ценил не слишком

²⁹ BR, 399

* Имеется в виду хранящаяся в Британском музее коллекция скульптур, некогда украшавших храмы Парфенон и Эрехтейон на афинском Акрополе и с разрешения турецких властей вывезенных в начале XIX века в Англию лордом Элгином, тогдашним британским посланником в Турции. — *Примеч. пер.*

высоко: Сэмюэль Палмер приводит его слова о том, что «как идеальные формы, они не стоят в одном ряду с лучшими образцами античности»³⁰. Гораздо более вероятно, что источник вдохновения Блейк находил там же, где и всегда, — в искусстве, которым восхищался с юности. Картина, изображавшая кентерберийских паломников, обнаруживает, в частности, сильное сходство с историческими полотнами, которые писал на Грейт-Куин-Стрит его бывший учитель, Бэзайр. Гравюра, впоследствии выполненная Блейком с картины, еще заметнее выявляет это сходство, а в своем рекламном отзыве о ней он заявлял, что работал в традициях Дюрера, Альдегревера и «старых самобытных гравировщиков»³¹. Ясно, что ему хотелось вернуться к антикварной твердости и четкости, которой его некогда учили в мастерской на Грейт-Куин-Стрит; и это тоже было частью того «света», который снизошел на него в Трухсесской галерее. Эта картина и в самом деле напоминает какую-то новообретенную древность, и снова ближайшей аналогией, которая напрашивается здесь, становится создание Чаттертоном собственного средневекового стиля в литературе; один очевидец заметил, что эта картина действительно «по своему характеру и исполнению могла бы сойти за произведение Искусства, созданное в эпоху самого Чосера»³². Однако в данном случае «Англичанин Блейк» всего лишь отражает одну из наиболее значительных особенностей национального искусства и литературы. Итак, эта крупноформатная картина заняла свое место наряду с «Сатаной, Призывающим свои Легионы» и «Козлами» — двумя работами, совершенно свободными от «Мазни и Пачкотни» — той манеры, которой он придерживался до своего просветления. Одной из лучших акварелей, показанных на выставке, стала работа «Адам и Ева находят тело Авеля», в которой богатый

³⁰ Essick and Pearce (eds.), *Blake in His Time*, 187

³¹ Complete, 567

³² BR(S), 44

колорит, поразительные позы и энергия драматичной композиции создают мощное напряжение. Кажется, будто это Гиллрэя переписал сам Микеланджело.

Однако покупателей для нее не находилось, как и для других работ (кроме «Древних британцев», которых уже заказал Оуэн Пью), несмотря на то, что Блейк продержал свою выставку открытой еще несколько месяцев после ее объявленного закрытия. Это был, по выражению того времени, «мертвый провал», и знаменательно, что в позднейшие годы творчество Блейка ограничивалось в основном книжными иллюстрациями. Еще раз его постигло падение, когда, как он надеялся, ему предстоял взлет. Все его публичные проекты, начиная с рельефной гравировки и заканчивая неудачей с «Могилой», терпели провал; теперь на его месте любому простительно было бы думать, что его карьера окончена. Любому, кому угодно, но не ему с его бойцовским темпераментом: он уже объявил, что собирается выполнить гравюру по своим кентерберийским паломникам к сентябрю следующего года, и, против обыкновения, даже завершил ее всего на две недели позже обещанного срока. Временами он бывал весьма решительно настроен.

Тогда же Блейк работал и над другим проектом. Продолжая трудиться над гравюрой, он записал в блокноте крупными буквами: «Чосеровы кентерберийские пилигримы суть полный перечень человеческих характеров, какими они предстают из века в век»³³. Затем он принялся писать. Иногда он бегло набрасывал самостоятельные фрагменты, которые выглядят так, словно он придумывал их в порыве вдохновения или гнева, или того и другого. Затем он последовательно заполнял записями целые страницы, всегда аккуратно располагая текст вокруг уже созданных рисунков или стихов; примечательно, что в этих записях нет ни поправок, ни изменений. Задуманное прозаическое про-

³³ Notebook [N 65]

изведение отнюдь не было простым описанием его чосеровской гравюры: оно превратилось в пространное обоснование его методов в духе той же оживленной полемики, какая отмечала и защиту Блейком своих картин в «Каталоге с описаниями». Здесь имелось даже посвящение Халкографическому обществу — «с почтением», хотя на самом деле ни о каком почтении со стороны Блейка не могло быть и речи: ведь это было общество граверов, секретарем которого являлся его враг — Кромек. Блейк в нем не состоял, но, вероятно, знал о том, что на одном из собраний этого общества звучал тост в честь картины Стотарда; знал он, наверное, и о том, что Роберт Хант — тот самый критик, который напал на него в «Экзаминере», — теперь с воодушевлением превозносил заслуги Кромека от имени английских граверов. Одна такая «заслуга» вызвала особенную ярость Блейка: Кромек предложил сбор средств по подписке среди знатоков искусства и аристократов, которые выкупали бы доли, за сто гиней каждый, для создания двадцати гравюр по английским картинам. Идея эта ни к чему не привела, но этого оказалось достаточно, чтобы вызвать у Блейка критику в адрес современных художников. Возможно, он надеялся опубликовать эти записи одновременно со своей чосеровской гравюрой, однако они так и остались в его блокноте. Тем не менее это один из самых значительных и проницательных описаний той промышленной и коммерческой системы, которая на его глазах изменяла самую суть искусства.

Совершенно очевидно, что Блейк ощущает себя в изоляции и где-то на обочине; он говорит о «тайной клевете и открытом выражении дружбы» и особенно яростно нападает на Стотарда с Флаксманом. Дважды он упоминает, как его называли «сумасшедшим», но затем бросает вызов всем английским граверам: «Последние тридцать два года или я безумен, или вы: не можем одновременно — и вы, и я — находиться в здравом рассудке. Потомство рассудит нас по на-



шим произведениям»³⁴. Но его личная досада, вызванная всеобщим пренебрежением — ведь речь идет о художнике, создававшем собственный дар, — была симптомом общего беспорядка: «Негодование на личные оскорбления отчасти вылилось и в это публичное обращение, но любовь к моему искусству и ревностная забота о моей стране куда важнее»³⁵; ведь он искренне считал, что «гравюра... как Искусство погибла в Англии»³⁶. Выдвигаемые им причины гибели подлинного искусства разнообразны, но взаимосвязаны, а один из главных предметов его презрения — состояние модных идей в Англии. Он хорошо понимал, как формируется «вкус», и в характерной для него манере связывал «объявления в газетах» с «господами критиками» и «английскими знатоками», а также «торговцами живописью» и «перекупщиками картин»; здесь он обличает «интерес» к искусству, преимущественно «благовоспитанного» среднего класса, насаждаемый газетами и дельцами от искусства, — модный вкус, известный своей либеральностью и корректностью, однако совершенно не способный понять и по достоинству оценить работы такого духовидца, как Блейк. Он прекрасно понимал, что его выталкивает на обочину тот художественный кружок, нормами которого являлся усредненный европеизм, и поэтому он обрушивает свой гнев на «презренное анти-Искусство... возвращаемое венецианскими торговцами живописью, торговцами музыкой и торговцами рифмой» в ущерб истинным прирожденным дарованиям³⁷.

Однако в следовании моде — будь она интеллектуальной или культурной — Блейк видит одну из сторон общего движения к единообразию и стандартизации, присущих рыночной экономике: «Коммерция не переносит индивидуальных

³⁴ Complete, 573

³⁵ Ibid., 574

³⁶ Ibid., 571—2

³⁷ Ibid., 580

заслуг. Ее ненасытную утробу можно накормить лишь тем, что одинаково под силу всем»³⁸. Негодяи с этого вездесущего рынка — это те, кто занимается «искусствами торговых объединений», «торговец-монополист», а также «книгопродавцы и торгаши-дельцы». Это в их интересах продвигать на рынок того рода искусство, которое легко и механически воспроизводится; и Блейк предугадывает худшие проявления индустриализма, обвиняя его в использовании «ручного труда» для производства стандартных гравюр — произведений «ничьего ума». Вот почему Блейк так настаивает на несправедливости представления о том, будто существует разница между замыслом и исполнением: «Я слышал, как многие говорят: Дайте мне мысль — и неважно, в какие слова вы облечете ее. А другие говорят: Дайте мне образ — а зарисовать его уже не беда. Эти люди хорошо разбираются в ремесле, но ничего не смыслят в Искусстве... Исполнение — это венец замысла»³⁹. Подтверждая свою точку зрения в этом вопросе, Блейк делает еще два выпада. Первый направлен против тех гравюров, вроде Вуллета и Стрейнджа, которые нанимали ремесленников для выполнения всей механической работы, а сами лишь наносили «завершающие» штрихи к своим гравюрам. Но осуждает он также и более модную, недавно появившуюся технику пунктира, или меццо-тинто, которая для достижения своей цели сходным образом опиралась на механические приемы. Он уподобляет такую технику рифмам Драйдена в противовес белому стиху Мильтона — «Динь-дон-динь-дона однозвучье»⁴⁰. Блейк хочет вернуться к искусству «Рисования», которое является «истинным стилем искусства», в котором есть место для изобретательности и энергии индивидуального художника: «Живопись — это рисование по холсту, а гравюра — рисование

³⁸ Ibid., 573

³⁹ Ibid., 576

⁴⁰ Ibid., 581



по меди, и ничего больше»⁴¹. В эпоху все большего единообразия и стандартов он пытается утверждать самобытность художественного гения. Он сознает, что если проводить различие между изобретением и исполнением, то «идею» или «замысел» можно воплощать просто на конвейере. Тогда искусство превращается в «никчемный товар», изготавливаемый «невежественными поденщиками» для общества столь же невежественных потребителей. Оно становится частью той «разрушительной машины», в которую превращается вся жизнь: «Машина — не человек и не произведение искусства. Она несет разрушение Человечеству и Искусству»⁴².

Эти идеи тесно связаны с взглядами Блейка на познание и восприятие: «Обобщать — значит быть идиотом», — заметил он в своих пометках к книге Рейнолдса, которого он называл также «наемным негодяем... Его глаз устремлен на толпу (on the Many), или, скорее, на деньги (on the Money)»⁴³. В тех же заметках на полях Блейк писал, что «доказательство, сравнение и гармония суть предметы рассуждения»⁴⁴. Он был убежден, что, когда отрицается или принижается «духовное восприятие», общество становится жертвой «обобщающих» коммерческих сил, разрушающих знание об истинном Искусстве: такова его главная мысль. Светское общество — это индустриальное общество, которое создает «рацио» всего сущего и называет его знанием. Единообразие, им порождаемое, затрагивает природу как Искусства, так и самих людей, а потому в своих замечаниях на полях Блейк может говорить и о гравюрах, и о машинах, и о человеческом обществе: «Один вид, сплошь одинакового цвета, — вот проклятая вещь, которую они называют гармонией. Она как улыбка дурака»⁴⁵. Вот почему он противился «доказа-

⁴¹ Ibid., 574

⁴² Ibid., 575

⁴³ Ibid., 655

⁴⁴ Ibid., 659

⁴⁵ Ibid., 662

тельной науке» Ньютона, который поклонялся внешним формам атомов и частиц, как греки поклонялись внешним формам своих богов, вместо того чтобы искать их в человеческом сердце. По той же причине Блейк нападал и на эпистемологию Локка, искавшего рациональную и обобщенную истину, которая отвергала Прозрение и Вдохновение, тогда как Блейк считал, что «изобретение, тождество и мелодия суть предметы Прозрения»⁴⁶. Самобытность формы и подлинность содержания — это произведение, порожденное вдохновением художника, а также Воображением; они не могут быть поделками «подмастерьев» вроде тех, кого нанимал Рубенс. Всякое искусство индивидуально и конкретно, оно опирается на «скрупулезную тщательность», ибо только в этом случае оно причастно к Божеству.

Публичное обращение Блейка к английским граверам не было, по существу, чем-то новым. Еще раньше Джон Лэндсир тоже осуждал коммерциализацию гравюры (и в частности, Бойделла) в цикле публичных лекций, а такие художники, как Уильям Шарп и Бенджамин Уэст, критиковали начало «массового», как сказали бы мы сегодня, производства. Но никто из них не заходил так далеко, или так глубоко, в своем анализе, как Блейк. Приведем еще один пример его прозорливого понимания эпохи: он проводит связь между искусством, индустриальной экономикой и тем, что превратится в «общество потребления» современной цивилизации, причем другие исследования подобного рода начнут появляться не раньше XX столетия. Кажется, что собственное чувство незащитности и отчаяния надломило Блейка, и он внятно заговорил о мире, который грозил уничтожить его; это было отнюдь не сумасшествие, а особый род просветления, который посещает тех, кому нечего терять. Блейк хорошо сознавал, чем именно предстоит заплатить этому разрастающемуся индустриаль-

⁴⁶ Ibid., 659



ному обществу: любая подражательная техника и механическое восприятие «превращают душу и жизнь в мельницу или машину»⁴⁷. А что же окружало его сейчас? «Выставка автоматов» в Сент-Мартинз-Лейн, на которой красовалась игравшая на клавесине женская фигурка, пробковые манекены на Лоуэр-Гроувнор-Стрит, механические панорамы в садах Спринг-Гарденз и на Лестер-Сквер, заводные водопады и механические картинки в садах Воксхолл или Ранеллаг, реклама нового «КОФЕ ЗА ОДНУ МИНУТУ»⁴⁸, при том, что «математические инструменты и все прочее, любопытное в этой науке, представлены в изобилии»⁴⁹: в их числе были новые хронометры, пedomетры и наручные часы-будильники, а летом 1808 года в полях у Юстон-Роуд демонстрировали действие паровой машины. Тем временем Блейк продолжал работать над гравюрой с кентерберийскими паломниками, пропитанной более возвышенным английским духом и выполненной в стиле, имитировавшем великих «готических» мастеров XVI века.

Блейк работал и над двумя новыми пророчествами, «Мильтон» и «Иерусалим», в которых Альбион должен восстать со смертного одра. На этих поэмах мы остановимся в следующей главе, здесь же надо сказать, что эти два величайших эпических произведения Блейка создавались непрерывно в течение шестнадцати лет; по сути, он даже совсем их не «писал» — разве что набрасывал предварительно черновики на клочках бумаги, — а запечатлевал их с помощью пера и резца на медной доске. На титульных листах обеих поэм красуется дата «1804» — несомненно, спешно проставленная в порыве визионерского возбуждения, которое возникло вслед за посещением картинной галереи

⁴⁷ Ibid., 575

⁴⁸ Цит. по: McKendrick, Brewer and Plumb (eds.), *The Birth of a Consumer Society*, 184

⁴⁹ D'Archenholz, Vol. I, 151

на Нью-Роуд; однако Блейк, по-видимому, рассматривал стихи как случайное занятие в часы, когда он не занимался подготовкой к своей персональной выставке в лавке брата. За несколько месяцев до ее открытия он сообщал Джорджу Камберленду, что у него нет ни времени, ни возможности отпечатать для заинтересованного покупателя собрание иллюминированных книг, потому что он «теперь уже давно выбился из прежней колеи и вошел в новую... Новая прибыль представляется мне столь заманчивой, что я уже связал себя обязательствами, которые исключают всякую возможность иных обещаний». Затем он описывает «свое время, которое в будущем должно посвящаться единственно Рисованию и Живописи»⁵⁰.

От случая к случаю Блейк работал над «Мильтоном» еще тогда, когда завершал «Четыре Зоа» (должно быть, «набрасываясь» на медный лист в «пылу воодушевления»), но по-настоящему он приступил к печатанию этой поэмы лишь после того, как осенью 1810 года закончил чосеровскую гравюру. Он упоминает о ней в заметках к самой гравюре, когда, обличая тех, кто «повредил» его характеру, утверждает: «Способ, коим я разорил гнездо подлецов, обнаружится в поэме, рассказывающей о трех годах моих Геркулесовых подвигов в Фелфаме, которую я вскоре опубликую»⁵¹. «Иерусалим» был задуман с еще большим размахом: Камберленд записал летом 1807 года, что «Блейк выполнил 60 досок нового пророчества!», — так что Блейк явно вынашивал поэму еще до того, как начал готовить выставку собственных картин⁵². Саути в 1811 году тоже якобы видел «совершенно безумную поэму под названием Иерусалим», однако лишь в 1820 году было закончено восемьдесят из ста листов.

⁵⁰ Letters, 137

⁵¹ Complete, 572

⁵² BR, 187



Духи по-прежнему окружали его и во время выставки и публичных обращений. Летом 1807 года он сделал такую запись в блокноте: «Дух велел моей жене попытать удачи, наугад раскрыв книгу, лежавшую у нее в руке: это было Искусство поэзии Биши. Раскрылась она на следующем»⁵³. Дальше он переписал стихотворение Афры Бен о радостях плотского единения и «Бессмертие Любви». «Я так обрадовался ее [Кэтрин] удаче, что решил сам попробовать, и раскрыл на следующем» — ему выпало несколько строк из Вергилия в переводе Драйдена, где описана мощь дерева, которое выносит всю ярость стихий благодаря своим «крепким устоям». Блейк усмотрел в этом указание на собственное положение, и в одном из стихов на той же странице блокнота он заявляет: «Я в Божьем присутствии ночью и днем»⁵⁴. Итак, ему была знакома реальность духовного влияния, и потому он упорно защищал тех, кто мог тоже ощущать его на себе, пусть и пребывая в заблуждении; несколько месяцев спустя после упомянутого гадания он написал письмо редактору «Ежемесячного журнала» в защиту одного астролога, арестованного и брошенного в тюрьму. Это был Роберт Пауэлл с Сохо-Сквер, которого привели к судьям в Хаттон-Гардене, обвиняя в том, что он «плут, бродяга и мошенник»; в судебных документах говорится, что тот признал себя виновным, однако молил о снисхождении на том основании, что у него жена — умалишенная и трое детей. Блейк, ничего об этом не знавший, предложил в своем письме другой довод в его защиту: «Человек, умеющий читать по звездам, часто бывает угнетен их влиянием не менее, чем последователь Ньютона, который не читает и не умеет читать по ним, бывает угнетен собственными рассуждениями и опытами»⁵⁵. Это пронизательное наблюдение вновь показывает, насколько Блейк обо-

⁵³ Notebook [N 88]

⁵⁴ Notebook [N 89]

⁵⁵ Letters, 131

гнал свою эпоху в понимании многих вещей. Симор Керкап, молодой человек, познакомившийся с Блейком через Томаса Баттса, оставил такие воспоминания: «Его высоких дарований я в ту пору не ценил; напротив, считал его безумцем. Теперь я так не думаю. Я никогда не подозревал его в обмане. Для этого он вел себя слишком порядочно. Ко мне он был очень добр, хотя и очень решителен в своем мнении, с чем я не мог согласиться»⁵⁶. «Мнение» это касалось «истинности его видений», причем сама Кэтрин Блейк говорила молодому человеку: «Я очень редко делю общество с мистером Блейком: он вечно пребывает в Раю». Керкап утверждал также: «Он был весьма добр и общителен со мною»; ему вторит и другой гость: «Я имел удовольствие видеть эту счастливую чету в их квартире на Саут-Молтон-Стрит; сбоку — кровать, а на стене картина с Альфредом и датчанами»⁵⁷. Картина, о которой он говорит, — это, несомненно, «Древние британцы», хотя Блейк часто столь рьяно брался за переделку своих работ, что они становились почти неузнаваемыми.

Впрочем, некоторым людям в общении с Блейком везло куда меньше, а временами его поведение казалось сумасбродным даже тем, кто знал его лучше других. Например, Джордж Камберленд оказался свидетелем странного инцидента между Блейком и молодым человеком по имени Чарльз Кер. В 1808 году Чарльз Кер попросил Блейка «на досуге сделать для меня два рисунка, а когда я их получу, то заплачу за них»⁵⁸. Через два года Блейк принес ему два рисунка, а заодно и счет на двадцать гиней, потребовав оплаты в двухнедельный срок. Молодой человек, который «являл собой картину нищеты», предложил пятнадцать гиней. Блейк отказался. Тогда тот предложил заплатить ту цену, которую со-

⁵⁶ BR, 221

⁵⁷ Ibid., 214

⁵⁸ Ibid., 227



чет приемлемой любой из их общих друзей, но Блейк опять отказался. Тогда Кер предложил заплатить ему в рассрочку, но тот продолжал отказываться, — «а затем, как утверждал Кер, он арестовал меня». Никаких судебных протоколов об этой истории не сохранилось, так что дело, видимо, было улажено без суда. Позднее Кер писал: «Блейк скорее негодай, нежели глупец. Он заставил меня заплатить 30 гиней за два рисунка, которые, даю слово, никогда мною не заказывались»⁵⁹. Если принять на веру утверждения Кера, то поведение Блейка покажется весьма странным, указывающим на буйство характера, которому он нередко давал волю, находясь в состоянии кризиса или тревоги. Однако вскоре все успокоилось. В том же году, когда произошел этот инцидент, Блейк записал в своем блокноте: «23 мая 1810 нашел слово “золотой”»; а через пять страниц, посреди описания одной из своих картин, Блейк сделал такую запись: «Природа моих работ принадлежит Видению или Воображению. Это попытка воссоздать Золотой Век»⁶⁰.

Картина, о которой идет речь, — это «Видение Страшного суда», одна из заказных работ того периода. Блейк надеялся было привлечь внимание публики, смиренно обратившись в Королевскую академию и устроив собственную выставку на Брод-Стрит, но теперь он снова зависел от помощи и денег друзей. Он надеялся также посвятить свое время оригинальному «Рисованию и Живописи», как он объяснял, однако в течение нескольких следующих лет его работа почти целиком сводилась к книжным иллюстрациям⁶¹. Они вовсе не обязательно были чужды его собственным пристрастиям: к примеру, работая над иллюстрациями к Мильтону, он как раз сочинял своего «Мильтона». Первый заказ исходил от преподобного Джозефа Томаса из Эпсума: он был

⁵⁹ Ibid., 228

⁶⁰ Notebook [N 67] and [N 72]

⁶¹ Letters, 137

большим поклонником Блейка и, по словам Нэнси Флаксман, «хотел собрать все, что Блейк сделал»⁶²; и в 1807 году он заказал ему серию акварельных иллюстраций к «Потерянному раю». Эта тема была хорошо разработана: поэму уже иллюстрировали, среди прочих, Барри, Ромни, Фюсли, Стотард; служила она и избитым сюжетом для механических зрелищ вроде «Эйдофюсикона» де Лутербура на Лестер-Сквер. Одна из самых известных живописных иллюстраций — «Сатана, Грех и Смерть» — считалась высочайшим достижением современного искусства в области «возвышенного».

Блейк выполнил двенадцать акварелей для Томаса. Хотя он соблюдал верность тексту Мильтона, его понимание поэмы стало неизмеримо глубже и мощнее благодаря работе над собственным «Мильтоном». Четко симметричные композиции, подчиненные характерным строго вертикальным линиям, свидетельствуют о его преклонении перед тем новым Средневековьем или новой готикой, которые заново открылись для него в Трухсесской галерее: здесь порой отражается и миг Видения, когда жесты и очертания фигур обретают причудливую стилизованность. Например, в таких работах, как «Рафаил предупреждает Адама и Еву» и «Михаил пророчествует о Распятии», типы изображенных персонажей почти не отличаются друг от друга; ряд заметок к другому произведению содержит объяснение, что «здесь изображены не Личности Моисея и Авраама, а Состояния, обозначенные этими именами. Человеческие фигуры служат олицетворениями или Видениями этих Состояний»⁶³. Вот почему центральной фигурой в этих акварелях — что было нетипично для того времени — оказался Христос. В глазах Блейка — это не только Христос-Искупитель, но и «Истинная виноградная лоза Вечности, Человеческое Воображе-

⁶² BR, 166

⁶³ Complete, 556



ние»⁶⁴, а также — «Божественная Человечность», из которой берет начало вся Вечность⁶⁵, и Блейк изображает Христа как величественную фигуру, сопровождающую сцены Откровения. В теме «Потерянного рая» этот образ обрел огромный личный смысл. В течение следующего года Блейк выполнил сходную серию иллюстраций акварелью и пером для Томаса Баттса; размерами они почти вдвое превосходили работы, сделанные для преподобного Томаса, а в их композиции и манере исполнения чувствуется заметно возросшее мастерство. Сцены — те же, но кажутся более завершенными, и фигуры проработаны более тщательно. Возле одного наброска, изображающего спящих Адама и Еву, Блейк сделал пометку для себя: «Не забудь получше пририсовать бедро Евы к туловищу, ее сделать крупнее, а Адама — меньше»⁶⁶. Кажется, он наделяет Мильтона героическим звучанием Микеланджело и в то же время творит иератичную и симметричную композицию, вызывающую в памяти религиозные мотивы Средневековья. Возникает необычайно могучее сочетание, и Блейку удается создать полностью оригинальную религиозную картину, в которой ярко раскрываются все составляющие его искусства. С точки зрения чистого ремесла эта серия может быть поставлена в один ряд с наиболее впечатляющими его произведениями: очень тщательное и досконально продуманное распределение цветов — оранжевого, фиолетового и зеленого — подчеркивает разносторонность его видения. Достаточно сравнить эти работы с акварелями, сделанными им к «Комусу» Мильтона, чтобы ощутить, насколько более глубоким, интуитивным и естественным стало его религиозное сознание.

Но ему не всегда все удавалось: через год после завершения иллюстраций к «Потерянному раю» для Баттса он

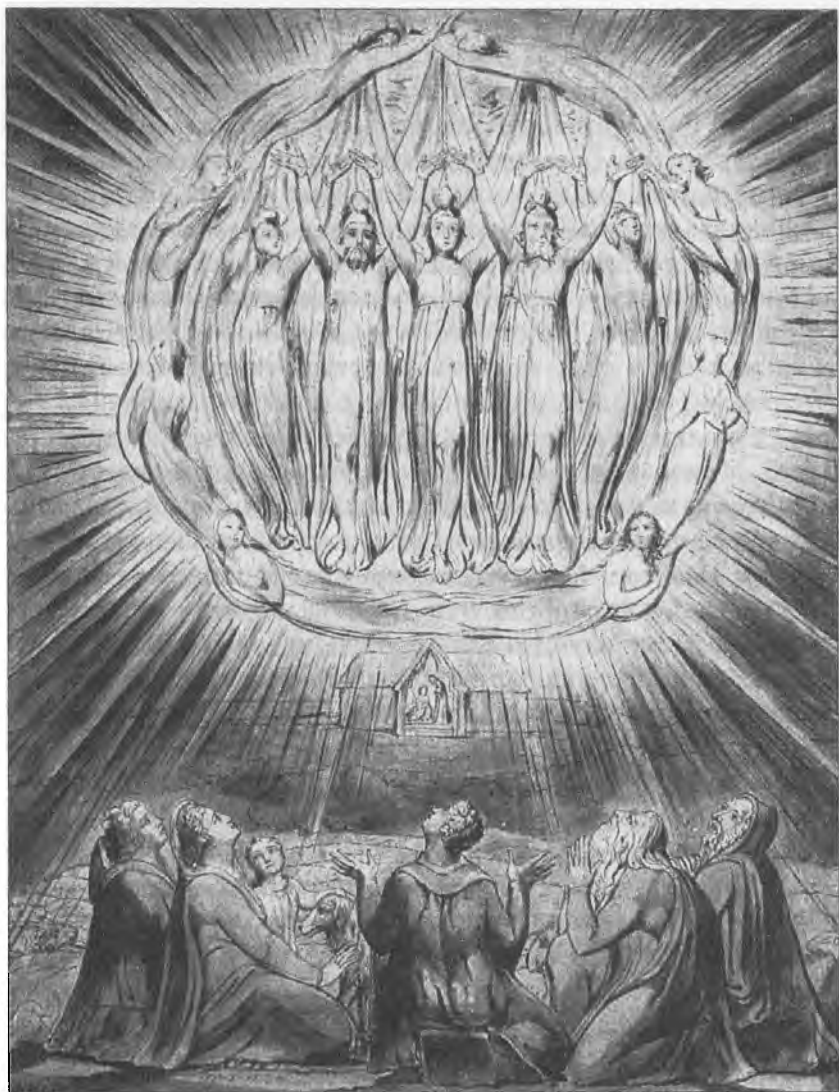
⁶⁴ Ibid., 555

⁶⁵ Ibid., 561

⁶⁶ Цит. по: Short, *Blake*, 56

приступил к серии акварелей, иллюстрировавших «В утро Рождества Христова» Мильтона. В его неизменном изображении младенца Христа в яслях, обозначающего присутствие Божественной Человечности, вновь заметно напряженное религиозное чувство, однако эти композиции не относятся к числу лучших. Впрочем, может быть, Блейк заканчивал эту работу поспешно или невнимательно, потому что в том же году он взялся за трудоемкий и честолюбивый замысел, к которому возвращался постоянно до конца жизни. Это было «Видение Страшного Суда» — картина размером семь на пять футов, насчитывавшая более тысячи фигур. Здесь нашли выход благоговение Блейка перед сакральным искусством Средневековья и преклонение перед Микеланджело. Блейк уже не в первый раз брался за подобную работу: четыре года назад он выполнил для Томаса Баттса «Страшный Суд» гораздо меньших размеров, а в 1808 году, благодаря бережной поддержке Озайеса Хамфри, выполнил другой вариант «Видения» для графини Эгрмонтской. Каждая последующая картина с изображениями этих сцен становилась все изощреннее, как и стихотворные пророчества обретали все большую сложность. В сделанном для Хамфри описании этой картины Блейк дал сравнительно простое аллегорическое истолкование ее содержания, излагая последовательность всех этапов своей работы, как будто речь шла о каком-то религиозном предмете, и завершил его такими словами: «Таков Замысел, коего исполнения Вы и явились причиной, и каковой, кабы не Вы, спокойно бы проспал до самого Страшного Суда»⁶⁷. Хамфри уже тогда начинал слепнуть — после долгих лет работы миниатюриста, — но прозаическое описание Блейка произвело на него такое впечатление, что его копию он отослал другу, сопроводив горячей рекомендацией. «Размер этого рисунка, — писал он, —

⁶⁷ Letters, 133



В утро Рождества Христова: «Благовещение пастухам»

невелик — не больше двадцати дюймов на пятнадцать или шестнадцать (как мне кажется), но... это одно из интереснейших произведений, какие я только видел; и во многих отношениях оно превосходит Страшный Суд Микеланджело»⁶⁸. Наверняка Хамфри высказал свое восхищение и самому Блейку, таким образом укрепив часто грозившую пошатнуться веру художника в себя. Такой похвалы могло, вдобавок, оказаться достаточно, чтобы Блейк на следующий год взялся за работу над новым, уже гораздо более крупным вариантом «Видения Страшного Суда». Начал он писать в своем блокноте и длинное оправдание этого «Видения», одновременно заканчивая свое «Публичное обращение»; не исключено, что он подумывал о второй выставке, чтобы показать эту большую новую работу. В пометках к этой картине он вновь стремился защитить природу духовного прозрения: «Этот мир воображения есть мир вечности... хотя на земле вещи кажутся постоянными, они непостояннее тени, как все мы знаем слишком хорошо»⁶⁹. И именно в таком контексте он описывает предмет изображения самой картины: «Воображение окружено дочерьми Воображения, кои в совокупности зовутся Иерусалимом... Древнего патриарха будит его древняя жена. Он — Альбион, наш Предок, патриарх Атлантического Континента, чья история предшествовала истории евреев»⁷⁰. Итак, религиозное искусство Блейка соединило традиционную христианскую эсхатологию с его собственным духовным видением — не важно, вымышленным или приобретенным. К тому же теперь он провел эстетическую параллель, в которой нашла наиболее открытое выражение его стойкая вера: «Как Поэзия не допускает ни единой буквы, лишенной смысла, так и Живопись не допускает ни песчинки, ни травинки, ли-

⁶⁸ BR, 189

⁶⁹ Complete, 555

⁷⁰ Ibid., 554 and 558



шенных смысла, не говоря уж о бессмысленном мазке или пятне»⁷¹.

За провалом выставки в 1809 году последовали другие произведения, отмеченные сходной визионерской напряженностью и заказанные в основном Баттсом. «Аллегория Духовного состояния человека», завершенная в 1811 году, хотя ее иконография несколько туманна, свидетельствует о непрерывных попытках Блейка возратить английское искусство к его средневековым и сакральным истокам; священные фигуры помещены в различных частях картины, причем Блейк снова попытался передать видение вечной действительности с помощью темперы, которая, по его мнению, была ближе всего к краскам, использовавшимся старыми мастерами. Две наиболее поразительные работы этого периода — это темперы, изображающие Адама и Еву, тоже выполненные для Баттса. «Адам, нарекающий имена тварям» имеет облик священной фигуры с широко раскрытыми глазами и взглядом божества; кажется, он пристально смотрит на зрителя, но при ближайшем рассмотрении становится ясно, что он поглощен внутренним созерцанием мира. Позади него видны животные, а указательный палец его правой руки поднят вверх: это жест одновременно повелевающий и познающий. Блейк однажды сказал человеку, изучавшему его искусство, что если бы тот «мог проникнуть в эти образы его Воображения, приблизившись к ним на огненной колеснице своей созерцательной мысли... то он восстал бы из могилы и повстречал Господа на Воздусех»⁷². Итак, мы можем восстать и повстречаться взглядом с первозданным Адамом и узреть в этом благословенном миге самый исток и смысл Божественного Видения, благодаря которому познаются и нарекаются все вещи. Здесь уместно привести слова Беме, которыми он описывал этого светоносного первочеловека, «который знал

⁷¹ Ibid., 560

⁷² Ibid.



Адам, нарекающий имена тварям

язык Бога и ангелов... И Адам знал, что сам пребывает в каждом из существ, и потому каждому из них дал подобающее имя»⁷³.

Это был один из последних заказов, полученных Блейком от Томаса Баттса. Как выразился один биограф, «покровителю зачастую было трудно *не* обидеть независимого, сво-

⁷³ Hartmann, *Воехте*, 144



енравного художника, вдвойне гордого из-за бедности и непризнанности, вечно несговорчивого и артачившегося, когда его задевали или “гладили против шерсти”. Покровителя и самого начали обижать и негодующее возмущение Блейка любым благонамеренным, пусть и грубоватым, советом, и необузданная дерзость речи, служившая ответом на несогласие. Теперь богатый купец почти не предлагал ему заказов, и в немногие оставшиеся годы жизни Блейка они редко встречались»⁷⁴. Последняя запись о выплате Баттсом денег Блейку относится к концу 1810 года, и, по-видимому, в последующие десять лет они так и не возобновляли прежних добрых отношений. Такой оборот приняла его жизнь: унижения, понесенные от Кромека, незаслуженные нападки на Стотарда, отстранение от Фюсли и Флаксмана, окончание покровительства Хейли, провал публичной выставки, газетные статьи с обвинениями в сумасшествии, — все это в конце концов породило отчуждение и в отношениях с важнейшим его покровителем и поклонником. Вместе с тем, никогда раньше духовное зрение Блейка не было столь ясным: чем больше презрения и проклятий сыпалось на него от мира, тем решительнее отряхивал Блейк его прах со своих ног. Порой кажется, будто он упивался скорбью, будто стремился к своей Голгофе. Он — на кресте, а мир со смехом проходит мимо. В рассказе о большом «Видении Страшного Суда» он повторяет один из важнейших постулатов своего мировоззрения: «Лишь умственные вещи подлинны. А что зовется телесным — то никто не ведает, где его местопребывание: оно — во лжи, и существование его — обман»⁷⁵. Иные сочтут это высказывание словами человека, сбившегося с пути, ополчившегося на мир, который отказывался замечать его; и тогда здесь можно найти достаточно пафоса и скорби, чтобы оправдать тех, кто называет

⁷⁴ Gilchrist, 327

⁷⁵ Complete, 565

жизнь Блейка трагедией. Однако ему самому так совсем не казалось, и в заключение этого неопубликованного описания он взрывается одной из прекраснейших песен радости: «Вот что меня спросят: когда встает солнце, разве ты не видишь круглый огненный диск, похожий на гинею? О нет, нет! Я вижу бесчисленное множество небесных сонмищ, восклицающих: Свят, Свят, Свят Господь Бог наш Всемо-
гущий!»⁷⁶

⁷⁶ Ibid., 565—6

23. ВОССТАНЫТЕ С ЛИКОВАНЬЕМ

«С^Трашный Суд» — это видение Апокалипсиса, или Откровения, как разъясняется в последней строке «Мильтона»: «Вперед, к большому урожаю и жатве народов»¹. Блейк по меньшей мере семь раз делал рисунки и картины на этот священный сюжет, а со своей последней работой не расставался до самой смерти. Над окончательным вариантом он трудился около семнадцати лет, и под конец картина так потемнела от записей, что почти ничего не было видно. Джордж Камберленд сообщал своему отцу в 1815 году, что Блейк «работал над ней до тех пор, пока она не сделалась почти такой же черной, как ваша Шляпа, а единственные светлые пятна — это *адский багрянец*»². Впрочем, Дж.Т. Смит вспоминал произведение, изображавшее «более тысячи фигур, многие из которых были превосходно задуманы и великолепно нарисованы», с синей размывкой поверх золота, что давало удивительный серебристый эффект³. Блейка всегда преследовала мысль о конечности человеческой жизни — с тех самых пор, как он в память о покойном брате изобразил душу, с ликованием покидающую тело. Возможно, его размышления о смертности и воскресении начались еще рань-

¹ Complete, 144

² BR, 235

³ Butlin, *William Blake*, 470—1



Видение Страшного Суда



ше, когда он делал зарисовки королевских надгробий в Вестминстерском аббатстве, — и вот в изображениях Страшного Суда он возвращается к средневековым архетипам, оставившим вечный отпечаток в его восприятии. Внутри сравнительно малого пространства этих картин сотни тонко очерченных аллегорических фигур расположены в гармоничной симметрии и помещены в четко обозначенные «отделения» картины; все эти фигуры, по словам Блейка, «упорядочены и кропотливо сочленены» со «скрупулезною тщательностью», и в то же время все элементы композиции сливаются воедино, образуя то, что Блейк определял как «Духовное Восприятие». Это чистые круговые формы, образ идеального порядка, — законченные, иерархичные, гармоничные, единообразные, вечные. В них можно даже усмотреть апофеоз визионерского опыта, в котором Блейку являлись ясные очертания духовных существ. Ведь здесь изображены Ной и Альбион, Авраам и Аполлион, Илия и Мария, Сет и Иисус, Элохим и Вечная Женственность, Орна и Елиаким, Адам и Каин, облака, состоящие из женщин и детей, низвергающихся дьяволов и воспаряющих ангелов. Все это можно назвать божественным театром, или апокалиптическим спектаклем, в котором очертания человеческих форм обнаруживают божественное происхождение. Это искусство жеста и выразительности, сценического света и мрака, орнаментального пространства и формальной усложненности, которые служат символами божественного мироустройства.

Уже говорилось о том, что искусство Блейка — это искусство становления и движения, а в этом апокалиптическом зрелище главная идея состоит в постоянном действии и изменении. Бурление жизни, разумеется, является существенным внутренним элементом композиции, но и оно, в свой черед, оживлено глубоким осознанием энергетического взаимодействия между противоположностями и оппозициями. Парные полюса благословения и возмездия, неба и ада показаны здесь в единении внутри огромного тела картины, а сама

она олицетворяет Божественную Человечность. Воля и желание, любовь и ненависть, Воскресение и Грехопадение: здесь видно, как все это исходит от Спасителя и возвращается к Нему. Это напоминает о принятии Блейком диалектики «мира света» и «мира тьмы», сформулированной Якобом Беме; этими мирами, в свой черед, движут «колесо боли» и «колесо рождения». «Гнев и злоба, — писал Беме, — вместе с бездной преисподней, находятся в груди Отца»; из этой «ярости» возникает «подвижность»⁴ — она же вращающийся круг Страшного суда Блейка. Одно из важнейших достоинств всех вариантов этой картины — в том, что они раскрывают столь отвлеченные темы, оставаясь высокохудожественными и сложными произведениями; в них Блейку удалось соединить сложность и связность, разнообразие и гармоничную целостность в рамках единого величественного видения.

Эти духовные фигуры — и праведники, и злодеи — напоминают и представления Сведенборга о жизни после смерти, когда смутные человеческие формы оживут или пробудятся в духе; однако речь идет не обязательно о конкретных фигурах, а скорее о воспроизведении тех состояний, через которые проходит человеческое существо на своем пути к Искупителю. Это «Образы существований», «Состояния, обозначаемые этими именами», — такие, как Ог или Авель⁵. Есть в этих картинах и еще одна перекличка со Сведенборгом. В «Небесах и Аде» философ утверждал: «Ангельское сообщество иногда представлено одним человеком в обличье ангела», а Иисус является как «Некто в ангельском обличье»⁶. Это весьма близко к описанию Блейком собственных видений Страшного Суда: «Эти различные Состояния, кои я зрел

⁴ Беме, цит. по: Hobhouse (ed.), *Selected Mystical Writings of William Law*

⁵ Complete, 555 and 556

⁶ Bellin and Ruhl (eds.), *Blake and Swedenborg*, 95



в своем Воображении; когда удалены, то предстают в виде одного человека, но вблизи они предстают множеством народов»⁷. И наконец, в довершение трех духовных влияний, которые Блейк испытал в юности и воплотил в своем зрелом творчестве, уместно вспомнить здесь слова Парацельса: «Средоточие всех вещей — человек, он — срединная точка между небом и землей... Небо — это человек, а человек — небо, и все люди вместе — единое небо, а небо есть не что иное, как один человек»⁸. Итак, возможно, отнюдь не случайно картины Блейка, изображающие Страшный Суд, часто принимали за изображение человеческой фигуры, каковая сама есть «Божественная Человечность»⁹. Все воскреснет в Иисусе и в Воображении, которое и есть «Един Человек». Так от «одного человека» — Уильяма Блейка — исходит видение Вечной Жизни.

⁷ Complete, 556—7

⁸ *Selected Writings*, ed. Jolande Jacobi, 87—8

⁹ Complete, 561

24. Я [БЫЛ] СОКРЫТ

Казалось, яркость его духовного видения заставила померкнуть мир вокруг, и Блейк остался вместе с женой в одиночестве. «Теперь я не поддерживаю общения с мистером Блейком», — написал Флаксман в 1808 году, а спустя год, когда умер Джозеф Джонсон, Блейка не было в числе скорбевших на похоронах¹. Фюсли тоже не поддерживал с ним «общения», и у него в доме жил его персональный гравер. Томас Баттс перестал покровительствовать Блейку, а Озайес Хамфри, его большой поклонник и приверженец, скончался в 1810 году. Даже Джеймс Блейк, кажется, ополчился на него: он «взирал на своего брата-сумасброда с жалостью и порицанием, как на своенравного, погрязшего в заблуждениях человека, окончательно сбившегося с пути»². При этом, что любопытно, Джеймс оставил свою чулочную лавку на Брод-Стрит и поступил служащим в государственную контору Баттса. Наверняка в его семье часто говорили о бедняге «Уилле», или «Уильяме», и, может быть, даже советовались о том, как помочь ему в случае полной нищеты.

Но Блейк достаточно хорошо знал мир, и, пока он продолжал труды на Саут-Молтон-Стрит, город по-прежнему жил своей внешней жизнью — одинаковой и меняющейся одновременно: «Ничего нового не происходит, существование одинаково, — написал он. — ...Имена меняются, а вещи

¹ BR, 190

² Gilchrist, 275



не меняются никогда»³. Так, вновь вспыхнули бунты из-за цен на хлеб, начались демонстрации против различных министерств. Большую комету 1811 года, хвост которой сиял на лондонском небе, в духе елизаветинской эпохи можно было бы истолковать как предвестницу кровопролитий и страданий: страшные зимы 1812 и 1813 годов (последняя была худшей из зим столетия), неурожаи и последствия наполеоновской блокады вновь превратили Лондон в голодный город. Более 45 тысяч жителей одного только Спиталфилдза умоляли позволить им поступить в работный дом, потому что им нечего было есть. Это было время, когда столицу и области вновь охватили восстания и страх восстания; яростные выступления луддитов в 1812 и 1813 годах явились частью общего движения радикалов, или, как их тогда называли, «промышленных сословий», против «Вещей» или «Старой Порочности». Это было время таких периодических изданий, как «Свинячье мясо», «Черный карлик» и «Руби с корнем»; вновь наступила пора сборищ в пивных, общественных демонстраций, правительственных шпионов и государственных репрессий. Празднование победы в 1814 году ни на йоту не облегчило гнетущего кризиса, грозившего разрушить всякий гражданский порядок; по сути, демобилизация войск лишь увеличила и без того огромное число безработных и толпы нищих, наводнявшие теперь Лондон (которых столь ярко запечатлел Жерико*), тогда как новые неурожаи, законы о зерне 1815 года и общий упадок торговли — все это вместе приводило к спорадическим бунтам вроде того, который возглавил Уотсон, дошедший от Спа-Филдз до Тауэра. Покушение на жизнь принца-регента в 1817 году привело к

³ Complete, 532—3

* Теодор Жерико (1791—1824) — французский художник. В Англии, куда он привез в 1820—1821 гг. свое знаменитое полотно «Плот Медузы», Жерико создает ряд литографий с изображением живых будничных сцен. — *Примеч. пер.*

принятию Билля о бунтарских сборищах, известного как «Указ о затыкании ртов», и к приостановлению действия Хабеас-Корпуса. Должно быть, Блейку все это казалось повторением якобинских демонстраций 1790-х годов, которые тоже привели к общественному и политическому угнетению; в те прежние времена он гордо носил колпак вольнодумца. Теперь же, когда в городе разворачивались подобные события, он оставил такое замечание (других не дошло): «Мне поистине досадно, что мои соотечественники заботятся о политике. Будь люди мудры, и самые деспотичные владыки не могли бы навредить им. А коль они неразумны, то и свободнейшее из правительств обречено сделаться тиранией. По мне, владыки — болваны. По мне, так и Палаты общин с Палатами лордов — тоже болваны. Мне кажется, что все они суть нечто чуждое, стоящее за рамками человеческой жизни»⁴. Пожалуй, это своего рода политический квиетизм, однако Блейк по-прежнему близок к визионерскому идеализму или анархизму своей юности; он не отступился от давних убеждений — скорее, его неприязнь к «системе» любого уровня лишь усилилась и стала глубже. И все же он не превратился в политического реакционера — как его ближайшие современники Вордсворт и Кольридж.

Теперь все события, происходившие в мире, просто проносились у него над головой. Его биограф, живший в разгар викторианской эпохи, утверждает, что было время, когда «два года кряду он вовсе не выходил из дома», разве что «за пивом»⁵; не обязательно верить такому экстравагантному утверждению, чтобы понять жизнь человека, порой с головой уходившего в собственные видения и вдохновенное самосозерцание. Впрочем, к нему по-прежнему приходили гости, и когда однажды молодой скульптор из Ливерпуля явил-

⁴ Ibid., 580

⁵ Gilchrist, 295



ся на Саут-Молтон-Стрит без рекомендательного письма, он был, тем не менее, хорошо встречен: Блейк, рассказывал он, «показывал мне свои карты и печально сетовал на то, что в Англии мало кто разбирается в высоком искусстве, а жена соглашалась с ним и с большой горечью высказывалась о сем предмете»⁶. В самом деле, в ту пору Блейк и его жена давали пищу для любопытных наблюдений: оба уже достигли преклонных лет и вели жизнь если не полную лишений, то весьма бедную, при этом Кэтрин управлялась с домашним хозяйством и вдобавок помогала мужу преодолевать нервные тревоги и страхи. Несмотря ни на что жена разделяла и его мечты и вдохновение, несомненно, веря в подлинность видений, посещавших ее мужа. Камберленд находил, что «из них двоих она — безумнее», но только по той причине, что она принимала на веру существование Блейковых духов и ангелов, не особенно вникая в саму мифологию, единоличным творцом которой он являлся⁷. Когда Блейк объяснял посетителям природу своего второго зренья, она «глядела с ошеломленным видом на мужа, затем на того, кто его слушал, и подтверждала правдивость его слов. Она не только вторила, как эхо, всему, что он говорил, рассуждая о религии и прочих вопросах, — это еще можно было бы объяснить тем, что он ее и воспитал: но она и сама научилась видеть видения»⁸. Теперь она была плохо одета — в «простое, несвежее платье», однако «никакой вульгарности в ней не было»⁹; она утратила всю былую красоту, «если не считать той красоты, что придавала ей любовь, и говорящие глаза, сверкающие и черные»¹⁰. Вместе с мужем она трудилась над живописью или сидела возле него, «недвижная и молчаливая», когда он нуждался в ее присут-

⁶ BR, 245

⁷ Ibid., 236

⁸ Gilchrist, 359

⁹ Ibid., 360

¹⁰ Ibid.

ствии для утешения; она готовила еду и шила ему одежду¹¹. Кэтрин — пример величайшей преданности, практически не имеющий параллелей в истории английского искусства, и можно по справедливости сказать, что без Кэтрин Блейк ни одно из великих творений ее мужа не появилось бы. Мы мысленно кланяемся ей сейчас, двести лет спустя, представляя, как она сидит возле мужа в их маленькой комнатке дома близ Оксфорд-Стрит.

А Блейк по-прежнему трудился. «Ах, — говорил он одному молодому посетителю, — я никогда не делаю передышек. Я работаю и работаю, здоров ли, хвор ли». А потом он вновь заметил: «Я не понимаю, что вы разумеете, говоря, что мне нужно отдохнуть»¹². Ему достаточно было одной работы, и он усердно трудился год за годом, невзирая на невнимание публики. «Бедняжка! — воскликнул один из друзей после его смерти. — Подумать только — как дурно с ним обращались, и как кротко он себя вел»¹³. В этом было свое величие, как было величие и в той манере, с которой он продолжал брать-ся даже за самые скромные граверские задачи. Позднее Сунберн писал, что «он явно не сознавал, сколь благородна была его собственная жизнь» в тот период, — но, возможно, мы увидим отпечаток этого благородства в тех произведениях, которые он создавал¹⁴.

Значительная их часть представляла собой поденную работу, в основном заказы от друзей или знакомых, которые по-прежнему хотели помочь ему — и которые уже оказались коварно высмеяны в частных эпиграммах Блейка. Например, издатель Боуиер, подвергшийся тайным нападкам со стороны Блейка, помог ему получить заказ на гравюру с портрета графа Спенсера кисти Томаса Филлипса. Флакман, посто-

¹¹ Ibid., 359

¹² BR, 234

¹³ Gilchrist, 352

¹⁴ Swinburne, *William Blake*, 64



янно осыпaeмый бранью в блокноте Блейка, тоже пришел к нему на помощь с тремя сложными и важными заказами; однако это отнюдь не был тот банальный случай, когда весьма благополучный художник из жалости помогает своему коллеге и сверстнику-неудачнику: Флаксман по-прежнему был очень высокого мнения по крайней мере о техническом мастерстве Блейка. Одному влиятельному клиенту он рекомендовал Блейка как «лучшего мастера линий»¹⁵. Поэтому он и поручил ему работу над тридцатью семью своими «Композициями из “Трудов и дней” и “Теогонии” Гесиода» — объемный и прибыльный заказ, за который Блейк получил почти двести фунтов в течение трех лет; это весьма изящные произведения, близкие к оригиналу — карандашным рисункам Флаксмана. Примечательно, что Блейк выполнил их в нетипичной для себя манере: он прибегнул к «пунктиру», то есть к линиям, состоящим из мелких точек, чтобы передать таким образом изысканную тонкость стиля Флаксмана. В тот же период Флаксман поручил Блейку сделать иллюстрации к очеркам о скульптуре и доспехах, которые он готовил для «Энциклопедии, или Универсального словаря искусств, наук и литературы»; Блейк награвировал изображения Юпитера-Павсания и одну китайскую фигуру, но наиболее знакомая и близкая ему по духу задача заключалась в копировании статуй, которыми он восхищался в юности. Он отправлялся в Королевскую академию, чтобы срисовывать там гипсовые слепки Геракла Фарнезийского и группы Лаокоона. Однажды, пока он трудился над набросками, к нему подошел Генрих Фюсли, в ту пору главный хранитель Академии: «Как! Фы — здесь, *Мистер Блейк*? — воскликнул он. — Это мы должны приходить к фам учиться, а не фы — к нам!» Тем не менее Блейк продолжал зарисовывать слепки с античных изваяний, стоя в толпе студентов: ту же самую работу он проделывал и тридцать лет назад, и все-таки — если верить тому

¹⁵ BR, 233

же рассказу — она и теперь доставляла ему «веселое, чистое удовольствие»¹⁶.

Во многих отношениях он все еще оставался почти совершенным ребенком, которого следовало утешать и хвалить, который то и дело дуется и прячется, но в то же время способен испытывать радостное и энергичное воодушевление. Возможно, это было как-то связано с его детством, проведенным на Брод-Стрит; а быть может, это проливает некоторый свет и на природу его отношений с Кэтрин, которая так и осталась бездетной. И вот он теперь срисовывал Лаокоона с «веселым, чистым удовольствием». Флакسمан раздобыл для него и работу менее утонченную, зато прибыльную: ему поручили сделать гравюры по рисункам Флаксмана — около двухсот предметов фаянсовой утвари, выпущенных фабрикой Джозайи Уэджвуда. Гравюры эти предназначались для «альбома образцов», адресованного коммивояжерам, и великому творцу Вечности пришлось заниматься рюмками для яиц, супницами, подсвечниками и кофейниками. «Мне следовало упомянуть, отсылая вам супницу, — писал ему сын Уэджвуда, — что отверстие для половника в крышке изображать не нужно, поэтому будьте добры — пропустите его в гравюре». И Блейк, в свой черед, отвечал: «Посылаю вам еще два рисунка вместе с первым, с изменениями, а именно, убрав ту часть, которая представляла отверстие для половника». Затем он заключал: «Любые замечания, кои Вы соблаговолите сделать, будут с благодарностью приняты, сэр, Вашим покорным слугой»¹⁷. И это писал тот самый поэт, который именно в это время сочинял такие строки:

И вот, весь Мир Растительный возник на моей левой
Ноге — как яркая сандалия нетленная из золота и камней;
Нагнулся я стянуть ремни и зашагал вперед сквозь Вечность¹⁸.

¹⁶ Ibid., 238

¹⁷ Letters, 141

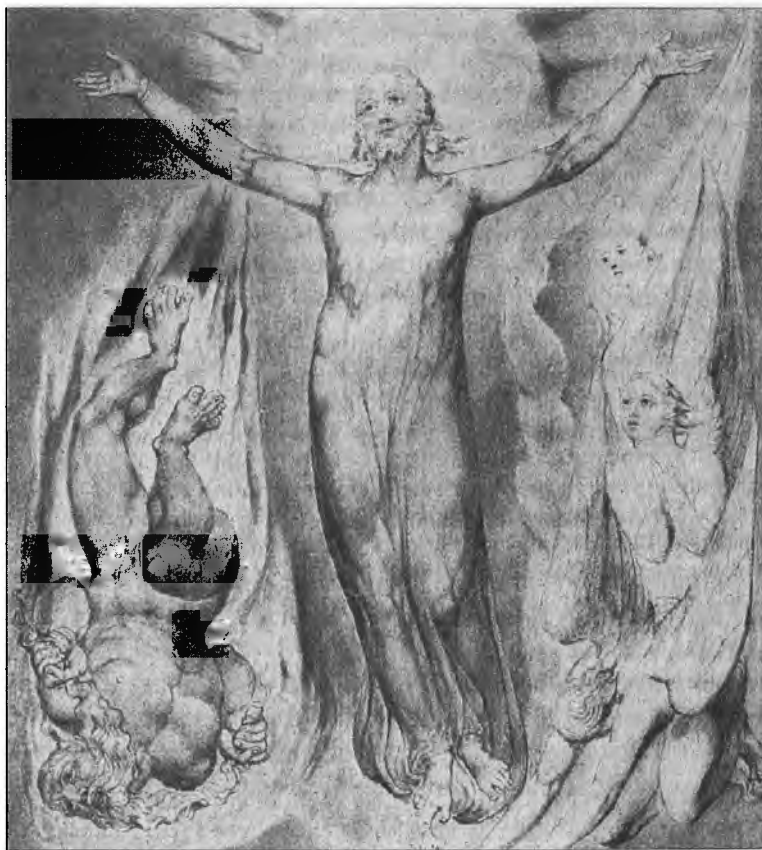
¹⁸ Complete, 115



Это строки из «Мильтона». Завершая поэму, Блейк одновременно иллюстрировал сочинения этого поэта очередной серией акварелей, которые столь же совершенны и прекрасны, как и все, что он тогда создал. Неясно, когда и кто заказал эти иллюстрации — если их вообще кто-нибудь заказывал, — и есть некоторые основания полагать, что Блейк просто работал над ними в свободные минуты, создавая живописное осмысление Мильтона, дополнявшее литературное осмысление в своих же стихах. Блейк в основном развивал старые мотивы, взятые из поэм, которые он уже иллюстрировал, и, быть может, надеялся вскоре продать рисунки еще остававшимся поклонникам. Он нарисовал восемь акварелей, иллюстрировавших «Комуса», и они были гораздо ярче и тщательнее проработаны, чем серия, выполненная для Джозефа Томаса в Фелфаме. Впрочем, и эти акварели — отнюдь не лучшие его произведения, поскольку его всегда гораздо больше притягивала духовная, а не светская поэзия Мильтона. Другой акварельный цикл — «В утро Рождества Христова» — являет куда более страстный и взволнованный отклик на творчество писателя, в котором Блейк видел своего предтечу — пророка и поэта, верившего в собственное божественное вдохновение и хранившего верность своей судьбе. Эти работы задуманы изящнее и тоньше, чем первая серия иллюстраций к этой поэме; они свободнее по исполнению, богаче дивными яркими оттенками, — и совершенно ясно, что Блейк освободился от сурового диктата «ограничительной линии» и «четкой и ограничивающей формы», на важность которых он так настойчиво упирал в своем выставочном каталоге¹⁹. Здесь он меньше тяготеет к линейности и потому достигает большего живописного эффекта. Те же беглость и плавность заметны в цикле двенадцати иллюстраций к «Возвращенному раю», однако более вольная манера достигается отнюдь не ценой духовной напряженности: фигура Христа окутана здесь удивительным сиянием, а в таких акварелях, как «Хри-

¹⁹ Ibid., 550

стос в пустыне» и «Тревожный сон Христа», перед нами раскрывается искусство человека, который удалился от мира и отрешился от всех земных чаяний. Это духовное искусство, где необычно размещенные и расположенные фигуры окружены цветами его видений — синим и желтым; усиленно подчеркнут иератичный и потусторонний характер каждой сцены, и это настоящее духовное искусство XIX века, не имеющее аналогов и сколько-нибудь близких предшественников.



Возвращенный рай: «Третье искушение»



Лучшими из иллюстраций Блейка к Мильтону оказались последние — когда он написал двенадцать акварелей на сюжеты, взятые из «L'Allegro» и «Il Penseroso», одновременно толкуя эти поэмы с точки зрения видений и визионерского опыта. Он даже переписал от руки стихи, которые иллюстрировал, и приложил к ним комментарий, как будто духовно переосмысляя Мильтона; его акварель «Ночь, испуганная жаворонком» — энергичная, но окрашенная в нежные тона работа, в которой описание утра превращено в аллегорическую драму, где Ночь предстает древним старцем, скрывающимся за сторожевой башней, Жаворонок — ослепительным ангелом, Заря — юной девушкой с распостертыми руками, а сама Земля — женщиной, в тоске взирающей на постепенно светлеющее небо. К этому Блейк добавляет пояснение, начинающееся со слов: «Жаворонок — это Ангел на Крыле...», — и здесь можно привести в дополнение несколько удивительных строк о «Жаворонке» из его собственного «Мильтона»:

Взмывает светлым он крылом в Огромные Просторы,
И песня эхом в синеве небесной отдается.
От вдохновения гортань его дрожит; а перья
На горле, крыльях и груди колышет Божий шелест.
Ему Природа внемлет вся; пугающее Солнце
Стоит недвижно над Горой, на эту Пташку глядя²⁰.

Живопись и поэзия снова сливаются в визионерском синтезе. Вот почему Блейк мог создавать эти акварели, одновременно работая над «Мильтоном» — эпосом, в котором великий поэт возвращается на землю и искупает свою Эманию, заодно вселяясь в Уильяма Блейка в попытке искупить мир. Можно сказать, что действие происходит в тот миг, когда Блейк услышал птичье пение в своем саду. «Мильтон был искренен», — написал Блейк однажды, и в своей поэме

²⁰ Ibid., 130

он принимается восстанавливать утраченное первородство этого поэта, в акте вдохновенного видения объединяя его с самим собой в единое целое²¹. В Мильтоне было много такого, чему Блейк сочувствовал, а понимание Мильтоном собственного священного видения напрямую сопоставимо с самосознанием Блейка. Оба принадлежали к числу тех боговдохновенных поэтов, чьей миссией было пробудить Англию от духовной дремоты и дать свершиться ее Завету; оба утверждали первородную благодать, дарованную этой стране в те времена, когда, по словам Мильтона, «наши древние друиды» возводили «кафедральный собор философии». Бог, писал он, «от века удерживал на сем острове особый благосклонный взгляд Своего Провидения»²². Или, говоря словами Блейка, «всему начало и конец — на Альбиона скальных берегах друидов древних»²³. Существуют и другие черты сходства, которые Блейк, быть может, не замечал. Оба были упрямы и порой чрезмерно самоуверенны и пускались в яростную полемику, когда подвергались чужой критике; характеру обоих была присуща характерная лондонская жесткость, позволявшая им противостоять любым враждебным силам.

«Мильтон любил меня в детстве и являл мне свой лик», — сказал однажды Блейк Флакسمану²⁴; а несколько позже сообщил одному знакомому следующее: «Я видел его [Мильтона] юношей. И стариком — с длинной струящейся бородой. Он мне являлся стариком недавно»²⁵. Возможно, под этим он разумел еще и то, что вдохновенный пример Мильтона впервые посетил его в юные годы. В любом случае, призрак поэта XVII века и так «носился в воздухе» в те времена; в «Эйдофюсиконе» среди прочих механических трюков по-

²¹ Ibid., 658

²² Christopher Hill, *The English Revolution*, 280

²³ Complete, 196

²⁴ Letters, 20

²⁵ BR, 317



казывали «Сцены из Мильтона», а в Лицее, где демонстрировали движущуюся панораму, ее главным номером была «Художественная декламация “L’Allegro” Мильтона»²⁶. Картины на сюжеты его произведений писали ведущие художники тех лет — в том числе Барри и Фюсли, чьими работами так восхищался Блейк, — а различные отрывки из «Потерянного рая» служили ходовыми примерами «возвышенного» (как это именовалось в ту эпоху). И все же Блейк не желал ограничиться одним подражанием или восхвалением Мильтона: ему хотелось заново переписать «Потерянный рай» с тем же пылом и с той же визионерской напряженностью, с какими он уже иллюстрировал «L’Allegro» и «Il Penseroso». Он хотел превратить эпос о Грехопадении в Пророчество о Восстановлении Человека, и тем самым дать возможность Мильтону вновь вступить в мир, где он мог бы изменить даже Сатану — как свою часть. Так, «одиноким полет» Сатаны в «Потерянном рае» оказывается странствием самого Мильтона в водовороте Вечности, чтобы «спуститься к самоистреблению и вечной смерти»²⁷. Идея такого странствия, возможно, была подсказана Хейли, который в биографии Мильтона написал: «Но мог бы он [Милтон] вновь посетить землю в своем смертном обличье...»²⁸. В поэме Блейка он возвращается как «Тень», но затем соединяется в одно целое с Блейком, и они как единое существо прославляют духовное видение и поэтический гений, которые способны искупить мир:

Его впервые я узрел в Зените — в образе звезды падучей,
Летевшей перпендикулярно — быстро, словно ласточка иль
стриж.

И, на ногу мне левую упав, где предплюсна, — он внутрь
вошел²⁹.

²⁶ Altick, *The Shows of London*, 199

²⁷ Complete, 108

²⁸ William Hayley, *The Life of Milton*, 218

²⁹ Complete, 110

Понимание Блейком своей роли таково, что в ходе этой длинной и сложной поэмы он превращает собственную жизнь в род аллегории. Есть замечательная гравюра, запечатлевшая этот миг перевоплощения, помещенная между двумя книгами, или эпизодами, поэмы; там «Уильям» предстаёт нагим, с воздетыми как бы в экстазе руками, а к нему несется звезда Мильтона. В одной копии он был изображен с восставшим членом — будто в знак того, что сам Блейк отвергал предположительно репрессивную этику Мильтона. Но аллегорический смысл, которым Блейк наделяет отныне свою жизнь, обретает более длинные и сложные ответвления, когда в ходе повествования он косвенно использует столкновение Сатаны и Паламбрана для рассказа о борьбе с людьми вроде Хейли и Кромека, чья помощь вынуждала его жертвовать собственным вдохновением. В одном письме к Хейли Блейк рисовал себя в роли отверженного пророка, а «Мильтон» открывается полемическим обращением, которое, судя по всем признакам, было написано как раз тогда, когда Блейк размышлял о неудаче своей выставки и о пренебрежении публики к его работам вообще: «Художники! я к вам взываю! Ваятели! Зодчие! Не позволяйте модным глупцам подавлять ваши дарования из-за той цены, которую те присваивают презренным работам, или из-за крикливых похвал, расточаемых толстосумами подобным работам»³⁰. Это голос поэта, который мечтает взять на себя пророческую роль Мильтона и который в замечаниях, высказываемых здесь о «возвышенном в Библии», стремится возвратиться к вере более древней, чем та, которую представляет классическая литература с ее «дочерьми памяти»³¹. Поэтому «Мильтон» становится для Блейка разновидностью древнего эпоса, и он предваряет этот текст знаменитейшим образцом своей духовной лирики — «Ступали ль

³⁰ Ibid., 95

³¹ Ibid.

древле те стопы»³². Возводить «Иерусалим» — значит возводить град священного искусства, в котором Божественная Человечность создает приносящие блаженство творения; это Эманация Альбиона, чьи начала заложены в «Ламбетском Доме», где поэт взялся за свою бессмертную задачу, — но теперь они «лежат в руинах»³³. В поэме фигурируют Скофилд, Саут-Молтон-Стрит, а также «Рука», олицетворяющая всех журналистов, писавших о Блейке дурно. Сам текст тоже находится в состоянии непрерывного движения и переделки, как если бы автор, работая над поэмой, одновременно заново изобретал собственную жизнь. Впрочем, это не вполне автобиографичная поэма, и в процессе длительной и порой трудной работы Блейк возвращается к основным вехам своего мифа, повествующего о борьбе против падшего мира — «этой земли растительной, где ныне я пишу»³⁴. Здесь есть строки подлинной красоты:

Видишь ли эту мошку крылатую, что меньше даже песчинки малой?
И у нее — как у тебя — есть сердце; ум, отверстый небесам и аду,
Внутри и дивный и просторный — врата его не на замке,
Как и твои, надеюсь: вот почему на ней нарядно облаченье,
Вот почему обличье красоты и сам ты носишь — смертный человек³⁵.

В этой поэме — больше, чем в других произведениях, — Блейк размышляет об «обманах Естественной Религии»³⁶, и есть строки, являющие могучее напряжение и ясность, где он проникает взглядом сквозь ткань эпохи, внутри которой «в Мужчине — Женщина сокрыта, а Религия — в Войне, / Моральной добродетелью зовомай»³⁷. В итоге Блейк отвер-

³² Ibid.

³³ Ibid., 99

³⁴ Ibid., 109

³⁵ Ibid., 114

³⁶ Ibid., 137

³⁷ Ibid., 141—2

гает всякую научную технологию своего времени как сатанинский прельстительный обман:

Ни Микроскоп не ведает сего, ни Телескоп: они лишь изменяют
 Для нас обзора меру, но самих Вещей не трогают ничуть.
 Ведь всякое Пространство, большее, чем красный шарик
 Человечьей крови,
 Воображаемо: оно творимо Лоса молотком,
 А всякое Пространство, меньшее, чем красный шарик кровавой,
 Отверсто в Вечность, коей тень — Земля растительная наша.
 Сей красный Шарик есть немеркнувшее Солнце, творенье Лоса, —
 Чтоб мерить Время и Пространство можно было смертным³⁸.

Это поразительный пример визионерского восприятия, когда кровавой шарик предстает эмблемой космоса, а Блейк непосредственно обращается к проблемам восприятия, поставленным в мире начала XIX века. Эта поэма сопровождается самыми поразительными иллюстрациями. Таковы четыре гравюры, где черный фон проработан белыми линиями. Этот способ, уже использованный Блейком при работе над «Могилой», был отвергнут Кромekom как чересчур грубый; и представляется, что Блейк вознамерился все-таки доказать ценность собственного предпочтения наперекор любым унижениям и разочарованиям. На этих изумительно лучистых гравюрах изображены обнаженные фигуры в позах поклонения или экзальтации; в одной из них чувствуется намек на гомосексуальную фелляцию — так же, как и в одной из его рельефных гравюр, — что придает связи Блейка с Мильтоном несколько странный характер. До нас дошло только четыре копии поэмы, поражающие богатством и сложностью цветовой гаммы с преобладанием синих, розовых и бледно-желтых тонов; увидеть любую из них — значит, приобщиться к удивительной разновидности религиозного искусства, возникшей из священных произведений кватроченто, но одновременно пронизанной героическим

³⁸ Ibid., 127



неоклассицизмом, тронутой маньеризмом и воплощенной необыкновенным и пылким воображением Блейка. Временами иступленность образов — фигуры, окутанные пламенем или обращенные к огромному солнцу, — напоминает иллюстрации из алхимических трактатов XVI и XVII веков. Нет причин полагать, что Блейк не был знаком с такими книгами, но в любом случае иероглифическая природа его религиозного искусства сводит воедино духовный порыв, алхимическое знание и сексуальную энергию совершенно новым образом. Блейк сотворил собственный синтез из миллениаристских настроений своей эпохи и своих личных устремлений: «Мильтон» стал его книгой познания, раскрывающей все тайны.

«Бедняга Блейк, — записал Джордж Камберленд в 1814 году, — по-прежнему в нищете, по-прежнему в грязи»³⁹. Год спустя сходное впечатление испытал и его сын: «Мы зашли вчера вечером к Блейку. Он с женой пил чай, в доме грязнее прежнего»⁴⁰. Наверное, это была та грязь, которая сопутствовала его работе; вспомним здесь историю о Тернере и его посетителе, заявившем, что он тоже художник. «Покажите мне ваши руки», — сказал Тернер. Руки оказались идеально чистыми, и Тернер шепнул помощнику: «Гоните его прочь. Никакой он не художник»⁴¹. А ведь и сам Блейк объяснил сыну Камберленда, что «его время теперь целиком заполнено травлением и гравированием»⁴². Продолжая работать над «Мильтоном», он занимался и «Иерусалимом». Один образец своей работы он показал Саути, но тот счел ее «совершенно безумной... Оксфорд-Стрит находится в Иерусалиме»⁴³. Блейк выставил «некоторые образчики» своей «оригинальной иллюстрированной Поэмы» на выставке Объединения художников-акварелистов в 1812 году — вернее, он

³⁹ BR, 232

⁴⁰ Ibid., 235

⁴¹ Цит. по: Lindsay, *Turner*, 263

⁴² BR, 235—6

⁴³ Ibid., 229

попытался это сделать, но хозяин выставочного помещения, не получив арендной платы, захватил экспонаты. Можно счесть это очередным примером неудачи Блейка на общественном поприще.

Менялся мир вокруг него. Разрастаясь, город медленно поглощал места его детских прогулок, а по соседству с его теперешним местом обитания велись шумные строительные работы: возводилась Риджент-Стрит и закладывался Парк-Крезнт.

К чему снуют строители златые
У вечно-плачущего скорбно Паддингтона?⁴⁴

Скорбел Паддингтон, наверное, потому, что в 1811 году в ходе раскопок и строительства там были обнаружены кости казненных в Тайберне. Так эти две строчки и вошли в «Иерусалим», который Блейк писал теперь на своей Саут-Молтон-Стрит. Упомянув эту улицу в «Мильтоне», он нарисовал под ее названием три огромных каменных трилита — будто эти древние источники энергии по-прежнему действовали на городских магистралях, а его собственная бардовская мощь продолжала быть связанной с визионерской мудростью Лондона. В том же духе он дает «дочерям Альбиона» имена, которые нашел в *Historia regum Britanniae** Гальфрида Монмутского. Вот почему он начал «Иерусалим» так радостно:

Я трепеща сию и день и ночь, мои друзья дивятся мне,
Прощают все же странности мои. А я без усталы свой долг
блюду великий:

Я отверзаю Вечные Миры, я Человечьи Очи отверзаю
Бессмертные — в Мир Мысли, в Вечность устремляя их⁴⁵.

⁴⁴ Complete, 172

* «*Historia regum Britanniae*» (лат.) — «История королей Британии». — Примеч. пер.

⁴⁵ Ibid., 147



Мильтон: «Уничтожить эгоизм обмана»

Это была та вечность, которую он видел на улицах города, и так он описывал ее в этой своей последней и величайшей эпической поэме: «Вот зрю я Лондон — Человечье чудо жуткое Господне!»⁴⁶. Это «духовный и четвероякий Лондон вечный», где каждый зов и звук сохраняются навеки, ибо они заключены внутри нас⁴⁷; а потому Блейку удастся мысленно представить и «старуху бесноватую на Улицах»⁴⁸, и «воплъ бедняка»⁴⁹, и «бедолагу нищего», «в чьем нутре священном таятся Небеса слепящей Вечности»⁵⁰, и пьяную женщину, которая «слоняется по лондонским проулкам» и, в свой черед, помогает Блейку увидеть в материальной действительности прибежище от «Мира Гермафродитского и Сатанинского, с тернистою судьбою»⁵¹. Городские улицы являют внезапные зрелища и озарения, сцены и видения на фоне бесконечности. Здесь горнила мук, кирпичные поля и темные дворы, «столп дыма», буйство среди «безграничной ночи», «мглистые брега» реки, а над городом вращается огромное и звездное ночное небо: «Я зрю их, и их быстрые огни мою смущают Душу / Во мраке Лондонском»⁵². Это воспоминания о том вечном времени, когда «Лондон покрывал всю Землю»⁵³, и здесь все эпизоды его собственной жизни обретают человеческое и смертное измерение:

Угол Брод-Стрит в слезах, а Поланд-Стрит исчахла
По Грейт-Куин-Стрит и Линкольнз-Инн; везде отчаянье
и горе⁵⁴.

⁴⁶ Complete, 180

⁴⁷ Ibid., 99

⁴⁸ Ibid., 104

⁴⁹ Ibid., 144

⁵⁰ Ibid., 126

⁵¹ Ibid., 207—8

⁵² Ibid., 148

⁵³ Ibid., 234

⁵⁴ Ibid., 243



На фронτισписе изображен сам Блейк — или Лос, собирающийся войти сквозь арку куда-то во тьму; вместо фонаря он держит в руке солнце, потому что начинается его шествие по призрачному городу. Можно понять, что это странствие начинается у Саут-Молтон-Стрит и Тайбернского ручья в тот миг, когда «Видение Божественное — словно Солнце, молчаливо», опускается за «Сады Кенсингтона»⁵⁵. И теперь Лос должен взять «огненный шар» и начать странствие от Хайгейтских полей и свинцовых заводов в Хакни, пока не «дойдет до старого Стратфорда, а оттуда до Степни», а затем до злополучного Собачьего острова, где псарни являют собой всего лишь стоки для грязи и нечистот, устремляющихся к Темзе⁵⁶. Далее Лос отправляется туда, где «Тауэр Лондонский угрюмо хмурится над Иерусалимом», а оттуда на север, к «Логовам отчаянья», то есть к Бедламу в Мурфилдзе⁵⁷. Затем — к Вестминстеру, к Мэрибонским полям, которые Блейк так хорошо знал ребенком, к «развалинам Храма» — то есть к Лондонскому Камню* на Кэннон-Стрит, где странник наконец садится отдохнуть и прислушивается к «гласу Иерусалима»⁵⁸. Он обошел все пределы города, порой близко подходя к его древним стенам, и теперь ему является видение города в божественной форме:

Да, улицы мои — Идеи моего Воображенья.

Проснись же, Альбион, проснись! давай проснемся вместе.

Мои дома суть Мысли, а Жильцы — Привязанности,

Дети моих мыслей⁵⁹.

⁵⁵ Ibid., 191

⁵⁶ Ibid., 194

⁵⁷ Ibid.

* Имеется в виду милевая столб, сохранившийся в Лондоне со времен римской империи. Считалось, что он служил милиарием — центральным милевым камнем, от которого расходились лучами все главные дороги в Британии и откуда отсчитывались расстояния. У «лондонского камня» совершались и друидические обряды (поэтому «Храм»). — *Примеч. пер.*

⁵⁸ Ibid., 195

⁵⁹ Ibid., 180

Камни — это «жалость», а кирпичи — «крепкозданная привязанность», однако в падшем растительном мире город предстает символом власти, закона и фарисейской нравственности, войны и механизмов:

Чугунные цилиндры, золотые колесные валы и хомуты
Из меди; цепи, скрепы из железа; золото, серебро и медь
И в сплавах, и раздельно — для мечей, стрел, пушек и мортир.
Ужасны ядра, клинья, громкозвучный молот истребления;
Цеп звонкий молотильный; веялка — орудие для вражьих царств,
И водяное колесо, и мельница с бесчисленными неотвратимыми
колесами⁶⁰.

Блейк перенес в «Иерусалим» образ из «Лондона» — стихотворения, написанного им много лет назад, в котором он описывает этот падший город, являемый воображением: «Вот Лондон: слеп, годами сломлен, нищ, средь Улиц Вавилонских / Ведет его дитя»⁶¹.

И все же есть «Миг в Дне каждом», который «Сатане и всем Чертям не отыскать»⁶²; это та же «в Ламбете песчинка» — та, что «прозрачно-многогранна»⁶³. Если бы мы устремились туда на колеснице воображения, то попали бы в Голгонузу — великий город искусства и науки. Но прежде, чем вступить в этот город, стоит поискать образы или черты сходства на улицах обычного Лондона, современного Блейку. Макеты древних сооружений из папье-маше или из дерева часто демонстрировали на выставках: один такой макет, изображавший Храм Соломона, достигал в высоту тринадцати футов. Но имелись под рукой и даже более мудреные примеры: на Треднидл-Стрит на протяжении почти тридцати семи лет строили Английский банк сэра Джона

⁶⁰ Ibid., 228

⁶¹ Ibid., 243

⁶² Ibid., 136

⁶³ Ibid., 183



Иерусалим (фронтиспис)

Соуна, и ввиду сложности арок и филенок его называли «готическим чудом, заново открытым внутри римской традиции»⁶⁴. Флаксман в лекциях по скульптуре, которые он читал в Королевской академии в 1810 году, описывал огромный дворец в Карнаке*, где высились «статуи колоссов» и куда «вели четыре мощные дороги», по обочинам которых тянулись вереницы изваяний зверей высотой в пятнадцать футов⁶⁵. Сходные описания, наряду с очерком Флаксмана о скульптуре, вошли в «Энциклопедию» Риса, которую Блейк иллюстрировал тогда же, когда работал над «Иерусалимом». К тому же существовало множество крупных проектов строительства публичных галерей, а сооружения куполов, колонн и монументов должны были обновить облик Лондона. Все это нашло отражение в прекрасной Голгонузе — но имелся и другой, более знакомый источник. Пророки-антиномисты того времени — вроде Ричарда Бразерса — и прежде в малейших подробностях описывали восстановление священного города Иерусалима — родины затерянного английского колена.

Итак, мы можем проскользнуть через этот «сокрытый Миг» или «прозрачно-многогранную песчинку» в великий Город Искусств, обретающийся в груди Лондона. Он построен четырехугольником, но, поскольку не существует в материальном измерении порожденной Вселенной, то каждые из четырех его ворот выходят друг на друга; лишь когда восприятие зрителя очищается, превращаясь в «Четвероякое Виденье», тогда «ты зришь его мощные шпили и своды из кости слоновой и золота»⁶⁶. Однако вокруг Голгонузы

⁶⁴ Цит. по: Summerson, *Georgian London*, 157, и в: Рудй, *Hanoverian London*, 235

* На самом деле имеется в виду не дворец, а так называемый Большой храм Амона в египетских Фивах (ныне Луксор). — *Примеч. пер.*

⁶⁵ Цит. по: Essick and Pearce (eds.), *Blake in His Time*, 183—4

⁶⁶ Complete, 135



простирается «земля предвечной смерти»⁶⁷, окруженная Земной Оболочкой и управляемая Двадцатью Семью Церквями, каковыми являются все официальные религии падшей истории земли, вплоть до лютеранства, — религиозные верования, которые отвергали жалость и милосердие «Божественного Видения» и потому превратились в «Синагоги Сатаны»⁶⁸. Здесь можно увидеть «Ямы с гибельным асфальтом», «Огненные Озера», «Зловещие Деревья», «Землю ловушек с западнями, и колес, и волчьих ям, и жутких мельниц»⁶⁹. Но если тебе удастся отряхнуть прах этой земли, «которая только и видима Порожденному Человеку», то ты сможешь приблизиться к великому Городу Искусства и Мастерства, где всякая сообразная форма проявлена в своем четверояком великолепии. Там пылает огненный ров, защищающий Кафедрон, или Дом золотых станков, которые ткут все тварные вещи и в которых «каждая Человеческая Растительная Форма сокрыта в глубинных тайниках». Здесь же находятся и дворец, и кузница Лоса — великого творца:

И все, что за шесть тысяч лет в пространстве возникало, —
Все и пребудет вечно, не исчезнет и не сгинет, и любое дело,
Труд, слово и желанье, — все, что было, — навсегда сохранно
будет.

Ведь существует все: ни вздох единый, ни слезинка, ни улыбка,
Ни волосок, ни жалкая пылинка, — нет, ничто и никогда не
исчезает⁷⁰.

Это видение бесконечности, показанное с точки зрения большого города; но это — еще и Воплощение. Ведь Бо-

⁶⁷ Ibid., 157

⁶⁸ Ibid., 137

⁶⁹ Ibid., 157

⁷⁰ Ibid., 157—8

жественная Человечность существует внутри каждого тварного существа. Это и идеализированное общество, и яркое воспроизведение того мига творения, который длился, пока пел жаворонок. Это — падший Лондон, но это и «Иерусалим».

В этом последнем завещании Блейка все возможности его поэзии и искусства достигают вершины. Блейк трудился над «Иерусалимом» в течение шестнадцати лет, в целях экономии используя обе стороны медных досок, а порой ему приходилось работать даже на использованных досках, где оставались забракованные образцы или формы. Блейк завершил свой первый цикл из шестидесяти листов в первые три года, а затем от случая к случаю работал над остальными сорока листами, причем, приближаясь к завершению работы, он испытал внезапный прилив вдохновения. Одни полностью завершённые листы, по-видимому, были изданы отдельно, тогда как другие «образцы», как упоминалось, были показаны на персональной выставке. Это не была какая-то попутная работа: она выросла со временем, а иногда Блейк заимствовал для нее кое-что из неопубликованных «Четырех Зоа»: безусловно, его искания носили неформальный характер, но наступило время, когда он придал поэме четкую форму, сознательно увеличив ее объем до ста листов, так что она стала вдвое длиннее «Мильтона». Сохранились свидетельства недовольства собой и даже отчаяния, которые возникали у Блейка, когда он сочинял поэму: так, однажды он резцом стер какие-то слова, обращенные «к публике». Вначале он написал: «Мои прежние великаны и феи обрели наивысшую мыслимую награду: любовь и дружба тех, с кем должно соединиться, получают благословение». Но потом он устранил слова «любовь», «дружба» и «благословение», как будто не желал расточать комплименты людям вроде Флаксмана и Стотарда, у которых были экземпляры его иллюминированных книг. Совсем отвернулся он и от «дорогого читателя», которого некогда называл «любитель



книг! любитель неба!»: в обоих случаях слово «любитель» было им выскоблено; да и слово «дорогой» он тоже удалил — видимо, в припадке ярости или возмущения. Кажется, будто теперь он с готовностью бросался в объятия собственного одиночества и желал отныне обращаться лишь к Вечности.

Однако парадокс состоит в том, что из всех иллюминированных эпических произведений Блейка именно это оказалось наиболее известным и доступным. Это его собственное Откровение, личное видение Апокалипсиса, и тот, кто хоть немного интересуется библейскими пророками, сразу поймет прямоту и суровость этой поэзии; как и его темперные работы 1810 года и его «Каталог с описаниями», это скорее искусство формы и линии, чем мягких полутонов. Сложность состоит лишь в его превращении человеческих способностей и инстинктов в драматические характеры, однако ему пришлось совершить это превращение, ибо для именования или определения его понимания Духа не существует иного языка. Однако как только схвачена суть, пропадает необходимость следовать за каждым сложным и порой неясным или противоречивым поворотом в его повествовании о человеческой душе. Можно просто наслаждаться визионерской поэзией, где есть, например, такие строки:

Тому, кто сам — дитя, чья колыбель — в яслях,
Знакома детская печаль с начала до конца;
Он колыбель плетет из жухнувшей травы.
Наш мир — лишь колыбель для заплутавшего фантома⁷¹.

Стихи Блейка обладают огромной природной силой, когда их читают вслух; чувствуешь, что они требуют мощного дыхания и голосовых раскатов — и не просто как текст для

⁷¹ Ibid., 206

чтения, а как утверждение его веры в единство всех человеческих способностей. Поэтому «Иерусалим» — во многих отношениях эпическая драма, где чередуются и состязаются между собой сразу несколько голосов. Здесь особо сказался интерес Блейка к «противоположностям» и к «умственной борьбе», и, как бы отражая этот интерес, поэма аккуратно разделена на четыре отдельные главы, адресованные поочередно — публике, евреям, деистам и христианам. Косвенно это напоминает «порядок печатей» и «синхронизм», выявленный в Книге Откровения — тексте, который, по мнению ученых-библеистов, полон «разнообразных зрелищ и привидений» и является «буйным и фантастическим» сочинением, состоящим из «кругов или сфер»⁷².

Поэма Блейка начинается с борьбы между Лосом и его Призраком за право защищать Альбион; за этим следуют видения то Голгофузы, то падшего мира, тогда как Альбион, Иерусалим и Вала оплакивают «смертный сон», в который погружено творение. Затем рассказывается о том, как Альбион уловлен сетью Нравственного Закона и Рассудочного Призрака; так творится падший мир, а распределение «четырех зоа» на четыре враждующие между собой материальные стихии становится символом распада Божественного Человека. Альбион заболевает, несмотря на все старания Лоса спасти его, и создаются Состояния и Пределы, дабы установить заблуждение и тем самым позволить однажды ниспровергнуть его. Затем разворачивается мощное религиозное видение Блейка, в котором он увязывает духовный миф с исторической хронологией и переносит Иудею и Святую Землю в Англию. И в этом контексте он раздражается цветистой полемикой против коммерции и войны, засилья промышленности и науки, причем все они видятся проявлениями падшей «Порожденной» Вселенной:

⁷² Все цитаты взяты из кн.: Wagenknecht, *Visionary Poetics*, 39, 41 and 46



...дивный скалистый Мир жестокой участи:

На скалах скалы громоздятся до небес — от полюса до полюса.

И это Зданье есть Природная Религия, а Алтари его — Мораль

Природная.

Вот зданье вечной смерти, а его пропорции суть вечное отчаянье⁷³.

В таких строках он обрушивается на то, что сам считал подлинным злом своего века; порой оно кажется ему проявлением Женской Воли, — но прежде всего он нападает на искажение или подавление сексуальности, ведущее к войне, господству промышленности и извращенной науке. Он сетует на засорение Воображения и Божественного Видения, что влечет за собой сужение человеческих способностей; он поносит мельницы и колеса индустриализации, которые в его представлении тесно связаны с жестокой религией Иеговы; он



Иерусалим: «Вала, Гила и Скофилд»

⁷³ Complete, 218

равно клянет и предписания религиозной морали с их определениями «добра» и «зла», и фаллоцентрическую сексуальность. Однако это произведение Блейка пронизано отнюдь не «протофрейдовским» видением мира, а общим ощущением утраты и истощения, замутненных способностей, неосуществленных возможностей и энергий. Но одновременно эта поэма апокалиптична, и завершается она окончательным прославлением и триумфом. Блейк утверждает истинную значимость Лоса — Пророка, сохраняющего образ Божественного Видения и стремящегося оградить мир от вечной смерти; Блейк восхваляет противоположности и божественный поиск Истины и прославляет прощение грехов и ошибок, в чем и видит истинный дух веры.

Вместе с тем, драма его повествования не ограничивается полемикой ниспровержения и прославления. Одна из самых интригующих сторон «Иерусалима» — разнообразие его форм. Блейк прибегает к различным чарам лирического, панегирического, эпического, диалогического, песенного и драматического стиха, так что эти просодические изменения становятся важными составляющими тех «противоположностей», которые он стремился изобразить. Такое разнообразие форм и приемов, по-видимому, является исконным свойством английского сознания, и «Иерусалим» по праву является частью той традиции, к которой принадлежат Шекспир и Диккенс. Соответственно, Блейк использовал в своих иллюстрациях к тексту самые разнообразные графические приемы, прибегая к размазыванию чернил, к рельефам с белыми и черными контурами, к зеркальному письму, выполняя рельефные гравюры в полную страницу, — причем среди этих работ оказалось несколько самых замечательных из всех, когда-либо им созданных. Образы падших существ — таких, как «Рука» и Вала, — предстают в различных состояниях скорби или отчаяния, как если бы героические фигуры Микеланджело, устав от жизни и от собственной мощи, теперь склонились бы к самой земле и лили слезы. Здесь зримо сказа-



лись простота и напряженность видений Блейка, кажется, ощущаемые в движениях резца, а недвижимый символизм изображенных им фигур наводит на мысль, что Блейк был проводником всей существующей религиозной иконографии. Четыре из пяти известных современных экземпляров поэмы были отпечатаны черной краской и остались черно-белыми, зато последний, законченный Блейком уже незадолго до смерти, расцвечен ярчайшими красками. Любопытное впечатление возникает в обоих вариантах. Монохромные копии выполнены в контрасте глубочайшего черного и чистейшего белого, что позволяет, при наличии серой размывки, изучать различные степени темноты и тени. Так, вскоре Блейк напишет:

Мы смотрим в Библию весь день:
Я вижу свет, ты видишь тень⁷⁴.

Цветная же версия поэмы расписана столь чудесно и ярко, наделена такой интенсивностью цвета, что производит абсолютно иное впечатление, нежели любая другая из иллюминированных книг Блейка. Ему как будто удалось превзойти все прежние эксперименты и трудности с цветом, пройдя через них в многочисленных циклах темпер и акварелей, чтобы теперь достичь совершенно нового синтеза. Он добился даже большего, чем то, чего некогда искал в средневековых шедеврах, и создал некую форму иллюстрации, абсолютно новую и совершенно оригинальную. Его иллюстрации органично дополняют текст, который и сам по себе является достижением поразительной изобретательности. Ему пришлось создавать его таким способом, потому что он выражал чувства и мысли столь оригинальные, что унаследованные формы стиха не могли бы передать их; никакая традиционная просодия не выдержала бы их, и никакая другая интонация не отобразила бы их.

⁷⁴ Ibid., 524 (Пер. С.Я.Маршака)

«Иерусалим» — это эпос исключительной силы и красоты, требующий ни больше ни меньше как перелома в нашем понимании человеческой истории и человеческой личности; совершенно ясно, что Блейк смог сказать нечто чрезвычайно значительное и удивительное, что и теперь, двести лет спустя, важно глубоко осознать и правильно понять. Это произведение устанавливает истинность всего, что Блейк написал и изобразил прежде.

И услышал я имя их эманаций — зовутся они Иерусалим
Конец Песни о Иерусалиме⁷⁵.

⁷⁵ Ibid., 259

25. НЕ РИСОВАНИЕ, А ВДОХНОВЕНИЕ

В начале 1818 года Блейка видели на званом обеде у леди Каролины Лэм: «очередной маленький чудака-художник», — записала в своем дневнике леди Шарлотта Бери, присутствовавшая там в числе гостей¹; впрочем, ее отношение к нему было далеко от неприязни — напротив, она увидела в нем «бездну прекрасных фантазий и дарований». Затем она замечает: «Мистер Блейк кажется несведущим во всем, что касается этого мира, а судя по тому, что он говорил, боюсь, что он из тех людей, чьи чувства намного превосходят их положение в жизни. Он выглядит истощенным заботой и покорным; однако он прямо-таки лучился, рассказывая о своем излюбленном занятии, и казался благодарным за беседу с особой, понимавшей его чувства. Легко могу вообразить, что ему редко встречается человек, который разделял бы его взгляды, ибо они весьма необычны и возвышаются над средним уровнем общепринятых мнений». В этом она была права даже больше, чем предполагала. Трудно представить себе, что же в действительности Блейк делал на вечере у леди Каролины Лэм — ведь он был столь безвестен и столь «покорен», — если не считать его признания автору дневника, что хозяйка дома была добра к нему. Это могло бы означать и то, что она приобрела у него какие-то работы, но

¹ BR, 249

если это так, то они не сохранились. Быть может, она купила что-нибудь из милосердия, а потом выбросила. «Ах! — сказал он леди Шарлотте, — в этой даме столько доброты». «Каждое произнесенное им слово, — записала та, — выдавало совершенную простоту его ума и полную неопытность в любых делах света». Можно вообразить, как он спокойно, прямо и просто держится, когда с ним заговаривают; можно даже представить, что и в этом случае он отвлекается на свои видения, посещавшие его днем и ночью. О примерном содержании его разговоров со случайными знакомцами можно догадаться, например, по таким выдержкам из позднейших свидетельств: «Я не верю, что земля круглая. Я думаю, она совершенно плоская», — таково было одно из прямолинейных его замечаний. «Я беседовал с Духовным Солнцем, — сообщил он в том же разговоре. — Я увидел его на Холме Примул. Оно сказала мне: “Ты думаешь, я — греческий Аполлон?” “Нет, — отвечал я [тут Блейк указал на небо], — вот греческий Аполлон — он Сатана”². Итак, можно догадаться, почему его сторонились люди светские и околосветские.

Однако его единственная удача состояла в том, чтобы находить в различные периоды своей жизни таких людей, которые поддерживали бы его, невзирая на его несветский образ мыслей и поступков. Так, в этом же году он повстречал молодого художника, который в течение теперь уже немногих отведенных Блейку лет оставался его другом и покровителем. Джона Линнелла привел к Блейку на Саут-Молтон-Стрит сын Джорджа Камберленда: «Они так похожи друг на друга, — писал он отцу, — да и Линнелл обещал добыть ему какую-то работу»³. Во время этой первой и знаменательной встречи Линнеллу было двадцать шесть лет; он был лондонцем, родился в 1792 году на Харт-Стрит, в Блумсбери, в семье резчика, позолотчика и продавца гравюр. В раннем воз-

² Ibid., 313—14

³ Keynes, *Blake Studies*, 245



расте он выказал способности к рисованию, и отец пристроил его копировать акварели знаменитейших художников той поры. Некоторое время он учился у Джона Варли (который снова появится в настоящей главе чуть дальше), а в 1805 году поступил в мастерские при Королевской академии, где должность главного хранителя по-прежнему занимал Генрих Фюсли. Позднее Линнелл научился в совершенстве имитировать Фюсли, и вполне возможно, это о его подражаниях Фюсли как-то высказался: «Это очень хорошо, это даже лучше, чем я сам мог бы сделать»⁴. Но важнейшими уроками, которые усвоил там Линнелл, были, разумеется, уроки художественные. В 1810 году он получил награду за рисунок с натуры, и, что не менее важно, он начал восхищаться Микеланджело и Дюрером. У него появилась и великолепная коллекция гравюр Маркантонио, Боназоне и самого Дюрера. Следовательно, они с Блейком исповедовали весьма близкие художественные принципы; но было и еще одно обстоятельство, позволявшее рекомендовать Линнелла Блейку. Линнелл обладал, по словам его биографа, «большой индивидуальностью» и не «поддавался мнениям окружающих или веяниям современного искусства»⁵. Несомненно, такой человек годился для Блейка, пусть даже в религиозных вопросах Линнелл и придерживался пуританства. За шесть лет до встречи с Блейком он стал прихожанином баптистской церкви на Кеппел-Стрит и на протяжении всей жизни оставался суровым, практичным человеком и профессионалом, по праву заслужившим прозвание «пуританина-демократа». Ко времени знакомства с Блейком он уже достиг такого профессионализма, что без малейших затруднений обращался к пейзажам, портретам, миниатюрам и гравюрам. Он был невысок — пять футов пять дюймов, примерно одного роста с Блейком. И вот эти два лондонца-коротышки — оба сыновья торговцев, оба

⁴ Story, *The Life of John Linnell*, 39

⁵ Ibid., 110

художники, оба глубоко религиозные, — стали близкими друзьями.

Линнелл сдержал обещание «добыть ему какую-нибудь работу», и после этой первой встречи Блейк посетил Линнелла и его жену в их доме на Ратбон-Плейс. «Вскоре мы сблизились, — писал Линнелл в неопубликованной автобиографии, — и я поручил ему помогать мне в работе над гравюрой по моему портрету мистера Аптона, баптистского проповедника; он с радостью согласился, потому что у него почти не было работы, за которую ему предлагали бы приличную плату»⁶. Не вполне ясно, какую часть гравировальной работы выполнял Блейк — быть может, он ограничился лишь тем, что нарисовал контуры головы, а уж Линнелл сам прорабатывал фактуру и занимался отделкой. Тем не менее Блейк получил за свой вклад пятнадцать гиней, и Линнелл — вновь держа обещание — начал знакомить его с различными потенциальными покровителями вроде лорда Саффолка, леди Форд и герцога Арджилльского; Линнелл во всех отношениях был деловым человеком, и он решительно вознамерился протянуть руку помощи несветскому и упрямому Блейку. Однако их «походы» не всегда были сугубо корыстными: они вместе посетили множество художественных выставок, в том числе — в Британской галерее и в Сомерсет-Хаусе; не раз навещали они и в театр Друри-Лейн, чтобы увидеть последние драматические представления. Как сказал биограф Линнелла по поводу их совместных визитов, «оба они были не менее пылкими поклонниками хороших спектаклей или опер, нежели хороших картин»⁷. Лучшие времена готического театра пришлось на 1790-е, когда всюду царил революционный энтузиазм, и эти представления, являвшие возвышенный хаос, героический иррационализм и садистскую энергию и некогда сильно повлиявшие на Блейка, ныне сменились

⁶ BR, 257

⁷ Story, 227



яркими шекспировскими постановками Кина и устоявшимся меню из таких драм, как «Писарро» Шеридана и «Тереза, или Женевская сирота» Пейна.

Иногда у друзей возникали разногласия, но не следует полагать, будто причиной тому была тридцатипятилетняя разница в возрасте. «Вскоре я столкнулся со странностями Блейка, — написал Линнелл в автобиографическом наброске, — и [был] несколько ошарашен смелостью иных его утверждений. Я никогда не видел ничего менее похожего на сумасшествие... Обычно меня ожидало достаточно рациональное разъяснение, которое давалось поистине самым дружеским и утешительным тоном»⁸. Это было хорошо знакомо тем, кто не относился к верованиям и видениям Блейка снисходительно и не умалял их; ведь для него они были самой естественной вещью в мире (по крайней мере в том мире, каким он ему виделся), не имевшей ничего общего с душевными страданиями или болезненными галлюцинациями. И все же Линнелла совсем не радовали высказывания Блейка относительно религиозных вопросов; через несколько лет после смерти Блейка Линнелл скажет: «При всем мыслимом восхищении, следует признать, что он [Блейк] говорил много такого, что приближалось к извращению христианской морали, даже когда его не провоцировали на это споры, а когда ему противостояли суеверы, хитрецы или гордецы, то он попираал всякий здравый смысл и разум мнениями, которые отстаивал, временами позволяя себе самые вольные толкования Писания»⁹. Ясно, что здесь Линнелл имеет в виду не видения Блейка, веру в которые он сам, по-видимому, отчасти разделял, а скорее его общие воззрения на проблемы добра и зла. Хотя в некоторых описаниях Линнелла (как и в описаниях его молодых современников) Блейк предстает весьма обходительным и благодушным патриархом, ясно и

⁸ BR, 257

⁹ Story, 247

то, что он отнюдь не утратил тяги к парадоксам и энергичного воодушевления, свойственных ему в юности. Чтобы понять, о каких именно взглядах Блейка идет речь, нужно обратиться к записи ряда бесед, проведенных молодым журналистом Крэббом Робинсоном, — и тогда сразу станет понятно, чем Блейк мог оскорблять чувства баптиста довольно пуританского и консервативного склада, каким был Линнелл. «Христос, — сказал он, — единственный Бог». Но затем прибавил: «И я тоже, и вы тоже»¹⁰. Здесь ясно выразилась его вера в Божественную Человечность, к которой причастно все творение; к тому же он мог добавить, что Иисус «был неправ, позволив себя распять». В более позднем разговоре с Крэббом Робинсоном он заявлял: «Что зовется пороками в мире природном, то является высочайшим величием в мире духовном». По-видимому, он намекал на предмет сексуальной религии или сексуальной магии, потому что затем «он заговорил о блуждающем состоянии единения полов в человеке, как в Боге, — об андрогинном состоянии, — но тут уж я не мог следовать за его мыслью»¹¹. Крэбб Робинсон, быть может, и не был способен следовать за его мыслью, однако здесь содержится самое очевидное указание на то, что Блейк не утратил своей веры в сексуальное начало как проявление божественной энергии — а именно эту веру он высказывал в своих первых иллюминированных пророчествах. Блейк также повторял свое убеждение в том, что жены должны быть общими, и далее говорил: «Он совершил множество убийств, но разум — единственное зло или грех, к тому же беззаботные весельчаки лучше тех, кто размышляет, и т.д., и т.д., и т.д.»¹². Как видно из содержания подобных высказываний, у молодого Джона Линнелла были основания тревожиться за своего старшего друга.

¹⁰ BR, 310

¹¹ Ibid., 316—17

¹² Ibid., 332



И все-таки он оставался и его спутником, и покровителем — главным образом потому, что имел некоторое представление о подлинном гении Блейка. Однако не стоит думать, будто Линнелл многому у него научился, да и, если верить биографу Линнелла, их отношения складывались совсем иначе: «Благодаря своему безупречному мастерству в искусстве гравюры, — писал он, — Линнелл изрядно помогал Блейку улучшать его метод, который стал жестким и суровым, пусть и очень правильным, и оставлял желать лучшего в том, что касалось выражения поэтических чувств»¹³. Обычно от этого замечания отмахивались как от предвзятого суждения биографа, чрезмерно расположенного в пользу своего героя, — однако стиль Блейка-гравера действительно изменился после знакомства с Линнеллом; гравюра с портрета Аптона, в работе над которой помогал Блейк, показывает, что «младший художник» был смелым и изобретательным гравером, весьма эффектно и свободно использовавшим пространство листа. В гравюрах, выполненных за последние десять лет жизни, Блейк отказывается от намеренного формализма и «готики», характерных для его стиля на рубеже веков, и обращается к более вольной и изящной манере. Даже в последних коммерческих заказах, которые он взял — вроде портрета миссис Хэрриет Квентин (любовницы принца-регента) и мистера Роберта Хокера, — он прибегает к пунктиру, который прежде решительно осуждал в работах Бартолоцци и Скъявонетти. Он даже начал переделывать некоторые свои старые гравюры — например кентерберийских паломников и «Веселье»; теперь он занимался полировкой доски, высветляя некоторые ее части таким образом, чтобы вокруг фигур могли появиться световые пятна, создающие впечатление легкости и свободы. Новые работы могут показаться незаконченными, если сравнить их с прежними, однако это — продуманный эффект примененной Блейком «техники щелчков»

¹³ Story, 225

(название, как видим, говорит само за себя), оставившей светлые пятна, подсвечивающие линии, оставленные резцом. К этому же периоду относятся три удивительных карандашных наброска, изображающих личико младенца (вероятно, ребенка Линнелла); они говорят о том, что Блейк вновь испытал обновление чувств и обрел новую свободу в постижении мира.

Конечно, можно предположить, что творчество Блейка в любом случае развивалось бы в сторону большей мягкости и свободы, поскольку в его поздних работах уже заметен некоторый отказ от твердости линий; однако воздействие Линнелла было гораздо глубже, чем простое влияние на стиль. Что может быть отраднее для старого художника, ощущающего свою непризнанность и заброшенность, чем внимание и восхищение собрата-художника, да еще принадлежащего к значительно более молодому поколению? Это не может не породить чувства облегчения и освобождения, когда годы безвестности будто уносятся прочь; это дает душе новую уверенность в себе, новое ощущение собственной значимости, что, в свой черед, оживляет прежнюю юношескую энергию и честолюбие, некогда побудившие художника к творчеству. И потому не было простым совпадением то, что в месяцы, следовавшие за знакомством с Линнеллом, Блейк с новой энергией отпечатал десять экземпляров иллюминированных пророчеств, в том числе «Песни невинности и опыта», «Бракосочетание Неба и Ада» и «Книгу Уризена»; он использовал новые красновато-коричневые и оранжевые краски, указывающие на новое чувство декоративной цели, причем намеренно сделал эти поздние копии именно произведениями искусства, а не просто иллюстрированными текстами¹⁴.

Внешним поводом для возврата к прежним работам мог стать запрос со стороны одного поклонника Блейка — кол-

¹⁴ Этой технической сводкой я обязан книге Visconti *Blake and the Idea of the Book*, passim



лекционера Досона Тернера, в ответ которому Блейк прислал перечень работ с ценами. «Того немногого, что я отпечатал и продал, — писал Блейк, — достаточно для того, чтобы стяжать мне репутацию великого художника, а таковая главная цель и разумелась. Но мне никогда не удавалось произвести достаточного количества экземпляров для широкой продажи при помощи постоянного издателя»¹⁵. Разумеется, он надеялся возместить часть издержек, поскольку большинство выставленных на продажу произведений были оценены уже вдесятеро против прежнего: «Книга Тэль» подскочила с трех шиллингов до двух гиней, а «Песни невинности и опыта» подорожали с пяти шиллингов до трех гиней. Но если Досон Тернер сыграл свою роль, побудив Блейка возобновить прежние навыки, то были и другие покровители, сохранившие к нему интерес. Важнейшего из этих людей, Чарльза Огастеса Талка, представил ему Флакسمан; это был сведенборгианец неортодоксального толка, выступавший за социальные реформы. В то время его особенно занимал билль об облегчении труда детей на хлопчатобумажных прядильных фабриках, и в Блейке — авторе «Трубочиста» и «Божественного образа» — он видел художника, разделявшего его интересы. К тому же Талк был одним из тех покровителей, кто, по-видимому, успешно переносил его периодические бури сомнений или агрессивности. Нэнси Флакسمан сообщала мужу об одной размолвке, случившейся между Блейком и Талком: «Правда, он [Талк] ничего ему не дал, ибо считал, что это было бы неправильно после того, что произошло между ними, — как я понимаю, Блейк страшно неистовствовал — паче *всякого вероятия*, — ведь он и с тобой, своим *лучшим другом*, сыграл *ту же шутку* [некоторое] время назад, как ты, должно быть, помнишь. Но Талк *купил рисунок* у него, так что мне нечего и сказать по такому поводу. Все это весьма щекотливо, только я знаю, что произошло и с

¹⁵ Letters, 142

тобой, и со мной, а другие люди не обязаны подстраиваться под капризы настроения Блейка»¹⁶. Это очередное свидетельство того, что Блейк мог весьма странно и враждебно вести себя даже с теми, кто относился к нему лучше других, — пожалуй, *именно* с теми, кто относился к нему лучше других. Как понимать слова «страшно неистовствовал» — это, конечно, вопрос, но судя по тому, что известно о его бывших «неистовствах», остается предположить, что он требовал большую сумму за свою работу, чем та, которую был готов уплатить покупатель: для него это был единственный способ утвердить свою значимость в мире — и для мира. Крэбб Робинсон впоследствии вспомнит признание Блейка в том, что «он бледнел, когда ему предлагали деньги», — но такое противоречие — лишь одна из сторон его многогранной и, отчасти, истеричной натуры¹⁷. Но несмотря на все это, Талк продолжал покровительствовать ему в лучшем смысле этого слова и в 1818 году приобрел экземпляр «Песен невинности и опыта», который Блейк — что нетипично — даже подписал для него; именно эту книгу Талк однажды одолжил своему другу Сэмюэлю Тейлору Кольриджу, который позднее в одном письме сделал любопытный, пусть и не особенно аргументированный комментарий об этом произведении.

Дочь Талка однажды сказала: «Уильям Блейк, поэт и художник, с женой были спасены от нужды мистером Ч.О. Талком»¹⁸. Здесь, конечно, есть некоторое преувеличение, объяснимое тем, что речь идет об ее отце, потому что в последние годы жизни Блейку больше других помогал все-таки Джон Линнелл. Именно он нашел Блейку новых покровителей — Джеймса Вайна и Роберта Торнтона (Торнтон был врачом Линнелла и через два года после встречи с Блейком дал ему один интереснейший заказ). Помогал ему Линнелл и

¹⁶ BR, 241—2

¹⁷ Ibid., 323

¹⁸ Ibid., 250

самым прямым образом, а именно с августа 1818 года регулярно выплачивал ему определенную сумму денег; и эта помощь, с небольшими перерывами, продолжалась вплоть до конца жизни Блейка. Именно деньги «со счета» Линнелла дали возможность Блейку работать над «Иерусалимом» и печатать его. А в «Иерусалиме» появляется строка: «Между собой вели беседу в подобьях призрачного действия...»¹⁹. Думается, что Блейк имел в виду часы, проведенные в обществе нового своего друга, с которым его познакомил Линнелл.

События, касающиеся «Голов Призраков», как их потом прозвали, начались осенью 1818 года, когда Линнелл привел к Блейку Джона Варли. Варли, первый учитель Линнелла, сам превосходный акварелист английской школы начала XIX века, был одним из основателей Общества художников-акварелистов и за два года до встречи с Блейком написал «Трактат об основах пейзажного рисунка». Он специализировался на пейзажах — сельских или классических, в зависимости от сюжета, — и внушил Линнеллу правило: «Все бери у Природы». Разумеется, подобное отношение едва ли могло встретить понимание у Блейка, который видел в Природе не более чем Земную Оболочку или Растительную Вселенную, служившую укрытием для Сатаны. Однако Варли стал дорог Блейку совершенно по другим причинам. Ему было тридцать лет, когда они познакомились; это был крупный мужчина, весивший больше ста килограммов, и, по словам одного биографа, он был «полон жизни и кипучей силы, щедр и редкостно доверчив»²⁰. Он обладал огромной энергией — говорили, что он работал по четырнадцать часов в день на протяжении почти всей своей профессиональной жизни; однако едва ли все это время он посвящал работе, потому что очень любил входивший тогда в моду вид спорта — бокс. Бывало, надев перчатки, он боксировал несколько раундов со

¹⁹ Complete, 257

²⁰ Story, 26

своими учениками, а когда это надоедало, то студенты, разделившись на две команды, перебрасывали его через широкий стол. Он был беспечен во всех отношениях: так, его не раз заключали в тюрьму за долги, а дом его частенько горел. Вдобавок, у него был «сын-идиот», но, как он говорил Линнеллу, «все эти беды мне необходимы. Если бы не мои беды, я бы лопнул от радости!»²¹. На лондонских улицах его сразу узнавали, хотя бы потому, что он носил обширный старомодный фрак с «карманами-парусами» (как их называли), обычно набитыми бумагами и планетарными календарями. Ибо у него было еще одно увлечение, которое он ставил выше прочих, но наравне с любовью к акварельной живописи: он искренне верил в астрологию и физиогномику.

Именно эта сторона его личности и заинтересовала Блейка. Всякий раз, знакомясь с кем-нибудь, Варли спрашивал нового знакомого о времени и месте его рождения; затем, справившись с альманахами, которыми были набиты его карманы, он быстро составлял его гороскоп. Проверить его мастерство астролога сегодня, через столько лет, конечно, весьма затруднительно, однако сохранилось поразительное множество свидетельств о том, что современники воспринимали его весьма серьезно. Он верно предсказал время кончины художника Уильяма Коллинза; а один биограф-викторианец вспоминал, как «гравер Скривен рассказывал, что о некоторых обстоятельствах сугубо личного свойства, которые *могли* быть известны только ему самому, он, тем не менее, слышал по секрету от Варли, причем во всех подробностях»²². Варли ежедневно по утрам составлял собственный гороскоп, и вот однажды он выяснил, что зловещему влиянию недавно открытого Урана предстояло оказать на его жизнь разрушительное действие. Наивысшей точки зловредное влияние Урана должно было достигнуть в полдень, а потому Варли из

²¹ Ibid., 168

²² Gilchrist, 299



предосторожности остался в постели. Но в урочный час с улицы донесся вопль: «Пожар!» Варли сбежал вниз по лестнице и увидел, что его собственный дом объят пламенем. «Он страшно радовался» (вспоминал его сын) тому, что сумел точно предсказать грозившее ему несчастье²³. Своему племяннику он дал совет не участвовать в спортивных играх: «Ведь ты можешь получить удар мячом, который окажется роковым»; и несколько месяцев спустя мальчик действительно скончался после сильного удара крикетным мячом²⁴. Однажды Варли составил для художника О.У. Колкотта натальную карту, которую затем запечатали. Много лет спустя конверт с гороскопом раскрыли и прочли пророческую фразу: «Колкотт до пятидесяти лет пробудет холостяком, а потом женится и отправится в Италию»²⁵. Все три события были предсказаны верно. Поэтому, разрешив себе роскошь отбросить в сторону свой скептицизм, поверим, что Блейка вполне могла интересоваться астрология, хотя и далеко не в первую очередь. «Ваш гороскоп, который вы считаете счастливым, я почитаю ужасным, — сказал он однажды Варли. — Вы говорите, что родились в августе, отмечены вниманием и покровительством королевских особ и рождены, чтобы превосходить всех других; а ведь при этом жизни апостолов и мучеников, коих, как сказано, мир не был достоин, вы бы сочли несчастливymi, а может быть, и наихудшими, ибо гороскоп предсказал бы им участь висельников»²⁶. Собственно, Блейк ставил здесь под сомнение не точность прогнозов Варли, а лишь прилагаемое к ним толкование. Как бы то ни было, сам он не возражал против того, чтобы его собственный гороскоп был составлен и даже опубликован в астрологическом журнале. В первом (и, как оказалось, последнем) выпуске

²³ Цит. по: Gettings, *The Hidden Art*, 119

²⁴ Цит. по: Curry, *A Confusion of Prophets*, 43

²⁵ Ibid., 44

²⁶ Цит. по: Story, 161—2

«Урании» разъяснялось, что «необычайные способности и странность идей, которыми сей господин обладает, вызваны влиянием ЛУНЫ в РАКЕ в двенадцатом доме (и знак, и дом таинственны), в тригоне с ГЕРШЕЛЕМ* от мистического знака РЫБ... Квадрат МАРСА и МЕРКУРИЯ от неподвижных знаков также обладает замечательным свойством обострять умы и создавать почву для необычных идей»²⁷. В первые годы XIX века астрология вызывает необычайный интерес, главным образом потому, что влияние научных исследований и успехи механики уже затмевали прежние формы знания. Но Блейку хотелось сохранить живым это знание, и в Варли он обрел симпатичного, пусть и несколько многословного и (если в данном контексте уместно такое определение) непредсказуемого товарища. Линнелл так описывал их вдвоем: «Я сделал зарисовку с них обоих, когда как-то раз они сидели у меня в гостиной около полуночи. Блейк сидит в позе крайнего внимания, слушая Варли, который, подняв руку, энергично подался вперед. Обе позы чрезвычайно характерны для каждого из них, а Блейк подле Варли решительно казался из них двоих более трезвомыслящим»²⁸.

Но вот приятели задумали ряд необычных экспериментов, или сеансов. Они приступили к ним осенью 1819 года: Блейк проходил короткое расстояние от Саут-Молтон-Стрит до мастерской Варли на Грейт-Титчфилд-Стрит, и там он с девяти часов вечера до трех или четырех часов утра делал наброски, изображавшие давным-давно умерших людей, как они являлись ему в видениях. Они проходили перед ним — Ирод, Сократ, императрица Мод, Магомет, Эдуард I, Воль-

* Так в конце XVIII — начале XIX в. иногда называли Уран — в честь открывшего его в 1781 г. астронома Уильяма Гершеля (1738—1822). Сам Гершель назвал планету «Georgium sidus» (лат. «планета Георга») в честь своего покровителя, английского короля Георга III. — *Примеч. пер.*

²⁷ BR, 297

²⁸ Ibid., 263



тер, Оуэн Глендоуэр, — а Блейк временами шептал: «Вот он!» Варли иной раз засыпал во время сеансов, но Блейк всегда бодрствовал, всматриваясь в темноту. «Подчас, — писал один из его биографов, — Блейку приходилось ждать появления Видения; подчас Оно вовсе не являлось. А иной раз посреди работы над портретом он внезапно прерывался и своим обычным спокойным тоном, с будничным видом... замечал: «Я не могу продолжать — Оно исчезло! Нужно подождать, пока Оно вернется», или: «Оно шевельнулось. Рот пропал», или: «Он хмурится; Он недоволен моим портретом»»²⁹. Случалось, что Варли просил нарисовать какое-то определенное лицо, и, надо полагать, знаменитые покойники делали одолжение, являясь взору Блейка. 14 октября 1819 года, в четверть первого пополудни явился Ричард Львиное Сердце; четыре ночи спустя Блейк увидел «Человека, строившего Пирамиды». Некоторые появлялись не один раз: так, царь Саул восставал от смертного покоя дважды, чтобы Блейку легче было зарисовать его замысловатые доспехи. Головы призраков Блейк рисовал в маленьком альбоме, подаренном ему Варли (где оставались кое-какие работы самого Варли), и порой Блейк, кажется, в самом деле «вел беседу в подобьях призрачного действия», поскольку под некоторыми из рисунков сделаны и записи с сообщениями: «Императрица Мод, — записал он, — сказала, что розовая вода в кувшине под столом, и еще сказала, что есть комнатки со всеми удобствами для спальни... Вы думаете, я потерплю, чтобы вы считали меня паром, исходящим от вашей пищи? Я покину вас, коли вы думаете, будто я не важнее какой-нибудь Бабочки... Сорвиголова* гневался, что был убит, доверившись Звездам [здесь неразборчиво], такой Особой, как принц Генрих, мно-

²⁹ Gilchrist, 300

* Сорвиголова (Hotspur) — прозвище Генри Перси (1364—1403), сына первого графа Нортумберленда, который играет важную роль в Шекспировой хронике «Генрих IV. Часть I». — *Примеч. пер.*

го хуже его самого»³⁰. Эдуард III снизошел до следующего разъяснения своих «зверств»: «То, что вы и я зовем резней, — пустяк, не стоящий внимания; а истребить пять тысяч людей — значит не нанести им никакого вреда; ведь коли их бессмертная толика является бессмертной, то убить их — значит просто перевести их из одного состояния в другое; смертное бытие — это хрупкая обитель, от которой чем скорее они избавятся, тем лучше, а тот, кто помогает им сделать это, заслуживает их благодарности»³¹. Все это весьма впечатляет, и потому вполне понятно, почему Варли безоговорочно верил в правдивость видений Блейка. Многие головы были зарисованы на страницах другого, более крупного альбома, в котором Варли сделал «Перечень Портретов, нарисованных Уильямом Блейком с призраков, кои являлись ему и оставались видимы, пока он делал рисунки»; эти головы более законченны, чем в меньшем блокноте, а иногда Блейк наносил завершающие штрихи углем. В этом втором альбоме он, по-видимому, располагал портреты в соответствии с почитавшимися Варли законами зодиакальной физиогномики; так, он сгруппировал между собой несколько изображений женщин-убийц, а также святых или исторических злодеев вроде Джека Шеппарда и полковника Блада. Варли «переносил» копии с нескольких таких рисунков, а Джона Линнелла уговаривал написать с некоторых картины.

В самом деле, это были весьма любопытные упражнения. Не стоит считать их всего лишь развлечением или попыткой удовлетворить доверчивость Варли, как полагало большинство комментаторов. Лица призраков обладают неким гипнотизирующим свойством. Они будто парят или растворяются в сновидении, будто внезапно проступают на бумаге, прежде чем исчезнуть, с выражением, бесконечно далеким от человеческих забот. Особенно поражает один рисунок: «Иосиф с

³⁰ BR, 624

³¹ Ibid., 299



Марией и комната, в которой они явились» — удивительный набросок. Он настолько не похож на традиционные изображения святой четы, что зрителя потрясает сила откровения, а глаза, как и во многих других призрачных головах Блейка, сияют ярко и страстно. Кажется, будто и они, подобно самому Блейку, заглянули в мир, сотканный из памяти и вдохновения, догадок и открытий. «Комната», в которой находятся Иосиф и Мария, представлена в сокращенной перспективе и странным образом напоминает одно из самых загадочных произведений Блейка того же периода, тоже явившееся ему в видении. Под ним один друг Блейка написал: «Полагаю, что это Видение. Я помню и разговор о нем с Уильямом Блейком». Считается, что там изображен «Елисей в Чертогах на Стене»³² — ветхозаветный пророк, творивший чудеса и, в том числе, воскресивший ребенка, который «чихнул раз семь», а затем «открыл глаза свои»³³. Впрочем, это не буквальное изображение какого-то библейского эпизода, а настоящая зарисовка пустой комнаты из древней эпохи, — и в этой далекой комнате горит крохотная свеча. Сила визионерского воображения Блейка такова, что образы как будто рождаются у него сами собой, без малейшей подготовки или колебания.

Блейк вполне осознавал ту способность, которой он обладал. Он был уверен, что наделен даром, каким могут обладать и все другие, и, как писал Джон Линнелл, «Блейк часто разъяснял, даже когда его об этом не спрашивали, свое убеждение в том, что и Варли, и я способны видеть те же видения, что и он; совершенно очевидно, Блейк верил в то, что обладает лишь в большей степени теми способностями, которыми наделены все люди и которые они либо недооценивают в себе, либо утрачивают вследствие тяги к низменным страстям — гордыне, тщеславию и несправедной маммоне»³⁴. Впол-

³² Этой ссылкой я обязан Робину Хамлину из галереи Тейт

³³ 4 Царств 4:35

³⁴ BR, 373

не вероятно, что Блейк был прав в своем убеждении, и, внимательно изучая его головы призраков, мы обнаруживаем удивительный факт. Во многих случаях духи, зарисованные им, очень похожи на те живописные или гравированные образы, которые он когда-то прежде видел или изображал. Его зарисовка королевы Элеоноры обнаруживает поразительное сходство с изображением, некогда выполненным им в Вестминстерском аббатстве; а портрет Оссиана очень похож на набросок, сделанный им для иллюстраций к «Барду. Пиндарической оде» Грея; его духовный портрет самого Грея очень близок к фронтиспису Уильяма Мейсона к стихам Грея; образ Эдуарда I весьма напоминает портрет в «Истории Англии» Голдсмита. Этот перечень можно продолжить, но ясно одно: духи, которых он наблюдал, были вполне реальны, так как его собственные зрительные и творческие способности были настолько сильны, что он буквально проецировал их перед собой. Ангелы, которых он видел, были — хотя бы отчасти, — ангелами из его детских книжек. Пророки и святые рождались из его воспоминаний о картинках из Библии, как и королева Элеонора, и Томас Грей оказывались живописными воспроизведениями его собственной зрительной памяти. Пожалуй, он и сам не осознавал степень этого природного человеческого дара; разумеется, в пору кризиса или отчаяния он искренне верил, что вступает в мир духов, где ему не угрожает никакое зло. Он стремился к Вечности — и потому обрел ее.

Одно из его самых ярких гротескных видений воплотилось в работе, названной «Дух Блохи». Вначале Блейк сделал два наброска, и этот образ так поразил его, что, возвратившись к себе на Саут-Молтон-Стрит, он изобразил его темперой на доске. Здесь и вправду чрезвычайно выразительно передано присутствие зловещего существа со странным телом получеловека-полублохи в зеленых и золотистых крапинках, которое с поспешной жадностью тянет язык к горшку с сакраментальным содержимым. Высказывались догад-



ки, что «видение» это отчасти могло быть навеяно рисунком «Блоха... мелкое хлопотливое создание», который сделал в своей «Микрографии» Роберт Хук. Между этими изображениями и впрямь улавливается некоторое сходство, однако образу Блейка присуща напряженность совсем иного рода. Варли вспоминал, как Блейк ждал повторного появления этого самого призрака: «Вот он — подай-ка сюда мой инструмент — я буду за ним следить. Вот он идет! его жадный язык высовывается изо рта, в его руках миска для крови, и он покрыт чешуйчатой зелено-золотой шкурой»³⁵. Так он сделал портрет этой призрачной твари; анекдот этот звучит правдиво — возможно, благодаря включению в него одной из характернейших фраз Блейка: «Подай-ка сюда мой инструмент». В «Трактате о Зодиакальной Физиогномике» Варли дополнил свой рассказ сообщением о том, что Блейк начал рисовать этот образ, но затем «прервался и в другой части листа начал отдельно рисовать блошинный рот, который раскрыл призрак, и пока он его не закрыл, Блейк не мог продолжать первый набросок. За то время, которое понадобилось для завершения рисунка, Дух Блохи поведал ему, что в блохах живут души тех людей, которые по природе своей были чрезмерно кровожадны, а потому Провидение придало им размеры и обличье насекомых; иначе, будь блоха величиною с лошадь, она опустошила бы изрядную часть страны. Дух Блохи прибавил еще, что, задумай он перескочить с одного острова на другой и упади в море, то не погибнет, а выплывет»³⁶. От этих слов веет холодом, но и темпера Блейка наделена всеми чертами драматического действия — вплоть до занавеса и фона с падающими звездами. В некоторых отношениях эта картина напоминает и то видение, в котором ему однажды явился Сатана. Однажды Блейк поднимался по

³⁵ Цитируется в: Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake*, Vol. I, 525

³⁶ BR, 373

лестнице своего дома, как вдруг — «свет заструился у меня под ногами»; обернувшись, он увидел нечто у решетки. Он потребовал перо и чернила, и жена поспешила к нему (думая, что «мною овладел песенный приступ»), и он немедленно стал зарисовывать свой фантом. У того были большие, как уголья, глаза, длинные клыки и острые когти, и, что любопытно, Блейк прибавил: «Это готический дьявол из наших легенд — настоящий дьявол — все прочие апокрифичны»³⁷. Блейк поистине изобразил «готический дух блохи», и тут мы видим, сколь близок он был к народному воображению. Даже когда им овладевал «песенный приступ», когда он писал будто в трансе, он не терял связи с театральным и литературным наследием Лондона.

Но бывали и другие разновидности видений, весьма далекие от сценического антуража конца XVIII века, — как писал Сэмюэль Палмер, «видения лесистых лошин, укромных бухточек и райских уголков; образцы изысканные и возвышенные, питающие истинную поэзию»³⁸. Речь идет еще об одном заказе, которым Блейк тоже был обязан Джону Линнеллу; заказ исходил от его доктора, Роберта Торнтонна, занимавшегося также изданием латинских текстов для школьников. Одной из таких книг были «Буколики» Вергилия, а поскольку Торнтон держался мнения, что от переводов классиков школьникам мало пользы, то к тексту прилагалось «Подражание Эклоге I» Амброза Филипса. По совету Линнелла Торнтон поручил Блейку украсить эти довольно грустные стихотворения рядом маленьких иллюстраций.

Едва ли можно сказать, что Блейку не доставало упрямства или настойчивости, когда это требовалось; несмотря на провал его экспериментов с рельефными гравюрами к «Могиле», он решил применить эту технику к более мелкому

³⁷ Ibid., 498

³⁸ Palmer, *The Life and Letters of Samuel Palmer*, 15—16



масштабу издания Торнтона³⁹. Работа была представлена — и встречена тем же твердым отказом, какой двенадцать лет назад дал Кромек: «Издатели, не привыкшие к столь смелому стилю, были ошеломлены и заявили: “Пусть больше ничего не делает”; мало того, все, что он сделал, было заново вырезано одним из их постоянных работников. Сами гравёры издевались над его работой, восклицая слова порицания: “Это никуда не годится!”»⁴⁰. Техника Блейка, одновременно причудливо старинная и редкостно «современная», вновь была отвергнута: его стиль, слишком выразительный, слишком индивидуальный, был противоположен стандартизированной печатной продукции той механической эпохи. Была и другая трудность, скорее технического характера; остальные гравюры следовало выполнить на дереве, чтобы их можно было поместить вместе с текстом в печатный станок, и Торнтон попросил Блейка переделать свои иллюстрации этим способом. Для Блейка метод ксилографии был нов (раньше он никогда не работал по дереву), но он взялся за дело с обычным профессионализмом. Он подготовил дощечку из самшита, выскоблив и отполировав поверхность, а затем начал вырезать маленькие изображения сразу по четыре; они исполнены с таким изяществом, что, по-видимому, он пользовался своими обычными гравёрскими инструментами; разница в качестве была вызвана способом, каким он держал резец. И все же изображения по-прежнему были слишком велики, чтобы уместиться на книжной странице, и потому их пришлось уменьшить до нужных размеров.

Это было не самое славное начало карьеры ксилографа, однако работа Блейка над «Эклогой» Филиппа часто признавалась образцовой в своем роде. В самом деле, эти маленькие гравюры полны очарования. Однажды Блейк сказал

³⁹ Этими новыми сведениями я обязан очерку Роберта Эссика о гравюрах к Вергилию в: *Blake: An Illustrated Quarterly*, Winter 1991/2

⁴⁰ Gilchrist, 318



*Буколики Вергилия: «Поврежденное дерево и побитый урожай»;
«Пастух прогоняет волка»*

о работе Клода Лоррена: «На главных светлых участках листвы появляются пятнышки чистой белизны, так что кажется, будто листочки еще блещут росой там, где утреннее солнце не успело ее осушить»⁴¹. Тот же эффект серебристой яркости заметен и в гравюрах Блейка по дереву, где каждый «щелчок» резца становится лучом света, сообщающим поверхности удивительный блеск. Здесь встречаются изображения безутешных пастухов, ворот, рек и закатов, и фигуры людей кажутся частью потайной темной гармонии, в которой свет и тень послушны мягким касаниям резца мастера. В некоторых гравюрах поля и деревья будто озарены солнцем, но тут же из-за веток выглядывает молодой месяц; здесь следует искать другой источник освещения — ведь кто лучше Блейка понимал духовное измерение света!

В некотором смысле этим гравюрам свойственны простота и сосредоточенность, которые обычно ассоциируются с книгами эмблем XVII века, и здесь — как и в случае его афористической поэзии — его связь с народной традицией прослеживается особенно четко. Разумеется, Блейк не интересовался сентиментальными пасторальными меццо-тинто, популярными среди представителей среднего сословия. Куда более личностен и его художнический подход. Он весьма близко следует тексту поэмы Амброза Филипса, однако в его изображении жалоб Колинета о насмешках и презрении

⁴¹ BR, 315



к нему трудно не заметить некоторых элементов личной причастности; в этой имитации Вергилия затронута и тема меценатства, и Блейк — видимо, инстинктивно — изобразил пейзаж, отчасти напоминающий фелфамский. Это зачастую унылые места (совсем не похожие на то, как изображал их Сэмюэль Палмер), и одинокие или скорбные фигуры бродят там в лунном свете. На одной из этих картинок путник в широкополой шляпе с посохом идет по дороге из светящегося, остающегося позади города; и в этом одиноком странствии вновь мелькает образ самого Блейка, бредущего по свету своим одиноким путем.

Неизвестно, что думал об этих работах доктор Торнтон. Блейк весьма нелестно высказывался о нем позднее, испещряя пометками его «Новый перевод Молитвы Господней», и там же поминал и саму поэму: «Цезарь, Вергилий, Лишь Господь Зрит Эклогу I, и за все сие мы должны благодарить д-ра Торнтона»⁴². Однако Блейк вновь взялся работать для него, и есть основания полагать, что Торнтон все-таки начал ценить его работу — пусть не восхищаться ею. Рассказывали, как однажды «за столом мистера Адерса собралось несколько художников — Лоренс, Джеймс Уорд, Линнелл и другие, — и зашел разговор о Вергилии. Все присутствующие выразили горячее восхищение искусством Блейка и, в част-



*Буколики Вергилия: «Серебряный поток Сабрины»;
«Странствие Колинета»*

⁴² Complete, 670

ности, этими иллюстрациями и гравюрами. Убежденный мнением столь просвещенных знатоков, хотя и озадаченный, добрый доктор начал думать, что в работах Блейка, должно быть, скрыто больше, чем сам он и его издатели способны разглядеть»⁴³.

Впрочем, другие отзывались о творчестве Блейка с большим воодушевлением — например, Томас Уэйнрайт выступил в «Лондонском журнале» с рекламной статьей об «Иерусалиме»: «Мой ученый друг Тобайес Раддикомб, доктор медицины, поддавшись на мои серьезные уговоры, отливает огромную пушку — в восемьдесят восемь фунтов! — и она выстрелит в следующем выпуске. Это будет рассказ о недавно найденной старинной иллюминированной рукописи, которая озаглавлена “Иерусалим, Эманация Исполинского Альбиона!!!” В ней содержится много всего, в том числе относительно “Лоса”, который, как представляется, есть ныне и был с начала Творения *единственным* и четвероюким властителем прославленного города *Голгонузы!*» Ясно, что Блейк говорил с Уэйнрайтом о своей эпической поэме, которую, в струе тогдашней «антикварной» моды, тот отрекомендовал публике как «недавно найденную старинную рукопись». Впрочем, вскоре Уэйнрайт был разоблачен как злодей и коварный отравитель — что, пожалуй, придает некоторую пикантность одному замечанию, оброненному Блейком в ту пору: «Вероятно, в Бедламе в качестве умалишенных упрятаны люди, которые таковыми не являются: возможно, как раз сумасшедшие, пребывающие на свободе, и упрятали туда здоровых людей»⁴⁴. Это одно из тех его замечаний, которые кажутся нам почти «современными» — но это лишь напоминает об особой восприимчивости Блейка во времена, когда подобные воззрения были большей редкостью. Здесь можно привести и еще одно наблюдение, более скромного характе-

⁴³ Gilchrist, 318

⁴⁴ BR, 268

ра, указывающее на расхождения Блейка с обычным для того времени лексиконом, — впрочем, оно интересно главным образом тем, что сохранило для нас единственный засвидетельствованный разговор между Блейком и Джоном Констеблом. «Милый, но чудаковатый Блейк, листая один из альбомов с набросками Констебла, сказал о красивом рисунке с еловой аллеей в Хэмпстед-Хите — “Ну, это ведь не рисование, а *вдохновение*”; Констебл же отвечал: “Никогда прежде не знал; я считал это рисованием”»⁴⁵.

Итак, разгадкой оказалось «вдохновение». Джордж Камберленд вспоминает в дневнике, как однажды он зачитывал Блейку фрагменты из «Курьера», где рассказывалось о путешествии королевы Каролины в Англию с целью вернуть себе титул. «Пришел мистер Линнелл...»⁴⁶. Но, пока кто-то приходил и уходил вместе с новостями дня, Блейк грезил и созерцал свои видения. Он работал над одной из своих сложнейших картин — «Олицетворение “Размышлений среди Моги” Джеймса Херви», — на которой автор этого популярного, хотя и меланхоличного сочинения изображен стоящим перед ангелами, пророками и воскресшими душами, являющими собой замысловатую сцену. Это сравнительно небольшая акварель (примерно семнадцать дюймов на двенадцать), но Блейку вновь удалось создать столь сложное хитросплетение персонажей в живописном пространстве, что возникает впечатление монументального произведения. Каждая из фигур поименована, а вверху картины Блейк написал: «Бог, кроме Христа, есть Огонь Поядающий». Это вариант слов апостола Петра из Послания Евреям: «Потому что Бог наш есть огонь поядающий»⁴⁷; по-видимому, Блейк заново утверждал то духовное видение, которое открылось ему много лет назад, когда он читал Якоба Беме. Впрочем, Чарльз Талк,

⁴⁵ Ibid., 258

⁴⁶ Keynes, *Blake Studies*, 246

⁴⁷ Евреям 12:29

вероятно, видел в Блейке единомышленника-сведенборгианца, и ясно, что Блейк ничуть не утратил прежнего радикального духа: он не предал, в отличие от Вордсворта и Кольриджа, былых убеждений, пытаясь приспособиться к настоящему. Блейк начал быстро записывать в свой старый блокнот строки новой поэмы, которую назвал «Вечносущее Евангелие». Так в старину называлось благовествование тех хилиастов, которые верили в пришествие «Третьего века» — века Духа Святого, когда все люди приобщатся к Божеству.

Себя унизив самого,
Ты унижаешь Божество...
Ведь ты и сам — частица Вечности.
Молись своей же человечности⁴⁸.

Размер здесь — ямбический тетраметр, но интонация скорее близка к интонациям популярных и радикальных стихов той поры вроде этого:

Бросай хомут, хватай топор:
Пора властям чинить отпор⁴⁹.

Блейк записал поэму в девяти отдельных частях, сочинявшихся в разное время, когда на него находил «песенный дар»; некоторые строчки он писал на клочках бумаги, а затем подшивал их в блокнот к другим стихам, и, продолжая писать, делал торопливые поправки. Таким образом, работая над длинным и сложным «Иерусалимом», он испытывал потребность сочинять такие короткие, резкие строчки, отдававшие радикальным диссентерством. Его голос — по-прежнему голос поэта и пророка. В «Вечносущем Евангелии» он подчинился строгим требованиям формы — так же, как это было с ксилографиями и темперями. И в его творчестве, и в его тем-

⁴⁸ Complete, 520 (Пер. С.Я. Маршака)

⁴⁹ Цит. по: E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, 724



пераменте всегда ощущались неистовство и ирония, — и вместе с тем их приходилось сдерживать в тесных пределах формы:

Христос, которого я чту,
Враждебен твоему Христу.
С горбатым носом твой Христос,
А мой, как я, слегка курнос.
Твой — друг всем людям без различья,
А мой слепым читает притчи.
Что ты считаешь райским садом,
Я назову крошечным адом⁵⁰.

И довольно скоро врата рая и ада раскроются перед ним.

⁵⁰ Complete, 524 (Пер. С.Я. Маршака)

26. СЛОВА ЛЕТАЮТ ПО КОМНАТЕ

Весной 1820 года хозяин дома на Саут-Молтон-Стрит, у которого снимала жилье чета Блейков, решил распродать свое имущество и эмигрировать во Францию, так что им пришлось переселяться. Впрочем, лондонцы редко переезжают далеко от прежнего места, и новое пристанище они нашли в Фаунтин-Корте — небольшом квартале на южной стороне Стрэнда. Этот дом принадлежал Генри Бейнзу, женатому на сестре Кэтрин Блейк, так что об аренде договорились легко. Здесь-то Блейку и предстояло окончить свои дни.

Фаунтин-Корт — «Фонтанный Двор» — получил свое название от Фонтанной Таверны, располагавшейся там в начале XVIII века и служившей местом встреч политического общества, известного под именем «Фонтанного клуба». Теперь же двор был целиком застроен жилыми домами; дом № 3, куда переехали Блейки, представлял собой обычный кирпичный трехэтажный дом с подвалом и решеткой перед фасадом. Супруги заняли две комнаты на втором этаже, откуда открывался вид на Фаунтин-Корт и виднелась узкая полоска Темзы между постройками. Одна комната стала «гостиной»: по стенам были развешаны темперы и акварели Блейка; вторая же комната служила мастерской, спальней, кухней и кабинетом, где проходила их повседневная жизнь. Свою кровать они поставили так, чтобы лежа видеть из окна Темзу — отсюда, по словам Блейка, река была «как слиток золота».

В противоположном углу находился маленький камин, стоял стол со стульями, а у окна был стол для гравировальных работ. Когда Блейк работал, по одну сторону от него лежала кipa альбомов и рисунков, а по другую — громоздилась груда книг: книжной полки у него не было. Рядом, на стене, висела гравюра Дюрера «Меланхолия». Скромное жилище, напоминавшее жилище ремесленника, — а он и был ремесленником. Но, как заметил Сэмюэль Палмер, «признаков убожества не было тут в помине. Он сам, его жена, его комнаты выглядели чисто и опрятно; все было на своих местах»¹. Другой знакомый Блейка сообщает: «В этих комнатах возникало странное чувство простора и ощущение СВОБОДЫ, *крайне* редко возникающее где-то еще»². Внизу, во дворе, часто играли дети, и однажды Блейк подвел своего гостя к окну и показал на них. Некоторое время они прислушивались к детским голосам, и Блейк произнес: «Вот он, рай»³.

Теперь он опять приблизился к своему детству — та школа рисования, которую он посещал пятьдесят лет назад, находилась за углом, на Стрэнде; сейчас там размещалось Хранилище искусств Аккермана — освещавшийся газовыми лампами магазин гравюр и акварелей. Торговцы по-прежнему развешивали на дверях лавки вывески и объявления, но теперь уже редко встречались такие старомодные надписи, как «Здесь обучают детей» или «Здесь продаются иностранные спиртные напитки». В 1820-х годах часто можно было увидеть объявления, рекламирующие «Растительный крем Фокса для улучшения роста волос», «Супы и подливки на вынос» или «Восточный зубной порошок от Троттера», а также вывески парикмахеров, парфюмеров и торговцев мануфактурой. Направляясь домой в восточном направлении от Чаринг-Кросса, Блейк, наверное, проходил мимо кондитерских Кол-

¹ Gilchrist, 349

² Ibid., 350

³ BR, 566

дуэлла и Расселла, мимо хранилищ моллюсков и устричной закусочной, мимо ирландской лавки с льняными изделиями, мимо винных погребков Мартина и множества других заведений со стеклянными витринами и броскими надписями. Славилась эта улица и своими газетными ларьками. Конец Стрэнда, ближайший к Фаунтин-Корту, девять лет назад расширили, и всего в нескольких ярдах от дома Блейка находился королевский зверинец «Эксетер-Чейндж»; здесь он мог бы снова увидеть тигра, если бы пожелал. Забавно, что в то же самое время на чернильной фабрике вблизи Стрэнда, у Хангерфорд-Маркета работал молодой Чарльз Диккенс, и можно испытать некоторое удовольствие при мысли о том, как два этих лондонских визионера проходили один мимо другого по людной деловой улице.

Привычки у Блейка были «весьма умеренные», но когда он пил вино, то «любил отпивать из стакана изрядные глотки»⁴. Жена его отменно готовила, но пищу они ели самую простую. Однажды Фюсли зашел навестить Блейка и увидел, что на обед тот ест кусок холодной баранины. «Разрази меня Бог! — воскликнул якобы Фюсли. — Вот почему вы всегда все делаете по-своему. *А я так не могу*»⁵. Иногда Блейка видели на Стрэнде. Каждый день он отправлялся в соседнюю таверну за портером, который успокаивал его, и как-то раз его обдал презрением художник Уильям Коллинз, посчитавший неподобающим приветствовать человека, у которого в руке — кружка пива. Одна девочка, обратив внимание на его «необычно блестящие глаза», когда он шел по улице, спросила у отца, кто это. «Это странный человек, — ответил ей отец. — Он воображает, будто видит духов»⁶. Однажды Блейк сообщил приятелю, что ему пришлось бороться с чертом на лестнице в Фаунтин-Корте, «чтобы достать угля из

⁴ Gilchrist, 357

⁵ Ibid.

⁶ De Morgan, *Threescore Years and Ten*, 68



погреба»⁷. Но иногда о подобных вещах он изъяснялся фигурально. Молодому музыканту, явившемуся к нему с визитом, Блейк сообщил, что «у него есть собственный дворец, чрезвычайно красивый и пышный. Когда же мистер Ранделл обвел взглядом комнату, словно ища дворец, Блейк заметил: «Не думайте, будто я такой глупец, чтобы принимать за него эту комнату»⁸. Таким образом, он всегда прекрасно сознавал истинный смысл того, что желал сказать. А теперь появились и люди, желавшие послушать его.

В те времена существовал кружок художников, которые называли себя «Древними» — следуя убеждению, что древний человек в каком-то смысле превосходил человека современного. Их девиз гласил: «Поэзия и Чувство»; они носили длинные плащи и совершали долгие лесные прогулки, декламируя Вергилия; они часами просиживали на раскладных стульях в ожидании рассвета; они импровизировали трагедии; они гуляли в грозу под ливнем и пели песни. Однажды они пришли на церковное кладбище Бромли с целью медитации, но их заподозрили в умысле разграбления могил — прибыльного в ту пору ремесла. Сэмюэль Палмер, Эдвард Калверт, Джордж Ричмонд, Фрэнсис Финч, Фредерик Тэтем, Джон Джайлз: все они были молоды, большинству исполнилось двадцать с небольшим; и вот они открыли для себя Уильяма Блейка, и почти немедленно он стал для них ментором и мудрым наставником. Это было невероятное чудо — оказаться в центре внимания молодых английских художников, которые столь высоко оценили его творчество; это событие, будто прибереженное судьбой под самый конец его жизни, почти искупало выпавшие на его долю долгие годы презрения со стороны современников. Вот наконец нашлось поколение, обожавшее его. Впрочем, не вполне ясно — понимали ли его эти юноши по-настоящему; это были политические квиетисты, склонные к

⁷ Wright, *The Life of William Blake*, Vol. 2, 32

⁸ BR(S), 76

религиозным размышлениям, реакционеры довольно старомодного толка. С Сэмюэлем Палмером и остальными Блейка познакомил Джон Линнелл, однако последний сам относился к ним несколько снисходительно. «Мне не следует забывать, — писал однажды Линнелл Палмеру, — что я не принадлежал к тем избранным, кои встречались ежемесячно на платоновских пирах разума, где души воспаряли и куда допускались лишь истинные эллины из Хакни и Лиссон-Гроув»⁹. Маловероятно, чтобы кто-либо из них действительно понимал природу социального и сексуального радикализма Блейка. Он принадлежал к иному поколению, будучи энтузиастом, на чей век пришлись Французская революция и нескончаемые войны: он был тверже и крепче любого из них, но — что куда важнее — он был гениальным визионером. Они же принадлежали к религиозному поколению, однако их благочестие было лишь формой бегства от действительности; оно было далеко от того, к чему стремился некогда Блейк. К тому же они были — за исключением Сэмюэля Палмера — довольно посредственными художниками. И все же они обладали такими качествами, которые делали их симпатичными Блейку.

Сэмюэль Палмер был лондонским юношей из Хаундсдича и Блумсбери, рисованием и живописью он занимался с детства. Он на всю жизнь запомнил некоторые строчки из тех, что некогда читала ему няня:

О человек, твой краток день!
Ты — греза грез! Ты — тени тени!

Возможно, поэтому уже с раннего возраста он выказывал, по его собственным словам, «страстную любовь — и это отнюдь не громко сказано — к церковным преданиям и памятникам»¹⁰. Он был низкорослым, нервным и чувствитель-

⁹ Story, *The Life of John Linnell*, 215

¹⁰ *The Portfolio*, 163



ным. Вот наконец-то появился художник, которого Блейк мог понять. Палмер впервые встретился с ним в августе 1824 года, после переезда Блейка в Фаунтин-Корт, и Блейк устремил на него «неподвижный взгляд своих серых глаз»¹¹. Палмеру было тогда всего девятнадцать лет, но он сам был уже в некотором роде мистиком, а его знакомство с Блейком усилило в нем интерес к Средневековью и к сакральному искусству. «Гений, — писал он через год после первой встречи с Блейком, — это безудержное посвящение всей своей души божественному»¹². Другие представители общества «Древних» разделяли религиозные чувства Палмера. Эдвард Калверт, ученик школы Королевской академии, однажды, сидя в бабушкином саду, «вдруг преисполнился удивительным чувством благоговения: по его словам, “как если бы некий любящий дух опустился подле него и воссел бы возле его собственной души”»¹³. Такого рода опыт был вполне понятен Блейку. Другой член кружка, молодой художник Джон Джайлз, называл его «божественным Блейком», который «видел Бога и разговаривал с ангелами»¹⁴. Джордж Ричмонд, которому было всего пятнадцать лет, когда он познакомился с Блейком, любил рассказывать, как Блейк, прежде чем «приступить к картине, опускался на колени и молился о том, чтобы она получилась удачно»¹⁵. Однажды ночью, возвращаясь вместе с Блейком домой, он сказал, что ему кажется, «будто он идет с самим пророком Исаией»¹⁶; во время той прогулки, как вспоминал Ричмонд, Блейк рассказывал о собственной юности и о видениях. В другой раз Ричмонд посетовал на свое отчаяние из-за того, что ему никак не удастся по-настоящему работать, и тогда Блейк обратился к жене:

¹¹ Ibid.

¹² Grigson, *Samuel Palmer*, 35

¹³ Calvert, *A Memoir of Edward Calvert*, 4

¹⁴ Ibid., 17

¹⁵ Grigsson, 44

¹⁶ BR, 292

«Точно так же бывает и с нами, ведь правда, — неделями кряду, когда видения нас забывают? Что мы делаем тогда, Кейт?» А Кэтрин ответила: «Мы становимся на колени и молимся, мистер Блейк»¹⁷. Впрочем, видения его бывали не обязательно эзотерического свойства; однажды он признался Ричмонду: «Иногда я всматриваюсь в древесный сучок до тех пор, пока он не наводит на меня страх»¹⁸.

Между собой они называли его «милый старый Уильям Блейк» или, более почтительно, «Микеланджело Блейк»; но обращались к нему просто: «мистер Блейк». Ясно, что в присутствии юных он чувствовал себя раскованно и свободно рассказывал о своей жизни и об искусстве, наслаждаясь атмосферой, которая, как он хорошо знал, не грозила ему критикой или расправой. Это был пьянящий опыт, как уже прежде было с Линнеллом, — ощущать, что мнение молодежи, быть может, в самом деле предвосхищает суждения потомков. Но никогда Блейк не держался напыщенно или высокомерно. Сын одного из «Древних» вспоминал в позднейших мемуарах, что Блейк всегда был «доступен, добр и естествен... благодушен ко всем мелким неурядицам домашней жизни»¹⁹. Эдвард Калверт под конец своей жизни заявил: «Я хочу совершить маленькое паломничество в Фаунтин-Корт, чтобы еще раз посмотреть на то божественное окно, за которым творил этот благословенный человек»²⁰. А Сэмюэль Палмер оставил несколько описаний тех дней, проведенных в «Доме Толковника» (как они все называли его), звонок на двери которого он обычно целовал, прежде чем дернуть за него. «Он любил сочинения святой Терезы, — сообщал он в письме одному из первых биографов Блейка, — и часто цитировал их, наряду с другими авторами, писавши-

¹⁷ Ibid., 294

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Calvert, 21

²⁰ Ibid., 30



ми о внутренней жизни. К числу его чудачеств, несомненно, следует отнести его предпочтение церковному управлению... Платонист в политике, он не доверял демагогам... Он любил упоминать о годах, проведенных Микеланджело — без земной награды, единственно ради любви к Богу — в соборе святого Петра, и о чудесных зодчих наших соборов... Он обладал большим даром убеждения и оказывался весьма терпеливым и благодушным спорщиком относительно общих предметов; однако материализм вызывал в нем отвращение, — и если какой-нибудь злополучный бедняга выражал сомнение в существовании мира духов, Блейк отвечал ему “в соответствии с его глупостью”, высказывая собственные взгляды в самой причудливой и пугающей манере»²¹. В воспоминаниях Палмера мы как будто снова слышим самого Блейка. В их первую встречу Блейк спросил: «А вы работаете со страхом и трепетом?» О чужих работах он говорил так: «“Прекрасно, поистине прекрасно. Человеку и не позволено сотворить лучше”... Блейк сказал мне, что мы на целый век отстаем от цивилизации, которая помогла бы нам оценить по достоинству «Эдипа» Фюсли... Я помню, как, по молодости лет, пытался оспаривать утверждения мистера Блейка о том, что наши древние соборы строились без помощи линейки и циркуля; теперь же я понимаю, что, подобно многим его высказываниям об искусстве, эта буквальная натяжка или даже искажение истины содержало все-таки какую-то более важную истину или указывало на нее»²². Блейк рассказывал «Древним» истории из былой жизни — разные истории о Томе Пейне, Бэзайре, Флакسمане и о Фюсли, — а иногда даже делал небольшие наброски, изображавшие его сверстников, чтобы у молодежи создавалось о них более ясное представление. Одному из юношей он подарил экземпляр своего старого

²¹ Lister (ed.), *Letters of Samuel Palmer*, 508—9

²² Ibid., 968, 593 and 957

выставочного каталога — еще одно напоминание о минувших годах. Один из слушателей Блейка, Фредерик Тэтем, оставил самое подробное описание его детства и ученической поры, рассказы о которых — тут можно не сомневаться — исходили от самого Блейка и его жены.

Его беседы последних лет жизни записывал и Крэбб Робинсон, по-видимому, считавший Блейка любопытным «случаем». Робинсон, питавший особое пристрастие к немецкой литературе, завел знакомство с теми из английских поэтов-«романтиков», которые — главным образом благодаря посредничеству Кольриджа — увлеклись немецким идеализмом. Блейк же — по всеобщему мнению, «безумный» и наделенный «гением» — представлял в глазах Робинсона соблазнительный предмет для изучения. Они впервые встретились на званом обеде у немецкой четы Адерсов, с которыми Блейка познакомил Линнелл. Чарльз Адерс был банкиром и купцом, но собранные им произведения северной живописи XV и XVI веков являлись в ту пору, пожалуй, лучшей в стране художественной коллекцией. Именно такого рода картинами всегда мечтал быть окружен Блейк, и в резиденции Адерсов на Юстон-Сквер, где все стены были сплошь увешаны произведениями ван Эйка, Мемлинга, Шонгауэра, Дюрера и других мастеров, он узрел предшественников собственного стиля. Когда он принес экземпляр своей гравюры с кентерберийскими паломниками, Адерсы заметили ее родство с образцами своей коллекции. «Не следует удивляться такому сходству, — пояснил им Блейк. — Ведь в юности я неустанно изучал живопись этого рода»²³. Но Адерсы знали его не только как художника: Линнелл вспоминал, как однажды перед обществом, собравшимся на Юстон-Сквер, Блейк читал своего «Тигра». Итак, представляется, что Блейк наконец-то обрел слушателей — тот «круг верный... пусть и узкий», о котором он всегда мечтал.

²³ BR, 539



В этом-то обществе и повстречал Блейка Крэбб Робинсон, которого так заинтересовала беседа с ним, что он «по горячим следам» записал ее содержание. «Он уже стар, — писал Робинсон, — бледен, обликом напоминает Сократа, выглядит весьма добродушным, но почти немощным — но лишь когда черты его не оживлены какой-нибудь выразительной гримасой». Затем выявляется главная тема его описания: «И когда он произнес “мои видения”, эти слова прозвучали тем же будничным тоном, каким мы обычно говорим о банальных вещах, которые всем понятны и неинтересны. — И тем же тоном он говорил — причем неоднократно: “Дух поведал мне”». Затем между ними произошел такой диалог:

КРЭББ РОБИНСОН: Вы употребили почти то же слово, что и Сократ. Как вы находите, какое сходство между вашим Духом и сократовским Даймоном?

БЛЕЙК: Такое же, что и между нашими обличьями. Я был Сократом... быть может, братом его. Наверное, я вел с ним беседы. Как и с Иисусом Христом. У меня есть смутные воспоминания о встречах с ними обоими²⁴.

Несколько позже, в ходе того же разговора, он стал раздумывать о собственной жизни.

БЛЕЙК: Мне не хотелось бы стяжать себе земную славу, ибо любая природная слава, какую обретает человек, бесконечно далека от его славы духовной. Я ничего не хочу делать ради выгоды. Я хочу жить ради искусства. Мне ничего не нужно. Я совершенно счастлив²⁵.

Они беседовали об искусстве и религии, об ошибках Иисуса Христа и безрассудствах Платона, а потом их позвали к столу. Легко представить себе, какими чарами Блейк воздействовал на тех, кому нравилось слушать его, — и впоследствии Крэбб Робинсон несколько раз навещал его в Фаун-

²⁴ Ibid., 310

²⁵ Ibid., 312

тин-Корте, делая новые записи. Однако он с самого начала высказал такое мнение: «Боюсь, что не добьюсь никакого успеха, утверждая его суждения и чувства, — потому что на деле в уме его не существовало никакой системы или связи»²⁶. Впрочем, по меньшей мере одну «связь» Блейк подчеркивал на протяжении всей своей жизни. Во время визита он много раз упоминал о том, как ему являлся Мильтон, и добавлял: «О способности к Видению он говорил как о чем-то таком, что было у него с младенчества. Он полагает, что все люди могут развивать в себе эту способность — но если ее не пестовать, она гибнет»²⁷. В более позднем разговоре он сообщил Робинсону, что его посетил Вольтер и сказал следующее: «Я [Вольтер] изрыгал хулы на Сына Человеческого, и это простится мне. Но они [враги Вольтера] хулили Святой Дух во мне, и им это не простится»²⁸. Это весьма любопытное изречение — одно из многих, произнесенных в беседах с этим журналистом. Блейк говорил также, что пишет только тогда, когда ему велят его ангелы, «и в тот миг, когда я написал нечто, я вижу, как слова летают по комнате во все стороны»²⁹. Однако, после пяти или шести визитов к Блейку, Робинсон решил, что тот повторяется и уже начинает утомлять его; в письме к Дороти Вордсворт он называет его «беднягой Блейком» — и в то же время с похвалой отзываясь о присутствующих Блейку «подлинном достоинстве и независимости», а также «врожденном изяществе в словах». Так что же заставило Крэбба Робинсона переменить отношение к Блейку и отвернуться от него? Робинсон не сомневался, что тот страдает от помрачения, «на которое его обрекли бесконечные галлюцинации, в коих проходит его жизнь»³⁰.

²⁶ Ibid., 315

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., 322

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., 324



Эти самые «галлюцинации», которые так смущали окружающих, и обрекли Блейка на бедность. Джон Линнелл помогал ему разными способами — главным образом, покупая у него разрозненные копии его старых иллюминированных книг и давая ему деньги «в счет». Он продолжал знакомить его с покровителями вроде Джеймса Вайна — купца из России, жившего на Гренвиль-Стрит, который купил две из его иллюминированных книг. Блейк с Линнеллом ходили на выставки и в театр, каждое воскресенье он обедал у Линнеллов. Об одном из театральных представлений Линнелл сделал такую запись: «Мистер Варли, мистер Блейк и я сам остались весьма довольны вечером последнего четверга, посмотрев постановку “Эдипа” в Западно-Лондонском театре. Она намного превзошла наши ожидания и в отношении самой пьесы, и в отношении актерской игры. Я знаю, что ее осмеивали в одной из газетенки, но ведь известно, что за мелкие побуждения всеми движут... Публичная критика»³¹. Об ужасах «публичной критики» Блейк, разумеется, прекрасно знал.

Но Джон Линнелл заказывал и новые работы. Он поручил Блейку гравировать одну или две доски по его собственным рисункам, а вскоре после переезда Блейка в Фаунтин-Корт попросил его выполнить новый вариант акварелей к «Иову», которые тот сделал для Томаса Баттса пятнадцать лет назад. Возможно, эту мысль подсказал Линнеллу сам Баттс, так как холодок в отношениях между ним и Блейком, по-видимому, рассеялся за последние годы. Знал Баттс, наверное, и о его бедности, и потому вернул ему свой цикл акварелей, чтобы художнику было легче скопировать их для нового заказа, — правда, копировать пришлось самому Джону Линнеллу. Он срисовал с оригинала карандашные контуры, а Блейк лишь довершил их, прежде чем приняться за краски. Этот цикл отличается большей вольностью форм — возможно, благодаря изначальному вмешательству Линнелла, — но вдобавок

³¹ BR(S), 77

Блейк использовал гораздо более нарядные и яркие цвета, чем в оригинальном варианте. Серия Баттса отмечена особой изысканностью и почти георгианской сдержанностью; теперь же, передавая совершенно иное ощущение блестящей поверхности, Блейк применил яркие пастельные оттенки и насыщенные тона.

Однако покровительства Линнелла было недостаточно, чтобы спасти Блейка от нищеты. Через некоторое время после переезда в Фаунтин-Корт Блейк, повинаясь необходимости, решил продать свою коллекцию старинных гравюр фирме Кольнаги. Некоторые из этих гравюр он приобрел еще в детстве — точнее, ему покупал их отец, и они оставались с ним всю жизнь, служа образцом и предметом вдохновения. Но теперь пришло время их продать, чтобы не умереть с голоду; Блейк оставил себе только Дюрера, который продолжал висеть на стене возле его рабочего стола. Узнав о продаже гравюр, Линнелл был поражен: до той поры он не сознавал, насколько же в действительности беден Блейк. Тогда он обратился к членам Королевской академии с просьбой о пожертвовании. Те выделили ему двадцать пять фунтов на том основании, что «мистер Блейк, способный рисовальщик и гравер, работает в тяжелых жизненных условиях»; Линнелл сам, щадя самолюбие Блейка, собрал и отнес ему деньги. Месяц спустя оба художника нанесли визит модному и богатому портретисту Томасу Лоренсу. О том, что произошло после этой встречи, известно из воспоминаний Уильяма Этти: «Мистер Блейк пришел однажды утром к моему приятелю, который живет возле Чаринг-Кросса, со слезами радости и благодарностью в глазах. Когда его спросили, что случилось, тот рассказал моему другу, что сэр Томас прислал ему чек на 100 фунтов, что избавило его от тягот и заставило его сердце и сердце его жены запрыгать от радости»³².

³² Ibid., 97



Вскоре у Блейка появилось и подспорье иного рода: Линнелл заказал ему серию гравюр по акварелям к «Книге Иова» — «в надежде получить достаточную прибыль, чтобы обеспечить его потребности в будущем, — как писал сам Линнелл, — публикация Иова была начата по моему предложению и за мой счет»³³. Согласно официальному договору, составленному весной 1823 года, Блейк должен был получить сто фунтов в качестве аванса за двадцать гравюр. Пять фунтов за каждую гравюру — не такая уж большая сумма, но, как вспоминал потом Линнелл, его «средства были недостаточно велики, чтобы платить мистеру Блейку, сообразуясь с истинными достоинствами его работ, иначе его финансовая независимость пошатнулась бы»³⁴. Для начала Блейк принялся выполнять в своем альбоме уменьшенные карандашные рисунки с этой акварельной серии, а затем переплел их вместе с двумя пробными листами «Баллад» Хейли. Получилась небольшая книжка, но Блейк, по своей методичной привычке, пронумеровал ее страницы в правом углу; всего вышло двадцать семь рисунков, правда, они были на различных стадиях завершенности. Одни были сделаны быстро, другие же прорабатывались с большим тщанием и множеством исправлений: порой Блейк так сильно нажимал на графит, что следы видны даже на обратной стороне страницы. Часто он начинает набросок мягко и осторожно, затем словно неуверенно работает над ним, а потом вдруг находит нужную композицию во внезапном и почти яростном всплеске изобретательности. В других случаях он, кажется, находит ключ к композиции немедленно и прорабатывает ее уверенным нажимом карандаша, а затем отделяет этюд уже более неторопливыми штрихами и ломаными линиями. Это совсем непохоже на работу человека, прошедшего выучку гравера-копииста, — настолько свободным и гибким стал стиль его поздних рисунков.

³³ BR, 395

³⁴ Ibid.

Он не стал накладывать рисунки на доску для прямого переноса изображения, а вместо этого использовал их в качестве приблизительной модели, заново делая наброски по меди мелом или карандашом. Ведь именно так он создавал когда-то свои иллюминированные книги — прямым, свободным от посредников мановением кисти. Не делал Блейк и предварительного травления контуров, так что создается впечатление, что перед нами не гравюра, а скорее рисунок или живопись. Каждая композиция заключена в рамку, так что изображения обрамлены священными текстами: эти подписи и цитаты были добавлены позднее — нанесены прямо на медь с очень незначительными предварительными эскизами, — однако они вновь демонстрируют любовь Блейка к объединению слова и зрительного образа, столь явную во всех его произведениях искусства. Кажется, будто он не умел видеть слов без образов, а образов — без слов; в этом смысле он возвращается к весьма древнему пониманию языка *как* образности, и мы вновь получаем возможность приобщиться к святости изображения. Вот почему его манера кажется столь близкой средневековым иллюминированным рукописям; а на одиннадцатой гравюре из серии, посвященной Иову, он приписал слова: «О, если бы были записаны слова мои! Если бы начертаны они были в книге резцом железным с оловом, — на вечное время на камне вырезаны были». Здесь есть и сферы, и капли, и мандалы, а также удлиненные фигуры, будто сошедшие со страниц псалтыри. Разумеется, Блейк вдобавок толковал библейское повествование, чтобы передать собственное понимание страданий Иова; например, он сделал упор на откровения, являвшиеся патриарху в видениях посреди его мук. Как мы уже видели, судьба Иова давно стала одной из важнейших тем в жизни Блейка; можно почти не сомневаться, что он отождествлял себя с ветхозаветным пророком, и именно такой личный духовный смысл наделяет эту серию гравюр особенно неистовой напряженностью. Это заметнее всего в композиции под названием «Посмешищем стал

But he knoweth the way that I take
 when he hath tried me I shall come forth like gold
 Have pity upon me: Have pity upon me. Oyr my friends
 for the hand of God hath touched me
 Though he slay me yet will I trust in him



The Just Upright Man is laughed to scorn

Man that is born of a Woman is of few days & full of trouble
 he cometh up like a flower & is cut down he fleeth also as a shadow
 & continueth not And dost thou open thine eyes upon such a one
 & bringest me into judgment with thee

London: Published as the Act directs March. 7. 1825. by William Blake, N. 17, Strand Street.

Иллюстрации к Книге Иова: «Посмешищем стал человек
 праведный, непорочный»

человек праведный, непорочный»*, где гнет самоотождествления становится неотъемлемой частью воздействия этой сцены. Толковать рассказ о страданиях Иова всегда было трудно, он подвергался бесчисленному множеству самых разных правдоподобных разборов, но Блейк — первый художник, которому удалось проследить в этой истории абсолютно последовательное значение: он отказался от законнического и детерминистского отношения к вере и страданию, являвшегося изначальным элементом этого повествования, и взамен сосредоточился на выявлении ее внутреннего, или духовного, смысла.

Блейк обращался к Линнеллу за советами по поводу некоторых технических тонкостей гравировки, и есть даже указания на то, что иногда он оставлял полузаконченные доски дома у друга, чтобы тот дал свои пояснения или что-нибудь подсказал. Позднее Блейк говорил: «Если вы наденете вашу судейскую шапочку, как то было в нашу последнюю встречу, то, без сомнения, доски мои сделаются гораздо лучше»³⁵. Но в данном случае ему едва ли требовался совет: серия с Иовом отмечает наилучшую и наивысшую точку его творчества как гравера — мастера инталий. Он воспользовался всеми техническими приемами, освоенными им за последние полвека, и чередование света и тени и разных текстур на поверхности гравюры рождает впечатление, будто они живут какой-то собственной динамичной жизнью. Однажды Блейк так высказался о работе одного живописца исторической школы: «Ах! Вот то, чего я пытался достичь всю жизнь и что мне никак не удавалось, — писать кругло»; но на деле проработка форм во всей серии, посвященной Иову, настолько тверда и одновременно настолько изысканна, что возникает ощущение не только линейности, но и объемного пространства³⁶.

* Слова из Книги Иова, 12:4. — *Примеч. пер.*

³⁵ Letters, 157

³⁶ BR, 307



Не пренебрегает Блейк и пунктиром, методом «щелчков», или «точек», но всякий раз они используются лишь для того, чтобы подчеркнуть общее соединение света и жесткости, мягкости и тени. Рескин так писал об этих работах в своем руководстве «Начала рисунка»: «[они] стоят на высочайшем уровне в определенном смысле воображения и выразительности; примененный в них способ достижения некоторых световых эффектов также послужит для вас весьма полезным примером. В отношении выразительности резкого и мерцающего освещения Блейк даже более велик, чем Рембрандт»³⁷. Именно такой эффект пламени и сумерек, огня и зари, производимый этими гравюрами, придает таинственность визионерским опытам Иова; он словно иллюстрирует строку Блейка из «Иерусалима»: «мрак перемешан со светом на моем перепаханном поле»³⁸.

Эти слова отчасти доносят до нас лучезарную яркость этих гравюр, которую отнюдь не всегда воспроизводят репродукции, — удивительный серебристый свет, образованный благодаря превосходному распределению световых эффектов и полировки, а также утонченности выгравированных линий. Эти эффекты — часть формального и технического мастерства, выработанного профессиональной практикой на протяжении всей жизни, а крайне стилизованный и ритуализованный ряд образов служит отражением крайне стилизованной и ритуализованной техники; нагота и сдержанность этих могуче-выразительных человеческих очертаний объясняется требованиями самого художественного средства. В этом смысле перед нами одно из характернейших блейковских произведений. Большие круговые движения в этих гравюрах придают им ощущение мощной тяжести и величия, а чередование света и фактуры порой создает иллюзию, будто изображение движется и дышит. Но поразительнее всего то

³⁷ *The Elements of Drawing*, 342

³⁸ *Complete*, 175

драматическое напряжение, которое передано чистыми контурами. Кажется, будто на этих гравюрах изображен исчезнувший мир, о котором рассказывали Брайент и Стьюкли, где среди каменистых пейзажей, на фоне отдаленных гор, древние люди героического облика и идеального телосложения изъясняются друг с другом жестами, напоминающими священнодействие. Возможно, они были — как всегда утверждал Блейк — скопированы с какого-то утраченного или неведомого оригинала. Но после описания общих черт необходимо перейти к рассмотрению частных — например, взглянуть на скорбно склонившуюся женщину в гравюре «Погибни день, в который я родился»*. Изящные линии ее волос, текстура ее платья выделяются на фоне абсолютно уверенной перекрестной штриховки, ударов резца и отшлифованных, четко вылепленных форм; в то же время энергичная уверенность этих линий стала возможной благодаря тому, что Блейк работал непосредственно по меди, как если бы просто рисовал карандашом. А в предпоследней гравюре этой серии он прославляет Иова-художника, который показывает дочерям сцены из своей жизни — в подобию призрачного действа.

Разумеется, немедленно нашлись такие современники, которые сочли эти работы старомодными — чересчур «жесткими» или чересчур «сухими» — и в целом слишком близкими гравюрам в готическом духе. Но именно такого эффекта Блейк и добивался. Примечательно, что он украсил обложку альбома с Иовом монограммой «WB», придав ей форму, близкую к дюреровской — «AD». Это был способ в некотором роде отождествить себя с немецким мастером, и вполне вероятно, что знакомство с творчеством владельца этой монограммы Блейк существенно расширил благодаря коллекции северного искусства, собранной Адерсами в доме на Юстон-Сквер. Для Блейка это был жест исторического возврата и

* Слова из Книги Иова, 3:3. — *Примеч. пер.*



прославления, способ утвердить ценность духовного искусства прошлого, а также настоящего, в том миге Вечного Воображения, в котором сосуществуют все проявления подлинного искусства.

Серия была отпечатана в типографии Лаиз — сотни полторы экземпляров по цене три гинеи, — однако при жизни Блейка было распродано едва ли тридцать экземпляров. Они хранились двумя большими кипами в доме Линнелла, в Чичестер-Плейс, а оттуда их развозили на карете покупателям, жившим за городом. Однако некоторые возвращали их, жалуясь на качество переплета; звучали сомнения и относительно самой работы. Никакой прибыли из этого предприятия извлечь не удалось, и состоявшиеся продажи лишь едва покрыли расходы; но Линнелл в надежде на лучшие времена продолжал хранить доски и отпечатанный тираж. Между тем, не желая, чтобы Блейк голодал, он продолжал выплачивать ему еженедельное содержание — два-три фунта. Линнелл потом вспоминал такие слова Блейка: «Не знаю, сумею ли когда-нибудь отплатить вам». Линнелл же отвечал: «Я и не требую от вас этого. Я доволен уже тем, что могу хоть чем-то служить вам. Если же мне и хочется получить от вас что-либо — так это чтобы вы сделали какие-нибудь рисунки к Аду, Чистилищу и Раю Данте»³⁹. И вот Блейк принялся за следующий после Иова большой замысел; однако свою благодарность Линнеллу он выразил иным способом — подарил ему единственный рукописный экземпляр большой поэмы «Вала», который держал при себе уже много лет, даже не думая ее печатать или издавать.

Блейк не испытывал недостатка и в другой работе в годы, проведенные в Фаунтин-Корте. Он выполнил три экземпляра акварелей со своей серии к «Потерянному раю» для Линнелла (несомненно, в качестве компенсации за полученные от него деньги), и анализ этих акварелей показывает, насколько

³⁹ Story, *The Life of John Linnell*, 228

ко раскованнее стал теперь его стиль. Кажется, Блейк освободился от формального диктата собственной эстетики, к которой он возвращался отныне только тогда, когда стремился к воспроизведению или воссозданию старинного стиля. Его темпера тоже значительно светлее и как будто прозрачнее по сравнению с прежними, выполненными на заре столетия; он использовал гораздо более тонкий слой краски, нанося его на белый грунт, так что яркость и лучезарность, характерные для его поздних гравюр, отмечают и другие жанры его искусства. К тому же многие его картины созданы тоже на деревянной основе — например, одна, под названием «Зима», написана на сосновой доске, — и вновь кажется, что Блейк испытал сильное влияние той живописи, какую увидел в доме Адерсов. Однако все в этих произведениях — от самого Блейка. В таких его вещах, как «Адам и Ева находят тело Авеля», «Сатана поражает Иова проказою лютою», а также в работе с предварительным названием «Море Времени и Пространства» его палитра необычайно расширяется, вбирая целый ряд сияющих пастельных тонов — голубого, розового, желтого. Историю его живописи можно рассматривать в некотором смысле как историю его цветовых поисков — вплоть до этой точки, в которой он создает уже визионерские оттенки: кажется, будто эти краски принадлежат не нашей земле, а тому воображаемому пейзажу, который Блейк всегда имел перед своим внутренним взором.

«Адам и Ева находят тело Авеля», в частности, одна из его наиболее сильных поздних работ. Лицо Каина с выражением ужаса и отчаяния показано на фоне дыма и пламени, исходящих как будто из него самого и набегающих на огненно-красный солнечный шар; его фигура принимает форму изломанных перевернутых треугольников, контрастируя с фигурами Адама и Евы, изображенных в иератичных позах скорби. Свобода и глубина цветовой палитры подчеркивают и усиливают напряженный драматизм всей сцены. Миг позо-



ра навеки запечатлен в картине зрелищного действия, и здесь мы опять можем уловить близость Блейка к лондонскому театру, скажем, заглянув в указание для актеров о том, как следует изображать «изумление»: «...тело целиком приведено в движение: туловище откинута назад, одна нога выставлена перед другой, обе руки воздеты вверх, глаза расширены, брови подняты, рот приоткрыт»⁴⁰. Именно в таких позах и изображены персонажи Блейка, и в созданных им статично-монументальных фигурах можно найти отдаленное сходство с позами актрисы Сары Сиддонс, которая прославилась в роли Эвфрасии в «Дочери грека», целых пять минут сохраняя полную неподвижность, когда зал обрушивался бурей аплодисментов. Действительно, пристрастие тогдашнего театра к застывшим позам, идеализированным страстям, ритмичной речи и продуманной зрелищности заставляет вспомнить лондонское искусство Блейка. Впрочем, театр — это не единственный источник. Пожалуй, лучшее пояснение к использованию им иератичных форм и лучезарных неземных красок можно найти в его собственных словах, сказанных тогда: «У Природы нет контуров — зато у Воображения они есть. У Природы нет мелодий — зато у Воображения они есть! В Природе нет сверхъестественного, и она растворяется: а Воображение — это Вечность»⁴¹.

История Каина с сопутствующими ей мотивами вины и прощения — одна из тем, неотступно преследовавших Блейка в тот период. Он выполнил два листа в технике иллюминированной печати, или рельефной гравировки, которые, кажется, могут стать комментарием к картине; это небольшая стихотворная драма, озаглавленная «Призрак Авеля. Откровение в Видениях Иеговы, узренное Уильямом Блейком». Он отпечатал весьма ограниченное количество экземпляров, используя глянцево-блестящий черный цвет. Слова, цитиру-

⁴⁰ Thomas Wilkes, *A General View of the Stage*, 118

⁴¹ Complete, 270

емые в последнем параграфе, стали частью эпиграфа к поэме. Блейк посвятил ее лорду Байрону, чьей собственной драме в стихах — «Каин, Мистерия» — грозили в ту пору преследования за безнравственность и богохульство; в драме Байрона Каин предстает типом романтического антигероя, который рушит пределы, поставленные перед ним Богом, и с презрением отвергает унаследованное издревле понятие греха. Прочтение Байроном библейской истории было очень близко Блейку, и в собственной короткой пьесе он многократно отрицает традиционное представление о грехе и мщении, одновременно подчеркивая необходимость прощения. Какая-то затаенная печаль была в его обращении к этой теме; об этом свидетельствует случай, переданный Сэмюэлем Палмером, — о том, как Блейк, читая вслух евангельскую притчу о блудном сыне, вдруг не выдержал и расплакался. Он «начал повторять часть притчи, но, дойдя до слов: “И когда он был еще далеко, увидал его отец его” — он прервался; голос его дрогнул, и он разразился слезами»⁴². Здесь следует отметить, что Блейк был очарован немецкой сказкой «Зинтрам и его спутники»: Крэббу Робинсону он говорил, что она «куда лучше моих вещей!»⁴³. Это была готическая сказка начала XIX века, написанная Фридрихом де ла Мотт Фуке, и на фронтисписе ее издания была использована гравюра Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол». В ней рассказывается о приключениях неистового и своевольного юноши, которого посещают странные сны и предчувствия; в странствиях по ледяной пустыне его сопровождают призрачные спутники. Юноше свойственны «пугающее буйство духа» и «мрачная меланхолия», так как он живет в тени отцовского злодеяния, но под конец отец с сыном примиряются. Может быть, в эти последние годы Блейк стал испытывать подспудное чувство вины, размышляя о том, как прошла его

⁴² Gilchrist, 345

⁴³ BR, 337



жизнь? Он создал себя сам, покинув рамки семейного круга, но взамен не обрел ничего, кроме жизни, полной презрения и одиночества. Лишь теперь, в окружении молодых людей, ставших ему почти сыновьями, он обрел своего рода признание. Быть может, Блейк в каком-то смысле стал наконец отцом и потому, возможно, сумел понять собственного отца? Но это всего лишь догадка. Ясно лишь одно — в его видении прощение Богом Каина превращало «знаки хвори, знаки горя» в знамение искупления и вечной жизни.

Теперь Блейк вновь упражнялся в технике иллюминированной печати, и можно предположить, что на сей раз его побудительным мотивом явилось нечто вроде подтверждения собственных территориальных владений. Под «Призраком Авеля» он сделал подпись: «1822 г. Оригинальный Стереотип У.Блейка создан в 1788 г.», — а это противоречит сообщению в «Эдинбургском философском журнале» о «Новом стиле гравирования по меди методом высокого рельефа, изобретенным У. Лизарсом». Джордж Камберленд через своего сына предупредил Блейка о возможности покушения на первенство «Метода Блейка»⁴⁴; тот же не мог оставить это без ответа — мешали его упрямство и уверенность в своем даре. И потому он опять обратился к иллюминированной печати. Он сделал один-единственный лист, который явно предназначался для распространения в кругу друзей; Блейк озаглавил его «О поэзии Гомера» (вторая часть называлась «О Вергилии») и всего в нескольких предложениях повторил основы своей визионерской эстетики. «Сущность характера никак не связана с тем, хорош он или плох. Яблоня, Груша, Лошадь, Лев суть Характеры, но хороша Яблоня или дурна, она остается Яблоней; Лошадь еще не становится Львом оттого, что она Дурная Лошадь. Это ее Характер; а хороша она или плоха — уже другой вопрос. То же самое относится и к морали целой поэмы...» А далее, в конце этого короткого

⁴⁴ BR(S), 73

текста, Блейк повторяет один из своих важнейших принципов: «Греческая форма — математичная. Готическая форма — живая»⁴⁵.

Упоминает он и Лаокоона — одно из знаменитейших произведений классической скульптуры, с которой он когда-то делал гравюру для «Энциклопедии» Риса; теперь же в качестве иллюстрации различных теорий он создал собственный зрительный образ прославленной скульптурной группы. Это удивительная линейная гравюра, в которой Блейк как бы вылепил заново тела и позы, чтобы выразить собственный художественный замысел, и как будто воссоздал тот «подлинник», которым некогда воспользовался древнегреческий ваятель. Как написал Блейк под гравюрой, скульптуру «скопировали трое родосцев с Херувима из Храма Соломонова»; теперь же он хотел возродить утраченное искусство далекой исторической эпохи и таким образом наполнить настоящее вечным древним смыслом. Вот почему он окружил награвированное изображение лентами из фраз и предложений, в которых выражена суть его мировоззрения. Одна из этих надписей гласит: «Вечное Тело Человека есть **ВООБРАЖЕНИЕ**... Иисус с Апостолами и Учениками — все они были Художниками... Искусство выродилось, Воображение было отринуто, Война правила народами»⁴⁶. В частности, Блейк отрицает важную роль денег в любом великом деле, и это помогает понять, как он толковал смысл собственной бедности. Есть и другая, еще более любопытная надпись на гравюре с Лаокооном: «Не всякий ли порок, открыто описанный в Библии, возможен для Человека. Не все — грех, что называет так Сатана... Искусство не могло бы существовать, если бы не выставлялась напоказ Нагая Красота»⁴⁷. Тогда же Блейк сделал пять черновых набросков для иллюстраций к «Эфиопской Книге Еноха»,

⁴⁵ Complete, 269—70

⁴⁶ Ibid., 273—4

⁴⁷ Ibid., 275

которая в 1821 году вышла в свет в английском переводе. В ней повествуется о том, как «Сыны Божии» полюбили «Дочерей Человеческих» и те породили от них чудовищ. Блейк в своих эскизах особо подчеркнул огромные фаллосы Сынов, надевая дополнительным значением заложенный в оригинальном тексте оргиастический потенциал. Ясно, что Блейк ничуть не растерял своего прежнего сексуального радикализма, и его по-прежнему влекла мистика сексуальности, открывавшей в пенисе и влагалище символы Вечной Жизни. Эта тема оставалась одним из важнейших источников вдохновения для многих его работ. Здесь уместно вспомнить, что Линнелл, очевидно, восхищавшийся всем, что Блейк говорил, не одобрял друга лишь тогда, когда тот в беседе затрагивал сексуальные вопросы; Блейк во многих отношениях оставался порождением середины XVIII века и, видимо, отнюдь не воспринял моральные нормы нового века, к которому вскоре приклеился ярлык «викторианского».

Даже внешне он напоминал теперь человека из другой эпохи — в своих черных нитяных чулках и толстых шнурованных башмаках, черных с пряжками бриджах до колена и в широкополой шляпе. Он походил, как писал Сэмюэль Палмер, «на какого-то старомодного ремесленника» (а ведь из ремесленной среды он и происходил)⁴⁸. Предполагают, что временами ему наскучивала или надоедала компания «Древних»; так, сын Палмера писал: «Итак, пожилой чете приходилось постоянно, даже в разгар работы слушать жужжание разговоров, догматических утверждений, противоречий и советов... [Джордж Ричмонд] сделался суровым испытанием для Блейка и его жены, когда жизненный путь старика был почти пройден. Линнелл, проницательный сардоник, весьма забавлялся теми открытиями в искусстве, о которых без умолку говорил юноша»⁴⁹. Однако нет никаких указаний

⁴⁸ BR, 281

⁴⁹ Цит. по: Lister, *Samuel Palmer*, 54



на то, что эти молодые люди действительно как-то досаждали Блейку — ведь рядом с ними он, наверное, заново переживал свое бурное прошлое, а в их спорах звучало отдаленное эхо его молодого голоса. Он, в общем, утратил ту гневливость и способность к внезапным вспышкам ярости, которые были столь характерны для его юности и зрелого возраста, — ведь теперь он прекрасно понимал, что ждет его впереди, — однако и сейчас случалось так, что прежний его огонь вспыхивал заново. «Это ложь!» — кричал он не раз, как вспоминали «Древние», а когда однажды ему показали первый номер «Журнала механика», он отвечал: «Ах, сэр, это все мы, художники, НЕНАВИДИМ!»⁵⁰. По правде говоря, в этом журнале не было ничего такого, что могло бы дать ему повод для тревоги, поскольку там содержались всякие полезные сведения на предмет того, «Как отлично сварить картофель без отходов», а также «Обращение к кузнецу в день его рождения»⁵¹. Были там и статьи про изобретение роликовых коньков, про будильник, зажигающий свечку, а также про патент на непромокаемую ткань.

Блейк принял участие в небольшом эксперименте другого рода, согласившись, чтобы управляющий ламповой лавки (по соседству от него, на Стрэнде) снял с его головы маску. Мистер Девиаль был френологом-любителем и, зная репутацию Блейка, пожелал сделать гипсовый слепок с его головы — как символическое изображение «творческих способностей». Маска получилась несколько угрюмой, но, поскольку это был первый опыт Девиаль, Блейк, наверное, нервничал и побаивался самой процедуры. Его голову покрыли влажным раствором гипса, который затем постепенно затвердевал, а чтобы он мог дышать, в ноздри ему вставили пару соломинок; так как твердевший гипс становился неприятно горячим, то не стоит удивляться тому, что углы его рта

⁵⁰ BR, 279

⁵¹ *Mechanic's Magazine*, 30 August 1823

опущены в явно болезненной гримасе. Когда же гипс сняли, то при этом «вырвали немало волос»⁵²; но зато теперь у нас есть точное воспроизведение его земного облика — с широким лбом и большими глазами, «курносый» (по его определению) носом и широким ртом, немного низко посаженными маленькими ушами и «упрямым английским подбородком» (по выражению Джорджа Ричмонда)⁵³. Эта голова кажется такой же могучей и выразительной, как и воображение, некогда населявшее ее.

Здоровье Блейка уже начало слабеть, и в 1823 и 1824 годах бывали периоды (ведь приближалось его семидесятилетие), когда почерк его заметно ухудшался. Иные современники даже не знали точно, жив ли он еще; так, Чарльз Лэм писал другу в 1824 году: «Блейк — настоящее имя, заверяю тебя, и исключительнейший человек, если он еще жив»⁵⁴. В действительности же некоторым важнейшим его произведениям еще только предстояло появиться на свет; осенью того же года навестивший его Сэмюэль Палмер обнаружил, что Блейк усердно работает, «лежа в кровати с хромотой из-за обваренной ноги»⁵⁵. В таком состоянии он не мог продолжать работу над гравюрами с историей Иова, но, опершись о подушки, вполне справлялся с карандашными набросками и рисунками для дантовской серии, которую ему недавно заказал Линнелл. В каком-то смысле Линнелл просто следовал вкусам своего времени, которые во втором десятилетии XIX века явно склонялись ко всему итальянскому — примером тому служат такие произведения, как «История Рими-ни» Ли Ханта, «Пророчество Данте» Байрона и «Изабелла» Китса. Конечно, многие художники иллюстрировали Данте и раньше — в том числе Боттичелли и Микеланджело (эк-

⁵² BR., 278

⁵³ Цит. по: Bindman, *Catalogue of the Collection in the Fitzwilliam Museum*, 60

⁵⁴ BR., 284

⁵⁵ Ibid., 291



земляры поэмы Данте с иллюстрациями Микеланджело, принадлежавший Блейку, погиб в море); а Рейнолдс и Фюсли специально выбрали в качестве сюжета — каждый для своей картины — муки графа Уголино, который вместе с четырьмя сыновьями был уморен голодом в «Торре дельа Фаме» [«Башне Голода»]. Англичане особенно полюбили эту тему, возможно, благодаря врожденному пристрастию ко всему готическому, — и Блейк тоже неоднократно иллюстрировал эту историю. Но представляется, что к Данте он пришел уже на склоне лет; итальянский язык он принялся изучать в 1802 году, вместе с Хейли, — главным образом для того, чтобы читать Данте в подлиннике; и наступил момент, когда он даже начал вносить мелкие поправки в «Ад» в переводе Бойда. Изучал он и «*Trattato della pittura*» [«Трактат о живописи»] Ченнино Ченнини, который одолжил ему Линнелл и который он «вскоре одолел», по словам Линнелла, что лишний раз свидетельствует о том, как быстро овладевал Блейк иностранными языками⁵⁶. Теперь же, получив новый заказ от Линнелла, он взялся всерьез читать Данте, иногда обращаясь за помощью к знаменитому переводу Кэри. Линнелл снабдил его для акварелей кипой хорошей голландской бумаги ин-фолио — размерами примерно двадцать пять дюймов на четырнадцать. Всего Блейк выполнил 102 композиции — на различных стадиях готовности: одни целиком завершены, другие только наполовину, некоторые лишь намечены серой размывкой, а иные так и остались просто эскизами. Очевидно, что Блейк задумывал и нечто вроде серии гравюр «Галерея Данте», но в конце концов он сделал всего семь (на различных стадиях завершения).

Предварительные рисунки снова демонстрируют поразительную плавность и изобретательность его исполнительской манеры под конец жизни; многие композиции отличаются значительной сложностью; в них прямые чистые линии

⁵⁶ *Blake Books*, 684

карандаша сочетаются с мягкими растушевками и нервной штриховкой. Впрочем, временами Блейк так уверен в своей руке, что использует темные и тяжелые контуры; иногда все очертания целостной композиции проступают немедленно, а типично «блейковские» жесткие, длинные и извилистые линии наделяют ее размахом и жизнью. В самом деле, это сочетание длинных прихотливых линий со своевольными короткими и темными метками напоминает течение его стиха с присущим ему сочетанием длинных свободных строк — и эпиграмматичной краткости. Напоминает оно и о свете и тени, привнесенных им в гравюры. Некоторые из карандашных рисунков похожи на схемы, которые сопровождаются пояснениями на полях; так, возле рисунка, изображающего круги Ада, он написал: «В Равнозначных Мирах Верх и Низ Равнозначны». Необходимые разъяснения указываются внизу в самом неприхотливом стиле — «АД Песнь 8», — а на обратной стороне Блейк оставляет пометки для самого себя относительно порядка работ. Впрочем, эти записи почти неразборчивы («№ 29 следующий на странице 82. Это будет 35»), и понятно лишь, что он намеревался использовать ту же палитру, или ту же амплитуду настроения, или ту же тему в намеченных номерах цикла.

Все эти работы — типично блейковские, с использованием мощной вертикальной симметрии и параллелизма форм, а также с характерным для Блейка интересом к человеческой фигуре: поистине, это «Божественная Форма Человечья», олицетворяющая все силы и противовесы Вечности. Однако в акварелях и гравюрах к Данте появляется какая-то новая легкость и плавность; кажется, будто, продолжая работать с четкой линией, свойственной его циклу об Иове, Блейк испытал радостное облегчение от более вольной манеры компоновки. Хотя он остается верным тексту Данте, возможности свободных ассоциаций и изобретательной фантазии были явно более значительными, чем те, что предоставлял ему библейский сюжет.



Некоторые из рисунков едва намечены размывкой и контурами, но и эта предварительная техника порождает удивительные эффекты. В композиции «Данте и Вергилий на краю Стигийского болота», иллюстрирующей седьмую песнь «Ада», Блейк обозначил серой размывкой водное пространство, на котором карандашом надписал: «Стигийское болото»; эта работа близка к самым сумеречным произведениям Уистлера. Однако славу иллюстрациям Блейка к Данте составили свежесть и лучезарность красок. Граверское мастерство научило Блейка передавать яркость, но в холодной и светлой тональности этих работ он достиг необыкновенного напряжения; они почти прозрачны, а чередование розовых, желтых и голубых оттенков напоминает цвета, появляющиеся на небе в первые минуты рассвета. Однако цвета Блейка могут обретать и настоящую ярость — как, например, в «Кентаврах и Кровавой Реке» из двенадцатой песни «Ада», где



Ад, песнь XXII: Круг мздоимцев

зеленый цвет прерывается бурным потоком пурпура: это кровавая река течет между берегами. Вероятно, Блейк наносил новый слой акварели поверх подсохшего, и это придает поверхности рисунков дополнительную напряженность. Часто говорят, что Блейк не был «чистым» художником, однако эти его поздние акварели дают все основания утверждать, что он был одним из величайших колористов своей эпохи.

В своих воображаемых пейзажах Блейк стремился воспроизвести воздействие Дантовой поэзии, изображая удивительное спокойствие, от которого веет величием. Это скалистый пейзаж, составленный из очертаний окаменевших человеческих тел, широких подземных озер, объятых огнем морей, из огромных, словно изваянных, гор, темных солнц, бесконечных каменных террас и лестниц, — но все это пронизано светом и цветом, исходящими от какого-то яркого духовного источника. По изображениям монументальных фигур, склонившихся в скорбных позах, и по образам Данте и Вергилия, блуждающих среди допотопных чудовищ, можно понять веру Блейка в величие архаического искусства, по отношению к которому все произведения античной древности — всего лишь копии. Древнейшие прототипы этих образов он находит среди произведений классической скульптуры, индийского искусства и средневековых творений; и такая широта охвата использованных им образцов свидетельствует о том, что, создавая свои последние работы, Блейк впитал и переосмыслил все виды искусства, которые влияли на него на протяжении всей жизни. Он терпит неудачу лишь с чудовищами и змеями, которые — поскольку не имеют ничего общего с людским обликом — чаще всего плохо удаются ему; хотя, быть может, он произвел своего массивного змея от «змеинового идола» с выставки мексиканского искусства, которая была открыта в Египетском зале весной 1824 года.

Гравюры Блейк выполнил «сухой иглой» — то есть, рисуя прямо по доске специальной гравировальной иглой. Они бо-



лее «импрессионистичны», чем большинство его оригинальных гравюр, но это оттого, что они не вполне завершены; тем не менее им присущи необычайная легкость и свобода, словно Блейк старался воспроизвести свежесть самих рисунков. Здесь он больше импровизирует, лучше использует белую поверхность бумаги, и эти семь работ полны энергии, буйства и какой-то безличной веселости. Они похожи на работы молодого художника, который впервые открывает для себя возможности доступных ему художественных средств, и они являют все те качества, о необходимости которых Блейк твердил «Древним»: **НЕРАЗЪЕМНЫЕ МАССЫ; НЕРАЗЪЕМНЫЕ ЛИНИИ; НЕРАЗЪЕМНЫЕ ЦВЕТА**⁵⁷. Здесь духовность, как и эмоция, обретает форму. Правда, Блейк стремится сосредоточиться на самых inferнальных сторонах видения Данте, не располагая художественными средствами для того, чтобы запечатлеть строки, дышащие любовью и щемящей нежностью; зато он создает цельный и вечный воображаемый пейзаж, созвучный и его собственному воображению, и воображению флорентийского поэта. В нем есть необыкновенная прозрачная ясность, говорящая о том, что под конец жизни Блейк достиг высочайших вершин в искусстве.

Теми же чертами обладает и серия из двадцати девяти акварелей, иллюстрирующая «Путешествие паломника» и оставшаяся незаконченной. Некоторые из этих работ, по-видимому, впоследствии были подправлены и затонированы другой рукой (наиболее вероятно, рукой Кэтрин Блейк), но сохранились и такие, где безошибочно угадывается «почерк» самого Блейка. Он использовал ту же технику, что и для акварелей к Данте; карандашные наброски уточнены чернилами, затем искусно проработаны легкой размывкой и закончены акварелью. Перед нами вновь чрезвычайно свободные композиции, контрастно окрашенные или купающиеся в мяг-

⁵⁷ BR, 290n

ком лучезарном свете; фиолетовый, пурпурный и оранжевый цвета творят облик воображаемого пейзажа. Отметим еще раз, что под конец жизни Блейк заново обратился к иллюстрации таких религиозных авторов, как Беньян и Данте: ведь свое настоящее родство он ощущал именно с ними. Однако стоит вспомнить и об одной из последних его коммерческих работ: Торнтон поручил Блейку сделать маленькую гравюру «Моисея кладут в корзину среди камышей» для иллюстрации очерка в карманном ежегоднике «Помни обо мне!». Блейк сделал прекрасную гравюру с изящно организованным пространством, что вообще присуще поздним его темперам, однако она заслуживает внимания прежде всего как последняя по-настоящему коммерческая работа в его творческой жизни. Сорок пять лет назад он начал карьеру гравера-поденщика, окунувшись в рутину непрестанного труда, который подвергал его всяческим тревоблениям, вызванным требованиями рыночных законов; за свою жизнь он выполнил 580 досок для коммерческих заказов, так что они составляют наибольшую часть созданных им произведений. Он никогда не добился такого положения, чтобы держать подмастерье или хотя бы вступить в гильдию своих коллег: он всегда оставался усердным тружеником, вынужденным работать в строжайше обозначенных пределах. Пожалуй, всяческие разочарования только подстегивали его необычное воображение духовидца, но нет никаких сомнений и в том, что на протяжении всей жизни его угнетала и тяготила экономика, порожденная новой эпохой. Сохранился составленный Палмером словесный портрет Блейка, работавшего у себя в Фаунтин-Корте: «Одежда на нем была обветшалая до дыр, серые штаны заношены спереди до черноты и блеска, как у рабочего»⁵⁸. И таким он оставался до самой смерти.

⁵⁸ Ibid.

27. Я ЕЩЕ ВОССТАНУ

Древний старец, нагой и бородатый, склоняется вниз с блестящей сферы и циркулем разделяет материальный мир; его длинные волосы развеивает неведомая сила, а природа огненного шара или круга за его спиной остается неясной. Может быть, это планета, а может быть, шарик человеческой крови. А быть может, это солнце — ведь его цвета переходят от розового и красного к охристому и золотому. Это один из последних образов, над которыми Блейк работал в свои последние дни. По словам его викторианского биографа, «Блейк довел его до совершенства, сделав то, что было уже великолепным в рисунке, прекрасным по цвету; он кропотливо трудился над ним всего за несколько дней до своей кончины»¹. Но притом это была одна из самых ранних его композиций. Блейк использовал ее в качестве фронтисписа для своей ламбетской поэмы «Европа», хотя, возможно, первоначально он намеревался поместить ее в «Книгу Уризена», где «сила темная... делила, измеряла»². Некоторые частности, возможно, заимствованы из «Потерянного рая», где «он в руку / Взял циркуль золотой»³, или даже из седьмой главы Книги пророка Даниила, где сказано: «Видел я, наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий деньми; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы

¹ Gilchrist, 404

² Complete, 70

³ *Paradise Lost*, VII, 224—5

главы Его — как чистая волна; престол Его — как пламя огня, колеса Его — пылающий огонь»⁴. Несомненно, очертания этого гигантского божества сходны и с фигурами Микеланджело и Тибальди, а образ циркуля-мерила давно был знаком Блейку. Он видел эту эмблему в «Меланхолии» Дюрера, которая до самой смерти висела на стене его комнаты-мастерской, а также на фронтисписе «Начал» Ньютона в переводе Мотта (где изображение этого инструмента было более чем уместно). Но, пожалуй, наиболее очевидным источником этого образа являлась масонская символика, с которой юный Блейк познакомился, когда учился ремеслу гравера на Грейт-Куин-Стрит. Циркуль встречается во многих его работах — от «Ньютона» до «Христа в плотницкой мастерской», от «Сна Иакова» до «Духа Платона».

Впрочем, эти догадки можно отбросить, поскольку все эти прошлые образы, возможно, сгустились в тот единый миг видения, когда Блейку явился «Ветхий деньми», паривший над «верхними ступенями лестницы; и часто слышали, как он говорил, что это оставило более глубокий отпечаток на его уме, чем все другие видения»⁵. Но видел он его и прежде — на деревянном балдахине над могилой Ричарда II в Вестминстерском аббатстве, где изображен старец с воздетой в благословении рукой. На картине Блейка рука старца, напротив, опущена, и жест этот выражает мощь и отчаяние, указуя пределы Земной Оболочки. А если бы он выпрямился и обратил к нам свое лицо — кого бы мы тогда увидели? Это — ветхозаветный Бог. Это — грозный отец, чья тень преследовала Блейка всю жизнь. Это Сатана. Это Моисей. Это Друид. Это Великий Зодчий. Это злобный бог нашего мира. Это Рацио. Это Нравственный Закон, олицетворение «делительной линейки» и «весов» отвлеченного рационализма⁶. Но это еще и

⁴ Даниил 7:9

⁵ BR, 470—1

⁶ Complete, 80



Ветхий деньми

Уризен [Urizen] из личной его мифологии, олицетворяющий «горизонт» [Horizon], «твой разум» [your reason], чей символ — Глаз.

Но почему же Блейк возвращался снова и снова к этому образу, заново воссоздавая его карандашом и красками, как если бы тот являлся как бы косвенным изображением его собственной жизни и гения? Временами Блейк сам пользовался циркулем; на одном из пробных оттисков отчетливо видна отметина от циркульной иглы. Но, что более важно, есть в его гордости, его честолюбии, его желании подчинить себе мир, создав собственную мифологическую систему, какое-то смутное сходство с устремлениями Уризена. Уризен ужасен и грозен именно оттого, что Блейк сознавал: эти-то качества всегда мешали и наносили болезненный урон ему самому. В этом смысле «Ветхого деньми», наверное, следует считать таким же идеализированным автопортретом, как и образы Лоса или Орка. Ведь в конце концов Уризен — творец книг и всегда с ними ассоциируется: так, «книга железная на его коленях», по которой он «следил за буквами ужасными», — разве это не изображение самого Блейка за его медными досками?⁷ Уризен пишет «в ужасном страхе пред грядущим», которое необходимо подчинить «пером упорным», снова подобно Блейку, и в описании мучительного труда Уризена мы находим аллегорическое изображение жизни самого Блейка в этом мире⁸. Однако Уризен — худшая часть Блейка, земная его часть, то есть та злосчастная и угнетенная сторона его жизни, которая понуждала его вычислять и систематизировать, порой теряя вдохновение в трясине навязчивых деталей и повторов. Это то честолюбие, которое иногда заставляло его подражать другим, и та гордыня, которая пробуждала в нем ярость; это тщеславие, и страх, и принуждение, осаждавшие его с разных сторон. Вот

⁷ Ibid., 353

⁸ Ibid., 354

почему «Ветхий деньми» остается столь мощным и убедительным образом, и вот почему Блейк был чуть ли не влюблен в него в течение всей жизни. Но даже здесь брезжит надежда на искупление. Уризен был существом, начинавшим со света, хоть он и закончил ограничениями, лишениями и ужасом. Он еще может стряхнуть все эти Состояния, через которые ему довелось пройти, и тем самым вернуть себе истинное «я», свою истинную славу. В последней «Ночи» «Четырех Зоа» Уризен отказывается от «пустых трудов»:

...свои стряхнул он ветхие одежды
В огонь. И — в блеске славы, в Радости ликуя,
Он к небесам в нагом величье звучно взмыл
В лучистой Юности⁹.

Это образ «Радостного дня», который Блейк придумал в дни собственной ликующей юности; это символ славы и свободы, к которым он сам вскоре возвратится.

⁹ Ibid., 391

28. ВООБРАЖЕНИЕ, НЕТЛЕННОЕ ВОВЕКИ

В 1824 году Линнелл с семейством перебрался в Хэмпстед, оставив свой дом в Сайренсестер-Плейс в качестве мастерской. Семья Линнеллов поселилась в небольшом коттедже, бывшем частью хозяйства Коллинз-Фарм. Это был неуклюжий домик с красной крышей между Норт-Эндом и трактиром «Испанцы». Окна с одной стороны выходили на поросшие утесником холмы вересковых пустошей, а с другой — на луга. Хэмпстедский воздух считался здоровым и целительным, и хотя Блейк утверждал, что от такого воздуха у него всегда «стынет живот»¹, у него вошло в привычку навещать Линнеллов каждое воскресенье. Он отправлялся туда из Фаунтин-Корта пешком, потому что от хэмпстонских экипажей у него начинался понос (старость уже подточила его телесное здоровье), и не раз по дороге он захватывал с собой с Брод-Стрит Сэмюэля Палмера. Дети Линнеллов уже поджидали его и, едва он появлялся в поле зрения на кромке холма, выбегали ему навстречу. Сохранился рисунок Линнелла, изображающий Блейка в Хэмпстеде: в сюртуке и в широкополой квакерской шляпе, он стоит с настороженным видом среди холмов.

Остались описания визитов Блейка в эти места, где даже он высказывался о «красоте вида»; из них можно узнать о

¹ Letters, 158



том, как он играл с детьми, как спорил с Джоном Варли о достоинствах астрологии, как подолгу мечтательно стоял среди холмов, как любил сидеть в беседке в дальнем конце сада в сумерках, «когда с фермы, что по другую сторону изгороди, доносилось мычание коров, жевавших вечернюю жвачку»². Вечерами он с волнением слушал, как пела Мэри Энн Линнелл, сидя за фортепиано, и «слезы катились у него из глаз, когда он слышал “Мелодию Пограничника”»³. Это песенка, начинающаяся со слов:

Ах, у Нэнси блестит золотая коса,
А глаза ее — неба синее!
Ее личико — образ нежнейшей любви,
Не найдете вы сердца вернее!

Он всегда любил народные песни, как о том свидетельствуют его собственные сочинения, хотя, очевидно, ему не очень нравилась «музыка более сложного строя»⁴. Иногда он пел и сам, исполняя речитативом баллады или собственные песни, каждую на свой мотив. Это напоминало того молодого человека, который исполнял свою лирику в доме супругов Мэтью в Ратбон-Плейс, тому уже сорок с лишним лет назад. Иногда он приносил миссис Линнелл что-нибудь в подарок — например, свой экземпляр «Реликвий старинной английской поэзии» Перси, — а однажды он показал ей «Альбом с Копиями Гравюр, которые он делал в возрасте 14 лет»⁵. Детям запомнилось, что на одной из этих страниц был нарисован кузнечик.


Блейк часто играл с детьми, и через много лет они вспоминали его как «серьезного и степенного господина с седыми волосами, высоким лбом и большими лучистыми глаза-

² Gilchrist, 339

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ BR(S), 113



ми... доброго, с мягким обхождением»⁶. Он усаживал их себе на колени и рассказывал им всякие истории, «охотно увлекаясь детскими забавами и даже участвуя в них»⁷. Он объяснял им, почему любит кошек больше, чем собак: «Они ведь гораздо спокойнее в своих проявлениях привязанности»⁸. Возможно, он рассказывал им подлинную историю об ореховом масле: один знаток прислал ему бутылочку с этим маслом для какого-то живописного эксперимента, но Блейк «попробовал масло, затем еще и еще, пока не выпил все до дна»⁹. Никакого живописного эксперимента так и не состоялось. А еще была история о барашках. «Как-то вечером... совершая прогулку, я подошел к поляне и в дальнем ее конце заметил стадо барашков. Я зашагал к ним по травяному ковру, усеянному цветами; плетеный загон и ее шерстяные обитатели притягивали к себе взгляд изысканной пастушеской красотой. Но вот я взглянул на них вблизи — и оказалось, что это вовсе не живое стадо, а прекрасные изваяния»¹⁰. Говорили, что «разговор с ним согревал собеседника, разжигал его воображение, кажется, пробуждал в нем новое чувство... Его описания облаков я не забуду никогда. Предмет беседы воодушевлял его самого, и она длилась в течение всей вечерней прогулки»¹¹. Неудивительно, что дети обожали его.

Вечерами, после ужина, гости Линнелла сидели и беседовали. Один набросок Линнелла изображает Блейка с Варли за столом: Варли в пылу разговора вытянул руку вперед, а Блейк откинулся назад с выражением любопытства с весельем пополам. Понял ли он под конец своей жизни, что мог бы запросто разрушить ту стену, которая некогда отделяла его

⁶ Story, *The Life of John Linnell*, 149

⁷ Ibid.

⁸ BR(S), 81

⁹ BR, 308

¹⁰ Gilchrist, 362—3

¹¹ James Heath, цит. по: Thomas Wright, *The Life of William Blake*, Vol. II, 95



от остальных? Когда вечер заканчивался, а ночной воздух холодал, Мэри Энн Линнелл закутывала его в старую шаль «и отправляла домой, дав ему в сопровождение слугу с фонарем в руке, чтобы освещать дорогу среди вересковых пустошей»¹².

В это время в Хэмпстеде жил Констебл, и вполне вероятно, что он тоже навещал Линнеллов: ведь он хорошо знал их, знал и Блейка. И как раз в эти последние годы своей жизни Блейк познакомился с Сэмюэлем Тейлором Кольриджем. Неортодоксальный сведенборгианец Чарльз Огастес Талк привел Кольриджа в Фаунтин-Корт, где, по его словам, «младший поэт» изучил «Страшный Суд» (над которым Блейк продолжал работать) и «разразился по его поводу красноречивой и многословной тирадой»¹³. Позднее Талк заметил, что «Блейк и Кольридж, когда оказывались вместе, казались какими-то родственными существами из другого мира, которые лишь ненадолго посетили нашу землю»¹⁴. Крэбб Робинсон в письме к Дороти Вордсворт также сообщал, что «Кольридж посетил Б. и, я слышал, отзывался о нем весьма хорошо»¹⁵. Мнение самого Блейка о «младшем поэте» неизвестно, хотя он оставил одно-два любопытных замечания касательно Вордсворта. Блейк считал его превосходным поэтом, но в разговоре с Крэббом Робинсоном заметил: «Вордсворт любит Природу. А ведь Природа — дело рук Дьявола»¹⁶. Он также говорил, что рассказ Вордсворта о том, как он «бестревожно» миновал Иегову в «Прогулке», вызвал у него недомогание в животе, а позднее сделал такую приписку в своем экземпляре этой поэмы: «Соломон, когда женился на Фараоновой дочери и приобщился к Языческой Мифо-


¹² BR, 292

¹³ «New Light on C.A.Tulk, Blake's 19th Century Patron» by Raymond H. Deck jnr in *Studies in Romanticism*, Vol. XVI, No. 2, 223

¹⁴ Ibid.

¹⁵ BR, 325

¹⁶ Ibid., 318



логии, точно так же толковал об Иегове как о весьма незначительном предмете человеческих размышлений, он тоже миновал его бестревожно, и это ему было позволено. Иегова уронил слезу и последовал за ним в Духе Своем в отвлеченную пустоту. Это зовется божественною Милостью. В ней таится Сатана, но милость в нем не таится»¹⁷.

Различий в языке и мировосприятии здесь достаточно, чтобы навсегда отсечь Блейка от романтиков, с которыми его так часто связывают. Блейк — порождение гораздо более старой веры, и когда он переписывал отрывки из «Прогулки», то прибегал к характерной для XVIII века орфографии с обилием заглавных букв. Но это отнюдь не означает, что он был в чем-то «устарелым»; замечания в предисловии к «Лирическим балладам» о простом языке чувств, какие испытывает «человек, говорящий с людьми», показались бы Блейку излишними. В поэмах вроде «Вечносущего Евангелия» и в стихотворениях из «Песен невинности» он уже показал, что стоит ближе к подлинно народной литературной традиции, чем любой из его современников. Он также оставался внутри глубоко укорененного литературного наследия, когда переделывал эмблемы, придуманные им много лет назад: тогда он озаглавил их «Для Детей: Врата Рая», теперь же написал: «Для обоего Пола: Врата Рая». Эмблемы были изменены, но не заменены полностью, и под некоторыми из них Блейк приписал стихи, чтобы разъяснить мифологический смысл серии. Так, он снова прибегнул к популярной, к тому же наиболее доступной, художественной форме, преследуя собственные цели; ведь никогда не бывало, чтобы он не желал найти себе публику, и до самого конца оставался кем-то вроде популиста, пророка и дидактика.

Теперь его земные странствия приближались к концу. Осенью 1823 года и летом 1824 года бывали месяцы, когда его неверный и дрожащий почерк явно свидетельствовал о бо-

¹⁷ Ibid., 321



лезни или об общей слабости организма. Весной и летом 1825 года он страдал от «приступов дрожи», которые надолго приковывали его к кровати¹⁸. Возможно, это желчные камни вызывали воспаление желчного пузыря, но до нас не дошло точного медицинского описания его недуга: выражаясь языком той эпохи, у него наблюдалось «смещение желчи с кровью»¹⁹, или «желчь разливалась по его крови»²⁰. Блейк же просто называл свою болезнь «этим жутким Ознобом, или как его там»²¹. Некое знамение, предвещавшее его собственную судьбу, можно было усмотреть в смерти его старого друга Генриха Фюсли в апреле 1825 года; тело художника было выставлено для прощания в Сомерсет-Хаусе, в окружении его многочисленных картин, но неизвестно, приходили ли Блейк сказать последнее «прости» покойному другу. Конечно же, смерть для Блейка не означала конца — он как-то сказал Линнеллу по поводу чьей-то кончины: «Каждая смерть есть улучшение Состояния Усопшего»²²; он имел в виду, говоря словами Сведенборга, что «всякое совершенство на небесах растет вместе с численностью»²³. Однако в сентябре Блейк чувствовал себя уже достаточно хорошо, чтобы навестить «Древних», которые поселились небольшой общиной в Шорэме, где у деда Сэмюэля Палмера был дом. Блейки отправились туда вместе с Эдвардом Калвертом и его женой в старомодной крытой повозке, а там их поселили в доме соседа. Сын Калверта вспоминает, как Блейк и «старик Палмер» (в прошлом книготорговец, а ныне священнослужитель в баптистской церкви) беседовали у очага об «искусствах и словесности»²⁴. Достойны упоминания два маленьких про-

¹⁸ Letters, 156

¹⁹ Цит. по: Swinburne, *William Blake*, 82


²⁰ BR, 371

²¹ Letters, 156

²² Ibid.

²³ *О небесах и аде*, параграф 418 (Пер. А.Н. Аксакова)

²⁴ BR, 302



исшествия. Вскоре в разговорах как-то просочилось, что «Блейк верит в духов», и тогда устроили вылазку в полуразрушенный особняк неподалеку, в котором наверняка должно обитать подходящее привидение²⁵. «Гости» забрались внутрь, и немного погодя слышали «любопытный треск». Наступило боязливое, но полное затаенного ожидания молчание, и Палмер с Калвертом двинулись по направлению к источнику этого потустороннего звука. Оказалось, это по эркеру ползла улитка. Так закончилось это приключение. Однако силы другого рода яснее дали о себе знать позднее, когда Блейк однажды сидел за столом в комнате. Вдруг он приложил руку ко лбу.

БЛЕЙК: Сейчас появится Палмер. Он идет по дороге.

КАЛВЕРТ: Ах, мистер Блейк, он возвратился в Лондон — мы видели, как он уезжал в карете.

БЛЕЙК: Он вошел в калитку.

И вправду, тут «Сэмюэль Палмер отворил дверь и вошел в дом. Оказалось, что его экипаж сломался возле ворот Лаллингстонского Парка»²⁶. И в тот же период относительного здоровья Блейк навестил Калвертов в их доме на Расселл-Стрит, в Брикстоне, где как-то раз оба художника умудрились поджечь дымоход, экспериментируя с каким-то офортным грунтом. Блейк ничуть не утратил прежнего юношеского любопытства ко всему, что касалось технических тонкостей его ремесла. Разумеется, достаточно хорошо чувствовал он себя и в сентябре 1825 года, когда у него состоялся оживленный разговор с Линнеллом, который уезжал в карете в Глостер, а Блейк настолько увлекся, что вместе с ним пустился в путешествие и был вынужден покинуть экипаж, уже проехав несколько миль. В следующем месяце он показал свои гравюры на тему истории Иова Флакسمану, кото-

²⁵ Ibid., 303

²⁶ Ibid.

рый, очевидно, похвалил их, и Блейк отправился в Хэмпстед, чтобы сообщить радостную вест миссис Линнелл.

Но в ноябре он вновь захворал, и в первые месяцы следующего года жаловался на «мучения в Желудке», в которых вновь винил хэмпстедский воздух. Эта боль «легко проходила, но, пока длилась, доставляла невыносимые муки, и оставляла после себя слабость»²⁷. Приступ болезни вызвал у Блейка и одно из последних характерных прозрений: «Сэр Френсис Бэкон говаривал, что нет порядка в гористых местах. Сэр Френсис Бэкон — Лжец. Никакой порядок не превратит одного Человека в другого, ни на малейшую частицу, а таковой порядок я зову Самонадеянностью и Глупостью. Я слишком хорошо испытал это, чтобы не знать этого, и мне очень жаль всех, кто дойдет до столь нелепого Надругания над собственной Вечной Жизнью, ибо это Умственный Бунт против Святого Духа, и лишь Солдату Сатаны гоже учинять его»²⁸. Ход его мысли дает здесь некоторое представление о его обычной манере беседы — с ее внезапными полетами и скачками, с уверенным тоном, напоминающим пророческие изречения или разоблачения.

В течение всего этого периода Блейк страдал приступами поноса и прочих желудочных расстройств, для лечения которых доктор Торнтон, семейный врач Линнеллов (а также бывший заказчик Блейка), предписывал лишь самые простые средства. В январе Блейк посетил Уильяма Апкотта, незаконного сына Озайеса Хамфри, и оставил запись в альбоме для автографов, которые собирал молодой человек: «Уильям Блейк, который безмерно рад находиться в доброй Компании. Родился 27-го ноября 1757 года в Лондоне и умирал с тех пор не раз». Под этими словами он, возможно, разумел то ощущение, которое разделял со Сведенборгом, — а именно, что он способен умирать для материального мира и пе-

²⁷ Letters, 158

²⁸ Ibid.

реноситься в общество «духов и ангелов совершенно вживе»²⁹. В альбоме он нарисовал нагого юношу со свитком, развевающимся над цитированными словами; он инстинктивно поместил слова в единое пространство с изображением. Затем он выражает сомнение в том, написал ли он автограф — обычно это «Пишется наобум, все равно как свинья на канате», и «весьма отличается от того, что Делает Человек со своею Мыслью и Умом, и потому не должно называться Одинаковым Именем»³⁰. В завершение он цитирует фрагмент одного из сонетов Микеланджело в переводе Вордсворта — «Неборожденная Душа лишь к Небесам должна стремиться».

В конце марта Блейк снова «тяжело заболел» и находился в «разбитом состоянии»: «Прохладная погода быстро вгоняет меня в тот приступ дрожи, которого следует избегать, пока не закончатся холода»³¹. А через два месяца он подвергся «новому отчаянному Приступу Дрожи», который «пронизывал смертоносным ощущением все члены»³². В мае ему, кажется, сделалось лучше, и он отправился на званый ужин к Крэббу Робинсону, где были и Флаксманы, и Робинсон записал: «Сомневаюсь, чтобы Флаксман достаточно терпимо относился к Блейку»³³. Впрочем, Линнелла так тревожило здоровье Блейка, что он договорился, чтобы чета Блейков провела часть лета в Хоуп-Коттедже, возле его собственного хэмпстедского дома; однако почти весь июль Блейка мучили «пароксизмы» с промежутками болезненного «бреда». Он не мог высидеть больше шести часов кряду, чрезвычайно легко простужался, и временами «Боль мешала даже Думать»³⁴. Потом — наверняка из-за поноса — у него развился геморрой. В августе ему полегчало, и он наконец-то смог

²⁹ *О небесах и аде*, параграф 440 (Пер. А.Н. Аксакова)

³⁰ Butlin, *William Blake*, Vol. I, 540

³¹ Letters, 159

³² Ibid., 159—60

³³ BR, 331

³⁴ Letters, 162



отправиться в Хэмпстед: «Нашим экипажем будет кабриолет, ибо, хоть я поправился и окреп, мне все еще нельзя ехать на помосте, и боюсь, что некоторое время я по-прежнему буду являть собой лишь кости да жилы, сплошь нитки да катушки, будто Ткацкий Станок»³⁵. Здесь он немного рисовал, сидя с альбомом под деревьями, но вскоре состояние его здоровья ухудшилось — возможно, он все-таки был прав, говоря о пагубном воздействии хэмпстедского воздуха. В декабре он уже страдал от «очередного яростного приступа лихорадочного Озноба», который, рискни он выйти на улицу, грозил оказаться «роковым»³⁶. Блейк уже знал, что его старинный друг Флакسمан скончался в своем доме на Бакин-гэм-Стрит всего несколько дней назад. Эту новость сообщил ему Крэбб Робинсон: «...он [Блейк.] сам тяжело болел все лето, и потому вначале заметил с улыбкой: “Я думал, что уйду первым”. — А затем прибавил: “Полагаю, что смерть — это всего лишь переход из одной комнаты в другую”»³⁷.

Блейк продолжал работать в дневное время. Он провел несколько последних лет жизни, выполняя ряд картин по заказам или по просьбе жены, хотя не для всех этих работ удалось найти покупателя. Иногда он, по-видимому, заново переделывал свои старые работы. Он закончил акварель «Видение королевы Екатерины», отталкиваясь от картины, которую написал восемнадцать лет назад, и принялся за новый вариант «Притчи о девах разумных и неразумных», которую иллюстрировал уже дважды. Последнюю работу Блейку заказывал сэр Томас Лоренс, видимо, стремившийся помочь ему в нужде, и, сопоставляя эти картины, написанные в разное время с 1805 года по 1825 год, можно проследить, как менялся стиль Блейка. Последний вариант отмечен изяществом форм и более свободной трактовкой; краски одновре-

³⁵ Ibid., 163

³⁶ Ibid., 165

³⁷ BR, 337

менно мягче и насыщеннее, что показывает непрерывное развитие его живописного дара.

Однако интерес Блейка к сакральному искусству несколько не уменьшился, и в последние несколько месяцев жизни он начал работать над иллюминированной Библией; Линнелл поручил ему иллюстрировать Священное Писание собственными рисунками, но Блейк успел лишь частично выполнить одиннадцать листов заказанной работы. Он пользовался Книгой Бытия из Библии короля Иакова, но добавлял и собственные интерпретации текста, например, такие заголовки: «Сотворение Природного Человека» и «Как Порождение и Смерть завладели Природным Человеком и Прощением Грехов, написанным на Лбу у Убийцы». На каждой странице помещалась иллюстрация, а написанный карандашом текст первых трех страниц был затем обведен зеленой или красной акварельной краской. Оформление титульных листов было очень тщательно продумано, причем особое значение Блейк придавал цветочной религиозной символике. Неясно, имела ли эта иллюстративная работа отношение к «Версии [ибо так ее можно именовать] Бытия “в понимании христианина-духовидца”», упомянутой в дневнике Крэбба Робинсона³⁸, — но здесь особенно важно то, что под конец жизни Блейк вновь обращался к первоисточнику своего вдохновения. Он вернулся к своему началу.

В свои последние месяцы Блейк страдал от целого ряда изнурительных недугов; у него не прекращался понос, страшно распухли лодыжки, одна за другой вспыхивали легочные инфекции. И все-таки он ничуть не утратил остроты восприятия; он испещрил «Новый перевод Молитвы Господей», сделанный доктором Торнтоном, пометками, полными пророческого гнева: «Я смотрю на это, — писал он, — как на зловреднейший и коварный выпад против Царствия Иисуса Христа, предпринятый учеными-классиками, орудием коих

³⁸ Ibid., 322




стал доктор Торнтон. Все сочинения ученых-классиков, специализирующихся по греческим и римским древностям, имеют антихристианскую направленность»³⁹. Праведный гнев был той частью темперамента Блейка, которую его друзья — «Древние» — видели редко или не видели никогда: если бы они и увидели его, то не поняли бы. «Духи запрещены законом — все, кроме винного. В частности, Королевский Джин — законный Дух... Я, Природа, Жрец-Гермафродит и Царь — все мы живем в подлинно материальном Человеке, порожденном Природой, и Дух сей есть Дух Материи или Природы, а Бог есть Дух Жреца и Царя, кои существуют воистину, тогда как Бог не существует иначе, как посредством их Истечения»⁴⁰. Эта пародия на деистическую молитву Торнтона представляет собой одну из его наиболее ярких оценок человеческого восприятия, и с ней перекликается письмо Блейка Джорджу Камберленду, отосланное за пять месяцев до его смерти. «Я прекрасно знаю, — писал он, — что большинству англичан по вкусу Неопределенное, кое они измеряют учением Ньютона о флюксиях атомов — вещью несуществующей. Они Политики, и думают, будто республиканское искусство враждебно их Атому. Ведь линия или очертание образуются не случайно: линия остается самой собой и в мельчайших своих отрезках. Будь то прямая или кривая, она сохраняет собственную сущность и не соизмерима ни с чем иным. Таков же Иов. Но англичане со времен Французской революции сделались взаимоизмеряемы друг другом. Удачное общественное соглашение, нечего сказать; но что до меня, то я с ним не согласен... Господь храни меня от божества “Да и нет” в одном лице, от этого Угодливого Иисуса с его “Да, да, нет, нет”; упаси меня Боже поверить вслед за всеми этими экспериментаторами, будто Верх таков же, как и Низ»⁴¹.

³⁹ Complete, 667

⁴⁰ Ibid., 668—9

⁴¹ Letters, 168—9



Это поразительный случай прозрения, в котором все религиозные, научные и политические взгляды той эпохи рассматриваются в их целостности, а понятие «взаимоизмеримости» представляется как научным, так и общественным credo, в обеих областях влекущим за собой равно губительные последствия.

Блейк трудился до конца. Он продолжал работать над акварелями к Данте и над иллюминированной Библией, хотя обе серии так и остались незаконченными. Он все еще наносил завершающие мазки на большое полотно «Страшный Суд» (ныне утраченное); он сделал его темнее, чтобы угодить вкусу одной соседки по Фаунтин-Корту, француженки, но потом ему показалось, что этим он лишь испортил картину. Человек, видевший ее, оставил такое описание: «[она] чудесно задумана и великолепно нарисована. Свет, заливающий это удивительное произведение, отливает серебром и золотом; но миссис Блейк заверила меня, что никакого серебра здесь не применялось, и по ближайшем рассмотрении я убедился, что по тем серебрящимся участкам, что обозначали дальний план, кисть прошла голубой размывкой, а золотистые участки на предметах переднего плана были тронуты краской теплого оттенка, — оттого и возникала видимость присутствия обоих металлов»⁴². Применение золотой краски и «теплых оттенков» теперь стало неотъемлемой частью художественной манеры Блейка, и последние иллюминированные книги, проданные им, были выполнены с такой декоративностью, что напоминали уже не тексты, а настоящие произведения искусства; в итоге знатоки начинали проявлять к ним немалый интерес. Теперь его работы покупали даже ученые — вроде Уильяма Янга Оттли, который написал «Исследование истоков и ранней истории гравюры». Блейк использовал золотую краску и яркие цвета, как будто трудился над каким-то средневековым манускриптом в честь и во славу

⁴² Smith, *Nollekens and His Times*, Vol. I, 473



Бога; вместе с тем он не ограничивался подражанием средневековым образцам, а создал свое собственное, абсолютно личное искусство. Вплоть до самой кончины он работал над копией «Иерусалима», изысканной по колориту, и, конечно, над последним вариантом «Ветхого деньми». Не растерял он и граверских навыков, и одно из последних выполненных им заданий украсило визитную карточку Джорджа Камберленда: на ней изображения детей и духов, держащих в своих руках нити жизни, выступают аллегорией самого человеческого существования. Однако на последних рисунках, хотя они проработаны столь же тщательно, что и все вещи, когда-либо выполненные Блейком, уже заметно, как дрожала его рука.

В феврале 1827 года Блейк страдал от «слабости и дрожи». Линнелл предложил, чтобы они с Кэтрин переехали в его старый дом в Сайренсестер-Плейс, где друзья могли бы без труда оказывать им необходимую помощь, но Блейк — в его возрасте и в состоянии такой слабости — приходил в ужас при мысли о каком-то перемещении. «Я все думал и думал о переезде, — сообщил он Линнеллу, — и никак не могу вывести ум свой из состояния нестерпимого страха перед таким шагом; чем больше я думаю, тем больше ужасаюсь тому, что поначалу показалось мне поступком правильным и доброй надеждою. Вы припишете это верной причине — умственной особенности, требующей, чтобы я оставался заперт внутри самого себя или впал в ничто. Я мог бы рассказать вам о своих видениях и снах на эту тему. Я прошу и умоляю о Божьей помощи, но страх не покидает меня...»⁴³. Значит, видения не оставили его, и даже в преддверии конца он продолжал общаться с духами.

В марте умер его брат Джеймс. В апреле Блейку показалось, что он сам «оказался совсем рядом с воротами смерти»; он был «очень слаб... но только не в духе и жизни, не в под-

⁴³ Letters, 166

линном человеке, каковой есть воображение, нетленное во веки». Теперь он, говоря о смерти Флаксмана, добавил: «Вскоре все мы за ним последуем, каждый — в свой собственный вечный дом, оставив обманчивую богиню-природу с ее законами, чтобы обрести свободу ото всяких законов телесности, перейдя в Мысль, где каждый сам — и Жрец, и Царь в собственном Доме»⁴⁴. Он уже не мог дожидаться того мига, когда наконец оставит брренное тело и воспарит в свое Истинное Состояние в Вечности. Вместе с тем он, по-видимому, испытывал страх в столь особых обстоятельствах и делился с Линнеллом «своим единственным страхом, что доставлю неприятность своим друзьям, и в особенности вам»⁴⁵. Итак, он по-прежнему сознавал свое несчастье в этом мире, тяготевшее над ним словно клеймо проклятья или заразы. Он приехал в Хэмпстед в конце июля, но затем у него случился рецидив болезни. Линнелл навестил его в начале августа и записал в дневнике, что Блейку «уже недолго осталось жить»⁴⁶. Внизу он сделал набросок: Блейк лежит на кровати, опершись о подушку, — «остались одни огромные темные глаза»⁴⁷. Его единственная мысль была теперь о том, как бы закончить работу над Данте, и «один из последних шиллингов был истрачен на покупку карандаша»⁴⁸. В день кончины он прекратил работу и обратился к Кэтрин, заливавшейся слезами: «Останься, Кейт! — сказал он. — Просто сиди, как ты есть. Я нарисую твой портрет — ведь ты всегда была моим ангелом»⁴⁹. Закончив портрет, Блейк отложил его и запел стихи и гимны. «Любимая, это не мои, — сказал он жене, слушавшей эти “песни радости и триумфа” (как она назвала их позднее), — нет, они не мои». Он пел с явным удоволь-

⁴⁴ Ibid., 169

⁴⁵ Ibid., 170

⁴⁶ BR(S), 107

⁴⁷ Keynes, *Blake Studies*, 220

⁴⁸ BR, 341

⁴⁹ Ibid., 502



ствием и, без сомнения, был счастлив оставить мир, который был к нему так немилосерден. Потом он сказал жене, что они никогда не разлучатся, что он всегда будет рядом с ней. В шесть часов вечера он скончался, «словно отлетело легкое дыхание ветерка». Соседка по дому, тоже присутствовавшая при его кончине, сказала: «Это была смерть не человека, но святого ангела»⁵⁰. Немного погодя Джордж Ричмонд написал Сэмюэлю Палмеру: «Он умер в воскресенье, в 6 вечера, наидостойнейшим образом. Он сказал, что уходит в тот край, который всю свою жизнь желал узреть, и признался, что счастлив и надеется на спасение через Иисуса Христа. А перед самой кончиной облик его просветлел. Глаза его засверкали, и он разразился песнью о том, что видит на небесах»⁵¹.

Узнав о кончине Блейка, Джон Линнелл сразу же пришел к Кэтрин и — с обычной для него расторопностью — отдал распоряжения о погребальном обряде и похоронах. Он дал ей денег для оплаты траурной церемонии (носившей довольно скромный характер), и через пять дней — всего за день до сорок пятой годовщины свадьбы Блейков — тело поэта отвезли на диссентерское кладбище в Банхилл-Филдз. Он сам выразил желание быть погребенным здесь, потому что в этом месте покоились его родители. Он лежал в тесном ильмовом гробу, длиною около пяти футов девяти дюймов, — той английской формы, которая постепенно сужается от середины к ногам, наподобие футляра для скрипки. Гроб опустили в общую могилу (это стоило девятнадцать шиллингов) на девятифутовую глубину, под слои земли и гравия; под ним уже покоились останки Маргарет Джоунз, Риса Томаса и Эдварда Шервуда, а в ближайшие несколько лет поверх его гроба захоронят еще четырех покойников. На кладбище пришли Эдвард Калверт, Джордж Ричмонд, Фредерик Тэтем, Джон Линнелл и Кэтрин Блейк; однако в каком-то смысле это было

⁵⁰ Gilchrist, 405

⁵¹ Letters, 171

безымянное погребение. Его близкий друг Джордж Камберленд только через четыре месяца узнал о его смерти.

Кэтрин перебралась в мастерскую к Линнеллу в Сайренсестер-Плейс в качестве экономки, но, по-видимому, от старости характер ее стал тяжелым и подозрительным. Через несколько месяцев она переехала — тоже в качестве экономки — к Фредерику Тэтему, но, как говорили, «она противилась всему, что бы тот ни делал ради ее блага, а когда она покорялась его воле, то неизменно приговаривала: “Уж ничего тут не поделаешь”»⁵². Однажды между ними вспыхнул бурный спор, а на следующее утро она сообщила Тэтему, что «Уильям был с ней всю ночь» и выразил желание, чтобы они забыли ссору. Блейк ведь обещал, что никогда не покинет ее, и на самом деле она видела его постоянно: «Он являлся и просиживал вместе с нею часа по два или по три каждый день. Он усаживался на свой стул и беседовал с ней, в точности так, как бывало при его жизни; он давал ей советы, как наилучшим образом продать его гравюры»⁵³. Она действительно продолжала заниматься работами мужа, продавая иллюминированные книги и картины прежним покровителям, которым хотелось материально поддержать ее, однако она всегда уверяла, что ничего не может сделать, «пока у нее не выдастся случая посоветоваться с мистером Блейком»⁵⁴. В конце концов она оставила дом Тэтема и поселилась в № 17 на Чарлтон-Стрит. В день своей кончины в октябре 1831 года она была так же спокойна и весела, как и ее муж: Кэтрин «твердила слова из Писания и постоянно звала своего Уильяма, как будто тот находился в соседней комнате, повторяя, что скоро придет к нему, уже недолго осталось ждать»⁵⁵. Ее тоже похоронили в Банхилл-Филдз, но не в одной могиле с мужем.

⁵² Grigson, *Samuel Palmer*, 38

⁵³ BR, 373—4

⁵⁴ Ibid., 374

⁵⁵ Ibid., 410



Ходило множество слухов об утраченных произведениях Блейка; ведь он сам говорил, что написал «шесть или семь эпических поэм, длинных, как поэмы Гомера, и 20 Трагедий длиной с Макбета»⁵⁶. Можно принять это за вполне извинительное преувеличение художника, стремившегося доказать свою ценность. Однако были слухи о том, что Фредерик Тэтем якобы уничтожил многие рукописи, доставшиеся ему в наследство от Кэтрин. Со временем он сделался «ирвингитом» — приверженцем одного из многочисленных фундаменталистских вероисповеданий середины XIX века, — и, как полагают, невзлюбил все произведения, отдававшие богохульством или эротикой. Но это всего лишь догадка. Того, что до нас дошло, более чем достаточно, для доказательства истинного гения Уильяма Блейка, жившего в мире, который ему не доверял и который он презирал. Когда он скончался, Джордж Ричмонд поцеловал его и закрыл ему глаза, «чтобы удержать Видение внутри»⁵⁷. Но в этом не было особой нужды. Видение, не померкшее за долгие семьдесят лет его земного странствия, не померкло и до сих пор.

⁵⁶ Ibid., 418n

⁵⁷ BR(S), 87

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

BR — *Blake Records*, edited by G.E.Bentley jnr (Oxford, 1969)

BR(S) — *Blake Records Supplement*, edited by G.E.Bentley jnr (Oxford, 1988)

Complete — *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, edited by David V. Erdman (New York, 1988)

Gilchrist — *The Life of William Blake* by Alexander Gilchrist (London, 1863 and 1880)

Letters — *The Letters of William Blake*, edited by Geoffrey Keanes (Oxford, 1980)

Notebook — *The Notebook of William Blake*, edited by David V. Erdman (Oxford, 1973)

БЛАГОДАРНОСТИ

Мне хотелось бы поблагодарить кураторов и штатных сотрудников следующих учреждений за предоставленную мне возможность изучать их собрания связанных с Блейком материалов: отдел гравюр и рисунков Британского музея; отдел рукописей Британского музея; Северная библиотека Британского музея; Галерея Тейт; Музей Виктории и Альберта; Престонская Блейковская библиотека, Вестминстер-Сити; Музей изобразительного искусства, Бостон; Художественный музей Фогга, Гарвард; Музей Фицуильяма, Кембридж; Собрание Стерлинга-Маквелла в Поллок-Хаус, Глазго; Художественная галерея Уитуорта, Манчестер; Библиотека редкой книги и рукописей Бейнека, Йейль; Йейльский центр британского искусства, Нью-Хейвен; Собрание Фрика, Нью-Йорк; Художественный музей Метрополитен, Нью-Йорк; Библиотека Пирпонта-Моргана, Нью-Йорк; Собрание Берга, Нью-Йоркская публичная библиотека; Ашмолеанский музей, Оксфорд; Художественный музей Филадельфии; Фонд Розенбаха, Филадельфия; Национальная художественная галерея, Вашингтон; Библиотека Конгресса, Вашингтон.

Я хотел бы также поблагодарить лично Дэвида Скрейза, Дж.Э.Бентли-младшего, Робина Хамлина, Джорджа Гойдера, Тима Хита, Хитер Хоуелл, Джорджа Лосона, Уильяма Рис-Могга, Р. Джона Линнелла, Клэр Томалин и Рона Паркинсона.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- С. 8. *Двойной портрет Уильяма Блейка: в возрасте 29 и 69 лет.* Г-н и г-жа Пол Меллон, Аппервиль, Вирджиния
- С. 28. *Иллюстрации к Книге Иова: Иов с дочерьми*
- С. 68. *Иосиф Аримафейский среди скал Альбиона*
- С. 77. *Эме де Валанс, вид гробницы сбоку.* Бодлейанская библиотека, Оксфорд
- С. 77. *Королева Филиппа, вид гробницы сверху.* Бодлейанская библиотека, Оксфорд
- С. 93. *Высадка Брута в Англии.* Роберт Г. Тейлор, Принстон, Нью-Джерси
- С. 118. *Чума.* Городской музей и художественная галерея Бристоля
- С. 153. *Иосиф открывается своим братьям.* Музей Фицуильяма, Кембридж
- С. 154. *Смерть жены Иезекииля.* Художественный музей Филадельфии
- С. 161. *Песни опыта* (деталь титульного листа)
- С. 180. *Тириэль поддерживает умирающую Миратану и проклиняет своих сыновей.* Йейльский центр британского искусства
- С. 186. *Приближение рока*
- С. 187. *Все религии едины.* Фронтиспис; титульный лист; страница текста



- С. 191. *Книга Тэль*: «Тогда Червя узрела Тэль на ложе из росы»
- С. 196. *Песни невинности* (фронтиспис)
- С. 203. *Майский день в Лондоне* (награвировано Блейком по рисунку Коллинза)
- С. 230. *Для детей: Врата Рая*: «Земля»; «Воздух»; «Хочу! Хочу!»; «Дряхлое невежество»
- С. 232. *Для детей: Врата Рая*: «Порог смерти»; «Я сказал Червю: ты мать моя и сестра моя»
- С. 253. *Бракосочетание Неба и Ада*: Пословицы Ада
- С. 275. *Америка* (фронтиспис)
- С. 286. Гравюра из *Повествования о Суринаме* Стедмана
- С. 300. *Книга Уризена*: «Объятый жутью мрачной, Лос вопил»
- С. 317. *Дом Смерти*. Музей Фицуильяма, Кембридж
- С. 320. *Лос и Орк*. Галерея Тейт, Лондон
- С. 325. *Ньютон*. Лютеранская кирха в Америке, Глен Ферд в Торресдейле, Филадельфия
- С. 340. *Ночные думы*: «Пусть это ангелы рисуют» (Ночь Вторая)
- С. 342. *Вала, или Четыре Зоа*: «Песня Старухи Матери» (Ночь Первая)
- С. 372. Дом Блейка в Фелфаме, из *Мильтона*
- С. 413. *Саулу является дух Самуила*. Национальная художественная галерея, Вашингтон, округ Колумбия
- С. 414. *Три Марии у Гроба*. Музей Фицуильяма, Кембридж
- С. 432. *Мильтон*: «УИЛЬЯМ»
- С. 445. *Христос во Гробе, Охраняемый Ангелами*. Музей Виктории и Альберта, Лондон
- С. 447. *Воскресение*. Художественный музей Фогга, Гарвардский университет
- С. 448. *Мильтон* (титульный лист)

- С. 480. *Вала, или Четыре Зоа*: лист из Ночи Третьей
- С. 485. *Вала, или Четыре Зоа*: деталь заключительного листа из Ночи Девятой
- С. 514. *В утро Рождества Христова*: «Благовещение пастухам». Художественная галерея Уитуорта, Манчестерский университет
- С. 517. *Адам, нарекающий имена тварям*. Музеи Глазго, Собрание Стерлинга-Максвелла, Поллок-Хаус
- С. 521. *Видение Страшного Суда*. Национальный трест, Петворт-Хаус, Сассекс
- С. 533. *Возвращенный рай*: «Третье искушение». Музей Фицуильяма, Кембридж
- С. 542. *Мильтон*: «Уничтожить эгоизм обмана»
- С. 546. *Иерусалим* (фронтиспис)
- С. 552. *Иерусалим*: «Вала, Гила и Скофилд»
- С. 577. *Буколики Вергилия*: «Поврежденное дерево и побитый урожай»; «Пастух прогоняет волка»
- С. 578. *Буколики Вергилия*: «Серебряный поток Сабрины»; «Странствие Колинета»
- С. 598. *Иллюстрации к Книге Иова*: «Посмешищем стал человек праведный, непорочный»
- С. 608. *Лаокоон*
- С. 614. *Ад, песнь XXII*: Круг мздоимцев. Галерея Тейт, Лондон
- С. 620. *Ветхий деньми*

Первая вклейка
черно-белых иллюстраций

*Автограф Блейка. Нью-Йоркская публичная библиотека
Первый дом Блейка, № 28 по Брод-Стрит
Дом Блейка в Ламбете, Геркулесов квартал, № 13. Регистрационная контора Большого Лондона*



- Хутор в Фелфаме. Работа Герберта Г. Гилкреста*
Рисунок, изображающий Кэтрин Блейк, ок. 1785 г. Работа неизвестного художника
Набросок головы Кэтрин Блейк, сделанный самим Блейком. Галерея Тейт, Лондон
Гравюра, выполненная с портрета Блейка кисти Томаса Филлипса
Набросок к портрету Блейка. Работа Джона Флаксмана
Томас Стотард. Работа Джона Флаксмана. Музей Фицуильяма, Кембридж
Миниатюра, изображающая Джорджа Камберленда. Работа неизвестного художника. Национальная портретная галерея, Лондон
Автопортрет Джона Флаксмана. Чикагский художественный институт
Джеймс Паркер. Работа Джона Флаксмана. Музей Фицуильяма, Кембридж
Томас Баттс. Работа неизвестного художника. Британский музей
Гравюра, выполненная с портрета Джозефа Джонсона работы Моузеса Хотона. Хантингтонская библиотека, Сан-Марино, Калифорния
Преподобный Э.С.Мэтьюз. Работа Джона Флаксмана
Хэрриет Мэтью. Работа Джона Флаксмана
Зарисовка из Записной книжки, предположительно изображающая Блейка и его жену. Британский музей

Вторая вклейка
черно-белых иллюстраций

Черновики некоторых «Песен невинности» в блокноте Блейка. Британский музей
Саут-Молтон-Стрит, № 17

Фаунтин-Корт, № 3 на Стрэнде

Интерьер квартиры в Фаунтин-Корте. Работа Герберта Г. Гилкреста

Мецо-тинто, выполненное с портрета Уильяма Хейли работы Джорджа Ромни

Томас Хартли Кромек. Работа Джона Флаксмана. Музей Фицуильяма, Кембридж

Автопортрет Сэмюэля Палмера. Ашмолеанский музей, Оксфорд

Автопортрет Джона Линнелла

Портрет Блейка на пластинке слоновой кости. Работа Джона Линнелла. Музей Фицуильяма, Кембридж

Прижизненная маска Блейка. Работа Девилля. Национальная портретная галерея, Лондон

Набросок, изображающий Блейка в вересковых пустошах в Хэмпстеде. Работа Джона Линнелла. Музей Фицуильяма, Кембридж

Набросок из блокнота: «Путник». Британский музей

Последняя страница Иерусалима. Британский музей

Цветные иллюстрации

Книга Тэль (титульный лист). Британский музей

Песни невинности: «Звонкий луг». Британский музей

Песни невинности: «Пастух». Музей Фицуильяма, Кембридж

Песни опыта: «Трубочист». Британский музей

Песни опыта: «Лондон». Британский музей

Бракосочетание Неба и Ада (титульный лист). Музей Фицуильяма, Кембридж

Видения дочерей Альбиона (титульный лист). Библиотека Пирпонта-Моргана, Нью-Йорк

Лист из Книги Уризена. Британский музей



- Лист из *Книги Уризена*. Британский музей
Лист 6 из *Европы*. Британский музей
Лист 11 из *Европы*. Университет Глазго
Лист из *Песни Лоса*. Британский музей
Лист из *Песни Лоса*. Британский музей
Ньютон. Галерея Тейт, Лондон
Навуходоносор. Галерея Тейт, Лондон
Агония в саду. Галерея Тейт, Лондон
Тело Христа несут к гробнице. Галерея Тейт, Лондон
Господь извлекает Давида из вод многих: «И воссел на херувимов». Галерея Тейт, Лондон
Воскрешение Лазаря. Абердинская художественная галерея
Иллюстрации к Книге Иова: «При общем ликовании утренних звезд». Библиотека Пирпонта-Моргана, Нью-Йорк
Сэр Джефффри Чосер и Двадцать Девять Пилигримов на пути в Кентерберби (деталь). Музеи Глазго, собрание Стерлинга-Маквелла, Поллок-Хаус
Сон Иакова. Британский музей
Шесть иллюстраций к Мильтону: «В утро Рождества Христова»: «Нисхождение Мира». Хантингтонская библиотека, Сан-Марино, Калифорния
Двенадцать иллюстраций к Мильтону: «L'Allegro» и «Il Penseroso»: «Сон юного поэта» («L'Allegro»). Библиотека Пирпонта-Моргана, Нью-Йорк
Христос в пустыне. Музей Фицуильяма, Кембридж
Лист из *Мильтона*. Британский музей
Лист из *Мильтона*. Британский музей
Лист из *Иерусалима*. Британский музей
Лист из *Иерусалима*. Британский музей
Дух Блохи. Галерея Тейт, Лондон

Море Времени и Пространства. Национальный трест, Арлингтон-Корт, Девон

Адам и Ева находят тело Авеля. Галерея Тейт, Лондон

Иллюстрации к «Божественной комедии» Данте: «Беатриче приветствует Данте с Колесницы». Галерея Тейт, Лондон

БИБЛИОГРАФИЯ

Полное собрание сочинений Блейка доступно в двух стандартных изданиях:

The Complete Writings of William Blake, edited by Geoffrey Keanes (Oxford, 1966)

The Complete Poetry and Prose of William Blake, edited by David V. Erdman (New York, 1988)

Во всех случаях я сверялся с подлинными текстами или факсимильными снимками, но ради удобства читателей, для которых недоступны эти подлинники, я даю ссылки на страницы в издании Эрдмана. Оно отличается наибольшей точностью и внятностью. Имеется также любопытное полное издание поэзии Блейка:

The Poems of William Blake, edited by W.H.Stevenson (London, 1971)

Тем, кто желает поближе ознакомиться с иллюминированными книгами, можно порекомендовать издания:

The Illuminated Blake, annotated by David V. Erdman (London, 1975)

The Complete Graphic Works of William Blake, annotated by David Bindman (London, 1978)

Существуют также издания (черно-белые или цветные) отдельных иллюминированных книг. Важнейшую публикацию такого рода предпринимает сейчас Трест «Уильям Блейк» в

сотрудничестве с Галереей Тейт. «Иерусалим» и «Песни невинности и опыта» уже издавались подобным образом. Здесь можно упомянуть другие издания прозы Уильяма Блейка:

The Letters of William Blake, edited by Geoffrey Keanes (Oxford, 1980)

The Notebook of William Blake, edited by David V. Erdman (Oxford, 1973)

The Island in the Moon, introduced and annotated by Michael Phillips (Cambridge, 1987)

Vala, edited by G. E. Bentley jr (Oxford, 1963)

The Four Zoas, with commentary by Cettina Tramontano Magno and David V. Erdman (London, 1987)

Вот важнейшее справочное издание по изобразительному искусству Уильяма Блейка:

The Paintings and Drawings of William Blake, edited by Martin Butlin (London, 1981)

Можно обратиться также к следующим книгам:

Drawings of William Blake, with commentary by Geoffrey Keanes (London, 1970)

William Blake's Commercial Book Illustrations, edited by Robert N. Essick (Oxford, 1991)

The Grave, facsimile introduced by Robert N. Essick and Morton D. Paley (London, 1982)

William Blake's Designs for Edward Young's Night Thoughts, edited by David V. Erdman, John E. Grant, Edward J. Rose and Michael J. Tolley (Oxford, 1980)

Blake's Illustrations to the Poems of Gray, edited by Irene Taler (London, 1971)

Для изучения жизни и творчества Блейка чрезвычайно полезны и некоторые другие книги:



- Blake Records*, edited by G. E. Bentley jnr (Oxford, 1969)
Blake Records Supplement, edited by G. E. Bentley jnr (Oxford, 1988)
Blake Books, revised edition by G. E. Bentley jnr (Oxford, 1977)

Далее следует перечень книг, которые оказались мне полезны при написании данной биографии:

- Abrams A. H., *Natural Supernaturalism* (London, 1971)
Adams, Hazard, *Blake and Yeats: The Contrary Vision* (Ithaca, 1955)
—, *William Blake: a Reading of the Shorter Poems* (Seattle, 1963)
Adams, M. Ray, *Studies in the Literary Background of English Radicalism* (Pennsylvania, 1947)
Adlard, John, *The Sports of Cruelty* (London, 1972)
Altick, Richard D., *The Shows of London* (London, 1978)
Ansari, A. A., *Arrows of Intellect* (Calcutta, 1965)
Antal, Frederick, *Fuseli Studies* (London, 1956)
Aubrey, Bryan, *Watchmen of Eternity* (New York, 1986)
Ault, Donald, *Narrative Unbound* (New York, 1987)
Baine, Rodney, *The Scattered Portions: Blake's Biological Symbolism* (Georgia, 1986)
Bandy, Melanie, *Mind Forg'd Manacles: Evil in the Poetry of Blake and Shelley* (Alabama, 1981)
Baker, W. S., *William Sharp, Engraver* (Philadelphia, 1875)
Barrell, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (London, 1968)
Beer, John, *Blake's Humanism* (Manchester, 1968)
—, *Blake's Visionary Universe* (Manchester, 1968)
Behrend, Stephen, *The Moment of Explosion: Blake and the Illustration of Milton* (London, 1982)
Bellin, H. F. and Ruhl, Darrell (eds.), *Blake and Swedenborg* (New York, 1985)

- Bennett, Shelley, *Thomas Stothard* (Columbia, 1988)
- Bentley jnr, G. E., *William Blake: The Critical Heritage* (London, 1975)
- Berger, Pierre, *William Blake, Poet and Mystic* (London, 1914)
- Bertholf, R. J. and Levitt, A. S. (eds.), *William Blake and the Moderns* (Albany, 1982)
- Billigheimer, Rachel, *Wheels of Eternity* (Dublin, 1990)
- Bindman, David, *Blake as an Artist* (Oxford, 1977)
- , *William Blake: His Art and Times* (London, 1982)
- (ed.), *William Blake: Catalogue of the Collection in the Fitzwilliam Museum, Cambridge* (Cambridge, 1970)
- Binyon, Laurence, *The Engraved Designs of William Blake* (London, 1926)
- Bishop, Morchard, *Blake's Hayley* (London, 1951)
- Blackstone, Bernard, *English Blake* (Hamden, 1966)
- Blake Studies
- Blake: An Illustrated Quarterly
- Bloom, Harold, *Blake's Apocalypse* (London, 1963)
- Bluhm, Heinz (ed.), *Essays in History and Literature* (Chicago, 1965)
- Blunt, Anthony, *The Art of William Blake* (New York, 1959)
- Bottrall, Margaret (ed.), *William Blake: Songs of Innocence and Experience* (London, 1970)
- Bray, Anna Eliza, *The Life of Thomas Stothard R.A.* (London, 1851)
- Briggs, Asa, *The Age of Improvement* (London, 1959)
- Brocks, E. (ed.), *Swedenborg and His Influence* (London, 1988)
- Bronowski, J., *William Blake* (London, 1944)
- Bronson, B. H., *Some Aspects of Music and Literature in the Eighteenth Century* (Los Angeles, 1953)



- Bruce, Harold, *William Blake in this World* (London, 1925)
- Burdett, Osbert, *William Blake* (London, 1926)
- Burke, Joseph, *English Art, 1714—1800* (London, 1976)
- Burton, E., *The Georgians at Home, 1714—1830* (London, 1967)
- Butler, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries* (Oxford, 1981)
- Butlin, Martin, *William Blake, 1757—1827* (London, 1966)
—(ed.), *The Blake-Varley Sketchbook of 1819* (London, 1961)
- Calvert, Samuel, *A Memoir of Edward Calvert* (London, 1893)
- Campbell, R., *The London Tradesman* (London, 1757)
- Chancellor, E. Beresford, *London's Old Latin Quarter* (London, 1930)
- Chesterton, G. K., *William Blake* (London, 1910)
- Clark, Kenneth, *Blake and Visionary Art* (London, 1973)
- Clifford, James L. (ed.), *Dr Campbell's Diary of a Visit to England in 1775* (Cambridge, 1947)
- Clutton-Brook, A., *Blake* (London, 1933)
- Constable, W. G., *John Flaxman* (London, 1927)
- Crehan, Stewart, *Blake in Context* (Dublin, 1984)
- Crouan, Katherine, *John Linnell: A Centenary Exhibition* (Cambridge, 1982)
- Cumberland, George, *Some Anecdotes of the Life of Julio Bonasone* (London, 1793)
—, *Thoughts on Outline* (London, 1796)
- Curran, Stewart and Wittreich jnr, J. A. (eds.), *Blake's Sublime Allegory* (Wisconsin, 1973)
- Curry, Patrick, *Prophecy and Power: Astrology in Early Modern England* (London, 1989)
—, *A Confusion of Prophets* (London, 1992)

- Damon, S. Foster, *A Blake Dictionary: Ideas and Symbols of William Blake* (London, 1973)
—, *William Blake: His Prophecy and Symbols* (London, 1974)
- Damrosch jnr, L., *Symbol and Truth in Blake's Myth* (Princeton, 1980)
- D'Archenholz, M., *A Picture of England* (London, 1789)
- Davies, J. G., *The Theology of William Blake* (Oxford, 1948)
- Davis, Michael, *William Blake: A New Kind of Man* (London, 1977)
- De Castro, J. Paul, *The Gordon Riots* (London, 1926)
- De Morgan, Sophie Elizabeth, *Three Score Years and Ten* (London, 1895)
- De Selincourt, Basil, *William Blake* (London, 1909)
- DiSalvio, Jackie, *War of Titans* (Pittsburgh, 1983)
- Dorfman, Deborah, *Blake in the Nineteenth Century* (London, 1969)
- Doskow, Minna, *William Blake's Jerusalem* (London, 1982)
- Dunbar, Pamela, *William Blake's Illustrations to the Poetry of Milton* (Oxford, 1980)
- Eaves, Morris, *William Blake's Theory of Art* (Princeton, 1982)
—, *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake* (Ithaca, 1992)
- Ellis, Edwin J., *The Real Blake* (London, 1917)
- England, M. W. and Sparrow, John, *Hymns Unbidden* (New York, 1966)
- Erdman, David, *Blake: Prophet Against Empire* (Princeton, 1954)
—, *A Concordance to the Writings of William Blake* (New York, 1967)
— (ed.), *Blake and His Bibles* (Connecticut, 1990)
- Erdman, David and Grant, John E. (eds.), *Blake's Visionary Forms Dramatic* (Princeton, 1970)

- Erffa, Helmut von and Staley, Allen, *The Paintings of Benjamin West* (London, 1986)
- Essick, Robert N., *William Blake, Printmaker* (Princeton, 1980)
- , *Works of William Blake in Huntington Collections* (Huntington, 1985)
- , *William Blake and the Language of Adam* (Oxford, 1989)
- (ed.), *The Visionary Hand* (Los Angeles, 1973)
- Essick, Robert N. And Pearce, Donald (eds.), *Blake in His Time* (London, 1978)
- Fairchild, B. H., *Such Holy Song* (Kent, Ohio, 1980)
- Faithorne, William, *The Art of Graving and Etching* (London, 1702)
- Falk, Bernard, *Thomas Rowlandson: His Life and Art* (London, 1949)
- Ferber, Michael, *The Social Vision of William Blake* (Princeton, 1976)
- Figgis, Darrell, *The Paintings of William Blake* (London, 1925)
- Fisch, Harold, *Jerusalem and Albion* (London, 1964)
- Fisher, P. F., *The Valley of Vision: Blake as Prophet and Revolutionary* (Toronto, 1961)
- Fox, Celina (ed.), *London: World City, 1800—1840* (London, 1992)
- Fox, Susan, *Poetic Form in Blake's Milton* (Princeton, 1976)
- Friedman, Albert B., *The Ballad Revival* (Chicago, 1961)
- Frosch, Thomas, *The Awakening of Albion* (London, 1974)
- Frye, Northrop, *Fearful Symmetry* (Princeton, 1947)
- (ed.), *Blake: A Collection of Critical Essays* (New Jersey, 1966)
- Gage, John, J. M. W. *Turner* (London, 1987)
- Gardner, Charles, *Vision and Vesture* (London, 1916)
- , *William Blake: The Man* (London, 1919)

- Gardner, Stanley, *Infinity on the Anvil* (Oxford, 1954)
 —, *Blake* (London, 1968)
 —, *Blake's Innocence and Experience Retraced* (London, 1986)
- Garnett, Richard, *William Blake, Painter and Poet* (London, 1895)
- Garrett, Clarke, *Respectable Folly* (London, 1975)
- Gaunt, William, *Arrows of Desire* (London, 1956)
 —, *The Great Century of British Painting* (London, 1971)
- George, D. H., *Blake and Freud* (London, 1980)
- George, M. Dorothy, *London Life in the Eighteenth Century* (London, 1925)
- Gettings, Fred, *The Hidden Art: A Study of Occult Symbolism in Art* (London, 1978)
- Gibberd, Graham, *On Lambeth Marsh* (London, 1992)
- Gilchrist, Alexander, *The Life of William Blake* (London, 1863 and 1880)
- Gillham, D. G., *Blake's Contrary States* (Cambridge, 1966)
- Gleckner, Robert, *The Piper and the Bard* (Detroit, 1959)
 —, *Blake's Prelude* (London, 1982)
 —, *Blake and Spenser* (London, 1985)
- Glen, Heather, *Vision and Disenchantment* (Cambridge, 1983)
- Godfrey, Richard T., *Printmaking in Britain* (Oxford, 1978)
- Gretton, Thomas, *Murders and Moralities: English Catchpenny Prints, 1800—1860* (London, 1980)
- Griffiths, Anthony, *Prints and Printmaking* (London, 1980)
- Grigson, Geoffrey, *Samuel Palmer: The Visionary Years* (London, 1947)
- Grosley, P. J., *A Tour to London* (London, 1772)
- Hagstrum, Jean H., *William Blake: Poet and Painter* (London, 1964)



- Hall, Carol Louise, *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas* (London, 1985)
- Hall, Mary, *Materialism and the Myths of Blake* (London, 1988)
- Hamblen, Emily S., *On the Minor Prophecies of William Blake* (London, 1930)
- Hardie, Martin, *Samuel Palmer* (London, 1928)
- Harper, John Mills, *The Neoplatonism of William Blake* (North Carolina, 1961)
- Harrison, J. F. C., *The Second Coming* (London, 1979)
- Hartmann, Franz, *The Life and the Doctrines Of Paracelsus* (London, 1887)
- , *Jacob Boehme: Life and Doctrines* (London, 1891)
- Hayley, William, *The Life of Milton* (London, 1794)
- , *Memoirs of the Life and Writings of William Hayley* (London, 1823)
- Hill, Christopher, *The English Revolution* (London, 1949)
- , *The English Bible and the Seventeenth Century Revolution* (London, 1993)
- Hill, Draper, Mr Gillray, *the Caricaturist* (London, 1965)
- Hilton, Nelson, *Literal Imagination* (London, 1983)
- (ed.), *Essential Articles for the Study of William Blake, 1970—1984* (Connecticut, 1986)
- Hind, A. M., *A Short History of Engraving and Etching* (London, 1911)
- Hindmarsh, Robert, *Rise and Progress in the New Jerusalem Church* (London, 1861)
- Hirsch jnr, E. D., *Innocence and Experience: An Introduction to Blake* (London, 1964)
- Hirst, Desirée, *Hidden Riches* (London, 1964)
- Hobhouse, Stephen (ed.), *Selected Mystical Writings Of William Law* (London, 1938)
- Holloway, John, *William Blake: The Lyrical Poetry* (London, 1968)

- Howard, John, *Infernal Poetics* (London, 1984)
- Hungerford, E. B., *Shores of Darkness* (New York, 1941)
- Hutchinson, Sidney C., *The History of the Royal Academy* (London, 1968)
- James, D. E., *Written Within and Without: A study of Blake's Milton* (Frankfurt, 1977)
- Jenkins, Herbert, *William Blake* (London, 1925)
- Jones, Michael Wynn, *George Cruikshank: His Life and London* (London, 1978)
- Jugaku, Bunsho, *A Bibliographical Study of Blake's Notebook* (Tokyo, 1953)
- Keanes, Geoffrey, *William Blake: Poet, Painter, Prophet* (London, 1965)
- , *Blake Studies* (Oxford, 1971)
- King, James, *William Blake* (London, 1991)
- King-Hele, Desmond, *Erasmus Darwin and the Romantic Poets* (London, 1986)
- Kliger, Samuel, *The Goths in England* (Cambridge, Mass., 1952)
- Klingender, F. D., *Art and the Industrial Revolution* (London, 1947)
- Klonsky, Milton, *William Blake: The Seer and His Visions* (London, 1977)
- , *Blake's Dante* (London, 1980)
- Knowles, John, *The Life and Writings of Henry Fuseli* (London, 1831)
- Langridge, Irene, *William Blake* (London, 1904)
- Larrissy, Edward, *William Blake* (London, 1985)
- Leader, Zachary, *Reading Blake's Songs* (London, 1981)
- Lecky, W. E. H., *History of England in the Eighteenth Century* (London, 1878—92)
- Lewis, W. S., *Three Tours Through London* (New Haven, 1941)
- Lindbergh, Bo, *William Blake's Illustrations to the Book of Job* (Hbo, 1973)



- Lindsay, David W., *Blake's Songs of Innocence and Experience* (London, 1989)
- Lindsay, Jack, *William Blake: Creative Will and the Poetic Image* (London, 1929)
- , *Turner* (London, 1973)
- , *William Blake* (London, 1978)
- Linnell, David, *Blake, Palmer, Linnell & Co.* (Sussex, 1994)
- Linssen, E. F., *The Appreciation of Old Engravings and Etchings* (London, 1951)
- Lister, Raymond, *Beulah to Byzantium* (Dublin, 1965)
- , *Samuel Palmer* (London, 1974)
- , *Infernal Methods* (London, 1975)
- , *The Paintings of William Blake* (London, 1986)
- (ed.), *The Letters of Samuel Palmer* (Oxford, 1974)
- Lowery, M. R., *Windows of the Morning* (London, 1940)
- MacDonald, Michael, *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety and Healing in the Seventeenth Century England* (London, 1981)
- Mantoux, Paul, *The Industrial Revolution in the Eighteenth Century* (London, 1961)
- Manuel, F. E., *The Eighteenth Century Confronts the Gods* (Harvard, 1959)
- Margoliouth, H. M., *William Blake* (London, 1951)
- Marshall, Dorothy, *English People in the Eighteenth Century* (London, 1956)
- , *Dr Johnson's London* (New York, 1968)
- Martindale, Andrew, *Gothic Art* (London, 1967)
- Mason, E. C., *The Mind of Henry Fuseli* (London, 1951)
- Mayor, A. H., *Prints and People* (New York, 1971)
- McCalman, Iain, *Radical Underworld: Prophets, Revolutionaries and Pornographers in London, 1795—1840* (Cambridge, 1988)

- McKendrick, Neil, Brewer, John and Plumb, J. H. (eds.), *The Birth of a Consumer Society: The Commercialisation of Eighteenth Century England* (London, 1982)
- Mee, Jon, *Dangerous Enthusiasm* (Oxford, 1992)
- Meyerstein, E. H. W., *A Life of Thomas Chatterton* (London, 1930)
- Miles, Josephine, *Eras and Modes in English Poetry* (Los Angeles, 1964)
- Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art* (Princeton, 1978)
- Monod, Paul, *Jacobitism and the English People, 1688—1788* (Cambridge, 1989)
- Moritz, C. P., *Travels of Carl Philip Moritz in England, in 1782* (London, 1795)
- Morton, A. L., *The Everlasting Gospel* (London, 1958)
- Murry, Middleton, *William Blake* (London, 1933)
- Muses, C. A., *Illumination on Jacob Boehme: The Work of Dionysius Anfreas Freher* (New York, 1951)
- Nanavutty, Piloo, *Blake and Emblem Literature* (London, 1952)
- Natoli, Joseph P., *Twentieth Century Blake Criticism* (London, 1982)
- Newton, Eric, *European Painting and Sculpture* (London, 1941)
- Nichols, John, *Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century* (London, 1817)
- Nicoll, Allardyce, *William Blake and His Poetry* (London, 1922)
- Nurmi, Martin K., *Blake's Marriage of Heaven and Hell: A Critical Study* (Ohio, 1957)
- , *William Blake* (London, 1975)
- Ostriker, Alicia, *Vision and Verse in William Blake* (Madison, 1965)
- O'Neil, Judith (ed.), *Critics on Blake* (London, 1970)

- Owen, A. L., *The Famous Druids* (Oxford, 1962)
- Owens, Norah, *William Blake and Felpham* (Bognor Regis, 1986)
- Pagel, Walter, *Paracelsus* (New York, 1958)
- Paley, Morton D., *Energy and the Imagination: A Study of the Development of Blake's Thought* (Oxford, 1970)
- , *William Blake* (London, 1978)
- , *The Continuing City: William Blake's Jerusalem* (Oxford, 1983)
- Paley, Morton D. and Phillips, Michael (eds.), *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keanes* (Oxford, 1973)
- Palmer, A. H., *The Life and Letters of Samuel Palmer* (London, 1892)
- Pennant, Thomas, *Some Account of London* (London, 1813)
- Penny, Nicholas, *Church Monuments in Romantic England* (London, 1977)
- Percival, Milton O., *William Blake's Circle of Destiny* (New York, 1938)
- Pevsner, Nikolaus, *The Englishness of English Art* (London, 1955)
- Philipp, Franz and Stewart, June (eds.), *Essays in Honour of Daryl Lindsay* (London, 1964)
- Phillips, Michael (ed.), *Interpreting Blake* (Cambridge, 1978)
- Pinto, Vivian De Sola, *The Divine Vision* (London, 1957)
- Pollard, A. W., *Early Illustrated Books* (London, 1893)
- Pressly, William, *The Life and Art of James Barry* (London, 1981)
- Price, Cecil, *Theatre in the Age of Garrick* (Oxford, 1973)
- Punter, David, *Blake, Hegel and Dialectic* (Amsterdam, 1982)

- Raine, Kathleen, *Blake and England* (London, 1960)
 —, *Blake and Tradition* (London, 1969)
 —, *Blake and the New Age* (London, 1979)
 —, *Blake and Antiquity* (London, 1979)
- Raine, Kathleen and Harper, George Mills (eds.), *Thomas Taylor, the Platonist: Selected Writings* (London, 1969)
- Ranger, Paul, *Terror and Pity Reign in every Breast: Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750—1820* (London, 1991)
- Read, Herbert, *Education Through Art* (London, 1943)
- Reid, W. H., *The Rise and Dissolution of the Infidel Societies in this Metropolis* (London, 1800)
- Reynolds, Joshua, *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds* (London, 1819)
- Robson-Scott, W. D., *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (Oxford, 1965)
- Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton, 1967)
 —, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (London, 1975)
- Rosenfeld, Alvin H. (ed.), *William Blake: Essays for S. Foster Damon* (Providence, 1969)
- Rosten, Murray, *Prophet and Poet: The Bible and the Growth of Modern Romanticism* (London, 1965)
- Rudd, Margaret, *Organiz'd Innocence* (London, 1951)
- Rudé, George, *Hanoverian London* (London, 1971)
- Russell, Archibald, *The Engravings of William Blake* (London, 1912)
- Sartain, John, *The Reminiscences of a Very Old Man* (New York, 1899)
- Saurat, Denis, *Blake and Modern Thought* (London, 1929)
- Schiff, Gert, *Henry Fuseli* (London, 1975)

- Schinkel, Karl Friedrich, *The English Journey* (London, 1993)
- Schorer, Mark, *William Blake: The Politics of Vision* (New York, 1946)
- Schwarz, L. D., *London in the Age of Industrialisation* (Cambridge, 1992)
- Scott, Harold, *The Early Doors* (London, 1946)
- Scull, Andrew, *The Most Solitary of Afflictions* (London, 1993)
- Short, Ernest H., *Blake* (London, 1925)
- Singer, June K., *The Unboly Bible* (New York, 1970)
- Singh, C. S., *The Chariot of Fire* (Salzburg, 1981)
- Smith, J. T., *Nollekens and His Times* (London, 1828)
- , *A Book for a Rainy Day* (London, 1845)
- St Clair, William, *The Godwins and the Shelleys* (London, 1989)
- Stanley, Michael (ed.), *Emmanuel Swedenborg: Essential Readings* (London, 1988)
- Stephen, Leslie, *The History of English Thought in the Eighteenth Century* (London, 1902)
- Stevenson, Warren, *Divine Analogy: A Study of the Creation Motif in Blake and Coleridge* (Salzburg, 1972)
- Story, A. T., *The Life of John Linnell* (London, 1892)
- , *William Blake* (London, 1893)
- , *James Holmes and John Varley* (London, 1894)
- Summerson, John, *Georgian London* (London, 1945)
- Swedenborg jnr, H. T., *The Theory of the Epic in England* (Berkeley, 1944)
- Symons, Arthur, *William Blake* (London, 1907)
- Swinburne, A. C., *William Blake* (London, 1868)
- Tannenbaum, Leslie, *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies* (Princeton, 1982)
- Thale, Mary (ed.), *The Autobiography of Francis Place* (Cambridge, 1972)

- Thomas, Keith, *Religion and the Decline of Magic* (London, 1971)
- Thompson, E. P., *The Making of the English Working Class* (London, 1963)
- , *Witness Against the Beast* (Cambridge, 1993)
- Thompson, Stanbury (ed.), *The Journal of John Gabriel Stedman* (London, 1962)
- Todd, Ruthven, *Tracks in the Snow* (London, 1946)
- , *Blake's Dante Plates* (London, 1968)
- , *William Blake, the Artist* (London, 1971)
- Tomalin, Claire, *The Life and Death of Mary Wollstonecraft* (London, 1974)
- Tomory, Peter, *The Life and Art of Henry Fuseli* (London, 1972)
- Treloar, W. P., *Wilkes and the City* (London, 1917)
- Tuer, A. W., *Forgotten Children's Books* (London, 1898)
- Tyson, Gerald P., *Joseph Johnson: A Liberal Publisher* (Iowa City, 1979)
- Vine Steven, *Blake's Poetry: Spectral Visions* (London, 1993)
- Viscomi, Joseph, *The Art of William Blake's Illuminated Prints* (Manchester, 1983)
- , *Blake and the Idea of the Book* (Princeton, 1993)
- Wagenknecht, David, *Blake's Night* (Cambridge, Mass., 1973)
- Warner, Janet A., *Blake and the Language of Art* (Gloucester, 1984)
- Waterhouse, Ellis, *Paintings in Britain, 1530—1790* (London, 1953)
- Watson, J. S., *The Reign of George III* (Oxford, 1960)
- Webster, Brenda S., *Blake's Prophetic Psychology* (London, 1953)
- Weeks, Andrew, *Boehme* (New York, 1991)
- Werner, B. C., *Blake's Vision of the Poetry of Milton* (London, 1986)



- White, Helen C., *The Mysticism of William Blake* (Madison, 1927)
- Wicksteed, Joseph, *Blake's Vision of the Book of Job* (London, 1910)
- , *William Blake's Jerusalem* (London, 1953)
- Wilkie, B. and Johnson, M. L., *Blake's Four Zoas* (London, 1975)
- Wilkinson, A. M., *William Blake and the Great Sin* (Exeter, 1974)
- Wilson, Mona, *The Life of William Blake* (London, 1932)
- Wilton, Andrew, *The Wood Engravings of William Blake* (London, 1977)
- Witke, Joanne, *William Blake's Epic: Imagination Unbound* (London, 1986)
- Wittreich, Joseph A., *Angel of Apocalypse* (London, 1975)
- , *Visionary Poetics* (London, 1979)
- Worall, David, *Radical Culture* (London, 1992)
- Wright, Andrew, *Blake's Job: A Commentary* (Oxford, 1972)
- Wright, Thomas, *The Life of William Blake* (Olney, 1929)
- Wroth, Warwick, *The London Pleasure Gardens* (London, 1896)

Книги на русском языке*

Переводы Блейка:

- Вильям Блейк в переводах С. Маршака.* М., 1965
- Уильям Блейк. *Стихи.* М., 1982 (двухязычное издание)
- Уильям Блейк. *Песни невинности и опыта.* СПб., 1993 (Перевод С. Степанова)
- Поэзия английского романтизма.* М., 1975 (сс. 27—126)
- Прекрасное пленяет навсегда.* М., 1988 (сс. 72—102)

* Список составлен переводчиком

Уильям Блейк. *Муха. Тигр. Лондон. Лилия.* (Стихи в разных переводах и вступительная статья А. Зверева: «Иностранная литература», 1997, № 5, сс. 193—210)

Работы о Блейке:

- А.А. Елистратова. *Уильям Блейк.* М., 1957
- Е.А. Некрасова. *Творчество Уильяма Блейка.* М., 1962
- Д.М. Урнов. Блейк. В книге: «История всемирной литературы», том 6, глава III / Английская литература (сс. 88—91).
- Н.А. Дмитриева. *Краткая история искусств. Выпуск III.* М., 1993 (сс. 153—157).
- У.Б. Йейтс. *Уильям Блейк и его иллюстрации к «Божественной комедии» Данте.* В книге: У.Б.Йейтс. *Видение.* М., 2000 (сс. 63—81).

СОДЕРЖАНИЕ

1. ДЛЯ ЧЕГО Я РОДИЛСЯ С ОБЛИЧЬЕМ ИНЫМ?	9
2. ВСЯ БИБЛИЯ ПОЛНА ВИДЕНЬЯМИ ВОООБРАЖЕНИЯ	27
3. ВСЕ, ЧТО МЫ ЗРИМ, — ВИДЕНЬЕ	33
4. РАННЮЮ ЮНОСТЬ Я ПОСВЯТИЛ ГРАВЮРЕ	46
5. КАЖДОЕ СУЩЕСТВО ВЕЧНО	67
6. ХРАМ, ВОЗВЕДЕННЫЙ ЧАДАМИ АЛЬБИОНА	73
7. НЕ НУЖНО НАМ НИ ГРЕЧЕСКИХ, НИ РИМСКИХ ОБРАЗЦОВ	94
8. ВЗОР МОЙ ПРИКОВАН К ТЕБЕ	126
9. ОКЕАН ЖИТЕЙСКИХ ДЕЛ	157
10. ОН ЗАБЫЛСЯ, УТИХ	200
11. МЫ В ЛАМБЕТЕ НАЧАЛА ЗАЛОЖИЛИ	208
12. СОКРУШАЮЩИЕ КОЛЕСА	215
13. ИЕРУСАЛИМА ТАЙНЫЙ ДВОР	218
14. ЯРЫЙ ГЛАЗ	236
15. СТУПАЯ МЕЖ ЯЗЫКОВ ПЛАМЕНИ	243
16. БИБЛИЯ АДА	279
17. СОН НЬЮТОНА	324
18. ВСЕ ДАЛЬШЕ И ДАЛЬШЕ	329
19. ФЕЛФАМСКИЙ ДОЛ	360
20. СКОФИЛД-ОБВИНИТЕЛЬ	417
21. ОТЧАЯНИЕ	435

22. УПОРЯДОЧЕНЫ И КРОПОТАЛИВО СОЧЛЕНЕНЫ	486
23. ВОССТАНЬТЕ С ЛИКОВАНЬЕМ	520
24. Я [БЫЛ] СОКРЫТ	525
25. НЕ РИСОВАНИЕ, А ВДОХНОВЕНИЕ	556
26. СЛОВА ЛЕТАЮТ ПО КОМНАТЕ.....	583
27. Я ЕЩЕ ВОССТАНУ	618
28. ВООБРАЖЕНИЕ, НЕТАЛЕННОЕ ВОВЕКИ	623
 СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	 641
БЛАГОДАРНОСТИ	642
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	643
БИБЛИОГРАФИЯ	650

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «СОФИЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ

- ◆ **«Эзотерика»**, пл. Славы, ТЦ «Квадрат»/«Світ книги», тел. 531-99-68
- ◆ **«Мистецтво»**, ст. м. «Крещатик», ул. Крещатик, д. 24, тел. 228-25-26
- ◆ **«Академкнига»**, ст. м. «Университет», тел.: 928-86-28, 925-24-57, 928-87-44
- ◆ **Эзотерический магазин** в Планетарии, ст. м. «Республиканский стадион», ул. Красноармейская, д. 57/3, тел. 220-75-88
- ◆ **«Эра Водолея»**, ст. м. «Льва Толстого», ул. Бассейная, д. 9-б, тел. 235-34-78; тел./факс 246-59-84

- ◆ Харьков: **«Здесь и сейчас»**, ул. Чеботарская, 19; тел. (0572)12-24-39
- ◆ Одесса: **«Книга-33»**, пр-т Адмиральский, 20; тел. (0482) 66-20-09

- ◆ **ЧИТАТЕЛЬСКИЙ КЛУБ-МАГАЗИН ИЗДАТЕЛЬСТВА «СОФИЯ»**,
СТ. М. «КУРСКАЯ», УЛ. КАЗАКОВА, Д. 18, СТР. 20, ТЕЛ. 267-97-57
- ◆ **«Белые облака»**, ст. м. «Китай-Город», ул. Покровка, д. 4,
тел. 923-65-08, 921-61-25, 923-62-62
- ◆ **«Библио-Глобус»**, ст. м. «Лубянка», ул. Мясницкая, 6/3, стр. 5,
тел.: 928-86-28, 925-24-57
- ◆ **«Молодая гвардия»**, ст. м. «Полянка», ул. Б. Полянка, д. 28,
тел. 238-00-32, 238-11-44, 238-26-86
- ◆ **«Московский Дом книги»**, ст. м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8,
тел. 203-82-42, 291-78-32
- ◆ **«Москва»**, ст. м. «Тверская», ул. Тверская, д. 8, тел. 229-73-55,
229-64-83, 229-66-43
- ◆ **Сеть магазинов «Новый книжный»**, Сухаревская площ., д. 12,
ТЦ «Садовая Галерея», тел.: 937-85-81;
ст. м. «Кузьминки», Волгоградский пр-т, д. 78, тел.: 177-22-11
- ◆ **«Помоги себе сам»**, ст. м. «Текстильщики», Волгоградский пр-т,
д. 46/15, 3-й эт., тел. 179-10-20, 179-83-22
- ◆ **«Путь к себе»**, ст. м. «Белорусская», Ленинградский пр-т, д. 10а,
тел. 257-08-87, 251-44-87
- ◆ **«Букбери»**, ст. м. «Охотный ряд», ул. Б. Никитская, д. 17,
тел. 789-65-02, 789-91-87
- ◆ **ООО «Дом книги «Медведково»**», ст. м. «Медведково»,
Заревый пр., д. 12, тел. 473-00-23, 476-16-90, 478-48-97

- ◆ С.-Петербург: **ООО «София»**, ул. Барочная, д. 2, тел. (812) 235-51-14;
«Роза Мира», ст. м. «Технологический институт», 6-я Красноармейская ул., д. 23, тел.: (812) 146-87-36, 310-51-35
- ◆ Волгоград: **сеть магазинов «от А до Я»**, тел. (8442) 38-15-83,
(8443) 27-58-21; **ООО «Гермес-Царица»**, тел. (8442) 33-95-02
- ◆ Вологда: **«Венал»**, тел. (8172) 75-43-22
- ◆ Екатеринбург: **«Валео-Книга»**, тел.: (3432) 42-07-75, 42-56-00
- ◆ Ессентуки: **ООО «Россы»** ул. Октябрьская, д. 424, тел. 6-93-09
- ◆ Ижевск: **«Рифма»**, тел. (3412) 75-22-33
- ◆ Иркутск: **«Продалить»**, тел. (3952) 51-30-70
- ◆ Казань: **«Таис»**, тел.: (8432) 72-34-55, 72-27-82
- ◆ Калининград: **Торговый дом «Вестер»**, тел. (0112) 35-37-65
- ◆ Киров: **ЧП Шамов**, тел. (8332) 571556,
ЧП Козлова, тел. (8332) 32-00-60
- ◆ Краснодар: **ООО «Когорта»**, тел. (8612) 62-54-97, **ООО «Букпресс»**,
тел. (8612) 62-81-74, **ЧП «Майданцева»**, тел. 58-82-74
- ◆ Красноярск: **«Литэкс»**, тел.: (3912) 55-50-35, 55-50-36
- ◆ Минск: **«Маккус»**, тел. 8-10-375-17-237-29-39;
- ◆ Мурманск: **«Тезей»**, ул. Свердлова, д. 40/2,
тел. (8152) 41-86-96, 43-76-96
- ◆ Нальчик: **«Книжный мир»**, ул. Захарова, д. 103, тел. (8662) 95-52-01
- ◆ Нижний Новгород: **ООО «Пароль НН»**, тел.: (8312) 40-56-13
- ◆ Новосибирск: **«Топ-книга»**, ул. Арбузова, д. 111,
тел.: (3832) 36-10-26, 36-10-27
- ◆ Норильск: **«Лига Норд»**, тел. (3919) 42-31-27
- ◆ Омск: **«Логос»**, тел. (3812) 31-02-22, 39-80-11
- ◆ Пермь: **ООО «Летопись»**, тел. (3422) 40-91-27;
- ◆ Ростов-на-Дону: **«Баро-пресс»**, тел. (8632) 62-33-03
- ◆ Самара: **«Чакона»**, тел. (8462) 42-96-28, 42-96-22; 42-96-29;
«Твой Путь», ул. Ново-Садовая, д. 149, тел. (8462) 70-38-77
- ◆ Смоленск: **ООО «Книжный мир»**, тел. (0812) 29-16-02
- ◆ Тамбов: **ООО «Мир книг»**, тел. (0752) 75-77-72
- ◆ Тверь: **ООО «Мир книг»**, тел. (0822) 45-06-55
- ◆ Уфа: **книж. магазины «Планета»**, тел.: (3472) 42-85-70, 22-22-70;
магазин-салон «Мистика», ул. Ульяновых, д. 36
- ◆ Хабаровск: **«Дело»**, тел. (4212) 34-77-39;
«Мирс», тел.: (4212) 29-25-65, 29-25-66
- ◆ Челябинск: **«ИнтерСервис ЛТД»** (3512) 21-34-42, 21-34-53

Литературно-художественное издание

Питер Акرويد

БЛЕЙК

Биография

Редакторы А. Блейз, В. Пазилова, А. Чередениченко

Корректоры А. Еланская, Г. Айдарбекова

Разработка оригинал-макета и верстка Ю. Куц-Жарко

Издательский дом «София»

109028, Россия, Москва, ул. Воронцово Поле, 15/38, стр. 9

Издательство «София»

04119, Украина, Киев-119, ул. Белорусская, 36-А

Наши электронные адреса: www.sophia.ru, www.sophia.kiev.ua

E-mail: info@sophia.ru

Отделы оптовой реализации

издательства «София»:

в Москве: ул. Казакова, д. 18, стр. 20, тел.: (095) 105-35-22, 105-34-28

в Киеве: ул. Белорусская, 36-А, тел.: (044) 230-27-32, 230-27-34

в Санкт-Петербурге: В.О., 15-я линия, д. 28, литер «Г», тел. (812) 327-72-37

Служба «Книга – почтой»:

в России: 115172, Москва, Краснохолмская наб., д. 1/15, кв. 108,

Топоркову Ю.; тел.: (095) 476-32-52,

e-mail: esoterikos@mtu-net.ru

в Украине: 01030, Киев, а/я 41, e-mail: postbook@sophia.ua

Подписано в печать 18.04.2004. Формат 60х90/16.

Бумага офсетная. Усл. печ. лист. 42,00.

Тираж 2000 экз. Зак. 3530

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ГУП «Типография «Наука»

199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Г лавные произведения Акройда в жанре биографии — биографический роман «Завещание Оскара Уайльда» (1983, премия Сомерсета Моэма), написанный от лица самого Уайльда; биографии Т.С. Элиота (1984, премии Уитбрета и Хейнемана), Чарльза Диккенса (1990), Уильяма Блейка (1995), Томаса Мора (1998).

Исторические темы и образы великих деятелей культуры обретают современное звучание в романах Акройда «Большой лондонский пожар» (1982), «Хоксмур» (1985, премия Уитбрета), «Томас Чаттертон» (1987), «Первый свет» (1989), «Английская музыка» (1992), «Дом доктора Ди» (1993), «Процесс Элизабет Кри» (1995), «Дэн Лено и Голем из Лаймхауса» (1994), «Мильтон в Америке» (1996), «Повесть о Платоне» (1999).

Перу Акройда принадлежат также три сборника стихотворений, несколько пьес, книга по истории трансвестизма, культурно-исторические труды «Биография Лондона» (2000) и «Альбион: Истоки английского воображения» (2002), многочисленные рассказы, эссе, критические статьи и научно-популярные книги для детей.

К нига английского писателя Питера Акройда посвящена жизни и творчеству Уильяма Блейка — великого поэта, художника и визионера XVIII в. Сводя воедино факты из всех известных биографических источников, Акройд разворачивает перед читателем картину насыщенной творческой жизни, полной превратностей и падений, но и небывалых духовных взлётов; выявляет многочисленные влияния, которые Блейк испытал со стороны своих родных, друзей, учителей и покровителей; вникает в мельчайшие подробности творческого процесса; описывает динамику его философских и религиозных убеждений и в результате воссоздает многогранный и целостный образ Человека, Мистика и Творца.

ISBN 5-9550-0302-9



ПИТЕР АКРОЙД

БЛЕЙК

СОЮЗ