

УДК 820

Т.В. Мельниченко

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

Г. РИДА

Исследуются основные положения литературоведческой методологии Г.Рида – представителя психологического направления в литературоведении Англии. Основная цель статьи – определить специфику исследовательской методологии Г.Рида, одного из крупнейших английских литературоведов XX столетия.

О Г.Риде в отечественном литературоведении писали мало. Можно упомянуть лишь книгу А.С.Козлова “Литературоведение в Англии и США XX века”. Но и в ней даны лишь общие сведения о методе англичанина. В данной статье мы рассматриваем особенности его методологии более подробно. Зарубежные литературоведы (Р.Уэст и др.) рассматривают Г.Рида только как психоаналитического критика. Мы же показываем, что он выходит за рамки психоанализа, являясь во многом критиком-эклектиком.

Бурное развитие психологии как науки в начале XX столетия способствовало интенсивному проникновению психологических методов в английское литературоведение. Многие критики (А. Чандлер, Ф. Прескотт, В. Брукс, Дж. Крач в США, Г. Рид, Д.Г. Лоуренс и Ф. Лукас в Англии) считали, что психология, в частности, психоанализ, дают литературоведу наиболее тонкие и научно точные инструменты для решения самых различных литературоведческих проблем. В Англии наиболее влиятельным сторонником психоаналитической методологии стал Г. Рид (1893 – 1968). Будучи одним из корифеев английского литературоведения и искусствознания, он по праву занимает место рядом с такими выдающимися представителями литературной критической мысли, как Т. Элиот, А. Ричардс, Ф.Р. Ливис.

Г. Рида зачастую не без основания называют эклектиком. Действительно, в своих многочисленных литературоведческих исследованиях и критических эссе он использовал различные идеи и методы современной науки о литературе, в частности, теорию символотворчества Э. Кассирера, учение Ф. Ницше, ряд положений Дж. Вико, Дж. Драйдена, Б. Кроче, причем традиционные подходы – культурноисторический и социологический – сочетаются у него с новейшими – психологическим, семантическим и некоторыми другими.

Будучи противником “объективных” методов исследования литературы, считая литературоведение скорее искусством, чем наукой, он, тем не менее, считал психоанализ ключом к истинному пониманию и трактовке проблем художественного творчества. Более того, он горячо ратовал за то, чтобы научные методы, в частности, психоанализ, заняли достойное место в арсенале литературного критика. В частности, он пишет: “Я считаю себя приверженцем психологического направления в литературной критике, так как убежден, что психология, в частности, метод психоанализа, может предложить решение многих проблем, связанных с личностью поэта, техникой поэзии, оценкой поэтического произведения”.

В предисловии к книге “Collected Essays in Literary Criticism” (1938) Г. Рид писал: “На протяжении 15 лет, в течение которых были написаны эти эссе ... моим стремлением, по мере того, как росло мое знание современной психологии, было придать литературной критике психологическую направленность” [1, с. 14]. При этом Г. Рида нельзя назвать ортодоксальным критиком-фрейдистом. В этом же предисловии он пишет: “Я не считаю, однако, психологический метод в литературной критике единственно приемлемым; я стремлюсь лишь доказать его приемлемость (адекватность) и предлагаю пересмотреть большинство наших литературных критериев с учетом положений данного метода” [1, с.14].

В центре внимания Г. Рида как теоретика литературы были проблемы поэзии. Основные вопросы, на которых сосредоточил свое внимание критик: личность поэта и ее связь с произведением, проблема таланта и гения, сущность поэтического выражения и его отличие от прозаической формы, отличие классицизма от романтизма. Проблема личности поэта решалась им с опорой на психоанализ не только в произведениях, посвященных отдельным авторам, но и в специальных теоретических исследованиях, объединенных под общим названием “Form in Modern Poetry” и “Collected Essays in Literary Criticism”.

Социологическая и социопсихологическая ориентация теории поэзии Г. Рида нашла выражение в его очерке “Форма в современной поэзии” (1932). Критик анализирует две формы поэзии и искусства – “органическую” и “абстрактную”. В *органической* форме соединены структура и содержание. Когда органическая форма стабилизируется и повторяется не как изобретение самого художника, а как устойчивая модель, функционирующая в определенном контексте, то такая форма будет называться *абстрактной*. Органическая и абстрактная формы соответствуют, по мнению критика, романтическому и классическому периодам в истории пластического искусства. “Переход от органической формы к абстрактной всегда совпадает с переходом от периода напряжения и энергии к периоду покоя и неподвижности. Также совершенно очевидно, что классический и романтический периоды

приходят на смену друг другу в “жизненном цикле - рост, зрелость и, наконец, упадок” [1, с. 20].

Предметом исследования критика стала органическая форма, типичная для романтического периода развития любой культуры “Эта форма, которая продиктована самой внутренней природой поэзии, а не та, что подчинена устоявшейся традиции. Это самый первичный и наиболее жизненный принцип поэтического творчества” [1, с. 20].

Форма поэтического произведения рассматривается Г. Ридом в непосредственной связи с личностью поэта, так как именно природа личности автора определяет, по его мнению, форму произведения. О связи личности поэта и его произведений говорили многие современники критика. В частности, Т. Элиот считал поэзию не “средством передачи чувств и эмоций, а способом освобождения от них; не выражением личности, а бегством от личности” [1, с. 23]. Поэт, по его мнению, является лишь посредником, медиумом. Г. Рид предлагает рассматривать вопрос о личности творца с помощью психологии “Критика, - пишет он – должны интересоваться не только сами произведения литературы и искусства, но также и процесс их создания и состояние ума писателя в момент вдохновения” [1, с. 23]. И далее “Если литературный критик отнесется к психологии без предубеждения он увидит, что многие важные положения данной науки он может с большой пользой использовать в литературоведении” [1, с. 23].

Характер произведения самым тесным образом связан с характером личности творца. Психологические особенности личности определяют стиль и направление творчества писателя. Поэтому при рассмотрении вопроса о делении литературы на классическую и романтическую критик предлагает отказаться от применения одних формальных критериев и показателей, что, по его мнению, скучно и бесперспективно. Он считает, что гораздо важнее понять, *почему* одни писатели становятся классиками, а другие – романтиками. Именно с этой целью он и обращается к таким понятиям психологии как “личность” (индивидуальность) и “характер”. “Личность” связывается с сознательным потоком наших мыслей, впечатлений, которые мы получаем, ощущений, которые мы испытываем. Характер формируется в результате длительного подавления инстинктивных импульсов и в соответствии с определенными регулирующими принципами. Критик поддерживает Гете, который считал, что “талант формируется в уединении, характер – в потоке мира” [1, с. 28]. По мнению Г. Рида, различие в условиях, необходимых для формирования характера и таланта (или личности) может объяснить причины возникновения литературы “классической” и “романтической”. Однажды сформировавшись, характер не меняется под влиянием жизненного опыта, и едва ли возможно говорить о его дальнейшем моральном или духовном развитии. Эмоции также не влияют на изменения характера. “Характер – это неличностный идеал, который человек выбирает и которому подчиняет

чувства и эмоций” [1, с. 30]. Г. Рид приходит к выводу о том, что характер противопоставлен личности, которая определяется как “обобщающий деноминатор наших чувств и эмоций”. Поэзия, таким образом, является проявлением личности.

Проблема непостоянства творческого гения также тесно связывается критиком с выражением личности поэта. Почему после бурного расцвета в юности и зрелом возрасте наступает спад творческой активности? Почему вдохновение приходит к поэту не постоянно, а с перерывами, иногда на десятилетия? Чем, например, можно объяснить почти 25-летнее молчание Мильтона? Не претендуя на универсальность своего подхода, Г. Рид предлагает вновь обратиться к понятиям психологии “личность – характер”, а также “компенсация”. Подавляя один инстинкт, человек активизирует другой. В процессе формирования характера человек, возможно, подавил сознательное проявление какого-либо инстинкта, однако он не может препятствовать процессу его перехода в область бессознательного. Подавляемое в сознании активизируется в воображении. Юнг считал, что бессознательные чувства фантастичны, часто представляя разительный контраст с преувеличенно рационалистическим интеллектом сознательного. “По сравнению с целевым, направленным и контролируемым характером сознательного разума, бессознательное чувство является импульсивным, неконтролируемым иррациональным и примитивным, как чувство дикаря” [2, с. 25]. Именно влиянием бессознательного в творческой личности можно объяснить возникновение искусства определенного “интеллектуального типа”. В литературе это творчество сюрреалистов во Франции, Франца Кафки в Германии; в искусстве (живописи) это произведения таких художников как Пол Клее и Макс Эрнст.

Аксиомой критики считает Г. Рид следующее положение “Объясняя природу произведения искусства, мы не ставим цель полностью понять его, ибо произведение искусства воплощает в себе больше, нежели содержится в оригинале. И постигая смысл произведения, мы не всегда учитываем процесс его создания” [2, с. 28]. Произведение искусства создается под влиянием импульса, порыва, являясь, по сути своей, моментальным отражением реальности. Преломляясь через призму личного восприятия, оно облекается в ту или иную форму. Поэтому вопрос поэтической формы для критика, прежде всего, это вопрос соотношения реальности и личности поэта, художника. Понятие “личности” Г. Рид раскрывает, обращаясь к психоанализу, используя, в частности, термин З. Фрейда “Его” – понимаемый как последовательная, целостная организация мыслительных процессов. Однако эту целостность, считает он, не следует путать с фиксированной, жесткой организацией характера, ибо природа ее совершенно другая. Последовательность, целостность произведения искусства отличается от сжатости и точности механизма. Основа целостности личности – осознание своего существования, вера в его

продолжение и воля к жизни. Это состояние ума основано не на объективной реальности и отлично от того, которое присутствует у человека “с характером” как отличается “слепая приверженность внешнему и не бесспорному идеалу” от “органичной согласованности интуитивно основывающейся на реальных ощущениях” [2, с. 30]. Именно восприимчивость и отсутствие детерминированности характера создают основу для поэтического выражения.

Подтверждение своим выводам он находит в работах известного французского философа Монтеня, а также у М. Пруста и Р. Фернандеса. В частности, он широко использует мысль М. Пруста о связи памяти с так называемыми “перебоями сердца”. Человек, считал он, подобен сосуду который одновременно вмещает чувства, духовные переживания, опыт и впечатления. Находясь большую часть времени в подавленном состоянии, чувства могут в определенные моменты и при определенных условиях активизироваться, вытесняя при этом более поздние чувства и эмоции. Критик отмечает удивительное совпадение анализа М. Пруста с положениями теории З. Фрейда о сознательном, бессознательном и подавлении. Более того, Г. Рид считал, что Пруст в определенной степени предвосхитил выводы Фрейда. “Пруст говорит о сердце, Фрейд – о разуме, но это взаимозаменяемые понятия” [2, с. 33]. Но означает ли это, что понятия “личность” и “характер” являются взаимоисключающими? Есть ли необходимость жертвовать полноценной и свободной жизнью личности ради какого-либо фиксированного идеала или морали? Ответ Г. Рида на этот вопрос состоит в том, что истинный гений, истинный художник способен осознавать свою личность и обладает способностью культивировать свою внутреннюю гармонию без “метания и внутреннего протеста” [2, с. 34]. Г. Рид связывает прустовские “перебои сердца” с “непостоянством гения”. В процесс творчества автор переходит лицом к лицу со своей личностью, со всеми проявлениями сознательного и бессознательного в ней. Периоды вдохновения чередуются с периодами “перебоев”, и крайне важным для художника является осознание своей личности и способность культивировать целостность своей творческой деятельности.

Г. Рид проводит параллель между делением на “классиков” и “романтиков” и противопоставляет художника “человеку дела, или характера”. Как личность невротическая, подвижная, художник способен отражать в своих произведениях малейшие движения души и творческой мысли. Поэтому неправомерно было бы требовать от поэта постоянного и строгого соответствия определенной форме. Именно с этих позиций и решается Г. Ридом вопрос о принципах построения поэтического произведения, или, иными словами, вопрос о поэтической форме выражения и природе поэзии.

Кольридж следующим образом определил принцип современной поэзии: “Ни одно произведение настоящего гения не требует какой-либо

устойчивой, определенной формы. Как бы не писал гений, мы не можем назвать его творчество хаотичным; гениальность состоит именно в том, чтобы творить согласно своим собственным законам”.

Однако данное положение довольно долгое время не встречало должного внимания и понимания со стороны критиков. Если же учесть, что в литературе не существовало четкого определения и понимания природы поэзии, не удивительно, что каждый поэт чувствовал себя бунтовщиком против методов и способов поэтического выражения, предшествовавших ему.

По мнению Г. Рида поэзия – явление трансцендентального порядка – спонтанная, мгновенная трансформация, которой подвергаются слова под влиянием определенных сил и импульсов. Дать этому явлению точное определение невозможно. Можно лишь попытаться применить ряд критериев, которые оказывают влияние на выбор поэтической либо прозаической формы выражения.

Выбор стихотворной или прозаической формы изложения своих мыслей зависит, считает критик, от степени напряжения ума. Поэзия рождается только спонтанно, произвольно и при большем напряжении духовных и умственных сил. Различие в силе напряжения соответствует различным этапам эволюции языка. Так, язык дикарей является более образным и экспрессивным, чем язык цивилизованного человека именно благодаря тому, что он зародился как средство выражения спонтанной, сиюминутной реакции на явления окружающего мира.

Подтверждение своих теорий Г. Рид находит у Вико и Кроче: “Поэзия появляется ... вследствие естественной необходимости и является первичной деятельностью человеческого разума” [2, с. 41]. Обращается критик и к более поздним авторам, в частности, к работам Леона Виванте, который так объясняет смысл различия между прозой и поэзией: “Прозаическая форма выражения более подвержена условностям, чем поэтическая. В прозе слова употребляются главным образом, в их обычном устойчивом значении, тогда как в поэзии использование слов, имеющих не прямое, метафорическое значение, только приветствуется”. Г.Рид приходит к следующему выводу: “Искусство – это интуитивный, или визионерский акт” [2, с. 44]. Но подобная интуиция должна подкрепляться знанием, так как она может присутствовать только при условии сознательного объективирования, или, иными словами, быть осмысленной. Это означает, что акт интуиции и визионерности представляет собой в физическом отношении акт концентрации и напряжения ума. Поэтический процесс, таким образом, зависит от двух факторов: целостности восприятия и придания ему соответствующей словесной формы.

Подбор слов в поэтической композиции отражает степень напряженности и состояние ума поэта. Подобная трактовка свидетельствует об объективной, позитивистской основе теории Г. Рида, что также подтверждает его высказывание о словесной структуре

стихотворения “Слова, их звучание и даже написание является, разумеется, всем для поэта: смысл слов есть смысл поэзии. Но слова имеют ассоциации, уводящие разум от звучания к визуальным образам и абстрактным идеям. ...поэзия зависит не только от звука или слова, но в еще большей степени от их ментального отражения и восприятия” [2, с. 45].

В дальнейшем критик рассматривает проблему разделения поэзии на “классическую” и “романтическую” именно в свете своей теории. По его мнению, существует поэзия, являющаяся отражением (результатом) немедленного и эмоционального авторского восприятия, и поэзия, которая создается “намеренно”, с помощью интеллекта и “красноречивого” оформления. Такую поэзию Драйден, например, называл “wit-writing”. Однако подобное искусство не является поэзией, а представляет собой не что иное, как красноречие, умение красиво оформить продукт авторского воображения. Вордсворт, по мнению Г. Рида, был первым, кто в полной мере осознал эту разницу. Более того, он был первым, кто сумел “освободить себя и всю традицию английской поэзии от тирании “wit-writing”, длившейся почти полтора века” [2, с. 47]. Вордсворт вернул поэзии ее непосредственность, ее спонтанность и свободу выражения. Искусственности “wit-writing” он противопоставил непосредственность и простоту выражения. Однако искусственность была лишь внешним проявлением ущербности всего поэтического процесса. Гораздо больше критика волновало то, что сила эмоционального отклика на определенные события не соответствовала силе воздействия этих событий. Начатая Вордсвортом борьба с “wit-writing” могла считаться завершенной Халмом и Паундом “Поэтическое выражение, ритм и размер были, наконец, полностью освобождены от формализма, и поэт получил свободу творить в соответствии со своими собственными законами” [2, с. 48], и именно так создавалась вся “значительная английская поэзия” [2, с. 49].

Однако признание свободы поэтического выражения не исключает вопроса о “формальных” признаках поэзии, таких как ритм и размер стиха. Существуют ли какие-либо незываемые критерии для определения подобных явлений? Критик анализирует природу поэтического ритма и его отношение к тому, что мы называем “ритмом жизни”. “Одно можно сказать с уверенностью, что стихотворение исторически и творчески, принимает форму ритмической последовательности независимо от анализа его размера и слога” [2, с. 50]. При создании поэтического произведения не существует заданных критериев. И ритм, и размер выбираются поэтом инстинктивно, и именно такие, которые наилучшим образом соответствуют замыслу поэта. Ритм возникает как “чувственное спонтанное восприятие”. Эти выводы подтверждает и тот факт, что в разные эпохи и в разных языках существуют различные ритмы, те, которые органически присущи этим языкам и культурам. Так, английские

ритмы созвучны немецким, но отличаются от французских и испанских” [2, с. 52].

Ритм также задают идиомы, которые критик называет “живыми организмами речи”. Они сами по себе обладают своим внутренним ритмом, интонационным рисунком. Кроме того, идиомы, возникая в живой речи, являются непосредственным отражением явлений современной жизни, откликом на окружающую действительность, неся в себе ее ритмы. “Все искусство строится из этих первичных элементов, их реальности, актуальности, жизненности. Использовать мертвые идиомы – все равно, что жить вчерашним днем, пользуясь его обычаями и манерами” [1, с. 56].

Ритм можно постичь только инстинктивно. Отдельным формам искусства это удастся: современный балет, американский рэгтайм. “Но найти ритм – это только начало искусства, его инструмент. В конце концов, важнее всего – иметь и выражать индивидуальность, и это должно быть заложено глубоко внутри. Разум должен объединиться с чувством и свободно выражать себя” [1, с. 56].

Позитивизм Г. Рида проявляется в его подходе к анализу отношения формы выражения произведения к его содержанию. Он отмечает, что форма выражения самым тесным образом связана с содержанием поэтического произведения. В центре его внимания – вопрос о том, как в творчестве поэта происходит переход от создания небольших лирических стихотворений к произведениям намного более масштабным, эпическим, чем вызвано желание создать такое произведение и в чем же принципиальное отличие лирических произведений от эпических.

Критик считает, что отличие это, главным образом, качественное: “это разница не столько в длине, сколько в содержании” [1, с. 58]. Лирической он считает поэму, которая подчинена идее выражения одной эмоции и создается под влиянием мгновенного настроения или

вдохновения. Длинная поэма, напротив, это та, в которой несколько или много “эмоциональных настроений” намеренно объединены и подчинены одной доминирующей идее.

Эмоция и идея – те ключевые слова, которые раскрывают различие между понятиями “длинная” и “лирическая” поэма. Возражая сторонникам “чистой” поэзии (которые считали, что основу поэтического искусства составляет подбор созвучных гласных и согласных, звуков и ассоциаций, игра образов и метафор), Г. Рид вновь и вновь возвращается к мысли о том, что помимо благозвучия, образности и метафоричности существуют такие понятия как **структура** – расположение слов в определенном порядке, форме; и **концепция** (замысел художественного произведения), представляющий собой процесс воплощения поэтической мысли, в ходе которого подбираются слова для ее выражения. Он считал, что поэт должен интуитивно чувствовать и выбирать форму своего произведения.

Форма и художественный замысел присутствуют в лирическом произведении, но неявно, так как эмоция, выраженная в нем, настолько проста и непосредственна, что читатель не успевает осознать ее протяженность во времени. В акте творчества форма и художественный замысел слиты воедино и бывают трудноразличимы. Когда форма доминирует над художественным замыслом, то произведение можно со всей определенностью назвать коротким. И, напротив, когда читатель видит, как постепенно, шаг за шагом воплощается авторский замысел, создавая в конце целостную картину, то это произведение, несомненно, будет длинным.

Итак, если короткое стихотворное произведение является непосредственным и спонтанным выражением авторской эмоции, то в чем тогда смысл и цель создания длинной поэмы? Что является ее объединяющей силой – повествование (сюжет, история) или философская идея? В центре длинной поэмы, считает критик, должна находиться либо драма, в которой все события развиваются вокруг конфликта, либо доминирующая эмоция. Но одно не исключает другое. Поэма любой длины должна быть образной, иначе она скучна; она может быть визуальной либо благодаря описанным в ней действиям, либо благодаря своей системе образов. Но никогда, если это поэзия, она не может быть только информативной или концептуальной.

Визуальной поэзия должна быть неявно. В отличие от прозы она воздействует более на мир чувств, образов, действуя на уровне интуиции и подсознания. Выдумка и воображение (Invention and Imagery) – движущие силы поэзии. Существует множество способов поэтического выражения, но ни один из них не следует рассматривать как жестко детерминированный.

Называя лирическим сравнительно короткое произведение, выражающее какую-либо эмоцию, настроение автора и определяя лирическую поэзию как поэзию, выражающую эмоции и чувства поэта, Г. Рид сравнивает ее с метафизической поэзией. Он возражает тем критикам, которые полагали, что метафизическая поэзия должна выражать какие-либо идеи и быть “дидактической”. По сравнению с “длинным” эпическим или философским произведением, повествующим о каких-либо драматических событиях или раскрывающим философские идеи автора, лирическое стихотворение является не более как отражением эмоций. Это могут быть эмоции радости или печали, но и те, и другие являются производными от внешнего мира.

Результатом такого понимания “лирики” стала некоторая ограниченность восприятия и довольно жесткие требования: ясность, простота и лаконичность (краткость). Все, что не служит выражению эмоций и настроений, должно быть исключено. Считалось также, что эмоциональное восприятие действительности не может быть соотнесено с реальными (физическими) проявлениями окружающего мира без того, чтобы не разрушить его поэтичность. Иными словами, лирика не должна отражать материальный мир, довольствуясь лишь его эмоциональным восприятием. Однако такое разделение, по мнению критика, искусственно и неправильно. Нельзя рассматривать лирическую поэзию как область литературы, оперирующую сугубо эмоциональными и субъективными категориями. Содержание лирических произведений также может быть связано с проявлениями окружающего мира.

Но, оставляя лирической поэзии эмоции, критик связывает метафизическую поэзию с мыслью, а точнее, определяет ее как “эмоциональное отражение, понимание мысли” [1, с. 71]. Метафизическая поэзия, считает Г. Рид, вовсе не обязательно должна быть поучительной. Конечно, ее композиция, оформление, то, что является внешними атрибутами, может быть продиктовано соображениями разума или навязанным извне, однако форма выражения определяется, главным образом, самим автором, его эмоциональным настроением. Но критик не отрицает и того, что единственным носителем эстетической функции красоты в метафизической поэзии может быть сама ее структура, оформление. Метафизическая поэзия не лишена эстетической функции, просто ее проявлением может быть не только содержание, но и внешнее оформление. Данте, к примеру, не отделял свою философию от поэзии. Не утверждал он и того, что его произведения поэтичны, потому что являются философскими. И если сила воздействия на читателя лирической поэзии заключается в ее эмоциональности и экспрессивности, то метафизическая поэзия отражает не менее интенсивную работу мысли. “Экономия мысли является фактором, усиливающим интенсивность ее выражения” [1, с. 86].

В доказательство Г. Рид ссылается на произведения Донна, Чепмена, в которых научность мысли блестяще сочетается с поэтичностью выражения. Он считает, что данное качество унаследовано ими от Данте и

ранних итальянских поэтов, в частности, Гвидо Кавальканти. Именно они, используя аллгорию, впервые сделали свой опыт - интеллектуальный чувственный, инстинктивный, - предмет своей поэзии. В результате “воображение, размышления и чувства были объединены разумом” [1, с. 90]. Это была поэзия, в которой в целостную единую систему связывались прошлое, настоящее и будущее. С помощью аллгории эмоции (страсти) были объединены с философией и теологией. Для поэтов-метафизиков “мысль стала плодом опыта; от способности разума анализировать этот опыт, и более того, от его способности избирательно подходить к нему зависит качество и ценность мысли. А если, к тому же, разум способен облекать эмоции в поэтическую форму, то в результате мы получим метафизическую поэзию в чистом виде” [1, с. 90].

Для Г. Рида несомненно то, что и Данте, и Кавальканти, и Донну, и Чепмену, и Вордсворту удалось показать, что метафизика, по сути своей, поэтична, что одновременно может существовать абстрактная мысль и чувство, относящееся к этой мысли и выраженное в поэтической форме.

Истинный поэт-метафизик не должен страдать от дуализма, двойственного чувства, которое проявляется, когда поэт озабочен тем, чтобы облечь свои мысли в соответствующую им форму. Его мысль поэтична уже по своей сути, при своем рождении. Г. Рид соглашается с Лейбницем, который считал, что умный и талантливый автор может в наименьший объем произведения вложить максимальный объем информации. И если лирическая поэзия является эмоциональной, то метафизическая – синтетической.

Очень важно, считает критик, не путать тот мыслительный процесс, в котором эмоция является продуктом мысли, с процессом, в котором мысль является производной от эмоции. “Метафизическая поэзия логически детерминирована; эмоция в ней есть результат победы разума, а не инстинкта. ...это поэзия универсалов” [1, с. 87].

Задачу метафизической поэзии Г. Рид видел в том, чтобы, как и наука, служить одному идеалу – “удовлетворению разума” и “органическому синтезу” явлений окружающего мира.

Любое поэтическое произведение следует рассматривать как проявление личности автора, его эмоций, чувств, мыслей и обладающее своей внутренней системы образов, которое может быть по-разному прочитано и истолковано. Попытки объяснить смысл произведения объясняются ее “неясностью, недосказанностью” [1, с. 91]. Поэзия вовсе не обязательно должна быть понятной и очевидной, иначе она теряет свое очарование. Более того, в самой недосказанности есть что-то поэтическое. В своих рассуждениях Г. Рид ссылается на высказывания Дж. Вико о том, что человечество прошло путь от поэтического выражения к научному, от метафоры – к техническим терминам. Он считает, что настоящая поэзия должна обладать тремя качествами: возвышенностью, популярностью и эмоциональной силой. Поэзия строится на образах, метафорах, одним

словом, во многом является результатом воображения, и этим отличается от прозы, в которой превалирует логика разума. Известный французский поэт-философ Поль Валерий в своих рассуждениях развивает и дополняет положения теории Дж. Вико. Он считает закономерным появление и одновременное существование нескольких языков – языка повседневного общения, языка техники и также языка литературы. Последний отличается образностью, экспрессивностью, использованием фигур речи и стилистических средств. Этот язык наиболее полно отвечает целям и задачам, которые поэт ставит перед собой, и, таким образом, можно считать, что каждый поэт создает свой собственный поэтический язык, как, например, Малларме.

Г. Рид приходит к выводу, что неясность, недосказанность поэтического произведения является результатом единственно нашего восприятия, а не самого поэтического выражения. Поэт стремится к абсолютной точности и адекватности передачи своих мыслей. Для этого ему приходится выходить за рамки традиционных или общепринятых средств, изобретать новые слова или использовать не прямые значения известных слов, и, конечно же, использовать метафоры. Г. Рид считает, что в своей оценке поэта и его произведений мы, помимо оценки прочих качеств, должны, безусловно, обращать внимание на силу и оригинальность его метафор.

Своим происхождением согласно Дж. Вико метафора обязана стремлению наделить качествами, присущими человеческому организму, неживые объекты. Г. Рид добавляет к этому свойство метафоры находить сходство между любыми двумя объектами, но и этого определения оказывается недостаточно “Фактически современный поэт перешел от метафоры к новой фигуре речи – образу, который является чистым порождением разума. Образ являет нечто новое, неожиданное для разума, соединяя без всякого сравнения два разных объекта или явления” [1, с. 99]. Г. Рид ссылается на замечание Жака Маритэ о том, что “в отличие от метафоры, которая сравнивает между собой два известных объекта, образ *раскрывает* один объект с помощью другого, объясняя его с помощью сходства, аналогии. Однако объекты схожи не благодаря объективным законам логики, а единственно потому, что их объединяет эмоциональное восприятие поэта” [1, с. 99].

Это еще раз, по мнению критика, подтверждает сделанный им вывод о том, что неясность в поэзии не должна рассматриваться как негативное качество, как проявление неспособности поэта достичь четкости и ясности изложения. Неясность возникает как следствие невозможности передать мысли, чувства и эмоции автора, т.е. то, что мы называем внутренней языковой формой, в полной мере и с помощью привычных языковых средств. “Для того, чтобы оставаться верным внутренней языковой форме, поэт должен изобретать слова и придумывать образы, меняя привычный смысл слов” [1, с. 100]. Более того, критик убежден, что абсолютное соответствие не только

невозможно, но и не нужно, так как главным критерием является “эмоциональное единство” (emotional unity). “Было бы ошибочным просить поэта объяснить свое произведение, ибо эмоциональное единство нельзя измерить критериями разума. Поэтическое произведение воспринимается непосредственно без разложения на составные части, и читатель либо принимает, либо отвергает его. В словах поэт находит эквивалентное выражение своих эмоций, причем сами по себе слова могут быть лишены привычного смысла” [1, с. 100]. Но, поскольку поэты пишут о вечных ценностях, их образы постепенно становятся знакомыми, а затем и привычными для нас.

На основе проанализированного материала можно сделать следующие выводы:

Определение Г.Рида только как представителя фрейдистской критики правомерно, но оно не охватывает весь его методологический диапазон. Он проявляет себя и как текстолог (под влиянием идей “новой критики”), и как эстетический критик (влияние Б.Кроче и его последователей).

Библиографический список

1. Read H. Collected Essays in Literary criticism / H. Read. — L., 1938. — С. 14–100.
2. Read H. Form in Modern Poetry / H. Read. — Vision, 1948. — С. 25–52.

Поступила в редакцию 11.06.02 г.