

УДК 82.09

**КАТЕГОРИЯ МЕТОДА
В ПРАКТИКЕ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(НА ПРИМЕРЕ ЛИРИКИ НОВАЛИСА, Ф.И. ТЮТЧЕВА И И. КОНЕВСКОГО)**

*канд. филол. наук, доц. Е.В. ДАВЫДОВА
(Российский университет дружбы народов, Москва)*

В компаративистике актуальной проблемой является исследование не только конкретных фактов литературного взаимодействия, но и изучение причин возникновения этих взаимодействий. Найти эти причины позволяет сопоставление художественного метода (общих закономерностей художественного мышления) и литературного направления как исторического инварианта метода. Предметом исследования стали «Гимны к ночи» Новалиса, стихотворение Ф.И. Тютчева «День и ночь» и сонет И. Коневского «Starres Ich», которые объединены темой Дня и Ночи. Сопоставительный анализ текстов показал, что ранний романтизм, романтизм 1820 – 1830-х годов и символизм как инварианты романтического метода демонстрируют сходство в трактовке оппозиции «День – Ночь» и в принципах отображения пространства и времени. Различия в изображении характера связаны с функционированием категорий романтического универсализма и романтической иронии.

Введение. При сопоставительном анализе художественных произведений, как правило, исследуются различные типы художественного взаимодействия – от типологических схождений, родственности тем, идей, образов, мотивов в текстах разных авторов до реминисценций, аллюзий, парафраз, скрытых цитат и т.д. Однако принципиально важной в компаративистике является проблема **причин возникновения** сходных явлений в литературных произведениях, относящихся к разным литературным направлениям. «Описательная» компаративистика дает огромное количество фактов литературного взаимодействия, но причины, почему тот или иной мотив, та или иная идея, тот или иной образ или символ вызывает интерес у писателей, живших в разных странах и в разные литературные эпохи, требуют серьезного изучения. Так, в сравнительном литературоведении вопрос о родственности, своего рода «генетической связи» романтизма и символизма обсуждается уже почти столетие, начиная с известной работы М.В. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» [1]. С тех пор в компаративистике накоплено огромное количество материалов, свидетельствующих о том, что русские символисты проявляли неподдельный и стойкий интерес к литературе романтизма. Но почему, например, русский символизм из всего мирового романтического наследия выдвигает на первый план не Гофмана или Клейста, не Гюго или де Мюссе, не Кольриджа или По, а Новалиса и Ф. Шлегеля? Почему идеи йенского романтизма оказываются более востребованы у русских символистов, чем, например, идеи позднего романтизма? На наш взгляд, востребованность философских, эстетических, художественных достижений одних авторов у писателей последующих литературных периодов вызвана в первую очередь тем, что различные литературные направления, течения, школы могут базироваться на сходных или близких принципах художественного мышления или, иначе говоря, художественных методах.

На протяжении долгих десятилетий в отечественном литературоведении советского периода как в практике литературоведческого анализа, так и в преподавании вузовских курсов «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Литературоведческий анализ художественного текста», а также в курсах истории русской и зарубежной литератур, вплоть до школьной программы, широко и повсеместно использовалась литературоведческая категория художественного метода. Однако с начала 1990-х годов, то есть уже в течение последних двадцати лет, категория метода практически исчезла из литературоведческого обихода, литературоведы редко используют ее в практике анализа художественного текста. И наиболее ярко эту тенденцию отразило последнее академическое издание энциклопедии литературоведческих терминов, в которой В.Д. Сквозников (не без известной доли иронии по отношению к самому литературоведению) объявляет метод «категорией немодной», суть устаревшей, отправляя ее, таким образом, в архив литературоведческой науки [2, с. 534].

Причин, которые вызвали отказ от использования категории метода в практике литературоведческого анализа, две: первая – объективная, так сказать, системная, вторая – идеологическая. Чтобы эти причины уточнить, необходимо обратиться как к теоретическому наполнению этой категории, так и к ее использованию в отечественном литературоведении советского периода.

Основная часть. С точки зрения теории литературы метод являлся категорией формально-содержательной и формулировался по-разному, но преимущественно как «принципы художественного отражения жизни», «принципы отбора, осмысления, оценка характеров... и особенности художественной формы» [3, с. 164], как «способ отражения действительности», «принципы развития и сопоставления об-

разов, выражающих идею произведения» и др. [2, с. 534]. Если обобщить эти формулировки, то метод можно обозначить преимущественно как **основные принципы отбора, анализа и отображения действительности**, причем:

- под *принципами отбора* действительности подразумевалось вычленение жизненных явлений, наиболее актуальных для художественного сознания (как правило, это составляющие триады *мир – человек – общество*);

- под *принципами оценки* действительности – характер выявления причинно-следственных связей между явлениями и анализ функционирования и взаимоотношения этих явлений с философских и нравственно-этических позиций (например, объяснение происхождения мира, эсхатологическая картина мира, понимание происхождения человека, отношения *человек – Бог, человек – рок, человек – человек, человек – социум* и, как следствие, детерминированность характера, проблема познания мира, категории добра и зла и т.д.);

- под *принципами отображения* действительности подразумевались вытекающие из предыдущих позиций наиболее характерные закономерности художественной организации текста (то есть жанровая система, особенности архитектоники, хронотопа, построения системы образов, принципы типизации, приемы создания характера, система символов и др.).

Таким образом, в советской литературоведческой школе метод мыслился как комплексная теоретическая категория, отражающая **тип художественного сознания**. Безусловно, с этой точки зрения метод был продуктом исторического и духовного развития человека, а реализовывался он в творчестве художников, поэтов, писателей, музыкантов, которые, являясь носителями того или иного типа художественного мышления (метода), при условии некоей общности этого мышления формировали литературные школы (шире – течения и направления на том или ином этапе развития национальных литератур и мировой литературы в целом). Иными словами, метод реализовывался как историческое направление (течение), причем один и тот же метод мог формировать разные направления в истории литературы, если происходили даже незначительные смещения или корректировки в художественном мышлении, а направление или течение становилось своего рода **историческим инвариантом** метода.

Естественно, необходимо отметить, что эпохи рубежные, эпохи смены парадигм сознания порождают и в литературе переходные художественные явления, в которых сочетаются признаки разных методов. Безусловно, были и будут гении, чье художественное мышление будет надвременным или вневременным и чье творчество невозможно будет «загнать» в рамки какого-либо метода. Но тем не менее комплексная категория метода позволяла выявить общность и теоретические закономерности, лежащие в основе огромных культурных пластов, что особенно продуктивно в фундаментальных исследованиях при описании исторических особенностей смены парадигм художественного мышления, то есть при написании курсов истории литератур, а также в компаративистике.

Но вместе с тем метод, который мыслился как категория комплексная, устанавливающая связи между типом мышления и художественными закономерностями развития искусства, в практике литературоведческого анализа советской школы использовалась весьма парадоксально. Так, теория и история литературы оперировала, по сути, лишь четырьмя методами, такими как классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм (плюс соцреализм – пятый). Эти методы были достаточно подробно описаны, теоретически осмыслены и систематизированы как с позиций «принципов отбора и оценки» действительности (то есть содержательных, философско-этических), так и с позиций «принципов отображения действительности» (то есть формальных, эстетических).

Однако классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм охватывают лишь три века развития литературы: с XVII по начало XX. Какими же методами описывалась литература предшествующая и последующая? Вот здесь и возникала проблема. Что касается литературы, предшествующей классицизму, то литературоведение преимущественно оперировало понятием «литературная эпоха» (античность, средние века, Возрождение, барокко). Это не значит, что данные эпохи плохо или мало изучены. Безусловно, существуют фундаментальные труды по истории этих литературных эпох, их эстетике, особенностям картины мира, жанровой системе, творчеству отдельных писателей. Мы говорим лишь о том, что общие закономерности художественного мышления в эти эпохи не были сформулированы именно с позиции **теории методов**.

Примерно та же картина наблюдается и при описании литературы XX века, но здесь литературоведение оперирует понятиями «направление» и «течение» (например, модернизм, неоромантизм, символизм, авангард, дадаизм, постмодернизм и т.д.). Но это не значит, что в литературе, предшествовавшей классицизму и идущей после реализма, не существовало «принципов отбора, оценки и отображения действительности», т.е. методов, и не значит, что литературоведы не пытались этими проблемами заниматься. Безусловно, были и занимались. Но все теоретические выкладки не оформились в общую теорию методов и не связались в единую систему развития методов.

Таким образом, категория метода, претендовавшая в советской литературоведческой школе на универсальность, так и не оформилась в единую историко-культурную и философско-эстетическую парадигму: связка «классицизм – сентиментализм – романтизм – реализм» закрепились, а до и после – некая пустота. А парадигма, как известно, не терпит пустот; все позиции, образующие парадигму, должны быть заполнены. Если этого не происходит – парадигма рушится, что и продемонстрировала категория метода.

Другой причиной «крушения» метода стала излишняя идеологизация этой категории. Так как метод включал в себя компонент «оценки действительности», это и послужило поводом внести в сугубо литературоведческую категорию идеологические оценки. Результаты мы все прекрасно помним. Ряд учебников советского периода по теории литературы вообще разделял все методы на «реалистические» и «не реалистические», в итоге реализм превратился в некий «сверхметод»; всё, что в литературе разных эпох так или иначе содержало принцип правдоподобия, так или иначе являлось идеологически выдержанным, становилось реализмом. Отсюда появились термины «античный реализм», «ренессансный реализм», «просветительский реализм» и т.д., что на самом деле к реализму как методу ни малейшего отношения не имело. Более того, литературный процесс подчас описывался как «процесс приближения к реализму, а затем его формированию и развитию» [3, с. 176]. Конечно, такая идеологизация полностью дискредитировала категорию метода и свела на нет все разумные теоретические посылы, которые изначально были в ней заложены. В результате, как только литературоведение стало освобождаться от необходимости быть «идеологически выдержанным», оно отторгло и категорию метода.

Но здесь возникает вопрос: не выплеснули ли мы вместе с водой ребенка? Ведь художественные методы, то есть «принципы отбора, оценки и отображения действительности», иначе говоря, общие закономерности художественного мышления, существуют, и их никто не отменял и отменить не может. Вопрос состоит в том, как их описать? Чем заменить категорию метода, раз уж она признана устаревшей и «немодной»?

Практика литературоведческого анализа последних двух десятилетий показывает, что категория метода заменяется на смежные понятия, такие как «картина мира», «направление», «течение», «стиль». Однако ни одно из этих понятий не может со всей полнотой заменить категорию метода. Например, «картина мира» описывает способ мышления, тип сознания человека в ту или иную эпоху, включая представления о мире, человеке, обществе, их взаимодействиях и взаимосвязях. Таким образом, картина мира по своему наполнению соответствует лишь «принципам отбора и оценки действительности», а вот вытекающие отсюда закономерности «отображения действительности», то есть логику развития эстетических категорий, термин «картина мира» не дает. Содержательное наполнение категории метода оказывается шире, чем у понятия «картина мира».

Категория стиля, с нашей точки зрения, также не весьма удачный эквивалент замены художественному методу, хотя бы потому, что термин «стиль» имеет не только литературоведческое, но и лингвистическое значение. Помимо функциональных стилей, активно используемых в лингвистике, под стилем понимаются индивидуальные особенности, отражающие манеру письма того или иного автора, или «эстетическую общность всех сторон и элементов произведения, обладающую определенной оригинальностью» [2, с. 1031]. Тенденцию использовать термин «стиль» в более широком значении обобщил А.Б. Есин: «Категория стиля в современном литературоведении и искусствознании прилагается не только к творчеству отдельного художника или его произведению: говорят о стиле направления и течения, о национальном и региональном стиле, о стиле эпох (барокко, классицизм, романтизм)» [2, с. 1033]. Обратим внимание, что данное употребление термина «стиль» требует обязательного включения и других литературоведческих категорий: направления или эпохи, что свидетельствует о том, что стиль не может стать эквивалентом методу или типу художественного сознания, ибо стиль все же является «не элементом, а свойством художественной формы» [2, с. 1032].

Наиболее тесно связаны между собой понятия «метод» и «направление». Под историческим направлением (и уже – течением) подразумевается исторически сложившаяся в определенный период развития литературы совокупность произведений, объединенных общей эстетической программой, общими художественными принципами. Таким образом, направление (течение) обусловлено художественным методом, но представляет собой конкретное историческое воплощение, *исторический инвариант* того или иного способа художественного мышления. Иными словами, метод и направление соприкасаются, но работают «в разных плоскостях»: метод занимается теоретическим описанием общих закономерностей художественного сознания, а направление характеризует конкретный исторический этап развития литературы.

Пожалуй, для исследования отдельных эстетических или художественных явлений литературы того или иного периода, для изучения творчества отдельных авторов или анализа особенностей отдельных художественных произведений не столь актуально, в каких терминах классифицировать, например, классицизм или романтизм – как метод, стиль, направление или течение. Но для создания фундаментальных работ по истории литературного процесса принципиально важным является не только описание направлений, течений, школ и характеристика творчества отдельных авторов и наиболее ярких художественных

явлений, но и выявление общих закономерностей смены парадигмы художественного сознания. При этом каждая литературная эпоха, каждый тип художественного сознания оперирует одними и теми же составляющими – это доминирующая картина мира (принципы отбора действительности), философско-этическое отношение к миру и человеку (принципы оценки действительности) и эстетическая система (принципы отображения действительности). Меняется конкретное наполнение каждой из этих составляющих, конкретные, исторически обусловленные подходы к реализации отношения художника к изображаемой действительности, но сами составляющие остаются неизменными. Например, литература любой исторической эпохи отображала, отображает и будет отображать человеческий характер. Но в каждом из типов художественного мышления характер будет представлен по-разному: человек мыслится то как представитель рода, то как игрушка в руках судьбы, то как жертва страстей, то как Гений, то как продукт среды и так далее. От этой оценки человека будут зависеть и принципы типизации, и конкретные приемы создания характера. Но тем не менее сама категория характера останется неизменной составляющей любого типа художественного сознания, точно так же, как и такие явления и философско-этические категории, как природа, высшее начало (Бог или пантеон богов), судьба, жизнь, смерть, любовь, добро и зло, социум. Анализ оценки этих категорий и вытекающих из этой оценки эстетических принципов, существовавших на разных этапах развития литературы, позволяет описать **литературный процесс как смену парадигм художественного мышления**. Для этого чрезвычайно удобной и была бы литературоведческая категория метода, которая как раз и позволила бы описать парадигмы художественного мышления, а направления, течения, школы мыслились бы как инварианты методов, то есть как конкретные компоненты парадигмы.

Необходимо отметить, что попытка описать литературный процесс именно как смену парадигм художественного сознания была предпринята в фундаментальном академическом исследовании «Теория литературы. Том IV. Литературный процесс» [4]. И хотя Ю.Б. Борев практически не использует термин «метод», он все же понимает художественное направление как «инвариант художественной концепции мира и личности» [4, с. 47], причем «художественная концепция определяется элементами, составляющими структуру художественной реальности, отражающей мир в его взаимодействии с личностью, что создает ряд пластов в структуре художественного произведения» [4, с. 48 – 49]. Под «пластами» Ю.Б. Борев подразумевает связи человека с самим собой, с другим человеком, с социумом, природой, космосом, материальной культурой и т. д. [4, с. 49], иначе говоря, выстраивает парадигму художественного сознания, которая по-разному воплощается в различных направлениях (к сожалению, данная парадигма «выдерживается» лишь при характеристике отдельных направлений). Таким образом, Ю.Б. Борев фактически тоже говорит о методах и их исторических инвариантах, и хотя работы Ю.Б. Борева неоднозначно оцениваются литературоведами, нам подобный подход к описанию литературного процесса представляется перспективным.

Другая область применения категории метода – это компаративистика. С нашей точки зрения, достаточно продуктивно в практике сопоставительного анализа текста, в практике компаративистики сочетать категории метода и направления. Ведь при сопоставительном анализе текстов, относящихся к разным литературным направлениям, но обнаруживающим некую общность на уровне как картины мира, так и художественных структур, можно до бесконечности находить параллели в тематике, образной структуре, отмечать сходство мотивов, символики, приемов создания характера, трактовки образов и т.д. Но всегда в компаративистике возникает вопрос: каковы причины сходства направлений? В чем генезис общности текстов, относящихся к разным литературным школам, течениям и направлениям? Возможно, что при сопоставительном анализе текстов именно сочетание характеристики направления в связке с выявлением особенностей художественного метода и позволит компаративистике объяснить закономерности подобной художественной общности текстов, определить специфику и динамику художественного сознания и, как результат, более полно осмыслить процесс смены парадигм в литературе.

Одним из примеров применения категорий метода и направления в практике компаративистского анализа текстов является сопоставительное исследование текстов, относящихся к разным романтическим течениям XIX века, и направлениям, сформировавшимся на основе романтизма в XX веке. В данной работе с позиций сопоставления романтического метода и его исторических реализаций (т.е. направлений) сравним цикл Новалиса «Гимны к ночи», стихотворения Ф.И. Тютчева «День и ночь» и «Святая ночь на небосклон взошла...» и сонет И. Коневского (Ореуса) «Starres Ich», объединенные общей тематикой Дня и Ночи.

Обращаясь к тексту Новалиса, подчеркнем, что именно Новалис и братья Шлегели сформулировали романтизм как новый тип художественного мышления на рубеже XVIII – XIX веков. Они стояли у истоков романтизма как метода, а сама йенская школа была первым исторически сложившимся течением, возникшим на основе романтического типа художественного сознания (романтического метода). В наши задачи сейчас не входит полная характеристика романтизма как литературного метода; остановимся лишь на нескольких основополагающих тезисах, отношении к которым на разных этапах развития романтической литературы влияло на смещение акцентов в «принципах оценки и отображения действительности». Этими основополагающими тезисами являются **романтическая ирония** и **романтический универсализм**.

Напомним, что под романтическим универсализмом, «универсальной поэзией» Ф. Шлегель понимает, в частности, задачу «*снова объединить все разведенные жанры и слить поэзию с философией и риторикой*», «*частью смешать, частью соединить поэзию и прозу, гениальность и критику, Kunstpoesie и Naturpoesie, придавать поэзии жизненность, ...а жизни и обществу – поэтический характер*» [5, с. 56]. Романтическая ирония мыслится Ф. Шлегелем как «*трансцендентальная буффонада*», ибо «*философия есть истинная родина иронии*» [5, с. 52]. При этом Шлегель противопоставляет романтическую иронию традиционному пониманию иронии, то есть «*риторической иронии*»: ирония в понимании Шлегеля стоит выше идеи, так как идея «*усовершенствуется до уровня иронии*», становясь «*абсолютным синтезом абсолютных антитез*» [5, с. 56].

Обратим внимание, что универсализм и ирония предстают у Шлегеля как максимально широкие философско-эстетические категории; было бы не вполне верно применять универсализм сугубо к жанровой системе романтизма и в корне ошибочно рассматривать иронию как троп или как остроумие. По сути, под романтическим универсализмом подразумевается идея творчества как способа познания, вернее, освоения мира, при котором творчество объединяет человека и мироздание, искусство и природу, мистическое познание (гениальность) и аналитическое познание (критика). Ирония же подразумевает идею универсальной личности, идею гибкости сознания, способность духа и разума вбирать в себя мироздание, умение «*настраиваться*» на любой лад, «*подобно тому, как настраивается инструмент, в любое время и на любой тон*» [5, с. 52]. В иронии заключен и чрезвычайно важный для романтизма принцип, описывающий процесс освоения мира: «с гносеологической точки зрения ирония... содержит в себе диалектическую триаду: тезис, антитезис, синтез» [6, с. 82], или, иными словами, подразумевает этапы дробления целого на части и затем синтеза частей в целом. Чрезвычайно важно, что в романтической теории (т.е. «принципах отбора и оценки действительности», суть компонентах метода) категории универсализма и иронии выступают в связке, идут рука об руку, формируя концепцию личности (Гения). Причем данный тезис касается также восприятия мироздания и социума в целом (в романтической концепции истории это проявляется в развитии мифа о «новом золотом веке»).

Наиболее полно и убедительно связка «универсализм – ирония» реализуется в йенской школе как течения, собственно и сформулировавшем романтический тип мышления (романтический метод), а наиболее ярким и талантливым художественным его воплощением явилось творчество Новалиса, в частности поэтический цикл «Гимны к ночи».

Открываются «Гимны к ночи» вечной, как мир, антитезой: «*Кто, наделенный жизнью и чувством... не предпочтет... все сладостного Света...*», и ниже: «*Долу обращаю взор, к святилищу загадочной, неизъяснимой Ночи*» (пер. В. Микушевича) [7, с. 47 – 48]. Однако задача, которую ставит и решает Новалис, – это снятие оппозиции День – Ночь, преодоление дуализма мира, «собрание» мира воедино. Причем эту задачу Новалис решает как на уровне героя, так и на уровне концепции истории.

На уровне героя мы видим, что лирический сюжет «Гимнов к ночи» проводит лирического героя через страдание, то есть разлуку с умершей возлюбленной, через осознание таинства Смерти, через мистическое принятие Смерти как части жизни – к духовному воссоединению и с возлюбленной, и с Богом. Синтез противоположностей *жизнь – смерть, свет – тьма, день – ночь* позволяет герою обрести себя, преодолеть страдание и раздвоенность мира, то есть воссоздать гармонию мира.

На уровне концепции истории Новалис в пятом Гимне описывает весь процесс развития человечества: от древнего «золотого века», то есть гармоничного и процветающего мира «*детей Света*», через страх смерти, уничтожающий гармонию и процветание «юного племени», до начала «нового золотого века», ознаменованном которого явилось христианство, примирившее жизнь и смерть, день и ночь, ибо Иисус – новый свет – родился из «*лона ночи*»; он сам есть синтез мироздания, и духовное единение с Богом для человека и человечества открывает возможности не просто перерождения личности и социума, но и возможности прохождения того же пути – из мрака породить свет.

Таким образом, в «Гимнах к ночи» идея романтической иронии (дробление мира и духа, способность «переноситься то в одну, то в другую сферу», способность «настраивать» на разные лады и пространство, и человека) выступает в неразрывной связке с романтическим универсализмом. «Абсолютный синтез абсолютных антитез» реализован, что является отличительной чертой и творчества Новалиса, и философско-эстетических воззрений йенской школы как первого течения, воплотившего романтический тип художественного сознания (романтический метод).

В более позднем инварианте романтического метода, а именно романтизме 1820 – 30-х годов, происходит переосмысление ряда романтических категорий, что, безусловно, отражается на художественной ткани текста, при сохранении общеромантической концепции. Так, в стихотворениях Ф.И. Тютчева «День и ночь» и «Святая ночь на небосклон взошла...» вполне в новалисовском духе возникает антитеза Дня и Ночи, и вполне в шлегелевском духе мы видим способность художника «настраивать» и мир, и лирического героя на «исторический или риторический, античный или современный лад»:

свет трактуется как «земнородных оживление», «друг человека и богов» [8, с. 73] (а это почти прямые отсылки к первому и пятому Гимну); а Ночь у Тютчева – это «наследье родовое», «бездна безымянная» [8, с. 84].

Обратим внимание, что у Тютчева стихотворения «День и ночь», «Святая ночь на небосклон вошла...», так же как и у Новалиса, не имеют ни малейшего отношения к пейзажной лирике, наоборот, Тютчев вслед за Новалисом насыщает стихотворение синтезом мифологий: от античной (идея первоизданного «хаоса» и мира богов – во множественном числе; у Новалиса «юное племя» – это тоже мир людей и богов) до христианской (день описывается как «благодатный покров»). Соединение различных мифологических образов и символов, включение их в единую картину мира словно раздвигает рамки художественного пространства и времени, делая мир стихотворения Тютчева универсальным на уровне хронотопа. Таким образом, идея романтической иронии и романтического универсализма, явленные на уровне построения художественного пространства и времени, представлена у Тютчева в той же мере, что и у Новалиса. Тем не менее в позднем романтизме Тютчева мы уже не видим «абсолютного синтеза»: универсализм не проявляется в полной мере ни на мировоззренческом уровне, ни на уровне героя. Тютчев не приходит к идее синтеза Света и Тьмы, Дня и Ночи, поэтому их оппозиция лишь усиливается. И герой Тютчева, в отличие от героя Новалиса, не преодолевает распада и дисгармонии, не собирает воедино осколки мира, то есть не становится Гением, пересоздающим мир. Герой Тютчева лишь в состоянии разглядеть и осознать, что Ночь скрывает древний хаос, и испытывает страх и священный трепет перед этим древним, неупорядоченным миром, перед этим «родовым наследьем», перед бездной, враждебной человеку, и человек, лишенный защиты, дарованной «благодатным покровом» света, не находит «извне опоры, ни предела» [8, с. 84].

Аналогичный процесс можно наблюдать не только в поэзии Тютчева, но и в позднем романтизме (романтизме 1820 – 1830-х годов) в целом. Распад на мировоззренческом уровне связки «универсализм – ирония» приводит к трансформации иронии. Из диалектической триады «тезис – антитезис – синтез» выпадает стадия синтеза, но сама идея парадокса, заложенная в иронии, сохраняется, логическим следствием чего является усиление дуализма. Такое изменение роли иронии приводит, с одной стороны, к формированию романтических оппозиций «материя – дух», «быт – бытие», «я – мир», «время – вечность», «искусство – жизнь», а с другой – к усилению сатирического пафоса. Ирония вновь приблизилась к своему традиционному значению, которое Ф. Шлегель называл «риторической иронией».

Следствием того, что в романтизме 1820 – 1830-х годов универсализм не находит своего полного воплощения стал и тот факт, что в концепции личности поздний романтизм уже не являет Гения, воссоздающего гармонию мира актом творчества. Герой позднего романтизма – это художник с трагическим мироощущением, противопоставленный толпе с той точки зрения, что он видит (или лишь подозревает), что мир не столь просто устроен, как это привык видеть обыватель, художник, который стремится преодолеть дуализм и несовершенство хотя бы в себе самом. Но ирония (точнее, уже сатира) затрагивает и героя: зачастую в финале поздних романтических произведений мы видим, как герой, устремленный к идеалу и вроде бы нашедший его, получает в итоге «хорошенькую мызу» («Золотой горшок» Э.Т.А. Гофмана), или торговую лавку («Карлик Нос» В. Гауфа), или капризную жену («Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя).

Еще одним инвариантом романтического метода, романтического типа художественного мышления стала «новая русская поэзия», или «мистическая школа», как на рубеже XIX – XX веков называли символизм, еще только оформлявшийся в самостоятельное литературное направление. Весьма характерным для «русской мистической школы» стало творчество Ивана Коневского (Ореуса). Коневской, не просто знакомый с творчеством Новалиса и Тютчева, но почитавший их как своих литературных предшественников, также продолжает тему Дня и Ночи в ряде стихотворений, среди которых важное место занимает сонет «Starres Ich» из цикла «Сын солнца», входящего в его книгу «Мечты и думы» [9].

В сонете «Starres Ich» Коневской в романтическом духе выдерживает ту же романтическую оппозицию День (Свет) – Ночь, а саму Ночь характеризует весьма близко к новалисовским «Гимнам к Ночи». Так, у Новалиса читаем: «Вселенная вдали – затеряна в могильной бездне – пустынный, необитаемый предел. Струны сердца дрогнули в глубоком томленье <...> Что ты скрываешь под мантией своей, незримо, но властно трогая мне душу?» [7, с. 48].

У Тютчева:

*И бездна нам обнажена
С своим страхами и мглами,
И нет преград меж ней и нами –
Вот отчего нам ночь страшна* [8, с. 73].

Теперь у Коневского:

*Проснулся я среди ночи. Что за мрак?
Со всех сторон гнетущая та цельность,*

*В которой тонет образов раздельность:
Все – хаоса единовластный зрак [10, с. 87].*

Однако следует обратить внимание на концепцию героя в сонете Коневского.

Лирический герой «Starres Ich», испытывая гнетущее состояние раздробленности мира («образов раздельность»), преодолевает страх ночи:

*В себе чтоб чуют воли нераздельность,
Чтоб не влекла потемок беспредельность,
Смешаться с нею в беспросветный брак [10, с. 87].*

Как лирический герой Новалиса взывал, «чтобы не кончилась брачная ночь» [7, с. 49], так и герой Коневского единение с Ночью воспринимает как обручение. Обручение с Ночью, со стихией хаоса – это слияние с нею, но вместе с тем и обретение власти над ней. Герой Коневского, следовательно, приближается к новалисовскому Гению, творцу, преобразующему действительность и собирающему мир воедино. Таким образом, в русском символизме мы видим возрождение связки «универсализм – ирония» в полном масштабе, возврат к той идее, которая была заложена в романтическом методе, но проявилась лишь в йенской школе, и которая была отвергнута поздним романтизмом, продолжая существовать лишь как потенциал, как дремлющий росток, развившийся спустя век в совершенно иной исторический период и в рамках иного литературного направления – русского символизма.

Однако русский символизм не повторяет идею романтизма универсализма на уровне героя (то есть идею Гения) с абсолютной точностью. Символизм преобразует ее в новых исторических и культурных условиях. Если у Новалиса герой преодолевал дуализм мира и соединял «абсолютные антитезы» через страдание и поиск идеала (в «Гимнах к ночи» – умершей возлюбленной), то у Коневского герой выступает не как связующее звено между Светом и Тьмою; он сам – носитель света, носитель идеи цельности мира, он стоит над миром, покоряет стихии и пересоздает мир:

*Я – человек, ты – бытия причина,
Но мне святыня – цельный мой состав.
Пусть мир сулит безличия пустыня –
Стоит и в смерти стойкая твердыня,
Мой лик, стихии той себя не сдав [10, с. 88].*

Иными словами, символизм, восприняв романтическую идею гения, поэта-творца, акцентирует ее, выводит на первый план. Поиск «голубого цветка» замещается на процесс символотворчества, то есть пересоздания мира актом творчества, а слово поэта-мага, поэта-жреца, образ которого также восходит к Новалису, не воссоздает утраченную гармонию, а творит новую, «третью реальность», сочетающую волю художника и поэзию природы, божественного творения. Символизм возводит идею романтизма универсализма в абсолют, провозглашая символотворчество главной задачей искусства, что можно наблюдать и в стихах В.Я. Брюсова («К народу», 1905; «В полдень», 1903 – 1904; «Вечер после дождя», 1905; «Скифы», 1900 и др.), и у А. Белого («Маг», 1903), и в более поздних символистских манифестах: «Заветах символизма» Вяч. Иванова (1910); «Элементарных словах о символической поэзии» и «Поэзии как волшебство» К. Бальмонта (1904 и 1916 гг.); «Магии слов» Андрея Белого (1910); «О современном состоянии русского символизма» А. Блока (1910), а также найдет свое любопытнейшее отражение в эпистолярном наследии символистов.

Выводы:

1. В практике компаративистского анализа художественных текстов, относящихся к разным историко-культурным периодам, представляется довольно продуктивным использование категории художественного метода как общих принципов художественного мышления в сочетании с исследованием особенностей направлений и течений как исторических инвариантов метода.

2. Метод как тип художественного сознания может включать в себя философско-эстетические и художественные возможности, которые не реализуются в каждом из его инвариантов (направлений), а существуют как скрытый потенциал, который может быть востребован в творчестве писателей разных литературных периодов, что объясняет причины возникновения части существующих в литературном процессе форм литературного взаимодействия.

3. Йенский романтизм, романтизм 1820 – 1830-х годов и русский символизм проявляют себя как инварианты романтического типа художественного мышления (романтического метода), однако разное функционирование в них категорий романтического универсализма и романтической иронии вызывает существенные отличия в концепции героя и проявления романтических оппозиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский, В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб., 1914; см. также переиздание с предисловием и комментариями А.Г. Аствацатурова: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – 232 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 ст.
3. Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. Г.Н. Поспелова. – М.: Высш. шк., 1988. – 351 с.
4. Теория литературы. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – Т. IV: Литературный процесс. – 624 с.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
6. Габитова, Р.М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель, Новалис) / Р.М. Габитова. – М.: Наука, 1978. – 354 с.
7. Новалис. Гимны к ночи / Новалис; пер. с нем. В. Микушевича. – М.: Энигма, 1996. – 180 с.
8. Тютчев, Ф.И. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Ф.И. Тютчев. – М.: Правда, 1988. – 480 с.
9. Мечты и думы Ивана Коневского. – СПб., 1900. – 212 с.
10. Иван Коневской. Стихотворения. Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания А.В. Лаврова. – СПб.; М., 2008. – 298 с.

Поступила 10.03.2011

THE CATEGORY OF METHOD IN THE COMPARATIVE ANALYSIS OF LYRICS BY NOVALIS, F.I. TUTSCHEV, AND I. KONEVSKY

E. DAVYDOVA

In comparative studies the actual problem is to investigate not only the specific facts of literary interaction, but also the study of the causes of these interactions. The comparison of artistic method (the general laws of art thinking) with the literary school as a historical invariant of the method allows to find these causes. The objects of the study are Novalis' "Hymns to the Night", F.I. Tyutchev's poem "Day and Night" and I. Konevsky's sonnet "Starres Ich", which are united by the theme of the Day and Night. The comparative analysis of these texts show that the early romanticism, the romanticism of the 1820 – 1830-s and symbolism as the invariants of romantic method demonstrate the similarities in the treatment of the Day-Night-opposition and in the principles of picture of space and time. The differences in the representation of the character are connected with the functioning of the categories of romantic universalism and romantic irony.