

УДК 82.0

Н.А. ХЛЫБОВА,

*кандидат филологических наук, доцент
заведующая кафедрой иностранных языков
факультетов гуманитарного профиля*

Таврического национального университета имени В.И. Вернадского (г. Симферополь)

НЕ «РЕАЛИЗМ», А «РЕАЛЬНОСТЬ»: ВЗГЛЯД-ЭКСКУРС XX века

В статье исследуется специфика литературно-критического подхода современного американского литературоведа Дж.Х. Миллера. Анализируется критическая картина ученого через призму рассмотрения творчества «поэтов реальности» XX века.

Ключевые слова: критика сознания, «поэты реальности», «смерть Бога», эмотивные образы.

Исследование творчества авторов поэтических произведений XX ст. в работе «Поэты реальности» (1965) [1] является, по сути, продолжением предыдущего труда, фундаментального исследования «Исчезновение Бога» (1963) [2], где была поставлена и детально рассмотрена важнейшая для Западного мира проблема «умирания Бога» как в жизни, так и в литературе XIX–XX вв. Однако Дж.Х. Миллер понимает «смерть Бога» несколько иначе, чем апостол негилизма и атеизма Ф. Ницше.

В предисловии, давая общую оценку поэзии нового столетия, Дж.Х. Миллер утверждает, что она «представляет собой прямое продолжение романтизма» [2, с. 1]. Как и романтизм, рассуждает литературовед, современная поэзия «началась с негилизма», но она постепенно преодолевала последний и превращалась в «поэзию реальности». Эта эволюция дает себя знать уже в творчестве У. Йейтса и Т. Элиота и завершается в поэзии У.К. Уильямса.

Феноменологически определяя сознание поэта в качестве основного объекта своего исследования, Дж.Х. Миллер указывает, что для сознания романтиков был характерен дуализм. Они все делили на земное и небесное, реальное и фантастическое. Их герой всегда противостоял миру. И хотя некоторые из романтиков, в частности У. Блейк, говорили о возможности слияния в воображении земного и божественного, все же дуализм оставался наиболее характерной чертой романтического сознания. Слияния земного и божественного в сознании поэтов XIX ст. не только не произошло, но в нем все интенсивнее шел распад всего сущего «на фрагменты». Целостность восприятия рушилась. В середине века Бог стал (в частности для У. Теннисона и М. Арнольда) «невидимым», а несколько позже Ницше вообще объявил, что он «умер». И если, — пишет Дж.Х. Миллер, — «исчезновение Бога стало определяющим для викторианской поэзии, то его смерть — отправной точкой для поэтов XX века» [1, р. 2].

Исчезновение Бога, а затем и его «смерть» стали началом абсолютной самонадеянности человека и убеждением в своем всемогуществе. Это убеждение подогревалось техническим прогрессом. Человек все больше ощущал себя хозяином природы, ее единственным «Богом». И даже те, кто еще считал себя верующим в Бога, фактически понимал его как нечто созданное человеком. Таким образом, в современном сознании и мироощущении все было поставлено с ног на голову, все перевернуто. А кажущееся всемогущество человека привело его лишь к самоизоляции и негилизму. Дж.Х. Миллер считает, что вот этот переход с бо-

жественной ориентации на человеческую начался еще в эпоху романтизма и завершился в XX ст., веке науки и технологии. И в этом отношении он проводит параллель между романтизмом и современной наукой. «Наука и технология, – пишет он, – подобно романтизму, понимает весь предметный мир как нечто человеческое, а не божественное» [1, р. 4].

С этим трудно согласиться. Для романтиков, во всяком случае для многих из них, Бог был «растворен» в природе, в предметном мире и имманентно присущ человеческому сознанию. И «исчезновение» Бога понималось как трагедия. Достаточно вспомнить поэму С. Кольриджа «Сказание о старом мореходе». Хотя действительно, уже в эпоху романтизма наметились первые признаки «исчезновения» Бога, который к началу XX ст. был объявлен «умершим» со всеми вытекающими из этого последствиями, о которых пишет Дж.Х. Миллер.

Следует лишь указать на то, что исчезновение и смерть Бога имели место в Западной культурной, философской и литературной традиции, которой противостояли русские и, шире, славянские философы и писатели (в лице В.С. Соловьева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и др.). В частности Ф.М. Достоевский нигилистам-ницшеанцам (Раскольникову, Ивану Карамазову) противопоставлял героев, для которых, как и для самого великого писателя и мыслителя, Бог не только не исчез, но и был путеводительной звездой их жизни. Дж.Х. Миллер не учитывает этот «русский фактор», сосредоточившись лишь на Западной философской и литературной традиции. В этой традиции писателем, изобразившим пагубные последствия нигилизма, он называет Дж. Конрада. И отмечает при этом, что последний во многом шел по стопам Достоевского.

Дж. Конрад определяется Дж.Х. Миллером как писатель новой империалистической эпохи, который эту эпоху не только не идеализирует, подобно Киплингу, но, наоборот, изображает ее ужасающую сущность. Причем самое страшное заключается не в социальных аспектах империализма, а в его деструктивном воздействии на сознание и мировосприятие человека. Последний окончательно, по мнению Дж.Х. Миллера, порывает с Богом, погружаясь в беспросветный нигилизм, субъективизм и самоизоляцию. Вот эту духовную ситуацию, духовный тупик и изображает Дж. Конрад, в частности, в романе «Сердце тьмы» (1902).

Однако, опустившись на низшую ступень нигилизма, мыслящие люди стали напряженно искать выход из этой ситуации. И увидели его не в возвращении к Богу, а в духовном приспособлении к реальности. Дело в том, что одной из главных причин возникновения нигилизма в сознании и литературной традиции Запада было то, что человек, утрачивая Бога, замыкался в себе. Но, дойдя до крайностей субъективизма, он, не надеясь обрести Бога, стал преодолевать нигилистический по своей сути субъективизм посредством обращения к внешнему миру. Интерес к последнему и характеризует, по мнению Дж.Х. Миллера, анализируемых в книге поэтов. Поэтому он и называет их не поэтами-реалистами, а поэтами реальности. Это определение примечательно. Оно могло возникнуть только на основе феноменологической методологии и философии, на основе «критики сознания», одним из самых ярких представителей которой и был ранний Дж.Х. Миллер. Последнего интересует не художественный метод – реализм, а связь сознания автора с реальностью.

В романтическую эпоху «я» человека, особенно художника, утратив Бога, оказалось в вакууме, в пустоте. У него не было твердой опоры, оно разрывалось противоречивыми стремлениями и силами. Но вот в XX в. это затерянное в бесконечном и пустом космосе «я» смогло, по мнению Дж.Х. Миллера, ухватиться за спасительную соломинку. Ею оказался материальный, предметный мир. Поэзия «приземлилась» – поэтическое произведение уже не «содержало идеи о предметах, но стало одним из этих предметов» [1, с. 9]. Примерно то же произошло и в живописи. Художники-абстракционисты не «отражали» действительность, а писали картины-вещи. Они были просто картинами, художественной «реальностью». В этой связи Дж.Х. Миллер мог бы упомянуть и «новых критиков», называвших стихотворение «эстетическим объектом», ни в малейшей степени не отражающим действительность, а творящим свою собственную реальность. Утратив Бога, поэты XX ст. обрели предметный, реальный мир, ставший для них твердой основой духовной жизни и творчества.

Культ предметности привел современных художников и к своеобразному обретению Бога. Последний стал отыскиваться не на небесах, а в каждом, даже в самом незначительном предмете. Это был своего рода возврат к анимизму, но уже, как сказал бы Гегель, на новом «витке».

Как конкретно воплощалась эта ориентация на реальность, на предметный мир, Дж.Х. Миллер показывает на примере творчества выдающихся англоязычных поэтов XX в., в частности Т. Элиота и У. Йейтса.

Через все творчество Т. Элиота, как считает Дж.Х. Миллер, красной нитью проходит мысль об оторванности современного человека от бога. Осиротевший человек, герой произведений поэта, замкнувшись в себе, дошел до крайней степени индивидуализма и нигилизма. Но именно там – в глубинах своей одинокой души он увидел некоторые спасительные ориентиры. Главным из них стала «непосредственная действительность», т. е. ближайшее предметное окружение человека. В книге «Знание и опыт в философии Ф.Х. Бредли» (1964) Т. Элиот проводит мысль о том, что «не существует никакой объективности вне объективности предметов» [10, р. 141]. И вот эта «объективность» приобретает для поэтов XX ст., в том числе и Т. Элиота, первостепенное значение. Они как бы растворяют свой наследственный (идущий от романтиков) нигилизм и субъективизм в этой предметности. Наличествует и противоположный процесс, вследствие которого предметный мир наполняется содержимым сознания современного человека. Бог у «поэтов реальности» может проявлять себя и в сфере связей между людьми. «Отношение к другим людям, – пишет по этому поводу Дж.Х. Миллер, – может содержать в себе хотя и краткое, но важное погружение в духовное, божественное начало, и мысль об этом проводил уже М. Арнольд» [1, р. 142].

Таким образом, Бог у «поэтов реальности» приземляется и в некотором смысле «опредмечивается», точнее говоря – растворяется в предметной действительности. И в то же время природа не является для поэтов XX в. «дорогой к Богу», какой она была для романтиков, но лишь скопищем предметов, одухотворяемых воображением художника. И одной из главных целей творчества, считал Т. Элиот, является внесение гармонии, «успокоения» в весьма хаотичный предметный мир. Это характерное для молодого Т. Элиота понимание целей искусства, поэзии ориентируется на известное в то время учение А. Ричардса о поэзии как одном из средств достижения психологического «эквilibrium», равновесия (по терминологии Т. Элиота «успокоения»). Эту достаточно очевидную ориентацию Дж.Х. Миллер почему-то не отмечает, указывая лишь на то, что «успокоение» («stillness») Т. Элиота предполагает связь с божественным (а не просто с психологическим, как у А. Ричардса) «эквilibriumом». Правда, в отличие от А. Ричардса, видевшего «природу» в состоянии хаоса, Т. Элиот считает, что в последней имманентно присутствует «порядок» и гармония, но они становятся понятным человеку только через поэзию. Поэт, таким образом, понимается в качестве посредника между человеком и природой, открывая в ней то, что обычному человеку недоступно.

В поэтической форме Т. Элиот эти мысли об особой миссии поэзии выразил так:

– Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness... [3, р. 180]

Определяя особенности поэтических произведений Т. Элиота, Дж.Х. Миллер говорит, что они являются отражением его сознания, типичным для поэта «реальности». А именно: его стихи переполнены «предметностью», содержат массу деталей, взятых из самых разных сфер жизни – от научных до бытовых. Т. Элиот при этом тяготеет не просто к изображению предметов в их целостности, но предпочитает «фрагментарное» их представление. «Ранние поэтические произведения Т. Элиота, – пишет Дж.Х. Миллер, – полны предметов сломанных, скрюченных, незаконченных. Например, сознание Пруфрока переполнено предметами, свидетельствующими о его лености. Его видения представляют собой не законченные сцены, но их фрагменты, а думая о людях, он видит лишь их лица, руки или

ноги. Он никогда не воображает ту или другую ситуацию в ее целостности, но концентрирует внимание лишь на незначительных деталях» [1, р. 144].

И здесь снова-таки Дж.Х. Миллер мог бы указать на близость поэтики Т. Элиота к поэтической практике французских, да и английских эстетов, в частности к Ш. Бодлеру, у которого «пчелка грабит сердце цветка». Но, как уже отмечалось, литературовед прослеживает лишь «традицию сознания», идущую от английских поэтов-романтиков, через М. Арнольда к Т. Элиоту. Его как последователя Женевской критической школы интересует почти исключительно «диалог сознаний», а не подобие художественных методов.

Похожая же ситуация и в «Бесплодной земле», где переплетены «фрагменты сцен из жизни различных эпох», а «кубистский коллаж сочетается с искаженными цитатами и пародиями» [1, р. 145]. Эта фрагментарность и пестрота предметного мира является, в сущности, проекцией «анархии, царящей в душе индивида».

Своеобразная «игра» поэта и его героев с предметами реального мира дополняется таким же «игровым» подходом и к проблеме времени. В душах элиотовских героев настоящее, прошедшее и будущее слиты в одно целое. Как говорит Т. Элиот, любое время является настоящим, будь то будущее или прошедшее. Слияние времени, его центростремительная «круговерть» связана с пространственными образами, символизирующими такую же неопределенность и загадочность. Время и пространство в произведениях Т. Элиота слиты в одно «анархическое» целое. Особое пристрастие в этом плане поэт питает к лабиринтам, пустыням и циклическому течению времени. Мысли Пруфрока – это «лабиринт», в котором перемешано время и пространство. Фрагментарность предметного мира аналогична у Т. Элиота «фрагментарности» мира людского, ибо каждый человек (и, естественно, герой произведения) является самодостаточным, изолированным «фрагментом» общества.

С оригинальных, обусловленных феноменологическим методом исследования, позиций Дж.Х. Миллер рассматривает многие фундаментальные теоретические положения Т. Элиота, в частности проблему эмоции в искусстве и проблему «объективного коррелята».

Обычно взгляды Т. Элиота на поэзию связывают с его теорией «деперсонализации» и положением об «убегании от эмоций», т. е. с нежеланием тесно связывать поэтические произведения с личностью поэта, с его эмоциями, переживаниями. «Эмоция в искусстве, – писал Т. Элиот, – носит неличный характер» [4, р. 59].

Дж.Х. Миллер в значительной степени отошел от традиционного взгляда на теорию поэзии Т. Элиота. И главное, перевел эту проблему в новую плоскость, соответствующую его методологическим установкам как «критика сознания». Хотя, считает литературовед, Т. Элиот указывал на «пагубное» влияние эмоций на творчество, он фактически продолжал традиции романтиков, которые ставили эмоции во главу угла. Т. Элиот, – утверждает Дж.Х. Миллер, – стремился «провести грань между чувствами и эмоциями, а также между обычными индивидуальными эмоциями и художественными, надперсональными, составляющими основу искусства. Он, тем не менее, не отказывался от идеи, что эмоция является началом и концом творчества. Поэзия, говорил он, является, прежде всего, выражением чувств и эмоций» [1, с. 149].

Дж.Х. Миллер не совсем корректен. Дело в том, что приведенные слова Т. Элиота относятся к позднему периоду его творчества. Это его высказывание появилось в книге «О поэзии и поэтах» (1957) [5]. И его взгляды на поэзию, высказанные им в 1920-е годы, претерпели значительные изменения. Тем не менее, Дж.Х. Миллер во многом прав: Т. Элиот не так уж далеко ушел от нелюбимых им романтиков в своем понимании сущности поэтического творчества. Дж.Х. Миллер фактически выявил одно из противоречий во взглядах Т. Элиота на поэтическое творчество. Последний, считает исследователь, унаследовал от романтиков понятие об «эмотивном образе», являющемся «воплощением» чувств поэта и служащим связующим звеном между автором и читателем. «Рациональный» язык, каким бы он ни был логически точным, далеко не всегда ведет к пониманию высказанных поэтом мыслей. А вот эмотивный образ и, если употребить термин А. Ричардса, «эмотивный язык» «обладает магической силой возбуждать в читателе чувства, абсолютно идентичные чувствам поэта» [1, р. 150]. «Эмотивные образы, – продолжает развивать мысль Дж.Х. Миллер, – обладают способностью сообщать гармонию тысячам фрагментарных элементов в

душе поэта, равно как и проникать через, казалось бы, непроницаемые стены замкнутого в самом себе «я» автора к сознанию и чувствам читателя» [1, р. 152].

Историки литературоведения, отдавая должное огромному вкладу А. Ричардса в науку о литературе, в то же время отмечали, что его теории «эмотивного языка» и «психологического эквилибриума», достигающегося посредством поэзии, являются «тупиковыми». И вот весьма неожиданно в работах Дж.Х. Миллера они получили как бы второе дыхание. «Эмотивные образы», гармонизирующие «тысячи фрагментарных элементов» – это почти дословно то, о чем говорил А. Ричардс. В частности, он писал в книге «Наука и поэзия», что поэзия помогает нам «достичь равновесия противоречивых интересов», доставляющих нам психологические неудобства [6, р. 27]. И в этом проявляется то «магическое» свойство воздействовать на души читателей, о котором говорит и Дж.Х. Миллер.

Весьма оригинальную, с «эмотивным» уклоном, трактовку дает Дж.Х. Миллер и элитовской концепции «объективного коррелята», которая, подобно аристотелевскому «катарсису» вызывает противоречивые толкования. Объективный коррелят трактуется Т. Элиотом как цепь событий или ситуаций, которые соответствуют определенной эмоции. Последняя, таким образом, выражается в искусстве посредством ее «объективизации», понимаемой Т. Элиотом как «нахождение ряда предметов или событий, которые были бы формулой этой эмоции» [7, р. 100].

Дж.Х. Миллер считает, что Т. Элиот «объективизировал» эстетическую эмоцию в значительно меньшей степени, чем полагают толкователи этой его концепции. Он, якобы, имел в виду не то, что эмоция определяется рядом внешних «предметов», а скорее наоборот, – что эти предметы «вовлекаются» в эмоциональную сферу поэта и его произведения. «Внешняя реальность, – пишет по этому поводу Дж.Х. Миллер, – должна быть «интенсифицирована» эмоциями поэта; и это как раз является тем процессом, в результате которого внешние явления превращаются в объективный коррелят, в те перлы воображения, которые пробуждают и читательские эмоции» [1, р. 151].

Миллеровская трактовка отдельных положений теории поэзии Т. Элиота представляется слишком вольной и субъективной. Он явно «вчитывает» в эти теории свои мысли, обусловленные его ориентацией на методологию «критиков сознания». В частности, не обращая внимания на четкую формулировку, данную Т. Элиотом понятию «объективный коррелят», в которой все же доминирует указание на внешние и объективные факторы, являющиеся «формулой» поэтической эмоции, Дж.Х. Миллер связывает ее с внутренними, субъективными моментами, что вообще характерно для понимания художественного творчества как самим, так и всей Женевской школой «критики сознания». И это лишний раз свидетельствует, что представители любой из современных литературоведческих школ стремятся дать такие трактовки художественного творчества, которые соответствуют их наперед заданным методологическим установкам.

Продолжая рассуждать о том, что, несмотря на всю оригинальность, теория поэзии Т. Элиота опирается на теоретические традиции XIX ст., Дж.Х. Миллер указывает на близость построений Т. Элиота к концепциям М. Арнольда. Подобно М. Арнольду, Т. Элиот считает, что истинное «я» человека, в том числе и поэта, находится значительно глубже «поверхности повседневного сознания». И оно, это «я», является по своей сути «эмотивным», состоящим из смутных, «безымянных» чувств и ощущений, которые и определяют индивидуальность человека. Одна из главных задач поэзии, по мысли Т. Элиота, – «назвать эти безымянные чувства, извлечь их из психологической тьмы на свет божий» [1, р. 153], дав, таким образом, человеку понять свою эмоциональную, а значит, глубинную, истинную сущность.

Нельзя не согласиться с мыслью Дж.Х. Миллера о том, что в рассуждениях Т. Элиота ощущается арнольдская традиция. Действительно, Арнольд придавал художественному творчеству, и в частности поэзии, чрезвычайное значение. В сущности, он (а за ним и Т. Элиот) заставляют поэзию выполнять примерно те функции, которые у Фрейдистов выполняет либидо. Правда, функции поэзии у английских теоретиков шире и чище. Место сексуально-психологического, характерного для психоаналитиков, занимает у них эстетическое и поэтическое, проявляющееся не столько в сознании, сколько, как либидо у З. Фрейда, на глубинно-бессознательном уровне. И хотя Дж.Х. Миллер З. Фрейда и Фрейдистов не упоминает, эта аналогия достаточно очевидна.

Обращает на себя внимание и то, что Дж.Х. Миллер, будучи правоверным «критиком сознания», все же отошел от канонов своей школы – в приведенных выше рассуждениях он, опять же как и фрейдисты, ставит сознание в зависимость от эмотивно-психологических, бессознательных факторов, «извлекать на свет» которые способна лишь поэзия. У фрейдистов это «извлечение», как известно, осуществляется посредством обмолвок, описок, «свободных ассоциаций» и наиболее полно присутствует в снах. У Т. Элиота – в «эмотивных образах».

Как «поэт реальности» Т. Элиот, по мысли Дж.Х. Миллера, занят поисками Бога не на небесах, как это делали литераторы XIX ст., а, скорее, внутри самого себя, в психологии человека. И нахождению Бога способствует, главным образом, поэзия, уравнивающая и облагораживающая «темные глубины психики». «Бессознательный, темный психологический материал, – пишет об этом Дж.Х. Миллер, рассматривая вопрос о поисках Бога «поэтом реальности» Т. Элиотом, – является носителем как человеческого, так и божественного начала, и осветить этот материал светом поэзии означает возвратить человеку Бога и сочетать разнородные элементы сознания в одно гармоничное целое» [1, р. 153].

Психика человека, в которую «поэты реальности» помещают Бога, это уже нечто земное, а не небесное. И Дж.Х. Миллер очень тонко и обоснованно проводит грань между восприятием Бога в XIX и XX столетиях. Причем глубокий анализ сознания каждого из рассматриваемых поэтов сочетается у него с определением особенностей сознания этих двух столетий, двух эпох. Такого оригинального и вместе с тем убедительного определения этих особенностей нет ни у одного из современных историков литературы.

Обращает на себя внимание и то, что проведенный Дж.Х. Миллером анализ не «зашорен» различными социологическими, психоаналитическими или другими, внешними по отношению к художественному творчеству подходами, хотя отдельные аспекты последних и дают себя знать в исследованиях американского «критика сознания». И это свидетельствует о том, что литературоведческий метод Дж.Х. Миллера, как и всех представителей Женевской школы критики, отличается большей свободой исследовательской мысли и меньшей «зашоренностью» различными модными, но откровенно узкими теориями, будь-то психоанализ или марксизм.

Затрагивая чрезвычайно важный и дискуссионный вопрос о связи эмоций поэта с формой их выражения, Дж.Х. Миллер значительно расходится с Т. Элиотом. Поэт не должен «убегать» от эмоций, как считал последний, а посредством «эмотивного языка» упорядочить «хаос внутри себя», что дает возможность осуществить связь как с другими людьми, так и с Богом. Задача поэта – найти наиболее подходящие слова для описания своих чувств и предметов реальности. И если эти «эмотивные слова» будут найдены, то их «предметное» содержание как бы растворяется. Вот в этом мнения Дж.Х. Миллера и Т. Элиота совпадают. Последний писал: «Предмет, для обозначения которого поэт нашел нужное слово, исчезает, заменяясь поэтическим текстом» [5, р. 106].

Эти слова свидетельствуют о том, что Т. Элиот, а за ним в определенной степени и Дж.Х. Миллер акцентируют внимание на самодавящем значении художественного текста, в котором «предметность», т. е. внешнее содержание фактически исчезает и заменяется внутренней текстовой «реальностью». Эту мысль в ее крайних формах будут поддерживать «новые критики». И хотя Дж.Х. Миллер весьма далек от их методологических установок, все же некоторую склонность к использованию их концепций он проявляет. И в целом, несмотря на отрицательное отношение к «новой критике» со стороны представителей многих литературоведческих школ, ее методологическая ориентация явно или подспудно проявляет себя даже в концепциях ее оппонентов. Уж слишком мощным было ее влияние на литературоведческую мысль XX ст.

Подводя итог поискам Бога Т. Элиотом как одним из «поэтов реальности», Дж.Х. Миллер заключает, что эти поиски, идущие в новом направлении, в сравнении с усилиями поэтов XIX в., были более успешны, однако и они не привели к полному обретению Бога. Связь со своим глубинным «я», с другими людьми и Богом остается у Т. Элиота, считает «критик сознания», слишком слабой, «связью на слишком большом расстоянии». «Поэт, в понимании Т. Элиота, – продолжает мысль Дж.Х. Миллер, – в лучшем случае может создать лишь эмотивный образ, вибрирующий в унисон с глубинными эмоциями читателей и со скрыты-

ми проявлениями Бога. Однако обретение последнего посредством резонанса не является истинным обретением» [2, р. 255].

Таким образом, поэты XX ст., считает литературовед, хотя и в меньшей степени, но переживали трагедию исчезновения Бога, такую болезненную для их коллег в веке предыдущем.

Другим известным «поэтом реальности», по определению Дж.Х. Миллера, был Уильям Йейтс, для которого так же чрезвычайно важной была проблема связи души, сознания человека с «вечным», с Богом. Эта тема – одна из центральных как в его поэзии, так и в теоретических работах.

Исходной точкой для У. Йейтса, по мысли литературоведа, служило убеждение о том, что рядовой человек должен быть трансформирован в героическую личность и связан со сверхъестественным. Этот в основе своей мифологический подход к рядовому человеку, контрастировал с доминирующим на рубеже XIX–XX вв. научно-рационалистическим его пониманием. Личность понималась как «безликий набор качеств», как нечто механическое, лишённое малейшей связи с божественным, высшим. Таким же механическим представлялся и мир, как с сожалением писал об этом У. Йейтс:

– The Woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy;
Of old the world on dreaming fed;
Grey truth is now her painted toy.

Этот бездуховный мир поэт не принимал, стремясь хоть как-то осветить его божественным светом. Таким светом У. Йейтс считал поэзию. Земными проявлениями мира духовного он называл символы, образы, краски и те эмоции, которые эти средства художественного изображения пробуждают в человеке. «Истинное искусство, – писал он в этой связи, – является экспрессивным и символическим; в нем каждый звук, каждый цвет, каждый жест символизирует непостижимую божественную сущность» [8, р. 140].

Поэт предстает у У. Йейтса в качестве связующего звена между Богом и обычными людьми. «Творческий ум» поэта способен не только улавливать божественные проявления в обычной жизни, но и передавать их людям посредством своего творчества. Эту способность поэта, о которой, по сути, говорили и романтики, У. Йейтс дополняет еще его способностью быть выразителем национальной и даже общечеловеческой мифологии. Отличает же У. Йейтса от романтиков то, считает Дж.Х. Миллер, что он не проводит четкой границы между божественным и человеческим, что, как было уже упомянуто ранее, характерно для всех «поэтов реальности» XX в. Бог у У. Йейтса не обитает где-то на недостижимых небесах, он вовлечен в пространство и время, а не находится вне их или над ними. В одном из переизданий своих стихов он так писал об этом: «То качество, которое символизируется у меня образом Розы, отлично от того, что Шелли и Спенсер определяли как Интеллектуальную Красоту – для меня божественное заключено в человеке и переживается им, а не наблюдается со стороны» [9, с. 447]. Последнее разлито и в природе, пронизывает ее. Однако эта божественная, сверхъестественная сила вовсе не гармонизирует и не успокаивает природу. Наоборот – она придает ей динамику, движение и вносит даже некоторую сумятицу и беспокойство. Такое понимание божественного исходит не из христианской традиции, а из ирландских мифов, служащих, как известно, одной из основ поэзии выдающегося ирландца. Подчеркивая связь человека с космическим, надличностным, сверхъестественным, У. Йейтс писал в одном из своих произведений:

– The winds that awakened the stars
Are blowing through blood.

Именно такое понимание Бога и божественного, делает У. Йейтса, по мысли Дж.Х. Миллера, «поэтом реальности». Однако, будучи таковым, т. е. типичным представителем XX в., У. Йейтс в то же время продолжает философско-поэтическую традицию в английской литературе, идущую от У. Блейка. В частности он, почти буквально используя символизм последнего, представляет Вселенную в виде единственной песчинки. В этой связи показательно такие глубоко философские по содержанию и отточенные по форме его стихи:

– All things hang like a drop of dew
Upon a blade of grass [9, p. 249].

Или:

– All the stream that's roaring by
Come out of a needle's eye [9, p. 287].

В рассмотренной книге Дж.Х. Миллер анализирует работы еще нескольких поэтов, отмечая в них те особенности, которые присущи всем «поэтам реальности».

Как и представители любой из литературоведческих школ, Дж.Х. Миллер ищет в произведениях то, что близко его исследовательским интересам. Не слишком задерживаясь на социальных, психологических или структурных аспектах, хотя и не игнорируя их, он концентрирует внимание на философско-мировоззренческих особенностях автора и на том, как они отражены в произведении. Феноменологический метод исследования дает Дж.Х. Миллеру возможность не только проследить проявление сознания отдельного автора в его работах, но, что особенно ценно, определить основные пути, по которым развивалось «сознание» целых эпох. Такую возможность не дает ни один из современных подходов к художественному творчеству. На это может претендовать, пожалуй, лишь марксистский метод исследования, однако ему присущ слишком жесткий экономический детерминизм и слишком откровенная политическая конъюнктура. Метод же Дж.Х. Миллера не только свободен от этих недостатков, но и вообще является одним из самых свободных от детерминизма и какой бы то ни было политической ориентации или ангажированности исследовательских методов. И хотя представители феноменологического метода порой перегружают свои работы философией, однако ищут ее не в высоко абстрактных выкладках известных философов, а в самих произведениях. И это та «поэтическая философия», которая ярко проявляет себя, в частности, в английской традиции и начало которой было положено в творчестве У. Блейка.

Список использованной литературы

1. Miller J.H. Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.), 1965. – 369 p.
2. Miller J.H. The Disappearance of God: Five Nineteenth Century Writers / J.H. Miller. – Cambridge (Mass.) and London, England: The Belknap Press, 1975. – IX, 367 p.
3. Eliot T. Collected Poems: 1909–1962 / T. Eliot. – N.Y.: Harcourt Brace & World, Inc, 1963. – 216 p.
4. Eliot T. Tradition and Individual Talent / T. Eliot // The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. – L.: Methuen, 1960. – 155 p.
5. Eliot T. On Poetry and Poets / T. Eliot. – N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1957. – 320 p.
6. Richards A. Science and Poetry / A. Richards. – N.Y.: W.W. Norton Haskell House, 1926. – 83 p.
7. Eliot T. Hamlet and his Problems / T. Eliot // The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. – L.: Methuen, 1960. – 155 p.
8. Yeats W. Essays and Introductions / W. Yeats. – N.Y.: Macmillan, 1961. – 530 p.
9. Yeats W. The Collected Poems / W. Yeats. – N.Y.: Macmillan, 1953. – 430 p.
10. Elliot T. Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley / T. Eliot. – L.: Faber and Faber, 1964. – 216 p.

У статті досліджується специфіка літературно-критичного підходу сучасного американського літературознавця Дж.Х. Міллера. Аналізується критична картина вченого крізь призму розгляду творчості «поетів реальності» ХХ ст.

Ключові слова: критика свідомості, «поети реальності», «смерть Бога», емотивні образи.

The article deals with the literary and critical approach of Joseph Hillis Miller, a contemporary American literary critic. The scholar's critical picture has been analyzed through the prism of the works of Poets of Reality in the 20th century.

Key words: criticism of consciousness, Poets of Reality, death of God, emotive images.

Одержано 21.01.2013.