

*На правах рукописи*

ЛЕВОЧСКИЙ Сергей Сергеевич

**Концептуализация символа ночи в философской культуре  
немецкого романтизма**

Специальность – 09.00.13 – философская антропология, философия культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание учёной степени  
кандидата философских наук

**Москва – 2019**

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова» на кафедре истории и теории мировой культуры философского факультета.

**Научный руководитель:**

**Шишков Александр Михайлович**  
кандидат философских наук, доцент  
кафедры истории и теории мировой культуры  
философского факультета Федерального  
государственного бюджетного  
образовательного учреждения высшего  
образования «Московский государственный  
университет имени М.В. Ломоносова»

**Официальные оппоненты:**

**Доброхотов Александр Львович,**  
доктор философских наук, профессор  
Школы культурологии факультета  
гуманитарных наук Федерального  
государственного автономного  
образовательного учреждения высшего  
образования «Научно-исследовательский  
университет «Высшая школа экономики»

**Марков Александр Викторович,**  
доктор филологических наук, кандидат  
философских наук, профессор кафедры кино и  
современного искусства факультета истории  
искусств Федерального государственного  
бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования «Российский  
государственный гуманитарный университет»

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего  
образования «Санкт-Петербургский  
государственный университет», кафедра  
проблем междисциплинарного синтеза в  
области социальных и гуманитарных наук

Защита состоится «\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 г. в \_\_\_\_\_ на заседании Диссертационного  
совета Д 002.015.01 Института философии РАН по адресу: 109240, г. Москва,  
ул. Гончарная, д. 12, стр. 1. Зал заседаний Ученого совета (ком. 313).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Института философии РАН  
– [https://iphras.ru/uplfile/zinaida/ROOTED/aspir/autoreferat/levochskiy/dissertatsiya\\_levochskogo.pdf](https://iphras.ru/uplfile/zinaida/ROOTED/aspir/autoreferat/levochskiy/dissertatsiya_levochskogo.pdf)

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 г.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета Д 002.015.01  
кандидат философских наук

Николаичев Б.О.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Обоснование темы и актуальность исследования:**

Символ ночи в творчестве представителей немецкого романтизма (Новалис, Л. Тик, Ф. Шеллинг, Э.Т.А. Гофман) восходит к смысловому полю единой литературно-поэтической и философской темы. Приступая к ее анализу, важно иметь в виду бесконечный спектр смыслов и всевозможных трактовок, который, так или иначе, будет определять фон дальнейшего исследования. Это важно отметить, так как задачей настоящей работы не является полный охват темы. Предполагается, что будут намечены лишь важнейшие ее аспекты, которые позволяют выделить несколько основных трактовок символа ночи в философской культуре немецкого романтизма. Направляющей и наиболее глубокой трактовкой ночи как концептуального символа является утверждение романтиками особого художественного и философского мирозерцания, особого типа сознания, которое далее будет именоваться «ночным» и получит всестороннюю характеристику. Оно служит своего рода проводником, «точкой входа» в романтическую тему ночи.

«Ночное» сознание – образ и метафора присущего романтизму *неустойчивого* или *пограничного* состояния, подчас мучительного, но всегда творческого и потому переходного, что позволяет соотнести этот концепт с современным состоянием культуры, в частности, с культурной ситуацией постмодерна. По мнению ряда исследователей,<sup>1</sup> настоящий период в истории европейской культуры следует считать переходным, что до некоторой степени объясняет интерес современных исследователей к изучению концепта ночи как культурологического концепта<sup>2</sup>. Предельная синтетичность, смешение и неустойчивость эстетических принципов, выход за пределы классических оппозиций (истина–ложь, профанное–сакральное, сознательное–бессознательное, массовое–элитарное) – наиболее яркие типологические признаки культуры

---

<sup>1</sup> Ж. Бодрийяр, Ж.Ф. Лиотар, У. Эко

<sup>2</sup> См. Всероссийская конференция, организованная Государственным институтом искусствознания: «Ночь как культурологический феномен» (2003, 2005, 2009, 2011 — Москва)

постмодерна. Зародившаяся на рубеже XVIII-XIX веков культура романтизма не имеет непосредственного отношения к постмодерну, однако очевиден общий для них характер *пограничности*, указывающий на переходное состояние культуры.

Это обстоятельство позволяет говорить об актуальности эстетико-философской концепции «ночного» в современном мире и присоединиться к мнению Умберто Эко, заметившего: «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм — не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* — подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм...»<sup>3</sup>. Почему бы в таком случае не предположить, что у любой эпохи есть собственный «романтизм»? «Именно иенский кружок дает нам право понимать под романтизмом в узком смысле один из этапов того движения, которое возникло и возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы уже имеем право теперь говорить о Романтизме мировом, как об одном из главных двигателей жизни и искусства в Европе и за пределами ее во все времена, начиная с первобытных»<sup>4</sup>, — писал А. Блок. Здесь мы сталкиваемся с оригинальным взглядом, согласно которому романтизм представляет собой одно из основополагающих исходных начал европейской культуры, извечно присутствующих в «жизни и искусстве». Безусловно, это предельно широкое и максимально обобщенное представление о романтизме. Но именно такое представление, разделяемое многими известными мыслителями, позволяет говорить о непреходящей актуальности романтизма. Сама возможность такой постановки вопроса говорит о том, что отдельные «романтические элементы» продолжают жить в современной культуре.

В XIX веке ночная тема в литературе (Э. Юнг, Т. Грей, Р. Блер, Т. Парнелл, Х. Кадалсо), философии (Г. Шуберт, Новалис, Шеллинг, Гегель) и живописи (М. Маньяско, И.Г. Фюсли, Ф. Гойа, У. Блейк) представляет собой почву, на которой зреет и развивается идея нового художественного и философского видения мира. Образ ночи оказывается медиатором, посредствующим звеном, скрепляющим элементы принципиально несовместимых мировоззрений: «ночное» видение

<sup>3</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2007. С. 75

<sup>4</sup> Блок А. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т.6.: Художественная литература. 1962. М-Л. С. 365

художника позволяет осмыслить преемственность культурных эпох в ситуации их совершенной несхожести. Это показательно и для века XX-ого. Так, Е.Н. Шульга в работе «Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX века», пишет: «Не случайно, что именно на рубежных, переломных этапах духовной эволюции образы ночи обретают особую концептуальность, конструируя картину мира и позволяя, вслед за Бердяевым и Шпенглером, говорить о «ночном» характере того или иного отрезка истории. В эпоху Нового времени такие «вспышки» приходится на рубежи XVIII-XIX и XIX-XX вв., когда были философски осознаны глубинные аспекты «ночного», породившие яркие и оригинальные концепции в различных видах искусства»<sup>5</sup>.

Особенную выразительность тема ночи приобретает ближе к XX веку у Ф. Ницше<sup>6</sup>, что вполне закономерно, поскольку доминантой мысли философа выступает *кризис* западных ценностей и, в частности, современного искусства. «Что бы еще назвать нам способное пробудить в нас утешение на будущее, при таком бессилии и запустении нынешней культуры? Тщетно отыскиваю взглядом хотя бы один мощный узловатый корень, хотя бы один клочок здоровой, плодородной земли, - повсюду пыль, оцепенение, изнеможение»<sup>7</sup>. Причину кризиса, по мнению Ницше, следует искать в утрате иррационального, стихийного духа Диониса, возрождающегося в творчестве Гёте и Шиллера, и, в особенности, в музыке Вагнера: «... могут ли помыслить себе человека, который был бы в состоянии воспринять действие «Тристана и Изольды» без поддержки со стороны слова и образа, просто как колоссальных размеров симфоническое построение, не сорвав дыхания, когда бессильно повиснут, судорожно расслабившись, все крылья их души? <...> И он снесет это, - находясь в жалкой стеклянной оболочке человеческой индивидуальности, внимать отзыву бесчисленных воплей удовольствия и страдания, доносящихся из “бескрайнего

<sup>5</sup> Шульга Е.Н. «Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX века». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Новосибирск. 2002. С. 4

<sup>6</sup> См. «Так говорил Заратустра», гл. «Ночная песнь» (Das Nachtlid), «Песнь опьянения» (Das trunkeLied)

<sup>7</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии. Пер. А.В. Михайлова. Ad marginem. М. 2001. С. 186

простора мировой ночи”: не пустится он, неудержимый в своем беге, на свою праисконную родину под эти пастушьи хороводы метафизики?»<sup>8</sup>.

Обращение русских философов начала XX века к эстетике «ночного» нередко преследует ту же цель – поиск преемственности несовместимых мировоззрений в ситуации переходной эпохи.

Один из наиболее ярких примеров мы находим в исполненном противоречий произведении В.Ф. Одоевского «Русские ночи» (1844), которое предвосхищает многие глобальные проблемы европейской культуры XX века. Текст произведения построен в диалоговой форме противопоставлений, своеобразной «романтической разноголосицы» его героев. Символ ночи создает поистине полифонический эффект, снимая противоречия мнений путем перенесения споров на почву ночных размышлений о творчестве, науке, судьбе цивилизации, состоянии культуры и человеческой личности: «... отчего ночью внимание постояннее, мысли живее, душа разговорчивее? <...> общая тишина невольно располагает человека к размышлению <...>...людей что-то тянет быть вместе; оттого все сборища, беседы, балы бывают ночью; как бы невольно человек отлагает до ночи свое соединение с другими»<sup>9</sup>. Н. А. Бердяев<sup>10</sup> и о. Павел Флоренский<sup>11</sup> называли время, последовавшее за Первой Мировой войной и Русской революцией началом «ночной» эпохи в силу совершенной чуждости просвещенного сознания XIX века радикальным политическим течениям Новейшего времени. «Так и в наше время – «вечернее» - заметно, с одной стороны, обострение мистической чувствительности, а с другой – снисхождение к нам Божества, миров иных. Сейчас чудо неизмеримо ближе, как и вообще мистические явления, как благодатные, так и темные...»<sup>12</sup>. «В истории, как и в природе, существуют ритм, ритмическая смена эпох и периодов, смена типов культуры, приливы и отливы, подъемы и спуски. Ритмичность и периодичность

<sup>8</sup> Там же. Рождение трагедии. Пер. А.В. Михайлова. Ad marginem. М. 2001. С.191

<sup>9</sup> Одоевский В.Ф. "Русские ночи", Ленинград. Литературные памятники. "Наука", 1975. С. 76

<sup>10</sup> Бердяев Н. А. Новое средневековье (Размышление о судьбе России). Берлин: Обелиск, 1924;

<sup>11</sup> Флоренский П. А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания. Курс лекций, прочитанный в Московской духовной академии в августе-декабре 1921 года

<sup>12</sup> Флоренский П. А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // Флоренский П. А. Собрание соч. в 4-х т., Т. 3 (4), М.: Мысль. С. 425

свойственны всякой жизни. Говорят об органических и критических эпохах, об эпохах ночных и дневных, сакральных и секулярных. Нам суждено жить в историческое время смены эпох... Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи»<sup>13</sup>. «Культурные эпохи живут по преимуществу дневным или ночным сознанием...»<sup>14</sup>. Новые социальные движения и всевозможные веяния времени философы были склонны рассматривать как симптомы возрождения средневекового, т.е. «ночного» сознания. К теме ночи, которая становится едва ли не основной темой его произведений, обращался Вячеслав Иванов<sup>15</sup>. В разных аспектах похожие идеи в XX веке высказывали Р. Гвардини<sup>16</sup>, Р. Вакка<sup>17</sup>, У. Бек<sup>18</sup>, П. А. Сорокин<sup>19</sup>, Г. П. Щедровицкий, А. А. Зиновьев.

Романтическая тема ночи сохраняет актуальность еще и благодаря психоаналитической трактовке «ночной» стороны человеческого сознания. В данном случае мы можем говорить о сопоставлении понятий «ночного» сознания и бессознательного. Это, в частности, относится к теме двойников и «двоемирия» у Э.Т.А Гофмана, произведения которого З. Фрейд и К.Г. Юнг использовали для иллюстрации некоторых положений психоаналитического метода. К романтическим открытиям, получившим научное толкование в психоанализе, следует добавить принцип амбивалентности, наиболее явно прослеживаемый при обращении к любым образно-смысловым конструкциям «ночного», сумрачного, темного, хаотичного и т.д.; речь идет не только о соотношении понятий «ночное сознание – бессознательное», или «ночное сознание» – коллективное бессознательное», а в неременном свойстве амбивалентности, которым наделяются исходящие из бессознательного импульсы и установки, и именно в

<sup>13</sup> Бердяев Н. А. Новое средневековье. Берлин: Обелиск. 1924. С. 5

<sup>14</sup> Флоренский П. А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания // Флоренский П. А. Собрание соч. в 4-х т., Т. 3 (4), М.: Мысль. С. 386

<sup>15</sup> Тема Диониса. Примером его непосредственного обращения к теме являются стихотворения: «Ночь в пустыне», «Ночной звон», «Полнолуние», «Мгла», «Темные музы», (сборник «Кормчие звезды, СПб. 1903 г.); «Ночь», «Ночные голоса» (сборник «Нежная тайна», СПб, 1912 г.); «Ночное солнце» (1916), «Ночные зовы» (сборник «Свет не вечерний», СПб, 1917 г).

<sup>16</sup> «Конец Нового времени» (1950 г.)

<sup>17</sup> «Ближайшее средневековое будущее» (1973 г.)

<sup>18</sup> «Что такое глобализация?» (1997 г.)

<sup>19</sup> «Социальная и культурная динамика» (1937 г.) – «Ночь этой переходной эпохи начинает опускаться на нас, с ее кошмарами, пугающими тенями, душераздирающими ужасами» (Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992. С 427)

силу своей амбивалентности становятся неисчерпаемой основой творчества. Следует поэтому обратить внимание на проблему тайны творчества в философской культуре немецкого романтизма в связи с темой ночи: творческий акт предполагает преодоления пластичного, изменчивого, «ночного» мира воображения, но понятие *романтического творчества* обретает смысл лишь в сфере неопределенной стихии грез. Возможно ли творить, не покидая эту стихию? Возможно ли представить саму жизнь как чистый творческий акт, который невозможно заключить в конечную форму художественного произведения, в *объективную форму*? Вот вопросы, которым задаются романтики. Грезящее, или «ночное» сознание – это то, что культура романтизма пыталась сохранить иногда в ущерб объективной и совершенной, то есть законченной форме произведения искусства. Лучшим примером такой попытки в литературе раннего романтизма стали знаменитые «Гимны к ночи» Новалиса. Метафизическое чувство ночного вдохновения становится самоцелью автора. Оно реализуется не как исток произведения, но и как конечная его цель. Влюбленность в это чувство, желание продлить, отказ от конечной формы его выражения, создают *романтика* Новалиса.

***К аспектам новизны работы*** можно отнести:

- прояснение связи ночной темы в романтизме с традициями европейской мистики (связь мистического богословия и символики романтизма, гл. 1);
- выявление основных аспектов символа ночи в романтизме (воображение, смерть, «темная» основа мира, «ночное» сознание, гл. 3-5);
- указание на «сквозной» характер проблематики заявленной темы, в которой символ ночи предстает и как художественная практика, и как концепт, через обращение к сопоставительному анализу текстов Новалиса, Гете и Гегеля (гл. 3);
- актуализация связи романтической темы «ночного» и психоаналитической проблематики (гл. 5).
- роль Английской и Французской революций в обращении к теме хаоса, ночи, свободы (гл. 3).



***Цели и задачи исследования:***

Цели: 1) раскрыть структуру смыслов символа ночи в философской культуре немецкого романтизма; 2) показать *возможность* концептуализации символа ночи.

Для этого предполагается решение следующих задач:

1) Исследовать предпосылки возникновения темы ночи в философской культуре немецкого романтизма, определившие движение европейской культуры к романтизму как оформленному и «сознающему себя» направлению.

2) Выявить главные трактовки символа ночи в философской культуре немецкого романтизма в соответствии с основными аспектами рассмотрения темы.

3) Дать развернутую характеристику «ночного» сознания как основной трактовки и особого концепта исследования романтической темы ночи.

***Объектом исследования являются*** литературные, поэтические и философские произведения представителей немецкого романтизма (Новалис, Ф. Шлегель, Ф. В. Й. Шеллинг, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман), а также произведения тех авторов, которые непосредственно связаны с формированием философской культуры немецкого романтизма (фон Шамиссо, И.В. Гёте, Ф. Шиллер и др.). Главными текстами, на основе которых выявлены трактовки символа ночи, являются «Гимны к Ночи» Новалиса, фрагменты из второй части «Фауста» Гёте и так называемый «романтический отрывок» из лекций Гегеля 1805 г. Обоснование трактовок предполагает обращение к критическим работам Э. Бёрка, Э. Юнга, Жан-Поля Рихтера, В. Ваккенродера. Во многом определяющими тему станут работы представителей немецкой классической философии – «Основы Наукоучения» И. Г. Фихте и трактат Ф. Шеллинга «О сущности человеческой свободы».

***Предметом исследования является:*** 1) образ и символ, репрезентирующий эстетико-философскую концепцию «ночного» в немецком романтизме и одну из главных тем в искусстве романтического течения, - тему ночи; 2) психо-эмоциональное состояние («ночное» сознание), отдельные черты которого

присущи романтическому восприятию и осмыслению окружающей действительности. Данное состояние характеризуется рядом атрибутов, таких как – внерациональность и иррациональность, поэтичность, пограничность («безосновность»), непосредственность.

В основе **методологии диссертационного исследования** лежит философский *концептуальный анализ*, предполагающий исследование концептуальных понятий и образов, поскольку они определяют появление и формирование литературно-поэтической и философской темы ночи в немецком романтизме. Данный анализ позволяет сформулировать проблему «ночного» сознания как основного концепта этой темы.

Применяется также *междисциплинарный подход*, состоящий в обращении к исследовательским средствам таких областей гуманитарного знания как, литературоведение, искусствоведение, культурология, психология, философская антропология и т.д.) в целях исследования одной проблемы в разных областях культуры и научного знания («ночное» сознание как проблема психологии; «ночное» сознание как проблема культурологии; «ночное» сознание как проблема философской антропологии и т.д.).

*Сравнительный метод* используется в работе для исследования общих тем в произведениях Новалиса, Гёте и Гегеля, а также для сопоставления идей «ночного» сознания 1) в христианской средневековой мистике; 2) в немецком романтизме; 3) в культуре Серебряного века; 4) в культуре постмодерна.

Изложение исторического материала в данной работе, в частности, описание особого культурно-исторического положения Германии XVIII века, совершается на основе *описательного метода*.

## *Терминология исследования. Проблема символа*

Название работы обязывает сформулировать дефиницию понятия «символ», что представляет определенного рода сложность. Как справедливо замечает К.А. Свасьян в работе «Проблема символа в современной философии», – «Если символ культурно выявлен в многообразии своих частных спецификаций, как-то: понятия, образ, знак и т.д., то именно общая природа его остается не выясненной до конца в этих спецификациях»<sup>20</sup>. Согласно формулировке А. Ф. Лосева: «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм»<sup>21</sup>. Построить какое-либо универсальное определение не просто, поскольку символ принципиально синтетичен, целен и неразделим в отношении формы и содержания. Так, Фердинанд де Соссюр указывал на присущий символу «рудимент естественной связи между означающим и означаемым»<sup>22</sup>. Лосев определял символ как «полное субстанциальное тождество идеи и вещи, сущности и явления»<sup>23</sup>. Анализ же предполагает разъятие указанных составляющих. Однако парадоксальным образом главная проблема символа как раз и заключается в тайне связи означающего и означаемого, выражающего и выражаемого, формы и содержания. Несмотря на то, что Соссюр и Лосев принадлежат к совершенно разным школам мысли, следует указать на эту сложную проблему природы символа.

Свасьян выделяет ряд символических форм, выражающих сущность символа на уровне формально-логическом, на уровне морфемы, или, говоря условно, на уровне *формы*. Иными словами, это уровень, отсылающий к терминам, указывающим на *средства выражения* языка: знак, метафора, образ, аллегория, понятие, явление, тип, сравнение, олицетворение, миф. Вместе с тем, символ содержит внеположенный языковой реальности «нередуцируемый остаток». Так, Ю.М. Лотман указывал на одну из традиций истолкования символа «как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой

---

<sup>20</sup> Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. М. Изд-во АН АрмССР. 1980. С. 90

<sup>21</sup> Лосев А.Ф. Философия имени. М.: Издание автора. 1927. С. 121.

<sup>22</sup> Соссюр. Курс общей лингвистики // Ф. Де Соссюр. Труды по языкознанию. М. 1977. С. 101

<sup>23</sup> Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии // Лосев А.Ф. Собр. соч. В 9 томах. Т. 2. М.: Мысль. 1993. С. 635

сущности»<sup>24</sup>, кроме того, Лотман обращает внимание на то, что «смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации»<sup>25</sup>, то есть символ в некоторых случаях корректно назвать элементом языка, отсылающим к высшей, то есть более «полной» и неопределенной реальности.

Это «нередуцируемый остаток» остается на уровне метаморфемы, того «несхватываемого» и «иррационального», что «стоит за символом». Опираясь на идею диалектического синтеза этих двух уровней (морфемы и метаморфемы), Свасьян также дает следующие три главные характеристики символа: 1) смысловое отражение мира; 2) порождающая модель (смысловое построение действительного); 3) направленность на внеположенное (символ никогда не совпадает с собой при всем равенстве себе же). Здесь же Свасьян указывает на две условные крайности в истолковании природы символа, представленные условными концепциями символического Канта-Кассирера, с одной стороны, и Руссо-Бергсона, с другой. Согласно первой, символ первичен по отношению к реальности: символизация сводится к деятельности автономной структуры, обуславливающей всякий взгляд на вещи. Вторая крайность раскрывает перспективу познания «внеположенного» символу содержания, того иррационального остатка, о котором выше шла речь. Здесь парадоксальным образом символ указывает на «глубину жизни», но вместе с тем должен быть устранен, преодолен во имя непосредственного, интуитивного, невыразимого.

Философская культура романтизма, с одной стороны, тяготела к тому, что Свасьян обозначает как «бергсонианское» истолкование символического, стремясь выйти за пределы дискурсивного в совершенно непосредственное и невыразимое, что некоторым образом невозможно сделать *внутри* сферы языка, поскольку такой прорыв означает выход к трансцендентному (в широком смысле этого слова). Романтический символ преодолевает себя посредством себя же («никогда не совпадает с собой при всем равенстве себе же»). Он как бы находится по обе стороны «трансцендентного-имманентного». Романтический

---

<sup>24</sup> Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра. 1991. С. 191

<sup>25</sup> Там же. С. 191

поэт посредством символа указывает на некий *запредельный смысл*, вместе с тем выходя за пределы символического.

В этой связи интересно следующее замечание Гегеля о романтической форме искусства: «Так как содержание этой формы искусства вследствие своей свободной духовности требует большего, чем то, что может дать ей воплощение во внешнем, телесном материале, то образ становится для нее чем-то внешним и безразличным, так что романтическое искусство снова разделяет содержание и форму, хотя и с противоположной стороны по сравнению с символическим искусством»<sup>26</sup>. Содержание встает над формой, неспособной адекватно его выразить и, таким образом, превращается в «невыразимое», «таинственное», «смутное».

С другой же стороны, «Фрагменты» и «Фихтеанские штудии» Новалиса содержат заметные элементы кантовской гносеологии, пусть и преподнесенной в художественно-поэтическом измерении, и предполагают автономию и приоритет чистой *формы* в противопоставлении тому, какое содержание может эту форму наполнять. Романтический символизм оказывается всегда больше того содержания, которое он выражает. Например, фихтеанское Я, превращенное Новалисом в символ универсума, является такой, стоящей надо всем, *автономной* формой. «Познание указывает на бытие в форме Я или любой формы, оно становится основанием и своего собственного определения или формы. Короче: **оно есть самостоятельное определение содержания** (выделено мной – С.Л.) – так оно само себя определило»<sup>27</sup>.

Определение понятия символа и символического у Ф. Шеллинга способно дать некоторое разъяснение того, как понимали символ и символическое немецкие романтики. В «Философии искусства» постулируются три способа эстетического изображения, соответствующие трем формам воображения: 1) схематизм, 2) аллегория и 3) символ, связанные друг с другом как тезис-антитезис-синтез. «Тот способ изображения, в котором общее обозначает

<sup>26</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 2. изд. «Искусство». М. 1969. С.11

<sup>27</sup> Новалис. Фрагменты и штудии 1797-1798 // Новалис. Фрагменты. СПб.: Владимир Даль. 2014 (пер. А.Л.Вольского). С. 54

особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть схематизм. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть аллегория. Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то, и другое абсолютно едины, есть символ. «Эти три различных способа изображения имеют ту общую черту, что они возможны только благодаря способности воображения и сути его формы, причем единственно третий из них есть абсолютная форма»<sup>28</sup>. Здесь символ, по справедливому замечанию А.Л. Вольского, предстает как «особый концепт»<sup>29</sup>: символ является не только формой обозначения всеобщего, но еще и способом его толкования. Здесь мифологическое (символическое) сознание как бы замыкается на самом себе, становясь не просто обезличенным снятием субъективного и объективного в образе *абсолютного*, но конкретным эстетическим взглядом на мир, предполагающим пребывание по обе стороны субъект-объектного. Символ у Шеллинга становится не только обозначением мира как он есть вне субъект-объектного разделения, но еще и самым верным способом познания этого мира. Только в мифе соблюдено взаимное «перетекание» частного в общее и общего в частное: «мифологию вообще и любое мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически, и не аллегорически, но *символически*»<sup>30</sup>. Миф же представляет собой не что иное, как «абсолютное художественное изображение». Другими словами, «романтический мир» - это универсум, рассмотренный сквозь призму символического. Здесь мы вплотную подошли к особому значению символа для немецких романтиков. Все это следует иметь в виду, говоря о символе ночи в философской культуре немецкого романтизма.

---

<sup>28</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. Изд. «Мысль». М. 1966. С. 106

<sup>29</sup> Вольский А.Л. Герменевтика символа «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Вып. №81/2008. С. 67

<sup>30</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. Изд. «Мысль». М. 1966. С. 110

***Степень разработанности темы исследования. Основные подходы к концептуализации романтической темы ночи в исследовательской литературе:***

Что касается темы ночи как предмета философских и культурологических исследований романтической мысли и творчества, следует выделить несколько основных подходов к его изучению. Главным основанием дифференциации исследовательских установок является тот или иной ракурс рассмотрения темы, а также специфика материала исследований.

В настоящей работе предлагается выделить несколько *условных подходов* к теме ночи: 1) литературоцентристский подход, исследующий «ночную» лирику в творчестве поэтов и писателей, тяготеющих к романтическому направлению; 2) искусствоведческий подход, рассматривающий эстетическое понятие «ночного» в пластическом искусстве и музыке определенного исторического периода; 3) культурологический подход, разрабатывающий тему ночи применительно к философской антропологии, физиологии, психологии и изучению массовой культуры; 4) концептуально-философский подход, в котором метафора ночи рассматривается как образный объясняющий принцип тех или иных положений философской системы. Каждый из этих условно выделяемых исследовательских установок следует охарактеризовать отдельно.

Литературоцентристский подход является наиболее авторитетным и научно обоснованным, обладая при этом рядом существенных недостатков, главный из которых заключается в описательно-хронологическом, по преимуществу, методе изложения материала. Можно указать работы следующих авторов, придерживающихся указанного исследовательского направления: В.Н. Топорова<sup>31</sup>, В.Н. Касаткина<sup>32</sup>, С. Ю. Хурумова<sup>33</sup>, В.А. Васину<sup>34</sup>, Ф. П. Федорова<sup>35</sup>,

<sup>31</sup> Топоров В.Н. «Текст ночи» в русской поэзии XVIII – начала XIX века // Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. – М.: Языки славянской культуры. 2003. – С. 157–228.

<sup>32</sup> Касаткина В.Н. Тютчевская традиция в «ночной» поэзии А.А. Фета и К.К. Случевского // Вопросы развития русской поэзии XIX в.: науч. тр. – Куйбышев, 1975. – Т.155. – С. 70–89

<sup>33</sup> Хурумов С.Ю. «Ночная», «кладбищенская» английская поэзия в восприятии С.С. Боброва: Автореф. дис. канд. филол. наук - М., 1998

<sup>34</sup> Васина В.А. Томас Мур в творческом восприятии В.А. Жуковского. Дис. Томск. 2007

Л. Н. Тихомирову<sup>36</sup>. Среди зарубежных авторов стоит выделить Т. Хелмштадтера<sup>37</sup>, И. Чейза<sup>38</sup>, Ф. Амрине<sup>39</sup>, Э. Кахля<sup>40</sup>, А. Джонсона<sup>41</sup> и др.

Искусствоведческий подход в большей степени способен приблизиться к пониманию сложноуловимых смыслов «ночной» темы: такой культурный феномен, как «ночное», занимает промежуточное положение между понятием и образом и по этой причине легче поддается осмыслению в призме искусства, чем литературы. В особенности музыка, наиболее совершенный, по мнению романтиков, вид искусства, может послужить, как кажется, идеальной «средой» для адекватного образного представления данного феномена. Подробное исследование на эту тему проводит Е.Н. Шульга<sup>42</sup>, Т.С. Сергеева<sup>43</sup>, И. Горная<sup>44</sup>. К указанному направлению также относятся труды зарубежных авторов – В. Янкелевича<sup>45</sup>, Й. Ружички<sup>46</sup>, С. Вольфа<sup>47</sup>.

Один из лучших примеров культурологического подхода в отечественной науке представлен в материалах сборника Всероссийской конференции Государственного института искусствознания «Ночь: закономерности, ритуалы, искусство». Сущность этого подхода заключается в исследовании «ночной» антропологии: поведения людей в ночное время суток, связь массовой культуры и

---

<sup>35</sup> Федоров Ф. П. Ночь в лирике Тютчева / Ф. П. Федоров // Славянские чтения- Даугавпилс Резекне, 2000. — Вып. 1. — С. 38–67

<sup>36</sup> Тихомирова Л.Н. «Ночная поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика». Дис. Екатеринбург. 2010

<sup>37</sup> Helmstadter Th. H. Blake and the Age of Reason: Spectres in the Night Thoughts,” Blake Studies, V:I, (Fall), 1972, Pp. 105–41

<sup>38</sup> Chayes I. H, Picture and Page, Reader and Viewer in Blake’s Night Thoughts Illustrations,” Studies in Romanticism, XXX: III, 1991, pp.439–72

<sup>39</sup> Amrine F. Theorizing night vision: Novalis's "Hymnen an die nacht". - USA.: The University of Michigan, 1998

<sup>40</sup> Kuchle E. Light und finsternis in der Europaeischen Geistesgeschichte: German text, Meister Eckhart, Novalis, Georg Buechner. - Canada: Dalhousie University, 1998

<sup>41</sup> Johnson A. The nightingale's song: English romantic poetry and ideology. USA: California State University, Dominques Hills, 1999

<sup>42</sup> Шульга Е.Н. «Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX века». Новосибирск. 2002

<sup>43</sup> Сергеева Т. С. Из истории ночного музицирования в испанской музыке // Ночь: ритуалы, искусство, развлечение : Вып. 4 / ред.-сост. Е.В. Дуков. – М. Государственный институт искусствознания. 2014. С. 96-103

<sup>44</sup> Горная И.Н. Семантика ночи в финской камерно-вокальной музыке // Ночь: ритуалы, искусство, развлечение. Выпуск 4. Государственный институт искусствознания. М. 2014. С.156-169

<sup>45</sup> Jankélévitch V. La musique et les heures. - Paris: Ed.du Seuil. 1988 // В. Янкелевич. Музыка и невыразимое (1961)

<sup>46</sup> Ruzicka J. The city at night in nineteenth-century British art: Joseph Turner, James McNeill Whistler. - USA: New York University, 2000

<sup>47</sup> Wolf S. La nuit dans les contes fantastiques français: /French text, fantasy, romanticism, short stories/. - USA: State University of New York at Albany. 1988



ночного периода жизни человека, физиологические процессы, обуславливающие структуру сознания в ночное время суток и т.д. Здесь, прежде всего, стоит упомянуть Е.В. Дукова<sup>48</sup>, А.В. Крылову<sup>49</sup>, а также А. Кабантуса<sup>50</sup>, С. Криппнера и Дж. Диларда<sup>51</sup>.

Наконец, в рамках концептуально-философского подхода ночь предстает как символ, апеллирующий к некоторому концептуальному принципу, не ограниченному, впрочем, только иллюстративным значением. В данном случае ночь из художественного образа превращается в философский термин, интегрированный в конкретную умозрительную схему. Сложность такого подхода состоит в том, что материалом его исследований является ряд относительно независимых друг от друга «замкнутых» концепций, в которых символ ночи предстает важным, но все же подчиненным частной схеме элементом. Данное обстоятельство не позволяет считать этот подход вполне научным, что делает его наиболее уязвимым и относительно несамостоятельным среди всех остальных подходов. Среди работ, исследующих такой подход, можно назвать следующие: «Новалис и Математика. Исследование теории познания романтизма» (1929), «Гельдерлин. Картина мира и боговдохновенность (1939)<sup>52</sup>, «Разъяснение к поэзии Гёльдерлина»<sup>53</sup> (1951), «Ночь у Новалиса, Шеллинга и Гегеля»<sup>54</sup> (2012)

Отечественные и зарубежные работы, посвященные различным аспектам понятия «ночного», выделяют важность философского подхода, но не совершают попыток построения целостной философской концепции. Представляется, что попытки такого рода позволили бы с правильной стороны подойти к изучению

<sup>48</sup> Дуков. Е.В. Навстречу ночи // Ночь: закономерности, ритуалы, искусство: Вып. 3 / ред.-сост. Е.В. Дуков. — М. СПб. Нестор-История. 2012. С. 7-14

<sup>49</sup> Крылова А.В. «Ночь «пожирателей рекламы»: продажа или развлечение // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. С. 88

<sup>50</sup> Кабантус А. Ночь как объект исторической науки (Западная Европа XVII– XVIII вв.). Одиссей. М. 2008

<sup>51</sup> Krippner S. Dreamworking: How to Use Your Dreams for Creative Problem-Solving (with Joseph Dillard). Buffalo, NY: Bearly Ltd., 1988

<sup>52</sup> Guardini R. Hoelderlin - Weltbild und Frömmigkeit. - Leipzig, 1939

<sup>53</sup> Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main. 1951

<sup>54</sup> Gwee, Li Sui. Night in Novalis, Schelling, and Hegel // Studies in Romanticism. Boston, MA. 50 (2011)

важнейших проблем романтизма как глобального явления европейской культуры и немецкой философской культуры в частности.

Из тех мыслителей, кто в середине XX века обращался к теме ночи с позиций концептуально-философского анализа, мы можем назвать Гастона Башляра<sup>55</sup> и Алексея Ремизова<sup>56</sup>. «Ночной человек» Башляра отсылает к определенной области антропо-социо-культурного бытия, а именно – к области воображения. Рассматривая мышление человека как некоторую целостность («человек в течение 24 часов») следует различать «человека дня» и «человека ночи»: «Но с чего, собственно, мы должны начать, находясь перед лицом подобной целостности человека? Прежде всего нам следовало бы, видимо, обратиться к человеку ночи. Ведь именно там мы черпаем обычно экзистенциалистские темы, которые затем так любим обсуждать днем! Нет сомнения, что экзистенция особенно уверенно чувствует себя в ночное время»<sup>57</sup>. Рассуждения Башляра опосредованы анализом научного или рационального мышления и лишь косвенно связаны с романтизмом, несмотря на большое количество ссылок на письма Новалиса в «Поэтике грёзы». В ином направлении развивается мысль Ремизова, применившего «сновидческий метод» к разбору литературных произведений («Огонь вещей») или даже к толкованию самих снов таким образом, что здесь мы имеем целое направление, своеобразную «философию сновидения». Видеть и сохранять сны – одна из главных способностей человека, определяющих его человечность. Человек призван раскрыть «ночную», фантастическую сторону бытия, реализуя тем самым свою творческую сущность: «Или природы человека, весь его состав окостенел даже сравнительно со временем Шекспира и Эразма, огрубело восприятие другого мира и только что под носом да на ощупь. Или самостоятельно, на свой страх, будь ты хоть бездонным, а мало чего достигнешь. А для успеха непременно надо лестницу, - «матерьял», как у Новалиса и у Нерваля, какую-то каббалистически-окультурную подпорку. Или эпилепсию Достоевского, алкоголь

<sup>55</sup> Башляр Г., «Философское отрицание», 1940 г., «Поэтика грёзы», 1958 г.

<sup>56</sup> Ремизов А. «Огонь вещей. Сны и предсонье», 1954 г.

<sup>57</sup> Башляр Г. Новый научный дух // Новый рационализм. М. «Прогресс». 1987. С. 284

Эдгара По и Э.Т.А. Гофмана»<sup>58</sup>. Само построение текста Ремизова отражает метод исследования «ночной» формы сознания.

Среди наиболее современных исследований темы ночи следует еще раз упомянуть материалы отечественного сборника статей и докладов, изданных по итогам Всероссийской конференции, организованной Государственным институтом искусствознания: «Ночь как культурологический феномен» (2003, 2005, 2009, 2011 — Москва).

**Обзор источников** определен многоаспектностью темы. Исходя из этого, в настоящей работе представлен анализ многочисленных проявлений темы ночи в литературе и философии конца XVIII – начала XIX века (Новалис, Вакенродер, Гёте, Шеллинг, Гегель, Эккерман, Гофман). Интерес именно к этим авторам обусловлен тем, что их произведения представляют собой переходное явление между философским и художественно-поэтическим жанром, своеобразный их синтез, что отвечает сущности романтизма в целом, но особенно важно для анализа «ночной» темы, поскольку символ ночи как феномен культуры получает особенную актуальность именно в «переломные этапы духовной эволюции»<sup>59</sup>.

В работе приводятся комментарии как классических отечественных (В.М. Жирмунский, В.М. Фриче, Н.Я. Берковский, И.В. Вершинин, В.Б. Микушевич, Н.А. Соловьева и др.) и западных исследователей (Р. Гайм, Г. Гетнер, Ф. Байзер, М. Франк и др.) указанного направления, так и современных авторов, специализирующихся по данной тематике (А.М. Сиюхова, П.С. Гуревич, А.Л. Доброхотов, Гви Ли Суй, Р. Сафрански).

Значительную часть работы составляет рассмотрение истоков темы ночи в трудах представителей мистического богословия, а также непосредственных предпосылок возникновения эстетико-философской концепции «ночного» в немецком романтизме, к числу которых прежде всего относится: критика теории мимесиса, культ гения, появление готического романа в Англии и «бундесромана» в Германии.

---

<sup>58</sup> Ремизов А. М. Мартын Задека. Сонник // Ремизов А. М. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 7. М. «Русская книга». 2007. С. 354

<sup>59</sup> Шульга Е.Н. «Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX века». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Новосибирск. 2002

*Теоретическая значимость исследования* состоит в применении нового исследовательского подхода к изучению философской культуры немецкого романтизма. В настоящей работе впервые дан развернутый концептуальный анализ темы ночи в немецком романтизме; построена система фундаментальных трактовок символа ночи, проясняющих явление немецкого романтизма как специфического феномена европейской культуры. *Практическая значимость* такого подхода состоит в том, что он позволяет: 1) приблизиться к целостному пониманию романтизма и его связи с предыдущими эпохами культуры; 2) обнаружить прямую связь культуры романтизма с явлениями современной культуры.

*Основные положения диссертации, выносимые на защиту:*

1. Исток романтической темы ночи находится в прямой связи с концептуальными образами божественного сумрака и бездны (Abgrund, Ungrund) средневековой христианской апофатической мистики (псевдо-Дионисий Ареопагит, Иоганн Экхарт, Иоганн Таулер, Якоб Бёме, Хуан де ла Крус).

2. Ключевыми тенденциями, определяющими формирование основных трактовок символа ночи в философской культуре немецкого романтизма, являются: критика принципа мимесиса в европейском искусстве второй половины XVIII века (Э. Бёрк, Э. Юнг, Вакенродер, К. Г. Карус); культ гения (И. В. Гёте, Ф. Шиллер); готический роман в Англии (Х. Уолпол, М. Г. Льюис, А. Радклиф); бундесроман в Германии (Х.Г. Шпис, Б. Науберт, К.А. Вульпиус и К.Г. Крамер)

3. Символ ночи в философской культуре немецкого романтизма раскрыт в четырех основных трактовках, которые, исходя из материала исследования, представляются наиболее фундаментальными: 1) ночь как символ стихии воображения; 2) ночь как символ смерти; 3) ночь как символ «темной» основы мира; 4) ночь как символ «ночного» сознания.

4. «Ночное» сознания является одновременно главной трактовкой символа ночи и особым концептом, обобщающим и структурирующим разрозненное, на первый взгляд, множество смыслов, которые связаны не с только с указанными трактовками, выделенным в качестве основных, но и со всем спектром смыслов «ночного». В настоящем положении отображены следующие характеристики «ночного» сознания: иррациональность, поэтичность, пограничность, непосредственность.

### ***Обоснование трактовки символа ночи:***

В первой трактовке символа ночи (Глава 3) в фокусе исследования оказывается особый статус воображения как самостоятельной и независимой области сущего. Отличительной особенностью «ночного» сознания является его связь с воображением, поскольку только воображение способно примирить и синтезировать противоречащие друг другу мировоззрения и эстетические принципы<sup>60</sup>. Воображение, царство грезы в творчестве немецких романтиков отождествляется одновременно с высшей духовной инстанцией (Geist, Absolut) и глубочайшим (бессознательным) уровнем души (Seele), бессознательной творческой интуицией. Ночь, символизирующая бесосновную стихию креативности, пантеистически соединяет художника и его творение, уподобляя творца художественной реальности Богу. В результате этого отождествления в произведениях Новалиса и Гёте возникает образ «душевной субстанции» (geistige Natur), или мировой души, - единой творческой сущности в основе мира. Ночь здесь также можно проинтерпретировать как «момент реванша», возвращение личности к себе самой, когда человек получает возможность вернуть себе утраченное, отчужденное Я и обрести изначальную целостность. Такую возможность предоставляет воображение. Отчуждение Я снимается только в пространстве воображения, где образы отчужденного Я свободно взаимодействуют и сосуществуют. «Ночное» является как бы сценой, на которую выходят под разными масками и личинами образы Я, чтобы принять участие в свободной игре.

---

<sup>60</sup> В этой своей особенности «ночное» сознание аналогично другой специфической форме художественного мышления, представленной в идее романтического мифа. «Как показал Фр. Штрих, в отличие от классической традиции, которая видела в мифе проявление гармонического, всечеловеческого и вневременного, т. е. аполлонического начала, романтики тяготели к мифологии мистерий и таинств, к «ночной», дионисической стороне мифа». [Вольский А. Л. Металогический концепт «Дионис» в контексте новой мифологии Фр. Гёльдерлина: теория – перевод – лирика» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 75. СПб. 2008. С. 66].

Для представителей йенского философского кружка, прежде всего для Ф. Шлегеля и Шеллинга, миф был духом и «почвой» всякого подлинного произведения искусства. Из подлинного произведения искусства рождается целостный образ мира, или миф, преодолевающий отчуждение человека и природы, человека и социума. Следовательно, миф, согласно взглядам романтиков, – это превращение индивидуального художественного видения в универсальное, чему вполне отвечала, к примеру, идея романтиков о синтезе искусств [Шеллинг Ф.В.Й. Философия мифологии. В двух томах. Т. I. М. 2013. С. 178].

Вторая условно выделяемая трактовка (Глава 3) символа ночи раскрывает тему романтической смерти. Смерть, к которой отсылает символ ночи в произведениях Новалиса, Гёте, Мёрике, Гофмана, так же как и воображение, предстает в виде высшей духовной инстанции. Смерть для романтиков – «чистая духовность», поскольку «жизнь дается ради смерти. Смерть есть и конец, и начало – разделение и более интимное соединение с самим собой»<sup>61</sup>. Именно посредством смерти и достигается совершенное слияние человека с собой. Смерть означает полную, по словам Новалиса, «романтизацию» человека, полный его переход в царство ночи.

В третьей трактовке символа ночи (Глава 4) мы выделяем образ «темной» основы мира, происходящей из традиции христианской мистики, в частности, из богословских систем Иоганна (Майстера) Экхарта, Хуана де ла Крус, Иоганна Таулера и Якоба Бёме, творчество которых напрямую апеллирует к так называемому «богословию тьмы»<sup>62</sup>, или апофатическому богословию. Как будет показано, многие из идей Шеллинга и Новалиса проистекают из данной традиции.

Этот образ в философской культуре немецкого романтизма связан с идеей романтического хаоса, – порождающей (креативной) стихии, – основы жизни, природы, бытия, искусства. В свою очередь романтический хаос отсылает к миру сновидений, светлых или темных грез и, что наиболее важно, к творческому воображению. Таким образом, призрачный мир «ночного» у романтиков нередко обладает более прочным онтологическим статусом, чем мир реальный, «дневной», поскольку «ночной» мир – это мир порождающий. Здесь мы находим связь трактовок №1 и №3.

Четвертая трактовка символа ночи (Глава 5) подразумевает попытку художественного освоения романтиками опыта бессознательного. Чтобы показать это, мы выделяем ряд таких атрибутов «ночного» сознания, как иррациональность, поэтичность, пограничность, непосредственность. Важно

<sup>61</sup> *Новалис*. Смешанные фрагменты 1797-1798 годы. Первая редакция «Цветочной пыльцы» // *Новалис*. Фрагменты. СПб.: Владимир Даль. 2014. С. 88

<sup>62</sup> Термин принадлежит Томасу Мернтону

отметить, что романтики обращались не просто к идее иррационального<sup>63</sup>, или мистического взгляда, но именно к личному интроспективному опыту. Опыт «ночного» сознания – это плод глубоко «интровертного» взгляда художника в глубину бытия через постижение бессознательной основы личности. Новалис и Шлегель писал о наиболее полном раскрытии бесконечного потенциала личности, но как установить, в чем состоит этот потенциал, не вглядываясь в основу того, что называется человеческим Я? Финальную попытку в этом направлении совершил Гофман, вплотную подойдя к понятию бессознательного, которое в данном случае имеет скорее метафизический, чем психологический характер. Поэтому в данном случае термин «бессознательное» не отсылает напрямую к работам Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга.

**«Ночное» сознание как иррациональное** подразумевает выключенность из логических отношений как системы координат, задающей восприятие действительности. Это, очевидно, связано с выбором других вех и ориентиров, по которым человек определяет себя в мире. Так, А. А. Горбовский «ночным сознанием» называет «область внелогического восприятия реальности, интуитивного постижения тех зависимостей между явлениями, которые лежат вне причинно-следственных связей, вне рационального»<sup>64</sup>. Иррациональное (внерациональное) сознание подразумевает независимость от основных законов логики, а именно: закона тождества, закона противоречия, закона исключенного третьего. При этом следует отметить, что фундаментальные законы логики в «ночном» сознании не отбрасываются, а переосмысляются. Так, например, переосмысление закона тождества ( $A=A$ ) оказывается одновременно основой романтического символизма и идеи «снятия противоречий» в спекулятивных системах Фихте и Гегеля.

<sup>63</sup> Было бы наивно полагать, что «ночное» сознание формируется лишь как простая альтернатива рациональному взгляду на мир и что любое миропонимание исчерпывается всего двумя модусами восприятия – «дневным» и «ночным». Так, например, по мнению А.А. Гугнина, можно условно выделить 6 основных типов «человеческого мировидения» [Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. М.: Институт славяноведения РАН. 1998. С. 48] : мифологическое, рациональное, иррациональное, религиозное, мистическое, прагматическое. Каждое из «сознаний» организуется в зависимости от *определенной цели* по отношению к миру и предполагает *определенный онтологический статус* человека в мире. Данная классификация (одна из многих) может служить доказательством сложности и неоднозначности темы внерационального сознания, видом которого является сознание «ночное».

<sup>64</sup> Горбовский А.А. В круге вечного возвращения? Три гипотезы. М. 1989. С. 42.



**Основным языком выражения «ночного» сознания является поэтический язык**, предполагающий обращение к образно-символическому мышлению. «Бессознательное «ночное сознание»<sup>65</sup> заполнено символами, часто лишенными визуальных форм <...> Им нет прямых соответствий, нет аналогов в бодрственном «дневном состоянии»<sup>66</sup>. Этот атрибут определяет движение «ночного» сознания к преодолению (преобразованию) изначально заданной картины мира и динамике смыслов. «Ночное» сознание здесь выражено двумя характеристиками: 1) выходом за пределы возможных смыслов к таинственному и невыразимому (так, Н. Лосский, ссылаясь на Григория Богослова, справедливо утверждает, что «лишь поэзия способна явить нечто, лежащее по ту сторону слов»<sup>67</sup>.); 2) многоплановостью смыслов, наличием нескольких переходящих друг в друга уровней значения. По словам Фридриха Шлегеля, «поэзию мы рассматриваем как первую и высшую среди всех искусств и наук, ибо она также и *наука* в полном смысле слова, то, что Платон называл диалектикой, а Якоб Бёме теософией, наука о том, что единственно и подлинно действительно»<sup>68</sup>.

**«Ночное» сознание также допускает экзистенциалистскую трактовку**, отражающую, возможно, наиболее интересный атрибут специфического модуса восприятия мира, а именно – атрибут «пограничности» (безосновности). Данный атрибут указывает на сложное психологическое состояние неопределенности и потерянности, характеризующееся радикальным пересмотром любых основоположений, принимаемых на веру как самоочевидные, с помощью которых человек пытается обосновать свое бытие в мире. Такое состояние может быть последствием душевного потрясения, такого, как, например, смерть близкого. Но состояние пограничности, безосновности может быть осознанным и добровольным, кроме того, может рассматриваться как преимущество, как бесконечное богатство и источник смыслов. Так, по мнению Ж. Делеза, Ницше

<sup>65</sup> А.А. Горбовский интерпретирует «ночное сознание» в русле психоанализа Карла Густава Юнга, а именно через понятие «коллективное бессознательное». Стоит сразу заметить, что в данной работе о символе Ночи в романтизме не проводится таких прямых аналогий с теорией психоанализа, но замечания Горбовского весьма ценны ввиду своей концептуальности, а именно в отношении определения термина «ночное сознание»

<sup>66</sup> Горбовский А.А. В круге вечного возвращения? Три гипотезы. М. 1989. С. 42.

<sup>67</sup> Лосский В.Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 2010. С. 415

<sup>68</sup> Шлегель Ф. Литература // Эстетика. Философия. Критика. Т. II. М. «Искусство». 1983. С. 25

оценивал конечный пункт нигилизма как продуктивное состояние, в котором человек способен обратиться к созиданию новых ценностей: «В этом,- конечном - пункте нигилизма (Полночь) открывается, что всё готово для преобразования»<sup>69</sup>. Символическая полночь указывает на противоречивое состояние торжества воли к небытию, но вместе с тем и откровения творческих возможностей. Оно делает человека, дошедшего до крайней точки нигилизма, причастным божественной игре созидания новых миров. «Полночь, час, когда бросают кости»<sup>70</sup>. По мнению Делеза, в этом обращении к образу полуночи, который мы многократно<sup>71</sup> находим в «Заратустре» Ницше, нельзя не увидеть отсылку к загадочному высказыванию Гераклита (фр. В 52): «Айон (Время) — ребенок, играющий в шашки: царство ребенка!» («αἰὼν παις ἐστὶ παίζων, πεισσεύων παιδος ἢ βασιληίη»<sup>72</sup>). Айон (αἰὼν) – творческое абсолютное начало, запускающее новый космический цикл после вселенской катастрофы «мирового пожара». Полночь – символическое обозначение начала божественной игры *обновления* вселенной.

Эту же идею пограничности (безосновности) как откровения творческих возможностей блестяще выразил философ Владимир Янкелевич в книге «Смерть» (“La Mort”, 1966): «Пропасть, не имеющая дна, является основанием сущностей <...> Термин *Ungrund* у Бёме, может быть, выражает это таинственное соединение противоречий: тот, кто дает основание истине, сам бездонен, т. е. лишен основания, или, скорее, является первичным основанием только потому, что сам беспочвенен. Одним словом, беспочвенный основатель есть первопричина, начало, архе»<sup>73</sup>.

В экзистенциалистской литературе также можно найти романтические образы ночи и тьмы, данные в качестве иллюстрации принципа освобождения от диктата логики: «тьма дает свободу, ибо во тьме царствует не логика,

<sup>69</sup> Делез Ж. Ницше. АХИОМА. СПб. 1997. С. 34 (пер. с французского С.Л. Фокина)

<sup>70</sup> Там же. С. 91

<sup>71</sup> В философском романе «Так говорил Заратустра» теме ночи целиком посвящены главы: «Ночная песнь» (Das Nachtlied), «Песнь опьянения» (Das trunke Lied)

<sup>72</sup> Hippolytus, Refutatio IX, 9, 4 (p. 344, 13 Marc); цит. по книге Лебедева А.В. Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова. СПб. «Наука». 2014. С. 155

<sup>73</sup> Янкелевич В. Смерть. М.: Литературный институт им. А.М. Горького. 1999. С. 69

обязывающая к заключениям, а фантазия с ее произволом»<sup>74</sup>. Состояние пограничности, с одной стороны, творчески продуктивно, поскольку подразумевает обретение *нового из ничто* (Ночи), с другой, - деструктивно и болезненно, поскольку часто является следствием душевных потрясений, лишаящих человека главных опор самоопределения. «Если он (дух – С.Л.) должен встретиться с ночью, то пусть это будет ночь сохраняющего ясность отчаяния, полярная ночь, бодрствование духа, могущее стать источником чистого белого сияния, которое обрисует очертание всех предметов в свете разума»<sup>75</sup>.

**Непосредственность «ночного» сознания** следует понимать как невозможность провести четкую границу между познающим (субъектом, агентом действия) и познаваемым (объектом). Субъект и объект в «ночном» сознании полагаются в предельной «близости» друг к другу. Это можно проиллюстрировать на примере мистика или натурфилософа, отождествляющего себя (свое сознание) с непознаваемым бытием (универсумом, абсолютом, Богом). Мир, таким образом, нельзя четко отделить от представления, поскольку нельзя провести определенных границ того, где «заканчивается» субъект и «начинается» объект: «не только Я (Ichheit) есть все, но и наоборот, - все есть Я (Ichheit)»<sup>76</sup>. Данное положение хорошо проиллюстрировано Гастоном Башляром: «Связь грезящего с миром в грезах одиночества очень тесная, у нее нет «дистанции», которая характерна для *воспринимаемого мира*, разбитого на фрагменты восприятия, перцепцией»<sup>77</sup>. Этот же принцип неразделенности был положен в основу художественного «двоемирия» романтиков: так реальное (обыденное) и сверхреальное (фантастическое) в произведениях Гофмана теснейшим образом соприкасаются, что не позволяет выделить объективной и субъективной сторон повествования. Вместе с тем, границы между «ночным» и «дневным» обозначены, но только лишь как простое *наличие* сторон. Гофман не дает понять

<sup>74</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Сочинения в двух томах. Т.2. Томск: Водолей. 1996. С. 81

<sup>75</sup> Камю А. Миф о Сизифе. Москва, изд. Астрель. 2010. С. 77

<sup>76</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Сочинения в 2-х томах. М., 1987-1989. Т. 2. М., 1989. С. 101

<sup>77</sup> Башляр Г. Поэтика грезы // Башляр Г. Избранное: Поэтика грезы. М.: РОССПЭН. 2009. С. 151 (пер. с франц. В. П. Большакова)

на какой именно стороне находится читатель. В этом состоит оригинальный художественный прием.

Все перечисленные атрибуты «ночного» сознания совпадают с определением сущности *символа* как его понимали романтики. Важно подчеркнуть, что идея символа в такой интерпретации оказывалась связана с *романтическим мистицизмом*, который «прежде всего... означает энергичную защиту символических форм и их необходимости против обыденного взгляда»<sup>78</sup>. Действительно, романтический символ 1) иррационален; 2) пограничен; 3) полагает форму и содержание как единое целое и 4) обращен к поэтическому языку образов.

**Работа состоит из** пяти глав, Введения, Заключения и Библиографии, включающей 171 источник. Общий объем работы составляет 143 страницы.

Структура работы соответствует основным аспектам концептуализации символа ночи в философской культуре немецкого романтизма на этапах от раннего до позднего периодов этого течения, что позволило представить различные проявления эстетико-философского понятия «ночного» в рамках единой концепции.

Очевидно, что эти трактовки сформированы единым смысловым спектром и потому не могут рассматриваться отдельно друг от друга. Однако те или иные аспекты истолкования символа ночи выходят на разные планы в конкретных сочинениях представителей немецкого романтизма. Поэтому важно, **подводя итоги**, еще раз кратко рассмотреть структуру и динамику каждой выделяемой трактовки и ее основных смыслов.

---

<sup>78</sup> Шлегель Ф. Литература // Эстетика. Философия. Критика. Т. II. М. «Искусство». 1983. С. 28

## *Заключение*

Целесообразно объединить трактовки символа ночи в философской культуре немецкого романтизма по парам – №1 и №2; №3 и №4, получив в итоге две группы, в каждой из которых есть два «полюса», стремящихся к смысловому тождеству. В литературе немецкого романтизма, таким образом, устанавливается тождество между стихией воображения и романтической смертью и тождество понятий «темного» начала мира и «ночного» сознания. При этом стоит обратить внимание, что первый смысловой «полюс» представляет собой рассмотрение определенного спектра смыслов с внутренней, субъективной стороны, а второй – с внешней, объективной. Так, воображение предстает в виде внешней стихии, в то время как романтическая смерть у Новалиса – это буквально чувство исчезновения, субъективного растворения в этой стихии. То же касается и другой пары трактовок: «ночное» сознание – это внутреннее переживание «темного» начала природы; здесь «темная» основа полагается внутри человеческой личности, самосознания, души, Я, тогда как «темное», хаотичное начало мира – это «вынесенное в объект» бессознательное, предстающее в виде основной «объективной» стихии природы.

Одним из наиболее ярких примеров осуществления первого тождества мы находим в «Гимнах к Ночи» Новалиса, второе тождество отчетливо выражено в новеллах Гофмана. Рассмотрим подробнее специфику указанных групп:

1) Стихия воображения и смерть: трактовки №1 и №2. В этом пункте символ ночи отмечает совершенный романтиками «коперниканский» переворот (Ф. Байзер) в эстетике, состоящий в том, что мир воображения и личных переживаний превалирует над объективным миром и определенными, а потому и внешними, образцами прекрасного эпохи Просвещения. Этот сдвиг представляет собой часть общего движения европейской культуры к автономизации искусства, на что указывает Х. Зедльмайр в своем труде «Утрата середины».

В значительной степени, как это было показано в главе, посвященной предпосылкам возникновения романтического символа ночи, ситуацию

освобождения фантазии и воображения подготовила в ряде аспектов поэтика барокко и английский предромантизм. Прежде всего, это относится к поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» и ее колоссальному влиянию на поэтов английского сентиментализма (Томас Грей, Эдвард Юнг), воспевших эстетику слез, смерти и ночи («кладбищенская поэзия»). Нельзя не отметить важность творчества Уильяма Блейка и философию искусства Эдмунда Бёрка для развития романтической темы ночи, а также не выделить особую роль английского готического романа.

Смысловые отношения первой пары прочитываются в «Гимнах к Ночи» Новалиса, а также в указанном фрагменте из второй части трагедии И.В. Гете «Фауст» и «романтическом отрывке» из лекций Гегеля. Здесь ночь – глубинная область души, в которой осуществляется творческий процесс рождения *нового* через нисхождение к небытию (смерти). Смерть указывает на перерождение, это смерть *старых*, «закосневших» форм обыденности и скучной объективности. На уровне искусства это проявляется в виде борьбы устоявшихся и определенных форм классицизма с хаосом новых художественных форм романтизма.

Новалис отождествляет смерть и стихию романтического воображения. Смерть – высшая точка «романтизации», момент перехода в мир чистой поэзии. Подобная трактовка символа ночи очень характерна для ранних романтиков, веривших в *реальное, онтологическое* преобразование мира, подразумевающего, что личность и универсум должны соединиться в некотором гармоническом, пантеистическом единстве, осуществимом в царстве «святой Ночи». Вместе с тем, та же область души, через которую поэту открывается творческая сущность бытия, ассоциируется с преисподней (ад у Мильтона, царство Матерей у Гёте, Гадес у Байрона), то есть с территорией, отчужденной от Бога, поскольку поэт начинает конкурировать с Творцом в создании собственной эстетической реальности. Это территория деструкции и хаоса, с которыми встречается художник в акте творчества.

Александр Кожев и Луи Альтессер указывают на тот же смысл символа ночи в «романтическом отрывке» из лекций Гегеля: смерть – отправная точка для

творческого утверждения человека в мире, но способность к творчеству определяется способностью к самоотрицанию. «Человек служит Ничто, которое обнаруживает, или являет себя, как отрицающее, или творческое, Деяние, свободное и самому себе подотчетное»<sup>79</sup>. Ночь есть чистая самость воображения, преобразующая универсум и помещающая человека в историческое измерение.

## 2) «Темное» начало мира и «ночное» сознание: трактовки №3 и №4.

Связь романтической темы «ночного» сознания с почвой христианской средневековой мистики, и, в особенности, с учением о «темном» начале мира и безосновности Творца была показана в первой и четвертой главах настоящей работы. Мистический образ Бездны (Abgrund), «темного» первоначала (Ungrund) становится своеобразным истоком «ночной» мифологии романтиков, противопоставленной гармоническому началу классической традиции<sup>80</sup>. Это мифология дионисических мистерий, воспевающая «ночную» сторону бытия.

Представление о «темной стихии», о «бездне безымянной» ассоциируется со стихией воображения, с тем первородным хаосом, из которого рождаются произведения искусства: как в основе мира, так и в основе художественного произведения лежит бездна, - «темная» непознаваемая воля, совершающая в своей абсолютной свободе великий акт творчества. Всякое творчество должно нести отпечаток природного начала – незавершенного, стихийного, живого, неподвластного целиком порядку: «В законченном произведении нет ничего окончательного, поэтому нельзя отъединиться от стихии, первоначально питавшей его. Пусть в каждом образе сохраняется его почва, предобраз, хаос, как называет его Новалис»<sup>81</sup>.

В Ungrund лежит исток человеческой свободы, как это показывает Шеллинг в работе «Философские исследования о сущности человеческой свободы». Метафора ночи здесь играет роль объясняющего концептуального принципа, явно отсылающего нас к антропологии немецкого романтизма. Свобода определяется «иррациональным остатком», «частичкой хаоса» в каждом человеке, благодаря

<sup>79</sup> Кожев. А. Идея смерти в философии Гегеля // Кожев. А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука. 2004. С. 715

<sup>80</sup> Strich Fr. Deutsche Klassik und Romantik. Bern. 1949. S. 130

<sup>81</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Ленинград: Художественная литература, 1973, С. 39

которой личность способна избрать собственный творческий путь, что также подразумевает и этический выбор. Однако окончательное соединение мистики и романтического мировоззрения мы находим только в произведениях Э.Т.А. Гофмана.

Стоит отметить некоторую разнесенность трактовок №2 и №3 в творчестве ранних романтиков, в то время как в произведениях Гофмана они максимально сближены и предельно сгущены, что в итоге и приводит этого автора к открытию понятия бессознательного. Художественный мир Гофмана – уже территория «ночного» сознания, иронического ракурса восприятия действительности, взгляда, который видит в мире лишь игру темных сил. От гармонической и светлой ночи в эстетических и концептуальных построениях раннего романтизма осуществляется переход к театральному пространству произведений Гофмана. Здесь уже не приходится говорить о надежде на онтологическое изменение мира, теперь мы можем только поменять ракурс своего восприятия с «дневного» на «ночной», насладиться дьявольским театром марионеток, видеть призраков без теней и отражений. Поздний романтизм в лице Гофмана не претендует уже на абсолютное бытие, на творческое преображение мира, но лишь на право сделать из мира яркое и безумное сновидение, что в конечном итоге служит чисто эстетическим целям.

Стоит выделить значение символа ночи для гносеологической проблематики немецкого романтизма. Романтики воспринимали мир через посредство символического языка, который должен был примирить субъективную (поэтическую, «ночную») и объективную (обыденную, «дневную») стороны мира. Особенно важно указать на равный статус означающего и означаемого в символе как языковой единице. Программа немецкого романтизма была направлена на преодоление субъект-объектных противоречий, на поиск посредствующего звена между спонтанностью творческого хаоса субъективности и жесткой детерминированностью объективности. Этим посредствующим звеном, в котором осуществлялось примирение сторон порядка и хаоса, стал романтический символ ночи, как это было показано в настоящей работе.



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** к диссертационному исследованию ставится общая проблема символа ночи, определяются основные аспекты исследования, позволяющие выделить несколько основных трактовок символа ночи в философской культуре немецкого романтизма. Направляющей и наиболее глубокой трактовкой ночи как концептуального символа является утверждение романтиками особого художественного и философского мирозерцания («ночного» сознания), которое получит в работе всестороннюю оценку.

Общая характеристика структуры работы формулируется в следующих разделах: Актуальность темы исследования, Цели и задачи диссертации, Объект исследования, Предмет исследования, Степень разработанности темы исследования, Обзор источников, Положения, выносимые на защиту, Новизна работы, Аprobация диссертации. Здесь же помещен раздел, посвященный терминологии исследования и проблеме символа, в котором раскрываются трудности понимания, определения и концептуализации термина «символ». В последнем разделе введения осуществляется краткое обоснование заявленных в работе основных трактовок символа ночи: 1) ночь как символ стихии воображения; 2) ночь как символ смерти; 3) ночь как символ «темной» основы мира; 4) ночь как символ «ночного» сознания.

В **первой главе** рассматриваются истоки романтической темы ночи в христианской мистике (Григорий Нисский, псевдо-Дионисий Ареопагит, св. Хуан де ла Крус, Иоганн Таулер, Майстер Экхарт, Якоб Бёме). Символ ночи в данном случае указывает на два основных значения: 1) непознаваемую («темную») сущность Бога и 2) постижение божественной природы через особое состояние отрешенности от мира. Эта отрешенность в свою очередь достигается путем обращения к «темной стороне» души. Символ ночи здесь репрезентирует своего рода «методологическую установку», которая может быть сформулирована следующим образом: не искать в постижении творца «точек опоры» в виде логических положений или эмпирических данных, не пытаться познать Бога через

*посредство* мира, но обратиться к Богу *непосредственно* через интроспективный опыт созерцания его непознаваемой, «темной» сущности.

В этой же главе автор сравнивает «ночную» символику в трудах мистиков и в произведениях романтиков и указывает на амбивалентное значение символа ночи: это, прежде всего, символ воссоединения с Богом (абсолютом) но, вместе с тем, символ отчаяния, очищающего душу страдания и отречения от мира. Если средневековые мистики ставили акцент именно на первом значении символа ночи, то романтики тяготели ко второму.

**Глава вторая** настоящей работы посвящена рассмотрению основных предпосылок возникновения романтической темы ночи во второй половине XVIII века.

В **параграфе первом** указанной главы освящается критика теории мимесиса в европейском искусстве XVIII века в качестве одной из ключевых предпосылок возникновения немецкого романтизма. Принцип подражания (мимесиса) постепенно замещался принципом новизны. Последняя, в свою очередь, ассоциировалась с тьмой воображения, поскольку художник теперь, подобно Богу, создавал нечто из ничто, или из ночи. Интерес к тьме, выраженный в новой трактовке символа ночи как стихии воображения, хаоса творческой спонтанности, был очень характерен для романтизма и предромантических течений.

Указанная тенденция связана с интересом к понятию *возвышенного*. Так Эдмунд Бёрк («Философские исследования о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», 1757) уделяет особое внимание принципу новизны (novelty) в искусстве, а также связи идеи возвышенного с неизвестностью и тьмой (obscurity) как художественными выразительными средствами. Эстетические качества темноты Бёрк анализирует в нескольких разделах своего труда<sup>82</sup>.

Подобные попытки представить ночь и тьму в качестве концептуальных образов автор находит также в трактате Эдварда Юнга «Заметки об оригинальном

---

<sup>82</sup> «Мнение Локка относительно рассмотрения Темноты» (Locke's Opinion Concerning Darkness Considered), «Страх Темноты в ее собственной природе» (Darkness Terrible in its Own Nature), «Почему Темнота страшна» (Why Darkness is Terrible), «Воздействие черноты» (The Effects of Blackness), «Воздействие черноты смягчено» (The Effects of Blackness Moderated)

сочинении» (1759). Мнение Юнга в отношении проблемы творчества очень характерно для концепции *свободного и независимого* воображения. Юнг выдвигает совершенно романтическую идею о множестве «теневого существа» (shadowy beings), лежащих за пределами налично существующего в глубине нашего ума и воображения. Перетолковывая идею Ф. Бэкона, утверждавшего, что человек еще не знает подлинных возможностей своего ума, Э. Юнг пишет о «свободных или темных областях» (blank spaces or dark spots), еще не задействованных и не исследованных человеком.

В русле течения предромантизма ряд других авторов, таких как Марк Эйкенсайд, Томас Уортон, Ричард Хёрд, высказывали похожие идеи в отношении теории мимесиса в искусстве, не связывая это, однако, с интересом к тьме.

**Во втором параграфе второй главы** рассматривается готический роман и «бундесроман» как явления европейской культуры, поскольку они связаны с понятием «ночного» в немецком романтизме.

Именно после появления романа Хорэса (Горация) Уолпола «Замок Отранто» (1764) в европейской культуре XVIII укоренились и стали необычайно популярны эстетические категории «таинственного», «страшного», «возвышенного» и «сказочного». Примечательно, что, начиная с эпохи классицизма, слово «готика» вообще ассоциируется с чем-то темным, беспорядочным, неоправданным по форме и экспрессивным. В русле этого же направления автор указывает следующих последователей Х. Уолпола: Клара Рив (Clara Reeve, 1729-1807), Анна Радклиф (Ann Radcliffe, 1764-1823), Мэтью Грегори Льюис (Lewis, Matthew Gregory, 1775-1818), Эрнст Теодор Амадей Гофман (Ernst Theodor Amadeus Hoffman, 1776-1822), Мэри Шелли (Mary Shelley, 1797-1851). Атмосфера готического романа присутствует и в «Ночных бдениях» (Die Nachtwachen, 1805) Бонавентуры, но в последнем случае гротеск тьмы и ужаса применяется в целях создания эффекта романтической иронии. Вместе с готическим романом появляется прототип «сумрачного героя» - возвышенной, загадочной личности, окруженной ореолом тайны и преступления. Готический роман как жанр стал необычайно популярен именно в силу принципа *свободы*

*воображения*: в силу *неопределенности* литературных образов читатель мог сам домысливать, придумывать внешность и характер «сумрачному герою». В данном случае, следовательно, большую роль играло воображение читателя, а не талант автора.

Жанр, аналогичный готическому роману, появляется и на немецкой почве в 80-е и 90-е годы XVIII века. Это т. н. «бундесроман» («*Bundesroman*», «*Geheimbundesroman*»), «роман тайны» или роман о тайных обществах.

Наиболее известным представителем жанра стал роман Карла Гроссе «Гений» (1791). Отрывки из ранних, так и не увидевших свет произведений Э.Т.А. Гофмана «Корнаро – мемуары графа Юлиуса фон С.» (1795) и «Таинственный» (1796) представляли собой, судя по сохранившимся в письмах фрагментам неизданного романа, прямое подражание Гроссе. В предисловии к «Эликсирам Сатаны» (1815) Гофман почти напрямую цитирует роман Гроссе, когда пишет о тайных силах, властвующих над судьбами людей. К этому направлению принадлежали популярные во второй половине XVIII авторы: Х.Г. Шпис (Christian Heinrich Spieß, 1755-1779), Б. Науберт (Benedikte Naubert – псевдоним, настоящее имя Christiana Benedicta Nebenstreit 1756-1819), К.А. Вульпиус (Christian August Vulpius, 1762-1827) и К.Г. Крамер (Carl Gottlob Cramer, 1758-1817).

**Третий параграф второй главы** посвящен творчеству Уильяма Блейка. Блейк впервые вводит «ночной», иррациональный взгляд на мир как норму, а не как альтернативу или отклонение. Если Э. Юнг и Т. Грей только открывают тему ночи, то творчество Уильяма Блейка (1757-1827) всецело наполнено «ночными» образами, представленными не только в поэзии, но и в изобразительном искусстве. Известно издание «Ночных дум» Эдварда Юнга 1797 года, иллюстрированное Блейком. Два самых знаменитых сборника стихотворений Блейка – «Песни невинности» (“*Songs of Innocence*”, 1789) и «Песни опыта» (“*Songs of Experience*”, 1794), впоследствии объединенные в один цикл, изображают два состояния человеческой души (two contrary states of the human soul). Блейк ставит задачу помирить два начала души, которые во многом

аналогичны аполлоническому и дионисийскому началам у Ницше. Такая аналогия напрашивается сама собой, когда мы узнаем, что дионисийский человек Ницше – тот, кто заглянул в суть вещей, человек, *познавший* жизнь. Блейк не только реабилитирует тьму, *отрицательное* начало, но говорит о возможном союзе Неба и Ада. Не случайно именно так называется сборник его стихотворений 1793 года – “The Marriage of Heaven and Hell”. Также как и Э. Бёрк У. Блейк является поклонником творчества Джона Мильтона.

Объектом анализа **третьей главы** становятся «Гимны к Ночи» Новалиса (1799), фрагмент из второй части трагедии И.В. Гете «Фауст» (1806-1832) и так называемый «романтический отрывок» из лекций 1805-1806 гг. Г.В.Ф. Гегеля. Цель сопоставления и разбора данных работ состоит в том, чтобы (1) выявить одну линию концептуализации символа ночи в философской и художественной литературе начала XIX века и (2) показать, что символ ночи в указанных текстах прямо апеллирует к романтической теории воображения.

В **первом параграфе третьей главы** автор воспроизводит общую идейную атмосферу и интеллектуальный мир Германии второй половины XVIII века, в особенности литературный аспект данной темы, после чего, **во втором параграфе**, приступает к анализу «Гимнов к Ночи» Новалиса, подробно разбирая структуру поэмы. Ночь – главная и структурообразующая тема «Гимнов». Автор отмечает это, поскольку в других произведениях Новалиса присутствует хаотичное разнообразие художественных мотивов. В результате последовательного анализа поэмы выявлены существенные смыслы символа ночи. Ночь – это прежде всего потустороннее, загробное царство смерти, которое, вместе с тем, является источником жизни и вдохновения. Ночь ассоциируется со всепоглощающей стихией творческого воображения, врачующего раны поэта. Счастье поэта состоит в том, чтобы слиться окончательно со стихией своих грез, уйти в мир своего вдохновения, сделать так, чтобы «утро больше не наступало». Стремление к этому счастью можно прочесть как волю к смерти. Стихия грез открывает также путь к Золотому веку, понимаемому как совершенное состояние мира, природы и человека.

В конечном итоге ночь в творчестве Новалиса является символом души, сохраняющей все важнейшие элементы психо-эмоционального комплекса личности: переживания, искренние чувства, надежды, сокровенные сновидения, воспоминания. Душа *все сохраняет*, поскольку ее проявления разворачиваются во вневременном измерении. Слово *Nachtbegeisterung* («ночное вдохновение») в третьей главе «Гимнов» прямо отсылает к глубинному слою души – ее креативной, творческой составляющей. Ночное вдохновение позволяет интуитивно постичь целостность и смысл бытия, исторического процесса и человеческого существования.

Автор анализирует также один из предполагаемых мотивов написания «Гимнов к Ночи», - ранняя смерть его возлюбленной, поскольку на это ссылаются практически все исследователи творчества Новалиса, и приходит к выводу о том, что значение смерти Софии Кюн может быть рассмотрено только как внешняя, формальная причина создания «Гимнов к Ночи». В этой же главе раскрывается значение понятия *Sehnsucht* в немецком романтизме.

**В третьем параграфе третьей главы** автор сопоставляет «Гимны к Ночи» Новалиса с эпизодом из второй части трагедии И. В. Гёте «Фауст». В процессе сопоставления выделяются следующие трактовки символа ночи и понятия «ночного»: 1) область возможного; 2) загробный мир (царство смерти); 3) стихия творчества; 4) единство прошлого, настоящего и будущего (вечность). Автор указывает на тот же спектр трактовок «ночного» у Гёте, что и в «Гимнах к Ночи» Новалиса: 1) ночь – это область возможного, поскольку связана с чаяниями юности, грезами и надеждами целой жизни; 2) ночь – это царство смерти, которые одно только и способно освободить художника от цепей косной материи, препятствующей творческому порыву; 3) ночь – это стихия творчества и вдохновения, которую поэт призывает и с которой он не хочет расстаться как с возлюбленной; 4) ночь – это «всесохраняющая» вечность, в которой ничто не пропадает и все пребывает вовек.

**В четвертом параграфе третьей главы** произведения Новалиса и Гёте сопоставляются с отрывком из йенских лекций Г. В. Ф. Гегеля, а именно отрывок

из раздела «йенская реальная философия», в котором ночь фигурирует в качестве концептуального символа. Наиболее примечательно, что символ ночи у Гегеля связан, с одной стороны, с природой воображения, с другой же, – со смертью, как это мы находим у Новалиса и Гете. Именно это положение становится опорным пунктом работы «Идея смерти в философии Гегеля» (1947) А. Кожева, полагавшего, что смысл «романтического отрывка» состоит в том, что человек как творческое существо служит Ничто, которое обнаруживает и являет себя через него миру. Здесь ночь – это сознание вне дискурса, воображение без речи, богатство образов без возможности описания и выражения, – оно преодолевается посредством языка. Стоит отметить, что язык в философии Гегеля играет ту же роль, что поэт у Новалиса или маг у Гёте: язык преодолевает стихию «ночного», «выводит к бытию жизни реющие тени», противопоставляя царству образов царство имен. Созидающее, творческое действие определяет историческое измерение человека. Человек ищет признания собственного существования, и поскольку такого признания не может быть, человек как бы создает себя из Ничто, уходит в царство творчества, чтобы вернуться к миру во всеоружии. Такую же трактовку символа ночи у Гегеля защищает Л. Альтюссер: человек «навязывает миру рабство хрупкой идеи»<sup>83</sup>.

**В четвертой главе** работы предпринимается обоснование трактовки ночи как символа темного начала природы (хаоса, бездны). Романтический образ темного начала природы рождает важнейшую тему в немецком романтизме – тему Бездны как истока сущего. Хаос не представляет собой по преимуществу отрицательного начала, но указывает на тайну творческой сущности человека, на его безосновную сущность, которая лишь изредка в подлинных произведениях искусства проявляется себя. Следовательно, хаос – не отсутствие порядка, а преизбыточествующая сила жизни и творчества, лежащая за всяким явлением. **В первом параграфе четвертой главы** автор определяет ночь как символ альтернативной реальности. Существенную роль здесь играет противопоставление единому порядку рациональной реальности эпохи

<sup>83</sup> Альтюссер Л. Человек, эта ночь // Художественный журнал. Moscow art magazine.77/78. 2010. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/491> (дата обращения: 10.01.2017)

Просвещения. **Во втором параграфе четвертой главы** автор указывает на одно из первых обращений к романтическому образу бездны в европейской культуре в оде Ф. Шиллера «Беспредельность» ("Die Grösse der Welt", 1778). Это произведение стало одним из тех образцов, которому следовали как романтики, так и их многочисленные подражатели. Схожий мотив мы обнаруживаем в романах Л. Тика «Вильям Ловелль» (1793-1796), «Странствия Франца Штернбальда» (1798), а также в ряде стихотворений Ф. Гёльдерлина: «Как в праздник...», «Хайдельберг» (1799), «Голос народа» (1800), «Единственный», «Хлеб и вино» (1801), «Мнемозина» (1803). В данной главе автор подробно анализирует эти произведения. Наконец, истолкование символа ночи как «темной» основы природы (мистической бездны) в **третьем параграфе четвертой главы** автор находит в позднем философском сочинении Шеллинга «Философские исследования о сущности человеческой свободы» (1809), где Шеллинг интегрирует в свою философскую систему учение Я. Бёме об Ungrund – безосновной основе сущего. Все сущее, кроме Бога, порождено из хаоса ночи – непознаваемой Божественной природы, поэтому во всех вещах и явлениях тварного мира содержится некий иррациональный «остаток», элемент божественной основы. Во всем есть «никогда не исчезающий остаток» «ночного», того «что даже ценой величайших усилий не может быть разложено в разуме»<sup>84</sup>. Свет и ночь стремятся к единству, к тождеству, темная вождедеющая воля стремится к полному единству со светом-разумом. Существо, в котором достигнуто это единство, является «сосудом света»: его сущность полностью, до последней глубины пронизана светом, она совмещает в себе свет и тьму. Таким существом является человек, и потому место его в мире совершенно исключительно: «Это озарение глубочайшего центра светом совершается среди всех зримых для нас тварей только в человеке»<sup>85</sup>. Итак, в человеке содержится глубочайшая бездна, в нем – «вся мощь темного начала и в нем же – вся сила света»<sup>86</sup>. Последнее положение указывает на сущность человека как на

<sup>84</sup> Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Сочинения в 2-х томах. М., 1987-1989. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 109

<sup>85</sup> Там же. С. 112

<sup>86</sup> Там же.



исключительно «ночную» среди всех других существ. В человеке раскрывается предельная глубина ночи, а значит, – в нем же великий «зов хаоса», ничто. «Самомнение человека восстает против такой идеи о своем происхождении из основы и пытается противопоставить этому даже нравственные доводы. Между тем, мы не знаем ничего, что могло бы более побудить человека всеми силами стремиться к свету, нежели сознание глубокой ночи, из которой он был вызван к бытию»<sup>87</sup>. Таким образом, в человеке оказываются скрыты все потенции бытия.

**Глава пятая** посвящена основной трактовке символа ночи – теме «ночного» сознания. Автора особенно интересует фигура Э. Т. А. Гофмана, поскольку в его творчестве основные романтические темы максимально сгущены и потому наиболее конкретизированы. В данной главе производится анализ четвертого аспекта концептуализации романтического символа ночи. **В первом параграфе пятой главы** отмечается влияние учения Франца Антона Месмера о «магнетических флюидах» на некоторые произведения Гофмана. Особенно показательны в этом отношении рассказы «Магнетизер» (1813), «Пустой дом» и «Песочный человек» (1817). Также отмечается интерес Гофмана к теме сновидений. Если в реальной («дневной») жизни не каждый способен на творчество, то во сне дух человека освобождается и получает такую возможность. Сновидческая сторона жизни – доступная всем творческая реальность, созданная самой природой мистическая, «ночная» сторона бытия. Чтобы увидеть ее, нужно лишь поменять ракурс воззрения на мир с рационального на «ночной». «Ночная», сновидческая реальность находится не просто рядом с человеком, но она фактически наполняет собой мир, представляя собой его творческую квинтэссенцию. Человек же становится наилучшим выразителем и проводником этой реальности. Однако грезить – это еще не значит творить! Эту мысль мы уже встречали в «Фаусте» Гёте: маг (поэт) – не тот, кто грезит, но кто «выводит к бытию жизни реющие тени». Мечтатель же может заблудиться и сам перестанет отбрасывать тень, то есть утратит связь с бытием, с жизнью и духом, а в конечном итоге и с Богом, как это случилось с персонажем из новеллы Альберта фон

---

<sup>87</sup> Там же. С. 109

Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемия» (1813). Вместе с тем, тень - образ духовного, «ночного» измерения человека, той самой *geistige Natur*, оказывающейся излишней в условиях обыденной действительности. Одним словом, тень представляет собой «лишний образ» реальности или *двойника*, но, отказываясь от «ночной» стороны своей личности, Шлемиль лишается способности выходить на солнце, теряя, таким образом, возможность полноценно существовать в дневном измерении реальности. Так рождается знаменитая тема двоимирия в европейской литературе XIX века.

**Во втором параграфе четвертой главы** подробно анализируются новеллы Гофмана «Золотой горшок» (1814), «Приключение в ночь под Новый год» (1815), «Щелкунчик и мышинный король» (1816) а также новеллы из цикла «Ночных историй» (*Nachtstücke*) – «Песочный человек», «Пустой дом», «Церковь иезуитов» (1816-1817). Приемы двоимирия и двойника вводятся как эстетические, но, в конечном итоге, обретают философский смысл в концепции двух планов бытия – «ночного» и «дневного».

Двоимирие и мотив двойника как художественные приемы вытекают из одной схемы модусов «ночного» и «дневного» сознания, которые, однако, четко не различаются, но как бы чередуются, обладая равным статусом. «Ночным» и «дневным» сознанием в данном случае называются два взгляда на мир, через которые попеременно проходит нить повествования, а именно: совершенно обыкновенный (обыденный, бюргерский) и совершенно необыкновенный (фантастический, мистический, жуткий, волшебный). Расстояние между этими двумя взглядами бесконечно, но автор объединяет и даже смешивает их. В этом состоит замысел Гофмана: постоянное балансирование между «дневным» и «ночным» сознанием, своеобразная художественная эквилибристика, удержание развития сюжета на немислимо узкой границе «дневного» и «ночного» сознаний, причем автор не дает читателю перейти целиком ни на одну из этих сторон. Чтобы соблюсти баланс «дневного» и «ночного» сознаний, Гофману нужна действующая фигура-камертон. Именно в такой роли и выступает двойник в композиции новеллы. Это создает интересный эффект дискредитации самого

понятия реального. Указанный прием З. Фрейд использует для концептуального анализа психоаналитического метода («Жуткое», 1919 г).

**В заключении** настоящей работы подводятся итоги анализа основных трактовок символа ночи в философской культуре немецкого романтизма. При этом подчеркивает, что эти трактовки сформированы единым смысловым спектром и потому не могут рассматриваться отдельно друг от друга. Однако те или иные аспекты истолкования символа ночи выходят на разные планы в конкретных сочинениях представителей немецкого романтизма. Именно этим обусловлена структура данной работы, в которой главы соответствуют основным аспектам концептуализации символа ночи в философской культуре немецкого романтизма на этапах от раннего до позднего периодов этого течения, что позволило представить различные проявления эстетико-философского понятия «ночного» в рамках единой концепции.

Далее в работе кратко рассматривается структура и динамика каждой выделяемой трактовки и ее основных смыслов. Трактовки разделяются по парам - №1 и №2 (Стихия воображения и смерть); №3 и №4 («Темное» начало мира и «ночное» сознание) для выделения двух условных «групп», в каждой из которых есть два «полюса», стремящихся к смысловому тождеству. В литературе, философии и поэзии немецкого романтизма, таким образом, устанавливается тождество между стихией воображения и романтической смертью и тождество понятий «темного» начала мира и «ночного» сознания.

**ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

По теме диссертации были опубликованы статьи в научных журналах из списка ВАК, прочитаны лекции, подготовлены доклады на научных конференциях:

**Статьи:**

1. «Символ ночи в немецком романтизме» // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. 2016, № 2, март-апрель, с. 86-101
2. «Философские предпосылки теории психоанализа в немецком романтизме» // Вопросы философии, изд. «Наука», Москва, 2016, №2, с. 152-161
3. «Тема Смерти и Ночи в творчестве Э. Юнга и Новалиса» // Человек, изд. «Наука», Москва, 2015, №4, с. 114-124
4. «Понятие личности в антропологии немецкого романтизма» // Человек, изд. «Наука», Москва, 2014, №5, с. 86-93

**Лекции:**

1. Британская высшая школа дизайна. Лекция на тему: «Ночь современного искусства: категория вещи в искусстве и философии» в рамках курса BA (HONS) ILLUSTRATION (2 акад. ч.; ноябрь 2017 г.).
2. Музей истории ГУЛАГа. Авторский курс лекций: «Рецепция идей романтизма в русской философской мысли XIX – XX вв» (10 акад. ч.; август 2016 – май 2017 гг.).
3. Институт «БАЗА». Курс лекций по немецкой классической философии. Весенний семестр 2016 года (10 академических часов, весенний семестр 2016 г.).
4. МГУ им. Ломоносова, философский факультет. Лекции: «Образ Фауста в европейской культуре от Реформации до романтизма» (3 акад. ч., май 2015), «История Реформации» (3 акад. ч., октябрь 2015 г.), «Бог романтиков» (3 акад. ч. в рамках спецкурса А. П. Козырева «Бог и мир»), осенний семестр 2014/2015 гг., «Романтический миф» (1 акад. ч., май 2015 г.).
5. Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет (ПСТГУ). Курс лекций по немецкой классической философии (20 акад. ч., октябрь-декабрь 2014 г.).

**Конференции:**

1. Институт философии РАН. Семинар Совета молодых ученых: школа молодого философа. 28 мая 2014 года. Тема доклада: «Философские предпосылки теории психоанализа в немецком романтизме».
2. Открытая конференция выставки Сергея Мейтува «Личность и вещь в искусстве». 24 апреля 2014 года. Тема доклада: «Категория Я и категория Вещи в немецком романтизме».